



## **JATKUVUUS JA TUNTEET**

Ilmaisullinen jatkuvuus poeettisessa dokumenttielokuvassa

Milla Rajakallio

Opinnäytetyö  
Huhtikuu 2015  
Elokuvan ja television ko  
Leikkaus

## TIIVISTELMÄ

Tampereen ammattikorkeakoulu  
Elokuvan ja television koulutusohjelma  
Leikkaus

MILLA RAJAKALLIO:

Jatkuvuus ja tunteet

Ilmaisullinen jatkuvuus poeettisessa dokumenttielokuvassa

Opinnäytetyö 66 sivua, joista liitteitä 0 sivua

Huhtikuu 2015

---

Poeettinen dokumenttielokuva on dokumenttielokuvan laji, joka painottaa tunnelmaa ja estetiikkaa. Ilmaisullisten elementtien tarkoituksenmukaisella käytöllä poeettisen dokumenttielokuvan katsojassa pyritään herättämään erilaisia tunteita ja assosiaatioita. Poeettisen dokumenttielokuvan jatkuvuus syntyy elokuvassa esiintyvien ilmaisullisten elementtien johdonmukaisesta käytöstä. Eheyden lisäksi myös jatkuvuuden rikkeet ja tyylliset muutokset ovat merkittäviä ilmaisullisia keinoja.

Tämän opinnäytetyön tarkoituksena on selvittää, miten ilmaisullisia elementtejä hyödynnetään poeettisessa dokumenttielokuvassa haluttujen tunteiden synnyttämiseksi, ja miten ilmaisullisten elementtien jatkuvuus vaikuttaa katsojan tunnereaktioihin. Lisäksi tutkimuksessa pyritään avaamaan poeettisen dokumentin määritelmää ja taustoja. Tavoitteena on saavuttaa ymmärrys siitä, millainen suhde poeettisen dokumenttielokuvan jatkuvuudella ja elokuvan herättämillä tunteilla on. Aihetta käsitellään lähdekirjallisuuden, elokuva-analyysin ja henkilökohtaisten kokemusten pohjalta.

Tutkimuksen merkittävin johtopäätös on se, että jatkuvuuden suurin ilmaisullinen potentiaali piilee jatkuvuuden rikkeissä eli ilmaisullisissa muutoksissa. Lisäksi tutkimuksen myötä käy ilmi ilmaisullisten elementtien voimakas tilannesidonaisuus ja vuorovaikutteisuus sekä elokuvan vaikutusten subjektiivisuus. Yksittäisen ilmaisullisen elementin vaikutuksia ei siis voida suoraan ennustaa, sillä vaikutus riippuu elementin käyttötavasta ja muista sitä ympäröivistä elementeistä. Katsojan reaktioita ei myöskään voida täysin ennustaa, sillä elokuvan vaikutukset ovat aina jossain määrin henkilökohtaisia.

---

Asiasanat: poeettinen dokumenttielokuva, elokuvailmaisuus, leikkaus, jatkuvuus, tunnelma

## **ABSTRACT**

Tampere University of Applied Sciences  
Degree programme in Film and Television  
Editing

MILLA RAJAKALLIO:  
Continuity and Feeling  
Expressive Continuity in Poetic Documentaries

Bachelor's thesis 66 pages, appendices 0 pages  
April 2015

---

Poetic documentary is a documentary genre that focuses on aesthetics and feeling. Through the appropriate use of expressive filmic elements poetic documentaries aim at evoking feelings and associations in their viewers. In poetic documentaries continuity is created by using expressive elements consistently. Along with integrity, breaks in continuity are also a significant means of expression.

The purpose of this thesis is to find out how expressive filmic elements are used in poetic documentaries to evoke emotions, and how continuity affects the viewers' emotional reactions. The thesis also seeks to clarify the definition and background of the poetic documentary genre. The goal is to gain understanding over the relationship between continuity and feeling in poetic documentaries. The subject is approached through literature, film analysis and personal experiences.

The main outcome of the thesis is that the greatest expressive potential of continuity is achieved through breaks in continuity. The study also points out that expressive filmic elements are strongly interactive and bound to circumstances. Furthermore the viewers' emotional reactions are rather personal. Thus the effects of an individual expressive element can't be predicted specifically, since the effects depend on how the element is used and what kind of elements surround it.

---

Key words: poetic documentary, filmic expression, editing, continuity, feeling

## SISÄLLYS

1	JOHDANTO.....	5
2	DOKUMENTTIELOKUVA LYHYESTI.....	7
2.1	Mitä on dokumenttielokuva? .....	7
2.2	Dokumenttielokuvan leikkaamisesta .....	10
2.3	Dokumenttielokuvan moodit .....	12
3	POEETTINEN DOKUMENTTIELOKUVA.....	14
3.1	Poeettisen dokumenttielokuvan tunnusmerkit .....	14
3.2	Poeettisen dokumenttielokuvan historiaa .....	15
3.2.1	Kaupunkisinfoniat .....	16
3.2.2	Toisen maailmansodan jälkeen .....	18
3.2.3	1980-luvulta nykypäivään.....	20
3.3	Poeettisen dokumenttielokuvan ilmaisulliset elementit.....	22
3.3.1	Muoto .....	24
3.3.2	Visuaalinen tyyli .....	26
3.3.3	Rytmi.....	31
3.3.4	Äänimaailma .....	39
4	ILMAISULLINEN JATKUVUUS .....	43
4.1	Jatkuvuus poeettisessa dokumenttielokuvassa.....	43
4.2	Elokuvan tunnevaikutus.....	44
4.3	Jatkuvuuden ja tunteiden suhde .....	47
4.3.1	Jatkuvuus muodossa.....	51
4.3.2	Jatkuvuus visuaalisessa tyyliässä.....	53
4.3.3	Jatkuvuus rytmissä .....	57
4.3.4	Jatkuvuus äänimaailmassa .....	60
5	POHDINTA.....	62
	LÄHTEET.....	64

## 1 JOHDANTO

Poeettinen dokumentti on dokumenttikentän outolintu. Se on tulkinnanvarainen, tunnepohjainen, estetiikkaa painottava ja äärimmäisen kaukana perinteisesti dokumentiksi mielletystä elokuvasta. Argumentoinnin ja tiedonvälityksen sijasta poeettinen dokumentti pyrkii ennen kaikkea synnyttämään katsojassaan jonkin tunteen tai miellelyhtymän. Halutun tunnereaktion herättämiseksi leikkaajalla on käytössään joukko ilmaisukeinoja, ja poeettisessa dokumenttielokuvassa niitä voi käyttää hyvinkin omintakeisesti. Ilmaisukeinojen johdonmukaisella käytöllä elokuvaan luodaan jatkuvuutta, ja keinoja muuttamalla voidaan puolestaan rikkoa synnitetty jatkuvuus. Tarkastelen tutkimuksessani sitä, millaisilla keinoilla poeettinen dokumenttielokuva herättää tunteita, ja miten jatkuvuus vaikuttaa synnitettyihin tunteisiin.

Olen pitkään ollut kiinnostunut paitsi dokumenttielokuvasta, myös kokeellisesta elokuvasta. Aihevaihtoehtoja pohtiessani törmäsin poeettiseen dokumenttielokuvaan, ja se tuntui vastaavan kiinnostukseni kohteita täydellisesti. Lajityypin elokuvaan tutustuessani havaitsinkin pian, että niissä käytetään ilmaisullisia keinoja mielenkiintoisilla ja oivaltavilla tavoilla. Elokuvat jättivät jälkeensä tarpeen ymmärtää lajityypin ilmaisukeinoja syvemmin, ja päätin perehtyä poeettisen dokumenttielokuvan ilmaisuun. En ollut aiemmin kiinnittänyt tietoista huomiota siihen, miten jatkuvuus vaikuttaa elokuvan tunnelmaan. Poeettisiin dokumentteihin syventyessäni huomasin kuitenkin useita tilanteita, joissa elokuvan vaikutus johtui suurelta osin käytettyjen elementtien jatkuvuudesta. Jatkuvuuteen pureutuminen alkoi tuntua luontevalta leikkaajan näkökulman vuoksi. Elokuvan rakentaminen on leikkaajan käsissä, ja näin ollen myös jatkuvuus syntyy leikkaajan valinnoista. Niinpä päätin keskittää tutkimukseni jatkuvuuden ja tunteiden suhteeseen.

Tavoitteenani on saavuttaa ymmärrys siitä, miten ilmaisullisten elementtien jatkuvuus vaikuttaa poeettisen dokumenttielokuvan synnyttämiin tunnetiloihin. Tahdon leikkaajana ymmärtää paremmin, millaisia keinoja minulla on käytössäni katsojaan vaikuttamiseksi. Teoreettisen tietopohjan kartuttamisella toivon oppivani ymmärtämään elokuvan ilmaisukeinojen toimintaa paremmin. Uskon ymmärryksen auttavan käytännön työskentelyä paitsi ongelmanratkaisussa, myös elokuvan tai tv-ohjelman hiomisessa mahdollisimman vaikuttavaksi kokonaisuudeksi. Poeettisen dokumenttielokuvan ilmaisu kiinnostaa minua erityisesti siksi, että narratiivinen sisältö on siinä vähäistä, ja muodollisten elementtien

vaikutuksia on siitä johtuen helpompi tarkastella. Tutkimani ilmaisukeinot ovat kuitenkin sellaisia, että niitä sovelletaan kaikenlaisissa audiovisuaalisissa teoksissa. Näin ollen uskon tutkimuksestani saaman tiedon ja ymmärryksen edesauttavan työskentelyäni minkä tahansa elokuvallisen median parissa.

Aloitan tutkimukseni määrittelemällä dokumenttielokuvan ja tutkimalla sitä yleisellä tasolla. Tarkastelen lyhyesti dokumenttielokuvan leikkaamista, ja etenen siitä kohti poeettista dokumenttielokuvaa. Määrittelen poeettisen dokumenttielokuvan ja erittelen lajityypin historiaa. Tutkin sitä, miten ilmaisullisia elementtejä hyödynnetään poeettisessa dokumentissa, ja erittelen elementtien toimintaa yksitellen. Siitä etenen jatkuvuuden tutkimiseen. Selvitän ensin, mitä jatkuvuus tarkoittaa. Sitten määrittelen tunteet ja elokuvan tunnelman, josta siirryn tutkimaan jatkuvuuden ja tunteiden suhdetta. Käyn läpi ilmaisulliset elementit yksi kerrallaan, ja tarkastelen miten kunkin elementin jatkuvuus tai sen rikkoutuminen vaikuttaa tunnelmaan. Lopuksi teen päätelmiä ja pohdin tutkimukseni onnistumista. Pääasialliset lähteeni ovat dokumenttielokuvaan, elokuvailmaisuuksiin ja elokuvan leikkaamiseen keskittyviä teoksia. Lisäksi elokuva-analyysi on merkittävä osa tutkimustani.

Tutkin aiheitani leikkaajan näkökulmasta, ja rajaus on sen mukainen. Keskityn erityisesti niihin asioihin, joihin leikkaaja voi vaikuttaa, ja siihen, miten leikkaajan valinnat vaikuttavat elokuvaan. Mitään elementtiä ei kuitenkaan voi täysin rajata ulos, sillä elokuva on aina kokonaisuus. Ilmaisulliset elementit toimivat aina vuorovaikutuksessa keskenään, eikä niitä voi koskaan täysin erottaa toisistaan. Koska keskityn ilmaisukeinoihin ja tunteisiin, en syvenny elokuvaleikkauksen tekniseen puoleen.

## 2 DOKUMENTTIELOKUVA LYHYESTI

### 2.1 Mitä on dokumenttielokuva?

Vielä nykypäivänäkin dokumenttielokuvaa määritellessä on tyypillisintä viitata John Griersonin 30-luvulla esittämään ajatukseen: ”Dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsittelyä.” Jouko Aaltonen hyödyntää tätä määritelmää muiden ohella kirjassaan *Seikkailu todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas* (2011, 15-16). Dokumenttielokuva on aina erityisellä tavalla riippuvainen ympäröivästä maailmasta tai kulttuurista. Se suuntautuu todellisuuteen mutta on samanaikaisesti luovaa ilmaisua, ja näiden elementtien välillä on erityinen jännite. Tässä jännitteessä on Aaltosen mukaan dokumenttielokuvan ydin. Bill Nicholsin (2010, 6-7) mukaan Griersonin määritelmässä kiteytyy dokumentin tapa tasapainotella fiktiivisyyden, ”luovan käsittelyn”, ja toisaalta dokumentin tekoon liittyvän journalistisen vastuun välillä. Dokumentti ei ole keksitty tarina, eikä se myöskään ole objektiivinen jäljennös todellisuudesta. Dokumenttielokuva viittaa todellisuuteen, esittäen sen omasta, selkeästä näkökulmastaan.

Osuvan määritelmän ohella myös englanninkielinen termi *documentary* – suomalaisittain dokumentaari – lasketaan Griersonin ansioksi. Hän käytti sanaa vuonna 1926 Robert Flahertyn *Moana* -elokuvasta kirjoittaessaan. Vaikka dokumentaarin käsite näki päivänvalon vasta tuolloin, dokumenttielokuvan syntyhetket voidaan jäljittää jo 1800-luvun loppupuolelle, kutakuinkin samaan pisteeseen kuin elokuvan syntyhetket yleensäkin. Tarve taltioida maailmaa oli vuosisadan vaihteessa erityisen voimakas, ja dokumenttielokuva olikin elokuvan alkuaikoina hallitseva lajityyppi. Dokumenttielokuvan kehityksen kannalta merkittäviä teoksia syntyi jo ensimmäisinä vuosina paljon, vaikka elokuvia ei varsinaisesti vielä miellettykään dokumenteiksi. (von Bagh 2007, 9; 82.)

Elokuvan synty paikallistetaan tyypillisesti 1800-luvun lopun Ranskaan, Louis Lumièren sekä hänen veljensä Augusten keksintöihin ja elokuviin. Valokuvaustekniikan kehittymisen myötä ympäri maailmaa alettiin jo 1870-luvulla kehitellä erilaisia tekniikoita tallentaa ja esittää jatkuvaa liikettä valokuvan avulla. (Bordwell & Thompson 2010, 455-456.) Vuoteen 1895 mennessä, jolloin Lumièren veljekset esittelivät elokuvakameransa eräässä

maailman ensimmäisistä elokuvanäytöksistä, elokuvan olemassaolon mahdollistavaa tekniikkaa oli kehitelty jo muuallakin kuin Ranskassa. Lumièren veljesten saavutukset olivat kuitenkin kaikista kokeiluista merkittävimpiä elokuvataiteen leviämisen ja kehityksen kannalta. Heidän kehittämänsä kamera oli suhteellisen kevyt ja toimi myös projektorina. Lisäksi se liikutti filmiä esimerkiksi amerikkalaisen keksijä Thomas Edisonin mallia hitaammin, mikä teki siitä halvemmän käyttää. (von Bagh 2007, 21.) Nämä ominaisuudet antoivat Lumièren veljesten kameralle edellytykset menestyä, edesauttaen elokuvan yleistymistä maailmalla.

Myös veljesten elokuvat herättivät katsojissaan ihmetystä, vaikkakin aivan ensimmäisissä elokuvanäytöksissä jo liikkuva kuva itsessään taisi olla sangen hämmästyttävä kokemus. Lumièren veljesten elokuvat olivat hyvin lyhyitä ja yksinkertaisia, ja aikalaiskatsojiensa mukaan ne kuvasivat ympärillä sykkivän maailman arkisia piirteitä kauniisti. Veljekset tahtoivat tallentaa näkemänsä asiat sellaisenaan, ilman näyttelijöitä tai lavastusta. Teokset eivät kuitenkaan olleet vain sieluttomia tallenteita, sillä realismiin pyrkimisestä huolimatta veljeksillä oli kyky ennakoida tilanteita ja ohjata niitä haluamaansa suuntaan. Näin jo elokuvan historian aivan ensimmäisissä teoksissa hyödynnettiin myöhemminkin käytettyjä tapoja luoda dokumentaarista sisältöä. (von Bagh 2007, 16-17.)

1800-luvun lopun ensimmäisistä elokuvallisista kokeiluista on tultu pitkälle, ja dokumenttielokuva on elokuvan lajityyppinä polveutunut vuosien saatossa yhtä laajaksi ja monipuoliseksi kuin fiktiokin. Elokuvan alkutaipaleelle tunnuksenomainen maailman taltiointin tarve ei ole vuosikymmenten saatossa hävinnyt. Dokumentaristit ovat toimineet sivustaseuraajina ja tallentajina maailmanpoliittisissa ja historiallisissa käänneissä, ja erityisesti sotien aikaan dokumenttielokuva on ollut tärkeässä tietoa ja tunteita välittävässä asemassa. (von Bagh 2007, 9.) Historian tallettamisen lisäksi dokumenttielokuva on kuitenkin ajan myötä kehittynyt yhä voimakkaammin omaileimaisen ilmaisun, argumentaation ja tiedonvälityksen keinoksi.

Jokaisella dokumenttielokuvalla on omanlaisensa suhde katsojaan ja todellisuuteen. Totuus ei ole koskaan absoluuttinen, vaan se on aina jonkun tai joidenkin totuus, näkökulma. Toisaalta dokumenttielokuvan tekeminen ja lopputuote ovat itsessäänkin osa todellisuutta. Nykyään tämä ymmärretään entistä paremmin, eikä dokumenttielokuvalla enää edellytetä tiukkaa objektiivisuutta. Tekijän onkin itse asiassa miltei mahdotonta olla objektiivinen,



sillä hän on aina jollain tavalla osa käsittelemiänsä tapahtumia. Dokumenttielokuvan on kuitenkin oltava uskottava ja katsojalla on synnyttävä sitä kohtaan luottamus. Tekijän on huomioitava saamansa luottamus ja suhtauduttava siihen vastuullisesti. Provokaatio ja lavastaminen eivät ole kiellettyjä keinoja, mutta katsojalle tulisi kertoa, mikäli elokuva on kokonaan lavastettu, eikä hänelle saa valehdella tietoisesti. (Aaltonen 2011, 16-20.) Periaatteessa kuitenkin jo kameran suuntaaminen on lavastamista, sillä asioita rajataan tietoisesti pois. Näin ollen lavastaminen on elokuvantekoprosessissa väistämätöntä, eikä sen yletön kritisointi ole erityisen tarkoituksenmukaista. (Ward 2005, 8.)

Dokumentaarisen elokuvan peruskivenä pidetty Robert Flahertyn elokuva *Nanook, pakkasen poika* (1922) tiivistää suuren osan siitä, mitä dokumenttielokuva voi monipuolisimmillaan olla. Eskimoiden elämää romantisoidusti kuvaava teos on ohjaustyön, taiteellisuuden ja luovuuden tulos, ja se on samalla konkreettinen esimerkki dokumenttielokuvien monimutkaisesta totuussuhteesta. Flahertylla oli tiedossa selkeä näkökulma – hän tahtoi kuvata vierasta kulttuuria yksittäisen henkilön, Nanookin kautta. Elokuvan kuvauksen aikaan perinteinen eskimokulttuuri oli jo ottanut askeleita kohti nykyaikaa, joten tavoitukseen elokuvassaan jo katoavan elämäntavan Flahertyn oli lavastettava ja ohjattava tapahtumia melko paljon. Elokuvassa esiintyvät eskimot eivät kuitenkaan olleet näyttelijöitä, vaan he esittivät itseään. Hyväksymällä sen, että tavoitteensa saavuttamiseksi jonkinasteinen manipulaatio on välttämätöntä, Flaherty onnistui vangitsemaan havittelemansa nostalgisen kuvan menneestä idyllistä. (von Bagh 2007, 30-33.)

Dokumenttielokuvan ilmaisu on monipuolista – se hyödyntää fiktion ilmaisukeinoja, mutta sillä on käytössä myös joukko omia keinojaan. Ilmaisukeinot muuttuvat niin ajan kuin tyylilajinkin mukaan, mutta olennaista on, että näiden keinojen avulla pyritään esittämään meitä ympäröivään maailmaan kohdistuva väite. Dokumenttielokuva pyrkii elämyksen ja kokemuksen kautta käsittelemään aihettaan ja synnyttämään ymmärrystä siitä. Dokumentti ei kuitenkaan ole vain taidetta tai viihdettä, vaan myös kasvatuksen tai tiedonvälityksen työkalu. Dokumenttielokuva on hyvä tapa ottaa kantaa, ja toisinaan kannotto onkin elokuvantekijän velvollisuus. (Aaltonen 2011, 17-20.)

## 2.2 Dokumenttielokuvan leikkaamisesta

Dokumenttielokuvassa leikkaus on erityisessä roolissa, sillä mahdollisuutta tarkkaan suunnitteluun ei fiktion tavoin ole. Dokumentin rakenne hahmottuu kunnolla vasta leikkauksenvaiheessa, ja dokumenttielokuvassa leikkaajan rooli lähenteleekin toisinaan käsikirjoittajan tai jopa ohjaajan roolia. (Aaltonen 2011, 331.) Dokumentin leikkauksenvaiheessa ikään kuin testataan käsikirjoituksen esittämää ajatusta dokumentin muodosta. Kuvaukset ovat saattaneet edetä odottamattomalla tavalla, ja vanha rakenne on kenties kyseenalaistettava. Hyvä leikkaaja löytääkin muodon materiaalista eikä yritä pakottaa sitä käsikirjoituksen asettamiin raameihin. (Aaltonen 2011, 341.) Myös Ken Dancygerin (2011, 327) mukaan leikkaajan rooli on dokumentissa korvaamaton, ja dokumenttielokuva muotoutuu selkeästi vasta leikkauksenvaiheessa. Suunnitelmallisuuden puute ja suhde todellisuuteen antaa leikkaajalle enemmän vapautta kuin draama, mutta tästä vapaudesta seuraa myös vastuuta.

Eettiset ongelmat on leikkauksenvaiheessa huomioitava eri tavalla kuin muissa tuotannon vaiheissa. On mietittävä, mitä valitaan kerrottavaksi ja tuodaan julki. Yleensä lähtökohta on, ettei päähenkilöä saisi vahingoittaa. Siitä, saako päähenkilön esittää sellaisena, jona hän ei itse koe itseään, on kuitenkin ristiriitaisia näkemyksiä. Dokumenttielokuva on lopulta aina tekijänsä tulkinta totuudesta, ja uskottavuuden nimissä joitakin asioita voi olla välttämättömää paljastaa. Raakamateriaalin manipulointiin liittyy paljon eettisiä kysymyksiä. Paljonko katsojaa saa johdatella? Missä kulkee tulkinnan ja huijaamisen raja? Ajan muokkaaminen on leikkauksessa tavallista, mutta miten paljon kronologiaa saa muuttaa? Tämä on aina tilannekohtaista, ja kokonaisuus on huomioitava. Tarkat yksityiskohdat eivät välttämättä takaa todenmukaista kokonaisuutta. (Aaltonen 2011, 331-332.)

Ken Dancygerin mukaan leikkaaminen johtaa väistämättä kuvatun tapahtuman vääristymiseen. Asioita on järjesteltävä uudestaan, jotta tapahtumasta tulee yleisön kannalta kiinnostava. Leikkaukselliset ja dramaturgiset tarkoitukset ylittävät absoluuttisen todellisuuden tavoittelun ja mahdolliset eettiset pulmat. (Dancyger 2011, 328.) Monet dokumentaristit ovat hyödyntäneet elokuvissaan leikkausta tuodakseen visionsa esille, ja päämääränä onkin usein jonkin sellaisen tulkinnan esittäminen, mikä ei ilmenisi materiaalin suoraviivaisesta leikkaamisesta. Esimerkkinä Dancyger (2011, 341) mainitsee elokuvan *Wrestling* (1961), jossa nyrkkeilyottelu on leikattu niin, että se oikeanlaisen ääniraidan säestämänä

ei kuvaakaan nyrkkeilyottelua, vaan hyvän ja pahan kamppailua.

