



Tekijä Anna Nuuros

Työn nimi Identiteetti ja rakenne elokuvakerronnassa

Laitos Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Koulutusohjelma Elokuva- ja televisiotuotanto

Vuosi 2016

Sivumäärä 40

Kieli suomi

Tiivistelmä

Kirjallinen kandidaatin opinnäyte tarkastelee identiteetin ja roolien käsittelyä elokuvailmaisussa. Keskiössä on etenkin elokuvan rakenne ja sen suhde elokuvan henkilöiden kokemaan todellisuuden ja minuuden kuvaan.

Opinnäyte koostuu kolmesta osasta: kirjallisuuskatsauksesta, elokuva-analyyseista ja oman työn arvioinnista. Kirjallisuuskatsaus tutkii audiovisuaalisen kerronnan teorioita liittyen identiteetin kannalta oleellisiin kerronnan osatekijöihin, kuten tarinainformaation välittämiseen, ajan käsittelemiseen ja vertauskuviin. Analyyseilla fiktioelokuvasta *We Need to Talk about Kevin* (2011) ja dokumenttielokuvasta *A Gay Girl in Damascus: The Amina Profile* (2015) pyritään laajentamaan ymmärrystä elokuvakerronnan keinoista ja löytämään työkaluja oman työn arviointiin. Työn viimeisessä osassa tarkastellaan kirjallisuuskatsauksen ja analyysien muodostaman viitekehyksen kautta kirjoittajan omia valintoja dokumentaarisen lyhytelokuvan *Tyttö tuollainen* (2016) leikkaajana.

Kirjallisuuskatsaus esittelee varhaisen teoreetikon David Bordwellin käsitteen fabulasta ja syuzhetista, joihin suuri osa myöhäisemmästä kirjallisuudesta viittaa joko tukien, täydentäen tai kiistäen. Warren Bucklandin kokoelmateokset ja Allan Cameronin modulaarisen kerronnan teorit esittävät konkreettisten tapausesimerkkien kautta suosittujen mutta kompleksisten Hollywood-teosten kerronnallisia valintoja ja niiden vaikutuksia katsojaan. Tällaiset elokuvat ovat usein kompleksisia sekä kerrontatavaltaan että kerrottavalta tarinaltaan. Ihmisen tietoisuus, mieli ja rinnakkaiset todellisuudet ovat tyypillisiä kysymyksiä, joita näissä teoksissa käsitellään. Epälineaarisuus, ajalliset silmukat, fragmentoitunut tila-aika-jatkumo ja labyrinthimäinen rakenne ovat puolestaan tyypillisiä rakenteellisia valintoja.

Fiktioelokuva *We Need to Talk about Kevin* ei ole perinteinen kompleksisen Hollywood-kerronnan ilmentymä, mutta siinä on tunnistettavissa paljon samoja konventioita kuin tyypillisemmissä tapauksissa. Rikottu aikarakenne, subjektiivinen näkökulma, epäluotettava kertoja, jonka mielen järkkymisen asteesta emme katsojina voi olla täysin varmoja, sekä tiedon paljastamisen tahallinen viivyttely ovat esimerkkejä käytetyistä kerrontakeinoista. Dokumenttielokuva *A Gay Girl in Damascus* puolestaan on aiheensa puolesta kompleksinen, mutta käyttää lähinnä klassisia kerrontakeinoja.

Oman leikkaustyön analysoinnissa elokuvassa *Tyttö tuollainen* nousee keskeisiksi kaksi kysymystä: tarinan ja kerrontatavan suhde sekä katsojan ja elokuvan henkilön välisen tietämisen, tuntemisen ja ymmärtämisen suhde. Elokuvan muodon suhde sisältöön ja tämän suhteen vaikutus katsojakokemukseen on yksi oleellisimmista tutkimuksen esiin tuovista kysymyksistä.

Kirjallisuuskatsaus ja analyysit ovat vain yksittäisiä esimerkkejä elokuvakerronnallisista konventioista identiteetin käsittelyssä, eikä tulosten pohjalta voi johtaa yleispäteviä päätelmiä. Kirjallisuuskatsaus ja analyysit kuitenkin palvelevat tarkoitustaan oman työn analysoinnin viitekehyksen muodostamisessa.

Avainsanat identiteetti, rakenne, elokuva-analyysi, kompleksinen kerronta, elokuvaleikkaus

IDENTITEETTI JA RAKENNE ELOKUVAKERRONNASSA

Anna Nuuros

Taiteen kandidaatin opinnäyte

Aalto-yliopiston taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Elokuvatuotanto & elokuvaleikkaus

2016

SISÄLLYSLUETTELO

1	JOHDANTO.....	1
2	KIRJALLISUUSKATSAUS.....	3
2.1	KERRONNAN OSATEKIJÄT JA OMINAISUUDET.....	3
2.2	AIKA JA KAUSALITEETTI.....	5
2.3	VERTAUSKUVAT.....	9
2.4	KOMPLEKSINEN ELOKUVAKERRONTA.....	11
2.5	YHTEENVETO KIRJALLISUUDESTA.....	14
3	ELOKUVA-ANALYYSIT.....	17
3.1	ANALYYSI I: WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN.....	18
3.2	ANALYYSI II: A GAY GIRL IN DAMASCUS: THE AMINA PROFILE.....	25
4	LEIKKAUKSELLISET VALINNAT ELOKUVASSA TYTTÖ TUOLLAINEN.....	30
4.1	LÄHTÖKOHTANA IDENTITEETTI, ROOLIT, YKSINÄISYYS.....	30
4.2	TYYLILLISET VALINNAT.....	32
4.3	RAKENTEEN ETSIMINEN.....	34
4.4	MUODOSTA JA SISÄLLÖSTÄ.....	36
5	LOPUKSI.....	38
	LÄHTEET.....	40

1 JOHDANTO

Pyrimme herkästi rakentamaan itsestämme parempia ja kiinnostavampia versioita perustuen oletuksiimme identiteetistämme. Identiteetillä tarkoitetaan psykologiassa ihmisen yksilöllistä käsitystä omasta itsestään, joka muuttuu vuorovaikutuksessa muiden ihmisten kanssa (Forssell 2008). Tämän johdosta asetumme ja meitä asetetaan erilaisiin rooleihin. Nämä roolit saattavat liittyä johonkin tiettyyn tilanteeseen, arvoasetelmaan, johtua kulttuuristamme, kasvatuksestamme, muiden odotuksista meitä kohtaan tai omista käsityksistä itsestämme. Kykenemmekö tiedostamaan jatkuvasti roolimme ja pitämään minuutemme siitä erillä? Onko ylipäätään olemassa mitään todella omaa tai ominaista, niin sanottua minuutta, joka olisi roolimme vaikutuspiirin ulkopuolella? Entä mitä tapahtuu, jos ihminen onkin enemmän kotonaan roolissaan kuin varsinaisessa minässään?

Roolien ja minuuden käsitteet liittyvät kiinteästi tietoon. Kuinka paljon tietoa annan itsestäni muille? Kuinka valikoin tämän tiedon? Mitä jätän kertomatta, mitä korostan? Millä hetkellä päätän paljastaa jotakin? Kuinka muut ihmiset lukevat antamaani informaatiota, ja kuinka paljon pystyn hallitsemaan itsestäni syntyvää kuvaa? Samaa tiedon jakamista voi ajatella suhteessa elokuvan leikkaamiseen ja rakenteeseen. Tekijät päättävät millaiseen rooliin elokuvan hahmot asetetaan suhteessa katsojaan ja muihin elokuvan hahmoihin. Millainen on katsojan kokemus, jos hahmon elokuvallinen minuus paljastuu rooliksi elokuvan sisällä?

Tarkastelen kirjallisessa kandidaatin opinnäytteessäni identiteetin ja roolien käsittelyä elokuvailmaisussa. Tuotannon ja leikkauksen opiskelijana olen erityisen kiinnostunut elokuvan rakenteesta, ja sen suhteesta elokuvan henkilöiden kokemaan todellisuuden ja minuuden kuvaan. Tarkoitukseni on ymmärtää kirjallisuuskatsauksen ja elokuva-analyysien kautta, millaisia elokuvakerronnallisia konventioita liittyy henkilöhahmojen minuuden ja roolien käsittelyyn, sekä tarkastella näiden löytöjen valossa omia valintojani elokuvantekijänä.

Opinnäytteeni koostuu kolmesta osasta: kirjallisuuskatsauksesta, elokuva-analyyseista ja oman työn arvioinnista. Kirjallisuuskatsauksessa tutkin audiovisuaalisen kerronnan ja narratologian teorioita liittyen identiteetin kannalta oleellisiin kerronnan osatekijöihin, kuten tarinainformaation välittämiseen, ajan käsittelemiseen elokuvassa, kausaliteettiin ja vertauskuviin. Tarkoitukseni ei ole luoda uutta tietoa taiteentutkimukselliseen kenttään tai arvioida kyseisten teorioiden paikkansapitävyyttä, vaan käyttää kerrontaan liittyviä perusteorioita omien ajatusten jäsentämisen ja elokuva-analyysien apuna. Analyysielokuviksi olen valinnut sekä fiktiivisen että dokumentaarisen elokuvan, jotka tarkastelevat identiteettiä ja rooleja erilaisin kerronnallisoin keinoin.

Elokuva-analyyseillä haluan toisaalta laajentaa ymmärrystäni elokuvakerronnan keinoista ja toisaalta löytää työkaluja oman työn arviointiin. Analyysivaiheen tarkoitus on synnyttää viitekehys oman tekemisen tarkastelulle ja ohjaajan kanssa tekemiemme leikkausvalintojen arvioimiselle. Pyrin analyysien avulla tekemään luonteeltaan syvästi intuitiivisesta leikkausprosessista helpommin hahmotettavan. Työn viimeisessä osassa tarkastelen kirjallisuuskatsauksen ja analyysien muodostaman viitekehysten kautta omia valintojani dokumentaarisen fiktiivisiä elementtejä hyödyntävän lyhytelokuvan *Tyttö tuollainen* (2016) leikkaajana.

2 KIRJALLISUUSKATSAUS

2.1 KERRONNAN OSATEKIJÄT JA OMINAISUUDET

Elokuvan tarinaa voi ajatella suurena kompleksisena joukkona tietoa. Elokuvan jokainen hetki on ladattu täyteen tietoa niin henkilöiden välisistä suhteista, mahdollisista seuraavista tapahtumista kuin henkilöiden ajatuksista, tunteista ja tietämyksestä. Nämä hetket vaihtuvat toisiksi eikä katsojalla usein ole aikaa käsitellä ja reflektoida kaikkea saamaansa informaatiota. (Panek 2014: 73) Elokuva on kognitiivisesti tarkasteltuna siis aina puutteellinen representaatio, ja katsojina joudumme käyttämään mentaalisia malleja sen jäsentämiseksi mielessämme järkeväksi kokonaisuudeksi.

Tämän prosessin on tavallisesti nähty noudattavan aristoteelisen kanonisen kerronnan periaatetta, jossa alussa esitellään hahmot ja tilanne, sitten monimutkaistetaan tilannetta ja näytetään siitä seuraavia tapahtumia, kunnes lopulta loppuratkaisun kautta päädytään johonkin lopputulokseen. Yhdysvaltalaisen elokuvateoreetikko ja -historioitsija David Bordwellin (1985: 36) mukaan ymmärtääkseen elokuvaa ja sen tarinaa katsoja tekee jatkuvasti hypoteeseja hänelle esitetyn tiedon valossa, ja elokuvan edetessä joko vahvistaa, muokkaa tai hylkää näitä hypoteeseja.

Bordwell jakaa kerronnan osatekijät **fabulaan** ja **syuzhetiin**. Fabula, suomeksi usein käännettynä tarina, viittaa katsojan mielessään rakentamaan tapahtumaketjuun elokuvan tila- ja aikajatkumossa. Fabulaa voisi myös ajatella elokuvan omana todellisuutena. Syuzhetilla, joka lähinnä kääntyy juoneksi, puolestaan viitataan niihin fabulan osiin, jotka katsojalle esitetään tietyn kestoisina, tietyssä järjestyksessä ja tietyllä tavalla. Syuzhet on ne konkreettiset elementit ja vihjeet, joiden avulla katsoja rakentaa mielessään fabulaa. Bordwellin mukaan syuzhetin ja fabulan suhde on systeeminen, syuzhet synnyttää fabulan. Tyylillä puolestaan tarkoitetaan kokonaisuutta, joka syntyy kerrontakeinojen

hallitusta ja päämäärähakuisesta käytöstä, joilla syuzhetin mukaisia vihjeitä fabulasta katsojalle annetaan. (Bordwell 1985: 49-50) Helsingin yliopiston elokuvatutkimuksen professorin Henry Baconin (2000: 26-27) mukaan laajimmin ymmärrettynä syuzhetiin sisältyvät kaikki elokuvassa käytetyt ilmaisulliset elementit, eli se on enemmän kuin mitä juoneen tyypillisesti sisällytämme.

