



NÄKYMÄ AJAN ULKOPUOLELLA

Maisemakuvan apokronia
ja valokuvallinen affordanssi
elokuvassa / KATRI LASSILA

NÄKYMÄ AJAN
ULKOPUOLELLA





NÄKYMÄ AJAN ULKOPUOLELLA

Maisemakuvan apokronia
ja valokuvallinen
affordanssi elokuvassa

KATRI LASSILA

Aalto-yliopiston taiteiden
ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen laitos



KIIITOKSET

ENSIMMÄISEKSI KIITÄN LÄMPIMÄSTI esitarkastajiani, dosentti Taneli Eskolaa ja professori Annette Arlanderia. Kiitokset Annette Arlanderille paitsi kannustavista ja tarkoista kommentteista, myös lupautumisesta vastaväittäjäkseni. Kiitän Taneli Eskolaa paneutuneista ja tarpeellisista huomioista, joiden perusteella tämä väitöskirja sai lopullisen muotonsa. Molempien esitarkastajieni työ maiseman aiheen parissa on toiminut minulle tärkeänä innoituksena. Valtava kiitos professorilleni ja ohjaajalleni Susanna Helkelle hellittämättömästä kannustuksesta ja avusta prosessin kaikissa vaiheissa sekä uskosta sen loppuun saamiseen silloinkin, kun oma uskoni useampaan kertaan horjui. Suuri kiitos ohjaajalleni dosentti Hanna Järviselle tutkimuksen teoreettisen ja metodologisen kunnianhimon herättämisestä sekä huolellisesta ohjaamisesta ja avusta. Kiitän myös ensimmäistä ohjaajaani professori Jarmo Valkolaa avusta tutkimukseen orientoitumisessa.

Tämän väitöskirjan alku sijaitsee lähes kahdenkymmenen vuoden takana keskustelussa, joka käytiin Taideteollisen korkeakoulun Valokuvataiteen osaston aulassa, Helsingin Arabiassa vuonna 2005. Opiskelutoverini Heli Sorjonen oli osallistunut Peter von Baghin elokuvahistorian kurssille ja suositteli sitä innostuneesti. Otin vihjeestä vaarin. Petterin intohimo elokuvaan oli käsinkosketeltavaa ja tapa, jolla hän välitti sen meille opiskelijoille ainutlaatuinen. Kurssit kestivät tyypillisesti viisi peräkkäistä päivää ja rikkoivat kaikkia yliopistopedagogisia suosituksia. Niillä ei ollut osallistavuutta, ohjattuja ryhmitöitä, hauskan informatiivisia kalvoja, kahvilatyöskentelyä tai kahdenkymmenen minuutin mittaisia luentoblokkeja. Sen sijaan katsoimme vähintään kolme elokuvaa

päivässä Marilyn-teatterissa, monet aitoina filmikopioina. Ennen elokuvaa Petteri puhui – ilman kalvoja tai papereita – elokuvasta, sen tekoprosessista, teemoista ja ohjaajasta. Elokuvan loppuessa kun valot syttyivät hän tuijotti meihin rävähtämättä ja tokaisi tiukkaan sävyyn: ”Ajatuksia?” Petterin kurssilla näin ensi kertaa Chris Markerin *La Jetée*n. Sen aiheuttamaa tunnetta on vaikeaa kuvailla ja se kiehtoi minua niin syvästi, että katsoin sen uudelleen kymmeniä kertoja. Jäin siihen perinpohjaisesti koukuun.

Kun minua uhkasi maisteriksi valmistuminen vuonna 2008, kysyin Petteriltä, voisinko osallistua hänen kurssilleen ylimääräisenä vierailijaopiskelijana. Hän silmäili minua ovelan näköisenä ja sanoi, ettei se käynyt. Olin yllättynyt tiukasta linjasta, sillä yleensä yliopiston viralliset käytännöt eivät häntä juuri kiinnostaneet. ”Siis...”, hän jatkoi hymyillen entistä ovelammin ”voit sä sitten jos tuut meille jatko-opiskelijaksi.” Kävin jättämässä jatko-opintohakemukseni Elokvataiteen laitokselle seuraavana päivänä. Ennen tuota hetkeä en ollut edes tullut ajatelleeksi, että minusta olisi tekemään väitöstutkimusta. Kiitos Petteri uskosta ja alkusäyksestä. Ilman sinua en olisi löytänyt tietäni tähän erityiseen maisemaan valokuvan ja elokuvan välillä. Sinulta opin lisäksi sen, että onnistuneen pedagogian tärkein elementti on syvä intohimo siihen, mitä opettaa.

Minulla on ollut etuoikeus saada kannustusta ja konkreettisia esimerkkejä taiteen alalla lukuisilta läheisiltä. Kiitokseni kummeilleni taiteilija Outi Heiskaselle ja valokuvataiteilija Pentti Sammallahdelle. Outin luova hulluus on taannut rohkeutta suuntautua siihen, mikä kiinnostaa, välittämättä liikaa ulkopuolelta tulevista odotuksista tai trendeistä. Pohjaton kiitos kuuluu Pentille, joka opetti minulle kaiken, minkä tiedän pimiövalokuvan ihmeestä. Hänen kuviensa hämmästyttävät sävyt kiehtoivat minua jo lapsena ja toimivat kimmokkeena sille, että ylipäättään etsiydyin opiskelemaan valokuvaa. Minulla on ollut onni saada häneltä ohjausta ja jatkuvaa kannustusta taiteellisessa työskentelyssäni viimeisten yli kahdenkymmenen vuoden ajan, ja ilman sitä tuskin olisin jaksanut jatkaa tällä polulla.

Kiitokset Kanerva Cederströmille, jonka esimerkki ja mukana-satempaavat kurssit hänen työskennellessään dokumentaarisen elokuvan professorina Elolla suuntasivat minut kohden essee-elokuvan kiehtovia muotoja. Kiitos Kane myös lapsuudestani saakka jatkuneesta kannustuksesta. Kiitos Kristoffer Albrechtille innostavasta opetuksesta Taideteollisessa korkeakoulussa sekä tuesta urallani useasti myöhemmin. Kiitokset Vuokko Meriläiselle solidaarisuudesta, ystävyystä ja lounasseurasta kautta kaikkien näiden vuosien. Lisäksi kiitän Elon Tutkimussauna-ryhmää, erityisesti Katja Lautamattia, Salla Sorria ja Alisa Javitsia, jotka tarjosivat vertaistukea ja arvokkaita mielipiteitä tutkimuksesta. Kiitos leikkaaja Inka Lahdelle ja äänisuunnittelija, säveltäjä Viljami Lehtoselle, joiden tinkimätön ja ammattitaitoinen työ sedimentoi *Jyrkänte*n osaksi tämän tutkimuksen perustaa ja sen yhteydessä saavutettuja tuloksia. Kiitokset graafikko Pekka Piipolle ja Aalto Arts Booksin kustannuspäällikkö Annu Aholle väitöskirjan käsikirjoituksen muuntamisesta taiteellisesti korkeatasoiseksi valmiiksi teokseksi.

Suomen Pimiötaiteilijat ry:n hallitukselle monet kiitokset unelman ja tavoitteen jakamisesta ja sitä kohden työskentelemisestä, sekä joustosta, kannustuksesta ja ymmärryksestä viimeisten vuosien aikana. Lämmin kiitos läheiselle kollegalle ja ystävälle, valokuvataiteilija ja visionääri Natalia Kopkinalle, jonka loppumaton energia ja näkemys on vienyt sekä minut että yhdistyksen siihen pisteeseen, jossa se on nyt.

Suuri kiitos ystävälleni, arkeologi Marja Aholalle keskusteluista, konkreettisista neuvoista ja esimerkiksi erityisesti niinä hetkinä, jolloin määränpää on peittyneet usvaan ja jatkaminen ollut vaikeinta. Monet kiitokset suomalaiselle roolipeli- ja larppiyhteisölle ja sen tarjoamalle innoitukselle ja tuelle. Lämmin ja sydämellinen kiitos ystäville ja läheisille, jotka ovat vuosien kuluessa tarjonneet olkapään tai korvan, ymmärrystä, lounaita, elokuva- ja peli-iltoja, samppanjaa, pakohuoneita ja kaikenlaista muuta tukea tai kaivattua rentoutusta tutkimusprosessini eri vaiheissa. Kiitos erityisesti Jani, Jatu, Joel, Jukka, Kaisa, Mervi, Satu, Syksy, Tea ja Timo.

Perheeni osuus tämän tutkimuksen valmistumisessa on ollut merkittävä. Lämmin kiitos appivanhemmilleni Liisalle ja Hessulle tuesta ja jatkuvasta lastenhoitoavusta. Suuri kiitos sisarelleni Maijalle, jonka kanssa olen saanut jakaa paitsi lapsuuden, myös väitösprosessin kulun ja kaiken muun, jonka vain sisar voi toisesta ymmärtää. Valtava kiitos vanhemmilleni Siljalle ja Pertille. Äidin ja isän solidaarisuus ja vankkumaton tuki työlleni, tutkimukselleni ja ylipäätään elämänvalinnoilleni on ollut niin suurta ja täydellistä, että se on kantanut yli kaikkien vastaan tulleiden esteiden. Lisäksi minulla on ollut onni saada oppia heidän esimerkistään ja kokemuksestaan myös kasvaessani taiteen ammattilaiseksi.

Kiitän lapsiani Aarnia ja Meriä. Lasten sanotaan palauttavan ihmisen maanpinnalle, minun kohdallani näin ei ole. Kiitän heitä siitä, että he ovat opettaneet minut näkemään selvemmin maailman taianomaisuuden. Aarnille lisäksi kiitos siitä, että hän kuvasi Tiibetin Nam Tsolla *Jyrkänte*n viimeiset kuvat – hänen kädenjälkensä päättää elokuvan. Meri on itsessään osoitus maailmassa läsnä olevasta magiasta. Hän saapui luoksemme jostakin pyhän Emein vuoren tietämiltä, ja oli hänkin paikalla *Jyrkänte*n loppukohtauksessa, tosin meidän muiden siitä tietämättä.

Lopuksi kiitän puolisoani Anttia. Apusi oli konkreettista ja korvaamatonta ja jatkui työn alusta ja sen ensimmäisistä ideoista aina sen loppuun ja viimeiseen oikolukuun saakka. Tarjosit minulle järkkymättömän tukesi näiden vuosien kuluessa pitäen uskoani ja motivaatiotani yllä niinäkin hetkinä kun omat voimani eivät riittäneet. Ohjasit minut useita kertoja lempeästi ja ymmärtäväisesti kohti oikeita suuntia silloin, kun harhautuminen uhkasi. Ilman Sinua tämä väitöstutkimus ei olisi koskaan valmistunut. Siksi, itseoikeutetusti, tämä kirja on Sinulle omistettu ♥

—

Helsingissä
12. maaliskuuta 2023
Katri Lassila

SISÄLTÖ

I

JOHDANTO / 5

- Tutkimuksen tausta ja lähtökohdat / 5
- Tutkimuksen tavoitteet ja relevanssi / 9
- Tutkimuskysymykset ja tutkimuksen rakenne / 10
- Tutkimuksen taiteellinen osa *Jyrkänne* / 13
- Yhteenveto / 15

II

MAISEMAKUVAN MÄÄRITTELY / 19

- Maiseman käsitteestä / 20
- Prototyyppikategoriat / 22
- Maisemaprototyyppien piirteet tarkemmin / 27
- Yhteenveto: maisemakuvan määrittely ja prototyyppi / 46

III

ELOKUVAN MAISEMAKUVA / 51

- Maisemakuva spektaakkelinä / 55
- Maisemakuvan henkilökohtaisuus / 62
- Yhteenveto: kohti maisemakuvan apokroniaa / 72

IV

AJAN KAHTIAJAON ÄÄRELLÄ / 79

- Aika ja kristallin heijastus / 80
- *Trans-Siberia* ja muistin jäljet / 83
- Maiseman apokronian filosofia – päätelmiä / 90
- Kohti pysähtynyttä maisemaa I – valokuvan ja elokuvan affordanssit / 91
- Kohti pysähtynyttä maisemaa II – *La Jetée* / 96
- Yhteenveto: ajan kahtiajaon äärellä / 108

V

MAISEMAKUVAN APOKRONIA JA JYRKÄNNE / 117

- *Jyrkänne* tutkimusmenetelmänä / 119
- *Jyrkänteen* kuvaus – aineisto / 121
- Matkan maisemat / 127
- Näkykohtaus ja elokuvan affordanssit / 133
- Liikkuva kuva ja loppukohtaus / 153
- Yhteenveto: maisemakuvan apokronia ja *Jyrkänne* / 164

VI

JOHTOPÄÄTÖKSET / 171

- Tutkimuksen kulku / 172
- Tutkimuskysymyksiin vastaaminen / 174
- Lopuksi / 177

LÄHDELUETTELO JA LIITTEET / 183

TIIVISTELMÄ / 196 ABSTRACT / 197

禁止帶劍品



I JOHDANTO

TUTKIMUKSEN TAUSTA JA LÄHTÖKOHDAT

Tämän tutkimuksen lähtökohtana on maiseman kuva. Maisemalla on kuva-aiheena ollut tärkeä asema eurooppalaisen taiteen kuvallisessa kielessä vähintään yli kahden vuosisadan ajan. Sen avulla taiteilijat ovat ilmaisseet esimerkiksi kuulumisen tunnetta tiettyyn alueeseen, maiden kulttuurisia omistussuhteita, yksilöjen ja yhteisöjen luontosuhdetta, ylevyyden kokemusta ja yhteyttä korkeampiin voimiin, psykologisia tunnetiloja ja esimerkiksi ikuisuutta ja ihmiselon pienuutta ajan äärettömyyden edessä. Maiseman kuvalliset esitykset ovat epäilemättä kertoneet jotakin maiseman merkityksellisyydestä. Oma rakkauteni maisemaan juontaa juurensa lapsuuteeni. Ensimmäinen varsinainen muistoni on itse asiassa muisto maisemasta. Olen kolmevuotiaana isän ja äidin kanssa matkalla Bretagnessa. Juoksen avaralla hiekkarannalla, johon Atlantin valtameren aallot lyövät. Minulla on punaiset saappaat ja äiti on pystyttänyt maalaustelineensä niin likelle vettä että aallot pyyhkivät välillä sen puisia jalkoja. Muistan meren valtavan avaruuden ja hiekan vaaleanharmaan värin. Muistan tuulen ja kostean ilman kasvoilla ja oman riemuni kun juoksen ja huudan: ”Aaltoapulaiset, aaltoapulaiset!” Leikin tarkoitus on unohtunut, mutta muisto hetkestä ja maisemasta on jäänyt.

Viimeisten kahdenkymmenen vuoden kuluessa maisema on muodostunut taiteellisen tuotantoni merkittävimmäksi yksittäiseksi aiheeksi. Olen kuvannut maisemaa valokuvan ja videon keinoin maailman eri puolilla ja valmistanut maiseman aiheesta näyttelyitä, kuvasalkkuja, kirjoja, videoteoksia ja lyhytelokuvia. Kuulun laajaan maisemaa

tulkitsevien taiteilijoiden jatkumoon. Vaikkakin laajaleikkisiä kuvallisia esityksiä maisemasta nähtiin jo 1500–1600-luvuilla Italiassa ja Alankomaissa graafisen painotekniikan yleistyttyä (Häyrynen 2005: 37), nousi maisema Euroopassa vasta 1800-luvun kuluessa toden teolla yhdeksi tärkeimmistä maalaustaiteen aiheista. Englantilaisen William Turnerin (1775–1851) maalauksissa maiseman monet kasvot ja tilat toivat dramaattisesti esiin aiheensa valtavan laajuuden. Saksalainen Caspar David Friedrich (1774–1840) sisällytti puolestaan maalauksiinsa mukaan usein ihmisen selkäpuolelta kuvattuna. Maisemaa katsova henkilö kutsui katsojan mukaansa maiseman edessä pohdiskeluun ja maiseman ihailuun. Maiseman – erityisesti luontoa kuvaavan maiseman – painoarvo taiteessa korostui teollistumisen edetessä Euroopassa nopein harppauksin (Craske 1997).

Sittemmin valokuva- ja elokuvataiteessa maiseman kuva otti luontevasti paikkansa osana näiden taidemuotojen kuvallista kaanonaa. Valokuvassa maiseman olemus on maalaustaiteen tapaan moninainen. Se esiintyy valokuvassa esimerkiksi esteettis-taiteellisenä entiteettinä itsenäisenä kuva-aiheenaan, taustana henkilöille ja tapahtumille tai dokumentaarisenä todisteena jostakin. Elokuvataiteeseen maisema ilmaantui paljolti samoin perusteilla. Elokuvan maisemilla on ilmaisullisia ja narratiivisia merkityksiä ja tavoitteita, jotka heijastelevat usein teoksen kokonaisluonnetta. Luontodokumentaareissa kuva maisemasta välittää ja korostaa elokuvan viestiä: kuvat esimerkiksi hakkuuaukeista alleviivaavat luontokadon ehkäisemisen tärkeyttä. Lännenelokuvassa laajat kuvat karusta ja asumattomasta maisemasta rakentavat elokuvan sankarinarratiivin perustaa. Esseistis-poeettisessa elokuvassa maiseman kuvalla saattaa olla erityinen esteettinen funktio: maiseman kuva on kuin ilmaisu runossa, vailla selvää elokuvan juoneen liittyvää tarkoitusta.

Maiseman eri merkityksiä elokuvissa on pohdittu tutkimuksissa paljon, erityisesti 2000-luvun alusta lähtien. Voisi jopa puhua eräänlaisesta elokuvamaisematutkimuksen trendistä, joka kattaa niin aiheen allegorisia, filosofisia, käytännöllisiä, kolonialistisia kuin historiallisiäkin funktioita (mm. Natali 1996; Ehrlich & Desser 1997; Lefebvre 2006; Harper & Rayner 2010; Melbye 2010; Ziegler 2010; Hubscher 2011; Gisinger 2014). Kasvavan kiinnostuksen syystä voi esittää oletuksia ja arveluja. Kiinnostus maiseman estetiikkaan lienee eräs kestävimpiä

teemoja estetiikan piirissä (mm. Ojanen 2001; Carlson & Berleant 2004; Budd 2005), mikä kenties heijastuu elokuvaan. On mahdollista, että uusi elokuvaan kietoutuva maisemakiinnostus liittyy ilmastokatastrofin etenemiseen kun monet luonnollisina ja ikuisina pitämämme maisemat kohtaavat radikaaleja ja pysyviä muutoksia. Luonnon ja siten myös maiseman merkitys on aiemminkin korostunut taiteissa erityisesti silloin kun luonnon pysyvyys on jollakin tavoin kyseenalaistunut. Näin tapahtui esimerkiksi teollistumisen edetessä voimakkaasti 1800-luvulla ja uudelleen 1900-luvun alussa modernismissä sekä jälleen 2000-luvun alkupuolella digitaalisen vallankumouksen myötä (Craske 1997; Lassila, P. 2010; Lintonen 2011; Ollikainen 2014). Ekokriittisen ja ekofeministisen (mm. Cixous & Clément 1996; Coupe 2000; Lahtinen & Lehtimäki 2008) sekä visuaalisen antropologian (esim. Collier & Collier 1986 [1967]; Hockings 2003; El Guindi 2004; Lowenhaupt Tsing, Swanson, Gan & Bubandt 2017) tutkimuksen kasvava suosio kertoo tarpeesta uudelleenmäärittellä luonnollisen ympäristön kuvaamisen tapoja ja konventioita taiteessa. Postkolonialistinen tutkimus, toiseuden tutkimus ja ymmärrys eurooppalaisen siirtomaaprojektin traagisesta perinnöstä on mahdollistanut maiseman lähestymisen myös näistä lähtökohdista käsin (mm. Minh-Ha 1989; Nochlin 1989; Hall 1997; Strain 1998; Hight & Sampson 2002; Landau & Kaspin 2002; Mitchell 2002; Saïd 2003 [1978]; Schwarz & Ryan 2003; Kivirinta 2011).

Maisemakiinnostuksen taustalla saattaa vaikuttaa myös 2000-luvun kuluessa tapahtunut tietotekninen vallankumous ja sitä seurannut vuorovaikutuksen ja toimintaympäristön digitalisoituminen, joka on tarjonnut käyttöömme virtuaalisen maailman mahdollisuudet mutta tuominut meidät samalla viettämään pääosan ajastamme lukituina suorakulmaisten, kolmiulotteisen maailman kaksiulotteiseksi rutistavien ruutujen ääreen. Tämä maailman uusi tulkintakehys on johtanut vilkkaaseen keskusteluun (esim. Bonitzer 1985; Kaila 2002; Aumont 2007; Nimkulrat 2009; Bellour 2012; Kella 2014; Rantanen 2014; Mäkikoskela 2015) avartaen käsityksiä siitä, kuinka eri mediat, taiteen tekemisen tavat ja niiden kokemisympäristöt vaikuttavat aiheensa kokemiseen ja tulkintaan. Ei tule unohtaa myöskään sitä, että maisematutkimuksen ja kulttuurimaantieteen monimuotoisten tieteenalojen perehtyneisyys elokuvan ja maisemakuvan yhteyksiin

ovat epäilemättä lisänneet myös elokuvantekijöiden valmiuksia käsitellä esimerkiksi territorioiden ja maantieteellisen tilan kysymyksiä (esim. Aitken & Zonn 1994; Peckham 2004; Gamir Orueta & Valdés 2007; Getz & Khleifi 2008; Laberge 2011).

Tämän tutkimuksen rajaus kulkee käsi kädessä oman taiteellisen tuotantoni ja henkilökohtaisen mielenkiintoni kanssa, ja se on tarpeen artikuloida lukijalle selvästi, sillä maisema on tutkimuskohteena tavattoman laaja. Maisemantutkimus muodostaa oman tutkimus-alansa, jonka kiinnostuksenkohteita tämä tutkimus sivuaa¹. Käsillä oleva tutkimus eroaa kuitenkin maisemantutkimuksen lähtöasetelmista siten, että kiinnostuksen kohteena tässä ei ole maisema aika-paik-kaisena kokemuksena ja tuon kokemuksellisen ympäristön representaatiot vuorovaikutuksessa keskenään, vaan ensisijaisesti ja vain tätä kokemusta välittämään pyrkivä representaatio eli kuva maisemasta. Näiden tarkasteleminen ylipäättään erillään on haaste, jonka jouduin tutkimuksen kuluessa useaan kertaan kohtaamaan.

Maisemantutkimuksen piirissä on nostettu esiin minua paljon kiinnostaneita kysymyksiä. Näitä ovat esimerkiksi maiseman omaehtoisuus irrallaan sen representaatiosta (Corwe & Mitchell, M. 1988), maiseman kulttuurisista aspekteista (Svobodová 1990) ja kansallismaiseman esittämisestä laajemmin (Häyrynen 2005) tai erityisesti Suomessa (Heikkilä & Timonen 2003). Työn laajuuden huomioon ottaen on ollut kuitenkin välttämätöntä tehdä joitakin tiukkoja rajoituksia. Yksi näistä on johtanut maisemakuvan (maiseman representaation) irrottamiseen aika-paikallisen maisemakokemuksen kontekstista ikään kuin autonomiseksi objektikseen. Molempien tarkastelukulmien (maisemakokemuksen ja maisemakuvan) kuljettaminen tutkimuksessa rinnakkain olisi kenties ollut mahdollista, mutta väistämättä johtanut maisemakuvan olemuksen tiivistymiseen turhankin kapeaksi. Tutkimukseni pyrkii siksi pitämään elokuvan maiseman kuvassa, jopa edelleen maisemakuvassa – distinktio, jota avaan tutkimuskysymyksiini liittyen lisää – sen sijaan että se pyrkisi etenemään kuvan kohteen tutkimukseen, tulkintaan ja vuorovaikutteisuuteen aiheen ja sen representaation välillä.

Koska kuvan aihe ja kuva itse ovat valokuvan kohdalla haastavia hahmottaa toisistaan erillään, tiedostan rajauksen haasteet ja hyväksyinkin tutkimuksen kuluessa sen, että tiettyä rajankäyntiä ja sekoittumista maiseman aiheen ja sen taiteellisten tulkintojen välillä tapahtuu. Koen kuitenkin, että aika-paikallisen maisemakokemuksen mukaan ottaminen erityisesti tässä teoksessa esitettyjen teoreettisten huomioiden tarkasteluun tarjoaa tulevaisuudessa tutkimukselle luonnollisen seuraavan askeleen. Tulevaisuudessa hedelmällinen lähtökohta laajemmalle tutkimukselle olisi myös se, kuinka kohde (maisema) ja sen kuvaamisprosessi lopputuloksineen (kuva maisemasta) sisältävät vastaavuoroisuutta, jossa lopulta myös representaatio päättyy vaikuttamaan jossain määrin kuvattavaan kohteeseen. Sivuan tätä vastavuoroisuuden kysymystä lisää luvussa 3, jossa etenen maiseman henkilökohtaisuuteen. Maiseman erityisyys kuvan aiheena paitsi laajemmin kulttuurissa ja minulle henkilökohtaisesti ilmenee väistämättä lopulta myös esityksissä siitä. Ontologisesti ajatellen tämän tutkimuksen kannalta aiheen ja esityksen välinen rajanveto on kuitenkin tarpeen. Tutkimukseni fokus on nimenomaan kuvallisessa lopputuloksessa maisemasta, tuon kuvallisen tulkinnan erityisessä temporaalisessa luonteessa eikä ensisijaisesti aiheeni ja kuvausprosessini vuorovaikutuksessa.

Vaikka olen ensimmäiseltä koulutukseltani valokuvataiteilija, kiinnostukseni maiseman kuvaan sai alunperin innoituksensa elokuvasta. Nuoruudesta saakka minua kiinnostivat elokuvissa tarinan lisäksi myös ne ympäristöt, joissa elokuvat tapahtuivat. Ihailin toisinaan elokuvan maisemaa niin kiinteästi, että unohdin seurata varsinaisen tarinan kulkua. Elokuva-alan opintojen myötä kiinnostus sai lisää muotoa, ja aloin kiinnittää huomiota elokuvan kuvien – myös maiseman kuvien – olemukseen tietoisesti. Koin, että maiseman kuvissa elokuvan muihin kuviin verrattuna on jotakin erityistä. Tämä kokemus tiivistyi huomioon siitä, että maiseman kuva elokuvassa vaikuttaa toisinaan erityisen hiljaiselta tai pysähtyneeltä elokuvan muihin kuviin verrattuna. Havainto koski sekä dokumentaarisia, esseistisiä että fiktioelokuvia ja kirjoitin siitä alustavia pohdintoja vuonna 2015 (Lassila, K. 2015). En alkuun kuitenkaan löytänyt havainnon pohjaksi mitään helposti osoitettavissa olevaa perustetta. Pysähtynyt tunnelma ei riippunut esimerkiksi elokuvan genrestä tai tuotantomaasta, joskin

se tuntui toisinaan korostuvan esimerkiksi neorealismia tai Ranskan uutta aaltoa edustavien teosten yhteydessä. Pohdin pysähtynyttä maisemaa jo ennen tätä väitöstä myös elokuvataiteellisen työni kautta. Lyhytelokuvassa *Liituympyrät* (2015) kuvasin Polynesian maisemaa digitaalisen videon keinoin. Rauman Taidemuseolle valmistamassani videoteoksessa *Kulkureittejä* (2021) rinnastin toisiinsa valokuvaaja Hanna Heinilän maisemakuvat 1900-luvun alusta ja omat versioni niistä, sekä pohdin Heinilän maisemien aikaa kirjoituksessani (Lassila, K. 2021). Maiseman aika oli keskiössä omassa työskentelyssäni myös arkeologi Marja Aholan ja varjoteatteritaiteilija Elviira Davidowin kanssa toteutetussa, Koneen säätiön rahoittamassa projektissa *Peuransarveen tallennetut tarinat* (Ahola & Lassila, K. 2022) sekä siihen liittyvissä taiteellisissa produktioissa.

Maiseman kuvan pysähtyneisyys ja sen merkitys elokuvalle on ilmeisen moniulotteinen kysymys. Tutkimukseni teoreettisen dialogin tärkeänä toisena osapuolena on Martin Lefebvren artikkeli (2006) maiseman kuvan erityisestä luonteesta elokuvassa. Lefebvre, jonka tutkimukseen palaan tarkemmin luvussa 3, kiinnittää maiseman kuvan erityisen laadun siihen, kuinka sitä elokuvassa katsotaan. Lefebvren mukaan (2006: 20, 28–30, 51) maisema elokuvassa antautuu katsottavaksi esimerkiksi kuten taideteos tai ”luonnollinen” olemassa oleva maisema, mikä puolestaan irrottaa katsojan herkästi elokuvan narratiivista ja näin pysäyttää maiseman kuvan elokuvassa. Lefebvre perustaa teoriansa yhtäältä Anne Cauquelinin tapahtumisesta vapaan tilan teoriaan (2000 [1989]: 36–40), toisaalta Laura Mulveyn merkittävään feministiseen avaukseen, jossa Mulvey käsittelee naisen fiktiokuvaa elokuvassa miehisen katseen spektaakkelimaisena kohteena (2009 [1975]). Keskustelu katseen kohteena olemisesta sitoutuu laajempaan keskusteluun vallasta, katseesta ja julkisessa tilassa toimimisesta, joita ovat käsitelleet jo esimerkiksi Hannah Arendt (1958), Michel Foucault (1995) ja Jonathan Crary (1993, 1999). On myös huomattava, että nainen ja maisema jakavat taiteen aiheina historiallisen viitekehyksen miehisen katseen ja omistamisen kohteina, joka puolestaan kytkeytyy keskusteluun esimerkiksi naisen toimijuudesta yleensä ja toiminnan

mahdollisuuksista taiteen kentällä erityisesti (esim. Nochlin 1971; Rose 1993; Chicago & Schapiro 2003; Rosenblum 2010; Offensend 2012; Jäntti, Saresma, Sääskilahti & Vallius 2014).

Maisemaa paljon kuvanneena ja esittäneenä koin kiinnostavaksi ajatuksen, että juuri maiseman kuva elokuvassa tarjoaisi yleisemminkin tämän pysähtyneisyyden kokemuksen katsojalle, eikä kokemukseni taustalla olisikaan vain oma maisemasta kiinnostunut katseeni. Lisäksi pidin kiinnostavana yhteyttä, jonka pysähtyneeltä vaikuttavan maiseman kuvan kautta koin muodostuvan elokuvan ja valokuvan välille. Valokuvan ja elokuvan monitahoisien suhteen eräs kiinnostavimmista ja ristiriitaisimmista kysymyksistä on nimenomaan liikkeen ja pysähtyneisyyden välinen suhde (esim. Le Maître 2004; Mulvey 2006; Campy 2007, 2008). Intuitiivisesti tunnistin, että maiseman kuvan yhteydessä saattoi olla kyse ainakin osittain samoista perusteista, joiden ympärillä tuota keskustelua on käyty. Tässä väitöskirjassa pohdin sitä, mistä tämä maiseman kuvan pysähtynyt luonne elokuvassa voisi pohjimmiltaan johtua, sillä arvelen, että sen erityisen ajallisen luonteen taustalla vaikuttaa elementtejä, jotka ovat vielä löytämättä.

Tutkimushypoteesini on, että maiseman kuvan kautta valokuvan taide tunkeutuu elokuvaan ja luo taidemuotojen välille yhteyden, joka perustuu maiseman kuvasta erityiseksi *maisemakuvaksi* muuttuneen kuvan distinktiiviseen ajalliseen ulottuvuuteen.

TUTKIMUKSEN TAVOITTEET JA RELEVANSSI

Maiseman kuvan erityinen luonne elokuvassa on kansainvälisesti tunnustettu ja erityisesti 2000-luvun alun jälkeen myös laajasti tutkittu aihe. Suomessa elokuvan maisema sen sijaan on herättänyt vähemmän mielenkiintoa. Pro gradu -tutkimuksia ja artikkeleita on julkaistu aiheesta jonkin verran, joskin maisema itsessään on harvoin niissäkään tutkimuksen varsinainen pääaihe. Panu Johanssonin pro gradu Lapin yliopistosta *Maisema ja kokeellinen kuva: Taiteellinen tutkimus monikanavaisen liikkuvan kuvan esityskielen muotoutumisesta* (2014) tarkastelee maisemaa yhtenä taiteellisen prosessin osana. Pauliina Pietilän pro gradu Helsingin yliopistoon *Elokuviteltu Eurooppa: Euroopan rakentaminen kuviteltuna yhteisönä viidessä eurooppalaisessa elokuvassa* (2012) nostaa esiin visuaalisen maantieteen eräänä tulkintakulmana aiheeseen. Teoksesta *Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa* (Saresma & Jäntti 2014) löytyy Kaisa Hiltusen artikkeli *Sukupuoli ja kansallinen maisema Umurissa*, jossa tarkastellaan Kai Lehtisen ohjaaman elokuvan Umur (2002) maisemaa suhteessa elokuvan henkilöiden sukupuoleen. Teoksesta *Lumous – maisemakuvia suomalaisen elokuvan kultakaudelta* (Vase 2000) löytyy vaikuttava valikoima Suomen elokuva-arkiston kokoelmista kerätyjä still-kuvia maisemasta 1920–1960 -lukujen suomalaisista elokuvista. Teoksen kuvat on otettu alunperin still-kameralla markkinointi- ja dokumentointikäyttöön. Samaiset maisemat kuitenkin toistuvat luonnollisesti lähes identtisinä myös monessa elokuvassa, joiden tuotannon aikana valokuvat on kuvattu. Sakari Toiviainen kuvaa (2000: 8) suomalaisen elokuvan maisemaa teoksessa seuraavasti: ”Suomalaisen elokuvan maisema toimi milloin idyllinä ja pastoraalina, milloin luonnollisena elin- ja työympäristönä, milloin muiston, nostalgian ja utopian kohteena, milloin draaman osanottajana.” Peter von Bagh sivuaa (2005: 164) elokuvan maisemaa laajassa teoksessaan *Elokuvan historia* erityisesti lännenelokuvan osalta. Von Bagh näkee (mp.) lännenelokuvan maiseman koruttomuuden heijastavan ”sankarin moraalikäsityksen selkeätä voimaa”, mutta tunnistaa westernien maisemien laajenevan samalla avarammaksi yhteiskunnan ja seudun maantieteellisen rakenteen kuvauksiksi. Vaikka maiseman aihe esiintyy suomalaisissakin elokuvissa taajaan, sen käsittely tutkimuksellisesti elokuvan yhteydessä on harvinaista. Taiteellisen tutkimuksen alueella Suomessa painokkain kontribuutio maiseman aiheeseen liikkuvan

kuvan yhteydessä tulee professori Annette Arlanderilta, jonka laaja tuotanto käsittelee monipuolisesti maiseman kohtaamista, sen vuorovaikutteisuutta, ajallisuutta ja eri maiseman elementtejä. Arlanderin tutkimuksen pääpaino on liikkuvalla kuvalla videotaiteessa ja toisaalta performanssitaiteessa, joten traditionaalisemman fiktioelokuvan tai dokumentaarisen elokuvan maisema ei tässäkään tapauksessa ole tutkimuksen keskiössä.

Käsillä oleva tutkimus on siksi uusi avaus suomalaisen taiteellisen tutkimuksen ja elokuvataiteen yhdistetyllä kentällä. Maisemakuvan ilmaisullisten mahdollisuuksien tutkiminen elokuvassa paitsi avaa elokuvan laajempaa filosofista ymmärrystä myös mahdollisesti tarjoaa tekijälähtöiselle tutkimukselle ja elokuvan tekijöille konkreettisia välineitä esimerkiksi uudenlaisten taideteosten muotoiluun. Se, millaisia viestejä maiseman kuva elokuvassa voi kantaa, kuinka näitä viestejä voi luoda tietoisesti elokuvaan ja välittää edelleen katsojalle esimerkiksi tietyn tunnelman aikaansaamiseksi, voi avartaa elokuvantekijän ilmaisullista palettia ja mahdollisuuksia yhtä lailla kokeellisissa ja dokumentaarisisissa elokuvissa kuin fiktioelokuvassa tai videotaiteenkin piirissä. Oman merkittävän lisänsä tutkimukseen antaa tulokulma, joka tarkastelee maisemaa valokuvan ja elokuvan välillä, kyseisiä taidemuotoja yhdistävänä kuvana. Kansainvälisessä tutkimuksessa elokuvan ja valokuvan yhteydet ovat kiinnostaneet tutkijoita jo kauan (esim. Cavell 1971; Burri, Maselli & Girard 1984; Bellour 1987; Andrew 1997; Green & Lowry 2006; Campary 2007, 2008; Cortade 2008), mutta suomalaisesta elokuvatutkimuksesta ja erityisesti taiteellisesta tutkimuksesta valokuvaa ja elokuvaa yhdistävät tai niitä yhdessä käsittelevät tutkimukset puuttuvat. Tekijälähtöisessä tutkimuksessa todennäköinen syy aukkoon lienee se, että kahta eri taidemuotoa yhdistävä tutkimus edellyttää vankkaa kokemusta taiteellisesta työstä kummankin taidemuodon alueelta. Varhainen kiinnostukseni elokuvaan ja valokuvaan muotoutui hedelmälliseksi yhteydeksi ja tuotti vuosien mittaan konkreettisia tuloksia paitsi omassa taiteellisessa työssäni, myös esimerkiksi kurssien muodossa, joita opetin Aalto-yliopiston Valokuvataiteen koulutusohjelmaan 2000-luvun ensimmäiseltä vuosikymmeneltä

lähtien. Useamman vuoden *Valokuvan ja elokuvan yhteydet* -nimellä kulkenut kurssi oli lisäksi pedagogisten opintojeni näyttökurssi vuonna 2016 Aalto-yliopiston Elokvataiteen koulutusohjelmaan.

Tutkimukseni täyttää näin ollen aukon valokuvan ja elokuvan taiteellisen ja tekijälähtöisen tutkimuksen kentällä ja tarjoaa tutkijayhteisölle lähtökohdan valokuvan ja elokuvan yhteyksien tiiviimpään tutkimiseen maiseman kuvan aiheesta käsin. Tutkimus keskittyy maiseman kuvan erityiseen ajalliseen ulottuvuuteen elokuvan ja valokuvan välillä ja nostaa sen eräänlaiseksi tapaustutkimukseksi näiden taidemuotojen taitekohdassa. Vastaavia mielenkiintoisia yhteyksiä lienee kuitenkin olemassa muitakin ja tämän tutkimuksen kuluessa saavutettuja oivalluksia ja menetelmällisiä tekniikoita voidaan soveltaa tarvittaessa myös muihin elokuvaa ja valokuvaa yhdistäviin tutkimuksiin ja hankkeisiin. Toivoisinkin, että elokuvaa ja valokuvaa luovasti ja ennakkoluulottomasti yhdistävä taiteellinen tutkimus kasvattaisi suosiotaan tutkijayhteisössä, sillä taidemuotojen pitkä jaettu historia tarjoaa siihen luonnolliset ja hedelmälliset lähtökohdat.

TUTKIMUSKYSYMYKSET JA TUTKIMUKSEN RAKENNE

Tutkimuksen kuluessa sen painopisteet ovat kehittyneet alkuvaiheen alustavista hahmotelmista kohden rajatumpaa kokonaisuutta. Aloittaessani tutkimusta en vielä tiedostanut sitä laajaa mahdollisuuksien verkostoa, jonka maiseman kuva elokuvaan voi tarjota. Hahmotin maiseman elokuvassa yksittäisenä ja yksinkertaisena kuva-aiheena, jolla oli joitakin mielenkiintoisia piirteitä mutta joka viime kädessä oli kuitenkin vain kuva-aihe muiden vastaavien joukossa. Tutkimuksen edetessä huomasin, että maiseman kuvaan elokuvassa liittyy piirteitä, jotka avartavat sen filosofisia ulottuvuuksia yksittäisestä kuva-aiheesta laajempiin kysymyksiin. Aloin ymmärtää maiseman kuvan affordansseja, eli niitä ilmaisullisia mahdollisuuksia, joita maiseman kuva elokuvassa voi edustaa. Näitä ovat esimerkiksi viittaukset, allegoriat ja konnotaatiot, joita se voi sisältää ja välittää edelleen katsojille. Tutkimuksen alkuvaiheessa hahmoteltu ajatus eräänlaisesta vuoropuhelusta Lefebvren artikkelin kanssa ja kyllä tai ei -muotoisesta todistelusta sen suhteen, onko maiseman kuva elokuvassa spektaakkelinomainen vai ei, alkoi väistyä syvempien kysymysten tieltä. Esiin nousi nopeasti elokuvan ja valokuvan suhde maisema-aiheen yhteydessä ja maiseman kuvan ajallinen erityisyys liikkuvassa kuvassa. Laajaksi tutkimuskysymykseksi muotoutui ”mikä tekee maiseman kuvasta elokuvassa maisemakuvan?” ja se tarkentui lopulta kaksiosaiseen muotoon:

1. Mihin maisemakuvan ominaisuuksiin sen erityinen pysähtynyt tunnelma liittyy?
2. Onko valokuvallisuudella jokin rooli tuon tunnelman syntymisessä?

Nämä kysymykset on ymmärrettävä laajasti ottaen kysymyksinä, jotka koskevat maiseman kuvan erityispiirteitä ja merkityksiä. Tutkimuksen lähtökohhta, *ero maiseman kuvan ja maisemakuvan välillä*, merkitsee perimmäistä kysymystä maisemaa esittävän kuvan luonteesta. Kuva maisemasta muotoutuu elokuvassa toisinaan erityiseksi kuvaksi – maisemakuvaksi – jolla on tunnistettavia ja tutkittavissa olevia piirteitä, joka sisältää enemmän merkityksiä kuin aiheensa ja on lopulta jotakin enemmän kuin kuva kohteestaan. Tätä erityisyyttä olen pyrkinyt

painottamaan tässä tutkimuksessa puhumalla näiden kuvien kohdalla pääosin *maiseman kuvan* sijaan *maisemakuvista*. Eräs maisemakuvan erityisistä ominaisuuksista – se ominaisuus josta itse olen kiinnostunut – on sen toisinaan sisältämä pysähtyneisyys tai Lefebvren tunnistama (2006: 29) speaktaakkelimaisen katsomismoodin laukaiseva piirre, joka irrottaa maisemakuvan elokuvassa teoksen narratiivista. Maisemakuva irtautuu siis elokuvassa kuvaksi, joka ei pelkästään palvele elokuvan tarinaa vaan on itsenäinen kuva ja jopa taideteos taideteoksen sisällä. Lähdenkin ajatuksesta että tämä kuvan teosmaisuus ja itsenäisyys liittyy jollakin tavoin valokuvaan. Tästä valokuvallisuuden kysymyksestä juontaa juurensa tarkentuneempi tutkimuskysymys, joka jäljittää nimenomaan elokuvan maisemakuvan valokuvallista piirrettä, jonka intuitiivisesti tunnistin siinä olevan.

Tutkimukseni koostuu *Johdannon* ja *Johtopäätösten* lisäksi neljästä luvusta sekä taiteellisesta osasta, noin kymmenminuuttisesta lyhytelokuvasta *Jyrkänne* (2022). Menetelmällis-teoreettisena haasteena tutkimuksessa on ollut se, miten yhdistää esiteoreettisen ja intuitiivisen käsityksen esteettisestä ilmiöstä käsitteelliseen analyysiin. Edelleen haasteena on ollut, miten tämä intuitiivinen käsitys ja käsitteellinen analyysi lopulta operationalisoidaan taiteellisen tutkimuksen menetelmällisessä viitekehityksessä. Tässä tapauksessa kyseessä on ollut ”maisemakuvan” yhdistämisen haaste sen erilaisiin määritelmiin ja analyyseihin suhteessa taiteelliseen ja jonkinlaiseen sisäsyntyiseen henkilökohtaiseen hahmotukseen tuon kuvan erityispiirteistä.

Rakennan argumenttini kolmen pääpilarin varaan. Ne ovat 1) elokuvan maisemakuvan käsitteellinen analyysi, 2) olemassaolevien elokuvateosten tutkiminen ja 3) tutkimuksellinen elokuvateos. Nämä kolme elementtiä limittyvät toisiinsa siten, että soveltamalla käsitteellisiä havaintojani kahteen tämän työn aiheen kannalta erittäin merkitykselliseen elokuvaan, pyrin näyttämään toteen havaintojeni validiteetin. Osoitan, että havaintoni maisemasta ja sen aikaan liittyvistä erityispiirteistä tarjoavat hyödyllisiä ja havainnollisia käsitteellisiä apuvälineitä näiden kahden elokuvateoksen tutkimiseen ja tulkintaan. Edelleen, osoittaakseni että näillä havainnoillani on myös käytännöllisiä implikaatioita, olen soveltanut niitä myös tämän väitöstutkimuksen

taiteellisena osana toimivan elokuvan tekoprosessissa. Toisaalta, käsitteellisten havaintojen palauttaminen elokuvalliseen konkretiaan – elokuvien katsomiseen ja elokuvien tekemiseen – mahdollistaa käsitteellisen viitekehityksen arvioinnin ja täydentämisen havainnoilla, jotka pelkän filosofisen tutkiskelun tuloksena olisivat jääneet tekemättä. Viime kädessä ne myös mahdollistavat tämän väitöstutkimuksen tutkimuskysymyksiin vastaamisen.