Karen Pearlmanin mukaan suurin osa leikkaajan työstä dokumenttielokuvassa koostuu tarinan löytämisestä materiaalin puitteissa sekä materiaalin rakenteellisesta muovaamisesta kiinnostavaksi kokonaisuudeksi. Dokumenttielokuvan tarina on hyvin merkittävästi kiinni kuvatusta materiaalista – dokumentin leikkaus onkin pitkälti kaoottisesta tosimaailmasta kerätyn materiaalin järjestelyä ja hiomista vangitsevaksi ja vakuuttavaksi teokseksi. Otosta ei voi kuitenkaan valita vain sen sisältämän informaation perusteella, vaan valintaan vaikuttaa myös otoksen rytmi ja sen sisältämä energia. Materiaalin herättämiä ajatuksia ja tunteita muovaa nimittäin narratiivisen sisällön lisäksi se, miten sisältö välitetään katsojalle. Ajoitukseltaan heikko otos ei välttämättä välitä haluttua ajatusta, vaikka otoksen sisältämä informaatio olisi miten arvokasta tahansa. (Pearlman 2013, 138-140.)

Leikkaaminen on merkitysten luomista, ja kuvasta toiseen leikkaamiselle on aina oltava jokin syy. Jokaisen kuvan on edistettävä tarinaa tai teemaa, tai sen on tuotava uusi näkökulma. Leikkaus näyttää tai kertoo olennaisen, tiivistäen kuitenkin aikaa ja jättäen epäolennaisen pois. Onnistunut leikkaus kuljettaa elokuvan tarinaa tai teemaa eteenpäin eheästi ja kiinnostavasti, ja sopii tyyllillisesti elokuvan kokonaisuuteen. Leikkauksen ainutlaatuisuus on Aaltosen (2011, 342-343) mukaan siinä, että yhdistämällä kuvia tai kohtauksia toisiinsa luodaan aivan uusia merkityksiä. Hän viittaa Sergei Eisensteinin ajatukseen siitä, että ”kahden kuvan yhdistäminen on enemmän kuin osiensa summa,  $1 + 1$  on enemmän kuin 2.”

Dokumenttielokuvaa leikatessa materiaali alkaa usein ikään kuin elää omaa elämäänsä, ja kuvien merkitykset saattavat kohdatessaan muuttua tyystin. Esimerkkinä Jouko Aaltonen (2011, 343-344) esittää kohtauksen elokuvastaan *Tuhat kotia Taigalla*, jossa ensimmäisenä tapahtunut asia siirrettiin leikkauksessa kohtauksen loppuun. Helikopteri oli tulossa hakemaan lapsia kouluun ja äiti yritti viittilöidä helikopteria laskeutumaan oikeaan paikkaan. Viittilöimisen siirtäminen kohtauksen loppuun sai kyseisen kuvan näyttämään siltä, että äiti heiluttaa kaivaten lastensa perään. Tunnetila saatiin siis esille kronologiaa rikkomalla. Samoin kuin vierekkäiset kuvat, myös peräkkäiset kohtaukset vaikuttavat toisiinsa. Kuvan paikan vaihtaminen saattaa muuttaa sen ja sitä ympäröivien kuvien merkitystä huomattavasti, ja kohtauksen siirtäminen voi tehdä samoin. Katsoja tulkitsee kuvia ja rakentaa

merkityksiä luonnostaan, ja leikkaajan kannattaakin Aaltosen mukaan hyödyntää tätä taipumusta aktiivisesti.

### 2.3 Dokumenttielokuvan moodit

Dokumenttielokuvalla, kuten elokuvalla yleensäkin, on olemassa lukemattomia määriä erilaisia jaotteluja ja lokerointitapoja. Dokumentaarista elokuvaa voidaan määrittää niin aikakausien, liikkeiden kuin erilaisten teorioidenkin avulla. Kaikkia elokuvan kategorisointeja tarkastellessa on muistettava, ettei ole olemassa kaiken kattavaa ja täysin pätevää luokittelua, johon voitaisiin tarkasti sijoittaa kaikenlaiset elokuvat. Dokumenttielokuva on aina aikansa ja kulttuurinsa lapsi, joka heijastelee senhetkisen maailman tilannetta ja tyylillisiä virtauksia. Eric Knudsen toteaa kirjassa *Creative Documentary* (2012, 157): ”Ei ole, eikä ole koskaan ollutkaan yksimielistä dokumenttielokuvagenreä. On vain kokoelma elokuvallisia sääntöjä, joiden yhdistelmät ja käyttö muuttuvat jatkuvasti.” Käytännön kannalta elokuvien tiukka lokeroiminen ei oikeastaan olekaan erityisen tarkoituksenmukaista. Erilaiset jaottelutavat helpottavat kuitenkin merkittävästi elokuvista keskustelua ja kirjoittamista, ja ovat siksi vaikkapa elokuvan tutkimuksen kannalta hyödyllisiä.

Moodit ovat yksi esimerkki teoreettisesta jaottelusta. Moodijaottelu on teoreetikko Bill Nicholisin kehittämä, ja hän esittelee sitä kirjassaan *Introduction to Documentary* (2010). Moodijaottelun eri lokerot edustavat erilaisia tapoja hyödyntää elokuvataiteen resursseja dokumenttielokuvien teossa. Moodeja on kuusi: selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen, performatiivinen ja poeettinen moodi. Yleensä dokumenttielokuva edustaa pääasiassa yhtä moodia, mutta harva elokuva lukeutuu yksinomaan yhden moodin piiriin. Useimmiten dokumenttielokuvissa yhdistellään eri moodeille tyypillistä kerrontaa, ja ilmaisua värittää lisäksi elokuvantekijän henkilökohtainen kulttuuritausta.

Selittävää moodia edustavat elokuvat nojaavat selkeään argumentaatioon ja sanalliseen selitykseen, ja arkipuheessa dokumenttielokuvalla tarkoitetaan yleensä nimenomaan tällaisia dokumenttielokuvia. Havainnoivan moodin elokuvissa elokuvantekijä pyrkii olemaan vain objektiivinen tarkkailija, joka puuttuu tapahtumien kulkuun niin vähän kuin mahdollista. Osallistuvaa moodia edustavissa elokuvissa sen sijaan kohteen ja tekijän välillä on selkeä vuorovaikutus – haastattelut ovat merkittävä osa osallistuvan moodin

ilmaisua, eikä provosointikaan ole tavatonta. Refleksiiviseen moodiin kuuluu tietoisuus siitä, että elokuva on rakennettu kuvaus todellisuudesta, ja tämä pyritään myös tuomaan ilmi katsojalle. Performatiivista moodia edustaville elokuville on tärkeää subjektiivisuus, elokuvantekijän näkyvä osallistuminen elokuvaan sekä katsojiin vaikuttaminen sosiaalisella ja tunnetasolla. (Nichols 2010, 30-32.) Poettiseen moodiin perehdyn seuraavaksi tarkemmin.

### 3 POEETTINEN DOKUMENTTIELOKUVA

#### 3.1 Poeettisen dokumenttielokuvan tunnusmerkit

Bill Nicholisin kuuden moodin jaotteluun kuuluva poeettinen moodi kuvaa poeettista dokumenttielokuvaa osuvasti. Poeettinen moodi painottaa tunnetilaa, sävyä, rytmisiä ja esteettisiä enemmän kuin loogista argumentointia tai retoriikkaa. Poeettinen moodi tutkiskelee assosiaatioita ja kaavoja, ja elokuvan muoto on usein sen esiintyjien tärkeämpää. Poeettisessa dokumenttielokuvassa esiintyvät ihmiset ovatkin harvoin itse pääroolissa – useammin ihmiset ovat elokuvassa lähinnä välineitä, jotka muun maailman tavoin toimivat elokuvantekijän tavoittelemien mielleyhtymien ja tunnetilojen rakennuspalikoina. (Nichols 2010, 162-163.) Tämä ei tosin automaattisesti tarkoita sitä, etteikö poeettista moodia edustava elokuva voisi keskittyä ihmisiin. Jo yksi varhaisimmista poeettiseksi dokumenttielokuvaksi mielletyistä teoksista, Alberto Cavalcantin elokuva *Rien que les heures* (1926), kuvaa Pariisia kaupunkina yksittäisten ihmisten kautta. Myös Jorge Leónin elokuva *Before We Go* (2014) tutkii aihettaan – sairautta, kuolemaa ja hyvästien jättämistä – muutamaankin yksittäiseen henkilöön hyvinkin läheisesti keskittyen. Molemmissa elokuvissa aiheen tutkiminen ihmisten kautta on tärkeää halutun tunnelman synnyttämiseksi, ja jollakin muulla tulokulmalla ei välttämättä saavutettaisi yhtä voimakasta lopputulosta. Kummassakaan elokuvasta ei kuitenkaan esitellä henkilöitä tai heidän taustojaan sen tarkemmin, vaan pysyttävädytään heidän tuntemuksissaan ja kokemuksissaan ja viedään elokuvaa sitä kautta eteenpäin.

Poeettisen dokumenttielokuvan näkökulma maailmaan on lyyrinen ja impressionistinen, ja faktatietoa suurempi paino on elokuvan esteettisillä ominaisuuksilla (Dormehl 2012, 141). Kerronnallinen aspekti onkin poeettisessa dokumentissa yleensä pieni, ja elokuvan elementit yhteen sitova aihe voi olla hyvinkin löyhä (Spence & Navarro 2011, 148). Tulokulma elokuvan aiheeseen on usein subjektiivinen ja kokemuspohjainen, ja vaikkapa perinteisistä selittävästä dokumenteista poiketen poeettisessa dokumenttielokuvassa harvoin esitetään mitään varmana totuutena. Lajityypin elokuvat eivät myöskään yleensä ole voimakkaasti kanta-aottavia, vaan niissä keskitytään mieluummin yksilön kokemukseen ja niiden monitulkintaisuuteen. (Ward 2005, 14.) Poeettinen dokumenttielokuva voi myös

olla dokumentaristille työkalu henkilökohtaisten huolien tai itsestäänselvyyksinäkin pidettyjen elämänalueiden tutkiskeluun. Elokuviissa saatetaan nostaa esille merkittäviäkin ongelmia, yrittämättä kuitenkaan tarjota niihin selkeitä ratkaisuja. Poeettisen dokumenttielokuvan tarkoitus voi myös olla vain tutkiskella ympäröivää maailmaa yhteen tai toiseen näkökulmaan tiukasti pitäytymättä. (Spence & Navarro 2011, 147-151.)

### **3.2 Poeettisen dokumenttielokuvan historiaa**

Poeettiselle dokumenttielokuvalla on hiukan hankalaa piirtää selkeää historiallista kehityskaarta. Osin tämä johtuu siitä, että lajityypin määritelmä on liikkuvainen. Poeettisista dokumenttielokuvista puhutaan usein kokeellisina elokuvina, eikä poeettisuuden tarkoista kriteereistä olla yksimielisiä. Toisaalta historian tarkka määrittely on vaikeaa myös siksi, että poeettinen dokumentti on lajityyppinä niin henkilökohtainen ja tekijänsä näköinen. Kunkin elokuvantekijän saamat vaikutteet ja henkilökohtaiset ihailun kohteet vaikuttavat siihen, mikä on juuri hänen elokuvansa inspiraation lähde, eivätkä vaikutteet tietenkään ole kaikille samat. Hankaluuksista huolimatta historiankirjoista on mahdollista hahmottaa joitakin lajityypille yleisesti merkittäviä käännteitä.

Poeettisen dokumenttielokuvan kehityskaari alkaa 1920-luvun tienoilta, avantgardistien ja kokeilevien elokuvantekijöiden teoksista. Fiktioelokuvan ja dokumenttielokuvan rajat olivat tuolloin vasta hahmottumassa, mutta elokuvalliseen kerrontaan oli jo muodostunut tiettyjä esteettisiä ja sisällöllisiä normeja. Poeettinen dokumenttielokuva syntyi vastareaktionä yleistyville säännöille. (Dormehl 2012, 141.) Termiä avantgarde käytettiin taiteessa alun perin kuvaamaan ranskalaista, 1900-luvun alun maalaustaidetta, joka hyökäsi perinteistä taidetta ja sen arvomaailmaa vastaan. 1920-luvulla modernistit, kuten surrealistit, futuristit ja kubistit valjastivat termin omaan käyttöönsä. (O'Pray 2003, 3-4.) Avantgarde -elokuvantekijöille elokuva itsessään oli taiteen muoto, ja heidän teoksensa työnsivät elokuvaestetiikan rajoja narratiivisen valtavirtaelokuvan ulkopuolelle. Innovaatiivisuus kohtasi tarpeen dokumentoida maailmaa, ja syntyi uudenlainen tapa lähestyä sekä elokuvaa välineenä että ympäröivää todellisuutta. (Spence & Navarro 2011, 149.)

### 3.2.1 Kaupunkisinfoniat

Ensimmäisiä ja tunnetuimpia poeettisen dokumenttielokuvan edustajia kutsutaan kaupunkisinfonioiksi. Kaupunkisinfoniat kuvaavat suurkaupunkien arkea hyödyntäen tavallisesta poikkeavaa kerrontaa, epätyypillistä rakennetta sekä kokeilevaa ja oivaltavaa kuvausta ja leikkausta. Lopputuloksena on visuaalinen runo, joka saa katsojan havainnoimaan arkitodellisuutta uudella tavalla, ja näkemään asioita, joita hän ei välttämättä muutoin näkisi. (Spence & Navarro 2011, 147.) Kaupunkisinfoniat ovat hyvä esimerkki poeettisesta dokumenttielokuvasta paitsi ilmaisukeinojensa, myös aiheidensa puolesta. Kaupunkisinfoniassa arkinen aihe muuttuu innovatiivisen ilmaisun kautta kiinnostavaksi ja tuoreeksi.

Klassinen esimerkki kaupunkisinfoniasta on lajityypille nimensäkin antanut Walter Ruttmannin *Berliini: Suurkaupungin sinfonia* (*Berlin: Die Sinfonie der Großstadt*, 1927). Elokuva vie katsojan matkalle Berliiniin, tutustumaan kaupungin olemukseen vuorokauden ajan. (Aufderheide 2007, 14-15.) Kaupungin elämä aamusta iltaan toimii ulkoisena rakenteena elokuvalle, mutta eri näytöksiä sitoo vuorokauden kiertoa enemmän yhteen toisto. Erilaiset kaupungista löytyvät rakennukset, teknologia, liikenne ja niissä ilmenevät kaavat toistuvat osiosta toiseen luoden yhtenäisen, poeettisen kaupunkikuvan. (Spence & Navarro 2011, 148.) Arkkitehtuurin ja modernin teollisuuden synnyttämät linjakaat kompositiot yhdistettynä suurkaupungin velloviin ihmismassoihin ja mahtipontiseen musiikkiin esittävät 20-luvun lopun Berliinin rytmikkäänä, sykkivänä kokonaisuutena.

Ruttmannin tapa ei suinkaan ole ainoa keino lähestyä kaupunkisinfoniaa. Ranskalaisen avantgarde -liikkeen ytimessä toiminut Alberto Cavalcanti loi samoihin aikoihin Ruttmannin kanssa oman näkemyksensä Pariisista elokuvassaan *Rien que les heures* (1926). Impressionistinen teos pyrkii esittämään kaupungin olemuksen sen ihmisten ja yksityiskohtien kautta. Toisin kuin Ruttmannin elokuva, jossa rytmi on pääosassa ja ihmiset ovat enemmänkin anonyymejä massoja, Cavalcantin teos keskittyy kaupungin asukkaisiin yksilöinä (Kuva 1). Epäsuora kerronta, syy-seuraussuhteiden kautta eteneminen, ohikiitävät hetket ja ilmaisulliset valinnat kuten ristikkäis- ja pysäytyskuvat kuvaavat runollisesti Pariisin ihmisiä, luokkaeroja sekä elämän iloja ja suruja. (von Bagh 2007, 43-44.)





KUVA 1. Erilaisilla näkökulmilla saavutetaan toisistaan poikkeavat kaupunkikuvat. Vasen kuvakaappaus on elokuvasta *Berliini: Suurkaupungin sinfonia* (1927), oikea on elokuvasta *Rien que les heures* (1926).

Joris Ivensin lyhemässä, Amsterdamin elämää kuvaavassa elokuvassa *Sade* (*Regen*, 1929) keskitytään kaupungin arjen yksityiskohtiin rajatumminkin. Elokuvan kuvat yhdistää muodollisesti yhtäkkinen sadekuuro, joka aiheuttaa muutoksia päivän kulkuun. Varsinaista tarinaa ei ole, vaan kuvat nivoutuvat yhteen rakenteen ja visuaalisen samankaltaisuuden avulla (Spence & Navarro 2011, 148-149). Vaikka kaikki eivät pidä *Sadetta* kaupunkisinfoniana, se on erinomainen esimerkki poeettisesta dokumenttielokuvasta. Lajityypille ominaiseen tapaan elokuvassa pyrittiin ensisijaisesti välittämään tietynlainen tunnelma ja mielikuva. Peter von Baghin (2007, 62) mukaan Ivens kertoo tavoitelleensa valkokankaalle mahdollisimman konkreettista sateen ja kosteuden tunnetta. Hän toivoi saavansa yleisön tuntemaan sateen nahoissaan, ja Baghin mukaan onnistuikin siinä. Hän siteeraa (2007, 62) Ivensiä: ”Olin hyvin onnellinen huomattessani - -, että yleisö etsiskeli sadetakkejaan ja he olivat yllättyneitä huomattessaan sään kuivaksi ja kirkkaaksi tullessaan ulos teatterista.”

Kaikkein legendaarisin ja Ruttmannin *Berliinin* ohella tunnetuin kaupunkisinfonia lienee kuitenkin neuvostoliittolaisen Dziga Vertovin tuotannon keskipiste *Mies ja elokuvakamera* (*Tšelovek s kinoapparatom*, 1929). Elokuva kuvaa neuvostoliittolaista elämää ja miestä, joka kameransa avulla tallentaa yhteiskuntansa monimuotoisuutta. Samanaikaisesti elokuva on metatason teos elokuvan itsensä tekemisestä. (von Bagh 2007, 49-50.) Vertovin itsensä mukaan elokuva oli kokeilu, jonka tarkoituksena oli luoda ainutlaatuinen, kansainvälinen, teatterista ja kirjallisuudesta erillinen elokuvan kieli. Toisaalta teos

on myös tietoisesti rakennettu kokonaisuus, joka pyrkii välittämään kuvan elämästä sellaisenaan ”kinosilmän”, eli ihmissilmää paremmin maailmaa havainnoivan elokuvakameran linssin läpi. (Vertov 1928, 83-85.)

Ilmaisultaan *Mies ja elokuvakamera* on monimutkainen ja oivaltava niin visuaalisesti kuin rytmisestikin – leikkauksen avulla rikas kokoelma kuvia neuvostoaarjesta täyttyy erilaisista merkityksistä ja vertauskuvista (O’Pray 2003, 35). Runsaat nopeutukset, pysäytykset, päällekkäiskuvat ja muu kuvan manipuloiminen vahvistavat milloin mitään viestiä tai metaforaa, mutta pyrkivät myös osaltaan muistuttamaan katsojaa siitä, että hän katselee dramatisoitua otetta todellisuudesta. Teos on kaiken kaikkiaan ainutlaatuinen, ja se on jäänyt historiaan paitsi kaupunkisinfonioiden huipentumana, myös häkellyttävänä osoituksena elokuvan mahdollisuuksista. (von Bagh 2007, 49-51.) Vertovin tuotanto ja ajatukset ovat yleensäkin vaikuttaneet merkittävästi niin avantgarde -liikkeeseen, poettisia dokumenttielokuvia tekeviin dokumentaristeihin kuin muihinkin nykyajan elokuvantekijöihin. Vertovin tapa hylätä narratiivisuus elokuvassa sekä hänen muodolliset ja tyyllilliset kokeilunsa ovat inspiroineet elokuvantekijöitä yli kulttuuristen ja ideologisten rajojen. (O’Pray 2003, 32.)

### 3.2.2 Toisen maailmansodan jälkeen

Toisen maailmansodan loppupuolella tarve sisäisestä motivaatiosta kumpuavaan elokuvaan kasvoi, ja poeettisuus nosti jälleen päätään. Ruotsalainen Arne Sucksdorff oli jo sodan aikana alkanut taipua kohti poeettista dokumenttielokuvaa erilaisissa luontoon keskittyvissä elokuvissaan, ja Sucksdorffin taianomaiset luontokuvat herättivät inspiraatiota myös Keski-Euroopassa. Vielä hallitsevan fasistivallan alla dokumentaristeilla oli heikosti valinnanvaraa aiheiden suhteen, ja muun muassa Belgiassa ja Ranskassa tuotettiin Sucksdorffin tapaan lyhyisiä kuvaelmia maaseudun elämästä ja luonnosta. Sodan päätyttyä elokuvan tekeminen muuttui jälleen vapaammaksi, ja monet nuoret dokumentaristit pääsivät kokeilemaan siipiään lyhyiden, yksilöllisten teoksien muodossa. Valtiovallan ohjaaman liukuhihnatuotannon sijaan pyrittiin omaperäisiin elokuviin, jotka tarkastelivat maailman yksityiskohtia tekijänsä näköisten lasien lävitse. (Barnouw 1993, 186-191.)

Jälkensä poeettisen dokumenttielokuvan sodanjälkeisiin historiankirjoihin jätti erityisen muistettavasti hollantilainen Bert Haanstra. Elokuviinsa Haanstra onnistui löytämään uudenlaisia katsantokantoja tavanomaisiin aiheisiin – esimerkiksi elokuvassaan *Spiegel van Holland* (1950) Haanstra kuvaa hollantilaista arkkitehtuuria väreilevään veteen piirtyvien heijastusten avulla. Haanstran kenties kuuluisin, Oscarinkin voittanut teos on lyhyt poeettinen dokumenttielokuva *Glas* (1958). Lasitehdasta kuvaava elokuva esittelee vangitsevasti niin perinteistä lasinpuhallusta kuin uusia, koneellisia tuotantomenetelmiäkin, ja tutkii samalla teollistumisen vaikutuksia. (Barnouw 1993, 191-193.)

Sodan jälkeen myös äänen ilmaisulliseen potentiaaliin alettiin herätä entistä voimakkaammin. Mykkäelokuvien aikana näytöksissä toki soi musiikki, mutta ääneen ei sen kummemmin keskitytty. Sodan aikana saksalaiset hioivat magneettinauhatekniikkaa merkittävästi, ja sodan jälkeen sama teknologia avasi elokuvaäänelle huimasti uusia mahdollisuuksia. Äänen vaivaton editointi mahdollistui, ja uusi tekniikka inspiroi kokeellisuuteen taipuvaisia elokuvarunoilijoita. Haanstran *Glas* on myös äänen suhteen oiva esimerkki aikakauden poeettisista dokumenttielokuvista. Elokuvan ääniraidalla kuullaan niin jazzmusiikkia kuin rytmisiä ja pelkistettyjä, tehtaan ääniä muistuttavia perkussioita. Ääni on merkittävä osa elokuvan ilmaisuvoimaa, ja musiikki on paikoin synkronoitu kuvaan niin tarkasti, että ruudulla näkyvät lasinpuhaltajat tuntuvat olevan musiikin alkulähteenä. (Barnouw 1993, 193-196.)

1960-luvulla poeettinen dokumentti siirtyi taka-alalle, kun dokumenttielokuvan saralla tapahtui koko lajityypin mullistaneita muutoksia. Vallankumous kuitenkin vaikutti osaltaan myös poeettisen dokumenttielokuvan myöhempään kehitykseen, jonka takia vuosikymmenen tapahtumat on syytä tässä mainita. 1960-luvulla uudet teknologiset innovaatiot muuttivat kuvaus- ja äänityskaluston kevyemmäksi ja halvemmaksi. Kuvan ja äänen synkronointi helpottui, ja entistä herkemmällä filmeillä oli mahdollista kuvata vallitsevassa valossa. Kuvauskalusto tuli helpommin saatavaksi ja keveyden myötä elokuvaaminen pienellä, parhaimmillaan vain kuvaajasta ja äänittäjästä koostuvalla ryhmällä mahdollistui. Tekniset edistysaskeleet edesauttoivat kahden dokumenttielokuvakenttää mullistaneen suuntauksen syntymistä. Yhdysvalloissa syntyi *direct cinema* -liike, ja Ranskassa *cinéma vérité* -liike. Direct cinema -liikkeen edustajat pyrkivät tarkkailemaan, spontaaniin elokuvaan, kun taas cinéma vérité -elokuvantekijät pyrkivät todellisuuden kuvaamiseen.

miseen tietoisien vuorovaikutuksen kautta. (Helke 2006, 20; 61.) Bill Nicholsin moodijaottelussa ensiksi mainittu asettuisi havainnoivan moodin piiriin, kun taas jälkimmäinen edustaisi osallistuvaa moodia.