Se mitä juonella paljastetaan tarinasta, mitä jätetään pimentoon, mitä kerrataan ja toistetaan ja minkä paljastamista viivytellään, riippuu valitusta kerronnallisesta strategiasta. Meir Sternberg (1978) on määrittänyt kolme kategoriaa, joiden avulla strategioita voidaan tarkastella: **tietävyys**, **itsetietoisuus** ja **kommunikoivuus**. Bordwell jatkaa tätä määritelmää soveltaen sitä elokuvakerronnan strategioihin. Tietävyys viittaa siihen, kuinka paljon tarinaa koskevaa tietoa on kerronnan hallussa. Kerronta voi olla kaikkietävää, jolloin kaikki tarinan kannalta oleellinen tieto tulee ilmi. On myös mahdollista, että osa tarinasta jää ratkaisemattomaksi ja kerronnan ulottumattomiin. Tietävyyttä voidaan tarkastella kahdelta kannalta. Syvyydellä viitataan siihen, kuinka hyvin katsoja on tietoinen elokuvan henkilöiden ajatuksista ja tunteista. Ulottuvuudella puolestaan tarkastellaan sitä, keiden hahmojen tietoisuuteen katsojan tieto on sidoksissa, eli rajoittuuko katsantokanta tiettyjen henkilöiden kuten päähenkilön tietoon, vai onko katsojalla käytössään kaikki mahdollinen tieto. (Bordwell 1985: 57-58)

Itsetietoisuus kertovassa elokuvassa viittaa siihen, missä määrin kerronta prosessina tai tapahtumana tuodaan esille suhteessa tarinaan. Itsetietoisuus on suurimmillaan, kun henkilöt katsovat suoraan kameraan ja puhuttelevat yleisöä. Tällöin elokuvan kuvitteellinen maailma paljastetaan luoduksi ja seipitetyksi – katsoja tulee tietoiseksi elokuvantekijästä ja käytetyistä keinoista. Myös montaasijaksot ja hetkittäiset selkeät tiedon panttaamiset katsojalta tuovat kerrontaa etualalle ja katsojan tietoisuuteen. Itsetietoisuuden käsite on kuitenkin suhteellinen, sillä se perustuu konventioille, joista yleisö on tietoinen. Toisaalta osa konventioista perustuu tosielämään, kuten stereotyyppioihin, ja käsitellyt aiheet ovat usein inhimillisiä tai sen kaltaiseksi mielletäviä. Toisaalta elokuvalliset keinot ovat vakiintuneita, mikä johtaa siihen, että esimerkiksi epäluonnollinen elementti kuten taustamusikki tuntuu katsojasta luontevalta. (Bordwell 1985: 58, Bacon 2000: 38-39)

Kommunikoivuus puolestaan viittaa katsojalle annettavan tarinainformaation määrään elokuvan eri vaiheissa. Vaikka kerronnalla olisi tietty tieto saatavilla, sitä ei välttämättä jaeta katsojan kanssa. Tiedon panttaamisella ylläpidetään tarinallista jännitettä. Monesti syvyys ja ulottuvuus vaihtelevat tarjoten informaatiota esimerkiksi eri henkilöiden näkökulmista, ja elokuvan katsomiskokemusta säätelee henkilöiden ja katsojan tietämysten suhteet. Kerronnan perusstrategia suhteessa tarinaan on se, mitä kertoja, elokuvan henkilöt ja katsoja tietävät tarinan eri hetkinä. Tämä suhde on hyvin lajityyppisidonnainen ja sitä käytetään eri keinoin halutun lopputuloksen saavuttamiseksi. Esimerkiksi kauhuelokuvassa katsoja usein tietää sankaria odottavan vaaran, dekkareissa sankari on katsojaa edellä ratkaistessaan mysteerejä ja melodraamassa ironiset juonenkäänteet, jotka vain katsoja tietää, tekevät henkilöiden kohtaloista liikuttavampia. (Bordwell 1985: 59, Bacon 2000: 39-43)

Bacon tiivistää tarinan seuraamisen seuraavaan neljään kysymykseen:

- 1) Kumpi on hallitsevampi tekijä, itse tarina vai tapa jolla se kerrotaan?
- 2) Mitä kerrotaan, mitä jätetään kertomatta ja minkä kertomista vain viivytetään?
- 3) Vallitseeko katsojan ja henkilöiden havaitsemisen, tietämisen, ymmärtämisen, tuntemisen ja arvomaailman välillä yhtäläisyys vai epäsuhta?
- 4) Minkä merkityksen ja relevanssin katsojan voidaan olettaa antavan kulloisillekin tiedoilleen tarinasta, mukaan lukien aiempien käsitysten uudelleenarviointi sekä odotusten muuttuminen tarinan jatkon suhteen?
(Bacon 2000: 43)

2.2 AIKA JA KAUSALITEETTI

Fabulan ja syuzhetin suhde hahmottuu kolmen periaatteen myötä: kerronnallisen logiikan (joka usein määritellään kausaalisuudeksi), ajan ja paikan (Bordwell 1985: 51). Valtavirtaelokuvassa tarinaa hahmotetaan kohtausten kautta. Kohtaukset

ovat toisaalta suhteessa toisiinsa tarinan tila- ja aikajatkumossa, toisaalta toiminnan syy- ja seuraussuhteiden kannalta. Aikaa voi tarkastella kahdelta kannalta: millä nopeudella informaatiota tarinasta tarjotaan katsojalle ja kuinka fabula-aikaa jäsennetään suhteessa syuzhetiin. (Bacon 2000: 120) Bordwell tiivistää elokuvallisen rytmin merkityksen siten, että kerronta hallitsee katsojaa pakottamalla tämän tekemään päätelmiä tarinasta tietyllä nopeudella (Bordwell 1985: 76).

Aikaa voi tarkastella sekä keston, järjestyksen ja toistumistiheyden kannalta. Bordwell jakaa tapahtumien järjestyksen neljään loogiseen vaihtoehtoon taulukon 1 mukaisesti:

Taulukko 1. Kerronnan ajalliset mahdollisuudet (Bordwell 1985: 77)

	FABULA	SYUZHET
A	yhtäaikaiset tapahtumat	yhtäaikainen esittäminen
B	perättäiset tapahtumat	yhtäaikainen esittäminen
C	yhtäaikaiset tapahtumat	perättäinen esittäminen
D	perättäiset tapahtumat	perättäinen esittäminen

Vaihtoehto D on kaiken kerronnan normaalikeino. Siinä tapahtumat kuvaillaan siinä järjestyksessä, kuin ne ovat tapahtuneet. A on esimerkki joko jaetusta kuva-alasta (*split screen*) tai siitä, kun kuva-alassa seurataan eri etäisyyksillä tapahtuvaa tai rinnakkaista toimintaa. Tapaus B on harvinainen. Bacon antaa siitä esimerkkinä kohtauksen, jossa elokuvan henkilöt katsovat kuvaa videolta. Tyypillisin esimerkki C-tilanteesta on takaa-ajokohtaus, jossa ristiinleikkauksen kautta seurataan vuorotellen kumpaakin osapuolta. Syuzhet-aikaa järjestetään suhteessa fabula-aikaan usein myös takaumien (*flashback*) ja harvinaisemmin etuumien (*flashforward*) kautta. (Bacon 2000: 130-132)

Klassisessa elokuvakerronnassa on olemassa tarinallinen nykyhetki. Klassinen kerronta voi sisältää ajallisia hyppyjä, kuten takaumia ja etuumia, mutta niistä palataan tarinalliseen nykyhetkeen, joka on katsojalle ja elokuvan henkilöille tiedossa. (Cameron & Miskin 2014: 110) Modulaarisen aikarakenteen elokuvissa tarina-ajan uudelleenjärjestäminen herättää epistemologisia ja ontologisia, eli olemassaoloon ja tietoon liittyviä filosofisia kysymyksiä niin elokuvan hahmoissa kuin katsojissa. Aikaa järjestellään tällaisissa elokuvissa uudelleenjärjestelyyn, toiston ja rekursion kautta ja suhde nykyisyyden, menneen ja tulevan välillä on usein epäselvä tai ongelmallinen. (Cameron 2008: 1)

Modulaariselle kerronnalle voidaan tunnistaa seuraavia muotoja (Cameron 2008: 6):

1. Anakroninen eli väärin ajoitettu kerronta, joka hyödyntää takaumia ja etuumia.
2. Haarautuva kerronta (engl. *forking-path*), joka hyödyntää rinnakkaisia tai eri suuntiin haarautuvia kerronnallisia mahdollisuuksia.
3. Episodinen kerronta, jossa kerronnalliset elementit muodostuvat abstrakteista sarjoista tai kokoelmista tarinoita, joilla on yhteneviä osia.
4. Split-screen -kerronta, jossa kerronnalliset elementit jaetaan rinnakkain esitettäviin elementteihin.

Elokuvat eivät välttämättä kuitenkaan nojautu vain yhteen modulaarisen kerronnan keinoon, vaan ne voivat hyödyntää useita modulaarisuuden muotoja. (Cameron 2008: 6)

Modulaarisuuden suhde kerronnan osatekijöihin vaihtelee. Anakroniset kerrontarakenteet ovat modulaarisia syuzhetin eli juonen tasolla, kun taas haarautuvan kerronnan modulaarisuus ilmenee fabulan eli tarinan tasolla. Anakronisesta kerrontarakenteesta katsoja pystyy usein rakentamaan mielessään lineaarisen kokonaisuuden, mutta haarukoidussa rakenteessa vaihtoehtoiset tapahtumat ovat usein toisensa poissulkevia tai ristiriidassa keskenään. Haarukoidussa kerronnassa esitetään tarinasta vaihtoehtoisia versioita, jotka syntyvät pienistä muutoksista edeltävissä tapahtumissa. Tyypillinen esimerkki tällaisesta elokuvasta on Tom Tykwerin *Juokse Lola!* (1998). Elokuvassa Lola

(Franka Potente) yrittää pelastaa pikkurikollisen poikaystävänsä Mannin (Moritz Bleibtreu) keräämällä kasaan 100 000 Saksan markkaa, jotka tämä on velkaa pomolleen. Näemme kolme erilaista yritystä, jotka kaikki päättyvät eri tavalla johtuen pienistä käännteistä matkan varrella. Ensimmäisen osion lopussa Lola kuolee, toisen osan lopussa Manni kuolee ja kolmannessa osiossa he molemmat selviytyvät. (Cameron 2008: 10)

Modulaariselle kerronnalle on tyypillistä se, että siirtymien välillä ei korosteta kulloistakin aikatasoa. Klassisessa kerronnassa takaumat saatetaan erottaa tyyllisillä vihjeillä selkeästi nykyisyydestä, kun taas modulaarisen kerronnan elokuvissa ajallisia siirtymiä ei välttämättä ankkuroida tai korosteta. (Cameron 2008: 30) Näin aikataason suhde edelliseen kohtaukseen jää katsojan havaittavaksi, jolloin vastuu syy-seuraussuhteiden rakentamisesta siirtyy enemmän katsojalle.

Usein modulaarinen kerronta asettaa tarinallisen tulevaisuuden epäilyksen alle esittämällä, että tapahtumat ovat ennalta määrättyjä, sekä kyseenalaistaa tarinallisen menneisyyden muistojen ja muistin häilyvyyden kautta. Nykyisyyden kuvaus on tavallisesti selkeämpää, mutta myös sen käsitettä on pyritty laajentamaan esimerkiksi etsimällä kerronnallisia keinoja samanaikaisten tapahtumien esittämiseksi. Anakroninen esimerkki tästä on Gus Van Santin *Elephant* (2003), jossa kouluampumiseen johtavia ja sitä edeltäviä tapahtumia käydään läpi eri oppilaiden näkökulmista. Elokuva liikkuu epälineaarisesti edestakaisin hahmojen välillä tarkastellen heidän pieniä arkisia hetkiään ikään kuin etsien kausaalisia syitä traagisille tapahtumille, mutta löytämättä kuitenkaan vastauksia. (Cameron 2008: 140)

Elokuvan kausaliteetin hahmottuminen perustuu Baconin mukaan pitkälti haluamme ymmärtää ja kokea elokuva merkityksellisenä. Pyrimme soveltamaan ymmärrystämme maailmasta ja palauttamaan tapahtumat johonkin meille tuttuun kuvioon. Kulttuuriset oletukset ja kokemuksemme elokuvista ja niiden konventioista ohjaavat meitä, ja samalla tiedostamme niiden oman logiikan, joka ei välttämättä vastaa tosimaailmaa. Tämän johdosta annamme anteeksi jatkuvuusvirheet ja tarinan mahdolliset epäloogisuudet. (Bacon 2000: 150)

2.3 VERTAUSKUVAT

Vertauskuvan eli metaforan yksinkertaisin selitys on vertaus, josta on poistettu sana *kuin*.

”Metafora on kielikuva, jossa sana tai lause viittaa johonkin muuhun kuin ilmeiseen ja tavanomaiseen merkitykseensä. -- Metafora tarkoittaa merkityksen siirtoa, jossa kielellinen ilmaus siirretään tavanomaisesta merkitysyhteydestään ja asetetaan uuden kohteen paikalle. Metafora on keskeinen poeettisen kielen keinoista.”

