

**NÄKYMÄTÖN LEIKKAAJA  
JA  
IRONIATON ELOKUVA**

Taiteen maisterin opinnäytetyö/kirjallinen osuus

Tuuli Alanära

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos

Elokuvaleikkauksen suuntautumisvaihtoehto

27.10.2017

## SISÄLLYS

<b>1 Johdanto.....</b>	<b>3</b>
<b>2 Elämymatkalla leikkaamoon.....</b>	<b>6</b>
<b>3 Sielun paljastamisesta ja varastamisesta.....</b>	<b>8</b>
<b>4 Tyyli ja sielu.....</b>	<b>10</b>
<b>5 Näkymätön leikkaaja.....</b>	<b>13</b>
<b>6 Leikkaajan ja ohjaajan valta.....</b>	<b>16</b>
<b>7 Voivatko heikkoutemme kirkastua taiteessamme.....</b>	<b>21</b>
<b>8 Onko Ainahan ne palaa ironiaton elokuva?.....</b>	<b>23</b>
<b>9 Lopuksi.....</b>	<b>31</b>
<b>Lähteet .....</b>	<b>33</b>

## 1 JOHDANTO

Taiteesta tekemisestä puhutaan monesti kuin sen tärkein tehtävä ja tarkoitus olisi toimia kanavana tekijänsä itseilmaisulle. Taideteos on keino jättää merkki itsestään jälkipolville, jonkinlainen tekijänsä kuva, jossa tekijä paljastaa itsensä suoraan tai epäsuorasti.

Toki taideteos ei voi toimia vain välineenä tekijänsä napanöyhden kaivelulle. Eihän taiteen tekeminen voi olla vain epäsuoraa itsensäpaljastelua, haluavathan taiteilijat kommunikoida teoksellaan muutakin kuin omaa sisäisyyttään.

Vaikka taideteoksen tekijän oma taiteilijaidentiteetti ei olisikaan taideteoksen keskeinen aines, on tämän identiteetin kuvaus pakostakin pieni osan teoksen kokonaisuutta. Minua kiinnostaa tutkailla tämän taiteilijaidentiteetin ilmenemistä erityisesti sellaisessa taiteessa, joka ei ole vain yhden tekijän käsissä, siitä huolimatta, että se yhden tekijän nimen alle mielletään. Tämä taiteenala on elokuva ja näkökulma on se, mitä olen auttamatta ollut pakotettu pohtimaan siitä lähtien kun valitsin suuntautumisekseni elokuvaleikkauksen. Suuntautuminen jo sanana tuo mieleen identiteetin eri ilmenemismuodot, joten sen valitessani tulee kohdallani ikään kuin jo annettuna se, että joudun pohtimaan valintaani suhteessa omaan taiteilijaidentiteettiini. Eritoten suhteessa siihen, mikä elokuvaleikkaajan taiteilijaidentiteetti on, jos sellaista on olemassakaan.

Muodon ja sisäisyyden, aiheen ja sisällön välinen suhde on sellainen muna ja kana ongelma, että en millään muotoa voi lähteä tutkailemaan sitä kaikilta kanteilta, mutta toivon voivani siihenkin esittää muutamia huomioita.

Käsittelen myös teoksen tyyliä eli sitä keinojen kudelmaa, jolla kulloinenkin työ sisustaansa, eli tarinaansa, aihettaan ja maailmankuvaansa viestii, suhteessa sekä tekijänsä identiteettiin sinänsä että tämän identiteetin ilmaisuun. Minua ei kiinnosta niinkään tyyli lajityyppinä, genrenä, laajempina tyylikausina tai ismeinä vaan tyyli yhteydessä yksittäiseen teokseen ja sen tekijöihin. Tärkeimpiä kysymyksiä on se, jonka muistan jo opintojeni alkuvaiheessa esittäneeni silloiselle elokuvaleikkauksen lehtorille: Onko elokuvaleikkaajalla oma, yksilöllinen, tunnistettava tyyli? Onko henkilön tyylin edellytyksenä ylipäätänsä se, että se on yksilöllinen ja sellaiseksi tunnistettavissa?

Tämä essee on tavallaan jatkumoa kandidaatin opinnäytteeni eräälle osalle nimeltään “Mikä minua Damien Hirstissä vaivaa?” Siinä käsittelin muun muassa ärtymystäni Damien Hirstin tapaan puhua hänen taiteellisista yhteistyökumppaneistaan hyvin välineellisellä tavalla, ja mitätöiden heidän osallisuuttaan hänen teostensa työstössä.

Viittaan muuan muassa Susan Sontagin *On style* esseeseen määritellesäni tyylin käsitettä ja sitä, miten siitä yleensä puhutaan. Fenomenologiaan keskittyvän filosofin Maurice Merleau-Pontyn ajatukset ovat minulle

läheisiä, ja sieltä poimin jotain ajatuksia tyylin, olemuksen ja havainnon suhteesta. Japanilaisen kabukiteatterin näyttelijän Yoshi Oidan kirjasta *Näkymätön näyttelijä* (2004) olen löytänyt yhtäläisyyksiä ilmaisijan ja ilmaistavan välille.

Esseen loppuvaiheilla käsittelen ironiaa ja miten ironia tai sen puute liittyy 2014 valmistuneeseen, Salla Sorrin ohjaamaan ja minun leikkaamaani lopputyöelokuvaani *Ainahan ne palaa*.

Elokuvan tekemisen suurin vaikeus ja ilo on siinä, että suoraan kaikkiin töihin sovellettavaa sabluunaa ei ole olemassakaan, ja vain ikuisesti samanlaisena toistuvat epätoivon ja löytöjen vaiheet ovat varmasti odotettavissa. Tavoitteenani on myös pohtia hieman sitä, miten luomme erilaisia tarinoita taiteen tekemiseen liittyvistä ajatteluprosesseista ja miten teoksen valmistuttua jäsenämme siihen liittyvää luovaa työtä itsellemme ja muille. Ja toisaalta se reittikin on todellinen kuva maailmasta vain likipitään, koska reitin kuvaus luo tarinaa ja järjestystä sinne missä sitä ei alun alkaen ollut, sinne missä onnekkait sattumat, harhat ja etiäiset pitävät sijaa.

## 2 Elämysmatkalla leikkaamoon

Useasti olen vitsailnut siitä, miten making of -elokuvan tekeminen leikkausprosessista, tai elämysmatkailu leikkaamoon, olisi suunnilleen yhtä mielekästä ja innostavaa toimintaa, kuin vahdata maalin kuivumista seinällä. Siihen nähden, että leikkaajan työ on saattaa asioita näkyville, se on melko näkymätöntä puuhaa. Leikkaustyön edistymistä on hankala seurata varsinkaan minkäänlaisin matemaattisin mittauksin, mikä tekee siitä usein turhauttavaa sekä leikkaajalle, että rahoittajille. Rahoittajia ärsyttää se, että heidän on hankala mitata, mistä he maksavat, koska työn välivaiheita on vaivalloista saattaa näytille mihinkään mukavan näppärään muotoon. Leikkaajalle se on turhauttavaa, koska hän joutuu aina uudelleen ja uudelleen puolustelemaan omaa asemaansa, oma tekijyyttään ja sitä, miksi hänellä ylipäänsä on paikkansa koko tässä prosessissa.