Useissa yhteyksissä törmää siihen, että direct cinemasta ja cinema véritésta puhutaan yhtenä ja samana. Vaikka molemmat liikkeet syntyivät samojen edistysaskeleiden ansiosta, ne ovat lähestymistavoiltaan huomattavan erilaiset. Direct cinema painottaa näkymättömyyttä, passiivisuutta ja mahdollisimman vähäistä tapahtumiin puuttumista. Elokuvantekijä pyrkii olemaan vain sivustaseuraaja, joka yrittää löytää totuuden näkemästään ja antaa tapahtumien kehittyä luonnostaan. Haastatteluja ja kohteiden ohjaamista vältetään, eikä kertojaaäntä mielellään käytetä. Cinema vérité -elokuvantekijä sen sijaan tekee kaikkensa tapahtumien kehityksen edistämiseksi. Cinema vérité nojaa voimakkaasti haastatteluihin ja korostaa elokuvantekijän roolia aktiivisena toimijana. Dokumentaristi pyrkii hieman paradoksaalisesti nostamaan totuuden esiin tietoisien ohjaamisen avulla, ja provo-soimalla toimii katalysaattorina tapahtumille. Liikkeillä on eroistaan huolimatta kuitenkin myös yhtäläisyyksiä. Molemmat liikkeet vaikuttavat katsojaansa mielenosoituksellisuuden sijasta tutkimalla ja kysymällä. Molemmat voivat olla kanta-aottavia, mutta ne eivät välttämättä yritä ratkaista ongelmia, joita ne nostavat esille. (Barnouw 1993, 254-255; 262; Spence & Navarro 2011, 67-68.) Uudenlaisten menetelmien avulla molemmat liikkeet uudistivat merkittävästi dokumenttielokuvan estetiikkaa ja käytäntöjä, ja loivat pohjaa ennennäkemättömälle dokumentaarille ilmaisulle.

### 3.2.3 1980-luvulta nykypäivään

1980–1990-luvuilla poeettiseen dokumenttielokuvaan vaikutti voimakkaasti kaksi elokuvantekijää: Godfrey Reggio ja Ron Fricke. Godfrey Reggion *Koyaanisqatsi* (1982) onkin eräs lajityypin tunnetuimmista ja useimmin mainituista teoksista. Elokuvan nimi on Hopi-intiaanien kielestä peräisin oleva sana, joka tarkoittaa epätasapainossa olevaa elämää. (Aufderheide 2007, 15.) *Koyaanisqatsi* on muodoltaan miltei klassinen esimerkki poeettisesta dokumenttielokuvasta – se etenee assosioiden ja estetiikka edellä, mutta voi tar-

peen tullen nostaa esiin suuriakin ongelmia. Vaikuttava kokoelma kuvia luonnosta ja kaupungeista, nopeutukset, time-lapse<sup>1</sup> -kuvat ja leikkaus sekä vangitseva musiikki luovat yhdessä miltei hypnoottisen kokonaisuuden. Mitään suoranaisesti väittämättä elokuva heittää ilmoille ympäristönsuojelullisia ja yhteiskunnallisia teemoja, kuten ihmiskunnan vaikutuksen maapallon tilaan ja teknologisoitumisen vaikutuksen ihmisiin. Ongelmiin ei kuitenkaan yritetäkään tarjota ratkaisuja, vaan asiat jätetään katsojan pureskeltavaksi.

Ron Fricken elokuva *Baraka* (1992) on *Koyaanisqatsin* (1982) selkeä hengenheimolainen. Yhteys ei ole erityisen yllättävä, sillä Fricke toimi *Koyaanisqatsin* kuvaajana. Kuten isoveljensä, myös *Baraka* koostuu henkeäsalpaavista kuvista, jotka yhteen koottuna tutkiskelevat maailman kehitystä, ihmiskunnan olemusta sekä ihmisten vaikutusta maailmaan runollisella tasolla. Kummassakaan elokuvista ei ole dialogia, vaan ne välittävät viestinsä puhtaasti kuvien ja musiikin kautta – Fricke itse kutsuu elokuvaansa avustetuksi meditaatioksi. *Koyaanisqatsin* tavoin myös *Baraka* sysää katsojaansa kohti haluttuja mielle yhtymiä merkityksellisen nimen avulla. *Baraka* on Sufin kieltä ja tarkoittaa vapaasti käännettynä siunausta tai elämän olemusta. (Dormehl 2012, 156-157.)

Poeettista dokumenttielokuvaa on tehty myös Suomessa. Jo 1950-luvulla nuori Jörn Donner teki lyhyen dokumenttielokuvan *Aamua kaupungissa* (1954), jossa tarkkaillaan aamuista Helsinkiä impressionistisella otteella, kaupunkisinfonioiden hengessä. 1980-luvulla Antti Peippo teki omaelämäkerrallisen elokuvansa *Sijainen* (1989), joka tutkii lapsuuden traumojen ja sodan vaikutuksia myöhempään elämään (Suomen elokuvakontakti ry 2015). Lasse Naukkarisen pitkä dokumenttielokuva *No Comments* (1985) tutkii assosiaatioiden kautta aikansa maailmaa. Nimensä mukaisesti Naukkarisen elokuva ei selosta eikä kommentoi, vaan leikkausta hyödyntäen luo suhteita eri tilanteiden välille. (Elonet 2015.)

2000-luvulle tultaessa poeettinen dokumenttielokuva on maailmanlaajuisesti kehittynyt elokuvantekijöille varteenotettavaksi tavaksi välittää ajatuksensa katsojalle. Kuten dokumenttielokuva yleensäkin, myös poeettinen dokumenttielokuva on aikojen saatossa monimuotoistunut ja muuttunut yhä enemmän tekijöidensä näköiseksi. Poeettiselle doku-

---

<sup>1</sup> Time-lapse-kuvaus on kuvaustekniikka, jossa pitkällä aikavälillä kuvattuja kuvia nopeutetaan huomattavasti erittäin nopean ajankulun saavuttamiseksi (Ajastettu kuvaus, Wikipedia 2015).

menttielokuvalla ominainen impressionistisuus ja subjektiivisuus antavat dokumentaris-  
tille keinon käsitellä valitsemaansa aihetta tavallisesta poikkeavalla tyyllillä, mikä par-  
haimmillaan johtaa uusien, ainutlaatuisten näkökulmien ja assosiaatioiden syntymiseen.

### 3.3 Poettisen dokumenttielokuvan ilmaisulliset elementit

Poettisen dokumentin ilmaisukeinot ovat useimmiten omalaatuisia ja muiden dokument-  
tielokuvan tyyllilajien keinoista toisinaan voimakkaastikin poikkeavia. Materiaalia järjes-  
tellään assosiaatioiden ja muodollisten kaavojen avulla, usein hyödyntäen elokuvanteki-  
jän subjektiivisia havaintoja ja esteettisiä kokeiluja. Poettisuus ja estetiikka ajavat tär-  
keydellään ohi tarinankerronnasta ja selkeästä narratiivista, ja synnytyt mielikuvat ylit-  
tävät tarkkaan rakennetun argumentaation. (Spence & Navarro 2011, 147.) Poettinen  
dokumenttielokuva on ikään kuin audiovisuaalinen runo. Runon ilmaisulliset keinot poik-  
keavat proosasta – runoilija leikittelee kielellä ja hyödyntää vertauskuvia synnyttääkseen  
uusua, tuoreita näkökantoja tarjoavia yhdistelmiä (Knudsen 2012, 157). Runoissa on kui-  
tenkin diversiteettiä, ja niissä voidaan käyttää erilaisia ilmaisullisia keinoja ilman, että ne  
lakkaavat olemasta runoja. Samalla tavalla poettisessa dokumenttielokuvassa käytetään  
elokuvallisia keinoja vapaasti, eikä yksi tai toinen keino välttämättä tee dokumenttielo-  
kuvasta poettista tai ei-poettista. Tiettyjä yhtäläisyyksiä ja toistuvia piirteitä on kuiten-  
kin havaittavissa. Tutkin seuraavissa kappaleissa tarkemmin sitä, millaisista ilmaisulli-  
sista elementeistä poettinen dokumenttielokuva voi rakentua, ja miten näitä elementtejä  
hyödynnetään haluttujen reaktioiden saavuttamiseksi.

Tarkastelussani olen jaotellut elokuvan neljään osa-alueeseen: muotoon, visuaaliseen tyy-  
liin, rytmiin ja äänimaailmaan. Jaottelulla pyrin kattamaan elokuvan ilmaisukeinot mah-  
dollisimman perusteellisesti. Olen kuitenkin tehnyt jaottelun leikkaajan näkökulmasta,  
joten painotus on sen mukainen. Eniten huomioarvoa saa rytmi, ja äänimaailmassa sekä  
visuaalisessa tyyliässä keskityn leikkaajan kannalta oleellisiin asioihin. En siis pureudu  
kovinkaan tarkasti sellaisiin seikkoihin, joita koskevat ilmaisulliset päätökset tehdään elo-  
kuvan tuotantovaiheessa. Vaikka monissa tapauksissa jokin edellä mainituista elemen-  
teistä on hallitsevampi kuin muut, useimmiten kaikki ovat läsnä jollain tasolla. Karen  
Pearlman (2013, 141) vertaa elokuvaa elävään organismiin – otosten ilmaisullinen koko-

naisvaikutus syntyy kaikkien sen elementtien vuorovaikutuksesta, ja kaikki elementit toimivat aina suhteessa muihin. Ilmaisullisten elementtien vaikutusten tarkastelu yksitellen helpottaa kuitenkin ongelmanratkaisua, ja parantaa ymmärrystä elokuvan vaikuttamisen keinoista.

Pyrin pitämään tekstini mahdollisimman konkreettisenä ja ymmärrettävänä havainnollistavien elokuvaesimerkkien avulla. Käytän esimerkkeinä useita erilaisia poeettisia dokumenttelokuvia. Olen valinnut lähemmän tarkasteluni kohteeksi kaksi Pohjankonna Oy:n elokuvaa: *Hanasaari A* (2009) ja *Häivähdys Elämää* (2012). Pohjankonna Oy on helsinkiläisten ohjaaja-tuottajien Hannes Vartiaisen ja Pekka Veikkolaisen sekä äänisuunnittelija Joonatan Portaankorvan tuotantoyhtiö, joka on tuottanut kokeellisia lyhytelokuvia vuodesta 2009 alkaen (Pohjankonna Oy 2014). 14-minuuttinen *Hanasaari A* kuvaa hiilivoimalan purkua ja sen vaikutusta Helsingin kaupunkikuvaan, ja 6-minuuttinen *Häivähdys Elämää* kuvaa ohikiitäviä hetkiä ihmisten kohtaamisista Helsingin rautatieasemalla. Molemmat elokuvat on mahdollista katsella kokonaan Pohjankonna Oy:n verkkosivuilla<sup>2</sup>.

*Hanasaari A* ja *Häivähdys Elämää* sopivat hyvin lähemmän tarkastelun kohteiksi monesta syystä. Elokuvat ovat tyyllillisesti melko erilaisia, mutta niistä löytyy myös yhtäläisyyksiä, ja niitä on siksi mielekäästä vertailla keskenään. Molemmat elokuvat ovat lyhyitä, joten niitä on helppo hallita ja tarkastella myös kokonaisuuksina. Lisäksi molemmissa elokuvissa hyödynnetään Pohjankonna Oy:lle tyypilliseen tapaan erikoisia ja ainutlaatuisiakin keinoja halutun tunteen välittämiseksi. Omintakeinen ja monipuolinen ilmaisu takaa sen, että elokuvista löytyy riittävästi hyviä, havainnollistavia esimerkkejä tutkimukseni tueksi. Elokuva-analyysin yhteydessä on kuitenkin aina huomioitava analyysiin liittyvä subjektiivisuus. Tarkastelen elokuvia omasta henkilökohtaisesta näkökulmastani – ei ole kiveen kirjoitettu, että kaikki katsojat vetävät elokuvista samat johtopäätökset, tai että elokuvat herättävät muissa samoja tunteita kuin minussa.

---

<sup>2</sup> [www.pohjankonna.fi](http://www.pohjankonna.fi)

### 3.3.1 Muoto

Poettisen dokumentin tavoitteleva viesti ja tunnelma välittyvät katsojalle paljolti elokuvan muodon kautta. Laajimmassa määritelmässään muodolla tarkoitetaan elokuvaa kokonaisuutena, sitä järjestelmää mikä syntyy kun kaikki elokuvan elementit toimivat vuorovaikutuksessa toistensa kanssa. Toisinaan taas muoto erotetaan sisällöstä, ja annetaan ymmärtää muodon olevan ikään kuin konteksti, jonka puitteissa sisältö esitetään. (Bordwell & Thompson 2010, 56-58.) Koska tutkin elokuvan eri komponentteja erikseen yksi kerrallaan, keskityn tässä tutkimuksessa muodosta kirjoittaessani elokuvan rakenteeseen. Robert McKee (1998, 33) kuvailee elokuvan rakennetta valikoiduksi sarjaksi tapahtumia, jotka on järjestelty tietoisesti niin, että ne herättävät haluttuja tunteita tai ajatuksia. Erittelen sitä, miten poettiseen dokumenttelokuvaan valikoituja tapahtumia järjestellään, ja miten ne kuljettavat elokuvaa. Riippumatta kuitenkin siitä, tarkoitetaanko muodolla elokuvan tyylillistä kokonaisuutta vai sen rakennetta, en pidä muodon ja sisällön erottamista mielekkäänä. Elokuvan eri osa-alueet – ideat, ajatukset, tarina, tekniikka, ilmaisukeinot, tyyli ja niin edelleen – ovat kaikki osa elokuvan kokonaisuutta, eikä niitä voi erottaa toisistaan. Poettisessa dokumentissa muodon ja sisällön yhtenäisyys korostuu entisestään, kun selkeää tarinaa tai argumentointia ei oikeastaan ole. Muodosta tulee sisältö.

Assosioiva muoto on useille kokeellisille elokuville tyypillinen tapa rakentaa elokuva, ja sitä hyödynnetään myös monissa poettisissa dokumenttelokuvissa. Assosioiva muoto yhdistelee kuvia joilla ei välttämättä ole tekemistä keskenään, mutta juuri niiden yhdistäminen rohkaisee yhteyksien etsimiseen, assosiointiin. Assosioiva muoto muistuttaa luonteeltaan runojen muotoa, ja onkin näin ollen loogista, että se on runolliselle dokumenttelokuvalla tavallinen. Kuvien väliset assosiaatiot muodostavat kokonaisuuksia, jotka herättävät katsojasta riippuen voimakkaitakin tunteita tai tulkintoja. (Bordwell & Thompson 2010, 375.) Muun muassa Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi* (1982) käyttää assosioivaa muotoa. Elokuvassa ei ole selkeää tarinaa, vaan se yhdistelee erilaisia, täysin toisistaan irrallisiakin kuvia. Esimerkiksi yhdessä elokuvan hektisimmistä sekvensseistä näytetään peräkkäin liukuportaissa lipuvia ihmismassoja ja einesten tuotantolinjalla lipuvia nakkeja. Sekä nakit että ihmiset liikkuvat samansuuntaisesti ja nopeasti päättymättömänä janana, kukin omilla linjoillaan. Kuvien yhdistäminen luo assosiaation kahden toi-



sistaan erillisen tilanteen välille, ja kenties herättää ajatuksia kahden kuvan sisällön samankaltaisuudesta. Samanlaisia esimerkkejä löytyy myös Walter Ruttmannin kaupunkisinfoniasta *Berliini: Suurkaupungin sinfonia* (1927), jossa miellelyhtymiä luodaan esimerkiksi puhelimesta riitelevien liikemiesten, tappelevien koirien ja huutavien apinoiden välille.

Assosiativisen rakenteen ansiosta tarkan tilan, ajan tai paikan tunne loistaa poeettisessa dokumentissa usein poissaolollaan. Ajan ja tilan pirstoutuessa elokuvassa voidaan hyödyntää niin sanottua fragmenttikerrontaa. Fragmenttikerronnalle tyypillistä on poeettiselle dokumentille ominainen kohtausjakojen ja tilan tai ajan jatkuvuuden puute. Selkeän ajan, paikan tai jopa tarinan puuttuessa jatkuvuus syntyy teeman ja tunnelman kautta. (Pirilä & Kivi 2008, 46.) Poeettisessa dokumentissa voidaankin täysin luontevasti yhdistellä kuvia eri paikoista tai eri aikakausilta, mikäli ne yhdessä luovat halutun mielikuvan ja palvelevat elokuvan teemaa. Assosioiva muoto toimii siksi, että ihmisellä on taipumus muodostaa vuorovaikutussuhteita näkemiensä asioiden välille. Tarve löytää logiikkaa ja järjestystä saa ihmisen automaattisesti hakemaan merkityksiä edessään avautuvasta elokuvasta, ja näin yhteys syntyy alitajuisesti matkustavien ihmisten ja nakkienkin välille. (Bordwell & Thompson 2010, 56.)

Elliptisyys, eli asioiden tai tapahtumien näyttämättä jättäminen, toisto ja kronologian puute saattavat myös toimia poeettisen dokumenttielokuvan kantavana ilmaisullisena elementtinä. Tällainen lähestymistapa on käytössä esimerkiksi Lotta Petronellan dokumenttielokuvassa *HEM. Någonstans*. (2014). Elokuvan keskiössä on kolme miestä, jotka pohivat suhdettaan mereen, elämäään ja maailmankaikkeuteen. Vuodenajat, paikat ja miesten tarinat sekoittuvat toisiinsa, tapahtumat toistuvat, eikä kronologiasta ole tietoaakaan. Lopputulos on unenomainen kokonaisuus, jossa kaikki elokuvan osat tuntuvat sekoittuvan vuorovaikutteisiksi universumin osiksi. Sulautumisen tunne on suoraan seurausta pirstaleisesta rakenteesta, jota ilman yhtenevyyden tavoittaminen olisi todennäköisesti ollut hankalampaa.

Pohjankonna Oy:n *Hanasaari A* (2009) keskittyy rakenteellisesti hiilivoimalan purun ympärille. Elokuvan alussa tehdasaluetta esitellään muutama minuutti, jonka jälkeen siirrytään purkuvaiheeseen. Purku on elokuvan pitkäkestoisin osuus, ja tunnelma vaihtelee sen

sisällä hiukan. Purun päätyttyä jäädään tunnustelemaan purun jälkeensä jättämää hiljaisuutta. *Häivähdys Elämää* (2012) rakentuu vieläkin lyhemmän tapahtuman varaan. Alussa on tyhjä, junaan odottava rautatieasema. Junan saapuessa asema täyttyy ihmisistä ja sen myötä elämästä. Junan lähdettyä rautatieasema palaa odottavaan tilaansa. Molemmat elokuvat osoittavat, ettei teema aina ole ainoa poeettista dokumenttielokuvaa sitova tekijä, eikä elokuvassa välttämättä tarvitse poukkoilla reippaasti ajasta ja tilasta toiseen. *Hanasaari A* pysyttelee kuvaamansa voimalan välittömässä läheisyydessä, ja vaikka aikaa kuluu paljon, se tuntuu kuluvan lineaarisesti. *Häivähdys Elämää* sijoittuu kokonaisuudessaan rautatieasemalle, eikä katsojan ainakaan anneta ymmärtää, että ajassa hypel-täisiin edestakaisin.

### 3.3.2 Visuaalinen tyyli

Poeettisessa dokumenttielokuvassa on runsaasti tilaa ainutlaatuiselle ja oivaltavalle visuaaliselle ilmaisulle. Toisaalta poeettisessa dokumenttielokuvassa on myös mahdollista vapaasti hyödyntää erilaisia kuvamanipulaatioita. Katsojan huomiota voidaan ohjalla kompositioidin, tarkennuksen ja valaistuksen avulla, ja värivalinnoilla sekä efektoinnilla voidaan vaikuttaa kuvan herättämiin mielleyhtymiin.

Sillä, mitä kuvassa kulloinkin näkyy, on elokuvan viestin ja tunnelman kannalta olennainen merkitys. Kaikkea kuvassa näkyvää kutsutaan *mise-en-scèneksi*. Ranskalainen, alun perin teatterissa käytetty termi tarkoittaa vapaasti käännettynä näyttämöllepanoa, ja se sisältää niin valaistuksen, lavastuksen, esineet, asiat kuin ihmisetkin. (Bordwell & Thompson 2010, 118; 147.) Dokumenttielokuvassa harvemmin on erikseen rakennettua lavastusta tai tarkkaa näyttelijänohjausta, minkä vuoksi kameratyöskentelyn merkitys kuvan sisällön hallinnassa korostuu. Sitä, mitä kuvassa näytetään ja millä tavalla, ja toisaalta mitä jätetään näyttämättä, riippuu paljon kuvan kompositiosta – rajauksesta, kuvakoosta ja kuvakulmasta. Esimerkiksi Pohjankonna Oy:n elokuvassa *Hanasaari A* (2009) kuvan sisältöä muokataan komposition avulla, ja sitä kautta synnytetään tietynlainen tunnelma. Purettavan voimalan sisältä näytille valitut yksityiskohdat henkivät miltei kuollutta py-sähtyneisyyttä: kuvissa nähdään tyhjä pullo, kuollut hyönteinen ja suuri, tyhjä öljykattila. Tilaa peittävä lika ja paksu pöly vahvistavat tunnetta tilan elottomuudesta (Kuva 2).



KUVA 2. Pölyinen pullo henkii mennyttä elämää. Kuvakaappaus elokuvasta *Hanasaari A* (2009).

Kuvan kompositiolla vaikutetaan kuvan konkreettiseen sisältöön, mutta rajausta tai kuvakulmaa muuttamalla voidaan myös merkittävästi muuttaa kohteen synnyttämiä assosiaatioita. Rajauksen avulla voidaan valjastaa asioita välittämään tietynlaisia tunteita tai herättämään mielikuvia, ja oivaltava kompositio voi muuttaa kuvassa näkyvän asian merkitystä huomattavastikin. Esimerkiksi Standish D. Lawderin elokuvassa *Necrology* (1968) kuvataan ihmisiä, jotka tiiviinä janana liikkuvat liukuportaissa. Kuvaukseen on käytetty telelinssiä, ja rajaus on tiukka. Tämä saa liikkeen näyttämään hitaalta, eikä kuvasta heti erota ihmisten olevan liukuportaissa. Lisäksi kuva toistetaan takaperin, jonka seurauksena ihmiset lipuvat ylös- ja taaksepäin. Hautajaismusiikkiin yhdistettynä kuvan rajaus luo tunteen siitä, että ihmiset lipuvat tuonpuoleiseen rautatieaseman portaissa liikkumisen sijaan. (Barnouw 1993, 196-197.) Toinen hyvä esimerkki rajauksen käytöstä löytyy Chantal Akermanin elokuvasta *News from Home* (1977). New Yorkia kuvataan elokuvassa siten, etteivät kuvat keskity oikeastaan mihinkään. Kuvat ovat staattisia, eikä niissä erityisesti korosteta mitään yksittäistä elementtiä. Katsojan on kuvaustyylin vuoksi vaikea luoda minkäänlaista suhdetta näkemiinsä paikkoihin, ja elokuvan paikat tuntuvat katsojalle etäisiltä. Kuvauksen avulla saadaan korostettua elokuvassa tavoiteltua yksinäisyyden ja eristäytyneisyyden tunnetta. (Spence & Navarro 2011, 222-223.)

Valaistus vaikuttaa olennaisesti siihen, millaisena kohde näyttäytyy. Valaistuksella voidaan alleviivata kohteen tärkeyttä tai vaihtoehtoisesti vähentää sen oleellisuutta suhteessa muihin. Valaistuksella voidaan myös edesauttaa tietynlaisen tunnelman luomista tai antaa tilalle luonnetta. Valon laadulla on myös osansa yhtälössä: luonnonvalo herättää erilaisia mielikuvia kuin keinovalo. (Spence & Navarro 2011, 223-224.) Valaistus vaikuttaa kuvan kontrastiin, joka taas on hyvä keino ohjata katsojan huomiota. Valaistuksen avulla voidaan erottaa merkittävä kohde taustastaan, jolloin se nousee esiin ja kiinnittää huomion. Tumma tausta jää vaalean kohteen varjoon ja toisinpäin. (Bordwell & Thompson 2010, 149-151.)