(Tieteen termipankki 2016)

Metaforan käsite on absurdiudessaan ollut monen filosofisen ja kirjallisuustieteellisen väittelyn kohteena – miksi nimetä asioita joksikin, jota ne eivät selkeästikään ole? Toisaalta on ajateltu, ettei metaforalla ole paikkaa järjestetystä keskustelusta, toisaalta on ajateltu, että kykymme käyttää ja muokata metaforia mahdollistaa kykymme oppia, ymmärtää ja välittää tietoa. (Bacon 2000: 160-161) Kognitiotieteilijöiden George Lakoffin ja Mark Johnsonin (1980) mukaan käytämme jatkuvasti metaforia ymmärtääksemme abstrakteja käsitteitä vertaamalla niitä konkreettisiin asioihin. Kielessä esiintyy niin paljon metaforia, koska ajattelemme ja hahmotamme maailmaa metaforisesti.

Metaforat ovat olleet alusti asti läsnä myös taiteessa. Aristoteles (1997: 184) kirjoittaa Runousopissa seuraavasti: ”Kaikkein tärkeintä on tehdä hyviä metaforia. Vain sitä ei voi oppia muilta ja se on osoitus luontaisesta lahjakkuudesta, sillä hyvien metaforien muodostaminen on samaa kuin samankaltaisuuksien havaitseminen.” Whittock (1990: 30) perustelee elokuvallisen metaforan olemassaoloa sillä, että elokuvassa metaforinen merkitys ei rajoitu pelkästään konkreettisesta objektista syntyvään reproduktioon, vaan sisältää myös mahdolliset merkitykset kaikkiin sen kuvaamaan esineeseen liittyviin toimintoihin ja yhteyksiin. Kuva purjeesta voi viitata laivaan, purjehtijoihin, mereen, matkaan, ja niin edelleen. Kuviin liitetään merkityksiä henkilökohtaisten ja kulttuuristen konnotaatioiden kautta. Lisäksi kuvan spesifiseen merkitykseen tietyssä elokuvassa vaikuttaa konteksti. (Whittock 1990: 30)

Metaforalle on määritelty erilaisia alalajeja. Elokuviin metaforat on usein nähty vain kielellisten metaforien kuvituksena, mutta ne voidaan myös nähdä sisältämässä kaikki mahdolliset symbolifunktiot ilman rajoittumista luonnolliseen kieleen. Sergei Eisensteinin montaaiteoria perustuu tälle olettamukselle. Bacon kirjoittaa, että ”metaforat ovat tapa nostaa esiin jokin piirre kuvattavasta kohteesta kiinnittämällä huomio tuon piirteen ilmenemiseen jossakin toisessa kohteessa”, ja että ”elokuvalliset metaforat syntyvät rinnastamalla jokin tarinamaailman esine ja/tai tilanne johonkin toiseen asiaan tai esineeseen, joka sitten toimii metaforana suhteessa edelliseen”. Metaforat voivat olla joko diegeettisiä, mikäli rinnastus sijaitsee elokuvan maailmassa, tai ei-diegeettisiä, mikäli rinnastus sijaitsee elokuvan maailman ulkopuolella. (Bacon 2000: 161-162)

Elokuvallisia metaforia voidaan luokitella eri tyyppisiin. Kun otosten peräkkäisyys ei tarjoa tarinan tai elokuvan aika- ja tilajatkumon kannalta mielekästä merkitystä, katsoja asetetaan etsimään sille metaforista merkitystä. Elokuvallinen metafora ymmärretään Baconin mukaan tavallisesti juuri näin, rinnastusmetaforana. Sergei Eisensteinin elokuvassa *Lakko* (1925) leikataan ristiin härkien teurastusta lakkolaisiin kohdistuvan hyökkäyksen kanssa, jolloin katsojalle syntyy ymmärrys rinnastuksesta lakkolaisten ja härkien välillä. (Bacon 2000: 162-163)

Eksplisiittisessä vertailussa kaksi esinettä näytetään rinnakkain tai peräkkäin, niin että niiden yhteinen piirre painottuu joko elokuvallisten keinojen tai kontekstin kautta. Kuuluisin tällainen kuvapari lienee Stanley Kubrickin elokuvan *2001: Avaruusseikkailu* (1968) kohtaus, jossa apinan ilmaan heittämisestä luunkappaleesta leikataan taivaalla kulkevaan avaruusalukseseen. (Bacon 2000: 164) Leikkaus on tunnettu esimerkki myös edellä mainitusta ajan käsittelyssä elokuvassa, sillä kuvasta toiseen siirryttäessä hypätään eteenpäin tarina-ajassa miljoonia vuosia.

Objektiivinen korrelaatti puolestaan on esine, joka korvaa elokuvan maailmassa ilmenevää asiaa, tai kiteyttää siitä jotain oleellista. Fritz Langin *M – Kaupunki etsii murhaajaa* (1931) -elokuvassa murhaajan tytölle antama ilmapallo, sekä pieni pallo jolla tyttö leikki, ovat molemmat esimerkkejä objektiivisista korrelaateista. Kun kuvista lastaan kotiin odottavasta huolestuneesta äidistä ja tyhjästä leikkipaikoista leikataan maassa yksinään vierivään palloon ja puhelinjohtoihin takertuneeseen

ilmapalloon, tiedetään mitä tytölle on tapahtunut. Pallot toimivat korvausmetaforana tytölle ja tämän kohtalolle. (Bacon 2000: 165-167)

Whittock listaa erilaisia käyttötarkoituksia metaforille kerronnassa. Metaforat voivat olla tyyllisiä koristeita, jotka mahdollistavat kiinnostavamman ilmaisun asioiden kirjaimellisen merkityksen ilmaisemisen sijaan. Metaforat koetaan muistettavammiksi kerrontatavoiksi, ja niillä koetaan olevan suurempi emotionaalinen vaikutus. Metaforilla voidaan myös tiivistää tekstiä ja esittää asioita ytimekkäästi. Metaforilla voi myös esittää kiertäen asioita, jotka ovat esimerkiksi kulttuurisesti kiellettyjä tai joille ei vielä ole vakiintuneita ilmaisutapoja. Whittock myös korostaa katsojan osallistumista metaforiseen prosessiin. Miettiessään kuvallisten ilmaisujen merkityksiä katsoja käyttää omaa kokemuspohjaansa ja osallistuu siten elokuvallisen kokemuksen luomisprosessiin. (Whittock 1990: 16-18)

Baconin mukaan laajimmillaan audiovisuaalisen metaforiikan käsite voidaan ulottaa koskemaan koko elokuvantekemisen luovaa prosessia. Elokuvantekijä pohtii jatkuvasti, kuinka kuvata inhimillisiä asioita kiinnostavalla ja uudella tavalla, kuinka vedota katsojan tunteisiin ja älyyn, mitä yksityiskohtia korostaa ja mitä jättää vähemmälle huomiolle. Kyseessä on siis lopulta asioiden välisten suhteiden havaitseminen ja ymmärtäminen. (Bacon 2000: 168)

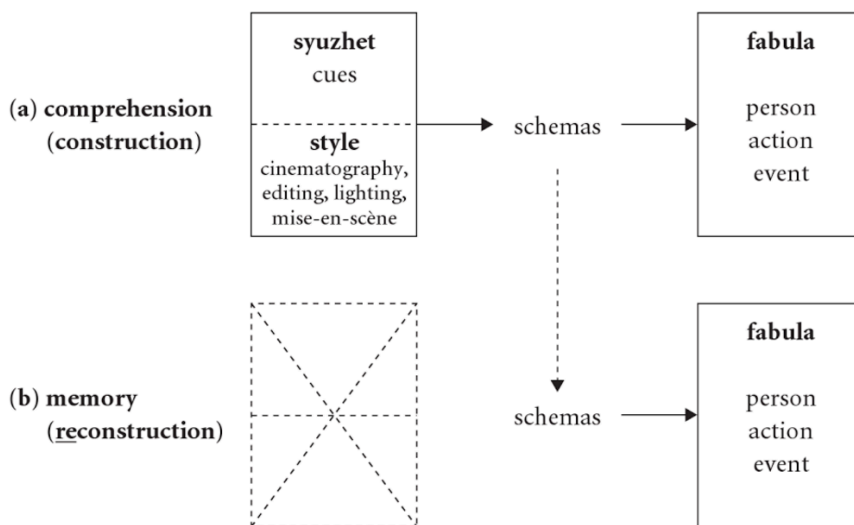
2.4 KOMPLEKSINEN ELOKUVAKERRONTA

Kompleksisella kerronnalla viitataan elokuviin, joiden kerrontakeinot ovat perinteisen aristoteelisen selkeän juonikerronnan ulkopuolella. Englanninkielisessä kirjallisuudessa tällaisista elokuvista käytetään usein nimeä *puzzle films*, *forking-path films* tai *mind-game films*. Warren Buckland (2009: 6) listaa kompleksisen kerronnan elokuville tyypillisiksi ominaisuuksiksi epälineaarisuuden, ajalliset silmukat ja fragmentoituneen tila-aika-jatkumon. Nämä elokuvat hämärtävät todellisuuden tasoja ja ovat täynnä aukkoja ja hämäystä. Niillä on labyrinthimäinen rakenne ja kertojina epäluotettavia, skitsofreenisia tai kuolleita

(ilman että he tai katsoja ovat siitä tietoisia) henkilöihahmoja. Tällaisten elokuvien kompleksisuus ilmenee kahdella tasolla: kerrontatavassa ja kerrottavassa tarinassa (engl. *narration* vs. *narrative*). (Buckland 2009: 6)

Kompleksisen kerronnan elokuvat eivät rajoitu taide-elokuvaan tai independent-elokuvaan. 1990-luvulta lähtien menestyneissä Hollywood-elokuvissa on nähty kerronnallisia innovaatioita ja suuri yleisö on ottanut kompleksisen kerronnan hyvin vastaan esimerkiksi Christopher Nolanin elokuvien myötä. (Buckland 2014: 1-2) Kompleksisen kerronnan elokuvat monesti liikkuvat Hollywoodin, pohjois-amerikkalaisen independent-elokuvan, auteur-elokuvan ja kansainvälisen taide-elokuvan välimaastossa. Tyypillisten genre-aiheiden lisäksi elokuvat käsittelevät usein epistemologisia ja ontologisia kysymyksiä liittyen ihmisen tietoisuuteen, mieleen, aivoihin, rinnakkaisiin todellisuuksiin ja toisiin maailmoihin. Selkeä yhteinen nimittäjä tällaisille elokuville on katsojan tarkoituksellinen harhaanjohtaminen, johon katsoja osallistuu vapaaehtoisesti ja sitä odottaen. (Elsaesser 2009: 13, 15)

Daniel Barratt (2009: 64-67) jatkaa Bordwellin syuzhetiin, fabulaan ja skeemoihin perustuvaa jaottelua edemmäs tarkastelemalla sitä, mitä katsoja muistaa elokuvasta, ja kuinka tämä rakentaa fabulaa nimenomaan skeemojen avulla, silloin kun syuzhetin vihjeet eivät enää ole silmien edessä. Kuva 1 havainnollistaa ymmärryksen ja muistin suhdetta katsojakokemuksessa.