Tästäkin huolimatta kyllä mieltä hiveli, kun keväällä näyttelijät pääsivät erään kurssin puitteissa leikkaamoon osallistumaan leikkaukseen, ja kerta toisensa jälkeen kuulin syviä ihastuneita huokauksia, kuin olisin tehnyt huikeitakin temppuja. Vieraat olivat aivan vilpittömän tohkeissaan, huuli pyöreänä, hehkuttivat että “ai että noinkin voi tehdä”, “ei vitsi miten siistiä”. Silloin on pakko itsekkin myöntää, että sitähan se on, aika mahtavaa ja merkillistä. Harvassa ovat ne, joita jo yhden kerran leikkausta nähneenä ei yhtään kutkuta kokeilla sitä itse – laittaa kuvia peräkkäin ja päällekkäin, leikata tylsät kohdat pois.

Sukujuhliissa tulee aina väistämättä esiin juuri tuo kysymys, onko se mitä teen, sitä että leikkaan tylsät kohdat pois. Kysymystä seuraa vaivaantunut naurahdus, sekä minun että kysyjän puolelta. Noissa kliseisissä tavoissa puhua leikkaamisesta on tietenkin himpun verran totuutta, niin kuin kliseissä yleensäkin; eiväthän ne muuten olisi kliseiksi muodostuneet. Totuus on vain tällöin niin karsitussa muodossa näissä suurissa, muka kiteytyneissä ajatuksissa, että siitä on hankala päästä käsiksi siihen, mistä syvemmällä tasolla on kyse. Kysymys on vähän samalla tapaa hassu kuin jos kysäisisin sivumennen puusepältä onko tuolin kulmien hiominen ja pyöristäminen hänen työtään. Ei hän voisi kieltää etteikö näin ole, mutta harva sanoisi että se on hänen työnsä ytimessä tai kovin tarkka kokonaiskuva siitä, mistä hänen ammatissaan on kyse.

Leikkaaminen on poistojen lisäksi yhteen liittämistä, ja ehkä kaikkein tähdellisimmillään rakentamista, rakentamista vihamielisessä ympäristössä aina vähän vajavaisilla työkaluilla. Useimmiten tuntuu kuin olisin tuulen piiskomalla autiosaarella asettelemassa korttitaloa pystyyn, tai liittämässä piparkakkutalon seiniä yhteen kiehuvalle sokerilla. Kun olin lapsi äitini oli vahvasti sitä mieltä että piparkakkutalon tekeminen on tuhoon tuomittu hanke, joka voi johtaa vain palovammoihin ja itkuun. Miksi ylipäänsä kannattaisi kipuilla sellaisen asian kanssa, mikä on vaikeaa ja aika lailla epäkiitollista?

### **3 Sielun paljastamisesta ja varastamisesta**

Valokuvan keksimisen aikoihin Ranskan laki näki valokuvaamisen vain todellisuuden kopiointina eikä luovana tekona johon luovan tekemisen oikeuksia tulisi soveltaa. Ennen kuvan välittäjänä toimi ihminen, nyt sen pystyi tekemään pelkkä kone, jonka vallan alle pahaa-aavistamaton valokuvaaja oli alistunut. "The product, the photographic negative is soulless because only the machine works, and the photographer has merely learned to get it to work properly" (Edelman 1979, 45-46). Valokuva on siis vain koneen ulos sylkämä sieluton olio, ainakin sikäli, että se ei paljasta valokuvaajastaan mitään. Taidemaalari luo uutta maalatessaan, kun taas valokuvaaja vain kopioi olemassa olevaa. Tällainen todellisuuden monistaminen sai ihmiset vaivaantuneiksi, jopa pelokkaiksi. Kerrotaan, että joku on jopa kieltäytynyt projisoimasta elokuvaa, koska on pitänyt tällaista tekoa jumalanpilkkana, asettumisena Jumalan paikalle, jolla ainoana oli oikeus tehdä ihmisestä kopioita. Vähintäänkin oli mahdotonta nähdä valokuvaajaa millään muotoa tekijänä.

(Edelman 1979 , 49)

Florian Scneider kirjoittaa (2008), että on olemassa myytti, jonka mukaan alkuperäiskansat uskovat, että kun kamera ottaa heistä kuvan, se vangitsee osan heistä, jopa varastaa heidän sielunsa. Todellisuudessa 1800-luvun ihmiset ovat kolonialistiseen perinteeseen tukeutuen vain asettaneet omat pelkonsa alkuperäiskansojen ihmisten kontolle. Uusi teknologia pelotti kaikkia aikansa silmätekeviä. Kirjailija Honore de Balzacin väitetään



uskoneen, että ihminen koostuu ohuista kalvoista, jotka valotettaessa häviävät yksi kerrallaan, ja että näin olisi mahdollista valokuvata ihminen olemattomiin siepaten nämä kalvot kameran tähtäimeen. Mihinkin lienee liittynyt Balzacin kuvitelma, että kalvoja, joista jokaisen ihmisen minuus muodostuu, on vain rajallinen määrä?

Taiteen tekemisen metaforat kytkeytyvät usein arkikielessä sielun käsitteeseen. Sielusta puhutaan monesti sen kautta, mitä siitä paljastetaan tai mitä osia siitä otetaan; että sielu, kokonaisuudessaankin, on osanen joka etsii vastinkappaleitaan, tai sielu näyttäytyy tai on olemassa taiteessa, osoitetussa rakkaudessa, empatiassa ja kunnioituksessa. Sielu suodattuu, paljastuu, vuodatetaan tai vuodattuu, mutta harvoin se pysyy sellaisenaan. Sielu myydään, paljastetaan, vuodatetaan; se tuntuu olevan käsitettävissä vain paloittain, vain niinä osasina, jotka joko annamme pois tai liitämme yhteen ystäviemme ja rakkaittemme vastinkappaleiden kanssa.

Taiteen tekijä ”laittaa sielunsa” teokseensa silloin kun teos on onnistunut, mutta taiteilija voi myös ”myydä sielunsa”, menettää taiteellisen integriteettinsä suostuessaan toimimaan muiden näkemyksen välikappaleena. Ilman sielua olen tyhjä kuori, näinhän sanotaan. Mutta voiko kuori, pinta, paljastaa sielun?

## 4 Tyyli ja sielu

Sanan karkeimmassa mielessä elokuva voi olla tyylitön – toisin sanoen osoittaa huonoa tyyliä – mutta sen ei kuitenkaan tällaisessa tyylyttömyydessäänkään voi sanoa olevan kokonaan vailla minkäänlaista tyyliä. Elokuva ilman tyyliä on mahdoton yhtälö.

Susan Sontag kirjoitti tyylistä laajasti esseessään *On style* vuonna 1963. Essee käsitteli paljolti tyylin ja sisällön näennäistä vastakkainasettelua etenkin taidekriitikissä. Samanlainen vastakkainasettelu on edelleen voimissaan, saattaisin jopa rohjeta sanomaan, että keskustelu on paljolti samaa kuin mihin Sontag sen yli 50 vuotta sitten jätti. Sontagin mukaan käytännössä kaikki tyylin metaforat asettavat tyylin ulkokuorelle ja sisällön, aiheen ja merkityksen ne asettavat sisäpuolelle (Sontag 2009, 17).