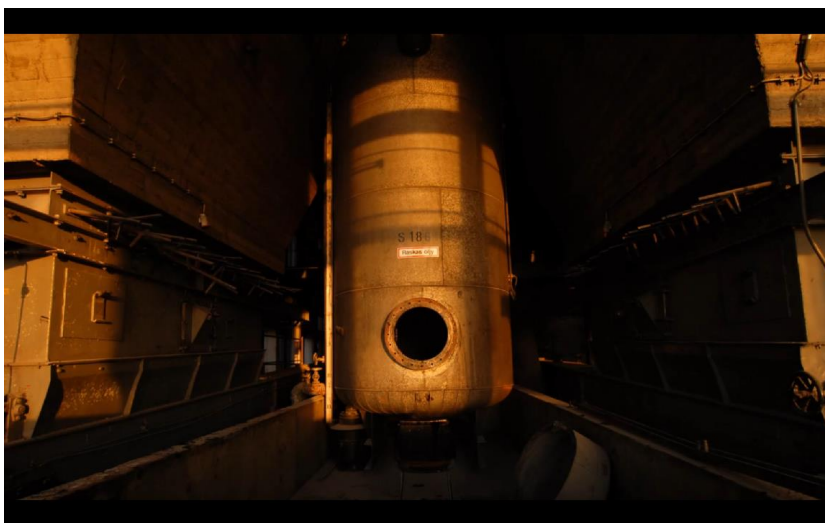
Suuri kontrasti tuo kuvaan dynamiikkaa, ja kontrasti on tärkeä tekijä myös kuvan intensiteetin kannalta. Juho Fossi viittaa opinnäytetyössään (2014, 9-10) Bruce Blockin ajatuksiin erilaisuudesta ja samanlaisuudesta visuaalisen intensiteetin osatekijöinä. Mitä enemmän kontrastia kuvassa on, sitä intensiivisempi se on visuaalisesti. Täten mitä vähemmän kontrastia on, sitä vähemmän kuvassa on intensiteettiä. Kontrasti vaikuttaa paitsi valaistuksessa, myös väreissä. Vastavärit muodostavat toisiinsa nähden valtavan kontrastin, mutta huomion ohjaamiseksi jo pienikin eroavaisuus riittää kiinnittämään katseen. Silloin, kun valo on teholtaan tasainen, lämpimät värit kuten punainen ja keltainen toimivat viileitä värejä tehokkaammin huomion ohjaajina. (Bordwell & Thompson 2010, 149-151.)

Värit vaikuttavat voimakkaasti ja alitajuisesti katsojaan. Eri väreihin yhdistetään paljon erilaisia tunteita ja symboliikkaa. Tarkka värin vaikutus on eittämättä aina tilannesidonnainen, mutta on olemassa tiettyjä toistuvia vaikutuksia, joita eri väreihin voidaan yhdistää. Lämpimät värit – punainen, keltainen ja oranssi – ovat houkuttelevia ja tehokkaita. Punainen on näistä aggressiivisin, ja se saattaa innostuksen ja virkeyden lisäksi aiheuttaa vihaisuutta. Oranssi on punaista miellyttävämpi ja sensuellimpi, ja erityisesti oranssiin valoon yhdistetään romantiikka. Keltainen yhdistetään aurinkoon ja sen vaikutus on pirstävä, mutta keltaisella voidaan myös viestiä vaaraa. (Bellantoni 2005, 2-3; 42-43; 112-113.) Kylmät värit puolestaan rauhoittavat - sininen yhdistetään melankoliaan, pidättyväisyyteen ja hiljaisuuteen, ja se voi sävystään riippuen edustaa esimerkiksi viattomuutta tai älyä. Vihreän värin vaikutuksissa korostuu värien tilannesidonnaisuus. Toisaalta se on tuoreuden ja elämän väri, ja toisaalta se voidaan yhdistää pilaantuneisuuteen tai vaaraan. Vihreä ruoho viestii elämää mutta vihertävä lihanpala tai tuntematon vihreä neste viestii

myrkyllisyyttä ja luotaantyöntävyyttä. Violetti puolestaan yhdistetään mystiikkaan ja paranormaalisiin, ja elokuvassa se usein viestii tulevaa muutosta tai kuolemaa. (Bellantoni 2005, 82-83; 160-161; 190-191.)

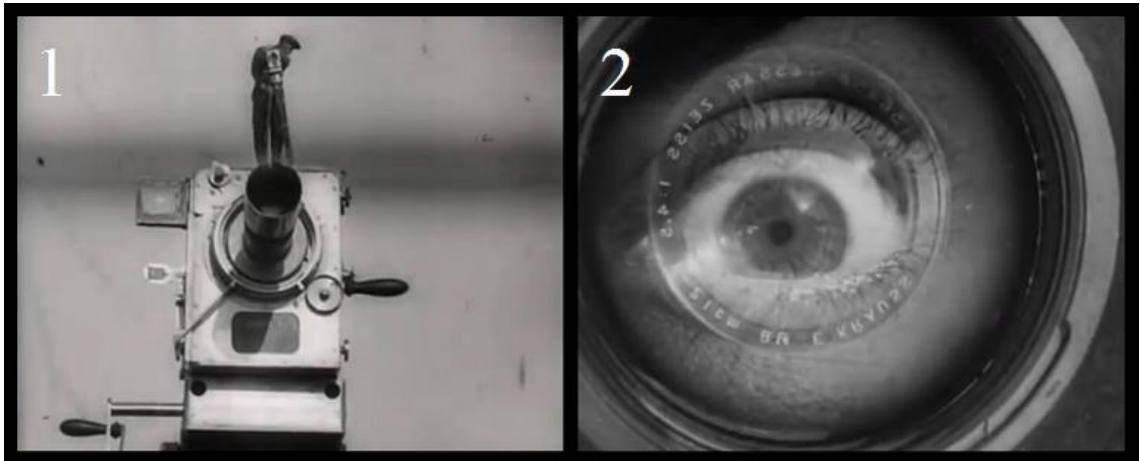
*Hanasaari A:n* (2009) vallitsevia värejä ovat oranssi ja keltainen. Ne ovat ensisijaisesti läsnä valossa – auringonvalon päivän mittaan vaihtuva sävy hallitsee elokuvan väripalettia. Suuri osa elokuvan kuvista on kuvattu aamulla tai illalla, ja erityisesti elokuvan alun maisemakuvissa oranssi valo on kantava elementti. Oranssin lisäksi läsnä on jonkin verran aamusarastukselle ja iltahämärälle ominaista tummaa sinistä. Vaikka aika lailla kaikki elokuvan maisemakuvat ovat time-lapse-kuvia, joissa aikaa on nopeutettu reippaasti, ne tuntuvat melko rauhallisilta. Osaltaan tämä johtuu juuri miellyttävistä ja seesteisistä aamun ja illan väreistä. Lisäksi rauhaa edistää kuvien staattisuus – maisemissa ei ole juuri-kaan sellaisia liikkuvia elementtejä, jotka hallitsisivat kuvaa tai veisivät huomiota.

Voimakkaiden värien lisäksi myös kontrasti on *Hanasaari A:ssa* merkittävässä osassa. Kuvasajasta johtuen monissa kuvista on voimakas kontrasti – voimala, nosturit ja muut rakennukset jäävät vain mustiksi varjoiksi oranssia taivasta vasten. Niin ikään sisäkuvissa kontrasti on suuri – kirkas auringonvalo liikkuu pintoja pitkin luoden vahvoja varjoja valaistujen ja pimeiden alueiden välille. Kontrasti tuo mielenkiintoa pitkiin, rauhallisiin kuviin ja valon liike ohjaa katsetta tehokkaasti. Toisaalta voimakas kontrasti saa sisäkuvat näyttämään myös hiukan pelottavilta, kun osa voimalan sisätilasta jää varjoon (Kuva 3). Teolliset esineet, joita ei välttämättä tunnista, näyttävät varjojen seassa paikoin hyvinkin uhkaavilta, vaikka valo on lämmin ja miellyttävä.



KUVA 3. Oranssi valo ja kontrasti hallitsevat elokuvan alkua. Kuvakaappaus elokuvasta *Hanasaari A* (2009).

Poettisissa dokumenteissa käytetään muihin dokumenttielokuvan lajeihin nähden huomattavan paljon erilaisia kuvamanipulaatiotekniikoita. Kuvaa voidaan hidastaa, nopeuttaa tai pysäyttää, kuva-ala voidaan jakaa ja kuvia voidaan valottaa päällekkäin. Jo 1920-luvun kaupunkisinfonioissa käytettiin muun muassa päällekkäiskuvia, ja erityisesti Dziga Vertovin *Mies ja elokuvakamera* (1929) tunnetaan sen runsaasta kuvamanipulaatiosta. Useissa kohdissa kuva-ala on jaettu moneen osaan ja kuvia on valotettu päällekkäin erilaisten assosiaatioiden luomiseksi. Esimerkiksi alun kuuluisassa otoksessa elokuvakameran ja miehen kuvat on valotettu päällekkäin niin, että suhteessa mieheen kamera vaikuttaa valtavan suurelta (Kuva 4, osa 1). Myös Vertoville mieleistä yhteyttä kameran ja ihmismilän välillä korostetaan useasti päällekkäiskuvien avulla (Kuva 4, osa 2). Päällekkäiskuvat ja ristihäivytykset ovatkin hyvä keino korostaa eri kohteiden yhtäläisyyksiä tai yhteensulautumista, kun ne tehosteen avulla kirjaimellisesti sulautuvat yhteen.



KUVA 4. Päällekkäiskuvat synnyttävät uusia merkityksiä. Kaksi kuvakaappausta elokuvasta *Mies ja elokuvakamera* (1929).

Elokuvan digitalisoitumisen myötä kuvamanipulaatio on helpottunut merkittävästi, ja kuvaa on jälkituotannossa mahdollista muokata mitä erikoisimmilla tavoilla. Pohjankonna Oy hyödyntää elokuvissaan erikoisia kuvamanipulaatiotekniikoita jatkuvasti. Heidän elokuvansa *Häivähdyt Elämää* (2012) on käsitelty käytännössä katsoen kokonaan tehosteella, joka jakaa kuva-alan vaakasuuntaisiin juoviin. Juovat päivittyvät keskenään eriaikaisesti, saaden kuvissa näkyvät ihmiset ja junat liikkumaan aaltoillen kuvan poikki (Kuva 5). Tehoste on elokuvan kantava visuaalinen elementti, joka leimaa elokuvaa voimakkaasti ja antaa elokuvalle hyvin omintakeisen tyylin. Rautatieasemalla ihmiset pysyvät muutenkin paikallaan vain hetken, mutta aaltoilun seurauksena he liikkuvat hetkestä

toiseen entistäkin nopeammin. Katsoja häidin tuskin ehtii havaita toisensa kohtaavien ihmisten välisiä tapahtumia, ennen kuin ihmiset taas kiitävät aaltoillen eteenpäin. Jatkuva liike korostaa rautatieasemalla tapahtuvien kohtaamisten lyhyttä ja ihmisten välisten hetkien ohikiitävyyttä. Tunnelma on aaltoilun seurauksena hyvin eläväinen.



KUVA 5. Juna aaltoilee tehosteen seurauksena. Kuvakaappaus elokuvasta *Häivähdys Elämää* (2012).

### 3.3.3 Rythmi

Rythmi on kehossa tuntuva ilmiö (Pearlman 2013, 247). Sitä on vaikea kuvailla, ja sille on kasapäin erilaisia määritelmiä. Useimmissa niistä elokuvan rytmi sidotaan aikaan. Yhtäällä sitä kutsutaan elokuvan sykkeeksi, vastavoimien vuorottelusta syntyväksi ajan jaksottaisuudeksi. (Pirilä ja Kivi 2008, 73). Toisaalla painotetaan ajan manipuloimista – rytmin muodostamista aikaa hidastamalla, nopeuttamalla tai toistamalla ja liikkumalla siinä edestakaisin sopivassa määrin oikeassa kohtaa (Crittenden 1995, 86). Hiukan teknisemmältä kantilta katsottuna rytmi voidaan purkaa yksinomaan kuvien kestoisiin ja niiden keskinäisiin suhteisiin (Bordwell & Thompson 2010, 230). Rytmien rakentamisesta puhuessaan leikkaajat usein toteavat sen olevan intuitiivista, kuitenkin avaamatta väitettä tarkemmin. Rytmien muodostumista verrataan taikuuteen, ja todetaan sopivan rytmien vain ”tuntuvan oikealta”. (Pearlman 2013, 1.)

Rytmien moninaiset määritelmät osoittavat selkeästi sen, miten laaja ja vaikeasti määriteltävä osa elokuvaa rytmi on. Rythmi kuitenkin vaikuttaa voimakkaasti katsojan elokuvakokemukseen ja erityisesti tunteisiin, joita elokuva hänessä herättää. Leikkaajan kannalta

rytmi on kenties elokuvan tärkein ilmaisullinen elementti, sillä leikkaajalla on eri ilmaisukeinoista ylivoimaisesti suurin määräysvalta juuri rytmin suhteen. Siksi rytmin käsittely on tutkimuksen kannalta välttämätöntä. Rytmin perinpohjainen tarkastelu vaatisi kuitenkin oman tutkimuksensa, joten pitääkseni tämän tutkimuksen järkevissä mitoissa pyysyttyäydyn rytmiä tarkastellessani perusasioissa. Pyrin avaamaan rytmin luonnetta ja siihen vaikuttavia tekijöitä niin hyvin ja selkeästi, kuin se käytettävissä olevan tilan puitteissa on mahdollista.

Kirjassaan *Cutting Rhythms: Shaping the Film Edit* (2013) leikkaaja ja aiheesta tohtoriksikin väitellyt Karen Pearlman pyrkii avaamaan rytmin olemusta perinpohjaisesti. Hän pukee rytmin olemuksen ja tarkoituksen sanoiksi, tutkii sitä miten rytmi vaikuttaa katsojaan ja erittelee sitä, millaisten asioiden suhteen leikkaaja tekee päätöksiä elokuvan rytmiä muovatessaan. Pearlmanin teos käsittelee rytmiä syvällisesti, hyödyntäen laajasti niin elokuvaa ja sen leikkausta käsittelevää kirjallisuutta kuin neurologisia ja tanssia tutkivia teoksiakin. Olenkin valinnut Pearlmanin teoksen päälähteekseni rytmiä käsitellessäni juuri teoksen syvällisyyden sekä sen laajan ja luotettavan teoreettisen pohjan vuoksi. Tiivistettynä Pearlman väittää teoksessaan, että elokuvan leikkauksessa rytmi koostuu ajasta, energiasta ja liikkeestä, joita muovataan ajoituksen, tahdin ja liikeratojen avulla. Rytmin tarkoitus on luoda jännityksen ja laukaisun syklejä, mitkä taas synnyttävät tunteita ja ajatuksia.

Rytmi – sekä sen havainnointi että sen luominen – on intuitiivista. Vaikka intuitio ei ole synnynnäistä, rytmisen intuition pohja on kuitenkin vaistossa. Maailma, ja ihminen sen mukana, on täynnä rytmejä. Vuorokauden kierto, vuodenaajat, nousu- ja laskuvesi, sydämensyke, unirytmii, hengittäminen, ja niin edelleen – kaikki nämä ovat rytmisiä asioita, joiden kanssa ihminen on päivittäin tekemisissä. Rytmi vaikuttaa ihmiseen voimakkaasti ja herkästi, osin siksi, että rytmeihin mukautuminen on aikanaan edesauttanut ihmisen eloonjäämistä. (Pearlman 2013, 1;7.) Olemme kuitenkin tottuneet rytmin läsnäoloon niin voimakkaasti, ettemme kiinnitä rytmiin huomiota ilman tietoista ponnistelua tai esteettistä ärsykettä, kuten elokuvaa (Hacker 2011, 19-20). Mikäli ympäristönsä rytmejä kuitenkin aktiivisesti havainnoi, voi itse asiassa huomata näkevänsä, kuulevansa ja tuntevansa liikettä (Pearlman 2013, 8).



Ihmisen liikkeet kuvaavat hänen tunteitaan ja sisäisiä rytmejään. Liikkeeseen kätkeytyvä tunne tulee havaittavaksi liikkeen energian, eli liikettä sysäävän motiivin, ja liikkeen ajoituksen kautta. Se, että ihminen kävelee, ei yksin kerro katsojalle mitään ihmisen sisäisestä maailmasta. Sen sijaan se, miten hän kävelee – ripeästi, löntystäen, pää pystyssä, kiirehtien, lypsyssä – paljastaa katsojalle nopeasti ja selkeästi ihmisen vireys- ja tunnetilan. Konteksti, eli tarina tai teema, kertoo katsojalle mihin liikkeen sisältämä tunne on suunnattu, mutta itse liikkeestä käy ilmi tunteen laatu. Leikkaajalle tarjolla oleva liike ei kuitenkaan rajoitu ihmiskehon liikkeeseen. Materiaalista löytyvät maailman osat, kuten virtaava vesi tai huojuvat puut, sisältävät yhtä lailla merkityksiä kantavia liikkeitä, mitkä osaltaan vaikuttavat rytmiin. Rytmiluodaan kuvissa ilmenevän liikkeen lisäksi myös äänen, tunteiden, ideoiden ja tarinoiden liikkeistä, liikkeen ajoitusta ja energiaa muovaten. (Pearlman 2013, 8; 34; 83.)

Nähtyä liikettä ei tulkita tietoisesti, vaan alitajuisesti myötäelämällä. Ihminen reagoi näkemäänsä liikkeeseen fyysisesti, mikäli leikkaaja on muovannut liikkeen rytmisesti sopivaksi. Onnistuneesta rytmistä seuraava tunne on välitön ja selkeä, sillä reaktio kumpuaa ihmisen kehosta ja alitajunnasta. (Pearlman 2013, 34; 83.) Ihminen reagoi näkemäänsä liikkeeseen fyysisesti parillakin tavalla. Ensimmäistä näistä tavoista kutsutaan kinesteettiseksi empatiaksi. Kinesteettinen empatia tarkoittaa ikään kuin nähdyn liikkeen mukana tuntemista – keho, jolla on vastaavia kokemuksia liikkeen fysiikasta, tunnetasolla tunnistaa nähdyn tai kuullun liikkeen ja reagoi siihen. Keho esimerkiksi osaa automaattisesti väistää kohti lentävää esinettä vaikkei sitä kohti olisi ikinä heitetty mitään, ja puun oksien heilumisen nopeudesta pystyy pääättelemään tuulen voimakkuuden. Fyysinen reaktio havaittuun liikkeeseen perustuu kinesteettiseen muistiin – suoraan tai epäsuoraan kokemukseen liikkeestä, henkilökohtaiseen liikkeelliseen historiaan sekä toisaalta sisäänrakennettuun fysiikan lakien tuntemukseen ja liikkeen ymmärrykseen. Toisinaan saattaa elokuvassakin huomata väistävänsä kameraa kohti lentävää asiaa – tämä tapahtuu niin ikään tiedostamatta, kinesteettisen muistin ansiosta. Kinesteettisen muistin avulla kykenemme näkemään merkityksiä liikkeessä, niin elävässä elämässä kuin kuvatussa materiaalissakin, ja tiedämme alitajuisesti miten merkityksellinen jokin liike on. (Pearlman 2013, 10-11; 64.)

Kun havaittu liike on tarkoituksenmukaista, reagoimme siihen niin sanotuilla peilisolulla. Peilisolut ovat hermosoluja, jotka aktivoituvat sekä silloin kun ihminen liikkuu

tarkoituksenmukaisesti, että silloin kun hän näkee jonkun muun ihmisen liikkuvan. Peilisolujen avulla tulkitaan muiden ihmisten liikkumista ja aikeita sekä koetaan empatiaa. Periaatteessa voisi sanoa, että peilisolujen avulla ihminen osallistuu näkemäänsä liikkeeseen neurologisesti vaikka hän istuisi paikallaan. Peilisoluja käytetään toisen ihmisen liikettä matkiessa, ja peilisolujen avulla myös opitaan – aivoihin voi nimittäin jäädä fyysinen muistijälki jostakin liikkeestä tai toiminnosta vain kyseistä toimintoa katselemalla. Elokuvan rytmiä rakentaessaan leikkaaja elää kuvamateriaalissa näkemänsä liikkeen mukana kinesteettisen empatiansa ja peilisolujensa avulla. Kun otoksen sisäinen rytmi on oikeanlainen, se aktivoi leikkaajan kinesteettisen empatian tai peilisolut, ja otos ”tuntuu oikealta”. Leikkaajan intuitio sekä hänen omat fyysiset reaktionsa auttavat leikkaajaa löytämään elokuvalle sopivan rytmin. (Pearlman 2013, 11-12; 20.)

Elokuvaan fyysisesti reagoiminen ja liikkeen tulkitseminen konkretisoitui itselleni katsoessani Jorge Leónin poeettista dokumenttielokuvaa *Before We Go* (2014). Elokuvasa on kohtaus, jossa vaikeasti sairas ja kivuista kärsivä nainen tahtoo asettua lattialle makaamaan. Prosessi on hidas ja kankea, mutta lattialle lopulta päästyään nainen kierii siinä onnen kyyneleet poskillaan. Huomasin kohtauksen aikana reagoivani fyysisesti naisen liikkeeseen. Tunsin kehoni jännittyvän vaikeaa lattialle laskeutumista seurattessani, ja lattialla maatessaan naisen silmännähtävä rentoutuminen tuntui myös omassa kehossani rentoutumisena. Lattialla naisen kehonkieli vahvisti voimakasta myötätuntoa, jota hänen kasvoiltaan huokuva onni yksinkin herätti. Toisaalta se, miten vaikealta suhteellisen yksinkertainen toiminto (makaamaan käyminen) näytti, herätti surua, mikä osaltaan vahvisti myötätuntoa naisen päästessä lattialle.

Haluamansa rytmin välittämiseksi valmiiseen elokuvaan leikkaaja katsoo materiaalia, tuntee sen herättämiä tunteita ja kokoaa materiaalista intuitionsa johdattelemana kokonaisuuden, joka toivottavasti herättää katsojassaan leikkaajan havittelemia tunteita. Elokuvan sisältämän liikkeen laadun, määrän ja intensiteetin määrittämiseksi leikkaajalla on Pearlmanin mukaan käytössä kolme työkalua – ajoitus (engl. *timing*), tahti (engl. *spacing*) ja liikeratojen fraseeraus (engl. *trajectory phrasing*). Nämä ovat paitsi työkaluja, myös komponentteja, joista elokuvan rytmi koostuu. Katsojalle laadun, määrän ja intensiteetin muutokset tuntuvat hänen omien fyysisten reaktioidensa tihenemisenä ja vähenemisenä – aika, energia ja liike muovattuna rytmiseksi kokonaisuudeksi synnyttävät siis elokuvan katsojassa fyysisiä jännityksen ja rentoutumisen syklejä. (Pearlman 2013, 64-65.)

Rytmin kaikkein pienintä yksikköä Pearlman kutsuu pulssiksi. Pulssilla hän tarkoittaa painotuksia jotka määräävät liikkeen energiaa ja vauhtia, ja ovat merkittävässä osassa tekemässä elokuvasta esimerkiksi nopean tai hitaan tuntuista. Pulssi muodostuu aksenteista, kuten puheen painotuksista, kameran liikkeistä, äänitehosteista, musiikin iskuista ja niin edelleen. Elokuvan materiaalissa on valmiina olemassa pulssi, mutta leikkaaja voi muokata sitä leikkauksen avulla – aksentteja voidaan siirtää, voimistaa tai heikentää leikkauskohtaa muuttamalla. (Pearlman 2013, 28-34.) Esimerkiksi Pohjankonna Oy:n elokuvassa *Häivähdys Elämää* (2012) elokuvan pulssi muodostuu pitkälti siinä soivasta musiikista. Kuva aaltoilee efektoinnista johtuen jatkuvasti, ja liike on laadullisesti melko tasapaksua. Suurimman osan ajasta elokuvassa kuitenkin soi kepeä valssi, joka muuttaa elokuvan pulssia hiukan vilkkaammaksi kuin mitä kuva yksin saisi aikaiseksi.