Henk Borgdorff jakaa (2012: 37) taiteeseen liittyvän tutkimuksen karkeasti kolmeen kategoriaan, jotka ovat taiteen tutkimus (research on the arts)², tutkimus taiteelle (research for the arts)³ ja tutkimus taiteessa (research in the arts), jossa on nimenomaisesti kyse taiteellisesta tutkimuksesta. Tämä käsillä oleva tutkimus sijoittuu luontevasti näistä viimeiseen kategoriaan, jossa Borgdorffin mukaan (mts. 38) ”taiteellinen praktiikka itsessään on sekä tutkimusprosessin että tutkimustulosten oleellinen osa.”⁴ Tutkimus on toteutettu taiteellisena tutkimuksena, jonka metodologia noudattelee taiteellisen tutkimuksen käytäntöjä.

Lisäksi tämä tutkimus sijoittuu suomalaiseen taiteellisen tutkimuksen perinteeseen, jonka lähtökohtia ja ominaispiirteitä Annette Arlander on avannut perusteellisesti artikkelissaan *Taiteellisesta tutkimuksesta* (2013). Suomessa käyttöön on vakiintunut nimenomaan termi *taiteellinen tutkimus* sen sijaan, että puhuttaisiin esimerkiksi tekijälähtöisestä tutkimuksesta tai pyrittäisiin suomentamaan nimityksiä practice-led tai practice-based research (Arlander 2013: 7–8).

Vaikka Lars Hallnäsän mukaan (2017: 95) ei välttämättä liene enää tarpeen spesifoida, mitä taiteellinen tutkimus itsessään on, vaikuttaa silti perustellulta tarkentaa, millaiseen taiteellisen tutkimuksen kulttuuriseen viitekehitykseen tämä tutkimus sijoittuu. Hallnäs erottaa toisistaan (mts. 96) kaksi viitekehystä, joista ensimmäinen keskittyy taiteilijaan tutkijana, eli tutkimukseen, jota tehdään taiteellisia metodeja hyödyntäen, kun taas toinen viitekehys on taiteellinen tutkimus lähtökohtana, josta käsin kehittää taiteellista praksista eteenpäin. Tämä tutkimus sijoittuu viitekehityksistä ensimmäiseen, jossa Hallnäsän mukaan (mts. 99) keskeistä on kokeilu, ja tutkimuksen tulos on ”esimerkki, joka esittelee löytöjemme ilmaisulliset vaikutukset.” Tämän tutkimuksen yhteydessä tarjottu esimerkki on taideteos, johon tutkimushypoteeseja on sovellettu.

Tutkimuksen metodologia ja erityisesti taideoksen rooli osana tutkimusta rakentui tutkimuksen kuluessa ja tutkimuksen pyrkimyksiä ja tiedonrakentamisintressejä tukien, kuten Hannula, Suoranta ja Vaden (2005: 67) ehdottavat taiteellisen tutkimuksen metodologiaa kehitettävän. Hannula ym. esittelevät (mts. 68) viisi eri lähestymistapaa taiteellisen tutkimuksen metodologioiden kehittämiseen, jotka ovat keskustelu ja dialogi, mediarepresentaatioiden ja mediaobjektien analyysi, yhteistyöhön perustuvat tapaustutkimukset, etnografia ja interventiot sekä design- tai käytäntöperustainen (design-based ja practice-based) tutkimus. Tämän tutkimuksen metodologia asettuu kategorioista viimeiseen (mts. 100–107), jonka puitteissa käytännön taiteellinen työ, taiteilijan kokemuksesta ja praktiikasta kumpuava kokemus ja tuon kokemuksen hyödyntäminen edelleen teoreettisen ajattelun muodostamisessa ovat ydinasemassa. Metodologiani ytimessä on työskentelyni – taiteilijan taito – jonka arvon Juha Varto osuvasti virkaanastujaisitelmässään tiivistä (2000): ”Jos taitamista jo on, siitä voidaan tislata tietäminen. Kun taiteilija tai muotoilija tutkii omaa työskentelyään, hän asettaa taitamisensa, hyveensä, vastuunsa tutkittaviksi. Tästä on mahdollista löytää tietämistä, joka ei ole konstruktioita, muualta lainattua teoriaa tai ideologiaa vaan todellakin maailmasuhteen tietämistä.”

Tutkimuksen kirjallisessa osassa, tässä käsillä olevassa kirjassa, on neljä sisältöluokua, joilla kullakin on oma tarkoituksensa. Luvun 2 tarkoitus on perehdyttää lukija tutkimusaiheeseen, eli maisemakuvaan. Käsitteellinen analyysi koostuu maisemakuvan itsensä määrittelystä, ja sen keskeisten kuvallisten dimensioiden sekä erilaisten maisemakuvatyypin tunnistamisesta. Jatkan analysoimalla maisemakuvan elementtejä ja kuvallisia piirteitä sen merkityksellisyyden rakentumisessa. Maiseman aihe, johon maisemakuva eli maiseman kuvallinen esitys perustuu, on haastava määriteltävä. Vaikka pääosin ihmiset intuitiivisesti hahmottavat sen, mikä on maisema (ja edelleen kuva siitä) ja mikä ei, on tarkkojen kategorioiden luominen vaikeaa. Niinpä etsin ja esittelen hedelmällisen tavan maisemakuvan määrittämiseen, joka ei edellytä yksinkertaistaviin ja liian tiukkoihin rajoihin tukeutumista. Tätä määrittelytapaa hyödyntäen esittelen oman maisemaprototyypini eli sen, millaisiin kuviin tutkimuksessa ensisijaisesti keskityn.

Tämän analyttisen pohjatyön päälle alan sommitella vastausta ensimmäiseen tutkimuskysymykseen. Luvussa 3 esittelen teoreettiselta kannalta erilaisia maiseman kuvia ja niiden merkityksiä elokuvan piirissä. Tukeudun luvussa teoreettiseen tutkimukseen maisemakuvan pysähtyneestä luonteesta hahmottaakseni sitä, mitä kaikkea maiseman kuva elokuvassa voi merkitä ja millaisia viestejä ja ominaisuuksia se voi sisältää. Tämän synteesin teoreettiset lisäkomponentit ovat Martin Lefebvren esittelemä (2006: 29) kontemplatiiviseen ja esteettiseen katsomismoodiin perustuva maisemakuvan havainnoinnin moodi, Pier Paolo Pasolinin kahtiajako (1976) *runouden/poetiikan* ja *proosan* elokuvaan sekä Gilles Deleuzen elokuvan ajallisuutta käsittelevä filosofia, erityisesti *aikakuvan* ja *liikekuvan* käsitteet (2005 [1983] ja 2005 [1985]). Synteesin tuloksena avautuu mahdollisuus tarkastella maisemakuvan erityisluonnetta elokuvan ilmaisussa muutoksellisuuden (transitiivisuuden) ja muutoksettomuuden (intransitiivisuuden) sekä ajallisen ulkopuolisuuden näkökulmista. Tätä ajallista ulkopuolisuutta ilmaisemaan luon käsitteen *apokronia*.

Luvussa 4 perehdyn erityisesti kahteen elokuvaan, joita käytän havainnollistamaan kahta aiheeni kannalta olennaista aspektia. Keskustelukumppaneina ja heijastuspintoina toimivat Kanerva Cederströmin elokuva *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999) ja Chris Markerin *La Jetée* (1962). Näistä ensimmäisessä kuvaa maisemasta käytetään elokuvassa täysin vapaana kerronnallis-diegeettisistä rakenteista. *Trans-Siberian* maisemakuvissa konkretisoituu ajan ulkopuolisuus, sillä elokuvan aikana maisema siinä voi kuvata mitä tahansa aikaa menneisyydessä, nykyhetkessä tai tulevaisuudessa. *La Jetée* on puolestaan apunani selvittäessäni valokuvallisuuden merkitystä maisemakuvan apokroniassa. *La Jetéessä* ei esiinny juuri maisemakuvia, joten valokuvan affordanssia on sen kautta mahdollista tutkia sellaisenaan, vailla maiseman aiheen mukanaan tuomaa pysähtyneisyyden piirrettä. Edellä esiteltujen askelten tuottamien havaintojen pohjalta esittelen uuden käsitteistyksen maisemakuvan tutkimiseen elokuvan osana. Käsitteistyksessä sovellan affordanssien käsitettä maisemakuvan yhteyteen ja kehittelen apokronian käsitteen merkitsemään maisemakuvan luonnetta kuvatyypinä, jonka erityinen piirre on ajan ulkopuolelle asettuminen. Luvussa 5 keskityn väitöksen taiteelliseen osaan ja sen tekoprosessiin, jota avaan seuraavaksi lyhyesti.

TUTKIMUKSEN TAITEELLINEN OSA *JYRKÄNNE*

Tutkimuksen kulku eteni konkretian tasolla siten, että varhainen kiinnostukseni maiseman kuvaan elokuvassa johti elokuvan maisemakuvien syventyneempään analysointiin ja pohdintaan, sekä taiteellisen työn keskittymiseen yhä enemmän kohden maiseman aihetta. Alustavien havaintojen jälkeen varsinaiseen tutkimukseen eteneminen tapahtui muutaman vuoden kuluessa ja pyrähti toden teolla eteenpäin tohtorikoulutettavan toimen myötä vuonna 2014. *Jyrkänne*-elokuvan suunnittelu alkoi pian sen jälkeen ja kuvasin elokuvan pääosin vuonna 2016. Elokuvan käsikirjoitusluonnos oli tuolloin vielä keskeneräinen ja muutti muotoaan sekä kuvausten että sittemmin leikkausprosessin edetessä. Äitiyslomani 2017–2019 keskeytti projektin hetkeksi, ja sekä elokuvan valmistustyö että tutkimusosa jatkoivat kulkuaan käsi kädessä loppuvuodesta 2019. Tutkimus vaikutti edetessään elokuvan työprosessiin esimerkiksi sen suhteen, millaisia kuvia elokuvaan lopulta valikoitui mukaan, mikä oli äänen rooli siinä ja kuinka elokuvan tarina eteni. Lisäksi tutkimuksen löydöksillä oli vuorovaikutteinen suhde elokuvan loppukohtauksen kanssa. *Jyrkänne* valmistui lopulliseen muotoonsa vuonna 2022. Olennaisesti vuorovaikutus taiteellisen ja kirjallisen osan välillä oli luonteeltaan orgaanista; elokuvan valmistusprosessi ei toiminut koeasetelmallisesti teoreettisen osuuden pohjalta muodostetun hypoteesin testaamiseen, vaan käytäntö toimi yhtenä ajattelun välineenä hahmotellessani maisemakuvien apokronista luonnetta elokuvassa. Samaan aikaan väitöksen ja *Jyrkänteen* kanssa käsitelmin maiseman aihetta lukuisissa muissa taiteellisissa projekteissa. Kuvioista 1 selviää tutkimusprosessin kulku pääpiirteissään. Tutkimuksen luku 5 keskittyy kokonaisuudessaan elokuvaan *Jyrkänne* (2022), joka koostuu skannatuista ja digitaalisesti elokuvaksi leikatuista mustavalkoisista filmivalokuvista lukuunottamatta yhtä lyhyttä digitaalista liikkuvan kuvan jaksoa. Elokuvan on leikannut Inka Lahti, sen äänet suunnitteli Viljami Lehtonen, ja elokuvan kesto on noin yhdeksän ja puoli minuuttia. Käsikirjoitin ja kuvasin elokuvan vuoden 2016–2017 aikana. Pääosan kuvista kuvasin Kiinassa ja Tiibetissä vuonna 2016 Leica M3 -filmikameralla. Suomessa kuvatut kuvat on otettu talvella 2017 ja elokuvan leikkaus ja äänityöt valmistuivat vuonna 2022.

Jyrkänne on kertomus, joka käsittelee muiston, matkan ja rakkauden teemoja. Elokuvan kertojan ja päähenkilön kotipaikkaa on kohdannut katastrofi, jota ei kuvailla tarkasti. Katastrofin seurauksena kertoja on joutunut lähtemään pakolaisena toiselle puolelle maailmaa ja päätyy maahan, jossa joskus kauan sitten vieraili rakastettunsa kanssa. Rakastettu on kuitenkin syystä tai toisesta joutunut nyt jäämään kotiin. Nainen joutuu junamatkalle muiden pakoon lähteneiden kanssa kohden tuntematonta määränpäättä. Nainen yrittää saada kotimaahan jääneeseen rakastettuunsa yhteyden lähettämällä tälle kirjeitä, jotka päiväkirjamuistiinpanojen kanssa muodostavat elokuvan tekstin.

Vastausta kirjeisiin ei koskaan tule. Juna pysähtyy kaupunkiin, jossa nainen erkaantuu muiden joukosta ja päätyy vanhalle pyhiinvaellusreitille. Uhrisavujen sokaisemana nainen näkee näyn rakastetustaan kotimaassa ja vakuuttuu siitä, että tämä on lähtenyt matkaan päästäkseen hänen luokseen. Naisen muistoissa on tietty paikka ja maisema – jyrkänne – jonne hän uskoo rakastettunsa saapuvan. Nainen on vakuuttunut siitä, että tuo yhteinen paikka muistoissa saattaa heidät jälleen yhteen. Matka jyrkännteelle on pitkä ja kulkee vuorien halki. Mitä lähemmäksi nainen paikkaa tulee, sitä voimakkaammin hän aistii maiseman ympärillään ja tunnistaa sen muistoistaan. Lopulta nainen pääsee perille. Jyrkännteellä pari kohtaa toisensa, mutta kenties lopulta vain naisen muistoissa. Jyrkännteellä muisto ja nykyisyys kietoutuvat toisiinsa ja elokuvan lopussa nähdään tyhjä filmiruutu, josta toisiaan syleilevä pari on kadonnut.

Jyrkänne valmistui limittäin tutkimuksen teoreettisen osan kanssa on essee-elokuvan muotoon puettu kommentaari ja heijastuspinta tässä väitöskirjassa esitettyihin teoreettisiin pohdintoihin sekä kahteen väitöksessä analysoituun teokseen: *Trans-Siberiaan* ja *La Jetéehen*. *Jyrkänteen* valmistusprosessin aikana myös opin ja ymmärsin lisää essee-elokuvasta ja sen taiteellisista mahdollisuuksista. *Jyrkännteessä* havainnoin maisemakuvan ajallista erityisyyttä, piirrettä, jonka olen nimennyt apokroniaksi. Lisäksi havainnollistan ja pohdin *Jyrkänteen* avulla valokuvan ja elokuvan affordanssien tarjoamia mahdollisuuksia elokuvassa.

Keskityn luvussa 5 tekstin ja kuvien avulla erityisesti kolmeen elokuvan narratiiviseen jaksoon. Kussakin valitussa jaksossa tuon esiin yhden maisemakuvaan liittyvän erityispiirteen, jolla on merkitystä



suhteessa sen luonteeseen elokuvassa laajemmin. Ensimmäinen piirteistä on maisemakuvan *apokronia*, eli ajan ulkopuolelle asettumisen piirre. Toinen piirteistä on *valokuvan affordanssi* ja kolmas on *energeettinen ja henkilökohtainen maisemayhteys*. *Jyrkänteen* taiteellinen prosessi ja sen analyysi havainnollistaa lukijalle tutkimuksen ydinkysymykset ja maisemakuvan erityispiirteiden merkitystä. Taiteellinen prosessi on toiminut työn kuluessa ajatteluna, jonka kautta olen pystynyt hahmottamaan itse siinä esitettyjä teoreettisia hypoteeseja. Taiteellisen tutkimukseni metodologia perustuu siten myös erityisesti teokseni kautta tutkittavaan ja tulkittavaan havaintoon. Onkin lähdeittävä siitä, että lopputuloksen – tässä tapauksessa *Jyrkänteen* – tulee olla toimiva, itsenäinen taiteellinen kokonaisuus, jotta se voi nivoutua elimelliseksi osaksi taiteellista tutkimusta. Tässä tutkimuksessa *Jyrkänne* paljastaa sen, millaiset ratkaisut saavat aikaan itsenäisen ja ehyen teoksen tietystä essee-elokuvan genressä ja sen formaatin puitteissa, tietyn teoreettisen viitekehyksen asettamissa rajoissa.

KUVIO 1: Tutkimusprosessin kulku

YHTEENVETO

Elokuva – maisema – valokuva on kolmijako, jossa kukin osa voi täydentää toistaan ja tarjota toisille kahdelle uusialähtökohtia ja inspiroivia näkökulmia. Tässä tutkimuksessa suuntaan maisemakuvaan tarjoamalle polulle, joka yhdistää tekijälähtöistä taiteellista tutkimusta filosofiseen ja osin elokuvateoreettiseen viitekehykseen käyden vuoropuhelua valittujen taiteellisten teosten kanssa. Sen sijaan tutkimuksesta rajautuu pois laaja valikoima elokuvan maisemakuvaan liittyviä muita mahdollisia tutkimussuuntia mielenkiintoisine kysymyksineen. Tämän tutkimuksen puitteissa en perehdy esimerkiksi maisemakuvaan ja elokuvan lukuisiin poliittisiin, sosiologisiin ja ekologisiin yhteyksiin, joiden kautta maisemakuvaan merkityksiä ja ajallista erityisyyttä olisi myös voinut lähestyä. En myöskään lähde laajalle maisemantutkimuksen viitoittamalle polulle, joka avaisi eteeni valtavan valikoiman mielenkiintoisia näkökulmia maiseman taiteellisiin esityksiin, maiseman ja maiseman representaation väliseen vuorovai-
kutteisuuteen tai siihen liittyviin ontologisiin kysymyksiin. Keskityn sen sijaan maisemakuvaan ja sen erityiseen ajalliseen olemukseen, jonka tarkasteleminen elokuvan ja valokuvan välillä tarjoaa mahdollisuuden uusiin taiteellisiin tulkintoihin, teoretisointeihin ja taiteellisiin tuotoksiin. Tämä tutkimus on yksi mahdollinen lähtökohta tuolle polulle käymiseen.

-
1. Ks. lisää Suomen maisemantutkimuksesta ja sen kehittämisestä esim. Käyhkö, Granö & Häyrynen 2004; Häyrynen 2005; Häyrynen 2011; Häyrynen, Häkli & Saarinen 2021.
 2. Kyseessä on Borgdorffin mukaan yleensä humanististen tiedekuntien puitteissa tehty ja teoreettisesti suuntautunut tutkimus, jossa etäisyys tutkimuskohteeseen säilytetään (2012: 37–38).
 3. Borgdorffin mukaan (2012: 38) kyseessä on ”sovellettu tutkimus kapeasti ymmärrettynä”, eli tutkimus, joka keskittyy esimerkiksi jonkin materiaalin mahdollisuuksiin ja ominaisuuksiin ja jota Borgdorff nimittää myös ”instrumentaaliseksi näkökulmaksi”.
 4. Ks. lisää taiteellisen tutkimuksen metodiikasta ja sen mahdollisista sovelluksista esim. Hannula, Suoranta, & Vadén 2005; Borgdorff 2012; Arlander 2013; Varto 2017; Kaila, Seppä & Slager 2017.









II MAISEMAKUVAN MÄÄRITTELY

MIKÄ ON MAISEMA? Entä mikä on maisemakuva? Maiseman monitahoinen luonne tekee sen tutkimisesta mielenkiintoisen haasteen. Representaatio maisemasta on taiteessa niin yleinen ja taidehistorian piirissä niin laajalti tutkittu aihe, että tuntuu kenties uhkarohkealta pyrkiä kertomaan siitä jotakin uutta. Toisaalta juuri tämä maisemakuvaan liittyvien pohdintojen rikkaus viittaa siihen, että aihe ei ole vuosisatojenkaan kuluessa tyhjentynyt, vaan tarjoaa yhä uusille tutkija- ja taiteilijapolville ajatuksia ja inspiraatiota. *Johdannossa* määrittelin jo alustavasti sen, mitä maisema tämän tutkimuksen puitteissa merkitsee. Voidakseni pureutua aiheeseeni tarkemmin syvennän luvussa 2 tätä määrittelyä enemmän, sillä maiseman aiheen määrittelemisen tuntuu olevan yhteinen koetinkivi kaikille maisemaa tai sen kuvaa käsitteleville taiteellisille tutkimuksille. Olenkin tutkimukseni kuluessa joutunut kyseenalaistamaan usein itsestäänselvänä pidettyä käsitettä ”maisema” ja tekemään osin keinotekoisinkin eron sen ja ”maisemakuvan” välillä. Lisäksi tutkimus on johtanut minut myös pohtimaan aiempien maisemaan liittyvien määrittelyjen ongelmallisuutta suhteessa omaan praktiikkaani.

Rajaan ensinnä tämän tutkimuksen käsittelemään maisemakuvaa laajemman maisema-käsitteen sijaan. Esittelen sitten maisemakuvan määrittelemisen tapoja ja ehdotan maisemakuvalle prototyypiperusteista määrittelyn tapaa.

MAISEMAN KÄSITTEESTÄ

Suomen kielen sana *maisema* ei ole aina viitannut siihen käsitteeseen, joka nykyisin on sen pääasiallinen merkitys. Todennäköisesti ensimmäinen maininta maisema-sanasta suomalaisessa kirjallisuudessa on vuodelta 1830. Teoksessa *Yhteinen maailman historia* (Ahlholm 1830: 9) kirjoitetaan: ”Tämä joki nostaa nimittäin vuosittain Elokuusa ja Syyskuusa vetensä yli kaikkein matalinpain ranta maisemain ja tekee nämät sangen hedelmällisiksi.”

Maisema merkitsee tekstissä enemmänkin paikkaa tai aluetta kuin nykyistä käsitystä maisemasta. Horjunta sanan merkityksessä liittyy maisema-sanana varhaiseen merkitykseen, joka ei ollut vielä 1830-luvulla vakiintunut kuvaamaan niinkään näkymää kuin *seutu*.

Nykyinen sana maisema saa sekin useampia eri merkityksiä. Sanaa maisema käytetään arkikielessä toistuvasti sekä merkityksessä *näkymä* (scenery, view), merkityksessä *ympäristö* (environment) että lisäksi puhuttaessa esityksistä maisemasta eli itse asiassa merkityksessä *kuva* tai *esitys maisemasta*. Esimerkiksi valokuvakilpailuissa tyypilliset kategoriat ovat maisema (landscape) ja muotokuva (portrait). Tällöin maisema on yhtä aikaa sekä kuvan aiheen että genren nimitys toisin kuin muotokuva, joka merkitsee nimenomaan kuvan genrea tai kilpailussa vaadittua kuvatyypin aiheensa (yleensä ihminen) sijaan. Lisäksi maisema käsitetään toisinaan edelleen myös seudun tai tienoon merkityksessä, esimerkiksi ilmauksissa ”*häipyä maisemista*” tai ”*vaihtaa maisemaa*” (Kielitoimiston sanakirja 2021). On tosin epäselvää, onko näissä fraaseissa kyse vanhan, aluetta merkitsevän maiseman merkityksen säilymisestä, vai ovatko ne nykysuomen maiseman metaforisia käyttöjä.

Reaalimääritelmät

Maiseman määrittäminen on asettanut haasteen sen kanssa tekemisissä oleville tutkijoille. Kielentutkija Matti Larjavaaran mukaan (2007: 161) eurooppalaisessa kategorioihin perustuvassa semioottisessa perinteessä määritelmät on pyritty perinteisesti jakamaan kahteen tyyppiin, **nominaali-** ja **reaalimääritelmiin**, joista edelliset ovat kielellisiä ja sopimustyyppisiä. Niillä ilmaistaan Larjavaaran mukaan (mp.) määriteltävän merkin vaihtoehto tai toinen merkitys. Maisema on

tällaisen sanakirjamääritelmän mukaan yksinkertaisesti ”maanpinnan osa katsojalle näkyvänä kokonaisuutena” (Kielitoimiston sanakirja 2021). Nominaalimääritelmästä on Larjavaaran mukaan (2007: 161) kuitenkin liukuva jatkumo kohti reaalimääritelmää, jolla annetaan tietoa olion tai ilmiön tyypillisistä ominaisuuksista hiukan syvemmin. Maiseman reaalimääritelmä voisi olla vaikkapa: ”maanpinnan osa katsojalle näkyvänä *laajana ja korkealta tarkasteltuna kokonaisuutena*”. Sana ”maisema” on siten jaettavissa alati pienempiin osiin. Tämä osiin jakaminen ei kuitenkaan poista perustavanlaatuisia ongelmia määrittelyn luonteessa. Sekä nominaali- että reaalimääritelmät vaikuttavat kankeilta ja yksipuolisilta, mitä tulee maiseman muuntuvaan luonteeseen.

Maiseman määrittelyä vaikuttaakin leimaavan jonkinlainen vaikeus sen suhteen, mikä kaikki lasketaan kuuluvaksi maiseman piiriin. Maiseman määrittely näyttää jakautuvan karkeasti ottaen kahtia. Toisaalta maisemaa määritellään sen subjektiiviseen havaintoon perustuvan luonteen kautta ja/tai geografisena paikkana. Tällöin maisemaksi käsitetään, kuten vaikkapa Tapio Heikkilä esittää (2007: 16), ”eri aistimien avulla havaittava osa ympäristöstämme.” Taneli Eskola puolestaan tukeutuu (1997: 25) maiseman geografiseen määrittelyyn: ”Maisemavalokuvauksen tarkastelukohde on **aistiympäristö**. [...] Maisema on silloin visuaalisesti hahmottuva – näkyvä kaukoympäristö – eli **kaukonäkymä**.”

Subjektiivinen ja geografinen määrittelyn tapa korostavat maisemaa paikkana tai havainnoinnin lähteenä. Maisematutkija J. B. Jacksonin mukaan (1984: 3) se määritelmä, joka englanninkielisistä sanakirjoista useimmiten löytyy (landscape) – ”osa maata, jonka silmä voi havaita yhdellä vilkaisulla” – on kolmesataa vuotta vanha ja kehitetty alkujaan taiteilijoille. Jackson vastustaa (mts. 5) maiseman käyttämistä metaforana jollekin yksityiselle, kunkin kuvailijan omalle mikrokosmokselle, sillä kyseessä on ”konkreettinen, kolmiulotteinen jaettu todellisuus.” Jackson etenee esseessään *The World Itself* (1984: 2–8) pohtimaan maisema-sanana historiaa indoeurooppalaisissa kielissä ja maiseman modernia olemusta ja ehdottaa lopuksi (mts. 8) nykyajan

maiseman olevan ”ihmisten tekemisen tai ihmisten muokkaamien tilojen sommitelma, joka toimii infrastruktuurina tai taustana kollektiiviselle olemassaolollemme.”

Maisemaa on kuvailtu sittemmin usein geografista paikkaa laajempaan sosiaalis-kulttuurisena kokonaisuutena, kuten tutkija Rachael Ziady DeLue esittää (2008: 11) suhteessa W. J. T. Mitchellin teesiin (Mitchell 2002: 5): ”Maisema ei ole taiteen genre vaan mediumi.” DeLuen mukaan (2008: 11) Mitchell viittaa lausahduksella siihen tapaan, jolla ”ihmiset käyttävät kaikenlaisia maisemia (...) keinoina taiteellisissa, sosiaalisissa, ekonomisissa ja poliittisissa pyrkimyksissään (...)”, sekä siihen, kuinka ”kaikenlaiset maisemat muokkaavat meitä eräänlaisina itsenäisinä toimijoina.” Tutkijat Saara Jäntti, Tuija Saresma, Nina Sääskilähti ja Antti Vallius pohtivat (2014: 9) artikkelissaan *Rajatut maisemat* maiseman määrittelyn kannalta tärkeitä lähtökohtia viitaten mm. Cosgroven ja Danielsin tutkimukseen, joiden mukaan maisema on ”kulttuurisesti muodostunut kuva” ja ”tapa rakenteellistaa ja symboloida ympäristöjä” (Cosgrove ja Daniels 1989: 1). On hyvä huomata, että maisema ei merkitse ainoastaan näköaistin kautta havaittua ympäristöä, mistä hyvä esimerkki on Ari Koivumäen tutkimus suomalaisista äänimaisemista (2018).

Maisema on käsitteenä siis moninainen. Eskola taipuu tulkintaan, jonka mukaan maiseman tutkiminen edellyttää sen ilmentymien problematisointia. Maisemaa ei tule yksinkertaistaa kaukoympäristöön tai maan ja taivaan muodostamaan näkymään, sillä maisema on (Eskola 1997: 26) ”pohjimmiltaan projektiivinen, kontekstuaalinen käsite”. Eskola asettuu lopulta näkemyksessään ehkä edellä kuvattujen maisemamäärittelyjen välimaastoon ehdottaen, että ”maisemasta puhuessamme voimme eurooppalaisen tradition mukaisesti viitata niihin tapoihin, joilla ympäristöä tarkastellaan, esimerkiksi kuvalisiin esityksiin.” Eskola viittaa (1997: 23) malliluontaisen maiseman ajatuksen, joka pitää sisällään kuitenkin yhteisöllisen pohjavireen – Aulangon, Monrepos'n tai Urajärven maisemiin, joita ”kannattaa katsoa täydellisyytensä tai tyyppillisyytensä ansiosta.” Eskolalle maisema ei siis lopulta asetu pelkästään geografiseen kontekstiin vaan hän katsoo sillä olevan myös laajempaa sosiaalista merkitystä.

Oma tutkimukseni keskittyy maiseman kuvaan, joten en syvenny maiseman laajempiin esiintymiin esimerkiksi poliittisessa, sosiaalisessa ja ekologisessa diskurssissa. Keskityn sen sijaan maiseman kuvaan taiteellisenä ja kaksiulotteisena esityksenä elokuvan ja valokuvan yhteydessä tiedostaen samalla rajauksen haasteen maiseman ja sen kuvan vuorovaikutteisen yhteyden vuoksi. Mutta myös tässä pelkästään taiteelliseen esitykseen liittyvässä maisemassa määrittelyn vaikeus toistuu. Mikä kaikki on lopulta maisemaa? Mihin kaikkeen viittaamme, kun puhumme maiseman kuvasta?

Olen päätenyt siihen, että vaikeus maiseman ja sen kuvan määrittelyssä ei ole ehkä lähtöisin pelkästään maisemasta itsestään vaan myös käytetystä määrittelyn tavasta. Esitän, että maiseman määrittelyn vaikeus ei ole *intensionaalinen*: asiasta kirjoittavat tuntuvat olevan varsin yksimielisiä siitä, mitä tai mikä maisema on. Vaikeuksia tuottaa sen sijaan sen *ekstension*⁵ yksikäsitteinen rajaaminen. Näyttää olevan vaikeaa antaa tarkkoja kriteereitä sille, minkälainen kuva kontekstista riippumatta tulisi ymmärtää maisemaksi (tai ei-maisemaksi). Eskolan käyttämä maiseman määrittelyn tapa lähenee *prototyypikuvaukseen* perustuvaa määrittelyä, joka sopii mielestäni maiseman yhteyteen erinomaisesti, sillä se tekee turhaksi ekstension yksikäsitteisen määrittelyn. Kerron siksi seuraavaksi hiukan siitä.

PROTOTYYPPIKATEGORIAT

Lapsena nautin asioiden jakamisesta joukkoihin. Keräilin vuorotellen tarroja, kiiltokuvia, postimerkkejä, paperinukkeja ja valokuvia filmitähdistä. Järjestelin myös tavaroitani aiheen, värin, mallin ja materiaalin perusteella erilaisiin kokoelmiin. Sittemmin olen järjestellyt maailmaa valokuvan keinoin sitä ryhmitellen ja keräillen. Asioiden jakaminen tiettyihin luokkiin on seurausta ihmisen psykologiasta, tutkija Eleanor Rosch kirjoittaa (1978: 1). Ihmisellä on Roschin mukaan lajityyppillinen tarve jaotella ympäristöään kategorioihin (mp.). Antiikista lähtien klassisen kategorioteorian mukaan on ajateltu, että nuo joukot ovat rajattuja ja jollakin tavoin muuttumattomia. 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla antropologian, lingvistiikan ja psykologian alalla alettiin kuitenkin tutkia kategorisointia uusista lähtökohdista käsin.

Kielitieteilijä George Lakoffin mukaan (1990: 5) klassinen ajatus siitä, että kategoriat perustuvat joukon sisällä jaetuille ominaisuuksille ei ole väärä. Viime vuosina on Lakoffin mukaan (mp.) kuitenkin havaittu, että kyseinen jaottelun tapa on vain pieni osa sitä kategorisointia, jota ihmiset itse asiassa jokapäiväisessä elämässään tekevät. Kategorisoinnin melko uusi teoria, *prototyypiteoria*, osoittaa Lakoffin mukaan (mp.) sen, että ”inhimillinen kategorisointi perustuu periaatteisiin jotka leviävät kauas klassisessa teoriassa määriteltyjen periaatteiden ylitse.” Esimerkiksi Australian dyirbalin aboriginaalikielissä on kategoria *balan* johon kuuluu sellaisia asioita kuin tuli, naiset, vaaralliset asiat, vaarattomat linnut sekä eriskummalliset eläimet (mp.). Kyseessä ei ole siten kategoria, jonka voisi ajatella perustuvan pelkästään joukkoon kuuluvien asioiden yhdistäviin tekijöihin (mp.). Ainakaan omasta eurooppalaisesta lähtökohdastani käsin kyseisen kategorian perusteet eivät vaivatta aukea ja omassa kulttuurissani edellä mainittuja asioita ei yleensä liitetäkään samaan joukkoon.

Lieneekin selvää, että kategoriat ovat kulttuurisidonnaisia. Ne piirteet, jotka minusta muodostavat joistakin asioista yhtenäisen joukon, eivät kenties teekään sitä jonkun muun mielestä. Samoin ne piirteet, jotka saavat minut hahmottamaan jonkin näkymän maiseksi tai jonkin kuvan maisemakuvaksi, eivät kenties olekaan samoja piirteitä kuin jollakulla toisella. Maiseman määrittely ja kategorisointi vaikuttaa vaikealta, sillä peruskäsitteisiinkin jaettuna tullaan pian hyvin tulkinnanvaraisten kysymysten äärelle. Mistä maisema koostuu

ja millaiset asiat siihen kuuluvat? Sanakirjamääritelmän mukainen ilmaisu ”maanpinnan osa katsojalle näkyvänä kokonaisuutena” saa kysymään, millainen osa maanpinnasta tulee näkyä ja mitä siihen voi sisältyä? Tai tuleeko se havaita ainoastaan näköaistilla vai kelpaavatko muutkin aistit?

Maiseman suhteen onkin hedelmällisempää pyrkiä määrittelemään se *prototyypiteorian* avulla perinteisen reaalmääritelmän sijaan. Eleanor Roschin 1970-luvulla julkaisema uudenlainen kategorioteoria oli vallankumouksellinen kokeellisen psykologian alalla. Rosch havaitsi, että toisin kuin aiemmin kategorioteorian piirissä oli ajateltu, ihmisten käyttämät kategoriat olivat asymmetrisiä (Lakoff 1990: 39).

Lakoffin mukaan (mts. 40) nämä asymmetriat eli prototyypiefektit tarkoittivat, että joitakin tietyn kategorian jäseniä pidettiin muita jäseniä *edustavampina* esimerkkeinä kyseisestä kategoriasta. Esimerkiksi kategoriassa ”Lintu” punarintoja pidettiin enemmän lintuina kuin pingviineitä, kanoja tai strutseja, eli punarinnat omasivat siis Roschin tekemien tutkimusten perusteella enemmän sellaisia ominaisuuksia, joita prototyypisiltä linnuilta odotettiin (mp.). Tämä ei tarkoittanut etteikö myös pingviinejä olisi pidetty lintuina. Samaten Roschin tutkimus Lakoffin mukaan (mp.) osoitti, että ihmisten mielestä kirjoituspöydän tuoli (desk chair) oli tuolimaisempi tuoli kuin keinutuoli, parturintuoli, säkkituoli tai sähkötuoli.

Larjavaaran mukaan (2007: 177) prototyypikuvauksessa on kyse oletuksesta, että meillä on mielessämme valmiina jonkinlainen olion tai ilmiön *prototyyppi* eli mittapuu tai malli, johon vertaamme sitä muistutuvia asioita ja tunnistamme esimerkiksi juoksemisen lönyktytelystä, kipittämisestä, harppomisesta ja juoksentelusta. Larjavaaran mukaan (mp.) laaja merkityyskeema, eli se hahmo, joka kattaa koko alan, on muuttumaton, mutta esimerkiksi juoksijan juoksu on prototyypistä juoksemista ja tuhatjalkaisen juoksu epäprototyypistä, kun yleensä ajatellaan juoksemista.

Eleanor Rosch kirjoittaa (1978: 11):

*Toinen tapa saavuttaa itse asiassa jatkuvien kategorioiden eriytyneisyys ja selkeys on määritellä jokainen kategoria sen selkeiden tyyppien mukaan sen rajojen sijasta [...] normaalissa elämässä kaksi naapurua tietää kumman alueella he seisovat ilman eksaktia rajaviivan merkitsemistä.*⁶

Roschin prototyypimäärittely teoria sopii maiseman kuvan yhteyteen sekä tässä tutkimuksessa että yleisemmälläkin tasolla nähdäkseni erinomaisesti. Maisema on edustava esimerkki asiasta, jolle on vaikeaa luoda tiukkaa kategoriaa, sillä se on paitsi kulttuurisidonnainen, myös kovin henkilökohtainen. Klassinen reaali-määrittelmä lisäksi yleensä perustuu yläkategorian ja distinktiivisten piirteiden nimeämiseen (Lakoff 1990: 39), mutta ei ole lainkaan selvää mikä olisi maiseman yläkäsite. Useimmilla eurooppalaisen kulttuurin vaikutuspiirissä kasvaneilla (joihin itse tekijänä eittämättä kuulun) tuntuu siltä olevan mielessään jonkinlainen maiseman malli, johon perustaa jaettu käsitys siitä, mikä on maisemaa ja mikä ei. Yleensä tarvetta tiukkaan määrittelyyn ei ole, ja maiseman kategoria onkin luonteeltaan *pehmeä*. Se, onko jokin maisemaa vai ei, riippuu siitä, mihin sitä verrataan ja missä tilanteessa. Vaikuttaa kuitenkin siltä, että intuitiivisella tavalla maiseman hahmottaminen on useimmille luontevaa.

Koska tutkimukseni on oman tuotantoni kautta maisemaa käsittelevä taiteellinen tutkimus eikä laajene koskemaan maiseman kysymystä universaalisti, jätän kysymyksen siitä, mikä (jos mikään) käsitetään muissa kulttuureissa maisemaksi muiden tutkijoiden käsiteltäväksi.

Maisemaprototyypini ja sen muodot elokuvassa

Ryhtyessäni tähän tutkimukseen havaitsin relevanssin oman maisemaprototyypini hahmottelulle. Huomasin, että mikäli haluan puhua maisemasta ja ymmärtää sen oman taiteellisen työni yhteydessä, minun oli hahmoteltava se, millaiset kuvat itse miellen maisemiksi. Olin myös kiinnostunut etsimään tapoja määritellä oma tyyppimaisemani paljastaakseni jotakin taiteellisen työni lähtökohdista.

Pidin ensimmäisen maisemaa käsittelevän valokuvanäyttelyni vuonna 1999 ja siitä lähtien maisema on ollut tärkeä osa taiteellista tuotantoani. En kuitenkaan vielä tuolloin tullut pohtineeksi tarkemmin sitä, mikä tekee näkymästä minulle maiseman ja miksi. Maiseman perusteiden pohdinta alkoi oikeastaan vasta noin vuosikymmen myöhemmin, jolloin julkaisin valokuvakirjan *Ilmanranta – Vedenraja* (2007). Kirjaan valitut kuvat esittivät paikkoja, joissa maa loppuu ja vesi alkaa. Kuvia valitessani jouduin pohtimaan, millaiset kuvat itse asiassa kelpuutin maisemiksi tässä eri elementtien välisessä yhteydessä. Ennen kuin aloin valokuvata kameralla, jonka filmiformaatti on neliön muotoinen, pidin vaakamuodossa esitettjä kuvia maisemista enemmän maisemina kuin pystymuotoisia. Kuvan muodon lisäksi koin myös horisontin tai jonkinlaisen horisonttimaisen linjan kuvassa tärkeäksi. Kuvan tuli olla mieluiten otettu melko kaukaa ja sommiteltu siten, että siitä välittyi jollakin tavoin maiseman suuruus. Siirtyessäni käyttämään neliömuotoista filmiformaattia huomasin, että kuvan vaakamuoto ei itse asiassa ollutkaan täysin tarpeellinen ominaisuus maisemakuvalle. Samoin havaitsin, että horisonttikan ei aina ollut ehdottomasti tarpeen. Tämä muutos ajattelussani ja omassa hahmotuksessani liittyi muutokseen käyttämässäni välineessä ja oli siten sidoksissa konkreettiseen kokemukseen taiteellisen tekemisen yhteydessä. Pidin mielenkiintoisena huomiota, että tottumuksella on niin suuri merkitys suhteessa maiseman hahmottamiseen. Ajatus maiseman ja maisemakuvan muuntuvuudesta ja henkilökohtaisuudesta tuntui vahvistuvan. Taiteellisen työskentelyn myötä prototyypinen maisemani oli siis muuttunut.

Maiseman onkin subjektiivinen kokemus. Jay Appletonin (1975: 5) mukaan käsitys maisemasta on niin yksilöllinen, että sen koostaminen jonkinlaiseksi synteeksiksi voisi auttaa ymmärtämään näkyvää ympäristöämme aivan uusilla tavoilla. Nuo uudet tavat voisivat tarkoittaa esimerkiksi sitä, mitä ympäristöstä lopulta havaitsemme. Toisen ihmisen saappaissa maisemasta voisi havaita aivan muita asioita kuin mihin itse on tottunut ja lopulta ympäristönsä voisi hahmottaa kokonaan uusista näkökulmista käsin. Väitöstyötä aloittaessani kävin läpi laajan valikoiman omia ja muiden taiteilijoiden maisemakuvia. Niiden perusteella tunnistin kolme piirrettä, jotka omalla kohdallani

vaikuttavat kuvan hahmottumiseen maisemakuvaksi. Mikäli maisemakuvan prototyyppiäni kuvaasi pisteenä avaruudessa, tässä avaruudessa olisi siis kolme ulottuvuutta.

Ensimmäinen piirre: etäisyys ja elementit

Maisemaprototyyppini lähtökohtiin kuuluu se, että kuva on kohtalaisen laaja kuva ja sen katsomispiste on etäällä. Kuva-alassa näkyy yksityiskohtien sijaan esimerkiksi selkeitä elementtejä kuvaavia alueita kuten taivas, maa tai meri. Mitä selvemmin nämä alueet ovat tunnistettavissa erillisiksi alueiksi, sitä helpompaa minulle maisemakuvan tunnistaminen on. Taneli Eskolan mukaan (1997: 25) ”Kaukomaisemaan suuntautuva katse on katse näköpiirin reuna-alueelle, periferiaan. Horisontti on silloin näkyvän maiseman taivaanranta ja näkyvän takaraja, mutta myös yhdistävä linkki maan ja taivaan välillä.” Eskolan tavoin kiinnitän huomioni edelleen maiseman eri ominaisuuksia pohtiessani usein horisonttiin, joskaan sen näkyminen kuvassa ei enää ole ehdoton vaatimus kuvan hahmottumiseksi maisemakuvaksi. Lisäksi hahmotukseen vaikuttaa kuvan muoto. Koen edelleen usein vaakasuuntaisen tai neliömäisen kuvan helpommin maisemaksi kuin pystyformaattissa olevan kuvan. Kyseessä lienee totunnainen hahmotus, sillä maisemamaalaukset ja -valokuvat ovat usein vaakasuuntaisissa. Englanniksi ”portrait” ja ”landscape” -nimityksiä käytetään kuvan aiheen lisäksi merkitsemään myös sen muotoa. Esimerkiksi tulostettaessa paperin pysty- tai vaakasuunta määritellään yleensä näin.



KUVA 1: Maisemakuva elokuvassa *Jyrkänne* (Lassila 2022).