Kuva 1. Ymmärrys ja muisti katsomiskokemuksessa (Barratt 2009: 64)

M. Night Shyamalanin *Kuudes aisti* (1999) -elokuvan analyysissään Barratt pohtii katsojan ensikatsomiskokemusta suhteessa kompleksiseen elokuvakerrontaan. *Kuudes aisti* -elokuvassa lastenpsykiatri Malcolm (Bruce Willis) pyrkii auttamaan potilastaan Colea (Haley Joel Osment), joka näkee kuolleita, vain tajutakseen lopulta olevansa itsekin kuollut. Barrattin mukaan *Kuudennen aistin* suuret käänteet ja vihjeet, joita lähes hierotaan katsojan kasvoille, menevät ohi sen takia, että alussa katsoja asetetaan konservatiiviseen asemaan, jossa tämä uskoo elokuvan maailman vastaavan todellista maailmaamme. Ensivaikutelmalla on siis suuri vaikutus katsojan kokemukseen. (Barratt 2009: 64-67)

Analyysissään *Kuudennesta aistista* Barratt tutkii, kuinka katsojalle luodaan ensin olettamus Malcolmista elävänä henkilönä. Tämän jälkeen Malcolmmin suhde Colen äitiin Lynniin (Toni Collette) määritetään, jonka jälkeen vielä määritetään Malcolmmin suhde vaimoonsa Annaan (Olivia Williams). Kaikki nämä määrittäykset tukevat katsojan olettamusta siitä, että Malcom on hengissä, vaikka todellisuudessa ne noudattavat elokuvan logiikkaa ja sitä, että Malcom on tosiasiasa kuollut. Tämä johtuu todennäköisesti siitä, että katsojana käytämme vähemmän resursseja selkeinä pitämiimme olettamuksiin, sillä näin säästämme kapasiteettiamme epäselvempien ja haastavampien kohtien käsittelemiseksi. (Barratt 2009: 68-78)

Tämän johdosta katsojalta jää huomaamatta ensimmäisellä katsomiskerralla kaikki Malcolmmin kuolemaan liittyvät vihjeet, kuten se, ettei hän koskaan puhu kenenkään muun hahmon kanssa kuin Colen. Kun Cole kertoo kuuluisassa kohtauksessa, että hän näkee kuolleita, jotka kävelevät joukossamme niin kuin tavalliset ihmiset ja tapittaa samalla tiiviisti Malcolmia kasvoihin, emme katsojina ota kiinni tästä ilmiselvästä vihjeestä, sillä emme käytä resurssejamme Malcolmmin hengissä olon epäilemiseen. Tyylillä on tärkeä merkitys tämän onnistumisessa. Näyttämöllepanon, kuvakulmien valinnan ja leikkauksen kautta luodaan katsojalle illuusio siitä, että Malcolm on samassa tilassa Lynnin ja Annan kanssa, vaikka tosiasiasa heidän välillään ei ole kontaktia. (Barratt 2009: 68-78)

Harhaanjohtamisen vastakohtana kompleksisen kerronnan elokuvissa käytetään etenkin valtavirtakerronnassa universaaleja ja arkkityyppisiä tunteita vastakohtana kerronnalliselle monimutkaisuudelle. Christopher Nolanin *Inception* (2010)

tunnetaan monikerroksellisesta rakenteestaan todellisuuden ja eritasoisten unimaailmojen välillä. Huolimatta perinteistä Hollywood-elokuvaa haastavammasta rakenteestaan *Inception* auttaa katsojaa pysymään mukana tarinassa alla olevan perusinhimillisen tarpeen avulla – elokuvan päähenkilö Cobb (Leonardo DiCaprio) pyrkii palaamaan kotiin lastensa luokse. Tämä universaali tunne auttaa katsojaa pysymään kiinnostuneena tarinasta ja seuraamaan sitä, vaikka ympäröivät vihjeet ja elokuvan maailma olisivatkin välillä hankalasti ymmärrettävissä. (King 2014: 62-63)

Kompleksisen kerronnan elokuvat osallistavat katsojaa myös viittaamalla itseensä (engl. *self-reference*), jolloin niillä on korkea itsetietoisuuden aste (ks. Sternbergin jaottelu sivulla 4). Ne saattavat väheksyä oman tarinansa totuusarvoa kutsumalla katsojan mukaan luomaan maailmaa. Epäjatkuvan ajan käsittely ja katsojan tiedostama eri aikatasojen välillä siirtyminen ovat itseensä viittaamisen tyypillisimpiä muotoja. Esimerkiksi *Inception*-elokuvassa katsojaa koulutetaan lukemaan labyrintin tasoja ja vihjeitä samalla kun elokuvan henkilöhahmo Cobb kouluttaa Ariadnea (Ellen Page) ymmärtämään eri tasoja ja todellisuutta. Voisi kuvitella, että tällaiset suorat viittaukset elokuvan kerrontatapaan ja elokuvan luonteeseen epätodellisena konstruktiona aiheuttaisivat katsojassa vieraantumista. Sen sijaan keino toimiikin katsojan sitouttamisessa ja osallistamisessa katsomiskokemukseen. (Poulaki 2014: 40-42)

2.5 YHTEENVETO KIRJALLISUUDESTA

Tekijälähtöisesti ajateltuna Bordwellin (1985) jaottelua fabulaan ja syuzhetiin voi hyödyntää kerrontakeinojen tarkastelussa ja katsojan kokemuksen huomioimisessa. Usein sanotaan, että sekä tuottajan että leikkaajan työssä tärkeintä on toimia katsojan edustajana ja nähdä kuvattu materiaali tai valmisokuva niin, kuin katsoja sen ensi kertaa näkisi. Minkälaista fabulaa katsoja rakentaa, mikäli tarjoamme hänelle tällaisia vihjeitä? Jos jätämme tietyn asian kertomatta, säilyykö katsojalla silti riittävä määrä syuzhet-informaatiota

mielekkään kokonaisuuden rakentamiseksi? Vastaako katsojan rakentama kokonaisuus sitä, mihin tekijöinä olemme pyrkineet?

Fabula-syuzhet-ajattelu voi auttaa tarkastelemaan elokuvaa analyttisesti silloin, kun tekijänä sisältöön on jo turtunut ja henkilöt sekä tarina ovat muodostuneet niin tutuiksi, että kaikki tuntuu tekijälle täydellisen loogiselta ja selkeältä. Se ei kuitenkaan tarkoita, että katsoja näkisi elokuvan samoin. Pienet harmittoman tuntuiset yksityiskohdat voivat ohjata katsojan tulkintaa väärään suuntaan ja aiheuttaa hämmennystä kokonaisuuden ymmärtämisessä. Itsestään selviltä tuntuvat kohdat eivät välttämättä olekaan itsestään selviä, kun katsoja näkee ne ensimmäistä kertaa. Tarinaan perehtymättömien ihmisten palaute on tekijöille äärimmäisen tärkeää, etenkin siinä vaiheessa, kun rakenne alkaa olla kasassa ja elokuvan leikkausta viimeistellään. Kliinisen analyttinen Bordwellmainen tarkastelu tarjotuista vihjeistä voi auttaa näkemään lopputuloksen selkeämmin auttamalla tekijää asettumaan ensikertaa elokuvan näkevän katsojan asemaan.

Meir Sternbergin (1978) kerronnallisten strategioiden kategoriat *tietävyys*, *itsetietoisuus* ja *kommunikoivuus* ovat mielenkiintoisia etenkin kompleksisempien tarinarakenteiden tarkastelussa. Hollywood-elokuvissa katsojaa saatetaan ohjata viittaamalla suoraan elokuvan kerrontakeinoihin ja elokuvan tarinamaailman lainalaisuuksiin, mikä on hyvä esimerkki suosittujen kompleksisen kerronnan elokuvien toistuvasti käyttämistä menetelmistä. Katsojan kouluttaminen ja osallistaminen elokuvan maailman lukemiseen ja luomiseen on tietystä mielessä kuitenkin läsnä jokaisessa elokuvassa. Elokuvat sisältävät aina lukuohjeita, joita tulkitsemalla katsoja pystyy tehokkaammin seuraamaan tarinaa.

On kiinnostavaa, kuinka katsojina tiedostamme katsovamme elokuvaa, joka on lähtökohtaisesti keksittyä, seipitettyä, dramatisoitua tai vähintään jonkun tietyn henkilön näkökulmasta tarkasteltua, mutta silti olemme äärettömän kiinnostuneita asioiden mahdollisesta totuudenmukaisuudesta. Tarinan epäuskottavuus tai epäjohdonmukaisuus ärsyttää itseäni katsojana etenkin sen takia, että koen tilanteen älyllisesti loukkaavana. Mikäli kerrontakeinoja haluaa uudistaa tai käyttää epätavanomaisella tavalla, tulee tekijän luottaa siihen, että katsoja osaa lukea annetut vihjeet oikealla tavalla ilman konventioiden apua. Katsojaa ei kuitenkaan saa aliarvioida. Tasapainon löytäminen katsojalle syötettyjen vihjeiden sekä

itsenäisesti ratkaisevaksi jätettävien asioiden välillä on yksi elokuvanteon keskeisistä haasteista.

Erityisen mielenkiintoista on se, kuinka konventioita voi käyttää tietoisesti hyväkseen. *Kundes aisti* -elokuvan analyysissä Barratt (2009: 62-86) osoittaa kuinka tekijät taitavasti manipuloivat katsojan huomiokykyä elokuvallisiin konventioihin nojautuen. Katsojaa ohjataan tietoisesti harhaan sekä suurempien sisällöllisten teemojen kautta että kuvakerronnallisesti. Vihjeitä elokuvan todellisuudesta saatetaan esittää todella suorasukaisesti, niin että jälkikäteen tuntuu uskomattomalta, ettei katsoja pysty lukemaan näitä vihjeitä nähdessään elokuvan ensimmäisen kerran. *Kundes aisti* on tapauksena toki äärimmäinen, mutta samoja keinoja käytetään perinteisemmissäkin elokuvissa. Kyky johdattaa katsojaa yhtä tehokkaasti olisi hyödyllinen taito osata niin leikkaajana kuin tuottajana.

Seuraavassa luvussa käytän kirjallisuuskatsauksesta esiin nousseita kysymyksiä kahden esimerkkielokuvan tutkimiseen.

3 ELOKUVA-ANALYYSIT

Analyysiluvussa pyrin soveltamaan kirjallisuuskatsauksen tarjoamia malleja tarkastelemalla kerronnallisia valintoja kahdessa esimerkkielokuvassa etenkin leikkauksen ja rakenteen näkökulmasta. Keskityn analyyseissä tarinainformaation jakamiseen katsojalle, ajan käsittelyyn ja vertauskuvien käyttöön. Pyrin löytämään vastauksia seuraaviin kysymyksiin:

Tarinainformaation jakaminen

- Millaisia elokuvallisia vihjeitä katsojalle annetaan todellisuudesta ja henkilöiden identiteetistä? Mitä jätetään kertomatta? Johdetaanko katsojaa tietoisesti harhaan?
- Vallitseeko katsojan ja henkilöiden havaitsemisen, tietämisen, ymmärtämisen, tuntemisen ja arvomaailman välillä yhtäläisyys vai epäsuhta?
- Kumpi on hallitsevampi tekijä, itse tarina vai tapa jolla se kerrotaan?

Aikakäsitys ja ajallinen rakenne

- Millainen on elokuvan ajallinen rakenne ja millaisia muotoja siinä on tunnistettavissa?
- Ilmeneekö elokuvassa tarinallinen nykyhetki?
- Onko henkilöiden ja katsojan suhde aikaan jaettu, vai kokevatko he sen eri tavalla?

Vertauskuvat

- Millaisia vertauskuvia elokuvassa käytetään henkilöiden identiteetin rakentamiseksi?

Olen valinnut analyysielokuvat ennen kaikkea tarinallisen sisällön perusteella. Analyysielokuvissa identiteetin ja roolien tarkastelu on keskiössä, vaikka niitä

lähestytäänkin erilaisin keinoin. Lynne Ramseyn ohjaama *We Need to Talk about Kevin* (2011) on pitkä fiktioelokuva äitiydestä ja syyllisyydestä, joka kumpuaa äidin rooliin liittyvistä vaatimuksista ja olettamuksista. Halusin analysoida elokuvan, joka käsittelee identiteettiä tarinallisesti hienovaraisemmin kuin perinteisimmissä *puzzle film* -genren elokuvissa. Sen sijaan että päähenkilö olisi skitsofreeninen tai kuollut, halusin analysoida elokuvaa, jossa teemat olisivat arkipäiväisemmällä ja yleisemmällä tasolla.

Sophie Deraspen ohjaama dokumenttielokuva *A Gay Girl in Damascus: The Amina Profile* (2015) puolestaan oli aiheensa osalta niin lähellä *Tyttö tuollainen* elokuvaa, että olin kiinnostunut tutkimaan, millaisia kerronnallisia keinoja tekijät olivat valinneet. *A Gay Girl in Damascus* kertoo fiktiiviseen internet-hahmoon rakastuneen naisen tarinan tarkastellen samalla sen poliittisia ja yhteiskunnallisia merkityksiä. Näin elokuvan vasta *Tyttö tuollainen* leikkaustyön valmistuttua. Oma työni oli jo viety päätökseen, joten oli kiinnostavaa miettiä millaisten kysymysten äärellä tekijät ovat mahdollisesti olleet, ja suhteuttaa ne omiin pohdintoihimme ja valintoihimme.

Valitsemalla sekä fiktio- että dokumenttielokuvan analyysin kohteeksi, halusin laajentaa mahdollisuutta tarkastella valittuja kerrontakeinoja. Dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan raja on usein häilyvä, ja *Tyttö tuollainen* on tuotantotaltaan tietystä mielessä hyvin lähellä fiktiota rekonstruoitujen osioidensa ja vahvasti etukäteen suunnitellun rakenteensa puolesta.