Päättyessään siitä, milloin leikkaaja käyttää tiettyä kuvaa, kuinka kauan hän pysyy siinä ja milloin hän leikkaa siitä pois, hän muokkaa Pearlmanin (2013, 44-46) mukaan elokuvan ajoitusta. Skarvin, eli kahden kuvan välisen leikkauskohtan paikka vaikuttaa kuvan kantamaan merkitykseen, ja siihen, miltä seuraava kuva vaikuttaa suhteessa siihen. *Häivähdyksessä Elämää* nähdään peräjälkeen kuva pariskunnasta onnellisena, jonka jälkeen saman pariskunnan toinen osapuoli nähdään puhumassa puhelimeen, ja toinen vaikuttaa mieteliäältä (Kuva 6). Mietteliäisyys, kenties jopa pettymys, tuntuu olevan seurausta onnellisen hetken keskeytymisestä. Kuvien vaihtaminen päikseen voisi saada onnellisuuden vaikuttamaan esimerkiksi siltä, että se on seurausta edellisessä kuvassa nähdyn puhelun päättymisestä. Skarvin siirtäminen kummassakin kuvassa (esimerkiksi onnettomamman hetken ja mietteliäämmän hetken poimiminen) muuttaisi kuvien merkityksiä entisestään.



KUVA 6. Peräkkäiset kuvat vaikuttavat toisiinsa. Kuvakaappaus elokuvasta *Häivähdys Elämää* (2012).

Kuvan kesto puolestaan vaikuttaa siihen, kuinka pitkältä kuva tuntuu. Kuvan keston vaikutus on kuitenkin hyvin suhteellista, ja se, tuntuuko kuva pitkältä vai lyhyeltä määräytyy kenties jopa enemmän ympäröivien kuvien kuin kyseessä olevan kuvan keston mukaan. Kahden sekunnin mittainen kuva tuntuu puolen sekunnin mittaisten kuvien keskellä pitkältä, mutta kymmenen sekunnin mittaisten kuvien keskellä lyhyeltä. Siihen, kuinka pitkältä kuva tuntuu, vaikuttaa ympäröivien kuvien keston lisäksi se, kuinka paljon kuvassa tapahtuu. Kuva jossa on paljon tietoa, havaittavaa, liikettä tai muutoksia tuntuu lyhemältä kuin staattinen kuva, jossa ei tapahdu juurikaan, vaikka kuvien sekuntimääräinen kesto olisi sama. (Pearlman 2013, 44-46.)

Yksittäisen kuvan sisältämän liikkeen vauhti ja määrä, sekä liikkeen muutokset kuvien välillä vaikuttavat siihen, miten hitaalta tai nopealta kohtaaminen katsojalle tuntuu. Tätä rytmien osa-aluetta Pearlman nimittää tahdiksi. Tahtia muuttaa skarvien määrä, liikkeen määrä ja sen muutokset kuvien ja osioiden sisällä, sekä liikkeen tai tapahtumien nopeus läpi koko elokuvan. Leikkauskohtien määrää tarkastellessa keskitytään kuvan keston sijasta siihen, kuinka usein kuvasta toiseen leikataan. Leikkaamalla toistuvasti kesken liikkeen tai aivan sen alussa tai lopussa tahti nopeutuu. Jos liikkeen annetaan alkaa ja loppua rauhassa, ja jos liikkeen ympärille jätetään tyhjää tilaa, tahti hidastuu. Nopeuden tai hitauden tuntu johtuu siitä, että leikkauksen tahti vaikuttaa suoraan siihen, miten tiuhaan katsojalle esitellään uusia asioita. Skarvi merkitsee muutosta, joten tiheä leikkaustahti merkitsee tiheään tapahtuvaa muutosta. Suuri määrä liikettä nopeuttaa tahtia entisestään, ja itse asiassa tiheä liike voi yksinkin nopeuttaa tahtia leikkausten määrästä riippumatta. Mikäli liikettä ja muutoksia on paljon, ja katsojalla on vain vähän aikaa tutkia monimutkaista kuvaa, tahti alkaa tuntua nopealta. Syynä nopeuden tuntuun on epävarmuus tapahtumien ja liikkeen kehityksestä, mikä synnyttää katsojalle tunteen, ettei hän ehdi nähdä tai tietää kaikkea. Jos aikaa havainnointiin on sen sijaan runsaasti tai kuvat ovat yksinkertaisia, katsojalle syntyy varmuus näkemästään, ja tunnelma rauhoittuu. (Pearlman 2013, 47-50.)

*Hanasaari A:n* (2009) keskivaiheilla, tehtaan puron vilkkaimmilla hetkillä rytmiä kiihdytetään tahdin avulla. Tehtaan purkaminen on toimintana intensiivistä, ja kuvien sisäinen liike onkin runsasta. Nopeutetuissa kuvissa työkoneet liikkuvat kuva-alalla edestakaisin, rakennuksista irtoaa kappaleita ja romua putoilee maahan. Liike on määrällisesti

runsasta, ja koneiden edestakainen liike lisää dynamiikkaa entisestään. Paikoin intensiivteettiä kasvatetaan vielä jakamalla kuva-ala useaan purkua kuvaavaan osaan. Kussakin osassa on itsessään paljon liikettä, ja yhteen tuotuna niitä on miltei mahdotonta havainnoida perinpohjaisesti. Tahdin ansiosta purkuosio on rytmiltään paikoin erittäin hektinen.

Liikeratojen fraseerausta käsitellessä muovataan rytmiä otoksissa olevaa energiaa manipuloimalla. Liikeratojen fraseeraus (engl. *trajectory phrasing*) on Pearlmanin itse kehittämä termi, ja sen yhteydessä fraseerauksella tarkoitetaan samankaltaisia asioita kuin musiikissa – siis rytmin tai energian muuntelua teoksen välittämän tunnelman värittämiseksi. Liikerata tarkoittaa tässä yhteydessä liikkeen suuntaa ja liikettä eteenpäin sysäävää energiaa. Energia voi tarkoittaa liikettä motivoivaa asennetta tai aietta, ja sitä voisi kutsua myös liikkeen alatekstiksi. Energia antaa liikkeelle luonnetta, ja liike tuo sitä motivoivan energian näkyväksi – halaus on erilainen riippuen siitä, onko halauksen kohde vaimo vai isä. Liikeratoja muokatessa keskitytään siihen, miten liike jatkuu kuvasta toiseen. Energiaa muokatessa otoksia voidaan valikoida niiden sisältämän energian mukaan, tai liikkeen kehityskaarta muovaamalla voidaan muuttaa otoksen pulssia ja sitä kautta sen energiaa. Kuvien sisältämät energiat vaikuttavat toisiinsa ja ne yhteisvaikutuksellaan edesauttavat merkityksien luomista ja tunteiden synnyttämistä. (Pearlman 2013, 52-53; 55-57.)

*Häivähdys Elämää* (2012) on monella tasolla hyvä esimerkki rytmin monimuotoisuudesta. Koska koko elokuvan ajan kuvat on jaettu eriaikaisesti liikkuviin vaakasuuntaisiin juoviin, kuva liikkuu jatkuvasti paljon. Kuvan vaihtumista on myös vaikeaa ajoittaa tarkasti. Varsinaiset skarvit toki huomaa, mutta niitä on elokuvassa lopulta vähän. Tahti on siis skarvien määrän kannalta hidas, mutta liikkeen määrän kannalta vilkas. Kuvat kestävät keskimäärin miltei 15 sekuntia, mutta elokuva ei silti tunnu rytmisesti laiskalta. Jatkuva liike ja elokuvassa suurimman osan ajasta soiva, tahdiltaan jouheva valssi saavat yhdessä aikaan sen, että kuvat eivät pitkästä kestostaan huolimatta tunnu pitkiltä. Liikettä on manipuloitu niin voimakkaasti, että liikeratojen fraseeraus toimii elokuvassa hieman erikoisella tavalla. Efektioinnista johtuen ihmisten liike on niin luonnotonta, että liikkeestä itsestään ei pysty päättelemään sen taustalla vaikuttavaa tunnetta. Ihmisten tunteiden lukemiseksi huomio siirtyykin nopeasti ihmisten liikkeestä mitä pienimpiin ilmeiden muutoksiin. Ilmeet muokkaavat tunnelmaa hiukan, mutta aaltoilevan liikkeen kokonaisenergia määrittää sitä voimakkaammin. Liikkeen runsaudesta huolimatta liike on pehmeää,

rauhallista ja helpon näköistä. Pehmeys tukee kepeää musiikkia, synnyttäen iloisen, paikoin romanttisenkin tunnelman.

Liikkeen muokkaaminen sen vauhtia manipuloimalla vaikuttaa elokuvan rytmiin ja toimii myös tyylikeinona. Otoksia voidaan hidastaa tai nopeuttaa painotusten muokkaamiseksi. Liikkeen hidastaminen korostaa toimintoa, koska liikettä hidastamalla sen kesto kasvaa. Hidastus pidentää tunnetta siitä, että hidastettu toiminto on käynnissä, lisäten näin toiminnon painoarvoa. Toisaalta liike muuttuu myös laadullisesti – hidastettuna liikkuva kohde tuntuu vaativan enemmän energiaa liikkuaan, ikään kuin se joutuisi tekemään enemmän töitä edetäkseen tilassa ja ajassa. Dziga Vertov on kutsunut hidastamista ajan tarkasteluksi lähikuvassa: hidastettuna aika näyttää katsojalle intiimimmin, samaan tapaan kuin tila tai kuvattu kohde lähikuvassa. Intiimiyden tunne taas vahvistaa kokemusta siitä, että tarkastelun kohde on merkittävä. (Pearlman 2013, 200-202.)

Nopeutuksen tarkoitus sen sijaan voi olla vähentää kohteen painoarvoa tai saada katsoja tuntemaan vähemmän. Nopeutettu liike mielletään helposti koomiseksi, sillä se on laadullisesti irrallisen ja epärealistisen tuntuista. Nopeutettuna liikkuvat kohteet vaikuttavat olevan irti tilasta, sillä niiden liike ei tunnu vaativan lainkaan energiaa. (Pearlman 2013, 207-210.) Toisaalta nopeutusta voidaan käyttää myös ilmentämään hektisyyttä tai korostamaan ajan kulumista. Tämän suuntaisia vaikutuksia tavoitellaan erityisesti time-lapse-kuvausta hyödynnettäessä. Esimerkiksi Godfrey Reggion poeettinen dokumenttielokuva *Koyaanisqatsi* (1982) käyttää nopeutuksia juurikin urbaanin elämän kiireisyyttä alleviivataksaan. Laajoissa kaupunkikuvissa valtavat määrät autoja ja ihmisiä vilisevät paikasta toiseen hurjalla vauhdilla ja toisiinsa keskittymättä. Toisaalta nopeutettujen kuvien synnyttämä kontaktin puutteen tuntu voi katsojan tulkinnasta riippuen ilmentää myös urbaanin elämän yksinäisyyttä.

*Hanasaari A:ssa* (2009) käytetään runsaasti sekä nopeutuksia että hidastuksia. Nopeutukset ovat erityisen suuressa roolissa purkusekvenssissä, jossa nopeutuksen avulla kasvatetaan osion intensiteettiä. Lisäksi nopeutus muuttaa työkoneiden liikkeitä luonnottoman nopeiksi, ja koneet saavat melko eläimellisiä piirteitä. Nopeutettuna koneiden kauhat näyttävät syöväen rakennusta – laajoissa kuvissa pitkävartiset koneet nakertavat tehtaaseinää kuin kirahvit. Hidastuksia taas käytetään korostamaan ja pidentämään tiettyjä het-

kiä. Kun esineet ja rakennusromu – esimerkiksi alussa nähty öljykattila – putoavat maahan hidastettuna, niiden putoaminen saa enemmän painoarvoa. Ihmisiä näkyy elokuvassa vain yhdessä osiossa, ja tuolloin kuvat ovat niin ikään hidastettuja.

### 3.3.4 Äänimaailma

Äänimaailma on äärimmäisen tärkeä osa mitä tahansa elokuvaa. Ääni vaikuttaa katsojaan voimakkaasti, usein tämän tiedostamatta. Äänen avulla voidaan tiedonvälityksen lisäksi ohjalla katsojan havainnointia ja luoda tunnelmaa, ja näin suunnata katsojan ajatuksia kohti toivottua tulkintaa. (Knudsen 2012, 156.) Ääni on ilmaisullisesti monikerroksinen ja monimerkityksinen elokuvan elementti, joka vaikuttaa siihen, miten voimakkaasti ja millä tavalla elokuva tempaa katsojan mukaansa. Äänen avulla katsojan mielikuvitusta sysätään haluttuun suuntaan äänen korkeutta, voimakkuutta ja nopeutta muuttamalla, ja samalla muokataan kokemusta tilasta ja ajasta. (Harper 2009, 1-5.) Koska tutkimukseni tarkastelee elokuvaa leikkaajan näkökulmasta, en syvenny tässä erityisen tarkasti siihen, millaisilla keinoilla ääntä käytetään elokuvassa. Keskityn ensisijaisesti kuvan ja äänen väliseen vuorovaikutussuhteeseen sekä äänen tunnevaikutuksiin. Leikkaajan tehtävänä on harvoin suunnitella äänimaisemaa tai yksittäisiä äänellisiä elementtejä tarkasti. Leikkaajan on kuitenkin jonkin verran ajateltava musiikin, äänimaiseman ja tehosteiden vaikutusta elokuvan kulkuun, rytmitykseen ja tunnevaikutukseen. Siksi äänen toiminnan ja vaikutusten ymmärtäminen vähintään perusteiden tasolla edesauttaa leikkaajan työtä.

Äänen kyky manipuloida katsojaa korostuu erityisesti musiikissa. Musiikilla voidaan virittää haluttu tunnelma tehokkaasti, ja sen avulla katsojassa saadaan aikaan voimakkaitakin tunnereaktioita (Spence, Navarro & Lewis 2011, 254). Eräs elokuvamusiiikin tärkeimmistä tehtävistä onkin herättää tai vahvistaa tunteita. Musiikki on miltei poikkeuksetta emotionaalisesti latautunutta itsessään. Muun muassa kappaleen sävelkorkeus, rakenne, sävy ja tempo muuttavat musiikin kantamaa tunnetta. Musiikkiin liitetään myös herkästi erilaisia kulttuurillisia ja symbolisia elementtejä, joiden avulla voidaan niin ikään ohjata katsojan tekemiä tulkintoja. (Neumeyer & Buhler 2009, 43.) Musiikki yhdessä muiden äänimaailman elementtien kanssa vaikuttaa eittämättä elokuvan rytmiin. Musiikin iskut, nyanssit ja tempo sekä äänitehosteet ja äänimaiseman variaatiot muokkaavat oleellisesti elokuvan rytmiä, yhdessä kuvallisten elementtien kanssa.

Elokuvamusiikissa korostuu kontekstin vaikutus musiikin tehtäviin ja sen herättämiin reaktioihin. Musiikilla voidaan korostaa tai värittää kuvaa sekä vahvistaa elokuvan tarinan tai teeman tavoittelemaa tunnelmaa. Musiikilla voidaan toisaalta myös muuttaa oleellisesti siihen yhdistettyjen kuvien kantamia merkityksiä. (Neumeyer & Buhler 2009, 43.) Standish D. Lawderin *Necrologyssa* (1968) hautajaismusiikki sinetöi kuvan synnyttämän tulkinnan: ihmiset lipuvat hiljalleen Taivaaseen. Olisiko sama tulkinta saavutettu kepeällä hissimusiikilla, saati jättämällä musiikki kokonaan pois? Musiikin kyky muokata kuvaa käy ilmi hyvin myös mykkäelokuvista, joita on säestetty, ja tavataan yhä säestää hyvinkin vaihtelevan tyyllisellä musiikilla. Esimerkiksi Dziga Vertovin *Miehestä ja elokuvakamerasta* (1929) on helposti saatavilla kaksi suhteellisen tunnettua säestystä: Michael Nymanin sangen perinteikäs ja The Cinematic Orchestran modernimpi versio. Jo elokuvan alussa, kohtauksessa jossa nainen herää ja mies lähtee kuvaamaan junaradalle, musiikin aiheuttama tunnelmallinen ero on huomattava. Nymanin pianosäestys on paikoin jopa uhkaavan tuntuinen, ja vaikuttaa siltä että nainen herää hätkähtäen, kuin painajaisesta. The Cinematic Orchestran säestys on tyyliältään mystinen, mutta pohjavire on Nymanin versiota positiivisempi. Jälkimmäisessä versiossa naisen herääminen tuntuu huomattavasti arkisemmalta ja pirteämmältä.

Musiikki ei suinkaan ole ainoa äänellinen elementti, joka kykenee muuttamaan kuvan merkitystä. Elokuvan kuuntelemiseen sisältyy aina elokuvan visuaalisen puolen ”kuuntelu”, eli äänen sijoittaminen vuorovaikutussuhteeseen kuvan tilan ja ajan kanssa. Kuten musiikki, myös kaikki muut elokuvaäänen osat vaikuttavat kuvaan. Onnistuneimmissa tapauksissa kuva ja ääni synnyttävät elokuvassa kehämäisen reaktioiden ja vastareaktioiden ketjun. Tällöin ääni ja kuva muodostavat yhdessä kokonaisuuden, joka on enemmän kuin osiensa summa. Ääni muuttaa kuvan merkitystä, ja äänen voimasta muuttunut kuva saa katsojan kuulemaan saman äänen uudella tavalla. Uudelleentulkittu ääni saattaa kiinnittää huomion uuteen asiaan kuvassa, joka jälleen muuttaa kuulohavaintoa, ja niin edelleen. (Harper 2009, 2; 5-6.)

Elokuvan äänimaisema on monitahoinen – siitä kyetään erottelemaan etuala ja taka-ala, tärkeät ja vähemmän tärkeät elementit. Lisäksi ääntä erotellaan voimakkuuden, korkeuden, sävyn, keston ja tulosuunnan perusteella. Havaintojen perusteella tehdään tulkintoja kuullun äänen mahdollisesta merkityksestä, ja ääneen yhdistetty kuva osaltaan suuntaa



katsojan reaktiota. (Harper 2009, 5-6.) Erot tai ristiriitaisuudet kuvan ja äänen välillä muuttavat tunnereaktiota. Kyvyttömyys tunnistaa ääntä tai sijoittaa sitä kuvaan lisää jännitystä – tuntematon ääni herättää katsojassa epävarmuutta, joka puolestaan saattaa aiheuttaa pelkoa tai levottomuutta. (Flueckiger 2009, 156-157.)

*Hanasaari A:n* (2009) alun äänimaisema tuntuu hyvin uhkaavalta, vaikka kuvat ovat rauhallisia maisemakuvia. Musiikillinen äänimaisema koostuu ujeltavista, viheltävistä ja murisevista sävelistä, jotka yhdessä synnyttävät outoja harmonioita. Kuvan ja äänen välillä on ristiriita, joka aiheuttaa levottomuutta. *Häivähdys Elämää* (2012) on alun ääniltään samankaltainen, mutta vaikutus on erilainen. Kirskuvat äänet ovat itsessään omituisia, ja yksin ne voisivat olla ahdistavia. Kuvat ratapihasta yhdistävät äänet kuitenkin juuriin, selkeyttäen äänien alkuperää. Kun äänen lähde on selkeä, se ei herätä levottomuutta. Lisäksi ääni kulkee kuvan kanssa käsi kädessä. Kuvassa ohi pyyhkäitäviä junia tukevat samansuuntaisesti stereoissa liikkuvat suhahdukset ja pyyhkäisy.

Poettisessa dokumentissa dialogi on usein vähäisessä roolissa, jolloin muiden äänien ja musiikin merkitys korostuu. Musiikki on erottamaton osa poettista dokumenttia, jolle mielikuvat ja tunteet ovat tärkeitä – toisinaan musiikki saattaa olla elokuvan ainoa äänellinen elementti. Monissa poettisissa dokumenteissa musiikin ja muun äänimaiseman ero on kuitenkin hämärä. Sen sijaan, että elokuvassa olisi selkeästi toisistaan erottuvat tehosteäänet, ambienssi ja musiikki, äänen eri osat yhdistyvät yhtenäiseksi, usein musiikilliseksi äänimaailmaksi. Osaltaan hämärä raja voi johtua esimerkiksi äänen lähteistä – musiikki voi selkeiden instrumenttien sijaan koostua efektoiduista, kuvauspaikalta kerätyistä äänistä. Toisaalta kokemus siitä, onko elokuvan äänimaailma enemmän musiikkia vai jotain muuta on hyvin voimakkaasti kuulijan omista kokemuksista ja tulkinnasta kiinni, eikä äänimaailmaa voi senkään takia täysin tarkasti määrittää joko musiikiksi tai äänimaisemaksi.

Pohjankonna Oy:n elokuvassa *Häivähdys Elämää* (2012) musiikin ja äänimaiseman ero on elokuvan alussa ja lopussa häilyvä. Alun ja lopun äänimaailma koostuu ratapihan äänistä – saapuvan junan vihellyksestä, raiteiden kitinästä ja niin edelleen. Ääniä on kuitenkin muokattu ja yhdistelty keskenään niin, että ne muodostavat rytmejä ja harmonioita. Niihin on ajoittain yhdistetty myös instrumenteilla tuotettuja ääniä, kuten yksittäisiä syntetisaattorin säveliä. Näin muokattu äänimaailma saa musiikillisia piirteitä, mutta siitä ei

voi varmaksi sanoa, onko se musiikkia vai ei. Elokuvan keskiosaa sen sijaan tahdittaa kevyt valssi, jonka musiikillisuudesta ei ole epäilystäkään. *Hanasaari A:ssa* (2009) on melko monessa kohtaa vaikeaa sanoa, onko painostava äänimaisema murisevaa voimala-ambienssia vai soljuvaa, ambienttista musiikkia. Musiikin ja äänimaiseman tasapaino myös vaihtelee pitkin elokuvaa. Välillä äänimaaailma koostuu pelkästä voimalan taustahuminasta tai purkupaikalta kantautuvasta melusta, ja toisinaan – etenkin alussa ja lopussa – ujeltava äänimaaailma on selkeästi enemmän musiikkia kuin ambienssia.

Vaikka dialogi on monessa poeettisessa dokumentissa taka-alalla, se ei tarkoita etteikö sitä voisi olla lainkaan. Dialogi – ihmisen puhe, laulu tai muut ihmisen tuottamat äänteet – ovat äänellisiä elementtejä siinä missä muutkin, eikä niiden hyödyntäminen tai välttäminen yksin tee elokuvasta poeettista tai ei-poeettista. Kuitenkin silloin, jos dialogia on, se on yleensä ilmaisullisesti linjassa poeettisten dokumenttielokuvien tunnusmerkkien kanssa – kuultu puhe tuskin argumentoi, eikä se esittele taustoja. Puheen tai laulun tarkoituksena on mitä todennäköisimmin vahvistaa elokuvan tavoittelemaa teemaa, tunnetta tai miellelyhtymää, yhdessä muiden elokuvan elementtien kanssa. Esimerkiksi Lotta Petronellan elokuvassa *HEM. Någonstans*. (2014) kolmen miehen ääniraidalla kuullut mietteet ovat hallitseva osa elokuvan äänimaisemaa. Missään vaiheessa dialogi ei kuitenkaan pyri väittämään mitään. Puheen avulla valotetaan miesten tuntemuksia ja ajatuksia, usein hyvinkin filosofisella tasolla.

## 4 ILMAISULLINEN JATKUVUUS

### 4.1 Jatkuuus poeettisessa dokumenttielokuvassa

Jatkuuus tarkoittaa dokumenttielokuvassa erilaisia asioita kuin fiktiossa. Perinteisesti fiktioelokuvassa pyritään rakentamaan illuusio jatkuvasta tilasta, ajasta, ja toiminnasta, ja tarjoamaan alusta selkeälle ja eheälle tarinankerronnalle. Tähän tavoitteeseen pyritään jatkuvuusleikkauksen avulla. Otokset leikataan peräkkäin niin, että hahmot liikkuvat samansuuntaisesti ja loogisesti, leikkausten välillä ei tunnu kuluvan aikaa, ja kuvakoon vaihtelut ovat sopivia. Tarkoituksena on rakentaa mielikuva eheästä, kuvitteellisesta maailmasta, jonka puitteissa elokuvan tarina välitetään katsojalle. (Bordwell & Thompson 2010, 236-240.)