Tyyli on kuin koriste ja sisällöstä irrallaan oleva asia. Susan Sontag asettuu näitä konventioita vastaan. Hän menee niinkin pitkälle, että esittää, että taiteen näennäinen “sisältö” on tyyllinen konventio itsessään. Taiteen tärkein sisältö onkin sen tyyllissä ja se, mitä taide kommunikoi, onkin oikeastaan sen pinta. Tyyli on se, mikä mahdollistaa taiteen kokemisen ja sisäänpääsyn sen niin sanottuun sisältöön (Sontag 2009, 20.) Samaa julistaa Jean Cocteau kieltäessään puhtaasti koristeena toimivan tyylin olemassaolon. “Style is the soul”, eli tyyli on sielu, Sontag viittaa hänen sanoneen (2009, 17). Se millä tavoin sisällön tai materiaalin paljastamme, paljastuukin siis osaltaan teoksen sisällöksi. Pinta näyttääkin tyylin ja tyyli paljastaa sielun. Pinta kurottaa syvälle.

“Our manner of our appearing is our manner of being. The mask is the face...” (Sontag 2009, 18). Toisin sanoen, kuten Susan Sontag esittää, se miltä vaikutamme, on meidän olemuksemme, naamio muodostaa kasvomme. Ehkä se, miten esitämme tai piilotamme itsemme, onkin todellinen olemuksemme tai se ainoa todellinen olemus, joka muiden on mahdollista tavoittaa. Kaikilla meistä on oma tapamme olla maailmassa ja havainnoida sitä. Oikeastaan tyyli on maailmassa olemisen tapa, emmekä me voi irtaantua tyylistämme sen enempää kuin voisimme spontaanisti irrotella raajojamme. Maurice Merleau-Ponty sanoo, että maailman esittäminen ei ole “maalariin vain tyylikeino, ikään kuin tyylin voisi tuntea ja siihen voisi pyrkiä maailmakontaktin ulkopuolella, ikään kuin tyyli olisi päämäärä [...] se nousee esiin maalarin havainnosta maalarina: se on havainnosta nouseva vaatimus.[...] jo havainto tyylittelee” (Merleau-Ponty 2013 287- 288). Tyyli on jo siinä, miten havaitsija havaintonsa tekee, eikä tietynlainen tyyli ole välttämättä päämäärä vaan havainnon lopputulema. Jopa niin, että havainto ohjaa tyyliä eikä toisinpäin. Tällä alueella sijaitsevat myös syyt siihen miksi joidenkin tekijöiden yhteistyö hinkkaa niin pahasti vastakarvaan: maailman havainnointi ja maailmassa oleminen voi pahimmillaan olla niin epäsynkassa ja maailman näkeminen niin tyylistin erilaista, että yhteistyö on hankalaa tai jopa mahdotonta.

“Onnistuneella taideteoksella on erikoislaatuinen kyky opettaa itse itsensä. Seuraamalla maalauksen tai kirjan ohjeita [...] ja antautumalla tyylin hämärän kirkkauden vietäväksi lukija tai katselija lopulta keksii sen mitä hänelle on haluttu kommunikoida “(Merleau-Ponty 2013, 136-137.)

Yksilöllisen tyylin paljastavuudesta kertoo eräs äidiltäni monta kertaa kuulemani tarina lapsuudestani. Olin lapsena pitkälle kouluikäiseksi perhepäivähoidossa tuttavaperheessä pienehkön lapsikatraan kanssa. Tämä tarina sijoittuu ajalle, jolloin en vielä ollut koululainen, mutta kuitenkin tarpeeksi vanha tietääkseni, että minulta voitiin odottaa ikääni suhteessa olevaa, jokseenkin johdonmukaista käytöstä, vaikka en aina näitä toiveita johdonmukaisuudesta täyttäneenkään. Tarinan keskiössä on perhepäivähoidon uudenkiiltävä auto, joka oli päätynyt ilmeisen hyväntahtoisen ilkeiden kohteeksi. Auton peltikuoren kylkeen oli hetimiten sen pihaan saapumisen jälkeen ilmestynyt kivellä sen kylkeen naarmutettu tyttöhaamon kuva.

Ymmärrettävästi kukaan ei auliisti ilmoittautunut kuvan tekijäksi ja antanut sanallista tunnustusta. Koska tunnustusta ei kuulunut otti perheenisä - ja auton omistaja - käyttöönsä järeämmät keinot ja määräsi kaikki lapset piirtämään tyttöhaamon ja kas kummaa, se, jonka piirros parhaiten vastasi auton naarmutusta, olin minä.

Tämä oli ensimmäinen kerta, kun tyylini on tehnyt minut tunnistettavaksi ja paljastanut minut tekijäksi.

## 5 Näkymätön leikkaaja

"Näyttelijällä ei ole 'sisäisyyttä', jonka haluaisi ilmaista. Hän on siinä kameran edessä ja käyttäytyy. Halutessaan tuoda esiin jotain itsessään hän on huono. Kamera on armoton ja tallentaa hänen tahtonsa ilmaista se jonkin oma. Hänen on irrotettava itsensä omasta tahdostaan ja saavutettava tahtomaton, koneen, kameran automatiikka. Näyttelijöille antamamme vitteet ovat fyysisiä ja suurimmaksi osaksi kielteisiä, niiden tarkoitus on pysäyttää näyttelijä heti kun tunnemme, että hänen käyttöksensä ei enää ole se mitä kamera vaatii. Tallentaessaan sellaisen käyttäytymisen kamera voi tallentaa syvällisempiä katseita ja ruumiita kuin mitkään näyttelijäntyön ilmaisemat sisäisyydet. Kameralle näyttelijät ovat niitä jotka paljastavat, eivät niitä jotka rakentavat. Tämä vaatii runsaasti työtä" (Dardenne 2010, 125-126.)

Samalla tavalla leikkaajankin tulee vastustaa sitä päässään olevaa ääntä joka kuiskii "Enkö kuitenkin saisi vielä pari kertaa keksiä pyörän uudestaan?"

Mitä yhteistä on näkymättömällä näyttelijällä ja näkymättömällä leikkaajalla? Eipä kai juuri muuta kuin se, että esiintyminen ja esittäminen ovat toistensa sukulaisia, näyttämöllepano hengittää esityksen kanssa yhteen ääneen. Tehden sen hiljaa. Leikkaajan tapa olla maailmassa – silloin kun katsoo ja työstää katsomaansa leikkaajana – on niin paljolti sitä, että hän on hiljaa. Ja sanoo sanottavansa juuri siten.

Japanilaisen kabukiteatteriperinteen taiturin näyttelijä Yoshi Oidan ajatukset peilaavat Dardenne-veljesten toisen puoliskon Luc Dardennen ajatuksia: ”Minulle näyttelemisen ei ole läsnäoloni tai tekniikkani esittelyä. Enemminkin se on halua näyttelemisen kautta paljastaa ”jotain muuta”, jotain mitä yleisö ei kohtaa arkielämässä. Näyttelijä ei esitä sitä --- yleisöllä ei pidä olla tietoisesti aavistustakaan, mitä näyttelijä tekee. Sen pitää kyetä unohtamaan näyttelijä. Näyttelijän pitää kadota” (Yoshi & Marshall 2004, 17.)