Toinen piirre: henkilöiden poissaolo

Toinen kuvan maisemakuvaksi tunnistamiseen vaikuttava tekijä on ihminen kuvassa. Mikäli kuvassa on ihminen tai eläin, kyseessä on usein enemmän eräänlainen muotokuva kuin maisemakuva. Näin ei kuitenkaan ole aina. Toisinaan ihmisten tai eläinten olemus sitoo heidät osaksi ympäröivää maisemaa niin tiiviisti, että muotokuvamaisuus lientyy ja elävät olennot kuvassa ovat pikemminkin osa maisemaa. Mikäli ihmiset ovat tarpeeksi pieniä ja heidän olemisensa kuvassa on staattista aktiivisen sijaan, miellän heidät toisinaan ikäänkuin maiseman osiksi ja kuva säilyy minulle edelleen kuvana ensisijaisesti maisemasta. Näin esimerkiksi kuvassa järvestä (kuva 2), jolla näkyy kalastajaveneitä kalastajineen.



KUVA 2: Kuvassa henkilöt on esitetty niin pienessä koossa, että kuva asettuu vielä omaan maisemaprototyyppiini ja pidän sitä maisemakuvana (Lassila 2013a).

Mutta mikäli rajausta muuttuu tiukemmaksi tai ihmisten toiminta kuvassa on aktiivista, kuva muuttuu hahmotuksessani kuvaksi heistä tai siitä mitä he tekevät. Näin tapahtuu esimerkiksi silloin, kun ihmiset ovat kuvassa etualalla (kuva 3).



KUVA 3: Kuvan pojat ovat etualalla ja heidän hahmonsansa niin isoja taustaan nähden, että en miellä kuvaa enää maisemakuvaksi. Vaikka toiminta on vähäistä, kuva muuttuu lisäksi kuvaksi kalastamisen tapahtumasta. (Lassila, 2012).

Mielenkiintoinen on myös kysymys elottomista asioista maiseman osana. Milloin esimerkiksi kuva on enemmän kiven muotokuva kuin maisema? Liittyykö tähän erityisesti kuvan rajausta vai onko muitakin kuvausteknisiä keinoja, joilla maiseman ja kohteen suhde vaihtuu? Jonkinlainen poikkeus ihmisen ja maiseman suhteessa tuntuu olevan selin katsojaan sijaitseva hahmo, jonka kanssa maisemaa on mahdollista katsoa yhdessä. Tästä *rückenfigurista* kerron lisää alaluvussa Henkilöiden läsnäolo tai poissaolo.

Kolmas piirre: tapahtumattomuus

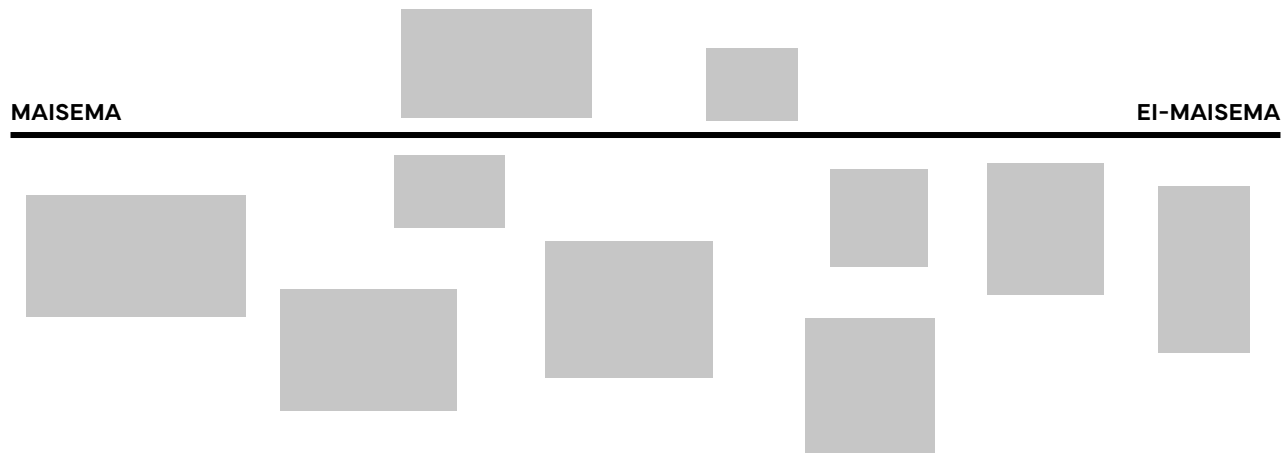
Maisemakuva on mahdollisuus kuvata tilanne ajattomana. Mikäli kyseessä on kuva, jossa näkyy jokin tapahtuma tai toiminta, kuva muodostuu esitykseksi tästä tapahtumasta ja maisema jää tämän tapahtuman taustaksi sen sijaan että se olisi kuvan aihe. Näin on vaikkapa laajassa kuvassa, joka esittää tulivuorenpurkausta. Kuva sisältää kaikki tunnistamisen kannalta tavalliset maiseman elementit, kuten laajan näkökulman, meren, horisontin ja vuoren, mutta parhaillaan käynnissä oleva dramaattinen tapahtuma muuttaa maiseman sijaan kuvan tuon tapahtuman kuvaksi, kuvaksi tulivuorenpurkauksesta. Maisemakuvan tulee olla vapaa tietystä aikaan sidotusta tapahtumasta voidakseni mieltää sen nimenomaan kuvaksi maisemasta. Maiseman tulee olla irti hetkellisyydestä.

Päätelmät maisemaprototyypistä

Maisemakuvan prototyyppini on kuva, joka on *kohtuullisen kaukaa ja mieluiten hiukan ylhäältä kuvattu*. Siinä tulee olla mielellään *horisontti tai jokin elementtien vaihtumiskohta*. Minun maisemaprototyyppini on mieluummin *vaaka- kuin pystymuotoinen kuva* ja siinä *ei tule olla selvästi havaittavaa tapahtumaa*. Lisäksi prototyypissä maiseman kuvassani *ei tule olla suuria ihmisen tekemiä rakenteita tai ihmisiä*. Maiseman kuvan prototyyppini esittää *mieluummin luontoa tai maaseutua kuin kaupunkia*.

Sukulaisuussuhdemainen maisemakuvan hahmotus perustuu prototyyppiteorian mukaiseen ajatukseen siitä, että kukin katsoja ymmärtää maisemakuviksi sellaiset kuvat, jotka täyttävät riittävän hyvin juuri hänen maisemakuvaprototyypinsä kriteerit. Toisin sanoen, katsoja arvioi moniulotteisessa piirteiden avaruudessa näkemänsä kuvan sijainnin ja punnitsee sijaitseeko se riittävän lähellä oman maisemakuvaprototyypin sijaintia. Maisemakuva on intuitiivisesti melko helppoa tunnistaa maisemakuvaksi kunnes mukaan alkaa tulla elementtejä, jotka alkavat häiritä tulkintaa. Sukulaisuus maisemaan lipuu kauemmaksi näiden hahmotusta häiritsevien elementtien myötä, sillä kuvan sijainti käsitteellisessä avaruudessa siirtyy kauemmas, ja lopulta kuva on kuva ensisijaisesti jostakin muusta kuin maisemasta. Sen sijainti on tällöin lähempänä jonkin toisen kuvatyypin prototyyppiä kuin

maisemakuvaa. Voidaan siis ajatella, että tiukkaa jakoa maisema – ei-maisema on lähes mahdotonta tehdä, ja kyseessä onkin mieluummin janamainen liukuma, jossa janan toisessa päässä on henkilön maisemaksi hahmottama prototyyppinen kuva ja toisessa päässä kuva, joka ei yksiselitteisesti enää vaikuta maisemalta, ja jos vaikuttaa, niin ainoastaan jossain hyvin erityisissä olosuhteissa. Välille asettuvat kuvat saattavat katsomisen painotuksesta, katsojan mielialasta, kuvan katsomistilanteesta ja vaikkapa kuvan nimestä riippuen toisinaan olla maisemakuvia ja toisinaan ei, sillä piirreavaruuden eri ulottuvuuksien keskinäiset painoarvot ovat tilannekohtaisia. Jossain tilanteissa henkilöahmon läsnäoloon liittyvä ulottuvuus kuvassa on tärkeämpi kuin etäisyys, toisissa ei. Samoin piirteiden keskinäiset painotukset ovat henkilökohtaisia ja joskus vaikeasti ennakoitavissa.



KUVIO 2: Maisemaprototyypin kuvaaja

Syvennyn seuraavaksi hiukan tarkemmin kuhunkin maisemaprototyypini piirteeseen jatkaakseni sitten edelleen kohti maisemakuvan erityistä aikaan liittyvää piirrettä.

MAISEMAPROTOTYYPPIEN PIIRTEET TARKEMMIN

Maiseman kuva on kuvatyyppi, joka yleisyydestään ja pitkästä historiastaan huolimatta on myös muuntuva ja vahvasti subjektiivinen. Lisäksi maisema-käsitteen laajuus ja sen monet eri tulkinnalliset mahdollisuudet vaikuttavat maisemakuvien ymmärtämiseen ja siihen, mitkä kaikki kuvat kukin katsoja tai kuvan kokija ylipäättään mieltää kuviksi maisemasta.

Ymmärtääkseni enemmän siitä, mikä kaikki voi oikeastaan olla maisemaa ja mitkä ovat siis oman maisemaprototyypini rajat, aloin tätä tutkimusta tehdessäni katsoa elokuvia maisemälähtöisesti. Etsin elokuvista erilaisia maiseman kuvia ja kirjasin niitä ylös muistikirjan ja kuvakaappausten avulla. Erilaiset maisemakuvat ovat elokuvissa yleisiä ja niiden kirjo on laaja. Usein maiseman kuvia esitetään elokuvissa myös pidemmissä, useammasta leikkauksesta koostuvissa maisemajaksoissa.

Etäisyys ja elementit

Edellä mainitsemani etäisyyden vaatimus eli kuvan rajauksen laajuuteen liittyvä piirre näyttää olevan ensimmäinen ja intuitiivisesti lähestytävien maisemaprototyypini piirteistä. Se, kuinka laaja kuvan tulee olla ollakseen maisema, ei ole silti yksiselitteistä. Liukuma maiseman ja ei-maiseman välillä on pehmeä. Kuvan rajauksen tulee olla riittävän laaja, jotta se kattaa maisemaksi tunnistuvan kokonaisuuden. Kuinka laaja kuva on siis tarpeen?

Päädyn ensimmäiseksi maiseman tarvittavaa laajuutta pohtiessani huomioon, että mitä laajempi maisema on, sitä enemmän erilaisia alueita tai elementtejä siihen mahtuu. Mikäli kuva on tiiviisti rajattu, sen sisältämien eri luonnonelementtien määrä on yleensä vähäisempi. Tiiviissä kuvassa saattaa näkyä esimerkiksi vain puun oksa. Kun kuvan rajaus laajenee, näkyykin jo kokonainen puu. Kyseessä ei ole kuitenkaan vielä maisema, sillä kuva esittää selvästi vain yksittäistä puuta. Kuvan kohde tai aihe on puu, ei maisema sen ympärillä. Kun kuvan rajaus muuttuu edelleen laajemmaksi, puun ympärillä näkyy lisää puita ja maan osuus kuvassa kasvaa. Tämä kuva näyttää nyt esittävän metsää, puiden alla näkyy sammalta ja muuta aluskasvillisuutta. Kuva ei kuitenkaan ole vielä varsinaisesti maisema. Kun kuvaa edelleen laajennetaan ja rajataan avarammaksi, taivaskin mahtuu mukaan. Lopulta yksittäisiä puita ei kuvassa enää huomioi, sillä kuvassa näkyy maata, metsää ja taivasta ja kenties lisää kumpuilevaa metsää ensimmäisen puurivin takana, aina horisonttiin asti. Nyt kuva on selvästi maisema. Kuvan katsomispiste on etäällä siinä näkyvistä kohteista eikä mikään yksittäinen kohde asetu muita merkittävästi lähemmäksi tai tärkeämmäksi. En kiinnitä huomiota enää kuvan yksityiskohtiin vaan katseeni etsiytyy tutkimaan maisemaa kokonaisuutena. Kuvassa on laaja syväterävyys, ja näkymää riittää kaukaisuuteen saakka (kuva 4).



KUVA 4: Kuva kaukaisuuteen katoavista metsäisistä kukkuloista soveltuu hyvin maisemaprototyypini. Kuva ei ole enää kuva metsästä, vaan kuva maisemasta. (Lassila, 2013b).



KUVA 5: Adams, A. 1940: *Surf Sequence* (MoMa).

Huomaan maisemakuvia tarkastellessani, että kuvan rajaus ja kuvassa näkyvät elementit *maisemallistuttavat* toisensa. Maisemakuvan elementteinä tyypillisesti näkyvät ympäristön osat – vesi ja/tai maa ja taivas – muodostavat kokonaisuuden, joka puolestaan muodostaa maiseman. Jäljittäessäni maisemaprototyyppini laajuutta ja siinä näkyvien elementtien suhteita huomaan seuraavia painotuksia:

- Kuvan rajauksen on oltava laaja
- Kuvan tulee olla mieluummin kuva luonnosta kuin kaupunkiympäristöstä
- Kuvassa tulee olla laaja syväterävyys
- Luonnonelementtejä on oltava useampi kuin yksi
- Kuvassa on hyvä olla horisontti
- Kuvan tulee olla mieluummin vaakaformaatisissa kuin pystyformaatisissa

Valokuvaaja Ansel Adamsin tuotantoon kuuluu paljon maisemakuvia, mutta *Surf Sequence* -kuvasarja (kuva 5) ei esitä maisemaa vaan hiekkiaan käyvää aaltoa. Kuvasarjan aksentti ja huumori syntyy visuaalisesta vitsistä, kun katsoja kuvan todellisen aiheen sijaan aluksi hahmottaakin hiekan kukkuloiksi ja veden pilviksi. Tiiviisti rajatusta kuvasta rantahiekasta muodostuu kuvitteellinen maisema. Kuvasarja leikittelee katsojan intuitiivisella tarpeella löytää horisontti ja sitä myöten maisema sellaiseenkin kuvaan, joka ei sitä ole.

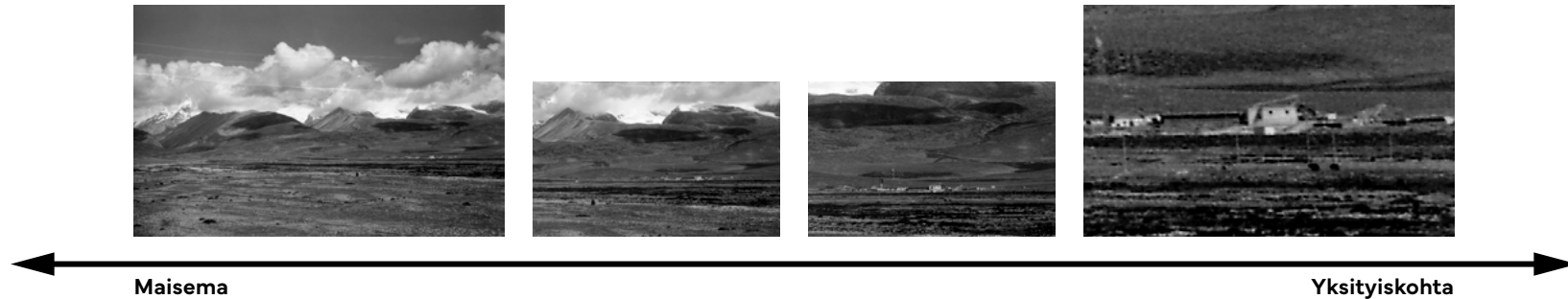


KUVA 6: Kuva kaupunkimaisemasta elokuvassa *Jyrkänne* (Lassila 2022).

Kaupunkiympäristön hahmottuminen maisemaksi tuottaa usein haasteita. Erillinen termi *kaupunkimaisema*, jolla viitataan kaupungissa kuvattuun maisemaan erotuksena ”tavallisesta”, luonnossa kuvatusta maisemasta saa ajattelemaan, etten ole ainoa, jolle kuva kaupungista ei ole prototyyppinen maisemakuva. Kaupunkimaisema on maisemakuvien joukossa tunnusmerkillinen maisema, jotakin tyyppillisestä maisemasta poikkeavaa ja vaatii siksi kaupunki-etuliitteen tullakseen ymmärretyksi. Kenties luontovoittoinen maisemamaalaustraditio on eräs syy siihen, miksi näin on.

Hahmotan myös toisen syyn urbaanin maiseman erityisyydelle. Monilla kaupungeilla on oma muotonsa – oma siluettinsa, josta voi päätellä kaupungin luonteen. Maisema Helsingistä näyttää erilaiselta kuin maisema New Yorkista, näkymät Pariisista puolestaan eroavat Tokiosta. Kaupungeissa ilmi tulevat kulttuuriset merkit ja ominaispiirteet muuttavat kuvatun kaupungin luonteen yleisestä tietyksi, ja siksi kuva – yhtä lailla elokuvassa kuin valokuvassa – hahmottuu kenties helpommin eräänlaiseksi muotokuvaksi tietystä kaupungista kuin maisemaksi jostakin yleisestä kaupungista. Eräs maisemaksi tunnistumisen vaade kuvassa vaikuttaakin tässä valossa olevan tietynlainen yleistettävyyden. Mikäli kaupunkimaisemassa on havaittavissa tunnistettava piirre, päädytään samaan tilanteeseen kuin kuvassa puusta: kuva ei ole kuva maisemasta vaan kuva tästä tietyistä kohteista. Kenties kaupunkimaiseman haaste maisemana liittyy myös ajan merkien läsnäoloon, josta kirjoitan lisää hiukan tuonnempana. Kenties tämä ajan merkien läsnäolo muuttaa kuvan ei-maisemaksi myös luontomaisemien yhteydessä. *Jyrkänneessä* (kuva 6) pyrin löytämään joitakin kaupunkimaisemia, jotka säilyttäisivät tietyn yleistettävyyden. Kuvissa kaupungeista ei erotu esimerkiksi selviä kulttuurisia merkkejä tai monumentteja.

MAISEMAN JA YKSITYISKOHDAN SUHDE KUVA-ALASSA



KUVIO 3: Maiseman ja yksityiskohtan suhdetta kuvaava jana

Kuvio 3 esittää liukuman maiseman ja siitä löytyvän yksityiskohtan välillä. Kuvion neljä kuvaa ovat samasta, *Jyrkänne-* elokuvassa esiintyvistä maisemakuvasta rajattuna neljällä eri tavalla. Vasemmanpuolimmainen kuva esittää vuoristomaisemaa, oikeanpuolimmainen taloa. Missä kohdassa jana loppuu olemasta maisemasta ja muuttuu kuvaksi talosta? Tapahtuuko muutos kohdassa, jossa vuorien reunoja ei enää näy? Vaiko myöhemmin tai jo aikaisemmin? Mitä lähemmäksi kuvassa näkyvää yksityiskohtaa tullaan, sitä selvemmin kuva esittää yksityiskohtaa maiseman sijaan. Kun yksityiskohta – talo – hallitsee kuvaa, vaikuttaa selvältä että kyse ei ole enää maisemakuvasta vaan kyseessä on kuva talosta.

Vuorten siluetti muodostaa kuvalle horisonttilinjan, vaikka peittääkin kauempana vuorten takana sijaitsevan horisontin näkyvistä. Linja jakaa kuvan kahtia, maahan ja taivaaseen. Kun toinen elementistä katoaa kuvasta, kuva alkaa hahmottua kuvaksi jostakin muusta

kuin maisemasta. Horisontti maata ja taivasta yhdistävänä tekijänä rakentaa samalla kuvasta maisemakuvan. Kuvan laajuus eli etäisyyden vaikutelma kuvassa ja sen sisältämät elementit näyttävät muodostavan erään perustan maisemakuvan hahmottumiselle.

Henkilöiden läsnäolo tai poissaolo

Elokuvat kertovat useimmiten ihmisistä. Niinpä elokuvista löytyy paljon kuvia ihmisistä eri etäisyyksiltä, eri rajauksin ja lukuisin eri tavoin sommiteltuina. Kun ihminen esiintyy kuvassa, me muut ihmiset kiinnitämme häneen herkästi huomionsa. Ihmisiä kiinnostavat ihmiset ja heidän tekemisensä. Maiseman yhteydessä ihmisen ja havaittujen rooli on merkittävä. Martin Lefebvren mukaan muuttuakseen maisemaksi luonto tarvitsee aina sitä havainnoivan subjektin (2006: xiii). Havaintaja on maiseman syntymisessä siten olennaisessa osassa. Kun tyyppittelin maisemakuvia tästä lähtökohdasta käsin, huomasiin

että ihmisen läsnäolo ja tämän havainto muuttaa maiseman kuvaa. Elokuviin maisemakuvia vertaillen löysin neljä erilaista kuvatyyppeä, jotka tuntuvat toistuvan elokuvissa (ja muissakin kuvataiteissa) säännöllisesti. Luonnostelemani kuvatyypit olivat:

1. Henkilötön maisema
2. Henkilömaisema / toiminnan maisema
3. Havaittu maisema / selkäkuva
4. Puuttuva maisema

Henkilötön maisema

Henkilötön maisema on maiseman kuva tyypillisimmillään. Kuvassa näkyy pelkkä maisema, jossa ei ole mukana ihmistä tai muutakaan havaitsevaa subjektia. Kuva muodostuu siis maisemakuvaksi elokuvan kuvaajan ja kuvaa katsovan katsojan havainnon perusteella. Kuvassa ei ole merkittävää transitiota tai tapahtumaa, joka muuttaisi maisemakuvan kuvaukseksi tuosta tapahtumasta. Kuva täyttää siis helposti oman prototyyppisen maisemakuvani kriteerit. Henkilötön maisema on yleinen yleis- tai avauskuvana⁷. Tällaisia laajoja kuvia, joiden tehtävänä on esitellä uusi paikka, on sellaisissakin elokuvissa, joissa maisemalla ei ole muuten merkittävää roolia. Toisinaan tällainen maisemakuva liittyy panorointiin, jossa elokuvassa hahmon eteen avautuva näkymä kuvataan horisontaalisella kameran liikkeellä. Tällainen liike epäilemättä imitoi maisemassa vaeltavaa katsetta ja pyrkii välittämään maiseman laajuuden katsojalle. Jay Appleton kirjoittaa (1975: 210):

”Sitä [elokuva] ei sido yksi näkökulma, ja jokainen elokuvakävijä tai televisionkatsoja muistaa helposti tilanteita, joissa kuvaaja on nerokkaasti käyttänyt hyväkseen sijainnin muutosta, paljastaen vähä vähältä panoramaan tai rajatakseen suojapaikan parallaksia hyödyntämällä.”

Henkilötön maisemakuva on oman maisemakuvaprototyyppini ainoa kuva, jonka täysin ehdoitta miellen maisemakuvaksi, kuten edellä esittämästäni prototyyppiesittelystä kävi ilmi. Seuraavat kategoriat, jotka sisältävät myös henkilön, hahmottuvat joissakin tapauksissa minulle maisemiksi, mutta usein myös joksikin muuksi, ensisijaisesti toiminnan kuvauksiksi tai kuvaksi henkilöstä.



KUVA 7: Henkilötön maisemakuva elokuvassa *Etsijät* (Ford 1956).



KUVA 8: Henkilötön maisemakuva elokuvassa *Matkalla Idahoon* (Van Sant 1991).



KUVA 9: Henkilötön maisemakuva elokuvassa *Viimeinen mohikaani* (Mann 1992).

Henkilömaisema / Toiminnan maisema

Henkilömaisemassa on mukana henkilöahmo. Tämä henkilöahmo on usein kuvassa mukana antamassa maisemalle mittakaavan. Laajassa maisemassa esiintyvä henkilöahmo on tyypillinen esimerkiksi lännenelokuvissa. Myös tie-elokuvassa (road movie) maisemassa matkaava hahmo on usein nähty kuvatyypiksi. Hahmo ei itse havainnoi maisemaa ympärillään vaan on ikään kuin vain osa sitä. Kuvan pääpaino on kuitenkin maisemassa eikä henkilössä. Antti Vallius kirjoittaa artikkelissaan *Sukupuoli ja työ suomalaisessa maaseutumaisemakuvastossa* (2014: 30) lepäilevien maalaisten kuvatyypistä, joka palautuu antiikin aikaisiin pastoraali-idyllin kuvauksiin. Tällaisessa kuvastossa hahmo esitetään usein melko pienessä koossa eikä hänen toimintansa ole kuvassa pääosassa (mp.). Tällaista maisemaa voisi kuvata myös nimityksellä *Toiminnan maisema*, jonka merkityksen Outi Autti kuvailee (2014: 100–101) artikkelissaan *Jokivarren naiset toiminnan maisemassa*. Kyseessä on maisema, jossa henkilöahmot suorittavat jotakin toimintaa havainnoimatta itse ympäristöään, päätyen ikäänkuin osaksi tuota ympäristöä katsojan silmissä. Esimerkiksi elokuvissa *Peili* (Tarkovski 1978), *At Land* (Deren 1944) ja *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* (Jackson 2001) (kuvat 10–12) maisemassa kuljetaan. Henkilöahmojen kulkeminen maisemassa asettaa ympäristölle mittasuhteet ja korostaa perspektiiviä kuvissa.



KUVA 10: Henkilömaisema elokuvassa *Peili* (Tarkovski 1975).



KUVA 11: Henkilömaisema elokuvassa *At Land* (Deren 1944).

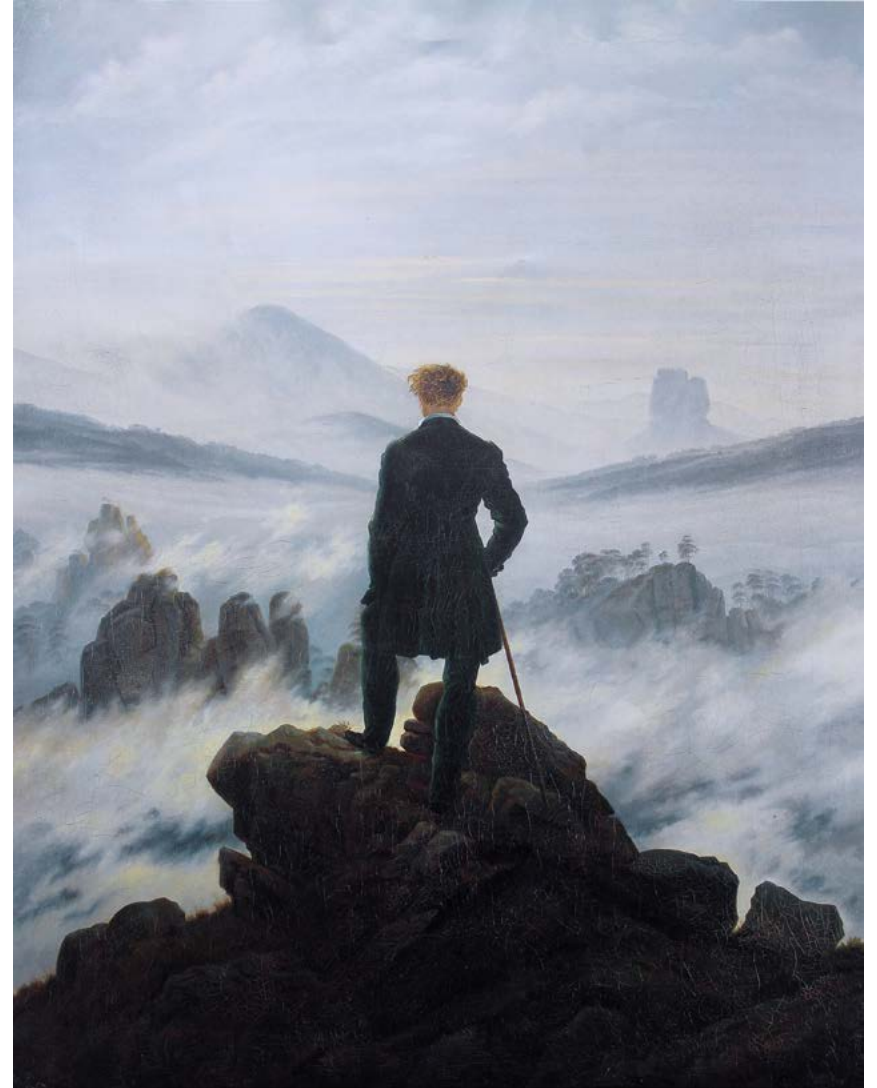


KUVA 12: Henkilömaisema elokuvassa *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* (Jackson 2001).

Havaittu maisema / selkäkuva: Elokuvan katsojan ja elokuvan henkilön yhtä aikaa havaitsema maisema

Havaittu maisema on maisema, jonka joku maisemassa oleva hahmo elokuvan katsojan lisäksi havaitsee. Se eroaa *henkilömaisemasta* eli *toiminnan maisemasta* siten, että maisema on kuvassakin aktiivisesti (elokuvan henkilön silmin) havaittu ympäristö. Tässä kuvatyyppissä maiseman etualalla nähdään joku elokuvan hahmoista usein selin kameraan. Tällaisen selkäkuvan, *Rückenfigurin*, arkkityyppi esiintyy toistuvasti taidemaalari Caspar David Friedrichin maalauksissa (kuva 13). Selkäkuva onkin havaintojeni mukaan eräs yleisimmistä maisemaa esittävistä kuvatyypeistä TV-sarjoissa ja elokuvissa. Selkäkuva esiintyy sellaisissakin TV-sarjoissa, joiden draamasta valtaosa tapahtuu sisätiloissa kuten *House, M.D.* (2004–2012) (kuva 15) tai *The Crown* (2016-) (kuva 16). Lännenelokuvissa ja muissa maisemaa sisältävissä elokuvissa selkäkuva on tavallinen. Myös valokuvataiteessa selkäkuva toistuu merkittävänä kuva-aiheena esimerkiksi Elina Brotheruksen tuotannossa viittauksena taidehistoriaan (kuva 14).

KUVA 13: Havaittu maisema teoksessa *Vaeltaja sumumeren yllä* (Friedrich n. 1817).





KUVA 14: Havaittu maisema teoksessa *Der Wanderer III* (Brotherus 2004).



KUVA 15: Tohtori House pohdiskelee uransa jatkoa TV-sarjassa *House M.D.* kauden 7 jaksossa 23 (Shore & Yaitanes 2011).



KUVA 16: Kuningatar Elisabet II vetäytyy Skotlantiin skandaalin jälkeen TV-sarjassa *The Crown* kauden 2 jaksossa 10 (Morgan & Caron 2017).



KUVA 17: Tove Jansson havainnoi maisemaa elokuvassa *Haru, yksinäisten saari* (Cederström 1998).



KUVA 18: Barry Lyndon odottaa lähestyvää valjakkoa (*Barry Lyndon*, Kubrick 1975).



KUVA 19: Diana pohtii tulevaisuuttaan ja lähtöä saarelta elokuvassa *Wonder Woman* (Jenkins 2017).

Selkäkuva tuntuu elokuvissa liittyvän usein odotukseen tai pohdintaan, joka pakottaa henkilön kontemploimaan maiseman edessä käsillä olevaa tilannettaan (kuva 15, kuva 16 ja kuva 19). Tyypillisesti ollessaan surullisia tai suuren päätöksen edessä elokuvan henkilöt vaikuttavat etsiytyvän tarkkailemaan juuri maisemaa. Laaja maisema kenties eristää henkilön yksinäisyyteen tavalla, johon katsojan on helppoa samastua. Kuva liittyy paitsi subliimiin luontokokemukseen myös tarpeeseen hallita hallitsematonta – omaa tulevaisuutta. Toisinaan maisemassa myös odotetaan jotakuta (kuva 18) tai havainnoidaan rauhallisesti ympäristöä, kenties sopusoinnussa omien ajatusten ja luonnon kanssa (kuva 17). Tällöin pohdinnan luonne ei välttämättä välity katsojalle, mutta henkilön katsojaa kohden kääntynyt selkä johtaa kiinnittämään huomion enemmänkin maisemaan jossa henkilö on kuin tähän itseensä.

Selkäkuvan historia on moniulotteinen. Narratiivin kannalta on merkityksellistä, kuka maisemaa tarkkaileva henkilö on ja millainen suhde hänellä on maisemaan. Usein maiseman katsomiseen liittyy omistamisen, hallinnan, kuulumisen, pohdiskelun tai kriisin käsittelemisen aspekti⁸. Maisemaa tarkkailevat monet erilaiset henkilöhahmot. Elokuvissa maiseman eteen etsiytyvät kukin vuorollaan esimerkiksi uudisraivaajat, paimenet, maanviljelijät, metsänomistajat, vuorikiipeilijät, tutkimusmatkailijat, seikkailija-arkeologit, laivojen kapteenit, patriootit, sotilaat, rakkaitaan kotiin odottavat äidit, hallitsijat, vankikarkurit, perheitään etsivät, itsemurhaa suunnittelevat ja niin edespäin.

Selkäkuva, horisonttiin tähyilevän ihmisen kuva, on voimakas kuva, jonka avulla elokuvassa on mahdollista kuvallistaa erityisiä hetkiä ja tunnetiloja. Kaukaisuuteen katsomisen akti toimii hengähdystaukona, joka sisältää viittauksen tulevaan – pysähtymisen hetkenä ennen tapahtumien uutta käännettä. Selkäkuvan sisältämä ajallinen viittaus on nähdäkseni ehdottomasti yhteydessä maiseman katsomiseen.

Selkäkuviissa elokuvan henkilö pohtii usein tulevaisuutta ja seuraavia toimiaan tai pysähtyy refleктоimaan mennyttä ennen uudelle polulle lähtemistä⁹. Tosin *Rückenfigurin* on tulkittu (Koerner 2009: 270271) myös merkitsevän jonkinlaista pakopistettä menneisyyden ja tulevaisuuden välillä. Hahmo seisoo paikassa, joka on hiukan edessämme, ja hän on tullut siitä missä itse olemme nyt. Samalla tila kuvaa kuitenkin menneisyyden jälkeä itsessään, eikä hahmo välttämättä katsokaan kohti omaa tulevaisuuttaan vaan jonkinlaista peitossa olevaa menneisyyttä (mp.). Selkäkuva herättää kysymyksen menneisyydestä, siis siitä osasta tarinaa, johon meillä ei ole pääsyä. Kuva on yhtä aikaa kuva maisemasta, sen havainnoimisesta ja sitä havainnoivasta subjektista sekä esittelee katsojalle näiden suhdetta. Kuvassa oleva henkilö kutsuu elokuvan katsojan mukaan kanssaan katsomaan maisemaa.

KUVA 20: Näyssä rakastettu pysähtyy jälle (*Jyrkänne*, Lassila 2022).



Puuttuva maisema: Elokuvan henkilön havaitsema maisema, jota elokuvan katsoja ei näe

Mikäli ajatellaan, että maisemakuvat elokuvassa voidaan jakaa neljään kategoriaan, jotka täydentävät toisiaan, asettuu *Puuttuva maisema* vastapuolelle *Henkilöttömän maiseman* suhteen. Kyseessä on kuva henkilöstä, joka havainnoi maisemaa, vaikka itse maisemaa ei kuvassa näykään (kuvat 21, 22 ja 23). Käytännön tasolla tämä kuva on kuva havaitsemisen tapahtumasta. Toisinaan henkilöhahmo kuvailee katsojille sitä, mitä näkee tai tästä kuvasta leikataan suoraan henkilön näkökulmakuvaan (PoV-kuva), siihen, mitä henkilöhahmo katsoo. Kyseessä ei siten oikeastaan ole kuva maisemasta vaan katsojasta, maiseman havaitsijasta. Se liittyy kuitenkin mielestäni jännittävällä tavalla tähän maiseman havaitsemisen jatkumoon. Kuva tarjoaa vastaparin sille maiseman kuvalle, jossa henkilöhahmoa ei näy lainkaan, sillä maisemaa katsovan henkilön kuva toistuu elokuvien maisemajaksoissa taajaan. Tyypillinen maisemajakso vuorottelee kuvia maisemasta, selkäkuvaa maisemasta ja siinä olevasta katsojasta, sekä kuvaa pelkästään maiseman katsojasta. Usein maisemaa havainnoivan ihmisen kuva keskittyy kasvoihin ja ilmeeseen, erityisesti tämän silmiin.¹⁰

Puuttuvan maiseman kysymys osana maisemakuvia on niin mielenkiintoinen, että se ansaitsisi tyystin oman tutkimuksensa. En tämän tutkimuksen puitteissa keskity siihen vaan jätän sen edessäni avautuvaan mahdollisuuksien maisemaan odottamaan tulevaa. Yhtä lailla selkokuva on mielenkiintoinen maisemakuvan tyyppi, ja ansaitsisi laajemman tutkimuksen, jossa siihen perehdytään nimenomaan elokuvan yhteydessä syvemmin. Omaan maisemaprototyyppiini selkokuva ei kuitenkaan kuulu, vaan tämän tutkimuksen puitteissa tutkin ensisijaisesti *henkilöttömiä maisemia*. Tunnistan kuitenkin, että selkokuvaankin on mahdollista sisältyä sama pysähtymisen tai tapahtumattomuuden henki, joka sisältyy henkilöttömiin maisemakuviin enkä näe syytä, miksei tämän tutkimuksen puitteissa syntyneitä ajatuksia voisi pääosin soveltaa myös siihen.



KUVA 21: Kuningatar Elisabet II katsoo Skotlannin maisemaa Balmoralissa *The Crown* TV-sarjan kauden 2 jaksossa 10 (Caron 2017).

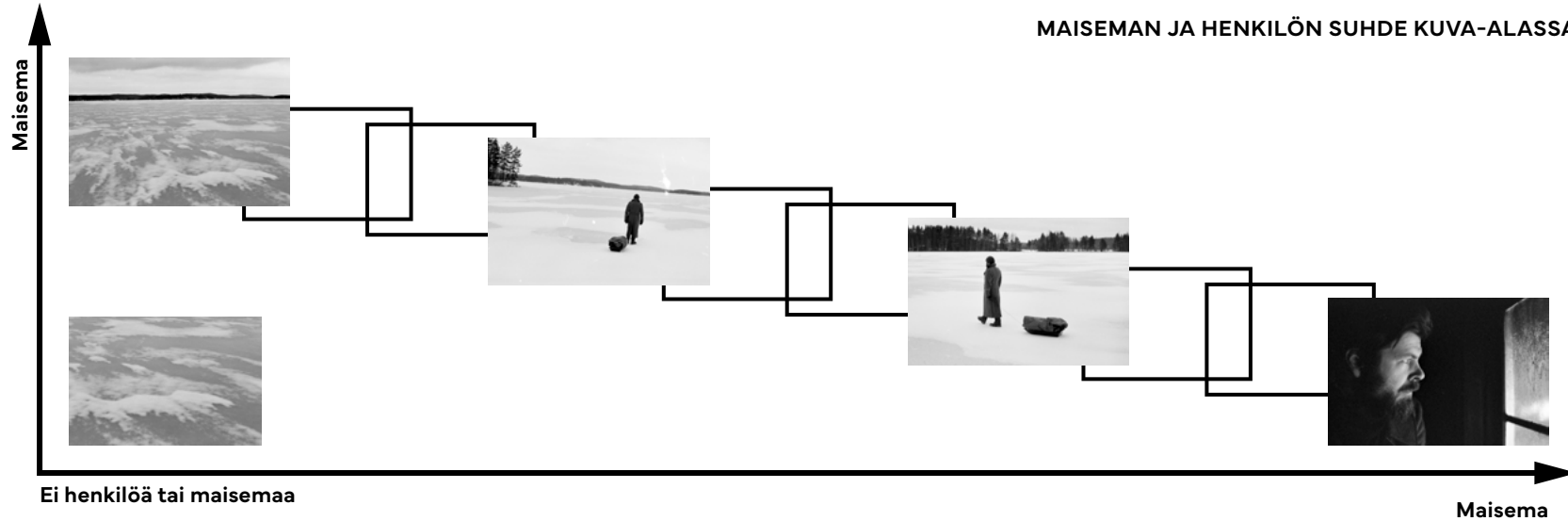


KUVA 22: Aragorn katsoo ulos ikkunasta Briin kylässä elokuvassa *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* (Jackson 2001).



KUVA 23: Näyssä mies katsoo ulos jälle *Jyrkänteessä* (Lassila 2022).

MAISEMAN JA HENKILÖN SUHDE KUVA-ALASSA



Pohdin elokuvan henkilön ja maiseman välistä suhdetta erityisesti yhdessä *Jyrkänne*-elokuvan jaksossa. Kyseessä on näkyjakso, jossa elokuvan päähenkilö pyörtyy ja näkee näyn pyhiinvaellusreitillä. Hän näkee näyssä rakastettunsa kaukana kotimaassa, ja päättelee näyn perusteella että rakastettu on lähtenyt liikkeelle ja pyrkii hänen luokseen (kuvat 20 ja 23). Palaan *Jyrkänteeseen* ja sen tekoprosessiin luvussa 5. Kyseinen jakso on ensimmäinen elokuvan kahdesta järjestetystä kohtauksesta. Muuten elokuva sisältää vain dokumentaarisia valokuvia. Suunnittelin kyseisen kohtauksen siten, että sisällytin siihen kaikki havaitsemani henkilöä ja maisemaa toisiinsa yhdistävät kuvatyypit. Jäällä tapahtuvassa kohtauksessa on kuvattu henkilöä ja maisemaa, jossa tämä kävelee, monelta eri puolelta eri kulmasta. Valitsin graafiin (kuvio 4) esimerkit, jotka parhaiten havainnollistavat erilaisia henkilöä maisemassa esittäviä kuvia elokuvassa.

KUVIO 4: Maiseman ja henkilön suhde kuva-alassa

Kuviossa 4 vasemmalla ylhäällä näkyy kuva, jossa ei ole henkilöä lainkaan, siis minulle prototyyppinen maisemakuva. Jaotteluni mukaan kyseessä on *henkilötön maisema*. Seuraavaksi janalla alaspäin nähdään selkäkuva. Henkilö seisoo jäällä ja tarkkailee edessään olevaa maisemaa. Kyseessä on *havaittu maisema*, jonka nimenomaan elokuvan henkilö havainnoi elokuvan katsojan lisäksi. Seuraavaksi janalla nähdään kuva, jossa henkilöhahmo näkyy pienessä koossa kävelemässä jäällä eteenpäin. Kyseessä on toiminnan maisema, eli *henkilömaisema*. Viimeisessä kuvassa nähdään ainoastaan maisemaa katsova henkilö, eikä elokuvan katsoja näe maisemaa ensinkään. Kyseessä on jaotteluni mukaan *puuttuva maisema*. Näiden henkilöä ja maisemaa eri tavoilla esittävien kuvien jatkumo on pehmeä, alkaen kuvasta, jossa näkyy ainoastaan maisemaa eikä lainkaan henkilöä, ja päättyen kuvaan jossa näkyy ainoastaan henkilö eikä maisemaa. Yllä olevassa graafissa mustat raamit merkitsevät niitä lukuisia kuvamahdollisuuksia, joissa eri tavoilla henkilöä ja maisemaa saatetaan elokuvassa esittää.

Olen poiminut esimerkeiksi havaitsemani kategoriat, joiden erottelu toisistaan on suhteellisen helppoa. Muunkinlaisia kuvia toki henkilöstä ja maisemasta elokuvista löytyy runsain mitoin.

Vasemmalle alhaalle asetettu graafissa kuva jää pinnasta, jossa ei ole kumpaakaan; ei ihmistä eikä maisemaa. Tähän kohtaan graafissa asettuvat kaikki ne kuvat elokuvissa, joissa maiseman ja siinä olevan henkilön suhteen eivät ole relevantteja; kaikki kuvat, jotka esittävät aivan muuta aihetta.

Tapahtuma tai sen puuttuminen

Kolmas maiseman prototyyppinen piirre kohdallani liittyy tapahtumaan tai sen puutteeseen. Martin Lefebvre kuvailee (2006: 22) itsenäistä maiseman kuvaa elokuvassa Anne Cauquelinin teoriaan (1989: 35) nojaten tapahtumisesta vapaaksi tilaksi (space freed from eventhood). Lefebvren mukaan (mts. 29) maisema vaikuttaa elokuvassa toisinaan pysähtyneeltä siksi, että siinä ei tapahdu mitään. Maisemakuva on siis mahdollisuus kuvata tilanne ajattomana tai irrallaan elokuvan tavallisesti tapahtumallisuuden kytkeytyvästä juonirakenteesta.

Joskus elokuvan maisemissa kuitenkin tapahtuu. Mikäli kyseessä on kuva, jossa näkyy tapahtumista, kuva näyttää esittävän tätä tapahtumista maiseman sijaan. Kuva vuoristomaisemasta esittää maisemaa (kuva 24), mutta kuva maisemasta, jossa tulivuori on aktivoitunut esittää tulivuorenpurkausta (kuva 25). Maisemaa hallitsee tapahtuminen, joka siirtää huomion pois maisemasta ja suuntaa sen kuvattuun tapahtumaan. Samalla myös ajattomuuden tunnelma särkyy, sillä tulivuoren purkautuminen, tapahtuma kuvassa, sisältää oletuksen tietystä kestosta. Maisemakuvan tulee olla vapaa tietystä aikaan sidotusta tapahtumasta, jotta se tulee hahmotetuksi nimenomaan kuvaksi maisemasta. Maiseman tulee olla irti hetkellisyydestä.