3.1 ANALYYSI I:

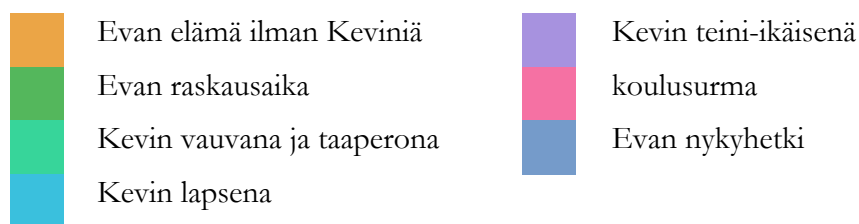
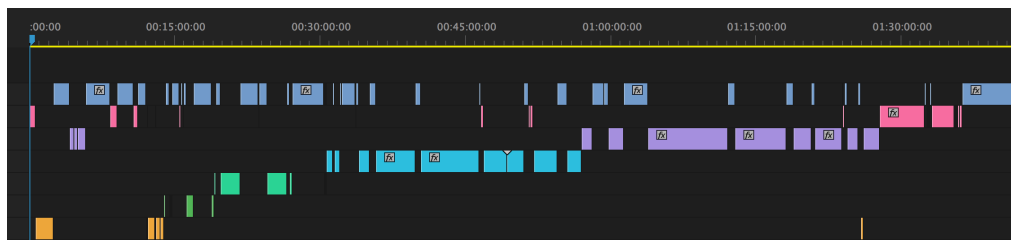
WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN

We Need to Talk about Kevin (2011) on isobritannialaisen Lynne Ramseyn ohjaama psykologinen jännitysdraama, joka pohjautuu Lionel Shriverin samannimiseen romaaniin. Elokuva käsittelee Evan (Tilda Swinton) suhdetta lapseensa Keviniiin (Ezra Miller, Jasper Newell, Rock Duer) ja omaan äitiyteensä. Kevin on älykäs ja julma lapsi, joka terrorisoi Evaa käytöksellään. Isänsä seurassa Kevin esittää

hurmaavaa ja keskittyy äitinsä piinaamiseen. Eva pohtii omaa vaikutustaan lapsensa käytökseen ja sitä, rakastaako hän ylipäätään lastaan. Eva pyrkii piilottamaan turhautumisensa ja pakottaa itsensä teennäisiin rakkaudenosoituksiin asettuessaan oletettuun äidin rooliin.

Evan mies Franklin (John C. Reilly) ei ota todesta äidin pelkoja ja epäluuloja Kevinin ongelmista, mikä johtaa lopulta heidän avioliittonsa kariutumiseen. Kevin ei kuitenkaan halua päästää irti äidistään ja lopullisena tekonaan hän surmaa joukon koulunsa oppilaita sekä oman siskonsa ja isänsä jättäen Evan pohtimaan syyllisyyttään tapahtumiin. Äidin ehdottoman rakkauden vaatimus lastaan kohtaan, syyllisyys ja anteeksianto ovat elokuvan kantavia teemoja.

Rakenteellisesti elokuva liikkuu eri aikatasoissa. Näemme kohtauksia Evan elämästä ilman Kevinia, Kevinin lapsuudesta kolmessa eri vaiheessa, Kevinin teini-ikästä, koulusurmasta sekä Evan nykytilasta tragedian jälkeen. Kuvassa 2 esitetään kuinka eri aikatasot vuorottelevat elokuvassa.



Kuva 2: Elokuvan *We Need to Talk about Kevin* aikatasojen rakenne

Koulusurmaa lukuun ottamatta eri ajanjaksot vaikuttavat etenevän pääasiallisesti lineaarisesti oman jaksonsa sisällä. Ajassa ilman Kevinia emme voi katsojina olla varmoja siitä, missä järjestyksessä asiat ovat tapahtuneet. Jakson kuvat ovat yksittäisiä muistoja. Saamme tietää, että jossain vaiheessa Kevinin elämää Eva on lähtenyt pois kotoa ilmeisesti pidemmäksi aikaa. Osa kuvista liittyy myös tähän aikaan. Aika ilman Kevinia näytetään ennen Kevinin lapsuusosioita lukuun

ottamatta loppua, jossa palataan muistoon onnellisesta Evasta ja Franklinista suutelemassa kadulla heidän käsitellessään hajoavaa avioliittoaan.

Kevinin teini-ikä sekoittuu osittain koulusurman päivään. Näemme aluksi katkelmia Kevinin ollessa lähdössä kouluun. Näemme perheen viimeistä kertaa yhdessä aamiaispöydän äärellä. Evan nykyhetki, joka vaikuttaa myös tarinalliselta nykyhetkeltä, kulkee kronologisessa järjestyksessä, toisaalta päivien ja kohtausten suhteesta ei voi olla varma. Evan talo töhritään alussa punaisella maalilla, ja näemme hänet useammassa kohtauksessa kuuraamassa seinää ja ikkunoita puhtaaksi maalista. Tämä voisi tapahtua yhden päivän aikana, tai sijoittua usealle päivälle Evan nykyhetkessä. Kokemus ajan kulusta on katsojalle ja Evalle sama, lukuun ottamatta yksittäisiä hetkiä, joiden sijoittaminen Evan elämän aikajanelle on katsojalle mahdotonta. Oleellista on kuitenkin aikatasojen suhde toisiinsa, ja tämä tulee katsojalle ilmi selkeästi. Yksi konkreettinen katsojaa ohjaava vinkki on Evan hiusten pituus. Evan tarinallisen nykyhetken hoitamattoman näköinen pitkäksi kasvanut kampa on selkeässä kontrastissa hänen aikaisempaan lyhyeen ja kontrolloituun kampaukseen. Kevinin ja muun perheen läsnäolo vastineena Evan yksinäisyydelle ankkuroi niin ikään katsojaa nykyisyyden ja menneen välillä.

Epälineaarinen kerronta tukee osaltaan näkökulmavalintaa, jossa katsoja on päähenkilön Evan subjektiivisessa maailmassa. Painajaiset tapahtuneesta vainoavat häntä, ja jokainen asia muistuttaa Evaa syyllisyydestään. Kaikki tapahtumat nähdään joko hänen näkökulmastaan, hänen muistonaan tai hänen kuvitelmanaan. Elokuvakriitikko Roger Ebert toteaa arvostelussaan, että tällaiselta ilmeisesti tuntuu, kun on hermorumahduksen partaalla (Ebert, 2012). Koulusurman tapahtumien toistaminen korostaa niiden merkitystä Evan identiteetille. Kaikki mitä hän on määrätty tuo yhden päivän perusteella, ja kaikki mitä menneisyydessä on tapahtunut johtaa tuohon päivään.

Vaikka aikarakenne on rikottu, on seuraaminen katsojalle helppoa ja vaivatonta takaumien ja muistojen pääasiallisen kronologisuuden ansiosta. Evan päänsisäisessä maailmassa olo perustelee sen, ettei asioiden tarkalla tapahtumisjärjestyksellä ole merkitystä. Siirtymät kulkevat assosiatiivisesti niin, että yksi asia tuo mieleen toisen, ja kohtauksesta liu'utaan seuraavaan Evan ajatusprosessin ja muistojen mukana. Äkilliset siirtymät nykyisyyden ja menneen

välillä toimivat Evan identiteettikriisin kuvaajina. Pienet arkiset tapahtumat kohdistuvat hänen tarkasteluunsa omasta roolistaan äitinä, ja hänen suoriutumiseensa siitä.

Alussa siirrymme Evan muistoista Espanjan Buñolin tomaattisotafestivaalista nykyhetkeen punaisen värin ja lautasella olevan ketsupin kautta. Kun Eva astelee nykyhetkessä sisään taloonsa, hän tuleekin seuraavassa kohtauksessa sisään kotiinsa Kevinin teini-iässä. Kuvassa 3 on esitetty kuinka työhaastattelua odottavan Evan katse nykyhetkessä kulkee seinällä oleviin matkailujulisteisiin, jotka vievät hänet entisen työhuoneensa seinällä olevien julisteiden kautta hetkeen juuri ennen kuin hän saa kuulla, että Kevinin koululla on tapahtunut jotain kamalaa.



Kuva 3. Siirtymä Evan nykyhetkestä muistoihin elokuvassa We Need to Talk about Kevin

Raskaana olevan Evan kävely pitkin urheiluhallin käytävää vaihtuu Evaksi nykyhetkessä kävelemässä pitkin vankilan käytävää vierailulla Kevinin luokse. Kohtaamiset lähikaupassa uhrien vanhempien kanssa tuovat mieleen heidät itkemässä lastensa ruumiiden äärellä koulun pihalla. Kevinin lapsuudessa tyhjiissä huoneissa istuvat äiti ja poika istuvat nykyhetkessä vankilan vierailuhuoneen pöydän ääressä yhtä lailla ilman kontaktia. Siirtymiä kuljetetaan myös äänellä. Evan tytär Celia tiputtaa reppunsa painavan tömähdyksen saattamana pöytään, josta siirrymme nykyhetkeen, jossa naapurin lapsen koripallo jysähtää maahan.

Elokuva etenee vääjäämättömästi kohti paljastusta. Tiedämme katsojina varmasti, että jotain kamalaa on tapahtunut, mutta emme tiedä yksityiskohtia. Eva on

tarinallisen tiedon suhteen kaikkitietävä, katsoja tietää häntä vähemmän. Kevinin teosta annetaan vinkkiä heti elokuvan alussa. Ensimmäinen kuva tuulessa heiluvista verhoista painostavan musiikin kanssa kuvaa myös Evan yksinäisyyttä. Hän on yksin konkreettisesti, mutta myös yksin syyllisyytensä kanssa. Toisessa kuvassa näemme pakkautuneen väkijoukon keskellä punaista massaa. Evan hurmioitunut tila, paljas iho, väkijoukon huuto ja kaikkialle valuva punainen orgaaninen aines antaa lupauksen väkivallasta. Evan painajaiset ja naapuruston suhtautuminen häneen tukevat väittämää. Äidin kokemana syyllisyys tapahtuneeseen tulee heti ilmi, vaikka vielä ei ole selvää mitä tarkalleen on tapahtunut. Vasta elokuvan lopussa katsojalle selviää Kevinin teko kokonaisuudessaan.

Punaista väriä käytetään vertauskuvana halki elokuvan. Tomaattisose munakkaan päällä. Punainen hillo paahtoleivällä tursumassa siivujen välistä, kun Kevin rutistaa leipäpalat yhteen. Töhrijöiden heittämä punainen maali Evan valkoisen talon seinillä. Punainen maali, jota auton pyyhkijät levittävät tuulilasiin saaden Evan näkemään kaiken punaisen hunnun läpi, aivan kuin hän näkee kaiken Kevinin teon ja oman syyllisyytensä läpi. Punainen on läsnä myös pienesti: pomon punaiset kynnet, hissien punainen nappi. Kevinin teko ei jätä Evaa rauhaan, ja hän kokee olevansa vastuussa. Kuvassa 4 nähdään Eva tomaattifestivaaleilla ja kuvassa 5 tomaattien ympäröimänä ruokakaupassa.



Kuva 4. Punainen väri vertauskuvana elokmassa We Need to Talk about Kevin



*Kuva 5. Punainen väri vertauskuvana elokuvassa *We Need to Talk about Kevin**

Identiteetin kannalta oleellisia ovat juuri vihjeet Evan syyllisyydestä. Eva nähdään onnellisimmillaan muistoissaan ennen Kevinin syntymää. Kevinin hankkiminen näytetään hetken huumassa tehtynä päätöksenä, ja toisen lapsen hankinta tapahtuu salaa Evan mieheltä. Jo raskausaikana Eva näytetään empivänä ja epämurkavana muiden hehkuvien raskausvatsojen keskellä. Juokseva lapsilauma saartaa Evan. Kuvassa 6 Eva näytetään istumassa passiivisena synnytyssalissa, kun Franklin puolestaan näytetään onnellisena vastasyntyneen Kevinin kanssa. Vauvaiässä Kevin huutaa kaiken aikaa. Eva vie lapsen katuporan luokse ja nauttii silminnähden hiljaisuudesta poran äänen peittäessä vauvan itkun. Ohikulkijat luovat äitiin paheksuvia katseita.



*Kuva 6. Eva synnytyssalissa elokuvassa *We Need to Talk about Kevin**

Elokuvan lopussa Eva on poikansa kanssa vankilassa. On Kevinin teon vuosipäivä, kaksi vuotta on kulunut. Eva toteaa, että Kevinillä on ollut hyvin aikaa miettiä tekoaan, ja kysyy lopulta pojaltaan miksi hän teki mitä teki. Kevin

vastaa, että aikaisemmin hän luuli tietävänsä, mutta nyt hän ei ole enää varma. Näemme Evan yläkulmasta pienenä ja hauraana. Hän nyökäyttää päätään ymmärtäväisen näköisenä. He katsovat pitkään toisiaan ja vartija ilmoittaa vierailuajan olevan päättynyt. Eva rutistaa poikaansa ja kävelee ulos pitkin käytävää. Tarinainformaatio jättää katsojan tehtäväksi päätellä, miten Evan ja Kevinin tarina päättyy. Taustalla soi vihjeenä Washington Phillipsin kappale *Mother's last word to her son*:

*Now when I think of my Mother dear
How often she did, and try to cheer
My wandering mind, whilst going astray
By saying, "Son, accept the way."*

Kokonaisuutena *We Need to Talk about Kevin* -elokuvassa tarina ja tapa jolla se kerrotaan ovat tasapainoisessa suhteessa, kerrontatapa tuntuu juuri oikealta kyseiselle tarinalle. Elokuvan tarina on tarina naisesta, jonka mieli on järkkynyt, ja joka epäilee omaa identiteettiään. Elokuvan rakenne ja kerronnalliset keinot ovat tuon naisen mieli. Rikottua aikarakennetta käytetään sekä kasvattamaan jännitettä että kuvastamaan päähenkilön kamppailua oman identiteettinsä ja syyllisyytensä kanssa. Cameronin modulaarisen kerronnan muodoista elokuvan voi tunnistaa noudattavan anakronista mallia, jossa takaumien ja oletetun nykyhetken välillä siirrytään toistuvasti korostamatta aikatasojen välisiä siirtymiä.