Leikatessani voin laittaa sieluni johonkin teokseen, asettua sen kanssa näytteille, ilman että joudun paljastamaan sen. Näyttelemisen on paljastamista, ei rakentamista, ja leikkaaminen sitä vastoin on sielun piilottamista, rakentamista paljaimmillaan.

Elokuvan ei tulisi olla vain väline, jolla työstetään CV:n täytettä. Elokuva ei ole se temmellyskenttä, jossa minä esittelen taitojani, sitä, miten hienosti ja taidokkaasti osaan leikata. Ja siitäkin huolimatta elokuva ei ole minusta riippumaton; minä kuron sen saumat yhteen, yhdistelen palaset, kiristelen ja kurottelen niin että se hengittää samassa rytmissä kanssani, niin että se luo autenttisuuden tunnun kaikessa rakenteellisuudessaan, kuin synteettisistä aineksista laboratoriossa luotu parfyymi, joka keinotekoisuudessaankin herättää tunnelmia, muistoja ja luo vaikutelman eloisuudesta.

“Maalari joka maalaa ei tiedä mitään ihmisen ja maailman vastakkainasettelusta, merkityksestä ja mielettömyydestä, tyylistä ja

“esittämisestä”: hän ilmaisee vuorovaikutustaan maailman kanssa ja tämä vie hänen huomionsa niin tyystin, ettei hän ehdi rehvastella tyyllillä, joka syntyy kuin hänen tietämättään.” (Merleau-Ponty, 2012. 287)

Väitän, että hyvät leikkaajat ovat niitä, jotka ovat hyviä katsomaan ja kuuntelemaan – ja hyviä olemaan hiljaa. Me työskentelemme asioiden kanssa, jotka ovat liukkaita ja lipsuvat kädestä ja joita on hankala sanallisesti määrittää.

Olen kykenevä hengittämään moneen tahtiin. Hengitän eri tyyllillä ja eri tahdeissa juostessani, kävellessäni, rentoutuessani ja kiihtyessäni. Silti se on aina minun hengitykseni ja se kulkee minun kehoni kautta. Yhtä tyhmää, kuin väittää, että minulla ei ole omaa tyyliä, koska pystyn leikkaamaan monenlaista materiaalia, olisi väittää, että minun hengitykseni ei kulje minun kehoni läpi vain koska kykenen tekemään sen monella tapaa.

Yksi keskeisiä eroavaisuuksia teatterin ja elokuvan välillä on, että näyttämöllä näyttelijä näkyy aina kokonaan, elokuvassa enemmän ja vähemmän osissa, ja tietyllä tapaa näyttelijän yksittäisen kuvaelementin arvon voi sanoa olevan yhteismitallinen minkä tahansa kuvaan tallentuneen esineen, kuvan tai maiseman kanssa. Tämä ei tietenkään vähennä näyttelijän arvoa, se vain nostaa muut elementit korokkeelle hänen viereensä. Näyttämöllä näyttelijä on aina merkittävin, elokuvassa esinekin voi loistaa. Leikkaaja ikään kuin kokoaa näyttelijän ruumiin taas kokonaiseksi, saumat piilottaen.

## 6 Leikkaajan ja ohjaajan valta

Kerran kuulin nuorempien vuosikurssilaisten välisen keskustelun ohjaajien ja leikkaajien suhteesta ja siitä millainen tämän tulisi olla. Istuin pölyisellä sohvalla, konetuuletuksen huutaessa korvaani turvallisen työympäristön desibelirajaa hipoen, soveltuvilla nimillä nimettyjen editkäytävän ja vankilakäytävän välissä. Olen kykenemätön antamaan keskustelusta selontekoa ad verbum, mutta sisältö kulki jotakuinkin niin, että onnistunut leikkaaja toimii ikään kuin ohjaajan silminä siten, että vaikutelma on sama kuin jos ohjaaja olisi ainoa, joka olisi istunut leikkaamossa . Leikkaaja ikään kuin muuttuisi hahmoltaan samaksi kuin ohjaaja. Kuinka muutoin leikkaaja voisi välittää ohjaajan haluaman sanoman?

Kerron salaisuuden. Minun ei tarvitse tietää, mitä ohjaaja sielussaan haluaa teoksellaan sanoa. Minun ei tarvitse kyetä tähän – eikä siihen kukaan täydellisesti pystykään, siinä määrin on aina matkaa kahden eri mielen välillä. Minun ei tarvitse tietää enkä voikaan tietää kaikkea, mitä teos merkitsee ohjaajalleen. Voidakseni tehdä teoksen ohjaajan kanssa minun ei tarvitse “muuttua häneksi” tai leikata niin kuin hän teoksen leikkaisi. Siitä huolimatta voin auttaa häntä tekemään elokuvasta parhaan mahdollisen. Jopa niin, että olen oma, erillinen ihmiseni, jolla on sekä oma näkökulma että omat ajatukset.

Kun minulta kysytään kuinka paljon minulla on valtaa lopputulokseen, minulta toisin sanoen kysytään, mitä ohjaaja määrää ja mitä minä *vain*



toteutan, "saanko" tehdä päätöksiä yksin, kuinka tiukassa lie'assa minua edittikopissa pidetään. Koppi on sovelias sana sikäli, että editti hyvässä ja pahassa monesti vertautuu koirankoppiin ja editoija koiraan, joka noudattaa isäntänsä käskyjä.

Kuka siellä oikein määrää, he tuntuvat haluavan kysyä. Koska pakkohan jonkun on siellä määrätä. Elokuvan ulkopuolella toimivan voi olla hankala ymmärtää taiteellisen yhteistyön hierarkioita syvemmillä tasolla. Yllättävän vaikeaa se tuntuu välillä olevan elokuva-alan sisäpiiriläisillekin. Toisinaan myös elokuva-alan ihmiset erehtyvät pitämään elokuvantekoa vaihtotaloutena, jossa toinen saa ja toinen antaa pois.

Koska tarinankerronnan perusta on konflikti, ihmiset tuntuvat luulevan, että konfliktia ei voi tuottaa tarinaan ilman että tarinan työstäminen itsessään on täynnä konfliktia. Jollei elokuvaa työstäessä saa tappelua aikaiseksi, niin vähintäänhän elokuvantekijöiden tulee olla tukkanuottasilla siitä kuka ideat keksi, kuka skarvit leikkasi ja kenellä on vastuu.

Tappeleminen siitä kuka linnuista söi marjan, kakki sen hedelmälliseen maahan ja sai sen versomaan jotain uutta, on juuri niin typerää kuin ensikuulemalta kuulostaa. Jollen väitä, että minua ohjaa suorastaan jumalallinen käsi, niin autuaalliset vahingot ja sattumat ainakin ovat olleet osallisia jokaiseen taiteelliseen onnistumiseen. Näin ollen, koska minulla on vain hatara kuva siitä mistä mikäkin idea saapuu, tyydyn mielelläni

siihen tai nostan mieluummin hattua sille, että idea ylipäänsä saapui mieluummin kuin alan taistelemaan sen alkuperästä.