Dokumenttielokuva käsittelee fiktioelokuvasta poiketen todellisuutta ja todellista maailmaa. Tämä vapauttaa dokumentin niistä jatkuvuusleikkauksen säännöistä, joita fiktioelokuva joutuu noudattamaan. Dokumenttielokuvan jatkuuus syntyy jatkuvuusleikkauksen sijasta ajan ja tilan suhteiden, retoriikan, teemojen ja historiallisten linkkien kautta. Kun fiktioelokuvan leikkaus pyrkii järjestämään otokset esittääkseen yhtenäisen ajan ja paikan, jossa seurataan päähenkilöiden toimintaa, dokumentin leikkaus pyrkii yhtenäisen väitteen tai teeman esittämiseen. Hahmon liikkeen ei tarvitse edetä katkeamatta kuvasta toiseen, ja toisiinsa yhdistetyt kuvat saattavat ajallisesti olla huomattavankin kaukana toisistaan, kunhan ne palvelevat yhtenäistä ajatusta ja edistävät dokumentin teemaa. (Nichols 2010, 23; 25-26.)

Koska dokumentin ei tarvitse keskittyä illuusion rakentamiseen ja kuvakerronnan huomaamattomuuteen, se on ilmaisultaan usein vapaampaa. Dokumentissa näkyvä leikkaus, kuten hyppyleikkausten käyttö, voi jopa toimia dokumentin totuudellisuuden eduksi, muistuttaen katsojaa siitä, että elokuvassa käsitellään todellisuutta. Illuusion säilyttämisen tarpeettomuus antaa muutenkin dokumenttielokuvan tekijälle enemmän tilaa kokeilla vaihtoehtoisia ilmaisullisia ja kerronnallisia tapoja. (Aaltonen 2011, 343.) Elokuvantekijä voi rauhassa leikitellä erilaisilla kuvien ja äänen yhdistelmillä jotka vangitsevat jonkin tekijän tärkeäksi kokeman oivalluksen. Dokumentissa voi tehdä draamaa vapaammin va-

lintoja muun muassa estetiikan suhteen, ja leikkaajalla on enemmän mahdollisuuksia veyntää kykyjään. (Dancyger 2011, 328.)

Poeettisessa dokumentissa jatkuvuuden luominen tunnelman tai teeman kautta korostuu suhteessa tavanomaiseen selittävään dokumenttiin. Koska poeettisessa dokumentissa nojataan argumentaation tai logiikan sijasta muotoon, estetiikkaan ja assosiaatioihin, tunnelma on ensiarvoisen tärkeässä osassa myös jatkuvuuden kannalta. Jatkuvuus syntyykin väittämien tai loogisten tila-aika-jatkumoiden sijasta samankaltaisista väreistä, liikkeestä, valosta, kompositiosta, ja niin edelleen (Spence & Navarro 2011, 170). Jatkuvuus voi kummuta myös rytmistä tai äänimaailmasta. Leikkauspöydällä valitaan otokset ja järjestellään ne niin, että edellä luetellut elementit yhdessä välittävät katsojalle jonkin tunteen tai synnyttävät assosiaation.

## **4.2 Elokuvan tunnevaikutus**

Tunteiden herättäminen katsojassa on monimutkainen ja herkkä prosessi. Tavat joilla reagoimme elokuvaan tunnetasolla ovat moninaisia ja rikkaita – saatamme kokea tunteita elokuvan henkilöiden mukana, heidän puolestaan, tai jonkin käänteen tai tapahtuman johdosta. Osan elokuvan kestosta tai koko elokuvan ajan katsoja saattaa olla jonkin mielialan vaikutuksen alaisena, tai elokuva saattaa jättää jälkeensä jonkin tunnetilan. Tunteet, mielialat ja muut tuntemukset, kuten refleksit, erotetaan joskus toisistaan. (Thomson-Jones 2008, 103.) Erottelu ei ole välttämätöntä, enkä itse pidä erottelua tarpeellisena, mutta elokuvaan ja tunteisiin liittyviä teorioita tutkiessa erottelu on hyvä huomioida. Yleisestikin elokuvan tunnevaikutuksesta puhuttaessa on hyvä huomata, että aiheesta on teoreetikkojen ja filosofien keskuudessa paljon erimielisyyksiä ja vastakkaisia tulkintoja. Tämän tutkimuksen resurssit eivät kuitenkaan riitä elokuvan herättämien reaktioiden kovin syvälliseen, saati filosofiseen tarkasteluun. Selkeyden ja ymmärrettävyyden vuoksi olen esittänyt monet asiaan liittyvät seikat yksinkertaistaen ja karsien.

Laajasti ajateltuna tunnereaktiota voidaan pitää ruumiillisia muutoksia sisältävänä reaktiona tapahtumaan, joka on reagoivalle henkilölle tärkeä (Thomson-Jones 2008, 103). Tunteet ovat kokemuksina intensiivisiä, lyhytkestoisia ja läheisesti kytköksissä kehon au-

tonomisiin eli tahdosta riippumattomiin toimintoihin. Tunteisiin liittyy voimakkaita ruumiillisia reaktioita: kyynelehtimistä, syljeneritystä, hikoilua, sykkeen kohoamista, punastumista, hengityksen muutoksia ja niin edelleen. Kun katsoja päättää katsoa elokuvan, hän päättää eläytyä jatkuviin kehollisiin muutoksiin, joita elokuva hänelle syöttää. Tarina antaa katsojalle merkkejä siitä, mitä hänen kuuluisi tuntea, mutta tunteiden voimakkuus riippuu siitä miten kuvia, ääniä ja liikettä on muokattu vaikuttamaan katsojaan fyysisesti. (Pearlman 2013, 65-67.)

Tunteet ohjaavat huomiota, ja huomion ohjautuminen herättää tunteen. Esimerkiksi loukkaava teko herättää vihaa, ja viha puolestaan ohjaa huomiota kohti loukkaantumisen syytä – kehä ruokkii itse itseään. (Thomson-Jones 2008, 125.) Elokuvan herättämään tunnereaktioon vaikuttaa paitsi elokuvan sisältö, myös katsojan tausta. Elämänkokemus, persoona ja aiemmat elokuvakokemukset vaikuttavat siihen mitä ihminen on tottunut odottamaan elokuvalta, ja miten hän reagoi elokuvassa näkemiinsä tapahtumiin tai siinä käytettyihin keinoihin. Myös elokuvan nimi ja lajityyppi antavat katsojalle vihjeitä siitä, mitä odottaa, ja siten osaltaan muokkaavat sitä, millaisia reaktioita elokuva katsojassa herättää. (Bordwell & Thompson 2010, 60-62.)

Elokuvan herättämät tunteet ovat kuitenkin suhteellisen johdonmukaisia, ja elokuva kykenee herättämään yllättävänkin samoja tulkintoja ja tunnereaktioita erilaisissa katsojissa. Tämä johtuu siitä, että elokuvassa kontrolli huomion ohjaamisesta on katsojan sijasta elokuvantekijällä. Ohjaamalla katsojan huomio elokuvan kannalta keskeisiin asioihin katsojassa kyetään varmemmin herättämään haluttu tulkinta. Oikeanlainen tulkinta puolestaan johtaa todennäköisemmin halutun tunnereaktion syntymiseen. (Thomson-Jones 2008, 124-125.) Vaikka monia ilmaisullisia keinoja käytetään toistuvasti samalla tavalla eri elokuvissa, ei ole olemassa selkeää ohjenuoraa sille, miten tiettyjä tunnereaktioita voidaan synnyttää. Elokuvan komponenttien toiminta on voimakkaasti sidoksissa kontekstiin, eli kunkin elokuvan ainutlaatuinen muodollinen järjestelmä vaikuttaa siihen miten ilmaisukeinot kulloinkin toimivat. (Bordwell & Thompson 2010, 62.)

Tunteita synnytetään elokuvassa ilmaisullisten elementtien, kuten kameratyöskentelyn, valaistuksen, musiikin ja leikkauksen avulla. Muotoa hiomalla pyritään herättämään katsojassa tarkalleen toivottu tulkinta, ja sitä kautta tunne. Tunne puolestaan korostaa tari-

nallisten käänteiden merkittävyyttä. Useimmiten muodollisten elementtien herättämät reaktiot tukevat sisällön tavoittelemaa reaktiota. Toisaalta se *miten* jokin tapahtuma esitetään saattaa yksinkin herättää tunteita, vaikka tapahtumalla itsessään olisi vain vähän tai ei lainkaan merkitystä elokuvan tarinan kannalta. (Thomson-Jones 2008, 123-125.) Poettisessa dokumenttielokuvassa narratiivista sisältöä on yleisesti ottaen vähän, ja muoto sulautuu yhteen sisällön kanssa. Tällöin ilmaisullisten elementtien herättämien tunteiden merkitys korostuu. Monissa tapauksissa elokuvan tunnevaikutus on jopa merkittävämpi kuin sen sisällöllinen anti, ja esimerkiksi Karen Pearlmanin (2013, 67) mukaan elokuvan suurin vaikutus piileeekin itse tarinan sijasta siinä miten tarinaa kuljetetaan.

Perinteisessä narratiivisessa fiktioelokuvassa samaistuminen vaikuttaa hyvin paljon siihen, onko elokuva katsojan mielestä onnistunut. Samaistuminen on terminä sangen moniselitteinen, mutta useimmiten sillä viitataan siihen, kun katsoja kokee yhteenkuuluvuutta elokuvan päähenkilön kanssa samankaltaisen luonteen, arvomaailman, elämäntilanteen tai muun tekijän vuoksi. Voimakas päähenkilöön samaistuminen edesauttaa merkittävästi tunteiden syntymistä, mutta samaistumisen puute voi yksin riittää tekemään elokuvasta katsojan silmissä kehnon. (Thomson-Jones 2008, 113-117.) Vaikka samaistuminen on monien mielestä yksi merkittävimmistä elokuvan tunnevaikutusta edistävistä asioista, se ei suinkaan ole ainoa tekijä. Poettinen dokumenttielokuva on lajityyppinä malliesimerkki elokuvasta, jossa katsojaan vaikutetaan ilman hahmoja, joihin samaistua. Poettiset dokumenttielokuvat kykenevät kuitenkin herättämään katsojassaan voimakkaitakin tunnereaktioita, todistaen sen, ettei elokuvaan tunnetasolla sitoutuminen riipu samaistuttavista hahmoista. (Thomson-Jones 2008, 123.)

Poettisessa dokumentissa korostuu erityisesti katsojaan vaikuttaminen fyysisellä ja alitajuisella tasolla, esimerkiksi rytmin ja musiikin kautta. Kun elokuvan kuvien, äänen, tunteiden ja tapahtumien liikkeet muokataan oikeanlaisiksi, katsoja uppoutuu elokuvaan myös fyysisesti. Elokuvan rytmin osuessa kohdilleen katsoja tuntee elokuvan intensiteetin vaihtelut suoraan jännittymisen ja rentoutumisen muotoina omassa kehossaan. (Pearlman 2013, 61-64.) Rytmin fyysinen ja emotionaalinen vaikutus onkin yksi tärkeä syy sille, miksi rytmillä on niin merkittävä osa poettisen dokumentin tunnevaikutuksen synnyttämisessä. Kun narratiivista sisältöä on vähän tai ei lainkaan, rytmisen, primitiivisellä

tasolla tunteita herättävän sisällön merkitys korostuu entisestään. Poeettisessa dokumentissa rytmi ottaa yhdessä muiden elokuvan ilmaisullisten elementtien kanssa tarinan paikan ajatusten ja tunteiden herättäjänä.

Tunteet kulkevat käsi kädessä elokuvan tunnelman ja sen jälkeensä jättämän mielialan kanssa. Englanniksi ilmiöstä puhuttaessa käytetään termiä *mood*. Silloin, kun viitataan siihen, millainen elokuvan tai sen osan yleinen ilmapiiri on, termiä vastaa mielestäni parhaiten sana tunnelma. Silloin, kun puhutaan elokuvan katsojassa herättämistä pitkäkestoisemmista tunnereaktioista, parempi termi olisi kenties mieliala. Useimmiten katsojan mieliala vastaa kuitenkin elokuvan tunnelmaa, ja siksi käytän pääasiassa termiä tunnelma. Thomson-Jonesin (2008, 125-126) mukaan ylläpitämällä tietynlaista tunnelmaa elokuva kykenee pitämään katsojan emotionaalisesti otteessaan ja luotettavasti saamaan aikaan halutut tunnereaktiot katsojissa. Toisin kuin tunne, tunnelma on voimakkuudeltaan alhainen ja kestoltaan pitkä tunnetila, eikä sillä ole selkeää kohdetta tai alkulähdettä. Tunnelman avulla kyetään yksittäisiä tunteita pitkäjänteisemmin pitämään katsojan huomio haluttuja tunteita herättävissä asioissa. Sekvenssin eli osion tunnelma voi olla tietynlainen, vaikkapa ahdistava, ja sekvenssissä käytetään ilmaisullisia elementtejä tunnelman ylläpitämiseksi. Osion sisällä voi kuitenkin olla hienovaraisempia ilmaisullisia muutoksia, jotka tarpeen mukaan heikentävät tai vahvistavat tunnetilaa. Näin tietyn tunnelmankin vaikutusalueella voi herätä ja laantua erilaisia, tunnelmaa mukailevia reaktioita.

### 4.3 Jatkuvuuden ja tunteiden suhde

Elokuvan tunnelma syntyy ilmaisullisten elementtien – rakenteen, visuaalisen tyylin, rytmin ja äänen – tarkoituksenmukaisen käytön seurauksena. Jatkuvuus puolestaan tuo elokuvaan yhtenäisyyttä. Jokaisella elokuvalla on oma järjestelmänsä, jonka avulla se saavuttaa oman, ainutlaatuisen tyylin ja tavan käsitellä valitsemaansa aihetta. Ilmaisullisten elementtien toisto tai johdonmukainen käyttö vahvistaa sekä tyyliä että teemaa tai tunteita, joita ilmaisullisten elementtien avulla pyritään synnyttämään. Elokuvan elementtejä voidaan hyödyntää moninlaisilla tavoilla elokuvan jatkuvuuden luomiseksi. Erityisen kiinnostavaa on kuitenkin se, mitä jatkuvuuden rikkoutuminen tekee tunnelmalle. Mitä tapahtuu, kun ilmaisullinen kaava muuttuu?

Sergei Eisenstein on eräs elokuvahistorian merkittävimmistä henkilöistä, ja hänen työllään on ollut huomattava vaikutus leikkausilmaisun kehitykseen (Pearlman 2013, 160). Eisensteinin montaaiteoria on paitsi yksi tärkeimmistä leikkauksen teorioista, myös malliesimerkki siitä miten jatkuvuutta luodaan elokuvaan, ja miten jatkuvuutta voidaan hyödyntää elokuvan ilmaisukeinona. Montaasissa otoksia yhdistetään jatkuvaksi, merkitykselliseksi kokonaisuudeksi, ja montaasin ilmaisullinen ydin piileekin otosten vuorovaikutuksessa. Eisensteinin (1929, 108; 131; 136-137) mukaan elokuvan ilmaisulliset elementit – otoksissa esiintyvät visuaaliset, rytmiset ja äänelliset piirteet sekä symbolit – pääsevät todella emotionaalisesti vaikuttamaan vasta silloin, kun ne yhdistetään montaasin keinoin monisyiseksi, vuorovaikutteiseksi kokonaisuudeksi. Kun otokset asetetaan sekvenssissä vierekkäin, niiden välille syntyy vuorovaikutussuhde, ja ne alkavat muokata toinen toistaan. Lopputuloksena on kokonaisuus, joka on enemmän kuin osiensa summa. Otosten yhteen saattamisella *synnytetään* uusia ideoita, ajatuksia ja tunteita – sellaisia, mitä otokset yksin eivät välttämättä saisi aikaan. Montaasissa korostuu elokuvan elementtien suhteellisuus – otoksen merkitys, vaikutus tai hallitseva elementti ei ole yksiselitteinen eikä muuttumaton. Otosta itseään muokkaamalla sen vaikutusta voidaan muuttaa, ja otokset muuttuvat suhteessa toisiinsa.

Montaaiteoriassa montaasi eritellään viiteen eri tasoon. Tasot seuraavat eri painotuksia, ja niiden vaikutukset ovat niin ikään keskenään erilaisia. Tasot ovat kasautuvia ja toisiaan täydentäviä – kukin taso lisää edelliseen, nostaen montaasin yhä korkeammalle, vaikuttavammalle tasolle. Vaikka tasoja voidaan teoriassa erotella, käytännössä montaasissa on useimmiten monta eri tasoa samanaikaisesti läsnä. Samaan tapaan kuin otokset ja elementit vaikuttavat toisiinsa, myös montaasin tasot ovat keskenään vuorovaikutteisia. Ensimmäisellä tasolla, metrisessä montaasissa, kohtaaminen rakentuu otosten absoluuttisen pituuden mukaan. Jatkuvuus syntyy otosten pituuksien muodostamasta kaavasta, jota voidaan toistaa ja muovata halutun vaikutuksen saavuttamiseksi. Metrinen montaasi on sekä rakenteeltaan että vaikutuksiltaan primitiivinen. Metriseen montaasiin reagoidaan fyysisesti, kinesteettisen empatian ja peilisolujen avulla. Liike toisintuu katsojassa tämän huomauttamatta, saaden tämän eläytymään elokuvaan fyysisesti. (Eisenstein 1929, 136; 145-146; 155-156.)



Rytmisessä montaaissa huomioidaan otosten pituuden lisäksi myös niiden sisältö. Todellinen pituus määräytyy tällöin otoksen absoluuttisen pituuden ja otoksen sisällön yhteisvaikutuksen mukaan. Rytmisen montaasi vaikuttaa metristä montaaasia enemmän tunnetasolla. Vaikka liike vaikuttaa myös fyysisesti, sen vaikutus on hienovaraisempi – paino siirtyy enemmän liikkeestä kohti tunteita. Rytmisessä montaaissa muovataan tiilassa tapahtuvaa liikettä, siis esineen, kohteen tai huomiopisteen liikettä (sitä, miten katse etenee kuvaa havainnoidessa). Tonaalisessa montaaissa liikkeen piiriin lasketaan kaikenlainen muu liikehdintä. Otoksia voidaan yhdistää värien, muotojen, valon, terävyyden ja vastaavien seikkojen sekä niiden muutosten mukaisesti. Läsä on toki myös rytmisen montaasin piiriin kuuluvaa liikettä, sillä elokuva ei ikinä ole täysin tilallista liikettä vailla. Leikkauksia motivoi tunne – tonaalinen montaasi etenee otosten hallitsevan elementin synnyttämän tunnereaktion mukaisesti. Tunne motivoivana tekijänä käy ilmi myös tonaalisen montaasin vaikutuksessa, sillä tonaalinen montaasi vaikuttaa yhä aiempia tasoja enemmän tunnetasolla. Eisenstein nimittää tonaalista montaaasia melodisen emotionaaliseksi – samoin kuin musiikin melodia soljuu eteenpäin sävelten kehityksen ja vuorovaikutuksen mukaisesti, tonaalinen montaasi kehittyy otosten synnyttämien tunteiden vuorovaikutuksen kautta. (Eisenstein 1929, 147; 149-150; 156.)

Yläsävelmontaasi toimii kuten tonaalinen montaasi, mutta se huomioi kaikkien elementtien yhdessä tuottamat reaktiot. Musiikissa päällekkäiset sävelkorkeudet vaikuttavat yhdessä – hallitsevaa pääsäveltä värittää joukko ylä- ja alasäveliä, jotka yhdessä korostavat pääsäveltä ja antavat sille luonnetta. Yläsävelmontaaissa otoksen elementit toimivat samaan tapaan – aistiärsykkeet yhdessä korostavat toisiaan ja luovat uusia assosiaatioita. Tunnevaikutuksellaan yläsävelmontaasi käynnistää uuden kierroksen. Elementtien yhteisvaikutuksen johdosta kohtauksen tunnevaikutus voimistuu niin, että mukaan astuu jälleen ensimmäisen, metrisen tason fysiologinen vaikutus. Korkeampi tunnetaso yhdistyy primitiivisiin, fyysisiin reaktioihin, synnyttäen entistäkin voimakkaamman kokemuksen. Intellektuaalisessa montaaissa siirrytään fysiologiselta ja emotionaaliselta tasolta älylliselle, tietoiselle ajattelun tasolle. Periaate on sama kuin alemmissä montaasin tasoissa, mutta rakennusaineina toimivat ajatukset ja ideat, jotka yhdessä synnyttävät uusia mielleyhtymiä. (Eisenstein 1929, 138; 155-158.)

Kaikissa montaasin tasoissa ristiriita on keskeisessä roolissa. Kun otokset asetetaan vuorovaikutussuhteeseen, niiden hallitsevat elementit törmäävät toisiinsa. Otosten välinen ristiriita voi olla hyvin jyrkkä tai miltei olematon, mutta useimmiten se on läsnä. Ristiriidassa piilee elokuvan elinvoiman ja dynamiikan ydin. Liika säännönmukaisuus ja järjestelmällisyys ovat taiteelle myrkkyä – vääristyneisyys, odottamattomuus ja yllätys synnyttävät mielenkiintoa ja ruokkivat aisteja. Runon eläväisyys kumpuaa runomitan ja sitä rikkovien painotusten välisestä ristiriidasta – niin ikään elokuva saa energiansa muutoksista, jotka rikkovat elokuvan tyyllistä kaavaa. (Eisenstein 1929, 107; 112; 136.) Vastavoimien yhteentörmäys aiheuttaa muutoksen, ja törmäyksestä syntyvä energia sysää elokuvaa eteenpäin. Muutosten kautta tunteet kehittyvät ja uusia assosiaatioita syntyy. Käytännössä törmäys syntyy yhdistämällä keskenään yhteen sopimattomia tai ristiriitaisia kuvia. Törmäys voi aiheutua minkä tahansa otoksen elementin erosta suhteessa toiseen otokseen – värien valon, liikkeen, mittasuhteiden, nopeuden tai muun komponentin erot kuvien välillä korostuvat, kun kuvat liitetään yhteen. (Pearlman 2013, 161-162.)

Törmäyksellä voidaan korostaa sisällöllistä käännettä tai kohtausten vaihtumista. Sisällöllisen muutoksen tukeminen ilmaisullisten elementtien jatkuvuuden muutoksella korostaa käänteen painoarvoa ja vahvistaa sen herättämää tunnereaktiota. Tällaisessa tapauksessa merkityksellisintä ei kuitenkaan ole se, miten ilmaisu muuttuu, vaan yleensäkin se, että se muuttuu. Mikä tahansa ilmaisullinen muutos käänteen hetkellä vahvistaa käännettä. (Pearlman 2013, 217; 222.) Vaikka ristiriita on tehokas ja olennainen ilmaisullinen keino, jokaisen leikkauksen ei tarvitse olla ristiriitainen. Pehmeälle, yhteneväiselle kuvavirralle on yhtä lailla paikkansa – epäsymmetrian ohella myös symmetria on jatkuvuuteen perustuva ilmaisukeino. Elokuva voi kulkea yhtenäisesti ja soljuvasti pitkiäkin aikoja, ja usein se tekeekin niin. Mitä pidempään audiovisuaalisesti eheää, symmetristä ilmaisua noudatetaan, sitä voimakkaammalta yhtäkkinen muutos tuntuu. (Pearlman 2013, 35.)

Kun narratiivinen sisältö on vähäistä, ilmaisun muutoksista tulee itsessään merkityksellisiä. Tällöin muutoksella ei erityisesti korosteta olemassa olevaa käännettä, vaan muutoksella synnytetään se. Poettisessakin dokumenttielokuvassa on tarinan puutteesta huolimatta rakenne – elokuva koostuu erilaisista sekvensseistä jotka alkavat ja päättyvät toinen toisensa jälkeen. Sekvensseillä on oma tunnelmansa, jota sekvenssin sisäinen ilmaisullinen jatkuvuus tukee. Siirtymät osioiden välille synnytetään jatkuvuuden rikkomisen avulla, ja ilmaisullisen muutoksen suuruutta voidaan säätää sen mukaan, miten merkittävä

paino siirtymälle halutaan antaa. Yhdessä osiot muodostavat ilmaisullisen kokonaisuuden, jossa jatkuvuuden muutokset osaltaan vaikuttavat elokuvan herättämiin tunnereaktioihin.