Voimakas subjektiivinen näkökulma tapahtumiin ohjaa katsojaa tarkastelemaan tapahtunutta päähenkilön näkökulmasta mahdollistaen myös samastumisen. Voimakas vertauskuvien käyttö on tyylikeino, mutta myös erittäin perusteltavissa Evan tilanteen ja ajatuksenkulun kuvauksena. Katsoja ei tiedä tarinasta yhtä paljon kuin Eva, mutta hänellä tarjotaan riittävästi vinkkejä ymmärtääkseen tapahtuneen ja Evan oman itsensä kyseenalaistamisen. Loppuratkaisun avoimuus antaa katsojalle mahdollisuuden joko tuomita Eva tai päästää hänet vapaaksi syyllisyydestään.

Suuren loppupaljastuksen sisältävien elokuvien haasteena on, että katsojalle saattaa jäädä päällimmäiseksi mieleen taidokas rakenne henkilöihahmojen tai tarinallisen sisällön kustannuksella. *We Need to Talk about Kevin* -elokuvassa näin ei

mielestäni kuitenkin käy. Paljastus ei ole yhtä suuri kuin kokonaan todellisuuden mullistavissa elokuvissa, kuten esimerkiksi *Kuudennessa aistissa*, vaan paljastus koskee lähinnä tragedian yksityiskohtia, jotka eivät elokuvan tarinan kannalta ole lopulta oleellisia. Tärkeintä on Evan kokemus omasta identiteetistään äitinä, johon loppukohtauksessa kiinnitytään tiukasti. Lopettamalla elokuva äidin ja pojan väliseen kohtaamiseen korostetaan tätä tarinallista sisältöä rakenteen sijaan.

3.2 ANALYYSI II:

A GAY GIRL IN DAMASCUS: THE AMINA PROFILE

Kanadalaisen Sophie Deraspen ohjaama *A Gay Girl in Damascus: The Amina Profile* (2015) on dokumenttielokuva syyrialaisesta bloggaajasta Amina Arrafista, joka paljastuikin fiktiiviseksi hahmoksi. Elokuva rekonstruoi kanadalaisen aktivistin Sandra Bagarian ja Aminan virtuaalisen rakkaustarinan kuvaten samalla uutisvälineiden suhtautumista Aminan blogiin, kansainvälisen petoksen paljastumiseen, ja sen mahdollisiin vaikutuksiin Syyrian poliittiseen tilanteeseen.

Elokuva koostuu haastattelumateriaaleista, Aminan fiktiivisen hahmon kuvamateriaalista ja arkistomateriaalista niin uutisista kuin itse blogista. Sandran ja hänen ystävänsä lisäksi elokuvassa haastatellaan sanfranciscolaista bloggaajaa ja kirjailijaa Liz Henryä, yhdysvaltalaista kansallisen radion strategikkaa Andy Carvinia, istanbulilaista toimittajaa Irem Kökeria, israelilaista aktivistia Elizabeth Tsurkovia, syyrialaista aktivistia Rami Nakhlaa, *The Electronic Intifadan* Ali Abunimahia ja Benjamin J. Dohertyä, toimittajien tukikomitean Danny O'Brienia, syyrialaista toimittajaa Ahmed Danny Ramadaa sekä lopulta Aminan luoja Tom MacMasteria. Aminaa näyttelee Nilay Olcay, jota kuvataan aina joko takaapäin, siluettina tai muuten paljastamatta hänen kasvojaan.

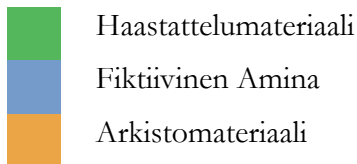
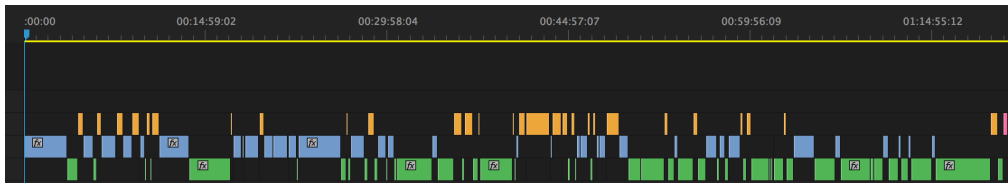


Kuva 7. Fiktiivinen Amina elokuvassa A Gay Girl in Damascus



Kuva 8. Haastattelumateriaalia elokuvasta A Gay Girl in Damascus

Elokuvan rakenteelliset osiot on purettu kuvassa 9. Alussa Aminan fiktiivinen maailma saa paljon painoarvoa (sininen), keskivaiheilla Aminan paljastumisen hetkellä arkistomateriaali on selkeästi suuremmin esillä (keltainen) ja lopussa Sandran kohdatessa Aminan luoja Tom MacMasterin pääpaino on haastattelumateriaaleissa (vihreä). Elokuvan lopussa Sandran ja Tomin kohtaamisen jälkeen palataan vielä lyhyesti Syyrian tilanteeseen, kun Rami Nakhla puhuu Syyrian sodan arkipäiväistymisestä ja uutisarvon menetyksestä etenkin länsimaissa.



Kuva 9. Rakenteelliset elementit elokuvassa A Gay Girl in Damascus

Arkistomateriaalia ja rekonstruktiota käytetään kuvitusmaisesti, ja Sandran ja Aminan välistä viestien vaihtoa nähdään myös ruudulla etenkin elokuvan alkupuolella. Haastatteluiden ääni kuljettaa tarinaa ja kuvamateriaali tukee sitä tarjoten välillä myös tekstuaalista informaatiota. Siirtymät eri osioiden välillä kulkevat usein liukuen, joko ristikuvien tai äänen kautta. Arkistomateriaalin kuvallinen laatu vaihtelee ja kuvaa on käsitelty tarkoituksella vastakohtana haastatteluiden ja todellisuuden selkeälle ilmeelle. Sandran todellisuus on erotettu kerronnallisista keinoista selkeästi muistoista ja kuvitelmista Aminasta. Muistot ja menneet tapahtumat esitetään kronologisesti, Sandran nykyisyys kulkee omaa lineaarista rataansa kohti Tom MacMasterin kohtaamista.



Kuva 10. Arkistomateriaalia elokuvassa A Gay Girl in Damascus

On hankala sanoa millainen katsomiskokemus *A Gay Girl in Damascus* olisi, mikäli ei tietäisi tarinan taustaa. Kun lähtökohta on tiedossa, keskittyy katsojana elokuvan alussa Sandraan ja hänen kohtaamaansa henkilökohtaiseen petokseen ja nöyryytykseen, sekä suruun Aminan menettämisestä. Kun Aminan valheellinen henkilöllisyys alkaa paljastua, siirtyy fokus dekkarihenkiseen jahtiin, jossa pala palalta totuus selviää. Petoksen poliittiset merkitykset nousevat enemmän keskiöön, mutta kiinnostus on myös vahvasti Tom MacMasterin hahmossa ja hänen motiiveissaan. Miksi hän teki mitä teki, ja ennen kaikkea millainen oli ja on hänen suhteensa Sandraan?

Kun Sandra ja Tom MacMaster lopulta kohtaavat, vaikuttaa Tom yllättävän vilpittömältä. Vaikka hänen puheisiinsa ei kaiken tapahtuneen nojalla voi luottaa, kohtaaminen tuntuu rehelliseltä. Tom kertoo, että Aminan rooli oli hänellä jatkuvasti mukana, vaikuttaen siihen, kuinka hän tarkkaili maailmaa. Hahmo oli taitavasti rakennettu, ja Tom käytti Aminana oloon useita tunteja päivistään. Motiivikseen hän sanoi halun tulla otetuksi vakavasti ja kuulluksi. Kirjailijana hän ei ollut saanut teoksiaan julkaistua, ja amerikkalaisena hän koki, ettei voinut osallistua keskusteluun Syyrian tilanteesta ilman, että hänen kansallisuutensa vaikuttaisi vastaanottoon. Kun häneltä kysyttiin miksi hän valitsi hahmoksen lesbon naisen, hän totesi sen olleen hänelle vaikeaa, haaste josta selviytyä kirjoittajana.

Informaation jakamisen näkökulmasta katsoja asetetaan samaan tilanteeseen kuin missä Sandra oli kaiken tapahtuessa. Kun informaatiota paljastetaan, tapahtuu se oletettavasti siinä järjestyksessä, kuin missä Sandra ja asiaa selvittämään ryhtyneet toimittajat tietoa saivat. Tom MacMasterin näkökulma edustaisi kerronnallisesti kaikkietävää vastakohtaa, mutta hänen mieleensä katsojaa ei aseteta. Elokuvan lopussa, kun Sandra kohtaa Tomin, näemme vain mitä hän kertoo haastattelijoilleen ja Sandralle, eli myös tämä tieto tarjotaan meille Sandran kokemuksen kautta. Todelliset tarkoituksiperät ja motiivit jäävät oman tulkintamme varaan, ja katsojan suhtautuminen Tomiin riippuu pitkälti siitä, millaisen suhteen tämä on muodostanut Sandraan elokuvan kuluessa.

A Gay Girl in Damascus elokuvassa tarina on selkeästi ytimessä. Elokuvallinen muoto on klassinen ja pohjaa pitkälti perinteiselle puhuvan pään

haastattelukuvastolle. Abstraktimpi kuvitusmateriaali Aminasta ei vaihtelee juurikaan, vaan pitäytyy tietynlaisessa kuvaustyyliässä. Uutiskuvasto ja still-kuvat Aminan blogista ovat niin ikään hyvin klassisia. Katsojan on helppo seurata tilannetta Sandran ja muiden keskushenkilöiden kautta, ja informaation välittäminen on selkeää.

On vaikeaa arvioida mitä kokeellisempi tai kompleksisempi muoto tekisi *A Gay Girl in Damascus* -elokuvalla. Veisikö se katsojaa pois Sandran emotionaalisesta kokemuksesta, vai pystyisikö Sandran ja Tomin tarinaa syventämään toisenlaisen muodon kautta? Tai kuinka katsomiskokemus olisi muuttunut, jos tarinallisesti olisimme saaneet enemmän informaatiota Tomin motivaatioista ja tunteista? Olisiko se tuonut katsojalle lisää kiinnostavaa materiaalia, vai olisiko elokuvan näkökulma ja emotionaalinen side Sandraan hukkunut seurauksena?

A Gay Girl in Damascus on selkeästi tarina identiteetistä, mutta *We Need to Talk about Kevin* -elokuvan kaltaisia kerronnallisia konventioita siinä ei juuri käytetä. Elokuva nojaa informaation välittämiseen klassisin keinoin. Katsoja asetetaan tässäkin elokuvassa samastumisen kohteen asemaan, mutta identiteetin kannalta kiinnostavammaksi nousee Tom MacMaster, joka jää katsojalle etäiseksi mysteeriksi.

4 LEIKKAUKSELLISET VALINNAT ELOKUVASSA TYTTÖ TUOLLAINEN

Tyttö tuollainen (2016) on Aalto-yliopiston elokuvataiteen laitoksen BA-dokumenttielokuva. Elokuvan työryhmään kuuluivat Eliel Kilkki (ohjaus), Julia Elomäki (tuotanto), Joel Grandell (kuvaus), Jani Nikander (äänisuunnittelu), Sandra Mahlamäki (musiikki), Anna Haajasalmi (lavastus), Joonas Huotari (pukusuunnittelu) ja Jussi Jääskeläinen (tuotantopäällikkö). Itse toimin elokuvan leikkaajana. Elokuvan ensi-ilta oli 6.4.2016.

4.1 LÄHTÖKOHTANA IDENTITEETTI, ROOLIT, YKSINÄISYYS

Tyttö tuollainen on henkilökuva Sampo Syreenistä, aikuisesta miehestä joka IT-alalta työttömäksi jäätyään päätyi esiintymään naisena seksichatissa. Elokuvan lähtökohtana oli tutkia roolien merkitystä ja yksinäisyyttä. Suuret elämänmuutokset johtavat usein pohdiskeluun siitä, mitä itse asiassa olemme, mikä onkaan identiteettimme ja minkä pohjalle se rakentuu. Sosiaalinen media mahdollistaa roolileikit kaikille, mutta mitä tapahtuu, jos tunnemme olomme kotoisammaksi roolissamme kuin niin sanotussa todellisuudessamme?

Miltä se tuntuu, kun ei voikaan olla sellainen kuin haluaisi? Mihin se johtaa?

Sampo Syreeni on käynyt siellä, ja haluaa takaisin. Alkoholit ja työttömyys ovat vieneet häneltä ihmiset ympäriltä ja toimeentulon. Mutta Sampo, kuten niin monet meistä, haluaa tuntea olevansa tärkeä, antaa elämälleen uuden suunnan.

Maria Sanz on kansainvälistä uraa tekevä tietoverkkoasiantuntija, joka joutuu uhraamaan työnsä vuoksi paljon. Aikaa merkityksellisille ihmisuhteille ei juuri ole.