Leikkaajat puhuvat jatkuvasti siitä miten, he seuraavat elokuvaa, miten elokuva kertoo itse, miten se tulee leikata. Monet kirjoittajat puhuvat samanlaisin sanankääntein kirjoittamisprosessistaan, siitä miten kirjat kirjoittavat itse itsensä. Stephen King on jopa joskus sanonut jotain sen tyylistä, kuin että kirjat virtasivat hänestä niin nopeasti, että hän tunsii olevansa liian hidas näpyttelemään. Leikkaaja Carol Littleton kuvaa *Places in the heart*, *Benton* leikkaamista sanoen “I felt that the nature of the film and the material dictated the style. More than any film it told me how to edit it” (Eagle eye film company, haastattelu, heinäkuu 1987.) Leikkaukselliset ratkaisut syntyvät elokuvasta itsestään käsin, materiaali ja elokuvan luonne määrittelevät elokuvan tyylin. Sama kokemus tuntuu olevan Lynzee Klingmanilla, joka sanoo: “movies evolve into what they are, the film kind of talks to you and tells you how you cut it”(Eagle eye film company haastattelu, toukokuu 1988.) Elokuvat kehittyvät siksi mitä ne ovat. Kuulostaa kuin puhuttaisiin suorastaan taikuudesta, jostain maagisesta päätepiisteestä, joka on olemassa jossain jo ennen kuin työhön ryhdytään.

Leikkaaja toimii siinä kohdassa, missä olemassa olevan havaitseminen ja uuden rakentaminen kulkevat ristikkäin. Kaikki tarinalliset ja luovat ratkaisut tuntuvat jälkeinpäin hyvinkin loogisilta ja välttämättömiltä, ja

reitti jota on käytetty ainoalta oikealta. Sitä reittiä on vain mahdoton nähdä etukäteen.

Näkemykseni on, että elokuva ei ole itseilmaisua puhtaimmillaan. Koska elokuvan taiteellisen arvon voi väittää lisääntyvän sitä mukaa, miten hyvin elokuva kykenee koskettamaan sen vastaanottajaa, riippumatta siitä, miten paljon tekijät ovat siihen sydänvertaan vuodattaneet. Elokuvaa työstettäessä sen tekijöiden sisällä myrskynneet tunteet eivät ole katsojalle likipitäenkään niin merkityksellisiä kuin voisi luulla. Jonkinlainen omien tunteiden kanavointi on tietenkin vähintään elokuvan tekemisen sivutuote, vaikka se ei sen päällimmäinen syy olekaan, mutta tärkeintä on aina se mitä elokuvalla halutaan ei ilmaista, ei se mitä tekijä haluaa ilmaista itsestään. Jos tekijä ei jätä katsojalle tilaa asettua elokuvaan, kokea elokuvaa, katsojalle voi tulla tunne siitä, että taiteilija on teoksen ja katsojan välissä - katsoja näkee vain hieman kiusallisesti tekijän valtaamaan tunteen ja koko elokuvan sen vääristyneen linssin läpi - kuin kala, jonka silmään heijastuva kuvajainen ongenavasta veden pinnassa on aina auttamattoman väärässä kohtaa.

Tässä edellä mainitussa tilanteessa olin katsoessani Abdelladif Kechichen elokuvaa *Adelen elämä: osat 1 ja 2* (*La vie d'Adèle*, 2013). Kahden nuoren tytön seitsemänminuuttinen seksikohtaus oli minulle minulle juuri sitä, näytös, operaatio, jossa kaksi kehoa hinkuttaa toisiaan vasten ohjaajan ja kameran katseen alla, niin että olen kiusallisen tietoinen niistä molemmista. Kamera ja ohjaaja tuntuivat asettuvan minun ja katsomani väliin, tunsin itseni manipuloiduksi, jopa pienimuotoisesti häväistyksi. Melkein kuin olisin katsonut näiden tyttöjen sekstailua jonkun pervon

sedän selän takaa. Hyvän elokuvan suurin vihollinen on teoksen lipsahtaminen tekijöidensä egojen pullisteluksi. Siihen on vaarana sortua itse kullakin, eivätkä siihen todellakaan syyllisty vain ohjaajat. Leikkaajien ammattikunnan vähättelyä olen kuullut ohjaajien puolelta hyvin harvoin, jos koskaan. Onneksi ne ohjaajat, joiden kanssa olen tehnyt useamman kerran työtä, kunnioittavat minua niin kuin minä kunnioitan heitä, sekä taiteilijana ja ihmisenä. He ovat minulle mittaamattoman tärkeitä ihmisiä sekä taidetta tehtäessä että sen ulkopuolella.

He tietävät ja tunnustavat sen, että elokuvalla on (useimmiten) yksi ohjaaja, mutta sillä on monta tekijää.

## **7 Voivatko heikkoutemme kirkastua taiteessamme?**

Minä olen aina ollut vähän hidas ja olen aina vähän hävennyt sitä. Hidasan monesti mielletään synonyymiksi vajaamielisyydelle. Nopealla “leikkaa” ja “äly välähtää”. Ajatukseni jää junnaamaan, jään jumiin asioihin, jätän niitä muhimaan. Olen niin hidas että Yrjöjen ajan kirjeenvaihtonopeus sopisi minulle ajatuksenvaihtoon paremmin kuin tämä nykyinen.

Punnitut ja painokkaat ajatukset eivät ole suuressa suosiossa. This American lifen tuottamassa radiodokumentissa, joka käsitteli kirjeitä, huomautettiin jopa, että nykyään ajatusten vaihto on niin välitöntä, niin nopeaa ja helppoa, että oikeastaan ei ole enää edes syytä vaivautua sanomaan mitään kovin merkittävää. Tätä kuvaa hyvin se tosiasia, että entisaikojen kirjeenvaihdon lukeminen voi olla mielenkiintoista muillekin kuin sille jolle kirje on lähetetty, mutta sitä vastoin julkisilla liikkeessä kuultavat puhelinkeskustelut ovat täynnä banaliteetteja eikä niitä kukaan muu jaksa kuunnella kuin niiden välitön vastaanottaja – jos hänkään. Välillä tuntuu, että maailma ei tarvitse lisää välitöntä kohtaamista vaan intervaleja, hidastuksia ja tyhjiöitä.

Tuntuu suorastaan älyttömältä väittää olevansa hyvä jossain, mikä on vaikeaa. Koko lausehan kuulostaa paradoksaaliselta; tokihan on suorastaan mahdotonta olla hyvä jossain, mikä edelleen on vaikeaa, sillä eikö hyvyyden edellytys, se että voi sanoa omaksuneensa jonkun taidon, ole juuri siinä,

että sen tekeminen helpottuu, tulee sulavammaksi, ongelmattomammaksi ja nopeammaksi. Jos jokin on yhä vain vaikeaa, pitkän opiskelun ja taitojen kehittämisen jälkeen, ethän mitenkään voi olla siinä hyvä? Toisaalta mitä paremmaksi kehittyi, sitä tietoisempi on omista inhimillisistä heikkouksistaan, ellei satu olemaan täysin vailla tervettä nöyryyttä suhteessa elämään.