Analysoimissani Pohjankonna Oy:n elokuvissa on havaittavissa selkeitä, erillisiä osioita ja liitoskohtia niiden välillä. Kussakin osiossa on havaittavissa sille ominainen tunnelma, joka myös muuttuu osiosta toiseen siirryttäessä. Analysoin seuraavaksi tarkemmin sitä, millaista emotionaalista kehitystä elokuvissa tapahtuu, ja miten tätä kehitystä tuetaan ilmaisullisten elementtien jatkuvuutta hyödyntäen.

### 4.3.1 Jatkuvuus muodossa

Molemmissa Pohjankonna Oy:n elokuvissa kehämäinen rakenne synnyttää jatkuvuutta. *Hanasaari A:ssa* (2009) elokuvan rakenne on selkeästi syklinen ja jakautuu kolmeen osioon. Elokuvassa on alkutilanne ja tunnelma, joka muuttuu ennen elokuvan puoltaväliä merkittävästi. Tunnelma palaa kuitenkin elokuvan loppupuolella kutakuinkin samantyyppiseksi kuin alussa. *Hanasaari A* on alussa tunnelmaltaan rauhallinen, tosin melko painostava. Rauha katoaa kun elokuvassa kuvattua hiilivoimalaa aletaan purkaa. Intensiiviteetti kasvaa voimakkaasti kun armottomasti rouskuttava purkukoneisto jyllää voimalan kimppussa. Purkuosion sisällä on joitakin tunnelmaltaan vaihtelevia kohtauksia. Itse purkaminen on kaikissa kuitenkin keskiössä, ja tunnelman ydin ei muutu – tunnelma on pohjimmiltaan jylläävä tai uhkaava koko purkusekvenssin ajan. Kun purku alkaa olla loppuillaan, tunnelma rauhoittuu. Vaikka elokuvan kolmas osa vastaa tunnelmallisest melko paljon ensimmäistä, se muuttuu lopussa painostavasta lähemmäksi aavemaista. Alun ja lopun osittaisen samankaltaisuuden kautta saadaan korostettua muutosta, jonka purku synnyttää. Aivan loppua kohden aavemaisuus vahvistuu, kun kuvat vähitellen vaihtuvat selkeistä ulkokuvista hyvin abstrakteiksi geometrisiksi kompositioiksi.

Myös *Häivähdys Elämää* (2012) on rakenteeltaan syklinen ja kolmiosainen. Elokuvan alku muistuttaa hengeltään aamua – tunnelma on odottava ja sävyltään positiivinen. Keski-vaiheilla tunnelma kasvaa iloisemmaksi, huipussaan elokuvan tunnelma henkii kesäistä päivää. Lopussa tunnelma palaa varsin samankaltaiseksi, kuin mitä se alussa oli. *Hanasaari A*:sta poiketen siirtymät osien välillä ovat hyvin pehmeitä ja tunnelma muuttuu

suuntaan tai toiseen hyvin rauhallisesti. Tämä saa elokuvan soljumaan kevyesti, eivätkä tunnelman muutoksetkaan ole niin voimakkaita. Vaikka tunnelma on selkeästi iloinen, eläväinen ja kevyt elokuvan toisessa osassa, ei se ensimmäisessä tai kolmannessa osassa-kaan ole synkeä, vaan positiivisella tavalla odottava.

Assosioivaa muotoa hyödyntäessään elokuvantekijä usein ryhmittelee kuvia yhteen niin, että ne ryhmänä muodostavat yhtenäisen osan elokuvaa. Ryhmän sisällä kuvat vaikuttavat toisiinsa, ja eri ryhmät taas vaikuttavat toisiinsa ja luovat kontrastia. Ryhmittelyn lisäksi hyödynnetään toistoa, jotta kuvien ja ryhmien välisiä assosiaatioita saadaan vahvistettua. (Bordwell & Thompson 2010, 376.) *Hanasaari A* (2009) voidaan jaotella pienempiin osiin tällä tavalla. Elokuvasa on paljon samankaltaisten kuvien joukkoja, joista osaa käytetään useastikin, kun taas toisia toistetaan vain kerran tai ei kertaakaan. Useimmin elokuvassa toistuvat maisemakuvat Helsingistä voimalan ympäristöstä, ulkokuvat voimalasta sekä yksityiskohtia esittelevät laajat puolikuvat ja lähikuvat voimalan sisältä. Tällaisia kuvia käytetään toistuvasti läpi elokuvan, painottuen alkuun ja loppuun. Elokuvan keskivaiheilla sekä lopussa kuvia voimalan purusta, lähinnä ulkoa kuvattuna, käytetään useasti erikokoisina ja -sävyisinä. Vain kerran esiintyviä kuvia tai kuvien ryhmiä löytyy eniten siirtymistä elokuvan eri osien välillä: ennen purkua kuvassa näkyy valkoisella piirrettyjä, mustassa tilassa leijuvia voimalan pohjapiirroksia, joiden keskellä kamera liikkuu. Purun loppua kohden edettäessä käytetään lähikuvaa etanoista, purun lopussa on parin minuutin verran mustavalkoisia kuvia joissa esiintyy voimalaa purkavia työmiehiä työn touhussa, ja aivan elokuvan lopussa on jakso abstrakteja, maalauksellisia kuvia voimalan sisältä. Selkeästi muista kuvista erottuvilla ryhmillä saadaan tehokkaasti korostettua siirtymiä osiosta toiseen ja luotua suurempi tunnelman muutos osioiden välille.

*Häivähdys Elämää* (2012) on kuviltaan selkeästi yksinkertaisempi ja johdonmukaisempi kuin *Hanasaari A* (2009). Elokuvasa on karkeasti jaoteltuna vain kolme kuvajoukkoa: kuvat tyhjästä ratapihasta, kuvat saapuvasta tai lähtevästä junasta ja kuvat rautatieasemalla olevista ihmisistä. Ryhmät esiintyvät syklisesti seuraten elokuvan kaarta. Alussa on tyhjä ratapiha, johon saapuu juna. Junan saapumisen myötä juna-asema täyttyy ihmisistä, ja junan lähdettyä palataan kuviin tyhjästä ratapihasta. Kuvat ovat myös tyyllillisesti yhtenäisempiä kuin *Hanasaari A*:n kuvat. Yhdistettyinä pehmeisiin siirtymiin kuvat syn-

nyttävät elokuvan läpi kantavan jatkuvuuden, jonka ansiosta elokuva lipuu hyvin kivutomasti eteenpäin. Tässä suhteessa *Häivähdys Elämää* on täysi vastakohta *Hanasaari A*:lle, jossa siirtymät ovat teräviä ja jonka ilmaisu nojaa voimakkaasti törmäyksiin.

#### 4.3.2 Jatkuvuus visuaalisessa tyyliässä

Jatkuvuus voi syntyä poeettisessa dokumentissa erilaisten visuaalisten elementtien kautta. Yhtenäinen valo, värimaailma, kuvakoot, muodot tai efektit voivat kuljettaa elokuvaa eteenpäin. Toisaalta taas kontrasti ja visuaaliset vastavoimat kuten vastavärit ja valon muutokset voivat edesauttaa tunnelman luomisessa tai sen muuttamisessa. (Spence & Navarro 2011, 170.) Kuvia voidaan sitoa myös leikkaamalla visuaalisesti samankaltaisia elementtejä peräkkäin. Elokvassaan *Sade* (1929) Joris Ivens hyödyntää tätä tekniikkaa useasti: hevosten ja ihmisten askeleet leikattuna peräkkäin luovat jatkuvuutta, samoin kuin lintuparvi leikattuna peräjälkeen maasta ylös lennähtävien lehtien kanssa. Otoksilla ei sinänsä ole mitään tekemistä keskenään, mutta ne muistuttavat kuvallisesti toisiaan, jolloin niiden välille syntyy suhde. (Spence & Navarro 2011, 149.) Visuaalista samankaltaisuutta hyödynnetään myös *Hanasaari A*:ssa (2009), kun elokuvan viimeisen kolmannuksen alkupuolella leikataan jonkin aikaa vuorotellen öisiä maisemakuvia, joissa ukkonen välähtelee kirkkaana pilvissä ja maan kamaralla, sekä kuvia joissa voimalan räjäköinnistä sinkoutuu kipinöitä (Kuva 7). Kuvat ovat kooltaan ja väreiltään melko erilaisia, mutta ne välähtelevät samankaltaisesti, ja niiden välille syntyy siksi luonteva yhteys.



KUVA 7. Visuaalinen samankaltaisuus synnyttää jatkuvuutta. Kaksi kuvakaappausta elokuvasta *Hanasaari A* (2009).

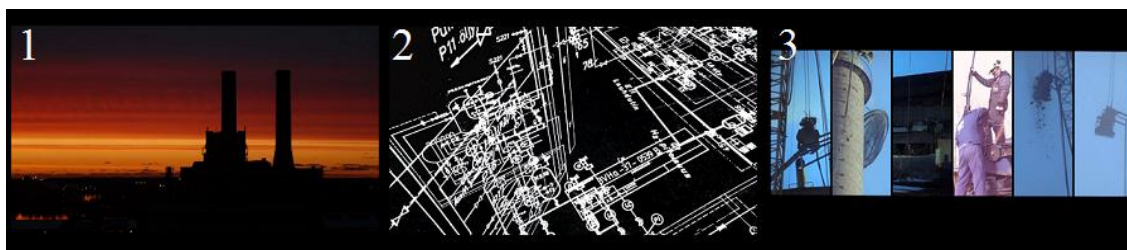
*Häivähdys Elämää* (2012) on visuaaliselta tyyliltään yksinkertainen. Se nojaa jatkuvuuden synnyttämiseksi kuva-alan aaltoileviin juoviin jakavaan tehosteeseen, joka hallitsee koko elokuvaa. 6-minuuttisessa teoksessa on vain yksi kuva, jossa ei ole käytetty tehostetta. Kuva on elokuvassa suunnilleen puolessavälissä ja siinä näkyy vanha pariskunta, joka on juuri astunut rautatieaseman ovista ulos ja katselee äimistyneenä ympärilleen (Kuva 8). Kuvan kontrasti suhteessa muihin on valtava, ja se pomppaa staattisuudessaan voimakkaasti esiin. Kuvassa näkyvät vanha nainen ja mies ovat myös ainoat elokuvassa näkyvät selkeästi iäkkäät ihmiset. Näin ollen kuvassa on kaksi elementtiä, jotka poikkeavat muista kuvista ja rikkovat niiden välisen jatkuvuuden. Vanhusten hämmästelevät ilmeet yhdistettynä visuaalisen jatkuvuuden muutokseen saavat vanhukset näyttämään siltä, että he näkevät ihmiset katsojan tavoin omituisina aaltoilevina massoina. Vanhukset seuraavat edessään soljuvaa ihmisvirtaa ihmetellen, ja siten he rinnastuvat hetken ajan katsojaan. Kuva on hyvä osoitus siitä, miten jatkuvuuden rikkeen vaikutus korostuu silloin, kun poikkeavaa kuvaa ympäröivät otokset ovat keskenään samankaltaisia. Muutos on hyvin pieni – ainoa muuttuva asia on tehosteiden käyttö. Elokuva on kuitenkin muutoin ilmaisultaan niin eheä ja soljuva, että pienikin muutos aiheuttaa valttavan reaktion.



KUVA 8. Aaltoilevat ihmiset aiheuttavat vanhuksissa ihmetystä. Kolme kuvakaappausta elokuvasta *Häivähdys Elämää* (2012).

*Hanasaari A* (2009) on visuaaliselta ilmaisultaan monimutkaisempi, ja elokuvan etene-  
misen myötä visuaalinen tyyli muuttuu useasti. Elokuvan alkua leimaavat sekä voimakas

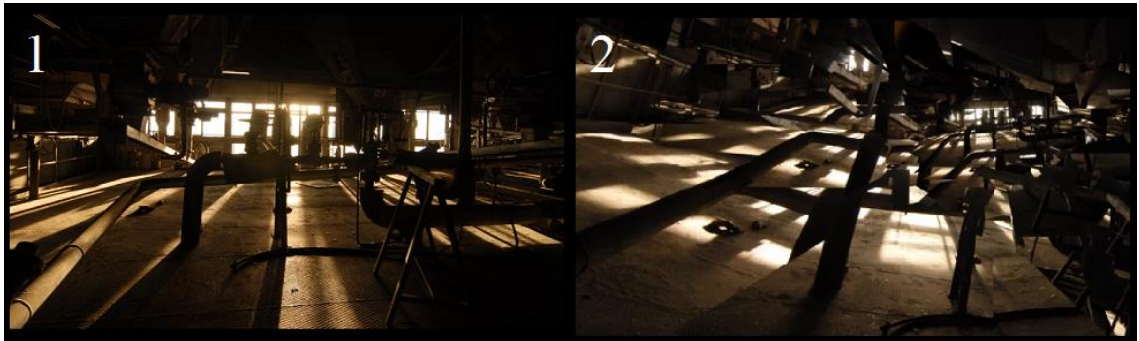
kontrasti että täyteläiset, lämpimät värit (Kuva 9, osa 1). Visuaalinen jatkuvuus rikkoutuu ensimmäisen ja toisen osan välisessä siirtymässä ja jälleen toisessa osassa. Siirtymä tapahtuu mustavalkoisten, elokuvassa vain kerran esiintyvien pohjapiirroskuvien kautta (Kuva 9, osa 2). Toinen osio alkaa kuuteen osaan jaetulla kuvalla. Kaikissa osissa näkyy voimalasta tippuvaa romua, ja värit ovat kylmät (Kuva 9, osa 3). Kuva on myös elokuvan ensimmäinen päiväsaikaan kuvattu kuva, eikä intensiivisimmässä purkuosiossa itse asiassa käytetäkään muina aikoina kuvattuja kuvia. Purkuosion kuvat ovat kirkkaita, mutta värit ovat kylmät ja alkua haaleammat. Toisen osan uusi visuaalinen tyyli muodostaa uuden jatkuvuuden, joka taas rikkoutuu kolmatta osaa lähestyttäessä. Siirtyminen tummasta vaaleaan korostaa osien välistä tunnelmallista eroa. Purku ajaa tieltään sitä edeltäneen rauhan, korvaten sen intensiivisellä, energisellä liikehdinnällä.



KUVA 9. Visuaalinen tyyli muuttuu elokuvan edetessä. Kolme kuvakaappausta elokuvasta *Hanasaari A* (2009).

Toistamalla samaa kuvaa elokuvan eri vaiheissa voidaan luoda assosiaatioita ja yhtenäisyyttä. Muuttamalla toistettavaa kuvaa osittain voidaan puolestaan korostaa uuden tilanteen eroa suhteessa vanhaan. (Bordwell & Thompson 2010, 197.) *Hanasaari A*:ssa (2009) hyödynnetään kuvallista toistoa ilmaisullisena keinona. Elokuvan alussa käytetään kuvia, joissa auringonvalo liikkuu hiljalleen hylätyn tehtaan sisäpinnoilla (Kuva 10, osa 1). Samankaltaiset kuvat toistuvat niin elokuvan keskellä kuin sen lopussakin, mutta joka toisella kuva muuttuu luonteeltaan hieman. Alussa rakennus on ehjä, mutta toisen kerran, kun aurinko tulvii voimalaan, se tulee seinän läpi, valaisten jo osittain purettuja alueita. Purun loppupuolella voimalaa hajotetaan purkupallon avulla, ja kuvaan ilmestyy sirpalemaisista osista kuvasta päällekkäin aseteltuna. Kuva näyttää hajoavan purkupallon voimasta lasin tapaan pirstaleiksi. Sen jälkeen nähdään jälleen alusta tuttuja sisäkuvia, missä auringonvalo liikkuu tehtaassa. Kuvia on kuitenkin efektoitu rikkonaiseksi, ja valo leviää joka suuntaan kuin kaleidoskoopissa (Kuva 10, osa 2). Lopussa nähdään myös tismalleen sama

maisemakuva kuin alussa, mutta tehdas on tehosten jäljiltä ”rikki”. Kun tuttuja elementtejä toistetaan muutettuna, tilanteiden väliset erot korostuvat. Rikkonaisuuden osoittaminen kuvalla, joka on aiemmin ollut ehjä korostaa purkutilanteen vaikutuksia.



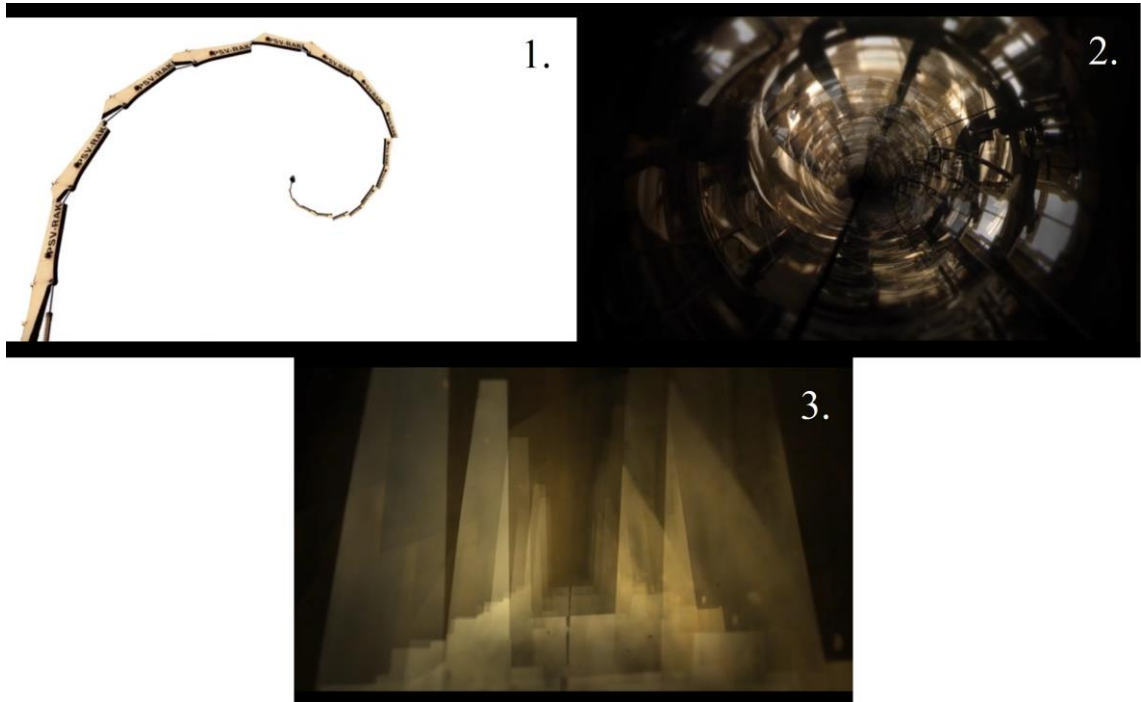
KUVA 10. Kuvan toistaminen muutettuna korostaa tilanteiden välisiä eroja. Kaksi kuva-kaappausta elokuvasta *Hanasaari A* (2009).

Ennen abstraktimpaa, rikkonaista osuutta *Hanasaari A*:ssa nähdään lyhyt, realistisempi kohtaus, joka poikkeaa visuaalisesti muusta elokuvasta. Väreiltään osio on paikoin miltei mustavalkoinen ja paikoin sinertävä, kuvat ovat pääsääntöisesti nopeudeltaan normaaleja, ja kuvissa näkyy muusta elokuvasta poiketen ihmisiä. Realismia tehostaa kohtauksen äänimaailma. Kuvien taustalla kuuluu musiikin lisäksi vähän käsiteltyä, todennäköisesti paikan päällä äänitettyä työmaa-ambienssia, jonka kaltaista ei kuulla muussa elokuvassa. Lisäksi osiossa esiintyy ainoa kameraan kontaktia ottava ihminen, kävellessään kameralle tuulettava työmies. Kohtauksen jälkeen siirrytään kohti elokuvan viimeistä, hiljalleen abstraktimmaksi muuttuvaa osiota. Todellisuutta lähempänä oleva osio toimii siirtymänä, ja kuvien realismi korostaa tulevaa abstraktiutta.

Loppua kohden realismi kaikkooa hiljalleen täysin. Sirpaletehosteella käsiteltyjä kuvia seuraa muutama voimakkaasti muokattu kuva, joissa on valkoisella pohjalla enää epämääräinen osa voimalaa ja sitä yhä purkava kauha. Kuva kovalta asetelma laajenee, ja kauha samalla monistuu muodostaen simpukkamaisen spiraalin voimalan jäänteiden ympärille (Kuva 11, osa 1). Tästä edetään loppukuviin, jotka alkavat olla jo todella surrealistisia. Kuvat ovat tummia ja värit ovat vähäisiä – alkua hallinneet oranssi ja keltainen ovat väreistä jälleen esillä, ja niillä on seuranaan myös ruskean sävyjä. Liike kuvissa on todella hidasta ja kuvia voimalasta on yhdistetty päällekkäin geometrinen muotojen synnyttämiseksi (Kuva 11, osa 2). Kuvista erottaa kuitenkin vielä voimalan yksityiskohtia, kuten ritilöitä tai putkistoa. Aivan viimeinen kuva muistuttaa jo maalausta, ja siinä näkyy



vain teräviä vaaleita piippuja tummaa pintaa vasten (Kuva 11, osa 3). Vähitellen lisääntyvä abstraktius irrottaa elokuvan tehokkaasti realistisesta tilasta ja tunnelma muuttuu outojen, rauhallisten kuvien myötä unenomaiseksi ja aavemaiseksi. Viimeiset kuvat tuntuivat tavoittelevan purun jälkeistä rauhaa ja tyhjyyttä – meluisaa ja aggressiivista purkua seuraava kuolemanhiljaisuus on korvia huumaava.



KUVA 11. Realismi kaikkooa loppua kohden. Kolme kuvakaappausta elokuvasta *Hana-saari A* (2009).

#### 4.3.3 Jatkuvuus rytmissä

Rytminen jatkuvuus syntyy elokuvassa pääasiassa laadullisesti ja määrällisesti yhtenäisestä liikkeestä ja leikkausten tahdistista. Kehitystä voi tapahtua nopeutuvaan tai hidastuvaan suuntaan, ja muutoksia synnytetään rytmisten elementtien, kuten liikkeen määrän ja laadun, liikeratojen sekä leikkausten tahdin vaihtelulla. *Hana-saari A*:n (2009) rytmi kehittyy linjassa elokuvan rakenteen kanssa, korostaen osaltaan rakenteellisia käännteitä ja muutoksia. Alussa kuvat ovat pitkiä, keskimäärin noin kymmenen sekunnin mittaisia, ja melko staattisia. Voimalan sisältä otetuissa kuvissa ei näy tilan läpi kulkevan auringonvalon lisäksi liikettä lainkaan, mutta valon liike luo kuitenkin hiukan eloa rauhallisiin kuviin. Kun voimalan purku alkaa, rytmi muuttuu voimakkaasti. Kuvat täyttyvät liikkeestä ja leikkausten tahti kiihtyy. Purkuosiossa kuvat ovat parin sekunnin mittaisia, ja

nopeutettu liike lisää kuvien intensiteettiä entisestään. Kohonnut rytmi muuttaa tunnelman nopeasti rauhallisesta rajuksi. Lisäksi kuvakeston suhteellisuus konkretisoituu purkuosion alussa hyvin. Kaksisekuntinen kuva on harvassa tapauksessa lyhyt, mutta *Hana-saari A*:ssa se tuntuu hyvinkin napakalta alun äärimmäisen rauhallisen rytmin jälkeen.