Yksinäisyys yhdistää Sampo ja Mariaa. Sampo on yksin koska hänellä ei ole töitä, Maria taas yksin koska hänellä ei töiden lisäksi juuri muuta olekaan. Hiljalleen alkaa selvitä, että heillä on jotain muunkin yhteistä.

*Elokuva kertoo kahden keskuhenkilön, Sampon ja Marian, kautta sosiaalisista rooleista, joita rakennamme, sekä ihmisen tarpeesta toteuttaa itseään. Mitä syntyy palavasta halusta olla oma itsensä, olosuhteista piittaamatta? (Elomäki & Kilkki 2015, ote elokuvan *Tyttö tuollainen* tuotantoesityksestä)*

Elokuvan käsikirjoituksessa vuorottelevat kohtaukset Sampon ja Marian (Kristiina Halttu) arjen välillä. Sampon chat-viestien pohjalta kirjoitettu dialogi oli ajoittain väkivaltaisen hurmeista, välillä pohdiskelua ihmisyydestä ja yksinäisyydestä, välillä puhetta internetistä ja käyttöliittymäsuunnittelusta, välillä himosta. Kuvattua materiaalia oli yhteensä noin seitsemän tuntia, ja se koostui pääasiassa seuraavista elementistä: kuvista Samposta kotonaan, kuvista Samposta työvoimatoimistossa, kuvista Sampon alteregosta Mariasta, Sampon ja Marian kohtaamisesta studiossa sekä abstrakteista kuvista vaaleanpunaisesta limasta. Alkuperäisenä tarkoituksena oli leikata Sampon ja Marian maailmaa ristiin assosiativisesti niin, että maailmat sekoittuisivat enemmän ja enemmän toisiinsa, jolloin katsojalle kävisi lopulta ilmi, että he ovat sama henkilö.

Raakamateriaalien katselussa syntyi kuitenkin voimakas tunne, että Marian dialogikohtaukset eivät välttämättä tulisi toimimaan yhdessä Sampon materiaalin kanssa. Niiden välillä oli liian suuri ilmaisullinen ero. Puhuimme ohjaajan kanssa, että voisimme kokeilla versiota, jossa Maria ei puhuisi lainkaan, ja katsoa kuinka materiaalit silloin käyttäytyisivät yhdessä. Tämä kuitenkin karsi rajusti käytettävissä olevaa Marian materiaalien määrää, jolloin oli selvää, että alkuperäisen idean mukainen rakenne ei luultavasti onnistuisi.

Haastattelumateriaaleissa Sampo puhui laveasti eri aiheista, mutta varsinaisesta työstään chat-palvelussa hän puhui hyvin lyhyesti. Tämä synnytti itselle pienen huolen siitä, tuleeko tarinan fokus ilmi materiaaleista katsojalle, joka ei tiedä aiheesta ja henkilöstä mitään, vai jääkö tarina roikkumaan liiaksi rivien väliin. Sampo oli esiintynyt aiheen tiimoilta *Helsingin Sanomien* haastattelussa, joten suomalaisille aihe ja henkilö voisivat hyvinkin olla entuudestaan tuttuja, mutta

toimisiko tarina myös yleisölle, jolla ei olisi ennakkotietoa tapauksesta? Pohdimme myös, olisiko mahdollista saada elokuva toimimaan samanaikaisesti sekä katsojille, jotka tuntevat tarinan että katsojille, jotka eivät tiedä tarinan taustoista mitään. Kuinka rakentaa tarinainformaatio kohti paljastusta, ilman että se ohjaisi kerrontaa liikaa?

4.2 TYYLILLISET VALINNAT

Asetimme heti alkuun itsellemme muutaman ilmaisullisen säännön, jota pyrimme noudattamaan leikkauksessa. Ensimmäinen oli se, että Sampo puhuu aina kuvassa, ei koskaan kuvan ulkopuolisena off-äänenä tai kertojaäänenä (*voice-over*). Halusimme näin korostaa Sampon läsnäoloa ja todellista persoonaa. Aina kun hän puhuu, näemme hänet. Asetelma oli kiinnostava, mutta asetti haasteita kuvien välisille siirtymille, kun perinteisiä liu'utuksia äänellä sisään ja ulos ei voinut tehdä.



Kuva 11. Sampo Syreeni huoneessaan elokuvassa Tyttö tuollainen

Toinen tyyllinen valinta oli hyppyleikkaukset (*jump cut*). Tämä valinta syntyi melko itsestään selvästi, sillä Sampon kuvat olivat kaikki samalta kamerapositiolta muutamia lähikuvia lukuun ottamatta. Valittu tyyli johti siihen, että aina kun Samposta leikattiin lähikuvaan, sen merkitys oli todella suuri. Tästä johtuen emme

lopulta käyttäneet juuri lainkaan Sampon huoneesta kuvattuja välikuvia, sillä ne saivat absurdin suuren merkityksen. Käyttämällä näitä kuvia olisi katsoja etsinyt niistä suurempaa merkitystä, kuin mitä niiden oli tarkoitus luoda. Tarinainformaation kannalta katsojan huomiota olisi näin ohjattu keskittymään väärin asioihin.

Katseluissa tuli palautetta näiden keinojen rikkomisesta muun muassa monotonisuuden välttämiseksi, ja tasaisin väliajoin koetimme esimerkiksi ristikuvia, mutta aina ne tuntuivat vääriltä. Pidimme siis itsepintaisesti kiinni säännöistämme ja menimme niiden mukana. Vaikka säännöt välillä ahdistivat, kun ei muka ollut mitään mihin leikata tietystä kuvasta, antoivat ne toisaalta tarvittavia rajoja ja suuntaa tekemiselle. Sääntöjen tasainen kyseenalaistaminen ja silti niissä pysyminen toi myös varmuutta siitä, että valinta oli lopulta kuitenkin oikea.

Kolmantena sääntönä oli pinkkien kuvien ja limakuvien sisäinen merkitys. Päätimme että limakuvien käytön tulisi olla meille tekijöinä selkeää ja sovitun logiikan ohjaamaa, vaikka katsojalle kuvien merkitys ei täysin selvä olisikaan. Näin tarinallinen kokonaisuus pysyi ryhdikkäämpänä ja saimme vältettyä kiusauksen laittaa limaa aikajanalle aina kun emme keksineet muutakaan. Elokuvan alussa liman merkityksellinen yhteys Sampon fiktiiviseen naishahmoon Mariaan esitetään kuvaparilla, jossa valuvasta vaaleanpunaisesta norosta leikataan kuva-alassa samassa kohdassa sijaitsevaan Mariaan. Sampon tarinan edetessä vaaleanpunaisen värin määrä kuvaa Marian läsnäoloa Sampon identiteetissä ja naiseuden ja sukupuolen tarkastelua hänen omissa rooleissaan. Lopussa näytämme käänteisenä alun limakuvan, jossa vaaleanpunainen noro valuu ylöspäin. Halusimme korostaa sitä, että Sampo ei koe Marian hahmoa tai naisellista rooliaan jonain, josta hänen tulisi luopua. Asia on käsitelty, ja elokuva on tuotu päätökseen myös visuaalisesti, mutta Sampon tulevaisuus on auki.



Kuva 12. Lima metaforana elokuvassa Tyttö tuollainen

4.3 RAKENTEEN ETSIMINEN

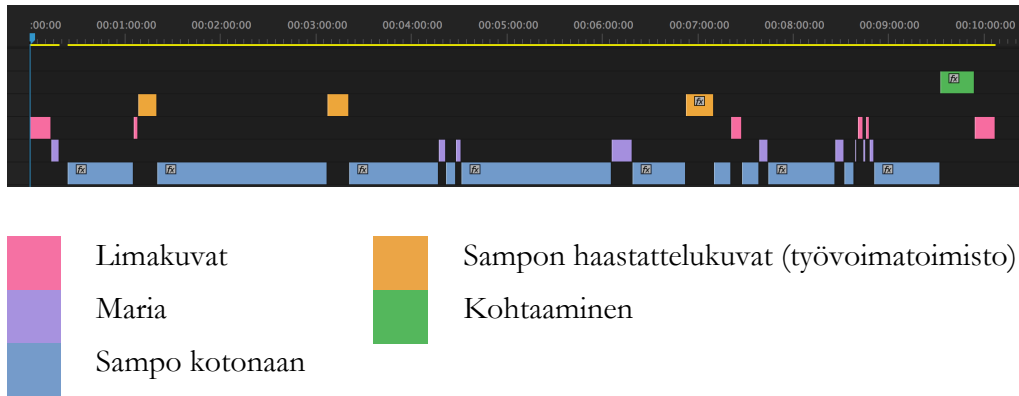
Kun elokuvan rakenteen ja rytmin aihiota alkoi hahmottua, aloimme puhua karsimisesta. Alun Marian kohtaukset olivat pitkään tuntuneet kömpelöiltä, jaokuva tuntui lähtevän käyntiin vasta Sampon sängystä. Karsimme aluksi Mariaa runsaalla kädellä ja päädyimme lopulta siihen, että Sampoa ei tulisi päästää huoneestaan lainkaan pois. Olimme ohjaajan kanssa molemmat ihastuneet pitkään kuvaan Samposta parvekkeella, ja sen poistaminen vaati pientä nikottelua, mutta myöhemmin oli selvää, että se oli oikea valinta. Poistimme myös lähes kaiken Sampon toiminnan syömistä ja riisuutumista lukuun ottamatta. Pidimme Sampon vangittuna huoneeseensa, niin että tietokone oli hänen ainoa yhteytensä ulkomaailmaan.

Peseytyminen ja matka työvoimatoimistoon tuntuivat pitkän elokuvan loppukohtauksilta, joille ei näin lyhyessä muodossa ollut perustetta. Elokuva tuntui kolmiosiselta irralliselta teokselta, ennen kuin karsimme kaiken minimiin. Kävin muutamaan kertaan uudestaan läpi kaikki Samposta olevat käyttämättömät puhekuvat, nähdäkseni oliko uuden rakenteen myötä tullut tilaa ja tarvetta niille. Oli hyvä huomata, että vaikka kuinka luuli muistavansa materiaalin ulkoa,

näyttäytyi materiaali erilaisen rakenteen myötä aina uudessa valossa. Materiaalin uudelleen kahlaaminen vaati itsekuria, mutta toisinaan kaivelu palkittiin.

Suurimpien valintojen äärellä olimme Sampon työvoimatoimistokohtauksen kanssa. Sampon olemus ja ilmaisu oli näissä kuvissa hyvin erilaista muuhun materiaaliin verrattuna, ja tämä materiaali oli ainoa, jossa Sampo puhui suoraan työstään chatissä. Elokuvan lopussa kuvien käyttö tuntui kömpelöltä epilogilta, joka aliarvioi katsojaa selittäen mistä elokuvassa oli kysymys. Teimme versioita, joissa materiaalia ei käytetty lainkaan, mutta silloin saimme kritiikkiä, ettei tarinasta ymmärtänyt riittävästi ilman lähtötietoja. Harkitsimme jopa *voice overina* tehtäviä chattiääniä asian ratkaisemiseksi, mutta tuntui todella pahalta jättää niin paljon äänen varaan. Halusin ratkaista ongelman niin, että elokuva toimisi myös omillaan ilman niitä – toisaalta jotta äänisuunnittelijalla olisi vapaudet tehdä mitä hän halusi, toisaalta koska olisi tuntunut epäonnistumiselta jättää ongelma seuraavan tahon ratkaistavaksi.

Ratkaisumme oli lopulta sijoittaa Sampon haastattelukuvat muiden osioiden lomaan, lyhyinä välähdyksinä. Koska työvoimatoimiston otokset olivat kuvallisesti melko epätyylyteltyjä muuhun materiaaliin verrattuna, päädyimme rajaamaan kuvaa huomattavasti tiukemmaksi ja vaihdoimme myös värit mustavalkoiseksi. Tällä saavutettiin se, että tilan merkitys poistui, ja suoraan kameralle läheltä puhuva Sampo rikkoi valittua kerrontatyyliämme. Tämä ratkaisu toi elokuvaan yhden lisäelementin ja pohdimme pitkään viekö se liikaa painoarvoa Samposta huoneessaan. Saimme kritiikkiä kuvan tyylillisestä epäyhtenäisyydestä, mutta toisaalta valinta nähtiin hyvänä kontrastina muuhun etäännytettyyn kuvamateriaaliin, sillä sen koettiin pakottavan katsojan katsomaan Sampo eri lailla kuin muun elokuvan aikana. Kokonaisuus olisi eheämpi ilman työvoimatoimiston osuutta, mutta riskinä olisi ollut tarinan jääminen epämääräiseksi. Otoissa pääsimme myös näkemään toisen puolen Samposta, voimakkaan itsevarman ylästatuksen vastakohtaan ja herkkyyden, jonka mukaan saaminen tuntui tärkeältä. Kuvassa 13 esitetään elokuvan lopullinen rakenne.