KUVA 24: Maisemakuva elokuvassa *Jyrkänne*, jossa havaittavaa tapahtumaa ei ole (Lassila 2022).



KUVA 25: Tulivuorenpurkausta esittävä kuva muodostuu tietyn hetken ja tapahtuman kuvaksi maisemakuvan sijaan (Aragón 1997).

Tapahtumattoman maiseman ja maisemassa tapahtumista kuvaavan kuvan yhteydessä huomasin nopeasti, että olin päässyt laajemman kysymyksen äärelle. Lähtökohtani maiseman tapahtumattomuudesta ohjasi minua kiinnittämään huomioni nimenomaan siihen maisemakuvan ominaisuuteen, jossa tapahtumattomuus ja tapahtuminen joutuvat ristivetoon. Fokukseen asetui maisemakuvan sommittelun sijaan maisemakuvan suhde aikaan. Maisemakuvan suhde aikaan siirtyi tutkimukseni keskiöön kun pyrin vastaamaan kysymykseen, mikä maisemakuvasta tekee elokuvassa ajallisesti erityisen. Koska tutkimukseni keskittyy käytännössä kokonaisuudessaan maisemakuvan tapahtumattomuuteen liittyvään pysähtyneisyyden piirteeseen ja sen merkityksiin elokuvassa, en siksi käsittele aihetta tässä alaluvussa enempää.

YHTEENVETO: MAISEMAKUVAN MÄÄRITTELY JA PROTOTYYPPI

Alkaessani tutkia maiseman kuvaa elokuvassa havaitsin ensimmäiseksi ongelmaksi sen, etten ollut varma, mitkä kaikki näkemistäni kuvista olivat itse asiassa maisemakuvia. Toisin sanoen, tunnistin melko helposti jotkut kuvat kuviksi juuri maisemasta ja toiset eivät mielestäni niitä olleet, mutten ollut varma, oliko tämä käsitys rinnastettavissa kenenkään muun näkemykseen. Ymmärtäisikö esimerkiksi lukijani kuvat kanssani samalla tavoin? Olin keskustellut tutkimusta aloittaessani joidenkin läheisten kanssa ja havainnut, että itse asiassa siinä, millaiset kuvat maisemiksi tulkittiin, oli merkittäviä henkilökohtaisia eroja. Koin tärkeäksi tutkimusta aloittaessani, että mikäli tutkimuksessa esittäisin väitteitä maisemakuvan olemuksesta, lukijani olisi samalla kartalla kanssani siitä, mistä kuvista väitteitä itse asiassa esitettiin. Lisäksi koin kiinnostavaksi sen, että maisemakuvalla oli selvästi jokaiselle katsojalle hiukan omanlaisensa, henkilökohtainen luonne. Maiseman ja sitä esittävän kuvan ambivalentti ja moniselitteinen ominaisuus oli monien sitä käsittelevien tutkimusten perusteella ilmeinen.

Kun löysin Eleanor Roschin prototyypiteorian, koin välitöntä helpotusta. Ymmärsin, että ei itse asiassa ollut tarvetta määritellä yleisellä tasolla, mikä oli maisemaa ja sitä esittävää kuvaa niin kauan kuin lukija oli selvillä siitä, minkä minä käsitin maisemaksi ja millaisista kuvista tutkimuksessa siis puhuin. Sen avaaminen, miten olin jäljittänyt maiseman kuvia elokuvissa tutkimukseni alkuvaiheessa ei kenties ole maisemakuvan ymmärtämisen kannalta yleisellä tasolla olennaista. Koen kuitenkin, että maisemakuvan jäljittämisen polku oli olennainen tutkimuksen kokonaisuuden ymmärtämisen kannalta. Lisäksi kuvasin *Jyrkänteeseen* harkitusti kuvia, jotka sopivat neljään elokuvan maisemakuvan tyyppiin. Tarkoitukseni oli niiden kautta luodata sitä, oliko maisemakuvan eri variaatioilla erilainen luonne, eli vaikuttiko maisemakuvan pysähtyneeseen olemukseen myös se, millainen maisemakuva oli kyseessä.

Havaitsin, että omalle maisemaprotyypilleni nousee keskeiseksi kolme eri aspektia: **maisemakuvan sisältämät elementit ja kuvan laaja muoto, maiseman ja ihmisen suhde kuvassa, sekä maisemakuvassa oleva tapahtumisen puute.** Siinä missä kaksi ensimmäistä aspektia liittyy suoraan kuvan sommitteluun, kiinnittyy viimeinen aspekti laajempaan kysymykseen maisemakuvan ajallisista erityisistä ominaisuuksista ja niiden merkeistä kuvassa. Tämän tutkimuksen kannalta maiseman olemuksen keskeisimmäksi aspektiksi miellän ajan ja sen ilmenemisen maisemakuvassa. Koska maisemakuvan erityisen luonteen taustalla on nimenomaan sen suhde aikaan, jatkan seuraavaksi niiden ajan erityispiirteiden jäljittämistä lisää, tällä kertaa teoreettisen kirjallisuuden lähtökohdista käsin.

5. Kategorian ekstensio viittaa sen sisältämien jäsenten joukkoon, käsitteen alaan. Intensio puolestaan tarkoittaa sitä merkityssisältöä joka kateogian jäsenyyteen liittyy (Larjavaara 2007: 66). Distinktio on peräisin Gottlob Fregeltä (1892: 31).
6. ”Another way to achieve separateness and clarity of actually continuous categories is by conceiving of each category in terms of its clear cases rather than its boundaries (...) in the normal course of life, two neighbors know on whose property they are standing without exact demarcation of the boundary line.” (Rosch 1978: 11.) Oma suomennokseni.
7. Englanniksi tästä laajasta avauskuvasta käytetty termi on establishing shot. Uuden jakson aluksi elokuvassa usein näytetään seuraavien tapahtumien ympäristö laajassa kuvassa. Tämä laaja kuva on usein maisema.
8. Ks. esim. *Vihreä kulta* (Vaala 1939), *Vihan hedelmät* (Ford 1940), *Gente del Po* (Antonioni 1947), *Tuntematon sotilas* (Laine 1955), *Etsijät* (Ford 1956), *Dollaritrilogia* (Leone 1964–1966), *Peili* (Tarkovski 1975), *Kauriimetsästäjä* (Cimino 1978), *Stalker* (Tarkovski 1979), *Kadonneen aarteen metsästäjät* (Spielberg 1981), *Calamari Union* (Kaurismäki 1985), *Uhri* (Tarkovski 1986), *Berliinin taivaan alla* (Wenders 1987), *Matkalla Idahoon* (Van Sant 1991), *Viimeinen mohikaani* (Mann 1992), *Master and Commander* (Weir 2003), *Kon-Tiki* (Rønning ja Sandberg 2012), *Everest* (Kormákur 2015), *The Ballad of Buster Scruggs* (Coen & Coen 2018) jne.
9. Kuriositeettina voidaan mainita saksalaisen historioitsijan Oswald Spenglerin 1900-luvun alussa esittämä ajatus siitä, että eurooppalaisessa kulttuurissa pyritään katsomaan kauas, jotta päästäisiin yhteyteen äärettömän avaruuden kanssa – mikä puolestaan viittaa kohtalon tai ennalta määrätyn suunnan kokemukseen (2002: 155–156).
10. Tämä mielenkiintoinen havainnoijan kuva elokuvassa ansaitsisi oman tutkimuksensa. Jonathan Craryn valaiseva teos *Techniques of the Observer* (1999) keskittyy havaintoon osana modernistista perinnettä ja piirtää laajan tulkinnan havainnon ja havainnoimisen historiallisesta taustasta ja merkityksestä.







III

ELOKUVAN MAISEMAKUVA

USEIN ELOKUVIEN MAISEMAA esittävillä kuvilla on yksinkertainen tarkoitus: ne ovat elokuvan tapahtumien tausta. Chris Lukinbealin mukaan (2005: 6) merkittävä maisematilan tehtävä elokuvassa on tapahtumien asettaminen tiettyyn kerronnallisesti koherenttiin tilaan ja pitää katsoja selvillä siitä, mihin paikkaan elokuvan tapahtumat kulloinkin sijoittuvat. Elokuvan maisemakuvan eri funktiot ovat kuitenkin kiinnostaneet tutkijoita jo kauan, ja jo vuosikymmeniä sitten havaittiin että koherentin tapahtumaympäristön tarjoaminen katsojille on vain yksi elokuvamaiseman mahdollisista tehtävistä. Lukinbeal tiivistää (2005: 5) J. B. Jacksonin vuonna 1979 esittämän jaottelun (1979: 4) neljään eri funktioon, joita maisema palvelee narratiivisessa elokuvassa; *paikkana, tilana, spektaakkelina* tai *metaforana*. Andrew Higson puolestaan analysoi elokuvamaiseman eri muotoja jo vuonna 1984 Screen-lehdessä (Higson 1984) informatiivisesti nimetyssä artikkelissaan *Space, Place, Spectacle*. Teoreettinen keskustelu elokuvan maisemakuvasta on edelleen syventynyt käsittämään mittavan valikoiman maisemakuvan muotoja ja käyttötapoja. Esittelen seuraavaksi joitakin teoreetikkoja, joiden ajatukset tarkentavat elokuvan maisemakuvan analysoinnin ulottuvuuksia ja keskusteluja, jotka käsittelevät joitakin itse tärkeinä pitämiäni maisemakuvan merkityksiä elokuvissa.

Ensimmäinen valitsemistani maisemakuvan funktioista on sen allegorinen ulottuvuus. David Melbyen käsityksen mukaan (2010: 1) elokuvien maisemat voidaan ryhmitellä sen mukaan, onko maiseman tehtävä niissä olla taustakangasmainen kulissi vai tarjoaako se elokuvakerrontaan kokeellisemman allegorisen lähestymistavan. Melbyen mukaan

maiseman allegorinen käyttö elokuvassa perustuu maiseman pitkään jatkumoon muissa taiteissa ennen elokuvaa (2010: 1–5, 18–19). Maisema voi siten olla joko tausta tapahtumille tai se voi sisältää allegorisia merkityksiä ohitse näkyvän olemuksensa.

Melbyen mukaan maisema-allegoria kääntää ympäri elokuvan normaalin henkilöahmolähtöisen katsomistavan. Hahmojen ymmärrys kumpuaa siinä ympäristöstä sen sijaan, että elokuvan ympäristöä lähestyttäisiin henkilöahmojen toiminnasta käsin (mts. 152). Melbyen mukaan ihmisen läsnäolo muuttaa yleisen paikan tietyksi merkitykselliseksi paikaksi, mutta tuon paikan tai maiseman merkitys on kulttuurisesti määrätynyt. Siten maisema voi olla samanaikaisesti sekä hyvin universaali että kulttuurisesti spesifi (mts. 2). Melbye korostaakin elokuvallisen maisema-allegorian merkitystä nimenomaan suhteessa kulttuuriin merkityksiin. Maisema voi tällöin esiintyä elokuvassa merkitsemässä jotakin laajempaa kulttuurissa merkityksellistä asiaa, esimerkiksi poliittista ulottuvuutta. Niinpä suomalainen kansallismaisema voi elokuvassa viitata vaikkapa kansallisvaltioon ja edelleen valtiolliseen itsenäisyyteen tai itsemääräämisoikeuteen.

Tämä kulttuurinen yhteys johtaa meidät toisen mielenkiintoisen maisemakuvan funktion äärelle. Maurizio Natalin mukaan (2006: 100) maisemat elokuvissa ovat yleensä ainakin osaksi nimenomaan poliittisia tai ideologisia:

Elokuvan maisemat eivät ole koskaan pelkästään puhtaasti narratiivisia taustoja sen enempää kuin distraktioivia speaktaakkeli-maisia lavasteitakaan. Ne kantavat jälkiä poliittisista projekteista ja ideologisista viesteistä. Ne kaivautuvat katsojan aisteihin, muistoihin ja pelkoihin ja tulevat osaksi noita muistoja kantaen mukanaan menneen, jopa arkaaisen maailmankuvan alitajuista voimaa valmiina palaamaan takaisin tulevaisuudessa.

Natalin näkemyksen mukaan (mp.) elokuvan maisemat ovat kuvia, jotka kantavat mukanaan voimakkaita poliittisia, psykologisia ja historiallisia viestejä. Näillä viesteillä saattaa olla vaikutus myös elokuvan ulkopuolella sen sijaan, että ne jäisivät vaikuttamaan vain elokuvien sisäisessä illuusiassa (mts. 100–104). Natali erotteleekin (mp.) edellä maiseman

käytössä kolme erilaista funktiota: *tapahtumapaikan, maiseman speaktaakkelimaisen käytön* ja näiden lisäksi *poliittisen tai ideologisen funktion*, joka voi sisältyä kumpaankin edellämainittuun.

Ymmärrän Natalin ajattelun siten, että elokuvat ja erityisesti elokuvien maisemat saattavat sisältää jonkinlaisia laajoja, kollektiivisia muistijälkiä. Elokuvamaisemat ovat tällöin katsojalähtöisiä, eivät ainoastaan yksittäisten katsojien vaan myös esimerkiksi kokonaisten kansakuntien tai ihmisryhmien näkökulmasta. Natalin mukaan (mp.) elokuvien maisemat toistavat ja vahvistavat esimerkiksi poliittisia agendoja; Hollywoodin klassisten lännenelokuvien henkilöahmojen pienuus valtavassa maisemassa, ja tuon maiseman sisältä tuleva uhka alleviivaavat Yhdysvaltain puolustautumisen tarvetta ulkopuolista uhkaa vastaan.

Kolmanneksi maisemakuvaa voi tarkastella myös – kuten Damien Ziegler (2010) tekee – eräänlaisena luonnossa sijaitsevan maiseman jatkeena. Zieglerin mukaan maisemakuvan tärkein funktio elokuvassa on muistuttaa katsojille luonnon kokemuksesta ja sen kauneudesta, vaikka näillä ei muussa urbanisoituneessa elämässään luontoon olisikaan pääsyä. Ziegler harmitteleekin sitä, että elokuva keskittyy narsistisesti usein nimenomaan ihmisen toimien ympärille luonnonkauniin maiseman sijaan (2010: 277). Ziegler korostaa maiseman vuoro-vaikutteisuutta maisemakuvan ja toisaalta kuvan aiheen välillä.

Ziegler huomioi elokuvien maisemien erilaiset psykologiset merkitykset tarjoamatta kuitenkaan niiden käytölle niin suoraviivaisia allegorioita kuin Melbye. Zieglerin esseistinen tutkimus nojaa paitsi taidehistorian elokuvaa varhaisempaan maisemakuvaan, myös maisemakuvan erityisiin ominaispiirteisiin elokuvan osana. Ziegler ottaa esiin ajalle omistetussa luvussa maiseman ajallisen erityisyyden (mts. 85–126), joka mahdollistaa maisemakuvan esittämisen katsojalle kestoltaan elokuvan muita kuvia pidempänä (mts. 9). Ziegler liittää (mts. 206) maisemakuvan ”pohdiskelevan elokuvan” kaanoniin, jonka piirteitä ovat esimerkiksi liikkumaton kamera, laaja kuva, riittävä kuvalle annettu aika ja kuvan syvyysvaikutelma. Syvennyttyään maisemakuvan eri puoliin – ajan lisäksi esimerkiksi maiseman kulttuuriin piirteisiin (mts. 127–196), väriin (mts. 197–226) ja ääneen (mts. 227–252) – on Zieglerin maisemahahmotus kuitenkin pohjimmiltaan

ohjelmallinen. Hän kiinnittää huomionsa (mts. 277) maisemakuvan estetiikkaan ja sen tarjoamaan luontokokemukseen: ”Ensimmäinen ja tärkein maiseman ansioista elokuvassa on olla olemassa ja muistuttaa luonnon todellisuudesta niille, jotka eivät enää tunne sitä, joilla ei ole mahdollisuutta päästä sinne tai jotka sekoittavat urbaanin ympäristönsä koko maailmaan.”

Zieglerin ajattelu painottaa maisemakokemuksen tärkeyttä ihmisille, porttia sellaiseen luonnon kokemisen tapaan, joka nykyaikana monelta puuttuu. Rousseauin jalanjäljissä luontoon päästään nyt elokuvan kautta ympäristöluontokokemuksen sijaan. Ziegler käy huolellisesti läpi taidehistorian maisemakuvat elokuvan maiseman perustana ja samaistaa elokuvassa esiintyvän maisemakuvan voimakkaasti luonnossa sijaitsevaan maisemaympäristöön. Zieglerin käsitteellisesti äärimmäisen rikas joskin moneen suuntaan haarova tutkimus on mielenkiintoinen esimerkki siitä, kuinka maisemakuva elokuvassa tarjoaa tutkijalle lukuisia polkuja joita seurata.

Mainitseminen elokuvateoreetikoille on yhteistä se, että he tunnustavat elokuvan maisemien velan taidehistoriassa aiemmin esiintyneille maisemakuville; elokuvassa esiintyvät maisemakuvat kuuluvat samaan jatkumoon näiden muiden maiseman representaatioiden kanssa. Elokuvan maisemakuvien lähtökohtana on siis pohjimmiltaan muiden taideteosten tavoin luonnossa sijaitseva maisemaympäristö. Olen mainittujen tutkijoiden kanssa samaa mieltä siitä, että elokuva pyrkii usein (joskaan ei aina) maisemakuviansa kautta välittämään tämän kokemuksen.

Kehollinen aika-paikallinen kokemus maisemaympäristössä eroaa kuitenkin näkemykseni mukaan elokuvamaiseman kokemisesta merkittävästi. Maisema luonnossa näyttäytyy kokijansa edessä kolmiulotteisena ja monin eri aistein aistittavana. Ympäristössä maisemaa katsoessaan ihminen tulee myös subjektiivisesti valinneeksi maisemasta ne osat, joita, ja tavat, joilla sitä haluaa tutkia. Maisemaympäristö, toisin kuin elokuvan tarjoama kuva maisemasta, on dynaaminen kokemus ja riippuvainen kokijasta itsestään. Ismo Luukkonen korostaa (2017: 60) maiseman ja sen kuvan eroja liittyen maisemassa tapahtuvaan muutokseen: ”Kun maastossa siirtyy kaksi metriä vasemmalle, kääntää päätänsä tai odottaa tunnin, näkymä muuttuu. Kun saman

tekee valokuvan äärellä, muutosta ei tapahdu. Maisema on elävä, ajassa muuttuva kokonaisuus. Valokuvassa ajallista muutosta ei ole tai se on hyvin toisenlaista. Katsoa maisemaa pitäisi olla eri asia kuin katsoa maisemavalokuvaa.”

Näin syvällisesti ei Luukkosen mukaan (mp.) kuitenkaan asiaa usein ajatella, vaan maisemavalokuvaan suhtaudutaan kuten maisemaan itseensä. Huomiotta jää tällöin se, että maisemakuva on aina jonkun toisen tuottama representaatio kohteestaan. Maisema muuttuu kuvaksi maisemasta mielenkiintoisessa *kohde – tekijän havainto kohteesta – tekijän tulkinta havainnosta – representaatio – katsojan tulkinta representaatiosta* -jatkumossa, jossa välitöntä pääsyä ensimmäiseen havaintoon kohteesta tai kohteeseen itseensä ei enää ole saatavilla. Katsojan kuten tekijänkin tulkintaan maisemasta ja sen kuvasta vaikuttavat lukuisat seikat, joihin etenen tässä luvussa ja jotka ovat myös vuorovaikutteisia keskenään.

Elokuvassa, sen valokuvaa laajemmista teknisistä ilmaisukeinoista johtuen, maisemaa voidaan esittää myös muilla tavoilla kuin yksittäisenä staattisena kuvana¹¹. Ziegler mainitsee tällaisina keinoina esimerkiksi erilaiset maisemamontaasit (2010: 110–119). Maisema voidaan montasina esittää joko staattisista kuvista koottuna tai kameran terästyttynä panoroinnilla, zoomin käytöllä ja liikkuvan kameran keinoilla (mp.). Ziegler huomioi myös elokuvan äänen, joka erottaa hänen mukaansa elokuvan maisemakuvan esimerkiksi valokuvasta ja maalauksesta (mts. 197–226). Zieglerin arvio on, että maiseman vaikuttavuus elokuvassa perustuu ensisijaisesti siihen, että katsoja kokee hetkellisesti katsovansa luonnossa sijaitsevaa maisemaa elokuvamaiseman sijaan ja tulee ikäänkuin imeytyneeksi tähän illuusioympäristöön mukaan.

En kiellä, etteikö elokuvassa esitetty maisemakuva saa minutkin haukkomaan joskus henkeäni. Esimerkiksi luontodokumentaarissa liikkuvalla kameralla panoroitu laaja maisemakuva yhdistettynä huolelliseen äänitykseen välittää varmasti tunteen maisemassa itse olemisesta niin hyvin kuin elokuva siihen kykenee. Elokuvatekniikan tarjoamat lisät maiseman esittämisessä eivät kuitenkaan muuta sitä tosiasiaa, että perinteisen elokuvan maisema muistuttaa muodoltaan klassista maisemamaalausta tai -valokuvaa, ei rajatonta luonnollista maisemaa,

jossa katsojan katse saa vaeltaa vapaasti ja omaehtoisesti. Tähän omaehtoisuuden kokemukseen pyrkivät sen sijaan esimerkiksi 3D-tekniikkaa hyödyntävät virtuaalilasit, IMAX-teatterit, 360-teatterit ja planetaario-tyyppiset dome-teatterit. Silti jotakin jää puuttumaan. Elokuvan maisema kaikissa muodoissaan on maalauksen tai valokuvan tavoin katsojalleen aina jonkun toisen valmiiksi rajaama ja koostama kokemus, ensisijaisesti tekijänsä näkemys ja tulkinta. Edes interaktiivisissa esitysmuodoissa kaikki valinnat eivät ole mahdollisia, sillä näkymän kehystäminen maisemaksi on jo taiteellinen valinta ja osa representaatiota.

Elokuvamaiseman *vaikuttavuus* tai sen kyky toisintaa kohteensa ominaisuuksia mahdollisimman täsmällisesti ei ole kuitenkaan se aspekti, josta maisemakuvan yhteydessä olen kiinnostunut. Katsomiskokemuksen vaikuttavuus tai kyky jäljitellä kohdettaan mahdollisimman tarkasti eivät ole myöskään tulkintani mukaan ensisijaisesti ne maisemakuvan piirteet, jotka tekevät siitä elokuvassa erityisen. Martin Lefebvren artikkeli *Between Setting and Landscape in the Cinema* (2006: 19–59) teoksessa *Landscape and Film* (2006) keskittyy maiseman kuvaan elokuvassa pysähtyneenä ja autonomisena kuvana. Lefebvre pohtii artikkelissaan maiseman pysähtyneen luonteen ominaisuuksia ja syitä ja sitä, mikä tekee maiseman kuvasta elokuvassa ajallisesti erityislaatuisen.

Artikkelissaan Lefebvre muistuttaa aluksi, että maisemalla on monia merkityksiä ja esitystapoja (mts. 20) ja huomioi, että eräs tapa määritellä maisema elokuvassa olisi nimetä maisemiksi kaikki sellaiset kuvat, jotka myös luonnossa (in situ) tarkasteltuna voidaan nimetä maisemiksi. Kuitenkin, tämä tapa määritellä maisema merkitsisi sen määrittelyä ainoastaan aiheensa perusteella esitystavan sijaan, eikä siten tekisi termille oikeutta suhteessa muihin kuvataiteisiin. Lefebvren mukaan (mp.): ”Kuvataiteissa kaikki esitykset ulkoilmasta tai luonnon ympäristöistä eivät ole maisemia. Siksi, voidaksemme ymmärtää tätä distinktiota meidän tulee tehdä ero tapahtumaympäristön (setting) ja maiseman (landscape) välillä.” Tapahtumaympäristön merkityksen ymmärtäminen elokuvan yhteydessä on jossain määrin tarpeen, jotta Lefebvren jaottelu avautuu paremmin. Taidehistorioitsija Anne Cauquelin toteaa Herakleitokseen viitaten (2007: 39–40) tapahtumaympäristön olleen kreikkalaisessa kertomusperinteessä jotakin sellaista,

joka on aina alistainen narratiiville. Paikka määrittyy siellä tapahtuvan toiminnan mukaan, eikä maisemaa itsenäisenä entiteettinä käsitellä (mp.). Näin ymmärrettynä elokuvan tapahtumaympäristö ei siis ole ensisijaisesti maisema vaan tila tai tilojen jatkumo, jossa elokuvan henkilöt toimivat. Tämän jaottelun perusteella voitaisiin siis erottaa toisistaan maisema *tapahtumapaikkana* ja maisema jonkinlaisena *itsenäisenä entiteettinä*.

Tapahtumaympäristön ja maiseman voi Lefebvren mukaan (2006: 23) erotella toisistaan esimerkiksi taidehistorian käsitteinä *parergon* ja *ergon*. Parergon merkitsee maisemaa eräänlaisena kuvatun tapahtuman tilallisena lisävarusteena, kun pääasia maalauksessa on kuvattu tapahtuma (mp.). Ergon sitä vastoin merkitsee maisemaa maalauksen pääasiallisena, itsenäisenä aiheena (mp.). Tällainen itsenäinen, autonominen maisema on länsimaisissa kuvataiteissa verraten tuore luomus, joka saavuttaa täyden voimansa vasta 1800-luvun kuluessa (Clark 1976: 229). Eräs syy maiseman hahmotuksen muutokseen taiteissa oli muutos niiden näkemisessä: sekä taiteilijat itse että taiteen katsojat alkoivat nähdä maisemat itsenäisinä objekteina pelkkien tapahtumaympäristöjen sijaan (mp.). Lefebvre muistuttaa (2006: 27–28), että tämä katseen merkitys on taiteissa merkittävässä osassa. Sekä taiteilija että katsojat voivat muuttaa maiseman tapahtumaympäristöstä itsenäiseksi maisemaksi.

Tämä itsenäinen maiseman kuva elokuvassa on se, johon tässä tutkimuksessa keskityn. Lefebvren teoria tarjoaa minulle lähtökohdan sen ymmärtämiseen, mikä itsenäisen maisemakuvan merkitys on elokuvassa. Pyrin kuitenkin työssäni täydentämään Lefebvren teoriaa elokuvafilosofisessa kontekstissa.

MAISEMAKUVA SPEKTAAKKELINA

Laura Mulvey esitti vuonna 1975 artikkelissaan *Visual Pleasure and Narrative Cinema* että naisen kuva elokuvassa pysäyttää elokuvan kerronnan eroottisen kontemplaation hetkiin (2009 [1975]: 715). Mulveyn mukaan (mp.) klassisessa Hollywoodissa tuotetussa fiktioelokuvassa (jota Mulvey kutsuu normaaliksi narratiiviseksi elokuvaksi) elokuvan naishahmo usein objektivoidaan katseen kohteeksi, jota elokuvaa katsova (mies)katsoja katsoo. Asetelmassa nainen alistuu miehelle katseelle ja elokuvan kerronta pysähtyy antamaan tilan tälle naisen kuvan speaktaakkelille. Naisen kuva elokuvassa pysäyttää juonen kulun, kun elokuvan katsoja pysähtyy ihailemaan kaunista naista ja tämän vartaloa, sen sijaan että seuraisi elokuvan tapahtumia. Mulveyn artikkeli liittyi laajempaan feministiseen keskusteluun elokuvan oletetusta katsojasta ja naisten asemasta elokuvissa, niin elokuvan henkilöahhmona kuin sen tekijöinä.

Lefebvre puolestaan ei ota kantaa naisen kuvaan elokuvassa tai miehiseen katseeseen, vaan soveltaa Mulveyn ajattelua maiseman kuvaan. Lefebvren mukaan elokuvaa on mahdollista katsoa kahdella tavalla: joko kiinnittämällä huomio sen kerrontaan ja seuraamalla sitä, tai syventymällä kontemplatiivisesti siihen speaktaakkelina – muotojen, äänien ja kuvien yhdistelmänä (2006: 29). Lefebvre esittää (mp.), että vaikka katsoja voi vaihdella tätä katsomisen tapaa, ei samaa jaksoa elokuvassa voi katsoa näillä kahdella tavalla täsmälleen yhtäaikaisesti. Siksi Lefebvren mukaan (mp.) ”kontemplatiivisempi speaktaakkelimaisuus pysäyttää elokuvan narratiivin”. Lefebvren mukaan (mp.), kun katsoja pysähtyy tunnelmoimaan elokuvan jotakin osaa, eli lähestyy elokuvaa analyttisesti tai irrottautuen sen tarinasta, hän samalla jättää huomiotta narratiivin itsensä. Tulkitsen Lefebvren ajattelua siten, että tämä elokuvan kokemisen kahtalainen tapa voi olla sekä tahallista että tahatonta.

Vastaavasta kahtiajakautuneesta kokemuksesta kirjoittaa myös Dominique Chateau. Chateau erottaa toisistaan (2010: 141–142) analyttisen ja esteettis–affektiivisen lähestymistavan. Kun pysähdymme tarkkailemaan teoksen taidellisia arvoja ja sitä, mistä ne muodostuvat, esimerkiksi runon sanavalikoimaa, jotakin väriä taulussa tai elokuvan kuvia ja ääniä, emme kykene samaan aikaan syventymään teoksen ”unenkaltaiseen lumovoimaan” (mp.). Elokuvaan syventymisessä ja sen analyttisessä

tarkastelussakin on kuitenkin aste-eroja. Nähdäkseni on eri asia perehtyä kuvaan analyttisesti sen eri piirteitä tarkastellen kuin uppoutua siihen kuvana esimerkiksi sen kiehtovan aiheen tai estetiikan vuoksi.

Kontemplatiivinen ja uppoutuva lähestyminen on Lefebvren mukaan maiseman kuvan yhteydessä tavallista (2006: 29), ja tämä tarkkailevampi katsomismoodi johtuu siitä, että katsoja tarkastelee maisemakuvaan hetkellisesti vain kuvana kohteestaan tai jopa kohteena itsenään, ei osana elokuvan juonta. Maisema muuttuu siis tämän tulkinnan mukaan ikäänkuin ikkunaksi luonnolliseen ympäristöön sijaitsevaan maisemaan elokuvan juoneen sidotun tapahtumapaikka-roolin sijaan tai esteettisesti tarkasteltavaksi maisemakuvaksi, taideteokseksi taide-teoksen sisällä. Samalla Lefebvren mukaan (mp.) elokuvan maisemakuvissa on mukana ajallisuus, joka erottaa ne kuvallisista vastinpareistaan kuvataiteiden piirissä: ”Tämän seurauksena voimme kuvailla elokuvan maisemaa kaksinkertaisesti ajalliseksi maisemaksi. Toisin sanoen, se altistuu yhtäaikaisesti elokuvallisen mediumin ajallisuudelle ja katsojan katseelle, joka vaihtelee narratiivisen ja speaktaakkelimaisen katsomisen tavan välillä yhdestä hetkestä toiseen.”

Lefebvren mainitsema ajan jakaantuminen kahtia maiseman kuvan yhteydessä on ajatuksena mielenkiintoinen. Sama kaksoisajallisuuden piirre leimaa toki kaikkia muitakin elokuvan kuvia maiseman kuvan lisäksi. Jokainen elokuvan kuvista on alttiina elokuvan ajalle ja katsojan katseen ajalle. Lefebvre tulkitsee kuitenkin maiseman kuvan yhteydessä tämän kuvan alistumisen erilaisille ajan kokemuksille erityisen merkittäväksi siksi, että maiseman kuva esimerkiksi maalaustaiteen ja valokuvan piirissä on elokuvaan verrattuna sen ajalliseen kokemiseen nähden erilainen. Still-kuvan tai maisemamaalauksen katsomisen kesto on täysin katsojan valittavissa eikä riipu elokuvantekijän valinnoista. Tarkastellessaan maisemamaalausta katsoja ei vaihtelee katsomisen tapaansa, sillä hän ei seuraa elokuvallista narratiivia vaan katsoo maisemamaalausta valmiiksi visuaalisena speaktaakkelina.

Toisaalta kontemplatiivinen katsomisen tapa voi liittyä myös maiseman aiheeseen itseensä. Voisiko olla niin, että ihmisillä on taipumus (myös luonnossa) katsoa maisemia kontemploiden? Mikäli maisemassa ei ole havaittavissa tapahtumaa johon uppoutua, on

katsomismoodina usein käytössä maiseman utelias havainnointi, maiseman tarkastelu, joka voisi olla kontemplatiivisen katseen kehollinen alkuperä?

Intentionaalinen ja tulkinnanvarainen maisema

Kuinka sitten kokemus elokuvan maisemakuvan irrallisuudesta tai speaktaakkelimaisesta kokemisesta syntyy? Maisemakuvan kokeminen elokuvassa liittyy paitsi siihen, kuinka maisema elokuvassa esitetään myös siihen, kuinka katsoja sen kokee. Martin Lefebvre kysyy (2006: 30), onko speaktaakkelimaisen katsomisen tapa lähtöisin kuvasta itsestään tai kuvan alkuperäisestä tekijästä elokuvassa (ohjaajasta), vai katsojasta, eli kuvan uudesta tulkitsijasta. Maisemakuvia, jotka on jo alunperin suunniteltu itsenäisiksi entiteeteikseen, maisemakuviksi vailla tapahtumaympäristön roolia, voi Lefebvren mukaan kutsua *intentionaaliseksi maisemiksi* (mts. 31). Intentionaalinen maisema elokuvassa merkitsee siis maisemaa, joka on *tarkoitettu* katsojan havaitsemaksi maisemaksi. Kyseessä on maiseman esittämisen tapa, joka alleviivaa maisemaa kuva-aiheena ja ikäänkuin järjestää sille elokuvassa omaa tilaa. Intentionaalille maisemalle on kuitenkin olemassa myös vasta-parinsa, eli sellainen maiseman kuva, jota elokuvantekijä ei ole tarkoittanut erityisesti maisemakuvana havainnoitavaksi kuvaksi.

Lefebvre esittää (2006: 47) Ernst Gombrichen ajatteluun viitaten, että intentionaalisen maiseman vastapariksi asettuisi ”epäpuhdas” (impure) maisemakuva, joka syntyy enemmän katsojan tulkinnan perusteella kuin tekijän suorasta intentiosta:

[...] ”puhdas” maisema on maalareiden ja katsojien välisen konsensusen tuote, niin vahva että määrittelemme sen institutionaaliseksi ja yleiseksi ”laiksi” unohtaen että kyseessä on tulkinta. Vastaavasti, ”epäpuhdas maisema” näyttää suoraan oman tulkinnanvaraisuutensa niiden eri tulkintojen kautta joille alistamme sen.

Vaikka Gombrichen tulkinnat maisemasta on kirjoitettu pääosin 1900-luvun eurooppalaisen maalaustaiteen yhteydessä, Lefebvre soveltaa niitä myös elokuvaan. Maiseman kuvat, jotka ovat institutionaalisesti ja mahdollisesti taiteilijan itsensäkin mukaan nimenomaan maisemaa

esittäviä kuvia, ovat niitä maisemakuvia, joita Lefebvre kutsuu (2006: 46) Gombrichin mukaan ”puhtaiksi” tai intentionaaliseksi maisemakuviksi. Sen sijaan maalaustaiteessa kuten elokuvassakin esiintyy maisemakuvia, joita tekijä ei ole välttämättä itse asiassa tarkoittanut sellaisiksi. Näitä katsojan tulkinnasta riippuvaisia maisemakuvia voivat olla esimerkiksi kuvat, joissa on mukana myös ihmisiä ja jotka voisivat olla esityksiä myös näiden ihmisten toimista (mp.). Joillekin katsojille nämäkin kuvat kuitenkin mahdollisesti näyttävät juuri maisemaa esittävinä. Nämä maisemakuvat Lefebvre nimeää (2006: 46–47) Gombricheen viitaten ”epäpuhtaiksi” maisemiksi tai ”katsojan maisemiksi” (spectator's landscape) (2011: 65) sillä ne ovat maisemakuvia vain joiltain osin, eivätkä kaikki katsojat tai taiteilija itse miellä niitä välttämättä nimenomaan maisemaa esittäviksi.

Puhdas ja epäpuhdas maisema vaikuttavat sanoina arvottavilta, mutta nähdäkseni ne on tässä yhteydessä tulkittava vain kuvaamaan sitä, mikä on taideeteoksen ensisijainen aihe. *Puhdas maisema* merkitsee Gombrichen ajattelussa kuvaa, joka eurooppalaisessa taiteessa mielletään ensisijaisesti ja laajasti ottaen maisemakuvaksi. *Epäpuhdas maisema* taas merkitsee kuvaa, jossa on muitakin elementtejä ja jonka aihe ei kenties ensisijaisesti ole maisema. Kyseessä on tällöin enemmän Lefebvren mainitsema tapahtumaympäristö (2006: 20–21) kuin kuva maisemasta itsestään. Kyseessä on toinen lähestymiskulma Lefebvren mainitsemaan (2006: 23) dikotomiaan *ergon* ja *parergon*, jossa *ergon* merkitsee maisemaa maalauksen pääasiallisena, itsenäisenä aiheena kun taas *parergon* merkitsee maisemaa kuvattun tapahtuman tilallisenä lisävarusteena kun pääasia maalauksessa on tuo tapahtuma maiseman sijaan. Kun vertaan näitä maisemakuvan tyyppijä omaan maisemaprotyyppiini, huomaan selvän yhteyden niiden välillä. Tapahtumista sisältävä kuva maisemasta ei kuulu ensisijaisesti omaan maisemakuvaprotyyppiini, sillä tapahtuminen hiipii kuvan aiheeksi maiseman sijaan. Oman maisemakuvaprotyyppiini piirre, joka vaatii maisemakuvalta tapahtumattomuutta, asettuu luontevasti Gombrichen *puhtaan maisemakuvan* kategoriaan ja toisaalta Lefebvren mainitsemassa jaotellussa *ergon*-otsakkeen alle.

Nämä ”katsojan maisemat” tai kenties paremminkin tulkinnanvaraiset maisemakuvat ovat kulttuurisidonnainen ja monitulkintainen kuvatyyppe. Lefebvrenkin näkemys on (2006: 47), että siinä missä intentionaalinen eli puhdas maisema on eräänlainen institutionalisoitu kuva, on tulkinnanvarainen eli epäpuhdas maisema jotakin muuta – se kaikki, jonka eri ihmiset eri kulttuureissa saattavat mieltää maisemiksi. Tämä henkilökohtainen ja katsojalähtöinen maiseman kuvaamisen tapa on se tapa, jolla maisema valtaosin elokuvissa esiintyy (mts. 48). Lefebvre ei perustele kantaansa tulkinnanvaraisen maiseman yleisyydestä sen tarkemmin. Mikäli tulkinnanvaraisen maiseman yhteydessä tarkoitetaan pelkkänä tapahtumapaikkana esiintyvää maisemaa, Lefebvren ajatus tukee omaa kokemustani maiseman käytöstä elokuvassa. Maiseman kuva on elokuvassa usein toistuva kuva, mutta valtaosassa elokuvista sillä ei ole suurempaa autonomista arvoa, vaan se palvelee elokuvan narratiivia ”vain” tapahtumapaikkana. Tällöin maiseman merkitys itsenäisenä kuva-aiheena on varsin tulkinnallinen. Lefebvre erottelee toisistaan maiseman *tapahtumapaikkana* ja toisaalta *spektaakkelimaisena, autonomisena kuvana. Tulkinnanvarainen ja intentionaalinen* maisema ovat toinen näkökulma tähän jaotteluun ja tarkastelevat sitä, mikä maisemakuvan lähtökohta elokuvan osana on.

Lefebvren jako intentionaalisen ja tulkinnanvaraisen maiseman välillä on kuitenkin ensisijaisesti elokuvateoreetikon, ei elokuvataiteen tekijän, jako. Taiteilijalle maiseman käyttäminen elokuvassa ei ole aina tarkoituksellista siinä mielessä, että tekijä pohtisi ensisijaisesti sitä, kuinka elokuvan katsoja maisemakuvan havaitsee tai kuinka ja miksi maiseman kuva elokuvan osana toimii. En sijoittaessani maisemakuvaa elokuvaan mieltä yleensä sen lopullista vastaanottoa ja sitä, täyttääkö se intentionaalisen maisemakuvan tunnusmerkit. Väitöksen taiteellisen osan, *Jyrkänne*-elokuvan yhteydessä näin oli, sillä siinä lähtökohtanani oli nimenomaan Lefebvren teoria. Vaikka maiseman kuva sijoitettaisiin elokuvateokseen ”tarkoituksella” ja se olisi luonteeltaan siten autonominen kuva, saattavat elokuvantekijän valinnat maiseman kuvan suhteen olla silti luonteeltaan intuitiivisia. Maisemakuvan luonne saattaa korostua elokuvassa esimerkiksi siksi, että kyseiseen kohtaan jostakin syystä tuntuu sopivan kuva maisemasta. Lavastaja Marjaana Rantama perusteli minulle (2015) laajaa maisemakuvaa elokuvassa ”tilaa

antavana” kuvana. Maisemakuvaa tarvittiin elokuvaan, jotta elokuva ”hengittäisi”. Kyseessä ei ollut tietoinen päätös maisemakuvan käyttämisestä autonomisena kuvana vaan pikemminkin taiteilijan intuitiivinen tuntuma siitä, että jakso elokuvassa oli jollakin tavoin tukkoinen tai ahdas ilman kuvaa maisemasta. Tällaisen taiteellisen intuition tai näkemyksen tulkitseminen teoreettiseen viitekehykseen on haastavaa ja asettuukin taiteellisen tutkimuksen erälle mielenkiintoisimmista ydinalueista – sinne, jossa pyritään avaamaan taiteilijan sisäisiä, intuitiivisia prosesseja ja niiden vaikutteita laajemmalle yleisölle.

On myös huomattava, että elokuvia ja erityisesti fiktioelokuvia tehdään yleensä tuotantoryhmässä. Siten esimerkiksi jonkin maisemakuvan kesto ja sitä kautta painokkuus ja autonomisuus osana elokuva ei välttämättä aina ole ohjaajan tai kuvaajan tietoisesti määrittelemä valinta, vaan esimerkiksi jo mainittu intuitiivinen valinta, elokuvan leikkaajan valinta tai monen henkilön yhteisvaikutuksessa syntynyt valinta. Elokuvantekoprosessi, kuten taiteen tekemisen prosessi ylipäätään, on monisyinen vaikutusten verkosto, jossa tiedostetutkaan valinnat – Lefebvren intentionaaliksi kuviksi kutsumat – eivät synny aina yksioikoisten pyrkimysten seurauksena, vaan kumpuavat toisinaan hyvinkin orgaanisesti tuotantoprosessin aikana.

Maisemakuvan yhteydessä elokuvassa on muistettava myös teknologisen kehityksen merkitys. Se, miten ja miksi maisemakuvaa elokuvassa esiintyy, on liittynyt myös välineen ja sen tarjoamien mahdollisuuksien muuttumiseen. Maisemakuvan painoarvo lisääntyi valtavirtaelokuvassa kun CinemaScope- ja VistaVision-tekniikat otettiin käyttöön lännenelokuviissa 1950-luvulla (Lefebvre 2011: 62). Laaja kangas tarjosi puitteet laajan maiseman esittämiseksi, johon elokuvantekijät mielellään tarttuivat. Esimerkiksi lännenelokuva *Man from Laramien* (1955) mainoksessa maisema ja CinemaScope-tekniikka ovat kuin piirtyneet yhteen mainostekstillä ”Big as Life in life-sized CinemaScope” (mts. 62–63) Toinen syy, miksi elokuvatuotannoissa alettiin suosia laajaa kuvaa, liittyi televisiovastaanottimien kehitykseen (mp.). Televisiot olivat yleistyneet Yhdysvalloissa ja valtiksi elokuvateollisuudelle nousi suurikokoinen laajakangas ja näyttävä värielokuva, joiden kanssa pienet ja tuolloin mustavalkoiset TV-vastaanottimet eivät voineet vielä kilpailla (mp.). Maiseman subliimi (ylevä) suuruus elokuvateatterissa

takasi varmasti katsojille vaikuttavamman kokemuksen kuin se, jonka TV-vastaanottimet kykenivät tarjoamaan. Syitä maisemakuvan painottumiseen elokuvassa on siis useita ja se, onko maisemakuva elokuvassa luonteeltaan intentionaalinen ja tarkoituksellinen vaiko katsojalähtöinen ja tulkinnallinen, on lopulta monisyinen, ja joskus ratkaisematonkin, kysymys.