Vaikeuden ylittämistä ja vaikean tekemistä näennäisen helpoksi ihannoidaan. Ihannoidaan kirjailijoita, joilta sanat pulppuavat virtana ja muusikoita jotka soittavat ylimaallisen nopeasti. Eräs henkilö sanoi minulle, ettei voi varauksetta suositella minulle, että jatkan kirjoittamista, koska se näyttää olevan minulle niin suuri tuskien taival. Olen tavallaan samaa mieltä, mutta toisaalta tokaisin vastaukseksi, että mikä tärkeä asia maailmassa, joka tuottaa iloa ja tyydytystä, olisi varauksetta suositeltavissa. En suosittelisi kenellekään varauksetta rakastumista tai elokuvan tekoakaan. Kaikki tärkeä elämässä tuntuu olevan enemmän tai vähemmän ponnistelujen takana.

Yritän syleillä vaikeutta. Yritän ajatella, että mitä vaikeampi on nähdä, tavoitella ja löytää, sitä parempaa taiteestani tulee.

“Mutta vaikeaa on kaikki, mikä on tehtäväksemme annettu, melkein kaikki vakava on vaikeaa, ja vakavaa on kaikki” (Rilke 1997, 33.)

## **8 Onko *Ainahan ne palaa* ironiaton elokuva?**

Lopputyöelokuvani *Ainahan ne palaa* sai ensinäytäntönsä elokuvataiteen laitoksen keväänäytöksessä 2014. Piakkoin näytöksen jälkeen näin erään kuvaajakollegan, joka puoliksi tokaisi, puoliksi kysyi: “Sehän oli täysin ironiaton elokuva?” Hetkisen tuumailtuani sanoin: “Niin se taitaa olla”. Kysymys ironiattomuudesta jäi pyörimään mieleeni pitkäksi aikaa. Se tuntui avaavan minulle jotain sellaista ajatusta, josta en ollut aikaisemmin saanut ihan kiinni. Ehkä tunsin sen olevan jopa vastaus johonkin kysymykseen, jota en ollut edes osannut esittää itselleni.

Ennen kuin päädyin tekemään *Ainahan ne palaa* -elokuva, olin pitkään ajatellut, että lopputyöelokuvani tulisi olemaan niin sanottu oma elokuvani – elokuva, jonka olisin itse kirjoittanut ja joka olisi kaikin tavoin minusta itsestäni lähtöisin, jopa aiheen tasolla. Pyörittelin mielessäni ideaa elokuvasta, joka olisi autobiografinen dokumenttielokuva, jossa käsittelisin muistamisen ja unohtamisen tarpeellisuutta eräänlaisten musikaalityylisten rakkauskirjeiden muodossa. Elokuva olisi kuvannut yksipuolisen rakastumisen häpeääni kuvaamalla kykenemättömyyttäni kirjoittaa kirjettä ja ottaa yhteyttä.

Ajatuksen tasolla tuo elokuva kuulostaa minusta edelleen hyvältä idealta. Olemattoman elokuvan etu on siinä, että se pysyessään lähes täysin ajatuksen tasolla, haaveina ja kirjoittamattomuuksina, säilyy aukinaisena vähän joka suuntaan eikä ole vielä tuottanut minulle sitä pettymystä, jonka

kaikki valmistuneet teokset tavallaan päätyvät tuottamaan. Valmiit teokset ovat aina jossakin määrin vaillinaisia suhteessa siihen mitä ne voisivat kirjoittamattomissa mielikuvissa olla.

Yllättävää kyllä, en siis päässyt eteenpäin tässä elokuvassa, joka käsitteli tekemiseen ryhtymisen vaikeutta ja kangertelevaa tunteiden paljastelua. Onneksi siis ohjaaja Salla Sorrilla oli idea elokuvasta, joka herätti minussa tunteen, että sen haluan tehdä.

*Ainahan ne palaa* kertoo lyhyesti referoituna seuraavanlaisen tarinan. Eronnut pariskunta kohtaa, kun mies tulee palauttamaan avaimiaan ja nainen tulee kutsuneeksi hänet jäämään teelle. Menneiden muistelu tuo vähitellen ilmi suhteessa vallinnutta henkilökohtaisten rajojen rikkomisen dynamiikkaa. Lopulta päädytään fyysisiäkin rajoja rikkovaan välienselvittelyyn, joka ei ehkä lopulta ratkaisekaan mitään.

Internetistä löytyy lukemattomia kertomuksia, joissa kirjoittajat kertovat mistä heidän ideansa ja tarinansa ovat tulleet. Luulen, että vähemmän puhutaan siitä, miksi joku tarttuu jonkun toisen ideaan, lähtee mukaan sen matkaan ja kehittelemään sitä eteenpäin. Vaillinainen kiinnostus tähän voi liittyä samoihin syihin kuin se, että niitä laulajia, jotka laulavat toisen lauluja, toisinaan vähän väheksytään. Ehkä ajatellaan, että jos inspiraatio laulun teksteihin ei tule laulajalta itseltään, ei se tunne, jolla hän laulua



laulaa, voi olla täysin vilpitön tai jos se onkin vilpitön, se ei ole yhtä vilpitön kuin sillä tekijällä, joka on omakohtaisuudellaan ripittänyt teoksensa.

Löysin tietokoneeni uumenista *Ainahan ne palaa* -elokuvan tuotantopaketin, jonka osana on “leikkaajan sana”. Olen kirjoittanut sen muutamaa kuukautta ennen elokuvan kuvauksien alkua. Kirjoituksessani mainitsen epäilykseni leikkaajan sanan kirjoittamisen tarpeellisuudesta. Totta on, ettei leikkaajan sanassa ole mielekästä puhua niistä asioista, joista ei vielä voi tietää, mutta mielenkiintoista on huomata näin monen vuoden viiveellä, että ne asiat, joihin olen jo elokuvan käsikirjoitusvaiheessa tarrautunut, ovat säilyneet minulle tärkeinä läpi koko tekoprosessin, ja oikeastaan sen jälkeenkin.

Olen harvoin kokenut, että leikkaajan on mielekästä antaa lausuntoja tulevan projektin materiaalin käsittelyn metodeista, kokonaisuuden ja dramaturgian rakentamisen teknisemmistä aspekteista ja tyylistä ennen kuin materiaalit ovat konkreettisesti käsillä. En koe sitä oikeastaan tarpeelliseksi nytkään. Ajattelin tärkeämmäksi kirjoittaa tällä kertaa muutaman sanasen elokuvan temasta ja mikä siinä sisällön puolesta minua koskettaa. —

Tämän elokuvan pohdiskelun yhteydessä minulle on ollut tärkeä ajatus, jota olen mielessäni pläräillyt jo jonkin aikaa liittyen ihmisten välisiin suhteisiin. Kun kokee itseään satutettavan, kun toinen aiheuttaa sinulle kipua, sitä joskus toivoo, että toinen kärsisi samoin kuin sinä kärsit, että pystyisi näyttämään oman kärsimyksensä. Sitä haluaisi, että toinen tuntisi saman kivun. Mutta jotta tuntisi saman kivun, sen oisen pitäisi tuntea samoin kuin sinä tunnet ja on entistä kivuliaampaa ymmärtää että tämä edellytys ei täyty.