Kuva 13. Elokuvan *Tyttö tuollainen* lopullinen rakenne



Kuva 14. Sampon haastattelukuvaa elokuvassa *Tyttö tuollainen*

4.4 MUODOSTA JA SISÄLLÖSTÄ

Tietyssä mielessä *Tyttö tuollainen* -elokuvan muoto on pakotettu. Ohjaajan sanoin elokuva ei ole tullut vaan se on tehty. Tyyllilliset valinnat tehtiin perustuen taustatyöhön ja käsikirjoitukseen, jossa rekonstruktioilla oli lopullista elokuvaa huomattavasti suurempi osa. Nämä valinnat ohjasivat kuvattavaa materiaalia, joka toisaalta asetti tietyn viitekehyksen leikkaukselle. Pakotettu muoto oli siis ennalta valittu työ- ja lähestymistapa. Materiaalin katseluissa ja leikkausvaiheessa rekonstruktion käyttö kyseenalaistui, joka johti osaltaan tilanteeseen, jossa ennalta

määrättyyn muotoon tuotettua materiaalia päädyttiinkin käyttämään eri tavalla. Tämä ei toki ole mitenkään poikkeuksellista elokuvanteossa, ja ilmiö pätee niin dokumentaariseen kuin fiktiiviseen elokuvaan. Hyvin harvoin suunnitelmat toteutuvat ja toteutetaan sellaisenaan.

Tyttö tuollainen -elokuvan tapauksessa suurin keskustelu muodon ja sisällön välillä oli mihin Sampon henkilössä keskitymme. Sampon haastattelumateriaalissa oli monologeja niin monesta eri aihealueesta, että välillä mahdollisuuksien määrä uuvutti, ja keskittyminen henkilön kannalta olennaiseen tuntui haastavalta. Koska Sampon tarina oli osalle katsojista entuudestaan tunnettu, asetti myös se odotuksia elokuvalle. Moni kertoi odottaneensa konkreettista materiaalia Samposta työnsä ääressä, esiintymässä naisena seksichatissa. Osan mielestä elokuva oli prologi, josta olisi pitänyt alkaa kokoillan elokuva. Osa koki sukupuoli-identiteetin olevan ylipäättään aivan liian suuri teema, jotta siihen olisi pitänyt viitata lainkaan.

Samaan aikaan inspiraatio elokuvan teolle oli syntynyt juuri halusta tarkastella sitä, voiko ihminen olla enemmän kotonaan omaksumassaan fiktiivisessä roolissa. Muodon nähtiin näin myös tukevan Sampon maailmankuvaa, olevan ikään kuin Sampon konstruktio itsestään. Samalla tavalla kuin Sampo luo omaa todellisuuttaan roolissaan seksichatin naisena, luo elokuva konstruktiota Samposta. Kamppailimme tekijöinä sen välillä etäännyttävätkö kerronnalliset valinnat katsojaa liikaa itse ihmisestä, vai tuovatko ne lisää ylemmän tason tarinaan ja ilmiöön, jota sen kautta pyritään tarkastelemaan.

5 LOPUKSI

Opinnäytteeni tavoitteena oli tutkia identiteetin ja roolien käsittelyä elokuvailmaisussa. Pyrin kirjallisuuskatsauksen ja elokuva-analyysien kautta ymmärtämään, millaisia elokuvakerronnallisia konventioita liittyy henkilöhahmojen minuuden ja roolien käsittelyyn, ja tarkastelemaan näiden pohjalta omia valintojani *Tyttö tuollainen* -elokuvan leikkaajana.

Kirjallisuuskatsaus antoi hyviä esimerkkejä etenkin Hollywoodin suosittujen kompleksisen elokuvakerronnan teosten käyttämistä kerrontakeinoista. Warren Bucklandin kokoelmateokset ja Allan Cameronin modulaarisen kerronnan teorit esittävät konkreettisten tapausesimerkkien kautta kerronnallisia valintoja ja niiden vaikutuksia katsojaan. Epälineaarisuus, ajalliset silmukat, fragmentoitunut tila-aika-jatkumo ja labyrinttimäinen rakenne ovat tällaisille elokuville tyypillisiä. Todellisuuden tasoja hämärretään jättämällä tietoisia aukkoja tarinaan ja johtamalla katsojaa harhaan. Kertojat ovat usein epäluotettavia, mutta he itse tai katsoja eivät usein ole siitä tietoisia.

Edellä kuvatun kaltaiset elokuvat ovat usein kompleksisia sekä kerrontatavaltaan että kerrottavalta tarinaltaan. Ihmisen tietoisuus, mieli ja rinnakkaiset todellisuudet ovat tyypillisiä kysymyksiä, joita näissä teoksissa käsitellään. Katsojan tarkoituksellinen harhaanjohtaminen, johon katsoja osallistuu vapaaehtoisesti ja sitä odottaen, on tyypillistä. Vastapainona monimutkaisuudelle katsojaa autetaan tarjoamalla perusihmillisiä tunteita ja tarpeita suunnannäyttäjiksi. Katsojaa saatetaan myös auttaa kutsumalla hänet mukaan luomaan elokuvan maailmaa. Tyypillinen keino on asettaa katsoja elokuvan noviisihahmon asemaan, jolle elokuvan maailman säännöt selitetään.

Käsittelin kirjallisuuskatsauksessa myös varhaisemman teoreetikon David Bordwellin käsitteitä fabulasta ja syuzhetista siksi, että suurimmassa osassa myöhemmistä teoksista viitataan Bordwellin jaotteluihin joko tukien,

täydentäen tai kiistäen niitä. Tarinainformaation välittämisen kannalta Bordwellin jaottelu, vaikka yksinkertaistava ja yleismaailmallinen onkin, tarjoaa analyttisen viitekehyksen kerronnallisten valintojen tarkastelemiseen. Leikkaajan työ nähdään usein intuitiivisena, mikä hankaloittaa sen tarkastelua. Uskon, että leikkaamiseen, ja elokuvantekoon ylipäänsä, pätee intuitiivisuuden ja analyttisyyden yhdistelmä. Ratkaisuja ja päätöksiä on pystyttävä tekemään intuitiivisesti, mutta niitä on pystyttävä tarkastelemaan ja arvioimaan analyttisesti.

Kirjallisuuskatsaus synnytti analyysivaiheessa käyttämäni kysymyspatterin. Tarkastelin kahta esimerkkielokuvaa tarinainformaation jakamisen, ajallisen rakenteen ja vertauskuvien kautta. Fiktioelokuva *We Need to Talk about Kevin* ei ole perinteinen kompleksisen Hollywood-kerronnan ilmentymä, ja olin tästä tietoinen elokuvaa valitessani. Siitä oli kuitenkin tunnistettavissa paljon samoja konventioita kuin tyypillisemmissä kompleksisen elokuvan tapauksissa. Rikottu aikarakenne, subjektiivinen näkökulma, epäluotettava kertoja, jonka mielen järkkymisen asteesta emme katsojina voi olla täysin varmoja sekä tiedon paljastamisen tahallinen viivyttely ovat esimerkkejä tässä elokuvassa käytetyistä kerrontakeinoista. Dokumenttielokuva *A Gay Girl in Damascus* puolestaan oli aiheensa puolesta kompleksinen, mutta käytti lähinnä klassisia kerrontakeinoja.

Oman leikkaustyön analysoinnissa elokuvassa *Tyttö tuollainen* nousi keskeiseksi kaksi kysymystä: tarinan ja kerrontatavan suhde sekä katsojan ja elokuvan henkilön välisen tietämisen, tuntemisen ja ymmärtämisen suhde. Pohdimme paljon elokuvan muodon suhdetta sisältöön ja sitä, millaisia vaikutuksia sillä on katsojakokemukseen. Koska tarinamme oli tietyssä mielessä väistämättä abstrakti (meillä ei ollut puhtaan informatiivista materiaalia aiheesta), oli voimakkaan rakennettu muoto perusteltu. Se oli myös jotain, mitä oli lähtökohtaisesti lähdetty tekemään. Samaan aikaan kuitenkin pelkäsimme, että elokuvan päähenkilö Sampo jäisi katsojalle etäiseksi. Toinen pääkysymys oli elokuvan toimiminen suhteessa katsojalla ennalta olevaan tietoon tapahtuneesta. Oliko mahdollista saada elokuva toimimaan niin katsojille ilman ennakkotietoja kuin katsojille, joille tapaus oli entuudestaan tuttu?

Tavoitteenani oli tarkastella elokuvakerronnallisia konventioita identiteetin käsittelyssä. Lukemani kirjallisuus ja tekemäni analyysit ovat vain yksittäisiä

esimerkkejä näistä, eikä tulosten pohjalta voi johtaa yleispäteviä päätelmiä. Kirjallisuuskatsaus ja analyysit kuitenkin palvelivat tarkoitustaan oman työn analysoinnin viitekehyksen muodostamisessa. Esimerkkien kautta pystyin näkemään omat ratkaisumme selkeämmin ja ymmärtämään elokuvan leikkausvaiheessa tekemiämme valintoja. Olisi mielenkiintoista jatkaa tutkimusta kompleksisten kerrontakeinojen vaikutuksesta katsojakokemukseen. Etenkin rikotun aikarakenteen seuraaminen ja sen vaikutukset tarinalliseen sisältöön tarjoaisivat kiinnostavan jatkotutkimuskohteen.

LÄHTEET

KIRJALLISUUS

Aristoteles. 1997. Retoriikka & Runousoppi. Runousopin kääntänyt Paavo Hohti. Helsinki: Gaudeamus. 261 s.

Bacon, Henry. 2000. Audiovisuaalisen kerronnan teoria. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. 267 s.

Barratt, Daniel. 2009. Twist Blindness: The Role of Primacy, Priming, Schemas, and Reconstructive Memory in a First-Time Viewing of The Sixth Sense. Teoksessa Warren Buckland (toim.) Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Oxford: Wiley-Blackwell, 62-86.

Bordwell, David. 1985. Narration in the Fiction Film. University of Wisconsin Press. 370 s. ISBN 0-299-1017-3.

Buckland, Warren. 2009. Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema. Toimittanut Warren Buckland. Oxford: Wiley-Blackwell. 241 s.

Buckland, Warren. 2014. Hollywood Puzzle Films. Toimittanut Warren Buckland. New York & London: Routledge. 308 s.

Cameron, Allan. 2008. Modular Narratives in Contemporary Cinema. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 211 s.

Cameron, Allan & Misek, Richard. 2014. Modular Spacetime. Teoksessa Warren Buckland (toim.) Hollywood Puzzle Films. New York & London: Routledge, 109-124.

- Elsaesser, Thomas. 2009. The Mind-Game Film. Teoksessa Warren Buckland (toim.) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary Cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 13-41.
- King, Geoff. 2014. Unraveling the puzzle of Inception. Teoksessa Warren Buckland (toim.) *Hollywood Puzzle Films*. New York & London: Routledge, 57-71.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. 1980. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press. 256 s.
- Panek, Elliot. 2014. Show, Don't Tell: Considering the Utility of Diagrams as a Tool for Understanding Complex Narratives. Teoksessa Warren Buckland (toim.) *Hollywood Puzzle Films*. New York & London: Routledge, 72-88.
- Poulaki, Maria. 2014. Puzzled Hollywood and the Return of Complex Films. Teoksessa Warren Buckland (toim.) *Hollywood Puzzle Films*. New York & London: Routledge, 35-53.
- Sternberg, Meir. 1978. *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*. Johns Hopkins University Press. 352 s.
- Whittock, Trevor. 1990. *Metaphor and Film*. Cambridge: Cambridge University Press. 178 s.

VERKKOLÄHTEET

- Ebert, Roger. 2012. Review: We Need to Talk about Kevin. 25.1.2012. [Viitattu 13.8.2016]. Saatavissa: <http://www.rogerebert.com/reviews/we-need-to-talk-about-kevin-2012>
- Forssell, Jarno. 2008. Rakenna identiteettisi itse – on aikuisena helpompaa. 23.4.2008. Tiede. [Viitattu 2.10.2016]. Saatavissa:

http://www.tiede.fi/artikkeli/jutut/artikkelit/rakenna_identiteettisi_itse_on_aiku_isena_helpompaa

Tieteen termipankki. 2016. Metafora (Kirjallisuudentutkimus). [Viitattu 13.9.2016]. Saatavissa:

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

ELOKUVAT

2001: Avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey). 1968. Ohjaus Stanley Kubrick.

A Gay Girl in Damascus: The Amina Profile. 2015. Ohjaus Sophie Deraspe.

Elephant. 2003. Ohjaus Gus Van Sant.

Inception. 2010. Ohjaus Christopher Nolan.

Juokse Lola! (Lola rennt). 1998. Ohjaus Tom Tykwer.

Kuudes aisti (The Sixth Sense). 1999. Ohjaus M. Night Shyamalan.

Lakko (Стачка). 1925. Ohjaus Sergei Eisenstein.

M – Kaupunki etsii murhaajaa (M). 1931. Ohjaus Fritz Lang.

Tyttö tuollainen. 2016. Ohjaus Eliel Kilkki.

We need to talk about Kevin. 2011. Ohjaus Lynne Ramsay.