Intransitiivisuus – aikakuva, runouden elokuva ja dialektiikka

Lefebvre lähestyy maiseman kuvaa perustaen teoriansa eurooppalaisen maalaustaiteen maisemaesityksen historiaan, jossa maisema muodostui viimeistään 1800-luvun kuluessa omaksi lajityypikseen. Maisemamaalauksissa maisemat nousivat maalauksen pääaiheeksi, sen sijaan että ne olisivat olleet vain tausta ihmisten toiminnalle. Lefebvre analysoi maisemakuvaa elokuvassa eri maiseman ensisijaisuuteen liittyvistä lähtökohdista käsin. Tämä ensisijaisuus jakautuu Lefebvren teoriassa pääpiirteittäin neljään pariin. Kyseiset parit ovat seuraavat:

- Maisema (landscape) – Tapahtumaympäristö (setting)
- Puhdas (pure) – Epäpuhdas (impure)
- Intentionaalinen (intentional) – Tulkinnallinen (interpretative)
- Speaktaakkelimainen (spectacle) – Narratiivinen (narrative)

Näiden parien lisäksi lisään maisemakuvan luonnetta jäljittäviin kuvatyyppeihin parin *intransitiivinen - transitiivinen*. Luvussa 2 totesin maisemakuvan olemuksen keskeisimmäksi aspektiksi tämän tutkimuksen kannalta ajan ja sen ilmenemisen. Se, miten aika tulee esiin elokuvan maisemassa liittyi tulkintani mukaan siihen, tapahtuuko maisemakuvassa muutosta. Tämä muutos tai sen puute oli oman maisemakuvaprototyypini muodostumisessa merkittävässä roolissa. Mikäli maisemakuvassa on tapahtumassa jokin havaittava muutos, tulkitsen kuvan esittävän ensisijaisesti tuota tapahtumaa sen sijaan, että kuva esittäisi ensisijaisesti maisemaa. Mikäli havaittavaa muutosta ei tapahdu, tunnistan kuvan nimenomaan ja ensisijaisesti kuvaksi maisemasta.

Elokuvan kuvat (maisemasta kuten muistakin aiheista) voivat olla kuvina *tapahtumallisia* eli *transitiivisia*. Tällöin kuvan tai kuvajakson keskiössä on jokin tapahtuma. *Intransitiivinen kuva* on sen sijaan elokuvan kuva tai kuvajakso, jossa olennaisesti mikään ei muutu. Jakson tai kuvan tunnelma on liikkumaton tai pysähtynyt: kissa makaa pöydällä, ovi on avoinna, auto seisoo tien vieressä. Kuvajakso näyttää meille jotakin, joka ei liiku, ja jossa muutosta ei tapahdu. Kyseessä on olemisen kuvaaminen tapahtuman kuvaamisen sijaan. Tällaisia intransitiivisia kuvia on elokuvissa paljon. *Intransitiivinen* ja *transitiivinen* kuvan käsitteitä voidaan lähestyä myös filosofi Gilles Deleuzen ajattelun kautta.

Deleuze: liikekuva ja aikakuva

Deleuze pohtii teoksissaan *Cinema 1* (2005 [1983]) ja *Cinema 2* (2005 [1985]) elokuvan merkitystä laajassa filosofisessa viitekehyksessään. Janne Vanhasen mukaan (2010: 111) Deleuze ”lähestyy elokuvaa eräänlaisena ajatteluna. Ei käsitteellisenä, lingvistiksenä ajatteluna vaan sellaisena, joka materian, liikkeen ja eri elementtien vastakkainasettelun avulla pyrkii tarjoamaan esityksen erilaisista kestoista.” Deleuze käsittelee teoksissaan muistia viitaten Henri Bergsonin ajatuksiin muistin ja ajan yhteyksistä. Vanhanen huomauttaa (mts. 111), että Deleuzen ajattelun keskiössä on se muutos, joka tapahtui elokuvassa toisen maailmansodan myötä. Ennen sotaa tehty elokuva oli luonteeltaan liikkeeseen keskittyntä, ja sen huipentumana voidaan pitää Hollywoodin kultakauden teoksia ja tätä elokuvan muotoa Deleuze nimittää *liikekuvaksi* (l'image-mouvement) (mp.). Sodanjälkeistä elokuvaa, jonka arkkityypinä Deleuze pitää eurooppalaista taide-elokuvaa, leimasi erilaisen narratiivin läsnäolo; kuvat oli irrotettu toisistaan tavalla, joka erosi sitä edeltäneestä ja jo vakiintuneesta elokuvakerronnasta. Tällainen elokuva edustaa puolestaan *aikakuvaa* (l'image-temps) (mp.).

Liikekuva on Deleuzen mukaan se elokuvatyyppi tai -laji, joka edelleen muodostaa valtaosan populaarista elokuvasta ja joka nojaa melko suorasukaiseen tilanne – toiminta – tilanne, tai toiminta – tilanne – toiminta -jatkumoon (2005 [1983]: 210). Liikekuvan elokuvassa mennyt, nykyhetki ja tuleva ovat erotettavissa toisistaan ja katsoja

pysyy selvillä siitä, missä ajankohdassa elokuvan narratiivissa liikutaan. Aikakuvan elokuvan suhteen jako saattaa sen sijaan olla epäselvä eikä katsoja voi olla enää varma, kuinka elokuvan esittämiin tilanteisiin tulisi suhtautua (Vanhanen 2010: 112). Esimerkkinä liikekuvan elokuvasta voisi mainita paitsi elokuvan alkuaikojen teokset, myös useimmat Hollywoodin perinteeseen sitoutuvat nykyelokuvat, joissa katsojan huomio keskittyy ensisijaisesti elokuvassa tapahtuvaan toimintaan. ”Liikekuva leikkaa kuvasta toiseen esittääkseen meille liikkeen jatkuvuuden – alkeellisimmillaan kuten Muybridgen valokuvissa. Aikakuva esittää tämän skeeman hajoamisen ja sen myötä tuo esiin havainnon ytimen, jolle elokuva perustuu”, kirjoittaa Vanhanen (mts. 112–113).

Tulkitsen aikakuvaa elokuvassa siten, että aikakuva voi toteuttaa elokuvassa poeettista funktiota siinä mielessä kuin kielellinen viesti voi toteuttaa kielen poeettista funktiota siirtämällä merkityksen fokuksen viestin sisällöstä sen muotoon (Jakobson 1960). Aikakuvan elokuva suuntaa katsojan huomion kuvaan itseensä ja keskittyy siihen rauhassa, kun taas liikekuvassa fokuksessa on toiminta ja tapahtuminen. Esimerkkinä aikakuvan elokuvasta voi siis pitää vaikkapa useita Ranskan uuden aallon elokuvia, joissa elokuvan keinoja ei pyritä häivyttämään, tai Michelangelo Antonionin tai Andrei Tarkovskin elokuvia, joissa kyse on enemmän olemisen kuin tekemisen seuraamisesta. Deleuzen jaon *liikekuva* tai *aikakuva* voisi myös esittää sanoilla *tekemisen* tai *olemisen* elokuva, tai *transitiivinen* ja *intransitiivinen* elokuva.

Liikkeen, tekemisen ja transitiivisen elokuvan fokuksessa on toiminta ja sen seuraukset eli jonkin muutoksen kuvaaminen; kun taas *ajan, olemisen ja intransitiivisuuden* elokuva keskittyy keston ja tapahtumattomuuden kuvaamiseen – siis siihen mitä *on*, sen sijaan mitä *tehdään* tai mitä *tapahtuu*. Intransitiiviselle kuvalle elokuvassa on tyyppillistä näkyvän muutoksen puute. Viime kädessä kyse on nähdäkseni elokuvan kokijan havainnosta siitä, millainen tapahtuma tai tapahtuman puute elokuvassa esitetään.

Usein intransitiivisten kuvien tai kuvajaksojen sommittelu ja valaistus edustaa linjaa, jossa katsojana kiinnitän huomion niihin kuvina niiden narratiivisen funktion sijaan. Esimerkiksi Andrei Tarkovskin elokuvissa esiintyy paljon harkittuja ja tapahtumattomia kuvia. *Peilin* (1974) alkupuolella nainen istuu aidalla ja polttaa savuketta. Kuvan keskustapainotteinen sommittelu ja tapahtuman vähäisyys tekevät kuvasta intransitiivisen ja valokuvallisen.



KUVA 26: Elokuvasa *Peili* nainen istuu tupakoimassa aidalla. Tupakoinnin tapahtumasta huolimatta kuva on luonteeltaan intransitiivinen, merkittävää muutosta ei tapahdu (Tarkovski 1975).

Poettinen kuva liittyy nähdäkseni läheisesti Lefebvren esittelemään speaktaakkelimaisen katsomismoodin kautta havainnoitavan kuvan tai autonomisen maisemakuvan käsitteeseen, tai on sille jossain määrin jopa synonyymi. Kun pysähdyn katsomaan kuvaa kuvana, irrottaudun usein elokuvan tarinasta ja kuvasta muotoutuu itsenäinen ja speaktaakkelimainen.

Liikekuvan ja aikakuvan elokuva, tapahtuman kuvaaminen verrattuna olemisen kuvaamiseen sekä toisaalta Jakobsonin käsite poeettisesta funktiosta liittyy Deleuzen ajattelun mielenkiintoisesti tekijä-teoreetikko Pier Paolo Pasolinin ajatteluun. Lisäksi koen Pasolinin elokuvallisen ilmaisun ilmentävän osuvasti maiseman erityisyyttä suhteessa ajan kulkuun. Esimerkiksi *Matteuksen evankeliumi* (1964) sisältää lukuisia jaksoja, joissa henkilöt kulkevat maisemassa

tai katsovat maisemaa. Maisemaa esitetään pitkillä panoroinneilla, joissa katsojalle annetaan aikaa tarkastella sitä samalla tavoin kuin aikaa annetaan yksittäisten henkilöhahmojen kasvojen tarkasteluun. Maiseman kuvissa ajan hetket kuitenkin liudentuvat yhteen, ja niitä katsoessa kulunut aika suhteessa narratiivin aikaan muuttuu epämääräiseksi. Esimerkiksi kohtauksessa, jossa Saatana viekoittelee Jeesusta, maiseman kuva esiintyy jokaisen Saatanan esittämän haasteen jälkeen esittäen kiusausten pidempää ajallista kestoa kuin mikä kohtauksen kesto elokuvassa todellisuudessa on. Kuvat saavat tilaa narratiivin ulkopuolella ja muuttuvat luonteeltaan *poeettisen kuvaileviksi*. Pohdin Pasolinin poeettisen elokuvan käsitettä siksi seuraavaksi hieman.

Pasolini: runouden/poetiikan ja proosan elokuva

Kun puhutaan poeettisuudesta, sitä ei tule sekoittaa yksioikoisesti runollisuuden populaariin käsitteeseen. *Poeettinen* kuva Roman Jakobsonilta lainatussa muodossa merkitsee kuvaa, jossa huomio keskittyy viestin sisällöstä sen muotoon (1960). Poeettinen viesti kytkeytyy kuitenkin myös runouteen ja runollisuuteen, joskaan ei aivan siinä merkityksessä kuin sanaa *runollisuus* usein käytetään kuvaamaan esimerkiksi jotakin unenomaista, runon kaltaista tai vaikeasti selitettävää. Sen sijaan kyse on runouden luonteesta. Runossa oleellista ei välttämättä ole se, *mitä* sanotaan – siis tarina tai viesti itsessään – vaan se, *miten* asia ilmaistaan. Sanotun asian tai välitetyn informaation sijaan viestin keskeiseksi sisällöksi tulee sen muoto. Runous on sanojen taidetta, ja runoa lukiessa lukijan huomio saattaa kiinnittyä valittuihin sanoihin ja ilmaisuihin runon varsinaisen aiheen sijaan.

Pier Paolo Pasolini puhuu tekstissään (1976: 542–557), jonka hän alunperin esitti vuonna 1965 elokuvafestivaalilla Italiassa, *proosan ja runouden/poetiikan*¹² elokuvasta. Pasolinin mukaan (mts. 542–544) elokuvan vertaaminen kieleen ei ole yksiselitteistä, sillä toisin kuin sanat kielessä, elokuvan kuvat eivät ole abstrakteja, ja niiden tulkinnat ovat luonteeltaan vaihtelevia. Vaikka elokuvaan on kehittynyt konventioita esimerkiksi kuvien symboliikan suhteen, yleisesti tunnistettuja ja kiistattomasti samoin tulkittavia kuvia on vain vähän (mts. 545). Pasolini viittaa lisäksi tekstissään pääasiassa eurooppalaiseen

kontekstiin ja elokuvaperinteeseen. Kuvien tulkinnalliseen horisonttiin avautuu mittaamaton määrä uusia puolia kun otetaan lukuun Euroopan ulkopuoliset elokuvaperinteet ja niiden käyttämät kulttuuriset symbolit.

Ilona Hongiston mukaan Pasolini esittää elokuvan ilmaisun operoivan kahdella eri tasolla: esikielellisellä ja kielellisellä tasolla. Hongisto kirjoittaa (2015: 115): ”Pasolini esittää, että elokuvan kielellinen muoto on välttämätön edellytys esikielelliselle ilmaisulle. Toisaalta esikielellinen ilmaisu on toteutumatonokuva, joka muotoutuu kielellisen kuvajärjestyksen alla. Se on vapaa kielellisestä funktiosta ja sellaisenaan ilmaiseva.”

Toisaalta juuri siksi, että elokuvalla ei ole yhteisesti tunnustettua kieltä, eli sen kuvat eivät merkitse jotakin yksiselitteistä, Pasolinin mukaanokuva onkin luonteeltaan metaforista (Pasolini 1976: 546). Ookuva onkin siis enemmän runoutta kuin proosaa. Pasolinin mukaan (mts. 545)okuva ikäänkuin kaapattiin narratiiviseksi työkaluksi, viihteen ja speaktaakkelin välineeksi sen sijaan että se olisi saanut olla sitä, mitä se luonteelleen ominaisesti on; jotakin runollista, metaforista, irrationaalista. Pasolini kysyykin (mts. 546), onko elokuvan mahdollista löytää runollista kieltään, joka olisi teoreettisesti selitettävissä ja käytännössä mahdollinen elokuvassa. Pasolini päättelee (mts. 551), että klassinenokuva (jolla Pasolini viittaa narratiivisiin juonipainotteisiin fiktioelokuviin) ei ole runoutta vaan narratiivia, ja sen kieli on runouden sijaan proosa. Jos ja kun klassinenokuva sisältää runoutta, se on eräänlaista sisäistä runoutta, jota voisi verrata Tsehovin tai Melvillen kaltaisten kirjailijoiden tekstin sisältämään runollisuuteen (mp.).

Pasolinin esittämä jako runouden/poetiikan ja proosan elokuvaan resonoi omassa käsityksessäni siihen jakoon, joka tulee esiin Deleuzen aikakuvan ja liikekuvan elokuvan yhteydessä. Pasolinin tulkinta on laajempi kuin Deleuzen ja muodostaa eräänlaisen päähahmotuksen kahdesta elokuvailmaisun perinteestä. Proosan elokuvaa on se, jota usein kuvataan klassiseksi elokuvaksi; se on juonipainotteista ja kertovaa luonteeltaan. Runouden/poetiikan elokuvaa on sen sijaan esimerkiksi kokeellinen, runollinen, surrealistinen ja metaforien tasolla operoivaokuva. On helppoa huomata, mihin kategoriaan Deleuzen liikekuva ja aikakuva tässä jaossa luontevasti solahtavat. Liikekuva

on yleensä proosan elokuvaa, joka nojaa narratiiviseen kerrontaan ja tapahtumien välttämättömään jatkumoon kun taas aikakuva liittyy runouden/poetiikan elokuvaan, jossa narratiivisella tapahtumisella on vähän tai ei lainkaan merkitystä. Sen sijaan merkitystä on kuvalla, metaforalla, miellelyhtymillä ja poeettisella aktilla, jonka kautta katsoja havainnoi elokuvaa esikielellisellä tasolla, irrallaan kielellisen kerronnan vaateista.

Kun maiseman kuva nousee elokuvassa itsenäiseen asemaan ja irtautuu elokuvan narratiivista, se liittyy kuvatyyppinä luontevasti Pasolinin mainitsemaan runouden/poetiikan elokuvaan. Maisemakuva irtautuu narratiivista siksi, että siitä muodostuu poeettinen kuva jakobsonilaisessa mielessä ja se kiinnittää katsojan huomion itseensä kuvana sen sijaan, että se olisi osa elokuvan kerrontaa. Katsoja havainnoi maisemakuva tällöin Lefebvren mainitseman (2006: 29) speaktaakkelimaisen katsomis-moodin kautta narratiivisen katsomismoodin sijaan. Poeettinen funktio toteutuu kuvan yhteydessä esimerkiksi siten, että katsoja alkaa katsella kuvaa muusta elokuvasta irrallisena ja kiinnittää huomiota kuvan osiin tai erityispiirteisiin; valaistukseen, väreihin, etäisyyden vaikutelmaan tai kuvan sisältämiin elementteihin. Samalla maiseman kuvassa toteutuu luontevasti myös Pasolinin hahmottelema runollinen erityisyys. Maisema sopii osaksi runollista ilmaisua siksi, että se on usein kuvana luonteeltaan ambivalentti ja monitulkintainen. Maisemaa voi elokuvassa käyttää runollisena metaforana kuvaamaan esimerkiksi kaipuuta, toivoa, yksinäisyyttä, päätöstä tai lähtöä, kuten maiseman edessä kontemploivien elokuvan henkilöhahmojen yhteydessä luvussa 2 huomattiin. Erityisen hyvin kuva maisemasta sopii metaforaksi ajan kulumiselle. Maiseman ikuisiksi tulkittavissa oleva luonne muodostaa vertailukohdan ihmisen elämälle, joka on kovin lyhyt suhteessa maisemassa esiintyviin luonnonelementteihin. Maiseman kuva tarjoaa myös hedelmällisen työkalun ajan kulumisen ilmaisuun. Suosittu ja kliseinen tapa kuvata ajan kulumista elokuvassa on esittää samassa maisemassa vaihtuvat vuodenaajat peräkkäin. Toinen narratiivisessa elokuvassa paljon käytetty keino on nopeutettu maiseman kuva, jossa pilvien liike näkyy taivaalla ja vuorokaudenaika vaihtuu. Maiseman kuva ajan kulumisen esittäjänä on runollisempi ja kenties kuitenkin edelleen vähemmän kulunut elokuvallisen kielen ilmaisukeino kuin kellon viisarlien liike tai kynttilän palaminen loppuun.

Pasolinin runouden/poetiikan elokuvan ja proosan elokuvan kahtiajako on toinen reitti jäljittää maiseman kuvan erityisyyttä elokuvan osana Deleuzen aikakuvan ja liikekuvan jaon lisäksi. Kumminkin teorit tarjoavat näkökulman, josta tutkia maiseman kuvan ajallista luonnetta ja pohtia sitä, miksi maiseman kuva elokuvassa voisi vaikuttaa pysähtyneeltä tai ajallisesti erityislaatuiseksi. Aikakuvan teoreettisessa viitekehyksessä muutoksen puute liittyy sen luontevasti maiseman kuvaan elokuvassa. Runouden/poetiikan elokuvassa liitos on kahtalainen. Toisaalta maiseman kuva tuntuu liittyvän Pasolinin esittämään teoriaan jakobsonilaisittain, narratiivista irtoavana poeettisena kuvana, johon katsojan huomio kiinnittyy. Toisaalta runollisena kuvana maiseman kuva palvelee elokuvassa metaforana ja runollisen ilmaisun välineenä.

MAISEMAKUVAN HENKILÖKOHTAISUUS

Edellisessä aluvuossa käsitellyt parit: tulkinnallinen ja intentionaalinen, speaktaakkelimainen ja narratiivinen tai intransitiivinen ja transitiivinen voivat elokuvassa ilmetä eri tavoin. Tekijänä nämä jaot näyttäytyvätkin minulle enemmän jatkumoina kuin tiukkoina kategorioina. Sen sijaan, että maisemakuva elokuvassa olisi intentionaalinen tai tulkinnallinen, se voi olla osittain kumpaakin ja sen sijaan, että maisemakuva olisi pelkästään speaktaakkelimainen tai narratiivinen luonteeltaan, se voi usein olla molempia yhtä aikaa. Vaikuttaa siltä (prototyyppikategorioihin viitaten), että Lefebvren oma maisemaprototyyppi elokuvassa, autonominen maisema, saa piirteitä useammasta ja on enemmän maisema kuin tapahtumaympäristö, enemmän intentionaalinen kuin tulkinnallinen ja enemmän speaktaakkeleita kuin narratiivinen kuva. Tarkkojen rajojen asettaminen on vaikeaa, koska kategoria maiseman kuvasta elokuvassa on yhtä pehmeä ja muokkautuva kuin kategoria maisemasta itsestäänkin ja voimakkaasti henkilökohtainen.

Lefebvre mainitsee (2006: 20) Robert Flahertyn *Nanook – Pakkasen poika* (1922) -elokuvan laajat maisemat sekä John Fordin lännenelokuvat ja jatkaa: ”Voisi myös väittää tietyllä varmuudella, että 'maiseman' konsepti pätee kaikkiin sellaisiin ulkona tai luonnossa oleviin tiloihin elokuvakankaalla, joihin määrittely pätee myös maailmassa tai havaittuna in situ.” Lefebvre lisää (mp.), että tämä ei kuitenkaan tekisi oikeutta maiseman käsitteelle taidehistoriassa ja etenee analysoimaan tapahtumaympäristön ja maiseman keskinäistä suhdetta.

Kuvien tekijänä koen tämän jaottelun kuitenkin jossain määrin epätarkaksi. Se selvittää kyllä maiseman konseptia käsitteellisellä muttei niinkään kuvallisella tasolla. Maisemakuvia valmistavana taiteilijana minua kiinnostavat eritoten kuvalliset esimerkit. Millaisia konkreettisesti voivat olla kuvat, jotka ovat kuvia tapahtumaympäristöstä, ja millaisena maisema niissä näyttäytyy? Mitä kuvallisia elementtejä niissä on, ja toisaalta mitä niissä ei ole? Entä millaisia ovat autonomiset maisemakuvat ja miksi? Miten nämä eroavat toisistaan kuvallisella, sommittelullisella ja teknisellä tasolla? Mikäli haluaisin tuottaa maisemakuvan, joka vastaa Lefebvren hahmotusta autonomisesta maisemakuvasta elokuvassa, millainen tuo kuva olisi?

Lefebvre antaa esimerkkeinä autonomisia maisemakuvia sisältävistä elokuvista (mts. 28) kokeellisen elokuvan puolelta esimerkiksi Michael Snown teoksen *La région centrale* (1971) ja Joris Ivensin ja Mannus Frankenin lyhyen ja pakahduttavan runollisen elokuvan *Sade* (1929). *La région centrale* sisältääkin eittämättä kuvia, jotka ovat kuvia ensisijaisesti maisemasta. Maisema esiintyy siinä itsenäisenä ja omaehtoisena kuva-aiheena, joka ei ole alistainen elokuvan narratiiville. Sen sijaan Ivensin ja Frankenin *Sade* -elokuvaan ei kuulu käytännössä lainkaan kuvia, jotka sopisivat suoraan omaan maisemaprototyyppiini. Esimerkkien valossa onkin helppoa huomata, että maiseman merkitys laajenee Lefebvrellä kohti ympäristöä (environment), mikä näkyy myös niissä elokuvissa, joita Lefebvre nimeää autonomista maisemaa sisältäviksi. Autonominen maisema on näissä elokuvissa ikäänkuin yksittäisiä kuvia laajempi aihe, ja etenee erillisistä maisemakuvista kohden kokonaista maisemaelokuvaa, teosta, jossa maiseman olemus näyttäytyy katsojalle vaikka sitä itseään ei elokuvassa sellaisenaan nähdä. Vaikka maisema on suurin yksittäinen kuva-aihe urallani, olen kuvannut kahden vuosikymmenen kuluessa myös paljon muutokuvia. Ivensin ja Frankenin *Sade* asettuikin omassa hahmotuksessani elementin kuvaukseksi maisemaelokuvan sijaan. *Sade* alkaa kuvilla veden pinnasta ja etenee näyttämään kuvia kaupungilla ajavista autoista ja joella ajavista veneistä. Seuraavaksi pilviä alkaa kerääntyä taivaalle ja sadetta enteilevä tuuli nousee. Lopulta tyyneen vedenpintaan alkaa tipahdella pisaroita, suojaan kiirehtivä kaupunkilainen nostaa kauluksensa pystyyn. Sateen kiihtyessä ikkunat suljetaan ja sateenvarjat avataan. Ränneistä valuu vettä ja sitä kertyy laajoiksi lammikoiksi kaduille, sateenvarjojen armeijat valtaavat kadut. Sade lakkaa lopulta ja jättää kaupungin märäksi,okuva loppuu rauhallisiin kuviin tyyneistä kanavasta talojen välissä. *Sade* käsittelee sadetta aktiivisena toimijana, joka jättää jälkensä kaupunkiin, ja on siten eräänlainen luonnonvoiman muutokuvia. Vastaavia luonnonelementtien muutokuvia, joissa agenttisuus nousee esiin, löytyy kuvataiteista paljon. Omia suosikkejani niistä lienevät japanilaisen puupiirtäjä Utagawa Hiroshigen teokset, joista useissa toistuvat sateen, tuulen tai lumen teemat ja näiden elementtien mestarilliset luonnekuvaukset. Esimerkiksi teoksessa *Äkillinen sade Shōnolla* sarjasta *Tōkaidōn 55 asemaa* vuodelta 1834–1835 rankkasade ja raju tuuli saavat matkajat suojautumaan hattujensa alle (kuva 27).



KUVA 27: Puupiirroksessa kukkulan rinnettä pieksevä sade saa kävelijät kumartumaan suojaan hattujensa alle ja juoksemaan suojaan (Hiroshige 1834–1835).

Merkittäviä luonnonelementtien kuvauksia löytyy muidenkin puupiirrostaiteilijoiden tuotannosta. Jeff Wallin teos *A Sudden Gust of Wind (after Hokusai)* vuodelta 1993 (kuva 29) esittää valokuvallista tulkintaa (Manchester 2003) Katsushika Hokusain puupiirroksesta *Ejiri Surugan provinssissa*, sarjasta *Kolmekymmentäkuusi näkymää Fuji-vuoresta* (n. 1830–1831) (kuva 28), jossa äkillinen tuulenpuuska lennättää nipun papereita ja kulkijan hatun lentoon. Mainituissa teoksissa maisema jää oman tulkintani mukaan teoksessa kuvatun tapahtuman varjoon. Oman maisemaprototyypini tärkeä piirre, intransitiivisuus eli muutoksettomuuden läsnäolo, on väistynyt muutoksen ja tapahtuman kuvauksen tieltä. Muutosta ja tapahtumaa kuvaavat teokset sisältävät implikaation siitä, että ennen ja jälkeen kuvatun tapahtuman maisema on erilainen.



KUVAT 28–29: Tuuli nousee kuvan pääaiheeksi kummassakin teoksessa, sekä Hokusain puupiiroksessa että Wallin valokuvatoisinnossa siitä (Hokusai 1830–1831; Wall 1993).

Lefebvren autonominen maisemakuva laajenee hänen tarjoamiensa esimerkkien valossa yksittäisestä kuvasta kohden avarampaa maiseman esittämisen tapaa, eräänlaista kokonaisuutista, jonka ytimessä on vuorovaikutteisuus katsojan ja kuvatun maiseman välillä. Lefebvre kutsuu (mts. 29) elokuvan maisemaa *kahdesti ajalliseksi* (temporalised). Lefebvren mukaan (mp.) maiseman aikaan vaikuttaa ensinnäkin elokuvaan itseensä liittyvä ajallisuus eli se, kuinka aika kulkee eteenpäin elokuvan kestäessä. Tämän elokuvan sisältämän ajan hän liittyy (mp.) maisemaan liittyvän myös katsojan oman, tämän katseeseen liittyvän ajan tämän vaihtaessa katsomismoodiaan narratiiviin keskittyvän ja speaktaakkeliin keskittyvän katsomistavan välillä. Kuten jo aiemmin totesin, tämä maiseman kaksoisajallisuus ei kuitenkaan ole nähdäkseen spesifi ainoastaan maiseman kuville. Jokaista elokuvan kuvaa voi katsoa keskittyen sen narratiiviseen



luonteeseen ja toisaalta analyttis-esteettisistä lähtökohdista käsin. Lefebvren mukaan (mts. 30) maisemakuva on kuitenkin elokuvassa erityislaatuinen kuva, ja maisemakuva tulee katsotuksi speaktaakkeli-maisessa katsomismoodissa narratiivisen sijaan osin siksi, että katsojat ovat tottuneet katsomaan maiseman kuvia itsenäisinä kuvina maalausten muodossa: ”Toisin sanoen, nimenomaan koska olen sensitiivinen maisemalle taiteessa ja koska tunnen sen konventiot olen aulis antamaan kyseessä olevalle tilalle [elokuvassa] maiseman merkityksen.”

Lefebvre perustaa siten autonomisen maiseman hahmottamisen elokuvassa osittain katsojan varhaisempaan tuntemukseen taideteoksista, joissa maisemaa esiintyy, viitaten tekstissään (mp.) nimenomaisesti maalaustaiteeseen. Monet elokuvat tosiaan ovatkin suoraan maalaustaiteesta tai jopa tietyistä taiteilijoista innoittuneita. Lefebvre mainitsee (mp.) esimerkiksi Vincent Minnellin elokuvan *Lust for Life* (1956) ja Akira Kurosawan

teoksen *夢* (Yume, Unet) (1990), jotka kumpikin käyttävät lähtökohtanaan Vincent Van Goghin tuotantoa. Näiden ja vastaavien suoraan tiettyihin taiteilijoihin viittaavien elokuvien suhteen yhteys maalaustaiteeseen on tietysti selvä. Lisäksi monet elokuvat ovat tavalla tai toisella inspiroituneet esimerkiksi tietyn aikakauden taiteesta, vaikka eivät perustukaan yksittäiseen taiteilijaan tai tämän tuotantoon. Elokuvan *Barry Lyndon* (Kubrick 1975), joidenkin kuvien mainitaan saaneen innoituksensa William Hogarthin ja tämän aikalaisten teoksista, vaikkakaan yhtään tarkkaa elokuvallista versiointia maalauksista ei *Barry Lyndonissa* löydykään (Krohn 2007: 67). Kysymys katsojalähtöisestä maisemakuvasta elokuvassa liittyy laajemmin elokuvan subjektiiviseen hahmottamiseen, jossa katsojan taustalla on oleellinen merkitys. Omassa taustassani yhdistyvät katsojan ja tekijän komponentit.

Tekijän tausta

Elokuvan katsojan tausta vaikuttaa Lefebvren mukaan (2006: 30) siihen, kuinka katsoja maiseman elokuvassa huomaa tai hahmottaa. Lefebvre käyttää (mp.) esimerkkinä itseään, sillä sensitiivisenä maiseman aiheelle taiteessa hän tunnistaa elokuvien maisemaesitykset helposti autonomiksi maisemakuviksi. Lefebvre ei lähemmin erittele tekstissään, mitkä kaikki elementit hän lukee katsojan taustaan kuuluviksi ja jotka siten vaikuttavat katsojan maisemäkäsitykseen. Hän ei esimerkiksi tarkenna, voisivatko katsojan maisemäkäsitykseen vaikuttaa sellaiset seikat kuin ikä, kasvuympäristö ja kulttuuri, sosioekonominen asema tai koulutus. Nähdäkseni Lefebvren mainitseman sensitiivisyyden perusteita voisi edelleen tarkentaa myös suhteessa katsojan mielenkiinnonkohteisiin ja erikoisalaan. Mainitsin johdannossa, että kiinnostukseni tähän tutkimukseen seurasi havainnosta siitä, että elokuvien maisemakuvat muistuttivat mielestäni jollakin tavoin maisemavalokuvia. Valokuvataiteilijana koen elokuvien maisemien kiinnittyvän siis ensisijaisesti maalaustaiteen sijaan valokuvataiteeseen. Lefebvre ei kirjoituksessaan vuonna 2006 nosta esiin valokuvaa pohtiessaan maisemakuvan traditiota ja sitä, kuinka se periytyy elokuvaan, kenties siksi, että hänen mielenkiintonsa suuntautuu juuri maalaustaiteeseen.¹³

Jatkaessaan maisema-aiheen parissa artikkelissaan *On Landscape in Narrative Cinema* (2011) Lefebvre hyväksyy valokuvankin mukaan elokuvan maiseman genealogiaan. Lefebvre pohtii (2011: 66–68) elokuvan ja valokuvan maisemakuvien yhteyttä taiteilija Cindy Bernardin kuvasarjan *Ask the Dust* (1988–1992) kautta. Bernard on valokuvasarjassaan toisintanut vuosien 1954–1974 välillä kuvattujen elokuvien maisemia. Mukaan mahtuu (2011: 67) klassisia lännenelokuvia kuten John Fordin *Etsijät* (1956) ja John Waynen *Alamo* (1960) sekä uudempia klassikoita kuten Francis Ford Coppolan *Kummitetä* (1972) ja Roman Polanskin *Chinatown* (1974) sekä esimerkiksi Alfred Hitchcockin elokuvat *Vertigo* – *Punainen kyynel* (1958) ja *Vaarallinen romanssi* (1959). Lefebvre huomioi, että Bernardin teossarjan inspiraatio kumpuaa halusta jäljittää elokuvamaiseman kautta Yhdysvaltain poliittista maisemaa ja sen muutosta kahden vuosikymmenen kuluessa (2011: 68). Kuvasarjassa Lefebvre kiinnittää huomionsa (mp.) erityisesti kuviin Monument Valleysta, joka John Fordin ansiosta muuttui myyttiseksi kuvaksi Yhdysvaltain lännestä.

John Fordin maisemat ovat oiva esimerkki elokuvamaiseman valokuvallisesta perinnöstä. Ford tapasi sanoa, että hänen elokuviensa todellinen sankari oli maa (land) (Mottet 2006: 81). Kuvat Monument Valleysta Fordin elokuvissa eivät nähdäkseni kiinnitykään ensisijaisesti maalaustaiteeseen, vaikka myös maalaustaiteessa kuvattiin Yhdysvaltain maisemia. 1800-luvulla maisemamaalaukset, valokuvat ja kuvaprintit yhtä lailla kuin postikortit olivat tärkeitä palasia Yhdysvaltain kansallisen identiteetin (Natali 2006: 92) rakentamisessa. Modernistivalokuvaajien vaikutuksesta maisema koki 1900-luvun alkupuolella taiteen kentällä uuden renessanssin juuri Yhdysvalloissa valokuvataiteen piirissä. Maisemavalokuvan klassikoksi noussut Ansel Adams tuotti laajat maisemakuvasarjansa Yosemitein kansallispuistosta 1930–1940-lukujen kuluessa. Valokuvahistorioitsija Ian Jeffrey kirjoittaa (2010: 150):

Adams harjoitti silmäänsä Yosemiteissa 1920-luvulla ja seuraavien vuosikymmenten kuluessa teki jotkut Amerikan kuuluisimmista maisemakuvista, joissa vuoristoinen Amerika ylittää kaukaisiin horisontteihin. [...] Jälkiä modernista ihmisestä esiintyy toisinaan hänen kuvissaan, mutta, laajoja taivaita ja valtavia tiloja vasten heidän merkityksensä katoaa.

Fordin tulkinta kaukaisista horisonteista ja valtavia tiloja vasten esiintyvistä ihmisistä tai heidän jäljistään on tuottanut sen klassisen elokuvamaiseman, joka on samalla eräs amerikkalaisuuden tyyppikuva. Mikäli Fordin tulkinnat Monument Valleyn maisemasta ovat tuttuja, on todennäköistä, että ne puolestaan vastavuoroisesti vaikuttavat reaali-maiseman katsomiseen. Vuorovaikutteisuuden luonne riippuu viime kädessä katsojan henkilökohtaisista maisemakokemuksista.

Nähdäkseni onkin niin, että maisemakuvan genealogia, sen sitoutuminen aiempaan maisemakuvan perinteeseen, on jokaisella katsojalla *henkilökohtainen ja subjektiivinen*. Lefebvren ajatusta katsojan taustan vaikutuksesta tapaan ymmärtää elokuvan maisemakuvia on helppoa kritisoida siksi, että on vaikeaa sanoa, mitkä piirteet henkilön taustassa itse asiassa vaikuttavat tämän tapaan katsoa maisemaa. Tämän tutkimuksen yhteydessä, toisin kuin tuntemattoman katsojan tapauksessa, maisemakuvan havainnoinnin perusteet on kuitenkin varsin helppo jäljittää. Koska käsillä oleva taiteellinen tutkimus on valokuvataiteilijan tekemä tutkimus, on luontevaa, että maiseman kuva elokuvassa sitoutuu nimenomaan valokuvaan. Kun näen elokuvassa maiseman kuvan, se herättää kohdallani alitajuisia tai joskus jopa tiedostettuja muistoja maisemavalokuvista, sekä muiden ottamista että niistä, jotka olen aikaisemmin itse ottanut. On ilmeistä, että maiseman kuvaaminen ei tapahdu irrallaan elytystä elämästä ja aiemmin nähdyistä tai valmistetuista taideteoksista, vaan ne vaikuttavat edelleen seuraaviin syntyviin teoksiin. Maisemasta ja maiseman kuvasta saadun muiston vaikutusta seuraavaan valmistettavaan teokseen voisi verrata deleuzelaisittain jopa elokuvan syntyprosessiin ja pienimpään jäljitettävissä olevaan merkkiin, yksittäiseen filmiruutuun¹⁴. Maisemamuisto seuraa toistaan kuin elokuvan filmiruutu seuraavaa ja ulottaa jälkikuvailmiön tapaan vaikutuksensa aina seuraavaan havaintoon maisemasta ja siten myös tuosta havainnosta syntyvään teokseen.

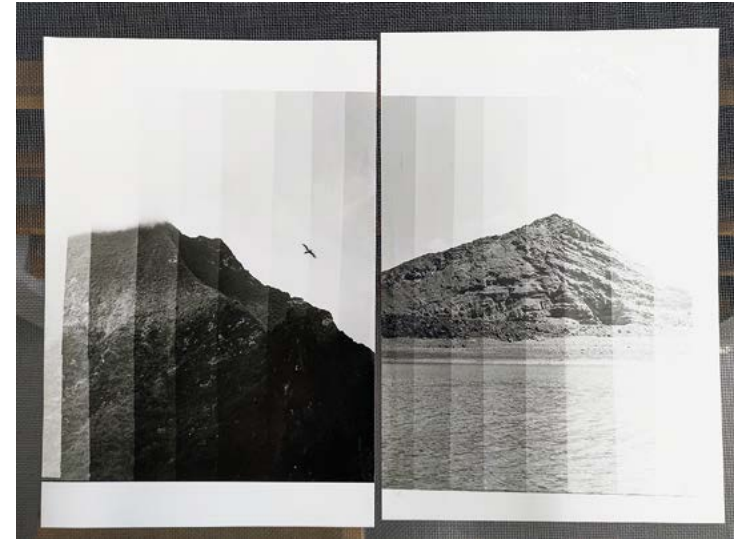
Kuinka nämä edelliset maisemamuistot ja uudet havaitut maisemat ovat sitten vuorovaikutuksessa keskenään kuvausprosessissani? Aloitan reflektoinnin *kotipaikkasokeuden* teemasta. Havainnoivan, suoran valokuvan metodein työskentelevät valokuvataiteilijat jakavat usein keskenään kokemuksen kotipaikkasokeuden katsetta rasittavasta voimasta. Kyseessä on kokemus siitä, että ne paikat tai seudut, jotka

ovat kuvaajalle tutuimpia, muuttuvat haastavimmiksi kuvata siksi, että niihin on liian tottunut. Kun havainnosta katoaa tuoreus, mielenkiintoisten kuvauskohteiden löytäminen vaikeutuu. Kokemus on tavallinen muillekin kuin valokuvaa työkseen tekeville. Eikö usein se reitti, jota kulkee kotoa töihin ja töistä taas kotiin muutu lopulta niin tutuksi, että siihen ei enää kiinnitä huomiota? Sen sijaan kun kulkureittiään vaihtaa, panee merkille usein seikkoja, jotka tutulla reitillä olisivat jääneet huomaamatta. Kysymys kotipaikkasokeudesta ja sen välttämiseen liittyvästä muualla kuin omassa kotipaikassa kuvaamisesta liittyy myös kolonialismin ja toiseuden kysymyksiin. Erilaisten, itselle vieraiden asioiden ihmettely ja valmistaminen valokuviksi sisältää aina toiseuttavan aspektin, joka toisinaan vahvistaa ja edistää esimerkiksi rasistisia tai kolonialistisia ideologioita, tapoja tai käytäntöjä. Susan Sontag kirjoittaa (1979: 64) Yhdysvaltain lännen valloituksen yhteydessä valokuvan kautta tapahtuneesta kolonisaatiosta, kun yhä uudet turistilaumat vyöryivät alkuperäiskansojen keskele kuvataksaan paitsi ihmisiä itseään, myös näiden pyhiä esineitä, paikkoja ja tansseja ja jopa vaativat muokkaamaan perinteisiä rituaaleja valokuvauksellisemmiksi. Vähän on muuttunut valokuvallisen kolonisaation ja sen vaikutusten suhteen nykyhetken tultaessa. Myanmarissa ja Pohjois-Thaimaassa elävän Kaya-heimon¹⁵ perinteisiin kuuluu metallirenkaiden kiinnittäminen naisten kaulan ympärille, mikä muuttaa naisten fysiologiaa ja saa aikaan illuusion pitkästä kaulasta. Vieraillessani Myanmarissa vuonna 2012 sain kuulla, että terveysongelmia aiheuttavasta tavasta oltiin jo laajalti luopumassa kunnes havaittiin, että turistit maksavat mielellään kaularenkaita käyttävien naisten kuvaamisesta¹⁶. Valitsin olla kuvaamatta kaularengastettuja naisia, mutta lähinnä vain rauhoittaakseni omaa omaatuntoani. Tiedostin paikalla vierailleena turistina jo osallistuneeni projektiin, jossa naisia käytetään turistiattraktiona ja tukeneeni siten tavan säilymistä.

Lähtemiseen ja muualla kuvaamiseen ja toisaalta eettisesti tuotettuun valokuvaan liittyvät pohdinnat seuraavat metodistani, jossa kotoa poistuminen on ollut keskeisessä osassa. Katseeni väsyä, kun viivyn pitkään samassa paikassa ja alan kokea työskentelyssäni innottomuutta ja energian puutetta. Pois lähtemisen ei kuitenkaan tarvitse merkitä matkustamista ulkomaille, sillä toisinaan katse tuorestuu lähelläkin,

esimerkiksi jännittävän valaistuksen tai sään myötä. Sumussa tututkin reitit muuttuvat vieraisiksi ja mielenkiintoisiksi. Silti on myönnettävä, että eniten mielihyvää minulle tuottaa sellaisen maiseman kuvaaminen, joka on toden teolla kaukana tai vieras. Kun seurasin auringon nousevan Éméin shānin vuorella Kiinassa *Jyrkänne*-elokuva kuvatessani, aiheutti maisema minussa niin suurta fyysistä mielihyvää, että se tuntui kipuna vatsanpohjassa ja pakahtumisen tunteena keuhkoissa. Tunne palautuu kokemukseeni uuden maiseman yhteydessä yleisemminkin. Kun seison sellaisen maiseman äärellä, jota en ole nähnyt ennen, hiukset ohimoilla ja ihokarvat käsivarsissa nousevat pystyyn ja tunnen tarvetta huutaa, hyppiä tai juosta – siten kun juoksin aaltoja pakoon lapsena Bretagnessa valtameren rannalla. Maisemalla on minuun voimakas fyysinen vaikutus.

Maiseman vaikuttavuuden tunnistaminen ja vaikuttavan maiseman tulkitseminen taiteen keinoin on eräs maisemaa esittävän taiteen tavalisia lähtökohtia. Maiseman ylevyys – subliimin läsnäolo ja tulkinta – oli maalaustaiteessa 1800-luvulla eräs maisema-aiheen merkittävimpiä mittareita ja sittemmin tiuhaan keskusteltu teema (esim. Andrew & de Bolla 1996; Andrews 1999; Ray 2011; Barringer, Forrester & Raab 2018; Plumly 2018). Omassa maisemakokemuksessani ylevyys ei kuitenkaan sellaisenaan riitä inspiraation ja innostuksen lähteeksi. Suurempi painoarvo on maiseman estetiikalla yleensä – mustavalkoisen kuvan ja pimiötaiteen lähtökohdista käsitettynä. Kun katson maisemaa edessäni, näen samalla sen, millaisen valokuvavedoksen näkymästä voi pimiössä saavuttaa. Usein tämä näkemys tulevasta vedoksesta ohjaa voimakkaasti kuvan ottamisen ja kuvauskohteen valinnan prosessia. Erityisen herkkä olen pehmeille sävyvaihteluille, sillä vaaleiden harmaan sävyjen vedostaminen pimiössä on minulle vaikein mutta samalla palkitsevin vedostusprosessin osa. Kuvan vaalean sävyalan säilyttäminen kirrkaana ja raikkaana mutta samalla jäntevänä ja tukkoisuutta välttäen on vedostustaiteellinen haaste, jota kohden pyrin työssäni yhä uudestaan. Koska pimiötyöskentely ei ole tämän tutkimuksen ytimessä, en syvenny siihen tässä enempää.¹⁷



KUVA 30: Valokuvavedoksen sävyjen etsintä alkaa pimiössä yleensä koevalotuksilla, joiden avulla kuvan kontrastien ja sävyalan hahmottaminen helpottuu. Saavutettu vaalean pään raikkaus ja tumman pään jäntevyys määrittelevät usein lopputuloksen onnistumisen. (Lassila 2020.)