Intensiivisimmän purun jälkeen elokuvan rytmi hidastuu, ja tahti muuttuu rauhallisemmaksi niin leikkausten määrän kuin liikkeenkin osalta. Kaikkein hektisimmän purkuvaiheen jälkeen rytmi ei enää nouse yhtä intensiiviseksi, mutta matkan varrella on havaittavissa pienempiä rytmin nousuja ja laskuja. Sekvenssissä, jossa ukkoskuvat ja räjäköinti-kuvat yhdistyvät, pulssi kohoaa kuvan välähtelyjen voimasta hetkeksi, mutta rauhoittuu sitten jälleen. Välähdysten jälkeen siirrytään kohti realistisempaa osiota, jossa nopeudeltaan muokkaamattomat ja hidastetut kuvat yhdessä liikkeen määrän vähenemisen kanssa hidastavat rytmiä. Kuvassa on kuitenkin rytmin rauhoittumisesta huolimatta liikettä. Työkoneet ja ihmiset liikkuvat ja voimalasta tippuu tavaraa, mutta liike ei ole yhtä intensiivistä kuin aiemmin. Toisaalta tässä vaiheessa äkillisen rytmin muutoksen aiheuttamasta shokista on jo enemmän tai vähemmän toivuttu, eikä rytmi kenties siksikään tunnu enää rajulta. Realistisen osion jälkeen kuvataan purkupalloa, jonka heilurimaisesta liikkeestä tulee sekvenssin ajaksi elokuvan rytmin perusta. Pirstaloituneissa kuvissa auringon sinkoutuminen joka suuntaan lisää liikkeen intensiteettiä, mutta rauhallinen musiikki pitää rytmin aloillaan. Aivan lopussa leikkauksen rytmi hidastuu todella paljon, ja viimeiset kuvat ovat keskimäärin 25 sekunnin mittaisia. Musiikki tukee rytmin muutoksia – hiljalleen musiikki rauhoittuu sykkivistä perkussioista tasaiseksi ambienssiksi.

Myös *Häivähdys Elämää* (2012) seuraa rytmisesti elokuvan rakenteellista kehitystä. Rytmi kuitenkin muodostuu eri tavalla johtuen kuvan efektoinnista. Liikkeen määrä tai sen intensiteetti ei muutu elokuvan aikana. Liike on tosin keskivaiheessa pyörteisempää kuin alussa ja lopussa johtuen siitä, että ihmiset liikkuvat junista poiketen epäsäännöllisiin suuntiin. Liikkeen laatu ei kuitenkaan vaikuta tässä tapauksessa rytmiin. Leikkaustahti ei myöskään muutu, ja elokuvassa skarvit ovat yleisesti ottaen huomattavan vähäisessä roolissa. Elokuvan rytmi kuitenkin muuttuu osiosta toiseen siirryttäessä. Muutos on pääasiassa musiikin ansiota. Toisessa osiossa soiva valssi nostaa elokuvan pulssia ja määrittää elokuvan rytmiä voimakkaasti. Niin ikään loppua kohden, kun valssi hiljenee, rytmi tuntuu jälleen hidastuvan vaikka leikkaustahti ja liikkeen määrä säilyvät muuttumattomina. *Häivähdys Elämää* onkin mielenkiintoinen esimerkki siitä, miten rytmiä voidaan

kontrolloida tavallisesta poikkeavillakin tavoilla. Vaikka leikkausten määrä ja kuvakesto mielletään usein tärkeimmiksi rytmisiksi tekijöiksi, elokuvan rytmi voi muuttua myös näistä elementeistä riippumatta.

Kuvia yhdistettäessä voidaan tehdä päätöksiä kuvien välisten kytkeäntöjen laadusta. Halutaanko kuvien yhdistyvän pehmeästi vai törmäävän jyrkästi? Leikkauksen jyrkkyys riippuu siitä, miten kuvien visuaaliset elementit toimivat suhteessa toisiinsa. Mitä erilaisemmat kaksi peräkkäistä kuvaa ovat toisistaan, sitä shokeeraavampi leikkaus on. Jos esimerkiksi liikkeen suunta pysyy kuvasta toiseen samana ja kuvakoon muutos on ”normaali” – ei siis erityisen suuri eikä erityisen pieni – linkki on pehmeä. Jos taas liikkeen suunta vaihtuu tai jos kuvakoossa tapahtuu suuri muutos, leikkaus on jyrkempi. (Pearlman 2013, 55.) Yhtymäkohtiensa puolesta *Hanasaari A* (2009) ja *Häivähdys Elämää* (2012) ovat sangen erilaisia. *Hanasaari A*:ssa ristiriita ja yhteentörmäykset ovat merkittävässä osassa, kun taas *Häivähdys Elämää* on käytännössä yksi, eheä audiovisuaalinen virta. Ainoa selkeä törmäys tapahtuu elokuvan ainoan efektoimattoman kuvan kohdalla. Aaltoilevan ja aaltoilemattoman kuvan visuaalinen ero on merkittävä, jonka takia kuvien yhdistämisestä syntyy shokki. Käsittelemätön kuva luo myös rytmisen tauon, sillä kuvan liike on ympäröiviin kuviin nähden miltei olematonta.

*Hanasaari A*:ssa törmäyksiä tapahtuu huomattavasti tiuhempaan, ja niiden määrä ja voimakkuus etenevät elokuvan muun kehityksen mukaan. Tunnelman muutos painostavasta rauhasta kohti väkivaltaista melua ja edelleen takaisin kohti aavemaista rauhaa näkyy otosten välisten kohtaamisten muutoksissa. Alussa ja lopussa skarvit ovat pehmeitä, ja erityisesti viimeisissä abstrakteissa kuvissa elokuva saavuttaa miltei verrokkinsa kaltaisen soljuvuuden. Alun ja lopun kuvat ovat niin yhtäläisiä väriensä suhteen, ettei niiden yhdistäminen tuota törmäystä. Keskivaiheilla törmäyksiä on kuitenkin paljon. Kuvakoot vaihtelevat, liikkeen suunta muuttuu ja aika ajoin myös värimaailma on kuvien välillä erilainen.

Elokuvan keskiosan jokainen skarvi ei kuitenkaan ole törmäys. Purkusekvenssissäkin on yllättävän paljon sellaisia liitoksia, joissa kuvakoon muutos on maltillinen, liikkeen suunta säilyy samana eikä valo muutu. Silti näissäkin kohdissa elokuva tuntuu jyrkältä ja pisteliäältä. Jyrkkyyden tunne johtunee kyseisen osion yleisestä ilmaisusta. Kuvissa näkyvä toiminta on terävää ja repivää ja liike on nopeudeltaan voimakasta. Äänimaailma on

purussa erityisen rytmikäs ja sen äänelliset elementit ovat kärkeviä. Ilmaisullisten elementtien yhdessä luoma terävyys luo illuusion siitä, että myös leikkaukset ovat teräviä, riippumatta siitä ovatko ne todella sitä vai eivät.

#### 4.3.4 Jatkuvuus äänimaailmassa

Äänellä on merkittävä kyky luoda jatkuvuutta elokuvaan. Tietynlainen musiikki voi leimata sekvenssiä, ja jatkamalla musiikkia siirtymän yli osiot voidaan sitoa toisiinsa. Musiikillisen teeman toisto toimii samaan tapaan kuin muidenkin elementtien toisto, ja sillä voidaan luoda assosiaatioita ajallisesti erillisten kohtausten välille. (Neumeyer & Buhler 2009, 42.) Tiettyihin elementteihin sidotut äänet luovat merkityksensä elokuvan edetessä, ja niiden johdonmukaisella toistolla voidaan synnyttää samoja mielikuvia elokuvan läpi (Flueckiger 2009, 162). *Hanasaari A:ssa* (2009) maisemakuvien toistoon alussa ja lopussa liittyy myös äänellinen toisto. Alussa tehdään ulkokuvaa värittää voimakas torvi, joka muistuttaa hiukan sumutorvea. Lopussa samaan rikkinäiseen kuvaan on liitetty vastaava ääni, mutta se kuuluu hiljempaa ja alavireisemmin, ikään kuin torvi olisi väsynyt. Lisäksi torvea säestävät äänet ovat hiukan alusta poikkeavia. Yhdistettynä kuvaan äänellinen muutos tukee myöhemmän kuvan synnyttämää ajatusta rikkinäisestä tehtaasta.

Sekä *Hanasaari A:ssa* (2009) että *Häivähdyksessä Elämää* (2012) Joonatan Portaankorvan äänimaailma leimaa tunnelmaa vahvasti. *Hanasaari A:n* tunnelma on kauttaaltaan melko painostava, eikä se vauhdikkaimmillaankaan ole iloinen tai innostunut, vaan enemmänkin konemainen ja jylläävä. *Häivähdys Elämää* on tunnelmaltaan liki päinvastainen – hyvin kepeä, eläväinen ja iloinen. Molempien elokuvien äänimaailma sen sijaan kehittyy yhtäläisesti, syklistä rakennetta seuraten. Alussa äänimaisema on kummassakin rauhallinen, keskivaiheilla tunnelma kohoaa ja äänen rytmien vilkastuminen tukee muutosta. Lopussa äänimaisema palaa tunnelman mukana alkutilanteeseen. Kun *Häivähdys Elämää* palaa kutakuinkin samanlaiseen äänimaisemaan, *Hanasaari A:ssa* samankaltaista äänimaailmaa toisinnetaan lopussa hieman muunneltuna. Lopun musiikki on tunnelmaltaan samanlainen kuin alussa, mutta se tuntuu junnaavan enemmän paikallaan, ikään kuin rikkinäisenä, korostaen kuvassa näkyvää hajotettua voimalaa. Muutos on pieni, mutta merkittävä: se luo alun ja lopun välille sekä jatkuvuutta että eroa.

Molemmissa tapauksissa musiikin muutokset tukevat laadullisesti elokuvan kehitystä. *Häivähdys Elämää* (2012) muuttuu äänellisesti yhtä hitaasti kuin muiltakin osin. Selkein ja nopein muutos elokuvassa on valssin alkaminen, mutta sekään ei ala leikaten vaan pikemminkin hiljalleen kohoten. *Hanasaari A* (2009) on muutoksiltaan rajumpi, ja äänen muutokset ovat paitsi nopeita, myös merkittäviä. Alun ja lopun äänimaisema on ujeltava, ambienssin omainen matto, joka jyllää kuvan rinnalla tasaisesti. Intensiivisimpään purkuun tultaessa soljuva musiikki vaihtuu kilinöistä, kolinoista ja koneen äänistä koostuviksi perkussioiksi. Samoja elementtejä käytetään purun loppuvaiheessa, mutta yhdistettynä väkivaltaiseen, koneen äänistä muodostuvaan äänimaisemaan. Suhteessa alkupuolen junan lailla rouskuttavaan purkutilanteeseen loppupuolen purun tunnelma on huomattavasti uhkaavampi.

Äänen lisäksi myös hiljaisuus on tehokas ilmaisukeino. Hiljaisuuden potentiaali jatkuvuutta muokkaavana elementtinä korostuu erityisesti silloin, kun hiljaisuutta käytetään muutoksen korostamiseen. *Hanasaari A*:ssa (2009) hiljaisuutta käytetään juuri tällä tavalla. Alkuosion siirrytään kohti purkusekvenssiä mustavalkoisten kaaviokuvien kautta. Kuvien taustalla kuullaan vain matalaa, hyrisevää ja hiljaista ambienssiäntä. Juuri ennen purun alkua kuullaan koneen sammuttamista muistuttava tehosteääni, jonka jälkeen on hetken aivan hiljaista. Kun täydellisestä hiljaisuudesta siirrytään suoraan energisiin perkussioihin, ero on valtava, ja hiljaisuus korostaa rytmien muutosta äärimmäisen tehokkaasti. Aivan elokuvan lopussa hiljaisuutta käytetään ilmaisemaan purkusekvenssin jälkeistä aavemaista rauhaa. Aivan hiljaista lopussa ei kuitenkaan ole, vaan abstrakteja kuvia säestää alun siirtymän kaltainen matala ambienssi. Hiljaisuus on elokuvan kehityksessä looginen jatkumo, ja hiljaisuus tukee sekä rauhoittuvaa kuvastoa että hidastuvaa rytmiä.

## 5 POHDINTA

Tunnelma on kaikkien elokuvan eri osien vuorovaikutuksen summa. Rakenne, rytmi, visuaalinen tyyli ja äänimaailma antavat elokuvalle sen muodon, ja samalla ne yhdessä synnyttävät elokuvan tunnelman. Vahvistamalla toisiaan samankaltaisilla elementeillä tai luomalla kontrastia vastavoimien avulla ne luovat, vahvistavat ja muuttavat elokuvan tunnelmaa sen edetessä. Elementtien toistolla saadaan synnitettyä tuttuutta, mutta samaan aikaan katsojaa voidaan vieraannuttaa hienovaraisten muutosten avulla. Jatkuvuus tuo elokuvaan eheyttä ja se edesauttaa elokuvalla ominaisen tyylin syntymistä. Tärkeintä on kuitenkin se, ettei mikään elokuvan osa kykene tähän yksin, eikä mitään osaa voi poistaa kokonaisuudesta vahingoittamatta sitä merkittävästi.

Jatkuvuuden suurin ilmaisullinen potentiaali tuntuu näyttäytyvän niissä hetkissä, kun jatkuvuus rikkoutuu. Jos tunnelmaa halutaan muuttaa, muutetaan elokuvan ilmaisua, ja jos halutaan muutoksen olevan voimakas, ilmaisua muutetaan suuremmin, jyrkemmin tai nopeammin. Mitä isompi tai äkillisempi ilmaisullinen muutos on, sitä voimakkaammin tunnelmakin muuttuu. Ilmaisun eroja elokuvan eri vaiheissa on vaikeampi havaita, jos ilmaisu muuttuu pikkuhiljaa. Mikäli muutos tapahtuu kuin veitsellä leikaten, erot korostuvat voimakkaammin. Selkeät tunnelman muutokset ovat aina monen eri elementin jatkuvuuden rikkoutumisen tulosta. Niin jatkuvuudessa kuin muutoksessa elokuvan ilmaisulliset elementit toimivat vuorovaikutteisena kokonaisuutena. Käännekohtaa ilmaistaan jatkuvuutta muuttamalla, ja kaikki elementit osaltaan tukevat käännettä.

On edelleen pidettävä mielessä, että kaikki tunteisiin liittyvä on hyvin tulkinnanvaraista ja subjektiivista. Katsojan tausta, mielentila ja odotukset vaikuttavat siihen, millaisena hän elokuvan kokee ja mitä tunteita se hänessä herättää. Olisi kovin houkuttelevaa sanoa, että tietynlaisella kuvakompositiolla tai äänitehosteella saadaan synnitettyä tietynlainen tunnelma, mutta se ei yksinkertaisesti ole mahdollista. Elementit ovat sidoksissa kontekstiinsa, ja elokuvantekijän on mahdotonta ennustaa tarkalleen, millaisia tunnelmia katsojat hänen elokuvastaan löytävät. Elokuviin analysointi ja eri elementtien vaikutuksiin perehtyminen auttaa kuitenkin ennakoimaan niin, että elokuvantekijä voi parhaansa mukaan yrittää säädellä elokuvansa herättämiä tuntemuksia.

Koen tutkimukseni täyttäneen tavoitteensa hyvin. Löysin tietoa siitä, miten ilmaisullisia elementtejä hyödynnetään poeettisessa dokumenttielokuvassa, ja sain selville asioita jatkuvuuden ja tunnelman suhteesta. Tutkimuksen kautta olen saanut paremman ymmärryksen siitä, miten elokuva vaikuttaa katsojaan, ja miten leikkaaja voi edesauttaa haluttujen tunteiden syntymistä. Sain myös kartutettua tietoa paitsi poeettisesta dokumentista, myös dokumenttielokuvasta yleensä. Tutkimuksen myötä olen oppinut paljon uutta sekä elokuvailmaisusta että leikkaamisesta. Erityisesti tutkimus vahvisti ymmärrystäni siitä, miten suhteellisia ja vuorovaikutteisia elokuvan ilmaisukeinot ovat. Tiesin ennestään elementtien vaikuttavan toisiinsa voimakkaasti, mutta tutkimuksen myötä elementtien suhteellisuus korostui entisestään.

Tutkimuksen myötä oivalsin uusia asioita, joita voin hyödyntää käytännön työskentelyssä. Uskon myös onnistuneeni avaamaan sekä poeettista dokumenttielokuvaa että sen jatkuvuuden suhdetta tunnelmaan siten, että muutkin aiheesta kiinnostuneet voivat työni avulla tutustua siihen. Vähintäänkin työni edesauttaa muita aiheeseen perehtyviä löytämään tiensä hyödyllisen lähdekirjallisuuden ääreen. Aiheesta oli nimittäin odotettua vaikeampaa löytää tietoa. Suoraa pohdintaa aiheestani en juurikaan kirjoista löytänyt, ja poeettisen dokumentin määritelmän hämäryys vaikeutti tiedonhakua entisestään. Tietoa löytääkseni jouduin penkomaan paljon erilaista kirjallisuutta, joista monet osoittautuivat lopulta tutkimuksen kannalta hyödyttömiksi. Lukeminen ei kuitenkaan mennyt täysin hukkaan – tutkimuksen myötä sain syyn perehtyä alaa käsittelevään kirjallisuuteen perinpohjaisesti. Tietoa hakiessani luin paljon opettavaisia ja inspiroivia tekstejä, jotka olisivat muuten saattaneet jäädä minulta lukematta.

Henkilökohtaisesti olen tutkimukseeni tyytyväinen, ja uskon tutkimuksesta saamani tiedon auttavan minua työelämässä. Toivon myös muiden löytävän tutkimuksestani kiinnostavaa tai hyödyllistä materiaalia omiin töihinsä. Tutkimusaiheeni osoittautui tutkimuksen myötä odotettua laajemmaksi, ja ajoittain aihe tuntui vaikealta hallita. Mielestäni onnistuin kuitenkin lopulta pitämään tutkimuksen hallinnassa, eikä se lähtenyt rönsyilemään liiaksi. Paljon jäi myös sanomatta, ja työni toimiikin hyvänä pohjana omaehtoiselle jatkotutkimukselle. Tutkimus synnytti tarpeen ymmärtää elokuvan vaikutustapoja vieläkin syvemmin, ja luulen paneutuvani elokuvan tunnevaikutuksiin itsenäisesti tutkimuksen valmistuttuakin.

## LÄHTEET

- Aaltonen, J. 2011. Seikkailu Todellisuuteen. Dokumenttielokuvan tekijän opas. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Aufderheide, P. 2007. Documentary Film. A Very Short Introduction. New York: Oxford University Press.
- Barnouw, E. 1993. Documentary. A history of the non-fiction film. 2<sup>nd</sup> revised edition. New York: Oxford University Press.
- Bellantoni, P. 2005. If It's Purple, Someone's Gonna Die. The Power of Color in Visual Storytelling. Burlington: Focal Press.
- Bordwell, D. & Thompson, K. 2010. Film Art: An Introduction. New York: McGraw-Hill.
- Crittenden, R. 1995. Film and Video Editing. London: Blueprint.
- Dancyger, K. 2011. The Technique of Film & Video Editing. History, Theory and Practice. Burlington: Focal Press.
- Dormehl, L. 2012. A Journey Through Documentary Film. Harpenden: Kamera Books.
- Eisenstein, S. 1929. Dialektinen tapa lähestyä elokuvan muotoa. Teoksessa Eisenstein, S. 1999. Elokuvan Muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy. 105-135.
- Eisenstein, S. 1929. Neljäs ulottuvuus elokuvassa. Teoksessa Eisenstein, S. 1999. Elokuvan Muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy. 136-158.
- Eisenstein, S. 1999. Elokuvan Muoto. Helsinki: Love Kustannus Oy.
- Hacker, L. 2011. The Basic Forms of Cinematography – Form, Rhythm, Colour and Relativity. Alcester: Read Books Ltd.
- Harper, G. 2009. Introduction. Sound in Film and Visual Media. Teoksessa Harper, G. 2009. Sound in Film and Visual Media. A Critical Overview. New York: Bloomsbury Academic. 1-12.
- Neumeyer, D. & Buhler, J. 2009. The Soundtrack. Music in the Evolving Soundtrack. Teoksessa Harper, G. 2009. Sound in Film and Visual Media. A Critical Overview. New York: Bloomsbury Academic. 42-57.
- Flueckiger, B. 2009. Sound Effects. Strategies for Sound Effects in Film. Teoksessa Harper, G. 2009. Sound in Film and Visual Media. A Critical Overview. New York: Bloomsbury Academic. 151-179.
- Harper, G. 2009. Sound in Film and Visual Media. A Critical Overview. New York: Bloomsbury Academic.



- Helke, S. 2006. Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.
- Knudsen, E. 2012. Cinematic Codes. Teoksessa De Jong, W., Knudsen, E. & Rothwell, J. 2012. Creative Documentary. Theory and Practice. Harlow: Pearson Education Limited. 143-160.
- De Jong, W., Knudsen, E. & Rothwell, J. 2012. Creative Documentary. Theory and Practice. Harlow: Pearson Education Limited.
- McKee, R. 1998. Story. Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting. London: Methuen.
- O'Pray, M. 2003. Avant-Garde Film. Forms, Themes and Passions. London: Wallflower Press.
- Nichols, B. 2010. Introduction to Documentary. Bloomington: Indiana University Press.
- Pearlman, K. 2013. Cutting Rhythms. Shaping the Film Edit. Burlington: Focal Press.
- Pirilä, K. & Kivi, E. 2008. Leikkaus. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Spence, L., Navarro, V. & Lewis, C. 2011. Sounds. Teoksessa Spence, L. & Navarro, V. 2011. Crafting Truth. Documentary Form and Meaning. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press. 239-264.
- Spence, L. & Navarro, V. 2011. Crafting Truth. Documentary Form and Meaning. Piscataway, New Jersey: Rutgers University Press.
- Thomson-Jones, K. 2008. Aesthetic and Film. London: Continuum International Publishing Group.
- Vertov, D. 1928. The Man with a Movie Camera. Teoksessa Michelson, A. 1984. Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov. Berkeley: University of California Press. 82-85.
- Michelson, A. 1984. Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov. Berkeley: University of California Press.
- Von Bagh, P. 2007. Vuosisadan tarina. Dokumenttielokuvan historia. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Teos.
- Ward, P. 2005. Documentary: The Margins of Reality. London: Wallflower Press.
- Fossi, J. 2014. Tarinan syke. Rytmii elokuvassa 1,048. Elokuvan ja television koulutusohjelma. Tampereen ammattikorkeakoulu. Opinnäytetyö. Luettu 13.3.2015. <http://publications.theseus.fi/>
- Pohjankonna Oy. Luettu 21.4.2014. <http://www.pohjankonna.fi/>

Ajastettu kuvaus, Wikipedia 2015. Luettu 19.4.2015. [http://fi.wikipedia.org/wiki/Ajastettu\\_kuvaus](http://fi.wikipedia.org/wiki/Ajastettu_kuvaus)

Lasse Naukkarinen: No Comments (1985). Suomen kansallisfilmografian verkkojulkaisu Elonet 2015. Luettu 13.3.2015. <http://www.elonet.fi/fi/elokuva/1528645>

Antti Peippo: Sijainen (1989). Suomen elokuvakontakti ry 2015. Luettu 13.3.2015. <http://www.elokuvakontakti.fi/site/>

Rien Que Les Heures. 1926. Ohjaus: Alberto Cavalcanti. Tuotantomaa: Ranska.

Berliini: Suurkaupungin sinfonia (Berlin: Die Sinfonie der Großstadt). 1927. Ohjaus: Walter Ruttmann. Tuotanto: Deutsche Vereins-Film, Les Productions Fox Europa. Tuotantomaa: Saksa.

Mies ja Elokuvakamera (Tšelovek s kinoapparatom). 1929. Ohjaus: Dziga Vertov. Tuotanto: Vufku. Tuotantomaa: Neuvostoliitto.

Sade (Regen). 1929. Ohjaus: Joris Ivens. Tuotanto: Capi-Holland. Tuotantomaa: Alankomaat.

Aamua kaupungissa. 1954. Ohjaus: Jörn Donner. Tuotanto: Suomen Filmitoimisto SF Oy. Tuotantomaa: Suomi.

Glas. 1958. Ohjaus: Bert Haanstra. Tuotanto: Go Pictures, Alankomaat. Tuotantomaa: Alankomaat.

Koyaanisqatsi. 1982. Ohjaus: Godfrey Reggio. Tuotanto: IRE Productions, Santa Fe Institute for Regional Education. Tuotantomaa: Yhdysvallat.

Hanasaari A. 2009. Ohjaus: Hannes Vartiainen ja Pekka Veikkolainen. Tuotanto: Pohjankonna Oy. Tuotantomaa: Suomi.

Häivähdys Elämää. 2012. Ohjaus: Hannes Vartiainen ja Pekka Veikkolainen. Tuotanto: Pohjankonna Oy. Tuotantomaa: Suomi.

Before We Go. 2014. Ohjaus: Jorge León. Tuotanto: Dérives. Tuotantomaa: Belgia.

HEM. Någonstans. 2014. Ohjaus: Lotta Petronella. Tuotanto: Fisher King Production. Tuotantomaa: Suomi.