Tässä elokuvassa emme tiedä kuinka kauan henkinen väkivalta, rajojen rikkominen ja toisen ajatuksiin ja toiveisiin puskeminen on jatkunut. Milloin rajojen haastaminen on johtanut mykkyyteen. Näemme tilanteen eskaloitumisen lyöntiin, ensimmäiseen sellaiseen, mutta myrkkyhän on ollut siellä jo kauan, vaikka se hienovireistä onkin. Toivon että saamme kummankin henkilön toiminnan ja sen vaikuttimet ymmärrettäväksi ja johdonmukaiseksi. Ja edelleen toivon, että vaikka voisi sanoa, että toinen tekee enemmän väärin ja toinen on enemmän uhri, se suru ja turhautuminen, ja toisaalta se kiintymys, halu ja ihastuminen mikä on joskus ollut, tulee molempien osalta näkyväksi.

AINAHAN NE PALAA TUOTANTOPAKETTI versio 31.1.2014 s.15 (ei julkaistussa muodossa)

Minulla ei ole kokemusta lähisuhdeväkivallasta parisuhteessa. En ole ollut sellaisessa parisuhteessa, jossa olisin kärsinyt fyysistä tai henkistä väkivaltaa. Myös minulla on kuitenkin kokemuksia siitä, miten henkilökohtaisia rajoja rikotaan. Luulen, että kukaan ei ole sillä tavoin koskematon, etteikö olisi kokenut sellaista. Tämä yleinen henkinen tarttumapinta sai minut pohtimaan seuraavaa. Ihmissuhde ei ikinä tyhjene yhteen eleeseen, yhteen viimeiseen kohtaamiseen, ei ole mitään todellista lopullista välienselvittelyä, ja siksi lopullinen erokin on lähestulkoon mahdoton. On mahdotonta jättää joku, jota rakastaa – varsinkin, jos hän ei halua tulla jätetyksi. Koska silloin toinen on vielä sinussa, ihon alla, eikä sieltä lähde ennen kuin suostut tappamaan vähän itseäsi.

Palaan siihen mikä merkitys ironialla on suhteessa *Ainahan ne palaa* -elokuvaan. Tieteen termipankin määritelmä ironialle on “epäsuora iva,

joka rakentuu sanotun ja puhujan todellisten tarkoitusperien ristiriidalle”. Termi tulee kreikan sanasta *eironeia*, joka viittaa teeskentelyyn ja ivaan.

Suuri osa kertomataiteesta pitää sisällään draamallista ironiaa, joka viittaa epäsuhtaan siinä, mitä katsoja tai lukija ja tarinan hahmo tietävät. Kaikkien tuntema esimerkki draamallisesta ironiasta on *Romeossa ja Juliassa*: Julian viesti Romeolle, joka paljastaisi asioiden todellisen laidan, ei saavuta Romeota. Romeo ei siis tiedä, että Julia ei todella ole kuollut, vaikka katsoja tietää sen. Draamallinen ironia on näin ollen edellytys koko näytelmän loppuratkaisulle. Matt Bird taasen väittää tarinankerrontaan keskittyvässä blogissaan ironian olevan mikä tahansa epäsuhta todellisuuden ja odotuksien välillä. Hän myöntää käsitteen laajentuvan tässä määrittelyssä naurettavan laajaksi, mutta ehkä ironia niin kuin tyylikin käsitteellistettäessä syö sisäänsä melkein kaiken. (Bird, 2012)

En käsittele nyt ironiaa näissä sen laajemmissa merkityksissä, siitäkin huolimatta tai ehkä juuri siksi, että *Ainahan ne palaa* on draamallisen ironian puitteissa varsin ironiaton. Olen myös tietoinen siitä, että on täysin mahdollista, että kuvaajakollegan kommentti ironiattomuudesta olikin sarkastinen heitto ja hän itse asiassa yrittikin viestiä, että elokuva on hänen mielestään onnistunut vain sillä edellytyksellä, että se on epäonnistumisistaan tietoinen ja toisin sanoen ironinen. Epäilen kuitenkin tätä teoriaani vahvasti, ja toisaalta se mitä kuvaaja alun perin sanomallaan tarkoitti on minulle oikeastaan melko yhdentekevää.

Ehkä se, miksi tämä ironia-kommentti herätti minussa niin suurta vastakaikua, liittyy antipatiaan, jota tunnen tietyn tyyppistä ironiaa kohtaan. Sellainen ironia katsoo maailmaa kauneutta kammoksuvin lasein, aina etäännytetysti. Se esittää kaiken aina tyhjänä mutta harvoin tarjoaa mitään tilalle. Ironia on vähän niin kuin kurkuma; yleisesti ottaen varsin terveellistä, mutta sitä on käytettävä varoen, sillä se värjää helposti kaiken saman väriseksi ja hitunenkin liikaa sitä tekee koko sopasta tymeän makuista.

Myös Rilke neuvoo nuorta runoilijaa kirjeessään käyttämään ironiaa varoen: ”Älkää antako sen hallita itseänne, etenkin niinä hetkinä, kun ette luo. Luovina hetkinä taas alistakaa se palvelijaksenne, niin saatte yhden keinon lisää tajuta elämää. Puhtaasti käytettynä on ironiakin puhdasta, eikä siinä ole mitään hävettävää; ja aina voi olla varuillaan, jos se alkaa tuntua liian uskolliselta ystävältä – silloin on paras kääntää ajatukset johonkin suureen ja vakavaan, sillä sitä ironia pelkää” (Rilke 1997, 22.)

1990-lukua kutsuttiin ironian vuosikymmeneksi (Bird, 2012) silloin vallinneen postmodernin itsetietoisien ironian takia, mutta mielestäni tällainen ironia ei ole kadonnut mihinkään niin kauan kuin ihmiset laittavat jalkaansa rumina pitämiään kenkiä mukamas ironisesti, kasvattavat ironisia viiksiä ja nauttivat kaikesta kulttuurista vain camp-henkisesti. Se, että kaikki tunteet ilmaistaan lainausmerkkien kera ei salli

yleisön ajatella eikä varsinkaan tuntea. David Foster Wallace (1993) kutsuu postmodernia ironiaa muodikkaaksi kyynisyudeksi, vihaksi, joka iskee silmää, tönäisee ja sitten väittää vain pelleilleensä.

Bird (2010) kritisoi tällaista postmodernia ironiaa siitä, että sillä ei haeta älyllistä brechtiläistä vieraannuttamiseksi, vaan pohjimmiltaan se paljastaa tekijöiden haluttomuuden pyytää yleisöä välittämään. Silloin maailmaa katsotaan oikeastaan pelosta ja häpeästä käsin. Pelkoa ja häpeää yritetään liennyttää siten, että myönnetään, että on itse tietoinen siitä, että se, mitä yleisölle tarjoaa, on tyhjää täynnä. Se kulma, josta maailmaa katsotaan, on tällöin joko ironian tai kitchin kyllästävä; ironia pelkää sitä ja kieltää sen, mikä maailmassa hyvää ja kaunista. Kitch sitä vastoin pelkää pahuutta ja kieltää sen. Minä haluan tehdä taidetta siitä kulmasta, joka tunnustaa molempien olemassaolon. Ehkäpä siksi tuo kysymys ironiattomuudesta puhutteli minua niin kovin, vaikka elokuvalla jota sivuten sitä käsittelen, ei päällisin puolin ole paljoakaan tekemistä ironian kanssa.