Tuoreesti katsominen on lopulta maisemaa tulkitsevan katseeni ja taiteellisen työni ytimessä. Kun tarkkailen kuvauskohdettani, pyrin havainnoimaan sitä sen omilla ehdoilla. Tarkoitani tällä sitä, että maisemaa kuvatessani pyrin olemaan käyttämättä ennalta päätettyä kuvaamisen tapaa tai sommittelua. Työskentelen harvoin sarjalähtöisesti eli en yleensä pyri sovittamaan kuvauskohdettani ennalta suunniteltuun kuvasarjaan. Sen sijaan pyrin havainnoimaan maisemaa siten kuin se minulle näyttäytyy siinä käsillä olevassa ainutlaatuisessa tilanteessa, jossa olen sen äärellä. Pyrin antautumaan maiseman armoille ja tunnen lopulta valtavaa iloa, mikäli se nappaa minut mukaansa ja tarjoaa minulle valikoiman kuvia, joissa jokin henkilökohtaisesta havainnostani ja tulkinnastani siitä välittyy edelleen. Aina niin ei käy.

Toisinaan kuvallinen tulkintani kohteesta ei täytä odotuksiani ja joudun myöntämään että se, mitä koin maisemassa jää henkilökohtaisen kokemukseni tasolle. Vuorovaikutus maiseman kanssa ei ole tällöin tuottanut antoisuudestaan huolimatta minua tyydyttävää taiteellista tuotosta. Toisinaan taas maisema, joka on antanut vain niukalti inspiraatiota ja tunnetta itsessään muuntuukin pimiössä erityisen vaikuttavaksi valokuvaksi. Lopputulos ei aina ole ennustettavissa, mikä lienee yksi merkittävimmistä syistä tämän havaintoon ja kohtaamiseen perustuvan työskentelytavan säilymisessä kiehtovana.

Huolimatta pyrkimyksistäni jonkinlaiseen viattomaan ja maisemälähtöiseen havainnointiin on ennen nähtyjen ja tulkittujen maisemien ja aiemmin valmistettujen maisemakuvien merkitys havaintooni toki olemassa. Vuorovaikutuksen kuvan kohteen, kuvaajan ja edelleen lopullisen taiteellisen tuloksen välillä voi katsoa kulkevan kahteen suuntaan, toisaalta minua kohden ja toisaalta minusta ulospäin. Tietoisuus siitä, millaisia vedoksia pimiössä voin valmistaa ohjaa sitä, millaisia kuvia maisemasta kuvaan. Näen maiseman valmiiksi mustavalkoisena mielessäni sitä kuvatessani, mikä puolestaan määrittelee voimakkaasti sitä, mitä valitsen kuvaavani ja miten kuvan lopulta sommittelen. Pimiötyöskentelyn affordansseilla on suuri merkitys sen suhteen, millaisia kuvia filmilleni tallentuu. Tämän väitöksen taiteellisen osan yhteydessä pyrin kuitenkin tietoisesti unohtamaan ainakin osan siitä, miten olen viimeisten kahdenkymmen vuoden kuluessa tottunut kuvaamaan. Halusin löytää uusia lähestymistapoja, joissa lähtökohtani kuvan ottamiseen ja sen sommitteluun oli luonteeltaan harkitsemattomampi ja luonnosmaisempi kuin yleensä. Siksi *Jyrkänne* ei sovelukaan esimerkiksi taiteellisesta ilmaisustani laajemmin vaan edustaa juuri tähän väitökseen kehiteltyä taiteellisen ilmaisun metodologiaa. Tämä työskentelytavan tietoinen muuttaminen on myös syy siihen, miksi en tässä enempää analysoi ”tavallista” kuvausmetodiani, joka aiemmin on ollut käytössäni. Palaan sommittelun ja valintojen teemaan luvussa 5, jossa käsittelen affordansseja *Jyrkänne*-elokuvan yhteydessä ja avaan siinä niitä perinpohjaisemmin.

Kun pohdin omaa kokemustani maisemaa kuvatessa ja havaintoani maisemasta suhteessa maiseman kuvia käsittäviin elokuvaan, on ilmeistä, että muistot muista näkemistäni maiseman kuvista ja

reaalimaisemista paitsi ohjaavat hahmotustani uuden eteeni tulevan maiseman kuvan tulkinnassa myös epäilemättä vaikuttavat havaintooni siten, että tarkastelen elokuvan maisemaa ylipäätään valokuvallisesta tulkintakehyksestä käsin. Mielenkiintoista kuitenkin on, voisiko elokuvan pysähtyneeltä vaikuttavan maisemakuvan taustalla piillä muutakin valokuvaan viittaavaa kuin vain subjektiivinen hahmotukseni siitä. Olisiko elokuvamaiseman pysähtyneisyys nimenomaan valokuvallisuutta myös laajemmassa mielessä kuin vain oman hahmotukseni takia?

Maiseman kokemisesta

Lefebvren mukaan (2006: 30) maisema elokuvassa perustuu henkilökohtaiseen katseeseen, joskin elokuvantekijällä on oma vaikutuksensa siinä, miten elokuvan maisema on mahdollista kokea. Lefebvre muistaa ottaa esityksessään huomioon ajatuksen siitä, että maisema on konstruktio, joka syntyy kulttuurisesti katseen ja havainnoijan kautta ja viittaa esimerkiksi territorioihin ja omistussuhteisiin maiseman yhteydessä (2006: 53–54). Maisemaa katsottaessa on siis merkitystä sekä sillä, kuka sitä katsoo ja mikä on kunkin katsojan henkilökohtainen suhde maisemaan että sillä, kuinka elokuvantekijä maiseman katsojalle esittää.

Maiseman subjektiivinen kokeminen voi tarkoittaa myös maiseman esittämistä jonkun elokuvan henkilön subjektiivisena kokemuksena. Kauhuelokuvassa maiseman kuvan kautta saatetaan havainnollistaa henkilön kokemaan pelkoa: ympäristö esitetään synkkänä ja uhkaavana. Draamassa maiseman kuvaan saattaa sen sijaan liittyä henkilön kokema yksinäisyys ja eristyisyys: henkilön tarkkailema maisema on autio ja hiljainen. Katsoja kutsutaan näissä tapauksissa mukaan elokuvan henkilön tunnekokemukseen maiseman kuvan kautta. Lisäksi katsojan havaintoon maiseman kuvasta elokuvassa vaikuttaa tämän oma tausta ja oma maisemayhteys, vaikkapa se, kuinka tutunomainen jokin luonnonmaisema esimerkiksi elokuvassa on. Suomalaiset maisemat näyttävät usein suomalaisille katsojille epäilemättä tuttuina ja tunnistettavina, jopa turvalliseksi tai banaaleksi miellettyinä ympäristöinä.

Maiseman kokemisen henkilökohtaisuus on piirre, johon Lefebvre kiinnittää huomionsa (2006: 30) katsojan näkökulmasta, mutta ei etene edelleen pohtimaan, mitä subjektiivinen maiseman hahmottaminen voisi merkitä tekijän näkökulmasta. Tekijänä minulle maiseman kokemisen subjektiivisuus on kuvan syntyprosessissa olennaisessa osassa. En yleensä maisemaa valokuvin kuvatessani pohdi lopputulosta katsojan näkökulmasta vaan keskityn maisemaan kuva-aiheena henkilökohtaisesta lähtökohdasta käsin. Se tarkoittaa esimerkiksi sitä, että kuvatessani maisemaa kiinnitän ensisijaisesti huomioni sen olemukseen ja luonteeseen sen sijaan että pohtisin maisemakuvan yleisiä kuvallisia konventioita tai niiden seuraamista tuotannossani. Kuvatessani maisemaa suhtaudun siihen niin kuin toiseen ihmiseen. Se on minulle kuvauksen aikana samalla tavalla elävä ja läsnä kuin muutokuvaustilanteessa ihminen on minulle läsnä. Vietän maisemaa kuvatessani yleensä siinä aikaa ja tarkkailen sen eri osia rauhassa, päästäkseni sisälle maiseman tunnelmaan. Pyrin myös usein löytämään maisemasta sen kohdan, jossa sen essenssi näyttäytyy. Tämä henkilökohtainen maiseman essenssin tai syvemmän olemuksen etsiskely tarkoittaa sitä, että käsillä oleva ja valokuvalle usein tyypillinen ohikiitävä hetki ei ole itse asiassa maisemaa kuvatessa yleensä tavoitteeni. Sen sijaan tavoitteeksi muodostuu sen selvittäminen, miltä kuvattu paikka, maisema tai ympäristö voisi näyttää minä tahansa hetkenä tai useimpina mahdollisina hetkinä. Kyseessä ei ole tällöin impressionistinen pyrkimys kuvata jotakin ohimenevää tai katoavaa vaan nimenomaan kurottaa näiden ohikiitävien ja katoavien hetkien taakse. Maisemaa kuvatessani minua usein kiehtoo jokin sellainen olomuoto tai luonne, joka säilyy aikojen halki ja voi siksi kuvata yhtä lailla mennyttä aikaa, käsillä olevaa aikaa tai jotakin tulevaa ajan hetkeä. Tällainen pinnan alle kätkeytyvän todellisuuden etsintä ei ole ainutlaatuista. Esimerkiksi Henri Matisse mainitsi (Flam 1995: 39) haluavansa kuvata kohteestaan jonkin syvemmän olemuksen kuin sen pinnan. Matisse kuvaili (mp.) omaa pyrkimystään suhteessa impressionismiin, hetken taiteeseen, seuraavasti:

Maiseman nopea luonnostelu esittää vain yhtä hetkeä sen olemassaolosta [durée]. Itse mieluiten, sen viehätyksen menettämisen uhallakin, pyrin kohden sen ominaista luonnetta saadakseni aikaan suuremman pysyvyyden. Tämän toisiaan seuraavien hetkien alta josta olentojen ja asioiden pinnallinen olemassaolo muodostuu, ja joka jatkuvasti muokkaa ja muuttaa heitä, voi etsiä todempaa, essentiaalisempaa luonnetta, johon taiteilija voi tarttua antaakseen todellisuudelle pysyvemmän tulkinnan.

Matissen näkemys pyrkimyksestä pysyvyyden, essenssin esittämiseen resonoi voimakkaasti omassa kuvallisessa ajattelussani. Vaikka nautinkin valokuvan erityisestä voimasta ohikiitävien hetkien tallentajana, nautin kenties vielä enemmän sen kyvystä esittää pysyvyyttä. Minua kiehtoo maiseman kuvaaminen usein siksi, että kuva maisemasta irrottaa minut omasta ajallisuudestani. Kuvan ottamisen hetki menettää merkityksensä, sillä maiseman olemus pysyy samana vuodesta toiseen eikä ajan kulku sisälly kuvaan. Maisema näyttäytyy minulle usein kuvana ikuisuudesta ja siten luonteeltaan ajattomana. Sen muuttumattomuus on samaan aikaan lohdullista ja surullista. Pysyvyys tarjoaa jonkinlaisen kiinnekohdan maailmassa, joka jatkuvasti muuttuu ympärilläni samalla muistuttaen omasta kuolevaisuudestani ja omasta rajallisesta ajastani maan päällä.

Suhtautumiseni maisemaan on hiukan samantapainen kuin vietnamilaisen taiteilijan An-My Lê:n. Hän kuvailee (2007: 43.): ”On joitakin ihmisiä (...) jotka voivat kuvata yhden henkilön ja kertoa siten kollektiivisesta historiasta, kollektiivisesta muistista. Mutta näyttää siltä että minä pyrin tekemään sitä maiseman kautta.” Lê:n tapaan oma pyrkimykseni on usein jäljittää eräänlaista universaalia maisemaa, jossa monet sen ajat ovat läsnä vain nykyisyyden sijaan. En kuitenkaan pyri yleistämään maisemaa kertomaan jotakin laajempaa suhteessa esimerkiksi siihen maahan, jossa maiseman kuva on otettu. Yleistävät kokonaisesitykset ovat usein vaarassa kallistua eksotististen esitysten suuntaan. Pikemminkin koen, että maiseman oleminen ajassa ja sen kiinnittyminen moniin eri aikoihin tarjoaa minulle kurkistuksen ikuisuuteen suhteessa omaan hengähdysten lyhyeen hetkeeni maailman osana.

Taiteilija Annette Arlander on keskittynyt tuotannossaan tiiviisti maisemaan. Projektissa *Eläinten vuodet*, teoksessa *Year of the Tiger*, jota hän kuvailee artikkelissaan *Performing Landscape: Live and Alive* (2012b) Arlanderin metodina oli kuvata itseään tiettyssä paikassa ja maisemassa vuoden ajan, kerran viikossa. Teos kiinnittyy laajaan kokonaisuuteen, joka perustuu kiinalaisen kalenterin 12-vuotiseen kiertoon. Arlander kuvailee (2012b) kokonaisuuden lähtökohtia seuraavasti: ”Joka vuosi olen etsinyt maisemasta uutta näkökulmaa, uutta aspektia ympäristöstä, uudenlaista suhdetta ihmiskehon ja paikan välillä. Työskentelymetodini käyttää hyväkseen performanssi-, video- ja ympäristötaiteen traditioita ja liikkuu niiden välisellä rajapinnalla.” Arlander käytti *Year of the Tiger* -teoksen jokaisessa kuvausessiossa samaa huivia ja kamera oli kiinnitetty jalustalle samaan paikkaan. Lopputulosta Arlander kuvailee (mp.) sekä dokumentaation että taitelijan oman kokemuksen näkökulmista:

Palaamalla samaan paikkaan kerran viikossa vuoden ajan ja tekemällä saman teon kameran edessä, joka on asetettu samalla tavoin, ja sitten leikkaamalla otokset yhteen, hitaat prosessit ympäristössä voidaan tiivistää ja nopeuttaa videoteoksessa. Taiteilijalle palaaminen samaan paikkaan toistuvasti tuottaa sen sijaan lähes vastakkaisen efektin, pidentyneen kohtaamisen ympäristön kanssa, eräänlaisen meditatiivisen harjoituksen.

Arlanderin teoksessa vuosi laajenee meditatiiviseksi tapaamiseksi maiseman kanssa. Maisema saa metodissa aktiivisen toimijaroolin, sen sijaan että tulisi vain katsotuksi, ja päättyy vaikuttamaan myös katsojaansa ja kokijaansa eli taiteilijaan. Tämä vaikutus kuuluu puolestaan tärkeänä osana työskentelystä syntyneeseen taideteokseen. Arlander kuvailee (mp.) olevansa energiatasolla yhteydessä maisemaan ja maiseman vaikuttavan häneen esiintyjänä. Toisaalta Arlander huomioi (2012a: 36) ongelman, joka liittyy maiseman kulttuuriseen monisyiseen tulkintaan: ”Ehkä voi esittää – tehdä näkyväksi, tunnettavaksi, kuultavaksi – ainoastaan jo olemassa olevan kulttuurisen muiston, joka on kerrostunut maisemaan. Ja helppo tapa, jota itsekin olen käyttänyt, on muuntaa maisema tarinoiksi.”

Energeettinen yhteys maisemaan tekee Arlanderille maisemasta aktiivisen ja osallistuvan passiivisen objektin sijaan. Maiseman ja sitä tutkivan taiteilijan välillä syntyy vuorovaikutteinen yhteys. Tunnistan omassa työskentelyssäni Arlanderin kuvaileman vaikutuksen, joka maisemalla on siinä oliaan. Tällaista maiseman vaikutusta kokijaansa voisi luonnehtia myös termillä aura, joka tulkitaan yleensä eräänlaiseksi olemukseksi tai hengeksi. Walter Benjamin kuvailee maiseman auraa seuraavasti (1980: 209):

Kummallinen tilan ja ajan kudelman: uniikki etäisyyden vaikutelma tai muistuma, riippumatta siitä, kuinka lähellä objekti todellisuudessa on. Kun lepää kesäpäivänä ja tähyilee vuoristoa horisontissa, tai oksa, joka heittää varjonsa tarkkailijan ylle, kunnes tuo hetki tulee osaksi niiden olemusta – sitä on vuoriston auran, oksan auran hengittäminen.

Benjaminin aura on käsitteenä monisyinen. Harri Kalha kirjoittaa (2014) Benjaminin tarkoittavan auralla ”temporaalista verhoa katsojan ja objektin välissä”. Kalhan mukaan (mp.) Benjamin kuvailee auraa sanoilla ”tilan ja ajan erikoinen kietoutuma: ainutkertainen kaukaisuuden tuntu niin lähellä kuin kohde ehkä onkin.” Samalla aura voi Benjaminin ajattelussa Kalhan mukaan (mp.) merkitä kuitenkin myös inhimillistä läsnäoloa, jonka voi aistia esimerkiksi David Octavius Hillin henkilökuviissa.

Auran voi maiseman yhteydessä siis tulkita tarkoittavan olemusta tai vaikutelmaa, joka kokemukseen tai koettavaan asiaan sisältyy. Kyseessä on samalla vaikutelma, joka on yhteydessä sekä tilaan että aikaan. Mielenkiintoista on, että Benjamin nostaa esimerkissään esiin nimenomaan maiseman osien kokemiseen liittyvän auran. Vuoristoa tarkkaillessa tietyllä hetkellä, tiettyssä olotilassa, voi hengittää vuoriston auraa, siis aistia vuoriston olemuksen. Voi ajatella, että aura merkitsee siten myös essenssiä, jotakin joka on vuoriston perustava ominaisuus mutta aistittavissa vain tiettyinä syventymisen hetkinä. Johtuuko osa voimakkaasta tunnelmasta, jonka maiseman kuva elokuvan osana saattaa välittää itse asiassa siitä, että kuva onnistuu välittämään katsojalle tai

kenties luomaan kokonaan uudelleen maiseman auran? Tämä kokemus aurasta kiinnittyy kenties katsojan henkilökohtaiseen maisemakokemukseen ja muistoihin maisemasta.

Omassa historiassani maisemakokemus ja voimakas muisto siitä on ilmeinen perusta maisemaan keskittyvälle valokuvatuotannolleni. Ensimmäinen muisto, joka minulla on, on muisto maisemasta ja ihmisistä siinä. Kuvaan muistoa (2007: 13) valokuvakirjani Ilmanranta, Vedenraja – Finis Terræ esipuheessa seuraavasti:

Hiekkaranta levittäytyi ympärilläni, taivas kaartui ylläni harmaana – ja edessäni aukeni valtameri! [...] Olimme Bretagnessa, yhdellä sen suurista hiekkarannoista. Äiti oli pystyttänyt maalaustelineensä niin likelle vettä, että rauhallinen aalto sipaisi silloin tällöin telineen jalkoja. Minulla oli punaiset saappaat. Riemua täynnä juoksin merta kohti ja pakenin sitä, otin kiinni maininkeja ja juoksin niiden tieltä.

Ruotuessani omaa maisemaprototyyppiäni, omaa hahmotustani maisemasta ja sen merkitystä laajemmin päädyin siihen, että maiseman henkilökohtaisuus lienee eräs piirre, joka tekee kuvan siitä niin kiehtovaksi. Elokuviissa näkemistämme maiseman kuvista osa resonoi voimakkaasti sen hahmotuksen kanssa, joka juuri meillä on maisemasta ja päättyy siksi koskettamaan meitä niin voimakkaasti. Maiseman kuva elokuvassa ei siten usein olekaan objektiivinen tai yleinen kuva maisemasta vaan kukin elokuvassa nähdyistä maiseman kuvista voi muodostua henkilökohtaisella tasolla merkittäväksi kullekin katsojalle, riippuen tämän henkilöhistoriasta ja maisemasuhteesta. Henkilökohtainen maisemasuhde olisi tutkimusaiheena laajempi ja monisyisempi aihe, kuin mihin tämä tutkimus antaa mahdollisuuden. Pitäydyn siksi tässä tekijälähtöisessä tutkimuksessa maiseman käsittelyssä omassa perspektiivissäni sen sijaan että laajentaisin maisemasuhteen, ja siten katsojan taustan, pohdintaa yleisemmälle tasolle.

Oma maisemakäsitykseni ja suhteeni maisemaan ja sen esittämiseen taiteessani ovat tiiviissä yhteydessä paitsi muistoihini myös menneisyyteen taiteen tekijänä, jotka lopulta eivät olekaan erotettavissa toisistaan. Oman maisemasuhteeni jäsentäminen on käytännössä melkein sama asia kuin oman taiteilijaidentiteettini jäsentäminen, sillä henkilöhistoriani ja taiteilijan ammattitaidon hallitsema katseeni nivoutuvat maisemaa kuvatessani aukottomasti toisiinsa. Maisemasuhteen henkilö- ja katsojakohtaisuuden tunnustaminen johtaa ymmärtämään sen, että vaikka maiseman kuvaa ja sen ominaisuuksia voidaan toki tutkia teoreettisella ja yleisellä tasolla, on hienosyisempi hahmotus sen henkilökohtaisuudesta mielenkiintoinen erityisesti taiteellisen ja tekijälähtöisen tutkimuksen yhteydessä.

YHTEENVETO: KOHTI MAISEMAKUVAN APOKRONIAA

Tässä luvussa esittelin aluksi tutkija Martin Lefebvren teorian (2006: 19–59) maiseman kuvan autonomisesta olemuksesta elokuvassa.

Lefebvre jakoi maiseman käytön karkeasti kahtia: maisema toimii elokuvassa usein tapahtumien taustana, mutta toisinaan maisemalla voi olla myös itsenäinen rooli (2006: 29). Näissä autonomisissa maisemissa, jotka eivät esiinny vain tapahtumien kulissina, Lefebvre oli huomannut pysähtyneisyyden, jonka hän liitti speaktaakkelimaiseen (spectacular) katsomisen tapaan tai moodiin erotuksena narratiivisesta ja juoniperustaisesta katsomisen tavasta.

Lefebvre perusteli maiseman erityisyyttä johtamalla sen Laura Mulveyn teoriasta naisen kuvasta elokuvassa. Mulveyn mukaan (2009 [1975]: 715) naisen kuva elokuvassa on eroottinen, elokuvan sisäänrakennettuun miehiseen katseeseen liittyvä kuva, joka pysäyttää elokuvan tapahtumat eroottisen kontemplaation hetkiin. Lefebvren käsityksen mukaan (2006: 29–31) maiseman kuva toimii osin samoin, osittain siksi, että katsoja liittyy sen luonnollisessa ympäristössä oleviin maisemiin, ja osittain siksi, että se kantaa mukanaan viitettä taidehistorian aikaisempiin maisemaesityksiin. Katsojan tottumus katsella maisemaa luonnossa tai taideteoksessa irrottaa maiseman kuvan elokuvassa pysähtyneeksi, speaktaakkelimaiseksi kuvaksi.

Muut kirjoittajat, joita luvussa sivusin, tunnistivat hekin maiseman erityisyyden elokuvassa. Damien Ziegler liitti (2010: 277) maiseman kuvan elokuvassa aika-paikallisiin reaalisemisiin, David Melbytä kiinnostivat puolestaan sen allegoriset ja symboliset ulottuvuudet (2010) ja Maurizia Natalia maiseman kuvan välittämät poliittiset tai ideologiset viestit (2006: 100). En ollut kuitenkaan ensisijaisesti kiinnostunut maiseman *kaikista* erityisistä piirteistä. Minua kiehoi Lefebvren tavoin se maiseman kuvan ominaisuus elokuvassa, joka saa sen vaikuttamaan jollakin tavoin pysähtyneemmältä kuin elokuvan muut kuvat. Päädyin pohtimaan maiseman kuvaa filosofi Gilles Deleuzen elokuvateorian valossa. Deleuzen käsitteitä *liikekuva* ja *aikakuva* voitaisiin käyttää kuvaamaan filosofisesti sitä jakoa, jonka kautta Lefebvre jakoi maiseman toisaalta eräänlaiseksi narratiivisen elokuvan taustakulissiksi (osaksi käsillä olevaa tapahtumaa) ja toisaalta autonomiseksi kuvaksi (pysähtyneeksi ja kuvailevaksi kuvaksi) elokuvassa. Maiseman kuvalle

on elokuvassa tyypillistä muutoksen puute, *intransitiivisuus*, joka on eräs aikakuvan elokuvan tyypillisimmistä piirteistä ja tulee esiin useissa Deleuzen esimerkeissä aikakuvan elokuvista. Samalla maiseman kuva sitoutuu Pier Paolo Pasolinin ajatteluun runollisen/poettisen elokuvan tyyppistä, jossa kuvan rooli on narratiivisen sijaan runollinen ja metaforinen tai toisaalta jakobsonilaisittain poettisen osoittava, kuvaan huomion kiinnittävä.¹⁸

Kenties maiseman kuvan pysähtyneellä ominaisuudella voisikin olla filosofisesti ajatellen jotakin tekemistä sen kanssa, miten aika sen yhteydessä käyttäytyy ylipäätään. Maiseman muutokset olomuoto, eräänlainen pysyvä maiseman aura, tarjosi lähtökohdan maiseman kuvan ymmärtämiselle suhteessa Deleuzen teoriaan. Samalla taiteilija-tutkija Annette Arlanderin kokemus maisemasta avasi minulle maisemakokemuksen subjektiivisuutta: sitä, kuinka henkilökohtainen maiseman kokemus itse asiassa on. Valokuvataiteilijana minulle luonteva polku oli lähestyä maisemaa elokuvassa valokuvan kautta.

Perheytessäni väitöstyön kuluessa elokuvan maisemakuviin havaitsin, että elokuvan ja valokuvan maisemaa yhdistää toisiinsa voimakas side. Kumpikin mediumi käyttää kuvan tuottamiseen optista välinettä, jonka lopputuloksena maiseman kuvat elokuvassa ja valokuvassa muistuttavat ulkonäöltään toisiaan, vaikkakin elokuvalla on käytössään valokuvaa laajempi keinovalikoima maiseman olemuksen esittämiseen. Lefebvre arveli aluksi (2006) elokuvan maisemien pysähtyneen luonteen johtuvan osittain maalaustaiteesta ja maisema-maalauksen katsomisen traditiosta. Myöhemmin hän huomioi (2011) myös maisemavalokuvan merkityksen eräänlaisena elokuvamaiseman kantamuotona. Koenkin, että maiseman kuva elokuvassa liittyy ensisijaisesti ja yleensä luontevammin valokuvien maisemiin maisema-maalauksen sijaan. Perustan tämän ajatuksen lähimpään jäljitettävissä olevaan todennäköiseen lähteeseen. Maisemavalokuvuus on nykykatsojalle henkilökohtaisella tasolla tutumpi maisemakuvan tuottamisen muoto kuin maisemamaalaus. Lähes jokainen meistä on napannut kännykällä kuvan kauniista maisemasta, mutta huomattavasti harvempi meistä on maalannut maisemamaalauksen. Vaikka maisemakuvan polku elokuvaan lähtisi liikkeelle alunperin maisemamaalauksesta, vaikuttaa epätodennäköiseltä, että ajatuksen tai intuition tasolla yhteys

nimenomaan maisemamaalaukseen aktivoituisi muilla kuin niillä katsojilla, joille maisemamaalauksen traditio on erityisen tuttu kuten Lefebvrellä itsellään.

Maiseman representaation taustalla elokuvassa on yleensä reaali-maisema luonnossa, josta Ziegler maiseman kuvan elokuvassa toivoo muistuttavan (2010: 277). Valokuvan yhteydessä maiseman ja sen representaation ero on ilmiselvää, kuten Luukkonenkin huomioi (2017: 60). Muutos maisemassa kertoo siitä, että maisema on läsnä ja elävä. Muutos tilanteessa sisältyy sekä maisemaan itseensä että maiseman katsojaan. Kun katsoja vaihtaa paikkaa tai kääntää päätänsä, näkymä muuttuu. Luukkosen mukaan (mp.) maisema onkin ”elävä, ajassa muuttuva kokonaisuus.” Valokuvaa katsoessa muutosta ei tapahdu kohteen itsensä osalta. Vaikkakin elokuvalla on valokuvaa laajempi keinovalikoima käytössään maiseman kuvaa esittäessään, pidän epätodennäköisenä sitä että sellaisen pysähtyneen luonteen saavuttava maisemakuva, jota tässä tutkimuksessa käsittelemme, vertautuisi aina nimenomaan maisemaan luonnossa. Maisemakuvan speaktaakkelimainen luonne ja pysähtynyt, staattinen olemus viittaavat siihen, että maisemaa katsotaan elokuvassa ensisijaisesti kuvana sen sijaan että se replikoisi katsojalle kokemuksen maisemaympäristössä olemisesta. Toisaalta, koska maisemakokemuksemme ja maisemakuvien katsomisen tapamme eroavat kovasti toisistaan, on todennäköistä että sellainen kuva elokuvassa, joka minulle näyttää valokuvamaisena ja staattisena saattaa silti jollekulle toiselle katsojalle välittää kokemuksen maisemaympäristöstä. Omaa hahmotustani ohjaa valokuvan kentällä ammatissa toimiminen ja analyttinen lähestyminen maisemaan kuvan taideteoksen aiheena.

Maisemakuvan pysähtynyt ja speaktaakkelimainen luonne elokuvassa on ajallinen tienviitta. Tuo tienviitta johtaa meidät mielenkiintoisesti maisemamaalauksen tai luonnollisen maiseman sijaan ensiksi kohti *maiseman kuvaa valokuvassa* – siihen pysähtyneisyyteen tai hiljaisuuteen, joka usein liitetään elokuvan sijaan valokuviin. Maiseman kuvan voisi siten ajatella toimivan elokuvan ja valokuvan välillä näitä taidemuotoja toisiinsa yhdistävänä kuvana. Tällöin maiseman kuva sisältää toisinaan elokuvassa sellaisia ominaisuuksia, jotka ovat yhteisiä elokuvalle ja valokuvalle, mutta jotka elokuvan yhteydessä mielletään jollakin tavoin *valokuvalle tyypillisemmiksi*. Näitä valokuvan suuntaan

kallistuvia ominaisuuksia voisivat olla esimerkiksi kuvan rajausta, sommittelu, ajallinen aspekti (ajan pysähtymisen illuusio) ja kuvassa näkyvän muutoksen puute – intransitiivisuus.

Olin vakuuttunut siitä, että maiseman kuvalla voi olla elokuvassa erityinen ajallinen luonne, mutta en ollut täysin tyytyväinen Lefebvren teoriaan tuon ajallisen luonteen syistä. Lisäksi Lefebvren kuvan katsomistavan yhteydessä käyttämä termi *speaktaakkelimainen* ei miellyttänyt minua. Termi oli maiseman yhteydessä yhtä aikaa liian suppea ja liian laaja. Liian suppea siksi, että maiseman kuvan erityinen ajallinen luonne ei tulkintani mukaan tyhjene ainoastaan speaktaakkelimaisuuden käsitteeseen ja liian laaja siksi, että speaktaakkelimainen voi tarkoittaa montaa muutakin asiaa kuin maiseman ajallisuuteen liittyvää erityispiirrettä. Myöskään Deleuzen käyttämä termi *aikakuva* tai Pasolinin *runouden/poetiikan* elokuva eivät olleet suoraan sovellettavissa maiseman yhteyteen. Ne ovat käsitteinä laajempia ja pyrkivät kuvailemaan elokuvan luonnetta kokonaisuutena yksittäisen kuvatyypin sijaan.

Maiseman kuvan pysähtynyt luonne elokuvassa ei siis tullut tyydyttävästi kuvatuksi mainittujen käsitteiden avulla ja aloinkin pohtia, voisinko kehittää tälle ominaisuudelle oman käsitteen, jota voisin jatkossa käyttää kuvaamaan tätä pysähtyneisyyden aspektia tarkemmin ja minua tyydyttävällä tavalla. Nojasin asiassa lingvisti Antti Kannerin asiantuntemukseen termityön ja kielentutkimuksen käsitteistyksen saralla. Kehitin maiseman kuvan pysähtyneelle luonteelle elokuvassa nimityksen *apokronia*. Käsite tulee kreikan kielen sanoista *από* (apó) ja *Χρόνος* (Khronos). Apo-sanaa käytetään suomen sijapäätteiden (elatiivi ja ablatiivi) -lta ja -sta tapaamaan ilmaisemaan jostakin tulemistä mutta myös jonkin ulkopuolella olemista. Khronos puolestaan oli kreikkalaisessa mytologiassa myös ajan henkilöitymä ja sana sopi siksi viittaamaan aikaan.

Apokronialla tarkoitan elokuvan yhteydessä *ajan ulkopuolella olemista*. *Apokronisuus* käsitteenä pitää sisällään kuvan ominaisuuden, joka tuottaa ajan ulkopuolella olemisen tunteen tai ajan ulkopuolelle asettumisen eli *apokronian* elokuvassa. Maiseman kuva on esimerkki *apokronisesta* kuvasta – kuvasta, joka herkästi irtautuu elokuvakerroksen ajallisuudesta. Jatkan seuraavassa luvussa pohdintaa maiseman kuvan apokroniasta, sen perusteista ja siitä, mitkä merkit siihen elokuvan maisemissa viittaavat. Lisäksi esittelen kaksi taideteosta, Kanerva Cederströmin elokuvan *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999) ja Chris Markerin elokuvan *La Jetée* (1962) jotka ovat tarjonneet lähtökohdan ja arvokasta innoitusta sekä tämän väitöksen teoreettiseen että taiteellisen osaan. Näiden teosten kautta kuljen edelleen kohden valokuvan ja elokuvan rajapintaa ja *affordansseja*, jotka ovat elokuvan maisemakuvan pysähtyneisyyden ytimessä.

-
11. Maisemavalokuvien yhteydessä myös kuvasarjat ovat yksittäisten kuvien lisäksi olleet toki tavallinen esitysmuoto. Lisäksi maisemavalokuvia on nähty myös laajoina panoraamoina. I.K. Inha asetti jo vuonna 1893 myös näytteille nk. ”kehäkuvia”, jossa maisema esitettiin useamman rinnakkaisen kuvan voimin (Vuorenmaa & Kajander 1981: 149–150; Eskola 1997: 41).
 12. Säilytän Pasolinin jaossa sekä sanat runous että poetiikka siksi, että kyseessä on monimerkityksinen ilmaisu. Pasolinin ajattelua voidaan tulkita yhtä aikaa sekä runouden tai runollisuuden että jakobsonilaisittain poetiikan ja osoittavuuden lähtökohdista. Pasolinin teorian yhteydessä runous ja poetiikka täydentävät toisiaan ja siksi olisi virhe kiinnittää niistä vain toiseen.
 13. Valokuva tuntuu tosin muissakin kirjoituksissa toisinaan elokuvan rinnalta unohtuvan. Henry Bacon käsittelee tutkimuksessaan Seitsemäs taide (2005) elokuvan yhteydessä teatterin, kirjallisuuden, sarjakuvat, maalaustaiteen, arkkitehtuurin, musiikin, oopperan, tanssin ja runouden – vaan ei valokuvaa. Bacon mainitsee esipuheessa (mts. 15), että tutkimuksen ulkopuolelle ovat jääneet valokuvaus, radio ja tekstiili- ja vaatetustaiteet siitä huolimatta, että niilläkin on ollut elokuvaan suuri vaikutus. Kenties valokuvan ja elokuvan yhteys on niin laaja, moniulotteinen tai ilmeinen, että siihen tarttuminen tuntuu haastavalta. Tai kenties vaakakupissa painaa edelleen se kamppailu, jota valokuva kävi pitkälle 1900-luvun puolelle tullakseen tunnustetuksi taiteeksi teknisen keksinnön sijaan. Oli syy mikä hyvänsä, valokuvan ja elokuvan yhteyttä ei kuitenkaan käy kiistäminen ja paneudunkin siihen tarkemmin luvussa 4.
 14. Lisää Gilles Deleuzen hahmotuksesta siitä, kuinka muisto vertautuu elokuvaan, löytyy väitöskirjan luvusta 4.
 15. Kaya-kansaa kutsutaan toisinaan myös nimellä Padaung.
 16. Ks. esim. Paley 2009; Korzhov & Kovalenko 2013 ja Sinchi Foundation 2018
 17. Kerron kuvausmetodeistani sekä maiseman ja pimiötyöskentelyn yhteydestä Yle Radio Suomen Kutsuvierasohjelmassa, joka julkaistiin otsikolla Katri Lassila – Kuljetan maisemat pimiöön. (Blomqvist 2021)
 18. Näiden ajattelijoiden lisäksi myös Walter Benjamin on kirjoittanut ajan kahtiajakaisuudesta dialektisessa tulkinnassaan ajan käsillä olevasta ja menneestä hetkestä. Benjaminin ajallisuuden tulkinta laajenee kuitenkin pois tämän tutkimuksen fokuksesta enkä siksi syvenny siihen tällä erää tarkemmin. Ks. esim. Lindroos 2006.







16



IV

AJAN KAHTIAJAON ÄÄRELLÄ

EDELISESSÄ LUVUSSA POHDIN maiseman kuvan erityistä luonnetta elokuvassa teoreettisessa viitekehyksessään. Keskityin luvussa erityisesti Martin Lefebvren ajatukseen (2006) spektaakkelimaisesta maiseman katsomisen moodista, jolla hän viittaa maiseman pysähtyneeseen luonteeseen elokuvassa. Lefebvren tunnistama maiseman kuvan pysähtynyt luonne elokuvassa liittyy yhtäältä Gilles Deleuzen jaotteluun (2005 [1983] ja 2005 [1985]) liike- ja aikakuvan elokuvista ja toisaalta Pier Paolo Pasolinin tulkintaan (1976) proosan ja runouden/poetiikan elokuvista. Koska havaitsin maiseman kuvan pysähtyneisyyttä kuvaavat termit epätydyttäväiksi, päädyin etsimään uutta käsitettä kuvaamaan tätä maiseman kuvan aspektia elokuvassa ja kehitin siinä tarkoituksessa käsitteen apokronia.

Kun pohditaan, miksi maiseman kuva elokuvassa vaikuttaa pysähtyneeltä, voi kysymystä lähestyä ainakin kahdesta eri suunnasta. Voidaan kysyä ”Miksi maiseman kuva vaikuttaa elokuvassa pysähtyneeltä?” ja vastata tähän filosofisten ja teoreettisten käsitteiden avulla. Näin Lefebvre pyrki tekemään ja päätyi vastaamaan kuvan pysähtyneen luonteen liittyvän esimerkiksi maisemakuvan taidehistorialliseen jatkumoon ja perinteeseen. Lefebvren ajatuksen perustana on maisema-aiheen merkitys taidehistoriassa ja sen toistuminen kuvataiteissa ja sittemmin elokuvassa kuvana, jota on yksinkertaisesti tapana jäädä katsomaan. Toisaalta Lefebvre koki maiseman kuvan pysähtyneisyyden elokuvassa liittyvän myös luonnolliseen maisemaympäristöön, jota tavataan sitäkin katsoa eräänlaisena spektaakkelina. Lisäksi Lefebvre tunnistoi maiseman kuvan pysähtyneisyyden liittyvän katsojan subjektiiviseen asemaan. Tämä subjektiivinen hahmotus siitä, millaiset

kuvat katsoja mieltää elokuvassa maisemakuviksi, liittyä omalla kohdallani niiden yhteyteen valokuvan maisemiin. Lisäksi subjektiiviseen maisemahahmotukseen kuuluu Annette Arlanderin tavoin eräänlainen energieettinen yhteys maisemaan, joka on muodostunut maisemaa vuosien mittaan kuvatessani, ja edelleen sen taustalla ovat elämäni maisemamuistot.

Kysymystä ”miksi maiseman kuva elokuvassa vaikuttaa pysähtyneeltä?” voidaan lähestyä kuitenkin myös käytännöllisestä ja tekijälähtöisestä näkökulmasta. Tämän näkökulman keskiössä on oma käsitykseni elokuvan maiseman kuvista ja niiden luonteesta, joka perustuu luomaani apokronian käsitteeseen. Tekijälähtöisestä näkökulmasta käsin voidaan analysoida apokronista maiseman kuvaa elokuvassa ja jäljittää niitä elokuvan keinoja, joita sen toteutuksessa on käytetty. Tämä lähestymistapa on vähintään yhtä tärkeä kuin teoreettinen lähestymistapa, ja koen sen olennaiseksi maiseman kuvan olemuksen syvällisen ymmärtämisen näkökulmasta. Siksi pohdin tässä luvussa maiseman kuvan apokroniaa käytännöllisestä ja tekijälähtöisestä näkökulmasta käsin liittäen sen samalla filosofiseen viitekehukseen. Käytän apunani pohdinnassa kahta elokuvaa, joihin olen palannut toistuvasti väitöksen taiteellista osaa, *Jyrkännettä*, valmistautessani. Toinen elokuvista on Kanerva Cederströmin *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999), jonka yhteydessä pohdin maisemakuvien apokroniaa. Toinen elokuvista on Chris Markerin *La Jetée* (1962), joka elokuvan ja valokuvan välille sijoittuvana teoksena avartaa ymmärrystä elokuvallisen liikkeen ja pysähtyneisyyden piirteistä. Olen valinnut nämä elokuvat avukseni siksi, että apokronian käsitteen operationalisoiminen analyttisenä välineenä tuottaa niiden kohdalla kiinnostavia huomioita, ja siksi avaa apokronian käsitettä havainnollisesti. Aivan ensiksi avaan kuitenkin hiukan filosofi Gilles Deleuzen ajattelua ja erityisesti Deleuzen *aikakristallin* käsitteen ja oman käsitteeni, apokronian, suhdetta.

AIKA JA KRISTALLIN HEIJASTUS

Lefebvren mukaan maiseman kuvan sitoutuminen katsojan aiemmin näkemiin maisemiin (joko luonnossa tai kuvataiteiden piirissä) vaikuttaa siihen, kuinka katsoja kokee maiseman elokuvassa. Katsojan hahmotus maailmasta ja muistot aiemmista maisemista tai maisemaesityksistä muovaavat tapaa, jolla hän aistii maiseman kuvan elokuvassa ja hänen maisemakuvan prototyypinsä sanelee sen, millaisia kuvia hän ylipäättään pitää erityisinä maisemakuvina. Puhuin edellisessä luvussa maiseman kokemisen subjektiivisuudesta, johon tämä teoria myös perustuu. Lisäksi puhuin maisemakokemuksen henkilökohtaisuudesta Annette Arlanderin taiteellisen työn ja oman työni yhteydessä. Mikäli oletetaan että se, miten katsoja hahmottaa elokuvassa esiintyvät kuvat maisemiksi ja mihin aiemmin nähtyihin maisemaesityksiin katsoja nuo näkemänsä kuvat liittää, on henkilökohtaista ja subjektiivista, nousee esiin myös laveampi kysymys muiston nykyisyyteen vaikuttavasta voimasta. Aiemmin näkemäni maisemat ja kuvat maisemista muodostavat muistoja. Mikäli päätellään, että näillä muistoilla maisemaesityksistä tai reaalimaisemista on vaikutus siihen, miten katson kuvia maisemista nyt, ne vaikuttavat hahmotukseeni maiseman kuvan luonteesta myös elokuvassa prototyypiteorian mukaisesti. Maurizia Natalin mukaan (2006: 100) jopa elokuvamaisemien itsensä rakentamat muistot sekoittuvat katsojan omiin muistoihin, aisteihin ja pelkoihin ja kantavat muassaan alitajuista voimaa. Teoria ennen nähtyjen kuvien vaikutuksesta seuraaviin kuviin toisaalta laajenee ja toisaalta tiivistyy kahteen eri suuntaan. Ensinnäkin se laajenee kohden kysymystä muiston vaikutuksesta nykyisyyteen. Toisaalta se tiivistyy elokuvan elämykseen ja siihen, millainen vaikutus ennen nähdyllä kuvilla on uusiin kuviin.