Halusin tehdä elokuvan, joka on vilpittönnä ja katsoo aihettaan pelottomasti ja suoraan – ilmaisee näkemystä, mutta ei jakele tuomiota hahmoille tai esitä lopullista moraaliväittämää sen esittämästä aiheesta. Elokuvan, joka esittää kysymyksiä, eikä anna helppoja vastauksia.

“Eläkää kysymykset. Kuka tietää, jos eräänä päivänä elätte, itse sitä edes huomaamatta, vastauksetkin“ (Rilke 1997, 32.)

## 9 Lopuksi

Kun aloin kirjoittaa tätä opinnäytteeni essee-osuutta, olin sitä tiedostamatta lähtenyt kirjoittamaan jonkinlaista manifestia, johon sisällyttäisin koko siihen astisen taiteellisen ajatteluni. Tämän tehtävän suureellisuus teki työn aloittamisen kangertelevaksi ja loppuun saattamisen täydellisen mahdottomaksi. Jos haluaa sanoa kaiken, ei oikeastaan pysty sanomaan mitään.

Kirjoittamisessa hankalaa on se, että ottaessaan sanallisen muodon keveätkin ajatukset tulevat toisinaan liiallisella painavuudella raskautetuiksi. Ajatus “kiveen kirjoitetuista” totuuksista muuttuu mielessäni todelliseksi. Nämä julmasti ikuisuudelta riistetyt ja tähän aikaan kiinnitetyt ajatukset kuvaavat ikuisesti sitä, mikä jo sillä hetkellä oli poissa. Pelkään, että jos kirjoitan jotain, unohdan sen, veistän sen ikään kuin tyhjiin enkä muista sitä sellaisena kuin se todella tapahtui. On helpompi leikata toisen materiaalia kuin kirjoittaa, jolloin itseään ei saa irrotetuksi tekemästään. Kirjoittaessaan on aina paljaampi.

Sitten vedän henkeä ja yritän ajatella toisin. Samalla tavoin kuin minun ei tarvitsi tietää kaikkia työparini mietteitä liittyen yhteistyöhömmö, ei minullakaan tarvitse olla täydellisesti jäsentynyttä kokonaiskuvaa edes siitä, mitä taiteellinen työni ja taiteilijaidentiteettini minulle itselleni merkitsee. Tämä essee ei ole taiteellisen ajatteluni lopputihentymä eikä

määritä minua lopullisesti. Se kuvaa vain viipaletta minusta ja tekemisistäni. Minähän olen vielä aivan alussa.

Elokuvaleikkaajalla on ja samaan aikaan ei ole tyyliä. Elokuvaleikkaajan tyyli suodattuu teokseen hänen tavassaan katsoa ja havaita. Tämä on aina alisteinen sille, mitä elokuvaa ollaan tekemässä, joten leikkaajan tyyli, vaikka se yksilöllisenä onkin olemassa, näyttäytyy aina hieman eri tavalla eri elokuvissa. Yksittäisen leikkauskohdan, tai edes yksittäisen elokuvan sokkona nähdessään tuskin on mahdollista useinkaan päätellä kuka sen on leikannut, mutta kuitenkin ne elokuvat, jotka päätän leikata, ilmentävät jotain minun maailmankuvastani ja mitä siitä haluan ilmaista jo siinä, että olen valinnut ne tehdä.

Toivon, että tämä essee, samoin kuin elokuvat joita teen, antaa tilaa lukijalleen. Ehkä jopa tarjoaa kimmokkeen jollekulle muulle lähteä pohtimaan jotain lukijalle tärkeää ajatusta riippumatta siitä, mitä minä olen sanoillani tarkoittanut, niin kuin kuvaajakollegani sanat tekivät minulle. Minä jätän nämä sanani nyt muille.

## Lähteet

Dardenne, Luc (2010) *Kuviemme takaa: ohjaajaveljesten päiväkirja 1991-2005*. Suomentanut Kristina Haataja. Helsinki Like

Edelmann, Bernard (1979) *Ownership of the Image: Elements for a Marxist Theory of Law*. Ranskankielinen alkuteos *Le droit saisi par la photographie, Éléments pour une théorie marxiste du droit*, 1973  
Verkkojulkaisu sivulla  
<https://www.icamiami.org/wp-content/uploads/2017/02/Bernard-Edelman.pdf>

Oida, Yoshi & Marshall, Lorna (2004) : *Näkymätön näyttelijä*. Suomentanut Lauri Sipari. Helsinki: Like ja Teatterikorkeakoulu.

Merleau-Ponty, Maurice (2013): *Filosofisia kirjoituksia*. Toim ja suom Mika Luoto ja Tarja Roinila. Keuruu: Nemo

*Epäsuora kieli ja hiljaisuuden äänet*. Alunperin julkaistu ranskan kielellä Editions Gallimard 1960

*Cézannen epäily*. Alunperin julkaistu ranskaksi teoksessa *Sens et non-sense* 1996 Gallimard

Rilke, Rainer Maria (1997) *Kirjeitä nuorelle runoilijalle*. Suomentanut Liisa Enwald.

Orivesi: TAI-teos. Saksankielinen alkuteos 1946

Sontag, Susan (2009): *Against interpretation and other essays*. Alkuteos 1963

Sneider, Florian (2008): *A matter of theft: Some notes on the art of stealing souls*.

Manifesta 7 : [The European Biennial of Contemporary Art, 19 July - 2 November 2008, Haettu <http://fls.kein.org/view/143> 1.1.2017



McCaffery, Larry (1993) A Conversation with David Foster Wallace By Larry McCaffery .  
The Review of Contemporary Fiction. Summer 1993, Vol. 13.2  
<http://www.dalkeyarchive.com/a-conversation-with-david-foster-wallace-by-larry-mccaffery/> haettu 1.1.2017

Bird, Matt (2012): Storyteller's Rulebook #123: There's More Than One Type of  
Storytelling Irony  
<http://www.secretsofstory.com/2012/02/storytellers-rulebook-123-theres-more.html>  
haettu 20.10. 2017

Bird, Matt (2010) : The story project #4: Oh Well, Whatever, Nevermind  
<http://www.secretsofstory.com/2010/12/story-project-4-oh-well-whatever.html> haettu  
20.10.2017

Eagle eye film companyn suorittamat leikkaajien haastattelut (ei julkaisuja) :  
Lynzee Klingmann heinäkuu 1987  
Carol Littleton Toukokuu 1988

Glass, Ira (2013): This American Life (podcast) jakso 246: My pen pal  
<https://www.thisamericanlife.org/radio-archives/episode/246/my-pen-pal> haettu