Elokuvaa kuvataan usein peräkkäisten kuvien sarjana sekä käytännöllisellä että filosofisella tasolla. On tietenkin totta, että mekaaniselta kannalta elokuva koostuu toisiaan seuraavista kuvista¹⁹. Tämä kuvien jatkuva ja peräkkäisten kuvien vaikutus toisiinsa on askarruttanut teoreetikkoja ja tutkijoita. Esimerkiksi 1900-luvun alussa vaikuttanut varhainen elokuvateoreetikko Lev Kuleshov vertaili keskenään (1974: 29) erilaisia elokuvia tarkoituksenaan selvittää, mikä elokuvassa oikeastaan vaikutti katsojaan ja tiivisti tulokseksi: ”Päädyimme ymmärtämään, että elokuvallisen tehon lähde on toisiaan seuraavien otosten vaihtelussa, joista elokuva koostuu.” Kuleshov päätyi siihen,

että elokuvan ydin on sen leikkauksessa, jonka avulla voidaan viime kädessä vaikka muuttaa koko kuvatun materiaalin merkitys (mts. 32). Leikkaamalla kuvia peräkkäin tietyllä tavalla katsoja voidaan vaikkapa saada luulemaan että elokuvan henkilöt kävelevät ylös Valkoisen talon portaita Washingtonissa, vaikka heidät on kuvattu Moskovassa (mp.).

Sergei Eisenstein puolestaan vertasi (2009 [1929a]: 30) toisiaan seuraavien kuvien aiheuttamaa vaikutusta kiinalaisiin kirjoitusmerkkeihin; kun peräkkäin kirjoitetaan merkit vedestä ja silmästä, merkitys on ”itkeä”, tai kun peräkkäin kirjoitetaan merkit koira ja suu, on kyseessä ”haukkua”. Vaikka kielentutkimuksen näkökulmasta asia ei varmastikaan ole aivan näin yksinkertainen, Eisenstein koki (mp.) tämän merkkien vaikutuksen toisiinsa rinnastuvan elokuvaan peräkkäisine kuvineen. Eisenstein tutki toisiaan seuraavien kuvien merkitystä eri elokuvissaan ja esimerkiksi erotteli toisistaan tapoja, joilla kuvat vaikuttavat toistensa luentaan päätyen siihen (mts. 37) että otos (shot) ei ole montaasin elementti vaan itse asiassa eräänlainen montaasin rakenneosaj; solu tai jopa molekyyli. Ennen nähdyn kuvan merkitys seuraavalle oli Eisensteininkin mielestä kuitenkin ilmeinen (2009 [1929b]: 49), joskin hän haastaa ajatuksen kuvien hahmottamisesta rinnakkaisina ja esittää pikemminkin uuden kuvan ilmenevän aina seuraavan päälle.

Paitsi elokuvan toisiaan seuraavien kuvien tasolla, voidaan ajatella että tällainen edellisen kuvan (tai asian, käsityksen, kokemuksen ja niin edelleen) vaikutus seuraavaan tapahtuu myös ajatuksen, todellisuuden kokemuksen ja muiston tasolla. Tätä vaikutusten jatkumoa voidaan kuitenkin tarkastella moniulotteisena, lineaarisen tapahtumaketjun sijaan. Filosofit Gilles Deleuze puhuu (2005 [1985]: 66–94) *aikakristallista*, jossa kukin kristallin hiottu viiste heijastaa valoa (tai todellisuuden hahmotusta) yhtä aikaa sisään ja ulospäin. Kukin kokemamme asia, kukin hankkimamme muisto vaikuttaa väistämättä siihen, kuinka havainnoimme uutta käsillä olevaa nykyhetkeä ja kuinka tämä havaintomme vaikuttaa vastaavasti uuteen havaintoon. Menneet näkemäni maiseman kuvat vaikuttavat siihen, kuinka havainnoin kuvia maise-
masta nyt ja tulevaisuudessa. Myös urani taiteilijana ja kokemuksen välisestääni heijastuvat valintoihin, joita teen taiteellisessa työssäni.

Aikakristalli kiinnittää toisiinsa muistomme, nykyisyytemme ja tulevaisuutemme jatkumoksi, mutta myös muokkaa näitä vuorovaikutteisesti pysähtymättömässä syklissä.

Esittelin edellisessä luvussa Deleuzen teorian aika- ja liikekuvan elokuvasta ja esitin, että jaon *liikekuva* tai *aikakuva* voisi myös esittää sanoilla *tekemisen* ja *olemisen* elokuva, tai *transitiivinen* ja *intransitiivinen* elokuva. *Liikkeen*, *tekemisen* ja *transitiivisen* elokuvan fokuksessa on toiminta ja sen seuraukset, kun taas *ajan*, *olemisen* ja intransitiivisuuden elokuva keskittyy keston ja tapahtumattomuuden kuvaamiseen – siis siihen mitä *on*, sen sijaan mitä *tehdään* tai mitä *tapahtuu*. Liikekuvan ja aikakuvan lisäksi Deleuze kirjoittaa kolmannelta tärkeästä konseptista, *aikakristallista*, joka voidaan myös nähdä rinnakkaisena tai vaihtoehtoisena tulkintana Walter Benjaminin päällekkäisestä ja limittäisestä ajasta. Kia Lindroos kirjoittaa (2006: 124–125) Benjaminista seuraavasti (käännös omani):

Historiallinen aika voidaan ymmärtää muodostuneeksi useista ajallisista indekseistä, jotka limittyvät ja asettuvat toisiaan vasten. Monenlaiset asetelmat näitä indeksejä luovat ajallisia uudelleenmuotoutumia menneen, nykyisen ja tulevan ulottuvuuksien välille. Koska ulottuvuudet eivät välttämättä ole kausaalisessa suhteessa toisiinsa, polkua menneestä kohti nykyisyyttä ei kuljeta ainoastaan kronologisesti, vaan se voidaan kokea myös esimerkiksi katkelmallisesti tai jaksoittain.

Deleuzen aikakristallin käsite kehittää kuitenkin limittäisen ajan konseptin pidemmälle ja liittyy sen erityisesti elokuvaan. Deleuze koki todellisuuden ja elokuvan kokemisessa tulevan ilmi jonkinlaisen perimmäisen samuuden. Erityistä osaa tässä elokuvan kokemisessa ja sen vertautumisessa todellisuuden kokemiseen näyttelee aikakristalli, eräänlainen havainnon sisin, jonka ytimessä tapahtuu jatkuva menneisyyden korvautuminen nykyhetkellä, muiston väistyminen ja korvautuminen jälleen uudella muistoksi väistyvällä hetkellä (2005 [1985]: 66–94). Tulkintani mukaan keskeinen Deleuzen aikakristallin (mts. 67) komponentti on ajatus elokuvahavaintomme ja todellisuushavaintomme samuudesta ja yhtäaikaaisuudesta. Kristallin ytimessä mennyt ei muodostukaan itse asiassa nykyhetken jälkeen vaan samaan aikaan

nykyhetken kanssa. Deleuzen mukaan (mts. 76) nykyisyyden on tarpeen väistyä uuden nykyhetken tieltä ja siten muuttua menneisyydeksi vaikka se on samaan aikaan edelleen myös nykyhetki. Aika pirstaloituu kristallissa siten, että nykyhetki siroaa kuten kristallin heijastama valo. Osa hetkistä katoaa ja joutuu tekemään tilaa uudelle kuvalle tai havainnolle. Muistoksi muuttunut edellinen kuva vaikuttaa kuitenkin edelleen seuraavaan kuvaan ja havaintoomme: se muuttaa sitä, miten käsitämme sen ja millainen tarina kuvien tai havaintojen jatkumosta muodostuu. Deleuzen ajattelussa oleellista on menneen, nykyisen ja tulevan yhtäaikaisuus, jota kristalli metaforana havainnollistaa. Deleuze kirjoittaa (mts. 79): ”Koska menneisyys ei muodostu nykyhetken jälkeen vaan samaan aikaan, ajan täytyy haljeta kahtia jokaisena hetkenä nykyisyyteen ja menneeseen [...] tai, mikä johtaa samaan, sen täytyy haljeta nykyhetkessä kahteen eri suuntaan, joista toinen sinkoutuu kohti tulevaisuutta toisen vaipeassa menneisyyteen.” Kristallissa valo siroaa ja hajoaa kiteen viisteistä ulospäin samaan aikaan kun valo ehättää kristallin sisään. Ajan kristallin yhteydessä Deleuze puhuu virtuaalisesta kuvasta, jota Elli Rintala avaa (2014: 26) opinnäyte-esseessään havainnollisesti Henri Bergsoniin nojaten:

Bergsonin ajatuksen mukaan jokainen hetki jakautuu siis välittömästi kahtia, havaintoon ja muistoon. Aktiivinen havainto suuntautuu kohti tulevaisuutta ja mahdollista toimintaa, jota kyseinen tilanne edellyttää. Toinen puoli havainnosta kääntyy kuitenkin samanlaisesti kohti menneisyyttä ja muistia. Se taltioi sellaisia puolia hetkestä, joilla ei ole välitöntä merkitystä tulevan toiminnan kannalta. Bergsonin mukaan nykyhetki on kuin jatkuvassa liikkeessä oleva peili, joka varsinaisen konkreettisen havainnon lisäksi aina heijastaa itsensä myös muistona. Bergson nimeää havainnon toimintaan tähtäävän puolen aktuaaliseksi. Muistia kohti suuntautuvaa puolta hän kutsuu virtuaaliseksi. Se on kuin nykyhetken kaksoiskappale, heijastus tai peilikuva.

Rintala kuvailee omissa elokuvissaan etsivänsä näitä virtuaalisia hetkiä, jotka aktuaalisen ja tulevaisuuteen suuntautuvan sijaan jäljitävät jotakin muuta; todellisuuden kätkeyttä puolta. Virtuaalinen

kuva näyttäytyy Rintalan mukaan (2014: 29) hänen elokuvassaan *Kiitotie* (2012) esimerkiksi pitkänä kuvana, jossa lentokone peruuttaa ulos hallista:

Havainnon aktuaalinen puoli, eli toiminta ja sen seuraaminen ei ole keskeistä. Ei ole tärkeää tietää, mikä kone hallista on poistumassa ja mitä sille seuraavaksi tapahtuu. Päinvastoin, paljon olenmaisempaa on esimerkiksi auringon kimallus metallinhoitoisella siivellä tai vastavalo, joka ilmestyy esiin koneen rungon takaa. Havainnon visuaalinen ja siten virtuaalinen puoli on kuvan kantava idea.

Jos kuva on kestoaltaan pidempi kuin mikä siinä tapahtuvan toiminnan esittämiseen tavanomaisesti kuuluu, katsoja alkaa etsiä kuvan esittämiselle muuta tarkoitusta, toisenlaista viestiä jota se välittää. Narratiivin sijaan katsoja alkaa havaita kuvaa jakobsonilaisittain poeettisena kuvana ja pysähtyy kenties katsomaan sitä, kuinka valo käyttäytyy lentokoneen siivellä. Kuva muuttuu tällöin aikakuvan elokuvalle tyyppilliseksi kuvaksi liikekuvalle tyyppillisen sijaan. Rintalan mukaan (mp.) kuvan pitkä kesto elokuvissa väsyttää katsojan havainnon ja johtaa hajamielisyyteen, mikä saattaa johdattaa tämän uudenlaisen havainnoimisen tavan äärelle. Rintala pohtii (mts. 30), että ihmistä on vaikeaa kuvata virtuaalisesta lähtökohdasta, koska ihmisen läsnäoloa elokuvassa usein leimaa toiminta. Sen sijaan elokuvan kyky kuvata aikaa ei peräkkäisenä vaan limittäisenä ja itseensä kietoutuvana konstruktiona mahdollistaa toisinaan ”kaksoisvalotuksen”, esimerkiksi *Trans-Siberia* -elokuvassa menneisyys ja nykyisyys kietoutuvat toisiinsa ja ovat olemassa yhtä aikaa (mts. 31). Limittäisyys ja menneisyyden ja nykyisyyden sekoittuminen toisiinsa ovat myös apokronialle ominaisia piirteitä.

Mikä siis on aikakristallin ja apokronian suhde ja kuinka oma käsitteeni apokronia eroaa aikakristallin käsitteestä?

Deleuzen aikakristallin ytimessä on ajatus aikojen yhtäaikaisesta olemassa olemisesta ja hetkien ristikkäinen vaikutus toisiinsa. Lineaarisen aikakäsityksen sijaan Deleuzen ajattelussa esiintyvät vaikutusten verkostot, kristallin viisteiden heijastukset ja ajan siroutuminen. Hetkien yhtäaikaisuus ja moniaikaisuus, monessa ajassa esiintyminen voidaan nähdä myös *aikaan sitoutumattomuutena*; mikäli aikakristallissa ovat olemassa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus

yhtäaikaisesti, on tietyn ajan hetken merkitseminen tai osoittaminen kristallisissa tarpeetonta. Käsite apokronia, jonka kehittelin kuvaamaan ajan käyttäytymistä elokuvan yhteydessä, merkitsee *ajan ulkopuolisuutta* – piirrettä kuvassa, joka sijoittaa sen tunnistettavan ja tietyn merkitsevän ajan hetken ulkopuolelle. Käytän esimerkkinä tällaisesta kuvasta maisemakuvaa elokuvassa. Apokroniaan käsitteenä ei tulekaan suhtautua korvaavana aikakristallin käsitteelle vaan tulkita sitä pikemminkin eräänä aikakristallin kuvallisesti havaittavana ilmenemismuotona elokuvassa.

Apokroniaa voidaan lähestyä kahdesta suunnasta. Oma tulkintani Deleuzen *aikakristalli*-käsitteestä on yhden ajan hetken sijaan monen ajan hetken yhtäaikainen ilmeneminen. Tätä reittiä myöten on mahdollista päätyä *apokroniaan* – johonkin, joka on yhtä aikaa kaikkiaikaista. Tällöin kaikkiaikaisuus voidaan tulkita olevan tyystin jonkin tietyn ja tunnistettavan yksittäisen ajan ulkopuolella. *Toinen polku apokroniseen kuvaan on kuva, jonka yhteydessä muuttuu yhden tekeväksi se, mistä ajan hetkestä itse asiassa on kyse.* Maisemakuvan yhteydessä apokroninen kuva voi olla esimerkiksi kuva menneestä, nykyisyydestä tai tulevaisuudesta (vain jostakin näistä yhtäaikaisen ja jaetun hetken sijaan), mutta katsojalle on irrelevanttia mitä ajan hetkeä kuva esittää. Maisemakuva pysähtyneessä ja autonomisessa muodossaan on apokronisesta kuvasta erinomainen esimerkki. Kuva maisemasta sopii kuvaamaan mitä tahansa ajan hetkeä, mikäli se ei sisällä selviä ja tunnistettavia merkkejä yhdestäkään tietystä ajan hetkestä. Tällöin kuva laajenee kattamaan laajemman ajallisen ulottuvuuden kuin monet muut, esimerkiksi toimintaa kuvaavat elokuvan kuvat. Apokroninen maisemakuva sijoittuu elokuvan narratiivissa esitetyn ajan ulkopuolelle sisältäen ominaisuuksia Deleuzen aikakuvan ja virtuaalisen kuvan lajista, sekä Pabolinin runollisen/poettisen kuvan arkkityypeistä. Cederströmin elokuva *Trans-Siberia – merkintöjä vankileireiltä* havainnollistaa muiston moniaikaisuutta ja aikojen välistä limittäisyyttä tavoilla, jotka tuovat kiehtovasti esiin sekä maiseman apokronian että muistin deleuzelaisen monikerroksisuuden.

TRANS-SIBERIA JA MUISTIN JÄLJET

Kanerva Cederströmin elokuva *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999) käsittelee kahden kertojan kautta kokemuksia Siperian vankileireiltä. Kyseessä on esseemuotoinen elokuva, jonka lähestymistapa aiheeseensa on runollinen ja kirjallinen. Mielenkiintoista on, että esseelokuvan juuret omana elokuvan lajinaan kytkeytyvät juuri Siperiaan. André Bazin artikuloi lajityypin ensi kertaa julkisuudessa vuonna 1958 Chris Markerin elokuvan, *Lettre du Sibérien* yhteydessä kuvaillessaan sitä (2017 [1958]: 103) ”filmillä dokumentoiduksi esseeksi”. Bazin kirjoitti (mp.): ”Tärkeä sana on ”essee”, ymmärrettynä samassa mielessä kuin kirjallisuudessa – yhtä aikaa historiallinen ja poliittinen essee, joka on runoilijan kirjoittama.” Bazinia kiehoi erityisesti (mts. 104) Markerin tapa yhdistää kuva ja teksti siten, että vaikka kuva pysyy samana, teksti tarjoaa siitä erilaisia subjektiivisia tulkintoja katsojalle.

Tutkija Laura Rascarolikin mainitsee (2017: 183) kahdeksi esseelokuvan yleensä huomioduksi ominaisuudeksi subjektiivisuuden ja pohdiskelun (reflectiveness), mutta korostaa, että on tärkeää pohtia ”miksi tietyt elokuvat muodostavat katsojalle käsityksen siitä, että he katsovat esseetä sen sijaan, että he katsoisivat dokumentaaria, fiktiota, runoa, travelogueta tai kokeellista elokuvaa.” Rascarolin mukaan (mp.) esseelokuvaa voidaan kuvailla lauseella: ”Aion jakaa teille henkilökohtaisen ymmärrykseni tästä aiheesta”, ja siten esseelokuva on ”henkilökohtainen esitys jonkin ongelman tai ongelmien kriittisestä tarkastelusta.” Rascarolin mukaan (mp.) subjektiivisuus on tärkeässä osassa esseelokuvan tekstissä, joka ei pyri anonymisyyteen tai kollektiivisuuteen. Lisäksi Rascaroli toteaa (mts. 184), että esseelokuvan kertojana esiintyy usein selvästi ilmaistu ja ilmaiseva subjekti (enunciating subject), joka on usein yhtä aikaa elokuvan kertoja ja sen todellinen tekijä. Rascarolin mukaan (mp.) ero näiden välillä hämärtyy kun kertoja välittää tekijän ajatuksia vaikka ”piiloutuisi toisen nimen tai useiden eri henkilöiden taakse tai jopa kyseenalaistaisi subjektin itsensä.” Eräänä esimerkkinä esseelokuvan tekijän monitahoisesta läsnäolosta Rascaroli mainitsee (mp.) Chris Markerin elokuvan *Sans Soleil* (1983), jossa Marker lyhyesti käväisee voice-overissa itsenään, mutta esiintyy pääosin kuvitteellisen naishahmon kautta.

Trans-Siberiassa lähestymistapa kerrontaan on essee-elokuvalle usein tunnistettavaan tapaan monisyinen ja voice-overin muodossa kuultavalla tekstillä on elokuvassa merkittävä osa. Elokuvan alussa kuullaan Cederströmin omalla äänellä alustus, jossa hän paikantaa elokuvan historialliseen viitekehykseen. Cederström sanoo: ”Kaksi ihmistä miljoonista johdatti minut läpi Siperian muistin”, ja jatkaa esittelemällä henkilöt, joiden tekstiä elokuvassa kuullaan; vuonna 1965 vangitun kirjailija Andrei Sinjavskin ja vuonna 1942 vangitun inkeriläisen matematiikanopettaja Amalia Suden. Esittelyssä Cederström kutsuu Sinjavskia ja Sutta oppaiksi viitaten mainittuun matkaansa Siperian muistiin. Susi kirjoitti päiväkirjansa kankaisiin ja lakanoihin, jotka ovat nykyään Suomen Kansallisarkiston hallussa. Sinjavski puolestaan kirjoitti kirjoja vaimolleen koko vankilassaoloaikansa kahdesti kuussa, ja nuo kirjeet ovat säästyneet jälkipolville.

Tekstin tyyli vaihtelee kirjoittajien välillä. Suden merkinnät ovat käytännönläheisiä ja kuvaavat vivahteikkaasti vankileirin arkea kun taas Sinjavskin elokuvassa käytetty teksti käsittelee muiston ja muistamisen kysymyksiä. Samalla mielenkiintoiseksi teemaksi tekstien välisessä suhteessa nousee kokemuksen ja muiston subjektiivisuus.

Junamatka ja aika

Trans-Siberia on matka sekä ajan että paikan ulottuvuuksissa, sillä matka muistiin rinnastuu fyysiseen matkaan, jonka elokuvantekijä tekee matkustaen Trans-Siberian junareitillä läpi Siperian Moskovasta Vladivostokiin. Juna on kuin aikakone, joka matkan edetessä kuljettaa katsojan menneisyyden ja nykyisyyden kohtauspaikkaan. Peter von Baghin mukaan (2011a: 7) elokuvissa yleisesti junassa tapahtuva jakso on ”[...] tapahtuma monen asian ytimessä: katseemme logiikan, uneksimisen kykymme, inhimillisen uteliaisuutemme. Sekä juna että elokuva muuntavat jokahetkisesti havaintojamme. Ajan ja tilan tuntu kokee muodonmuutoksen. Tosiasiat ja fantasiat sekoittuvat.”

Trans-Siberiassa junaan sijoittuva kuvaus liittää samalla kuvat elokuvan tekstiin, konkreettisen matkan muistojen matkaan. Ilona Hongiston mukaan (2015: 129–130) Andrej Sinjavskin kokemus vankileirin arjesta vertautuu kokemukseen pitkämatkan junassa

matkustamisesta: ”Liike eteenpäin antaa merkityksen päiville, koska niiden kuluminen tuo tulevaisuutta ja viimeistä määränpäättä lähemmäksi. [...] Eristyksissä päivät kuluvat ja aamu seuraa toistaan mutta samaan aikaan aika seisoo paikoillaan.”

Sinjavski kuvailee (Cederström: 1999) kokemusta ajasta vankileirillä:

Samalla kun tila täällä lakkaa käytännöllisesti katsoen olemasta, aika, joka puristuu kokoon kohdatessaan esteitä tiellään pyrkii venymään niiden ohi ja juoksee ajatuksissa useita vuosia edelle. Niin että kun aamulla herää aika tuntuu olevan joko lähempänä tai kauempana kuin olisi odottanut. Se jätättää välillä ja kasvaa sitten taas itsensä ohi. Se on samalla liian suuri ja liian pieni entisiin mittoihinsa.

Hongiston mukaan (2015: 130) *Trans-Siberia* esittää tämän yhtäaikaisen ajan pysähtyneisyyden ja nopeuden audiovisuaalisessa muodossa elokuvallisten keinojen avulla. Elokuvassa kuva välillä hidastuu ja välillä nopeutuu ja aika kiittää eteenpäin. Samalla junan ikkunasta vilistävät näkymät vihjaavat katsojalle mielen liikkeistä ja ajattelusta, joka Sinjavskin mukaan liikkuu nopeammin vankileirillä kuin tavallisessa maailmassa. Aika ja sen kokeminen yhdistävät toisiinsa *Trans-Siberiassa* esitetyn junamatkan ja kokemuksen vankileirillä olemisesta. Cederström ei vie katsojaa Siperian vankiloihin toisintaakseen kokemuksen leiristä. Sen sijaan katsojalle tarjottu kokemus on kertomuksen tasolla kuultu todistus leireillä koetusta ja junamatkan kesto kohti tuntematonta määränpäättä. Elokuvan lähtökohtana on Hongiston mukaan (mts. 119) vaikeneminen, joka seurasi Neuvostoliiton romahdamista, ja joka ihmetytti Cederströmiä. Hongisto pitää mielenkiintoisena sitä, että vaikka *Trans-Siberiassa* käsitellään tiettyjä historiallisia tapahtumia, näitä ei kuitenkaan selvästi kiinnitetä mihinkään tiettyyn ajan hetkeen (mp.). Hongisto huomioi (mts. 120), että vaikka elokuva on poliittinen, siinä pääpaino annetaan tunteille ja siten uudistetaan dokumentaarisen elokuvan perinnettä ja estetiikkaa.

Amalia Suden arkiset, konkreettisiin tapahtumiin ja olosuhteisiin liittyvät muistot tuovat kokemuksen katsojan iholle. Esimerkiksi matkan alku, vankileirille matkustaminen junalla, muuttuu arkiseksi ja samaistuttavaksi kokemukseksi. Susi kuvailee (Cederström: 1999):

Siellä saatiin tietää että meidät viedään Mariinskin leiriin, Kemerovin lääniin, Siperiaan. Taas vietiin asemalle ja siellä pitivät puoliaan nuoremmat ja voimakkaammat, ottaen alimmaisiet laverit. Me taas kiipesimme toiselle. Matkalla syötettiin kolme kertaa päivässä suurimosuppia ja ruisvelliä. Vanhimmaksi vartija määräsi bandiitin. Ulkokuone oli vaunun keskiosassa, reikä jota ei desinfioitu.

Osa muistoista sisältää sen sijaan kokemuksia, sanoja tai tapahtumia, joista on katsojana vaikeaa saada kiinni. Vankileirin käytännöt tai tietyt termit ovat vieraita, ja niistä aistii ainoastaan tunnelman todellisen merkityksen sijaan. Jostakin syystä juuri nämä kuvaukset koskettavat minua eniten. Susi kuvailee (Cederström: 1999):

Kokeneemmat neuvoivat matkalla viskaamaan ulkokuoneesta radalle kolmikolkkaisen, sotamiehen kirjeen, jonka luotimme sattuvan hyville ihmisille että panisivat sen postiin. Tiesin Ville-veljen osoitteen ja kirjoitin hänelle.

Sinjavskin muistot ovat luonteeltaan kirjallisia ja filosofisia. Kokemus vankileirillä muuttuu kokemukseksi ajan kulumisesta ja sietämisestä. Kenties kyseessä on myös tapa lohduttaa kirjeen vastaanottajaa ja tukea puolisoa jatkuvassa odotuksessa tuomion päättymisestä. Sinjavski kirjoittaa (Cederström: 1999):

Suostuisinkohan nukkumaan nämä täälläolovuodet? Luultavasti en. Tämä täytyy elää askel askeleelta hitaasti ja raskaasti. Elää päivä kerrallaan, päivä päivältä edeten.

Toisinaan Sinjavskin kokemus ajasta sulautuu kokemukseen liikkeestä. Näin junan liikkeen *Trans-Siberiassa* voi ajatella kuvaavan Sinjavskin kokemusta. Vaikka vankileirillä paikka pysyy samana päivästä ja vuodesta toiseen, on junan ja leirin välillä erityinen yhteys. Sinjavski kuvailee kokemustaan vankeudesta eräänlaiseksi pysähtyneen lentämisen tunteeksi:

Joskus minusta tuntuu että aika on pysähtynyt ja me lennämme jossakin ohjuksessa tai arkissa. Liikkumattomuuden ja lennon tunne yhtä aikaa. Ei linnun lennon, vaan maapallon. Tuuli pahentaa tätä tunnetta. Se pyyhkii saaren yli ja viheltää korvissa halkoen aikaa. Ikuisessa tuulessa on hyvin väsyttävä elää. Kun tuulee tällä tavalla niin sitä ymmärtää, että meidät on viskattu maailmaan.

Kokemus junassa matkustamisesta lähenee Sinjavskin kuvausta yhtäaikaisesta liikkeen ja pysähtymisen tilasta. Päivien ajan jatkuva junamatka sulkee matkustajat yhteen paikkaan, jossa liikkuminen on rajoitettua. Samalla matka kuitenkin etenee ja juna kiittää eteenpäin määrättyä rataa pitkin, johon matkustaja ei voi itse vaikuttaa.

Trans-Siberian junamatka laajenee kuvaamaan paitsi aikaa vankileirillä, myös elämää itseään. Von Bagh kuvailee (2011a: 243) junan muuttaneen näkemisen tavan toiseksi yhtä lailla kuin elokuva ”räjäytti mielen asetelmat”. Lisäksi von Baghin mukaan (mts. 244): ”Molemmat muuttivat myös tavan jolla maailma kuvattiin.” Von Baghin mukaan (2011b) junan ja elokuvan tiivis yhteys toisiinsa ja itseensä elämään on erottamaton osa niitä ja niiden kiehtovuutta.

Osa *Trans-Siberiassa* junan sisällä kuvatuista jaksoista on toteutettu käsivarakameralla, ja niiden aikana kuljetaan pitkin junan käytävää sen päästä toiseen. Nopeutettu kuva ja kiivas musiikki saavat tempautumaan mukaan huojuvan junan liikkeeseen. Asemilla kuvatut otokset ovat staattisia ja junan ikkunasta kuvatuissa kuvissa asemilta ihmisten liike on hidastettu. Hidas liike ja vähäiset värit vaikuttaa häivyttävän todellista historiallista hetkeä, jolloin jaksot on kuvattu ja kuljettavan ilmaisu kohden muistoa tai jotakin määrittelemätöntä aikaa. Kenties 1990-luvun tavallisten matkustajien sijaan kyseessä voisivat olla ihmiset, joita Sinjavski ja Susi näkivät junan ikkunasta tai kenties toiset vangit. Juna ympäristönä tarjoaa elokuvalla filosofiskuvallisen viitekehyksen. Matka muistiin tehdään välineellä, joka on yhtä lailla ajallisesti ambivalentti kuin sitä ympäröivä maisema.

Trans-Siberia ja maiseman apokronia

Mielenkiintoisimmat kuvat Cederströmin *Trans-Siberiassa* liittyvät maisemaan. Elokuvan kuluessa useammassa kohtauksessa näkyy maisemaa, joka on kuvattu liikkuvan junan ikkunasta. Maiseman kuvissa ei ole kuitenkaan nähtävissä mitään selvästi tulkittavia viitteitä siitä ajasta, jolloin ne on kuvattu tai siitä, mitä aikaa ne itse asiassa elokuvan narratiivissa pyrkivät kuvaamaan (kuvat 31–34). Siperian läpi kulkevan junan ikkunoista näkyvät maisemat vaikuttavat essentiaalisesti pysyneen muuttumattomina vuosikymmenestä ja vuosisadasta toiseen, ja niitä esittävät kuvat pyrkivät ulos elokuvan jo valmiiksi moniulotteisesta aikakehyksestä. Näin ei ole kuitenkaan kaikkien *Trans-Siberian* kuvien kohdalla. Ihmiset yhdistyvät dokumentaarisisissa tai dokumentaarista kuvamateriaalia hyödyntävissä elokuvissa herkästi siihen aikakauteen, jossa heidät on kuvattu, sillä heidän puheensa, ulkonäkönsä, hiustyyliinsä ja vaatteensa sisältää tiettyyn aikaan viittaavia vihjeitä. *Trans-Siberian* asemilla kuvatuissa jaksoissa ihmisiä liikkuu paljon. Taiteelliset valinnat asemajaksojen yhteydessä kuitenkin häivyttävät kuvien realismia. Joissakin kuvista värejä näkyy niin vähän, että kuvat muuttuvat lähes mustavalkoisiksi, osa jaksoista on kuvattu yöaikaan. Eräässä jaksossa ihmisten liike on hidastettu. Valinnat ihmisiä esittävien kuvien yhteydessä *Trans-Siberiassa* näyttävätkin kiinnostavan kuvat mieluummin muistoon tai runolliseen menneisyyteen kuin tiukasti narratiivin nykyhetkeen.

Maiseman kuvia *Trans-Siberiassa* ei ole kuitenkaan hidastettu. Tulkintani mukaan tämä johtuu siitä, että maisema ei kannan merkkejä, jotka liittäisivät sen yhtä selvästi tiettyyn ajan hetkeen kuin kuvat ihmisistä. Maisemaa ei ole tarpeen poetisoida, sillä se on pysynyt monin tavoin samanlaisena Sinjavskin ja Suden ajasta aina tähän päivään saakka. Elokuvasa junan ikkunasta näkyvät maisemat voisivat olla samoja maisemia, joita Sinjavski ja Susi katsoivat matkatessaan leirille ja sieltä pois. Kenties ne osin ovatkin juuri samoja maisemia.

Trans-Siberian maisemaa leimaa apokronia, ajan ulkopuolelle asetuminen. Sinjavskin kuvaillaessa maisemaa ja elämäänsä vankileirillä, ne maisemat, jotka katsojana junan ikkunasta *Trans-Siberiassa* näen, tuntuvat luontevasti yhdistyvän Sinjavskin tekstiin. Lähes kaikki junan ikkunasta elokuvassa näkemäni maisemat voisivat kuvata myös niitä maisemia, joita Sinjavski ja Susi katsoivat, ja joita Sinjavski teksteissään kuvailee (Cederström 1999).

Maisema alkaa silmissäni vähitellen muistuttaa kulissia. Siitä minua on usein varoitettukin. Taivas ja metsä on kuin liimattu taustalle. Sen olen nyt neljäntenä vuonna huomannut. Kuitenkin pehmenen kaiken aikaa. Käyn jopa sentimentalisemmaksi. Suorat tunteenilmaukset ovat lakanneet kammottamasta minua. Nuoruudessamme kaikki pelkäämme näyttävämme naurettavilta ja tekeydymme viileän etäisiksi. Ja miten kauniiksi tämä sama maisema voi muuttua jos vain haluamme.

Maiseman kuva *Trans-Siberiassa* ei ole ainoastaan luonteeltaan pysähtynyt. Se on lisäksi luonteeltaan ajaton, tai ajallisesti yhdistettävissä mihin tahansa aikaan. Se voisi sijaita yhtä lailla Sinjavskin ajassa, *Trans-Siberian* kuvaamisen ajassa ja kulloisessakin ajassa, jolloin elokuvaa katsotaan. Maiseman kuvan ajaton luonne toimii elokuvassa siltana eri aikojen ja kokemusten välillä. Kuva maisemasta antaa *Trans-Siberiassa* mahdollisuuden kulkea eri aikojen tasolla: siinä ajassa, jota kirjoittajan muistot koskevat, siinä ajassa jossa kirjoittaja on kirjoittanut muistot ylös, siinä ajassa kun elokuva on tehty ja jopa siinä ajassa jossa katsoja kokee elokuvan.

KUVAT 31–34: Maisemakuvia *Trans-Siberia – merkintöjä vankileireiltä* -elokuvasta (Cederström 1999).



Aikojen välillä kuljettavan ominaisuuden lisäksi maiseman kuva *Trans-Siberiassa* kuljettaa myös henkilön minuuteen ja subjektiiviseen sisäiseen maisemaan. Eräässä kuvajaksossa junan ikkunasta näkyy öinen maisema, jonka ohi juna liikkuu rauhalliseen tahtiin. Kuvassa näkyy kukkuloita ja etualalla vettä, taivaalla tummahkoja pilviä. Kuullaan Sinjavskin tekstiä (Cederström 1999):

Eräässä sadussa, jossa kerrotaan kauneudesta ja rakkaudesta sanotaan: hän muuttui aivan toiseksi ihmiseksi. Mitä vetoa tunnemmekaan toiseksi muuttumista kohtaan. Se on ratkaisevaa. Minä on poissulkeva sana. Aina poissulkeva. Se sulkee pois kolmannen vaihtoehdon. On vain minä ja sinä. Mihinkä joutuukaan tämä läpikuultava piste? Tämä minä? Ja jonkun lempeä ääni sanoo silloin: ei sinua olekaan. Ymmärrätkö? Ei olekaan. Unohda, unohda kaikki. Ja minä nukahdan.

Maiseman kuvat jaksossa näyttäytyvät maisemana, jota vasten Sinjavski peilaa omia muistojaan ja omaa tunnettaan ihmisyydestä ja minuudesta. Sinjavskille minuuden säilyttäminen muodostuu yhtä aikaa ihanteeksi ja taakaksi. Oma henkilökohtainen minuuden maisema on vaarassa hävitä pitkän vankeuden aikana ja tuo häviäminen on yhtä aikaa pelottavaa ja helpottavaa.

Kysymys minuudesta nousee usein vankeutta käsittelevässä kirjallisuudessa ja elokuvissa esiin, sillä vankeuden tulkitaan pyrkivän rapauttamaan tai jopa kokonaan hävittämään yksilön minuuden²⁰. Vangit puetaan usein keskenään samanlaisiin asuihin, heiltä riistetään henkilökohtainen omaisuus, heidät erotetaan perheestä ja sukulaisista, eikä rangaistuslaitoksessa entisellä elämällä ja ammatilla ole enää merkitystä. Michel Foucault'n mukaan (1995: 191–192) vankilasyhteimi ottaa yksilön minuuden haltuunsa ja muuntaa sen luokittelun ja kontrollin välineeksi. Kun aiemmin kirjoituksissa se, että henkilö kaikkein ominaisuuksineen kuvaillaan perinpohjaisesti, kuului kuninkaille ja sankareille, on tämä henkilön kuvaileminen ja auki kirjoittaminen instituutioissa ja vankiloissa sen sijaan dominoinnin ja vallan väline (mp.). Sinjavskin kuukausittainen kirje vaimolleen oli kenties tapa säilyttää tämä valta omissa käsissä ja pitää yllä omaa minuutta ja sen merkitystä ympäristössä, joka pyrkii hävittämään sen. Minuuden

pohtiminen viittaa kamppailuun, jota Sinjavski tilanteen tiedostamisen edessä on käynyt. Hänen pohdinnassaan minuus vaikuttaa kyseenalaistuvan suhteessa toiseen ja toiseksi muuttumiseen. Ajatus minästä rajoittaa käsitystä maailmasta, sillä se sulkee kaiken muun itsensä ulkopuolelle. Samalla minuus muuttuu läpikuultavaksi ja vaikeaksi saavuttaa. Lopulta siitä luopuminen tuntuu lähes helpottavalta.

Leirillä yhä uudestaan samanlaisena näkyvä maisema muuttuu Sinjavskin kokemuksessa samalla kulissimaiseksi. Kokemus kertoo kenties psykologisesta irrottautumisesta, jonkinlaisesta depersonifikaatiosta, jota vanki kokee joutuessaan eristetyksi normaalista elämästä vuosien ajaksi. Maisemasta ympärillä ja koko elämästä leirillä tulee kuin kulissia, joka ei ole osa todellista elämää.

Samalla apokroninen maisemakuva *Trans-Siberiassa* ei kuitenkaan ole tapahtumapaikka, sillä se, mikä on tapahtunut on menneisyyttä. *Trans-Siberian* maisemakuissa nyt-hetki ja menneisyys esitetään sisäkkäisinä ja päällekkäisinä tiloina, jotka resonoivat junan ikkunasta näkyvässä maisemassa. Sinjavskin kokemus maisemasta ja maiseman olemus junan ikkunasta nähtynä yhdistyvät. Katsojan näkemän maiseman ja Sinjavskin muiston maiseman yhdistyminen johtaa meidät jälleen Deleuzen ajan kristalliin, jossa nykyisyys ja muisto tapahtuvat ja ovat olemassa saumattomasti yhtä aikaa, vuorovaikutuksessa toisiinsa. Toinen ajattelija, johon tämä ajan päällekkäisyys ja sisäkkäisyys meidät johtaa, on Walter Benjamin. Kia Lindroosin mukaan (2006: 116) Benjamin irrottautuu ajatuksesta ymmärtää aikaa ”määrällisenä tai universaalina käsitteenä” ja alleviivaa sen sijaan mahdollisuutta ”ymmärtää (decipher) yksittäiset hetket 'nykyisyyden ituina' (seeds of the present). Benjamin puhuu Deleuzen tapaa ajan kristalleista, tosin eri merkityksessä. Benjaminin ajattelussa ajan ”kristallisoituminen” merkitsee Lindroosin mukaan (mts. 117) yksittäisten tapahtumien irrottautumista ajan lineaarisista syy- ja seuraussuhteista. Sen sijaan että olisi olemassa jokin pysyvä historiallinen totuus, Benjamin esittelee (mts. 118) ”ajattelun, näön (vision) ja ymmärryksen hetket, jotka hyväksyvät totuuden temporaalisuuden, sen hetkelliset ilmestymiset ja uudelleentulkinnat.”

Trans-Siberiassa esiintyvä maiseman kuva voidaan tulkita sekä Deleuzen että Benjaminin ajattelusta käsin kuvatyypinä, joka yhtä aikaa häivyttää erot eri aikojen välillä ja luo yhteyden niiden välille. Katsojana katsoessani maiseman kuvaa *Trans-Siberiassa* tulen katsooneeksi sitä maisemaa, jota Sinjavski on katsonut ja sitä maisemaa, jota elokuvantekijä on katsonut. Kuva voisi kuulua mihin tahansa näistä ajoista, sillä se kuuluu todellisuudessa näihin kaikkiin yhtä aikaa. Siperian maisema kiertyy sulkemaan sisäänsä Sinjavskin ja Suden kokemuksen, Cederströmin kokeman matkan ja minun kokemukseni elokuvan katsojana ja sellaisenaan, paremmin kuin yksikään rekonstruktio vankileirin arjesta, yhdistää nämä kokemukset toisiinsa. Siperian maiseman kautta minun kokemani maisema virtaa taaksepäin näihin kaikkiin minua edeltäviin kokemuksiin maisemasta.

Siperian muistin kerroksia

Trans-Siberiassa junamatka on paitsi todellinen matka myös metaforinen matka ajan ja muistin kerroksiin. Se kuvaa Suden ja Sinjavskin kokemusta sekä näiden kokemasta junamatkasta vankileirille että näiden koko elämästä leirillä. Junan ikkunasta näkyvä maisema laajenee paitsi muistoksi nähdystä maisemasta myös unelmaksi vapautumisesta. Sinjavski kuvailee (Cederström 1999):

On kummallista kuunnella radiosta sellaisia lauluja kuin Maineikas meri, sä pyhä paikka tai Aukeilla aroilla, takana Baikalin. Mitäpä niissä merkellisempää, mutta miltä ne täällä kuulostavatkaan. Kuinka niitä kuunnellaan!

Matkustaminen kauas, vapauden saavuttaminen siintää vankien mielessä kaukaisena, tavoittamattomana unena – kuin muistina, joka suuntautuu tulevaisuuteen. *Trans-Siberia* koostaa Sinjavskin ja Suden teksteistä ja junamatkalla kuvatuista jaksoista kokonaisuuden, jossa mennyt ja nykyisyys ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään ja ilmenevät yhtä aikaa. Yhtäaikaisuuden tulkkina elokuvassa toimii kuva maisemasta, joka esiintyy elokuvan kuvaushetkessä nykyhetken maisemakuvana, mutta samalla ilmentää myös muistoa maisemasta, jota Sinjavski kirjeissään kuvailee. Maiseman apokronia

kohtaa *Trans-Siberian* kuvissa Deleuzen aikakuvan teorian, joka Janne Vanhasen mukaan (2010: 112) esittää ”menneen, tulevan ja nykyisyyden toisistaan erottamattomina” ja liikekuvan elokuvasta tuttu tapa katsoa ja ymmärtää asioita hajoaa. Vanhasen mukaan (mp.) aikakuva ”häiritsee” kronologisista muistoista koostuvaa muistia ”paljastamalla jotakin joka ylittää sensomotoriset skeemamme ja paljastaa puhtaan menneisyyden yhtäaikaisen olemassaolon.” Vanhanen esittää (mp.), että kun liikekuvan elokuvassa leikkauksen tarkoituksena on säilyttää liikkeen jatkuvuus, saavuttaa aikakuva tarkoituksensa esimerkiksi irrationalisilla leikkauksilla kuvien välillä, joiden avulla tulee näkyväksi se, että kuvat on itse asiassa keinotekoisesti liitetty yhteen jonkinlaisen luonnollisen ja todellisen jatkumon sijaan. Näin Vanhasen mukaan (mp.) aikakuvan myötä tulee näkyviin se havainnon rakenne, jolle elokuva itse asiassa perustuu.

Trans-Siberia edustaa kokonaisuudessaan tässä mielessä aikakuvan elokuvaa, jossa näennäisen irrationaliset, junan sisällä kuvatut nopeutetut jaksot vuorottelevat ikkunasta näkyvien maisemien ja asemilla kulkevien ihmisten kanssa. Kuvajaksojen vuorottelu ei kuitenkaan ole aikakuvan elokuvan filosofisessa kehyksessä perusteetonta. Elokuvateknisin keinoin niiden avulla havainnollistuvat elokuvan yhden tärkeän teeman – ajan – monet muodot ja muuntuvuus suhteessa inhimilliseen havaintoon. Siperian halki vääjäämättä etenevä juna, kiihkeät ja nopeutetut kuvat sen sisäلتä, lyhyet kohtaamiset asemilla ja ikkunoista näkyvä ikuisiksi tunnistuva maisema piirtävät esiin synteisiä ihmiselämästä itsestään. Kuvien ja kuvajaksojen erilaiset suhteet aikaan laajenevat kuvaamaan ihmisen kokemusta ajasta, joka on keskiössä myös monissa Sinjavskin havainnoissa vankileiriltä. *Trans-Siberian* kuvien poetiikka suuntaa huomionme elokuvan filosofisiin teemoihin. Välillä aika kulkee nopeasti ja suorastaan lentää eteenpäin, välillä se hidastuu ja tuntuu pysähtyvän. Samalla mennyt, nykyisyys ja tulevaisuus sekoittuvat ja tulevat katsojan näkyville yhtä aikaa Deleuzen hahmotusta (2005 [1985]: 76–77) seuraillen: ”Mennyt ei seuraa nykyisyyttä joka se ei enää ole, vaan on olemassa sen kanssa yhtä aikaa (coexist). Nykyisyys on todellinen kuva ja sen yhtäaikainen mennyt on virtuaalinen kuva, kuva peilissä.”

Trans-Siberiassa matkan loppu alkaa häämöttää, kun juna kulkee ylitse pitkän rautatiesillan. Jokisuiston takana avautuva horisontti kertoo meren läheisyydestä ja matkan päättymisestä. Sinjavski kuvaile sen näkyessä sitä, kuinka vangit jo vuotta ennen vapautumistaan alkavat lahjoittaa vankileirillä tavaroitaan pois. Kokemus pian koittaa vapaudesta konkretisoituu tavarasta luopumisen kautta. Sinjavskin muistoja kotiinpaluusta eivät kuitenkaan kuvita kuvat maisemasta vaan pimeästä ratapihasta ja junien valoista. Yöhön vertautuva kotiinpaluu ei ole ainoastaan iloinen. Vankileirillä kulunut aika on irrottanut todellisesta maailmasta ja leiriltä palannut vertautuu lähes ruumiiseen. *Trans-Siberian* loppupuolella saavutaan Vladivostokiin, radan päätepisteeseen. Laajoja maisemakuvia merestä ja vapaudesta ei nähdä vaan sen sijaan vettä, laituria ja laivan kylkeä. Viimeiset elokuvan kuvat on kuvattu Siperian sijaan Pariisissa Bibliotheque Nationalissa. Cederström kertoo (2021) valinneensa paikan kunnianosoituksena Alain Resnaisin elokuvalla *Toute la mémoire du monde* (1956) sillä kirjastot keräävät yhteen, säilyttävät ja jakavat edelleen ihmiskunnan muistia – kantavaa teemaa *Trans-Siberian* keskiössä.

MAISEMAN APOKRONIAN FILOSOFIA – PÄÄTELMIÄ

Pohdin edellä vastausta kysymykseen *Miksi maiseman kuva elokuvassa vaikuttaa pysähtyneeltä kuvalta* filosofisteoreettiselta kannalta. Lähestyin kysymystä kahdesta suunnasta, toisaalta filosofi Gilles Deleuzen aikakuvan näkökulmasta, toisaalta Kanerva Cederströmin elokuvaa *Trans-Siberia – merkintöjä vankileireiltä* (1999) analysoiden. Lähtökohtain pohdinnoissa oli myös luvussa 3 esitelty Martin Lefebvren teoria maiseman kuvasta speaktaakkelimaisen katsomistavan laukaisevana kuvana. Otin avuksi pohdiskeluun luomani käsitteen *apokronia*, joka merkitsee *ajan ulkopuolella olemista*.

Elokuvassa *Trans-Siberia* maiseman kuva luo tai mahdollistaa elokuvaan apokronian. Kuvissa näkyvä maisema näet sijoittuu siinä yhtä aikaa kaikkiin aikatasoihin, joita elokuvassa esiintyy. *Trans-Siberiassa* apokronian luonne onkin itse asiassa kaikkiaikaisuus, varsinaisen ajan ulkopuolella olemisen sijaan. Sillä, mihin aikaan maiseman kuva sijoittuu, ei ole katsojalle merkitystä, sillä se voisi kuvata niistä kaikkia tai niistä mitä tahansa. Esiin tulee maiseman pysyvä kuva, essenssi tai aura, joka säilyy muuttumattomana eri aikojen halki ja sopii siksi kuvaamaan kaikkia elokuvassa ilmitulevia ajan hetkiä. Tämä on eräs tärkeä tapa käyttää elokuvassa maiseman kuvaa ja tärkeä apokronian laji. *Mikäli ja kun maiseman kuvassa ei ole merkkejä mistään tietystä tunnistettavasta ajan hetkestä, se ei kiinnity erityisesti mihinkään aikaan*. Siksi maiseman kuva sopii kuvaamaan kaikkia aikoja yhtä aikaa. Tältä osin maiseman kuva toimii kuin ajan kristalli Deleuzen ajattelussa; siinä kohtaavat menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ja ne ovat olemassa yhtäaikaaisesti.

Nähdäkseni tämä on pääsyy siihen, miksi maiseman kuva vaikuttaa pysähtyneeltä kuvalta elokuvassa filosofiselta kannalta. Maiseman kuvan kiinnittymättömyys mihinkään tiettyyn ja tunnistettavaan ajalliseen hetkeen takaa sille ajattomuuden auran, joka ilmenee sitä katsoessa eräänlaisena pysähtyneisyytenä ja siten eroaa käsillä olevasta toiminnasta. Maiseman kuvasta muodostuu *maisemakuva*, tapahtumista irrallinen ja itsenäin merkityksellinen kuva. En kuitenkaan epäile, etteikö muitakin teoreettis-filosofisia syitä maisemakuvan apokroniselle luonteelle voisi olla olemassa. Edellä esittelemäni näkökulmat tarjoavat yhden teoreettisen tulkintakehyksen, mutta pidän ilmeisenä, että kyseessä ei ole ainoa mahdollinen tulkintakehys. Päästäkseni lähemmäs maisemakuvan apokronian olemusta lähestyn sitä seuraavaksi käytännöllisestä ja tekijälähtöisestä näkökulmasta.

KOHTI PYSÄHTYNYTTÄ MAISEMAA I – VALOKUVAN JA ELOKUVAN AFFORDANSSIT

Teoreettinen ja filosofinen kysymys maiseman kuvan pysähtymisestä ja sen syistä on mielenkiintoinen. Tekijänä kuitenkin koen, että käytännöllisen syyn jäljittäminen on vähintään yhtä mielenkiintoista. Perehdyn siihen siksi seuraavaksi. Mikäli elokuvantekijänä haluaisin saada maiseman kuvan pysähtymään elokuvassa, kuinka toteuttaisin sen? Kuinka voisin saavuttaa maisemakuvan apokronian?

Käsitteelin luvussa 3 maiseman kuvaa tutkineiden elokuvateoreetikkojen näkökulmia. Erityisesti nostin esiin Martin Lefebvren tutkimuksen, joka liittyy maiseman kuvassa ilmenevän pysähtyneen ominaisuuden elokuvassa siihen, kuinka katsojat ovat tottuneet katsomaan maisemia teoksina tai luonnollisina maisemina reaaliympäristössä. Toin lyhyesti esiin oman näkökulmani. Esitin, että vaikka maiseman kuvan polun hahmottaminen elokuvassa on katsojakohtaista ja epäilemättä osa katsojista saattaa liittää elokuvan maiseman kuvat maalaustaiteessa esiintyviin maisemiin, on elokuvan ja valokuvan piirissä esiintyvillä maisemilla keskenään voimakas side. Esitin myös, että maiseman speaktaakkelimaisuus elokuvassa voisi johtua siitä, että maisemamaalauksen tai luonnollisen maiseman sijaan maiseman kuva elokuvassa sitoutuu usein *maiseman kuvaan valokuvassa*. Maiseman kuva elokuvassa on siten *valokuvallinen* kuva, *elokuvallisen* kuvan sijaan. Nyt syvennyn tähän ajatukseen hiukan tarkemmin.

Kun arkikielessä käytetään termejä *valokuvallinen* (*photographic*) tai *elokuvallinen* (*cinematic*), pyritään usein kuvailemaan ominaisuutta tai ominaisuuksien yhdistelmää, joka on tyypillinen tai tunnistettava jommalle kummalle näistä mediuumeista. Valokuvallista ei tule kuitenkaan sekoittaa *valokuvaukselliseen* (*photogenic*), jolla yleensä kuvaillaan jonkin aiheen tai asian kiehtovuutta, kauneutta tai esteettistä ominaisuutta, joka ikäänkuin kutsuu valokuvaamaan sen. Tässä tutkimuksessa käytän sanoja valokuvallinen ja elokuvallinen essentiaalisesti merkityksissä *valokuvaa muistuttava* tai *elokuvaa muistuttava*. Valokuvallisuus ja elokuvallisuus sitoutuvat tiiviisti ajatukseen *affordansseista*, eli niistä keinoista tai ilmaisullisista mahdollisuuksista, *joita valokuvalla ja elokuvalla on käytössään ja joita ne voivat lainata toisilleen*. Arvelen, että affordanssien kautta hahmottuu ajatus siitä,

mitä käytännöllisiä syitä on jäljitettävissä maisemakuvan apokronian taustalle. Käsitellen siksi ensin valokuvan ja elokuvan yhteyksiä ja eroja sekä affordanssin käsitettä.

Seuraavaksi perehdyn tarkemmin Chris Markerin elokuvaan *La Jetée* (1962), joka on esimerkki teoksesta, jossa elokuvan affordanssit valokuvan yhteydessä ovat monipuolisessa ja ainutlaatuisessa käytössä. *La Jetée* toimi *Trans-Siberian* lisäksi tämän väitöksen taiteellisen osan, *Jyrkänteiden* (2022), inspiraationa. *La Jetéessä* ei esiinny juuri maiseman kuvia. Sen sijaan sen rakenne ja tekotapa on erinomainen lähtökohta affordanssien tutkimiselle.

Valokuva ja elokuva – yhteyksiä ja eroja

Mitä valokuvallisuus ja elokuvallisuus merkitsevät? Mitkä piirteet ovat tyypillisiä nimenomaan valokuvalle ja mitkä piirteet elokuvalle ja kuinka näitä eri piirteitä voidaan analysoida? Kysymys on haastanut kirjoittajia, sillä valokuvalla ja elokuvalla koetaan olevan myös paljon yhteistä. Roland Barthes kirjoittaa (1982: 3) teoksensa *Camera Lucida – Reflections on Photography* esipuheessa:

Päätin, että pidin valokuvasta nimenomaan elokuvaan verrattuna, josta kuitenkin en pystynyt erottamaan sitä. Kysymys kasvoi pakottavaksi. Minua vaivasi ontologinen halu: halusin saada tietää millä hinnalla hyvänsä, mitä valokuva oli ”itsessään”, mikä oleellinen ominaisuus erotti sen muista kuvista.

Elokuva muodostui ennen digitaalista aikakautta useista peräkkäin heijastetuista valokuvista, joten valokuvan ja elokuvan yhteys oli jo teknisistä syistä ilmeinen. Myös filosofisesti ajatellen elokuvalla ja valokuvalla oli paljon yhteistä esimerkiksi niiden indeksaalisen²¹ luonteen takia. Barthes mainitsee (1982: 5), että valokuvaa ei yleensä eroteta referentistään, eli siitä, mitä se kuvaa. Elokuvan kuva on valokuvan tapaan yhtä lailla vaikeasti erotettavissa aiheestaan. Luvussa 3 esittelemäni Damien Zieglerin ajatus siitä, että elokuvien maisemat tarjoavat katsojalle eräänlaisen korvikkeen ja muistutuksen todellisesta maisemasta (2010: 277), on voimakkaasti sidoksissa indeksaaliseen ja

ikoniseenkin tulkintaan. Valokuvan ja elokuvan jakama indeksaalinen luonne suhteessa todellisuuteen, jota ne esittävät, tekee niistä mielenkiintoiset vertailtavat. David Company kirjoittaa (2007: 10):

Elokuvalla ja valokuvalla on ollut kenties rikkain ja kummallisin suhde taiteiden joukossa. Niiden yhteydet kulkevat niin syvällä että toisinaan emme kykene erottamaan niitä toisistaan. Kuitenkin, niiden välillä vaikuttaa olevan myös ilmeisiä eroja. [...] Kumpikin on kadehtinut toisen ominaisuuksia. Ja avainhetkinä kumpikin on nojannut toiseen määritelläkseen itsensä.

Valokuvan ja elokuvan yhteyden ovat huomanneet tutkijoiden lisäksi myös monet taiteilijat. Agnès Varda kirjoittaa (2007 [1984]: 62): ”Valokuva ei lakkaa koskaan opettamasta minua tehdessäni elokuvia. Ja elokuva muistuttaa minua jokaisena hetkenä siitä, että se tallentaa liikettä tyhjän takia, sillä jokaisesta kuvasta tulee lopulta muisto, ja kaikki muistot jähmettyvät ja asettuvat.” Varda huomioi edellä elokuvan ja valokuvan erityisen suhteen, mitä tulee liikkeeseen.

Elokuvan varhaisina syntymyvuosina katsojille oli ilmeistä, että juuri liike erotti sen valokuvasta kaikista selvimmin. Elokuva kutsuttiin (Michelon 2008: 18) esimerkiksi ”liikkeen kirjoitukseksi” (*écriture du mouvement*). Vaikka kuva oli saatu erilaisten välineiden kuten fenakistiskooppien ja stroboskooppien avulla liikkumaan jo 1800-luvun alkupuoliskolla (Huhtamo 1997: 75), vaati liikkeen tallentaminen filmille yhdistettynä kuvan projisointiin useampien teknisten keksintöjen yhteen liittämisen (mts. 87–112). Elokuvan ihme liittyi vahvasti liikkeen toisintamiseen, ja elokuvatutkija Peter von Baghin mukaan (2005: 24) Lumièrien varhaisissa elokuvissa katsojia ihastuttivat nimenomaan yksinkertaiset liikkuvat asiat: keittoa syövän lapsen kauluksen liehuminen tuulessa tai lehtien liike puissa.

Liikkeen lisäksi, tai kenties juuri siihen liittyen, elokuvan ja valokuvan eroja suhteessa aikaan ja ajan kulumiseen on myös pohdittu toistuvasti. Valokuvan usein objektiiviseksi tulkittu esitys maailmasta oli syntytäkellään kuin vastaus jonkinlaiseen jo kauan ennen valokuvan varsinaista keksimistä artikuloituun toiveeseen maailman säilyttämisestä ja suojelemisesta ajan hampaalta. Ranskalainen kirjailija

Charles Francois Tiphaigne de la Roche kuvaili (1986 [1760]: 12–13) eräänlaista valokuvasta tieteisnovellissaan jo vuonna 1760 Giphantine-saaren prefektin suulla:

Peili näyttää kohteet täsmälleen, mutta ei säilytä niitä yhtään; meidän kankaamme näyttävät ne yhtä tarkasti ja säilyttävät ne kaikki. Kuvat jättävät tämän jälkensä ensi hetkellä, kun kangas ottaa ne vastaan, sen jälkeen kangas viedään heti johonkin pimeään paikkaan. Tunnissa herkkä aine kuivuu ja sinulla on kuva, sitäkin arvokkaampi kun taide ei voi sitä jäljitellä eikä aika vahingoittaa.

Valokuvakeksinnön vihdoin toteutuessa ajan pysäyttäminen kuviksi mahdollisti sen, että maailma voitiin hahmottaa uudesti. Se, mikä oli ennen tuttua ja tavallista, muuttui valokuvan avulla arvokkaaksi (Sontag 1979: 28). Todellisuuden osan rajaaminen siitä irralleen tuntuu muuttavan tapaa, jolla todellisuus koetaan. Samalla valokuvan kyky jähmettää aika näyttäytyi myös merkinä ajan väijäämättömästä kulumisesta ja liitti monen kirjoittajan mielessä valokuvan siksi kuolemaan. Bazin vertaa (2008 [1958]: 14) valokuvan jähmettävää ominaisuutta meripihkaan säilöttyyn hyönteiseen. Meripihkan tavoin valokuva säilöo jonkin asian muuttumattomana mutta kuolleena.

Laura Mulvey'n tutkimus liikkuvan ja pysähtyneen kuvan ristiriitaisesta suhteesta on havainnollisesti (ja ehkä hiukan provosoivastikin) nimeltään *Death 24x a second – Stillness and the Moving Image* (2006). Teoksen nimi viittaa siihen mielenkiintoiseen ristiriitaan, että still-valokuva liitetään yleisesti kuolemaan ja elokuva elämään, vaikka elokuva koostui vielä filmiaikakaudella pohjimmiltaan still-kuvista, jotka heijastettiin katsojan eteen 24:n kuvan sekuntinopeudella.

Kenties yleisessä hahmotuksessa eräs elokuvan elämään liittävästä tekijöistä on sen virtaaminen eteenpäin tavalla, jota katsoja ei hallitse. Tämä hallitsemattomuus muistuttaa elämää ja ajan virtaamista, jonka pysäyttämiseen tai hidastamiseen ihminen ei kykene. Raymond Bellour kuvaa (2007 [1984]: 119) elokuvaa läsnäoloksi, katoavaksi kuvaksi joka kadotessaan kuitenkin saavuttaa meidät kun taas valokuva on poissaoloa, pysyvä kuva, jota on silti mahdoton kokonaan hahmottaa. Bellourin mukaan elokuvassa aika kahdentaa elämän, valokuvassa aika sen sijaan palautuu meille takaisin, mutta kuin ”kuoleman

pyyhkäisemänä” (mp.). Valokuva hahmotetaankin usein kuvaksi muistosta, kun elokuvan taas ajatellaan liikkeensä tähden olevan läsnä vahvemmin nykyhetkessä. Barthesin mukaan (1986 [1964]: 83) ”Sen [valokuvan] sisältämä tietoisuuden tyyppi on todella ensimmäinen laatuaan: valokuva ei itse asiassa luo tietoisuutta esineen *olemisesta tässä* (mihin mikä hyvänsä jäljennös pystyy) vaan tietoisuuden, että se *on ollut tuolla*.” Elokuva eroaa Barthesin mukaan (mts. 83–84) valokuvasta juuri aikakäsityksensä puolesta. Elokuvasa ”*on-ollut-siellä* on väistynyt *tässä-nytin* hyväksi.” Siinä, missä valokuva todistaa epäamättömän varmasti jonkin olleen olemassa, on elokuvan suhde aikaan erilainen. Se luo illuusion juuri tällä hetkellä tapahtumisesta.

Peter Wollenin mukaan (2007 [1984]: 108) juuri aika hallitsee esteettistä keskustelua valokuvasta, ja missään tuo aihe ei tiivisty niin selvästi kuin valokuvan suhteessa elokuvaan. Wollenin mukaan (mp.) valokuva on piste, kun taas elokuva on kuin viiva, lineaarisen ajan ilmentymä. Christian Metz'in mukaan (1988 [1985]: 63) valokuva pysyy elokuvaa lähempänä puhdasta indeksiä ja itsepintaisesti jälkeenä siitä, mikä ”*oli* mutta *ei ole enää olemassa*.” Metz jatkaa (mts. 63): ”Elokuvan liike ja monikuvaisuus edellyttävät aikaa, kun taas valokuvaan liittyy ajattomuus, jota voi verrata piilotajunnan tai muistin ajattomuuteen.” Susan Sontag jopa arvelee (1979: 17), että still-kuvat saattavat olla muistettavampia kuin liikkuvat kuvat juuri sen vuoksi, mikä on niiden suhde aikaan; kuvien virta ei säily katsojan muistissa yhtä helposti kuin yksittäinen kuva.

Valokuva tuntuu monen kirjoittajan mielestä sisältävän jonkinlaisen arvoituksen, joka tiivistyy liikkumattomuuden ja elämän tallentamisen ympärille. Barthes kuvaa (1982: 89) valokuvaa ”täydeksi” – joksikin, johon ei ole mitään lisättävää. Barthesin mukaan (mp.) elokuvan kuvat juoksevat aina kohti toisia kuvia, niissä ei siis ole vastaavaa täyteyttä: ”[...] elokuvassa, epäilemättä, on aina valokuvallinen referentti, mutta referentti vaihtuu, se ei puolusta omaa todellisuuttaan, se ei protestoi edellistä olemassaoloaan, se ei jää minuun: se ei ole ilmestys.” Barthes puhuu myös valokuvan pohdiskelevuudesta (pensiveness), johon David Company viittaa esittäessään (2008: 96), että still-kuva elokuvassa muodostaa aina elokuvaan tauon. Barbara Le Maître muistuttaa (2004: 11) valokuvan sisältävän aina viittauksen siihen, että jotain

on ollut sitä ennen ja jotain tulee olemaan sen jälkeen. Valokuvan viittaus menneeseen ja tulevaan sitoo sen näin tiiviisti todellisuuteen, kun elokuva pystyy helpommin irrottautumaan siitä (mp.). Bellourin tulkinnan mukaan (1990: 102) Roland Barthesin määritelmä elokuvallisuudesta pitää sisällään ajatuksen jostakin sellaisesta ominaisuudesta, joka löytyy elokuvan liikkeestä, mutta joka on mahdotonta toistaa valokuvan tai maalauksen keinoin, sillä niistä puuttuu diegesis, kertomuksen läsnäolo. Tämä ajatus tuntui resonoivan oman käsitykseni kanssa sen suhteen, millaisiin ominaisuuksiin yleensä viitataan, kun puhutaan elokuvallisuudesta tai valokuvallisuudesta.

Työskennellessäni yhtä aikaa sekä elokuvan että valokuvan piirissä minua kiehtoo samoin kuin monia kirjoittajia aikaisemminkin niiden yhtäaikainen ero ja samanlaisuus. Oman työni kannalta mielenkiintoista on kuitenkin pohtia sitä, mitkä ominaisuudet elokuvassa ja valokuvassa vaikuttavat nimenomaan maiseman kuvan luonteeseen ja millaisia valintoja tekijänä voin tehdä pyrkiessäni kohti tietynlaista kuvaa. *La Jetée*tä katsoessa huomaan helposti, että toistensa perään leikatut valokuvat voivat luoda katsojalle elokuvallisen kokemuksen. Toisaalta elokuvassa liikkuvakin kuva voi tarjota esimerkiksi maiseman yhteydessä kokemuksen pysähtyneestä kuvasta. Kysymys valokuvan ja elokuvan eroista suhteessa liikkeeseen ja aikaan liittyykin nähdäkseni kysymykseen valokuvallisuudesta ja elokuvallisuudesta; siis siihen, millaisia ominaisuuksia valokuva ja elokuva sisältävät ja mitä ominaisuuksia niihin luontevasti yhdistetään.

Affordanssi, elokuva ja valokuva

Edellä mainittuihin kirjoittajiin viitaten voi yhteenvetona koota ominaisuuksien joukot, jotka kuvaavat yhtäältä valokuvaa ja toisaalta elokuvaa. Nämä joukot eivät ole luonteeltaan selvärajaisia, vaan muodostavat pehmeät kategoriat valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden piirteistä. Prototyypiteoriaan nojaten katsojana voi intuitiivisesti useimmiten erottaa helposti toisistaan ne ominaisuudet, jotka kokee valokuvalla tyypillisemmiksi kuin elokuvalla, ja vastaavasti päinvastoin. Rajapinnoilla näiden erojen tunnistaminen muuttuu haastavammaksi ja hajontaa tapahtuu enemmän.

Yleisesti ottaen valokuvan kategoria pitää sisällään edellä lueteltujenkin käsitysten mukaan sellaisia ominaisuuksia kuin *liikkumaton, säilyttävä, pysähtynyt, täysi ja ajaton*. Valokuva viittaa yleensä *menneeseen* kun taas elokuva viittaa *nykyhetkeen*. Elokuva puolestaan on luonteeltaan *liikkuvaa ja elävää* ja siihen liittyy *ajan läsnäolo* ja *jatkuvuus*, kokemuksen toistuva täydentyminen alati uusilla kuvilla. Lisäksi elokuvaan ja elokuvallisuuteen saatetaan liittää *diegesis*; kertomuksen ja narratiivin läsnäolo. Näiden lisäksi elokuva ja valokuva voivat nähdäkseni kumpikin sisältää ominaisuuden, joka nostaa kuvaillun asian jollakin tavoin arkikokemuksen yläpuolelle ja liittyy siten Sontagin valokuvan yhteydessä kuvailemaan (1979: 28) erityisyyden tuottamisen piirteeseen. Tämä erityiseksi tekevä ominaisuus on vaikeammin analysoitavissa kuin eräät muut elokuvan ja valokuvan yhteydessä esiintyvät ominaisuudet, mutta lienee myös mukana vaikuttamassa siihen, miksi jokin tietty kuva elokuvassa muodostuu erityiseksi.

Kun puhutaan valokuvallisuudesta ja elokuvallisuudesta, voidaan ajatella, että tällöin viitataan näihin valokuvan tai elokuvan yhteydessä yleisesti tunnistettuihin tai tyypillisenä pidettyihin ominaisuuksiin kuvan yhteydessä. Martin Lefebvre kuvailee (2006: 28–29) maiseman kuvaa elokuvassa kuvaksi, joka herkästi saa katsojan katsomaan elokuvaa speaktaakkelimaisesta moodista käsin, narratiivisen moodin sijaan. Lefebvre tarkoittaa tällä sitä, että maisemakuvaa katsoessaan elokuvan katsoja saattaa irtautua elokuvan narratiivista ja alkaa katsoa maisemakuvaa erillään elokuvan kertomuksesta, itsenäisenä kuvana. Lefebvren tulkinnan mukaan maisemakuvaa elokuvassa tällöin katsotaan kuten katsottaisiin maisemasta tehtyä taideteosta (2006: 31–37, 51) tai maisemaa luonnossa (mts. 20, 51). Lisäksi artikkelissaan *On Landscape in Narrative Cinema* (2011) Lefebvre huomioi myös valokuvamaiseman yhteyden elokuvaan. Tulkintani mukaan ja viitaten edellä luettelemini valokuvan ja elokuvan mediumien yleisesti tunnistettuihin erityispiirteisiin, tätä maiseman speaktaakkelimaista pysähtyneisyyttä maiseman yhteydessä, maisemakuvan filosofista ajan ulkopuolelle asettumista eli apokronista luonnetta, voidaan kuvailla myös sanalla *valokuvallinen*.

Tulkinta maisemasta valokuvallisena kuvana elokuvassa perustuu sen pysähtyneeseen luonteeseen: maiseman kuvasta tulee pysähtynyt suhteessa elokuvan muihin kuviin, jotka sisältävät sitä enemmän

liikettä ja toimintaa. Maiseman kuva elokuvassa lainaa valokuvasta tämän valokuvalle elokuvaa tyyppillisemmän piirteen, pysähtyneisyyden tai liikkumattomuuden ominaisuuden.

Tätä piirteiden lainaamista toisesta mediumista voidaan kuvata myös termillä affordanssi. Affordanssin (to afford: engl. tarjota) käsitteen kehitti psykologi James J. Gibson tutkiessaan ympäristön vaikutusta eläimiin (1904–1979). Gibson esittelee (1979: 127) käsitteen seuraavasti:

Ympäristön affordanssit ovat sitä, mitä se tarjoaa (offers) eläimelle, mitä se antaa käyttöön (provides or furnishes) sekä hyvässä että pahassa. Verbi tarjota (to afford) löytyy sanakirjasta, substantiivi affordanssi (affordance) ei. Olen keksinyt sen. Tarkoitin sillä jotakin, joka viittaa sekä ympäristöön että eläimeen tavalla, jolla mikään olemassa oleva käsite ei viittaa niihin. Se viittaa eläimen ja sen ympäristön komplementaariseen suhteeseen.

Affordanssin käsitettä on käytetty sittemmin esimerkiksi graafisen suunnittelun ja teollisen muotoilun piirissä (Norman 1999: 39). Tutkija Donald Norman kuitenkin muistuttaa (mts. 42), ettei affordanssia tule sekoittaa havaittujen affordanssien (perceived affordances) tai konventioiden käsitteisiin, sillä ”affordanssit kuvaavat mahdollisia suhteita toimijoiden ja objektien välillä: ne ovat maailman ominaisuuksia.” Normanin mukaan (mp.) konventiot sitä vastoin ovat keinotekoisia ja opittuja, olipa kyse sitten kirjoitustyyleistä tai kohteliaisuussäännöistä.

Mitä tulee elokuvallisuuden ja valokuvallisuuden käsitteisiin, voidaan toki ajatella, että kyseessä ovat enemmän havaitut affordanssit kuin todelliset affordanssit, jotka Norman erottaa toisistaan (mts. 39) kuvaamalla todellisia affordansseja enimmäkseen maailman fyysisten rajoitteiden ja mahdollisuuksien tarjoamaksi valikoimaksi. Tämän tutkimuksen kannalta affordanssin käsite itsessään, olipa kyse todellisesta tai havaitusta affordanssista, on kuitenkin hyödyllinen nimenomaan suhteessa elokuvallisuuden ja valokuvallisuuden käsitteisiin.

Affordanssin voi käsittää eräänlaisena mahdollisuuksien palettina. Esimerkiksi tutkija Katherine Leduc tulkitsee (2013: 51) taiteen kokonaisuudessaan mieluummin affordanssiksi kuin subjektiksi. Leduc kritisoi (mp.) jäykkää jakoa, jossa jotkut asiat voidaan lukea taiteen piiriin kuuluviksi kun taas toiset eivät ja ehdottaakin taiteen tarkastelemista

affordanssin näkökulmasta. Taide käsitteenä ei Leducin mukaan (2013: 51) tällöin sitoudu esineeseen tai asiaan itseensä, vaan eri asioilla on affordanssi *tulla tulkituksi taiteena*. Taide syntyisi näin ajatellen silloin, kun katsoja havaitsee objektissa tai asiassa ominaisuuksia, jotka antavat sille mahdollisuuden siirtyä taiteen piiriin muiden mahdollisten kategorioiden joukosta. Taide syntyisi siis esineen tai asian tarjoamista kulttuurisista arvoista ja materiaalisista ominaisuuksista käsin sen sijaan että jokin asia olisi tiukan kategorian mukaisesti taidetta ja toinen asia taas ei. Pääsemmekin affordanssin kanssa toimiessamme myös lähelle pehmeiden kategorioiden ajatusta ja prototyyppeihahmotusta, jonka piirissä tiukkojen kategorioiden sijaan esimerkiksi tietyt tyyppillisiä pidetyt ominaisuudet ohjaavat tulkintaa. Leducin ajatusta hyödyntäen voi päätellä, että tämän tapaiset mahdollisuuksien paletit toimivat myös eri taiteenlajien sisällä, esimerkiksi suhteessa valokuvaan ja elokuvaan.

Tekstin ja kuvan välistä suhdetta tutkinut kielitieteilijä Gunther Kress puolestaan kirjoittaa affordanssista suhteessa viestinnän monikanavaisuuteen (Kress 2010). Kressin näkökulmasta affordanssi merkitsee kaikkia niitä kulttuurisia, materiaalisia, sosiaalisia ja historian kuluessa kehittyneitä tapoja, joiden avulla merkitys muodostetaan käytettävissä olevista semioottisista lähtökohdista (mts. 82). Kun puhutaan kuvista, käytettävissä on toinen affordanssi kuin esimerkiksi kirjoitettaessa. Kuvien yhteydessä ei ole siksi mielekäästä puhua sanoista, lauseista tai tavuista, sen sijaan Kressin mukaan (mp.) esimerkiksi: ”[...] (still-)kuva käyttää hyväkseen rajatun tilan affordanssia: oli kyseessä sitten sivu, kangas, seinänpätkä tai T-paidan etu- tai takapuoli. Kun kyse on kuvasta, merkitys muodostetaan paitsi sijoittamalla elementit tähän tilaan myös koolla, värillä, linjoilla ja muodoilla.” Kressin ajattelua voidaan tulkita siten, että käytettävissä olevan affordanssin muoto riippuu käytetystä mediumista. Kuvalla ja tekstillä on käytössään eri affordanssit kuten millä tahansa sellaisilla mediuumeilla, jotka eroavat toisistaan selvästi. Luontevaa on tällöin ajatella, että mikäli kaksi mediumia puolestaan muistuttaa toisiaan, niillä on myös käytössään jaettuja affordansseja.

Elokuvalla ja valokuvalla on, kuten edellä havaittiin, lukuisia yhteisiä ominaisuuksia. Näihin yhdistäviin ominaisuuksiin kuuluu esimerkiksi niiden tuottama indeksaalinen (ja yleensä myös ikoninen) esitys maailmasta, jota ne kuvaavat. Tässä tutkimuksessa käsitellyt valokuvat

ja elokuvat²² tuotetaan molemmat kameralla, joka taltioi esimerkiksi maiseman kuvan verrattain uskollisesti alkuperäiselle näkymälle. Valokuvaa ja elokuvaa kuitenkin myös erottavat toisistaan lukuisat seikat, joita edellä lueteltiin. Johtuen lähtökohtaisesta identtisyystään (kameralla tuotettu kuva) mutta lopputuloksen eroista (esimerkiksi liike tai pysähtyneisyys, monikuvaisuus tai yksikuvaisuus, sekä elokuvatekniset keinot kuten leikkaus ja ääni) elokuva ja valokuva ovat yhtä aikaa toistensa kaltaisia mutta toisistaan poikkeavia. Elokuvaan liittyy tiettyjä tunnistettavia ominaisuuksia ja valokuvaan puolestaan toisia selvästi tunnistettavia ominaisuuksia, joita edellisessä alaluvussa erittelin. Nämä elokuvallisuuden ja valokuvallisuuden kategoriat eivät ole luonteeltaan yksiselitteisiä tai kaikilta osin selviä. Silti, prototyypiteoriaan nojaten, minulle katsojana on melko selvää, että jotkut ominaisuudet vievät hahmotustani enemmän kohden elokuvaa ja tekevät kuvasta elokuvallisen, kun jotkut muut ominaisuudet puolestaan vievät kuvan luonnetta enemmän valokuvalliseen suuntaan.

Näitä elokuvallisia ja valokuvallisia piirteitä on kuitenkin mahdollista lainata mediumista toiseen. Koska valokuva ja elokuva tuotetaan kumpikin kameratekniikan keinoin, valokuvan ja elokuvan välillä tällainen ominaisuuksien lainaaminen on moneen muuhun mediumiin verrattuna erityisen helppoa. Lopputulos on jo valmiiksi toista osittain muistuttava, mutta tätä muistuttavuutta voidaan entisestään lisätä ottamalla käyttöön lisää keinoja toisen mediumin piiristä. *Valokuvalla on tällöin luonteavasti käytössään elokuvan affordanssi ja elokuvalla valokuvan affordanssi: ne ominaisuudet ja keinot, jotka ovat kyseiselle mediumille tyypillisiä tai yleisiä ja samalla lainattavissa toiselle.*

Kun elokuvassa otetaan käyttöön valokuvan affordanssi, luodaan elokuvaan kuva, joka on liikkumaton ja sitoutuu johonkin valokuvalla tyypilliseen kuvatradiitioon; esimerkiksi maisemakuvan perinteeseen. Kun valokuvan yhteydessä otetaan käyttöön elokuvan affordanssi, saadaan aikaan esimerkiksi elokuva, joka todellisuudessa koostuu valokuvista, mutta tulee kuitenkin tulkituksi elokuvana. Erinomainen esimerkki tällaisesta teoksesta on Chris Markerin *La Jetée*, johon perehdyn seuraavaksi.

KOHTI PYSÄHTYNYTTÄ MAISEMAA II – LA JETÉE

Elokuvataiteen piirissä on teoksia, joiden yhteydessä elokuvallisuuden ja valokuvallisuuden kysymystä on pohdittu erityisen tarkoin. Tällaiset teokset haastavat noiden mediumien piirteitä tai sekoittavat niitä keskenään tarjoten hedelmällisiä lähtökohtia kummankin tutkimiseen. Eräs näistä teoksista on Chris Markerin *La Jetée* (1962). *La Jetéessä* ei esiinny montaakaan kuvaa, jotka täyttäsivät oman maisemakuvaprototyypini kriteerit. Kaksi näistä löytyy muiston kuvia esittävästä jaksosta, johon palaan seuraavassa alaluvussa. Maisemakuvien puuttumisen takia *La Jetée* ei olekaan teos, jonka yhteydessä varsinaisesti maisemakuvan apokroniaa olisi mielekäästä tutkia. Sen sijaan se tarjoaa erinomaisen lähdeteoksen valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden, eli käytännössä valokuvan ja elokuvan affordanssien tutkimiseen. Koska maisemakuvan apokronia perustuu käytännön tasolla tulkintani mukaan nimenomaan valokuvan affordanssien käyttöön elokuvateoksen yhteydessä, on *La Jetéen* analysointi tästä näkökulmasta käsin hedelmällistä. *La Jetéen* erityinen elokuvallinen luonne perustuu näkemykseni mukaan siihen, kuinka valokuva käyttää hyväkseen elokuvan affordansseja. *La Jetéen* perusteella on siten mahdollista kääntäen jäljittää myös valokuvan affordansseja – siis niitä piirteitä, jotka tekevät maisemakuvasta elokuvassa luonteeltaan pysähtyneen ja valokuvallisen. Pohdin ensin *La Jetéen* kuvia muiston ja valokuvan yhteydessä ja siirryn sitten analysoimaan *La Jetéen* eri kuvatyyppejä. Kuvatyyppejen tarkempi dissektointi paljastaa sen, miten elokuvan affordanssia on *La Jetéessä* hyödynnetty.

La Jetée on eräs tunnetuimmista elokuvateoksista, joissa elokuvalisuus ja valokuvallisuus ovat tiiviissä vuorovaikutuksessa keskenään. Eräs keskustelluimmista ja eniten analysoiduista piirteistä siinä on sen sisältämien still-kuvien elokuvallinen luonne. Tutkijat ovat yksimielisiä siitä, että *La Jetée* on elokuva, vaikka se koostuu lähes kokonaan valokuvista, ja sitä varmasti yhtä lailla pidettäisiin elokuvana vaikka se koostuisi niistä kokonaan. *La Jetéellä* on ollut minulle erityinen merkitys siitä lähtien kun näin sen ensi kerran. Olen nähnyt sen sekä filmikopiona että lukuisina eri tallenteina useita kymmeniä kertoja ja perehtynyt siitä kirjoitettuihin tutkimuksiin. *La Jetéen* innoittamana olen tutustunut Markerin muuhunkin tuotantoon. *La Jetée* on tarjonnut minulle vuosien kuluessa yhä uusia elämyksiä ja oivalluksia

sekä inspiraatiota taiteellisiin kokeiluihin. Analysoidessani *La Jetée*tä tarkemmin ja lukiessani siitä tehtyjä tutkimuksia päädyin siihen, että *La Jetée* voisi tarjota avaimen pysähtyneen kuvan luonteen ja ominaisuuksien selvittämiseen. Valitsin sen yhdeksi lähtökohdakseni, kun aloin tutkia maisemakuvan apokroniaa elokuvassa. Suunnittelin tähän väitökseen liittyvän taiteellisen osan, lyhytelokuvan *Jyrkänne*, perustuen tiettyihin *La Jetéen* ominaisuuksiin ja toteutuksen tapoihin, joita halusin käytännön tasolla koetella. Arvelin, että *La Jetéen* erityisiä ajallisia piirteitä hyödyntäen ja toisintaen voisin päästä lähemmäksi vastausta siihen, miksi maiseman kuva elokuvassa vaikuttaa pysähtyneeltä.

La Jetéestä on kirjoitettu lukuisia tutkimuksia, joista kattavin löytämäni luettelo löytyy Raymond Bellourin artikkelista *Folie de La Jetée* (2018: 214–223). *La Jetée* ei ole ainoa kokonaan tai pääosin still-kuvista koostettu elokuva. Still-kuvista koostuvia elokuvia on ilmestynyt aika ajoin, yleensä kokeellisen, dokumentaarisen tai essee-elokuvan piirissä. Yhdysvaltalainen dokumentaristi Ken Burns²³ käyttää usein still-kuvaa elokuvissaan. Still-kuvista koostuvia tai niitä merkittävästi sisältäviä tai niistä ammentavia elokuvia ovat myös esimerkiksi George Lucasin vain minuutin mittainen lyhytelokuva *Look at Life* (1965), Robert Downey vanhemman *Chafed Elbows* (1966), Hollis Framptonin *Hapax Legomena I: Nostalgia* (1971) ja Raul Ruízín *Colloque de chiens* (1977). Uudemmissa elokuvista meksikolaisen elokuvantekijän Jonás Cuarónin *Año una* (2007) on kunnianhimoinen valokuvan ja elokuvan hybriditeos. Elokuva koostuu valokuvista, jotka Cuarón kuvasi vuoden aikana ja sovitti yhteen narratiiviseksi kokonaisuudeksi vanhemman naisen ja nuoren miehen rakkautesta (Heron 2014). Still-kuvaa elokuvassa on pidetty jossain määrin ristiriitaisena ilmaisukeinona ja esimerkiksi Gilles Deleuze ei still-kuvaa elokuvan liikkeen yhteydessä juuri käsittele (Bellour 1990: 102).

Elokuviissa on still-kuvan lisäksi käytetty toistuvasti myös nk. freeze frame - eli pysäytyskuvatekniikkaa, jossa jokin elokuvan kuvista pysäytetään, ja joka eroaa kuvana still-kuvasta elokuvassa. Still-kuva elokuvassa (ennen digitaalista aikaa) merkitsee valokuvakameralla kuvattua kuvaa, joka on liitetty osaksi elokuvaa esimerkiksi kuvaamalla sen vedos elokuvakameralla tai optista tulostinta käyttämällä, kun taas pysäytyskuva eli freeze frame on yksi alunperin elokuvakameralla kuvatuista

elokuvan kuvista, joka on jälkeensä pysäytetty, sekin usein optisen tulostimen avulla²⁴. Digitaalisena aikana pysäytyskuva merkitsee yleensä yhtä elokuvan digitaalista ruutua (frame), joka pysäytetään²⁵. Raymond Bellour tunnistaa (1990: 101) pysäytyskuvan eräksi toisen maailmansodan jälkeisen elokuvan – Deleuzen aikakuvan elokuvan – tekniikaksi, jossa pysäytetty kuva ”on toiminut ja edelleen toimii tukena siinä jatkuvassa uuden ajan etsimisessä, ajan katkoksessä (break in time) johon moderni elokuva [...] on pudonnut etsiessään intiimeintä salaisuuttaan.” Vaikka pysäytyskuva epäilemättä liittyy läheisesti kysymykseen elokuvallisuudesta ja valokuvallisuudesta, se eroaa alkuperänsä puolesta elokuvassa käytettävästä valokuvaan perustuvasta still-kuvasta, enkä siksi syvenny siihen enempää tämän tutkimuksen puitteissa.

La Jetée ja valokuvaksi muuttunut muisto

La Jetéessä lapsi näkee lentokentän katsojatasanteella miehen kuolevan ja tätä tragediaa katsovan naisen kauhistuneet kasvot. Naisen kasvot piirtyvät pysyvästi pojan mieleen. Pojan ehdittyä aikuisikään kolmas maailmansota puhkeaa, raunioittaa Pariisin ja ajaa ihmiset maan alle katakombeihin pakoon ydinsäteilyä. Katakombeissa ihmiskokeiden avulla tutkitaan mahdollisuutta lähettää aikamatkaaja tulevaisuuteen. Suunnitelman mukaan tulevaisuudesta voitaisiin hakea tapa tuottaa uutta energiaa ja siten pelastaa raunioitunut maailma. Miehen muistossa oleva erityinen kuva naisesta lentokentällä mahdollistaa ajassa matkustamisen tätä varten valmistetun seerumin avulla. Mies lähetetään muistoa eräänlaisena majakkana käyttäen naisen luo menneisyyteen, jossa hän lopulta pystyy liikkumaan vaivatta ja olemaan vuorovaikutuksessa naisen kanssa.

Tarinan tasolla elokuva vaikuttaa konventionaaliselta tieteiskuvitelmalta. Se heijastelee aikakautensa maailmanpolitiikkaan, kylmään sotaan ja tieteen mahdollisuuksiin liittyviä pelkoja ja odotuksia. Elokuva sisältää kuitenkin myös syviä psykologisia tasoja, jotka liittyvät Jonathan Craryn mukaan (2014: 92) ihmisyyden olemukseen: ”Elokuva [*La Jetée*] tuntuu kysyvän: Kuinka pysyä ihmisenä tässä ankeassa maailmassa, kun siteet jotka yhdistävät meitä ovat hajonneet ja rationaalisuuden pahantahtoiset muodot tekevät töitään?” Perimmäisenä kysymyksenä ei *La Jetéessä* oman

tulkintani mukaan nouse esiin kuitenkin kysymys ihmisenä pysymisestä tai ihmisyyden menettämisestä, vaan muistin ja muiston tulevaisuutta muokkaava voima, ajan monikerroksellisuus. Marker itse, joka kommentoi elokuviaan vain harvoin, kielsi *La Jetéen* käsittelevän perimmältään sotaa, jota toisinaan myös on ehdotettu sen teemaksi (Darke 2016: 47). Hengeltään *La Jetée* lähenee Resnais'n elokuvia *Hiroshima, rakastettuni* (1959) tai *Yö ja usva* (1956), joista jälkimmäisessä Marker oli toisena kirjoittajana. Tunnelmaltaan elokuvat ovat tulkintani mukaan toiveikkaita uhkaavan sijaan: nykyhetki muokkaa sekä mennyttä että tulevaa: sitä, kuinka menneisyyden muistamme ja sitä, kuinka tulevaisuudessa toimimme. Menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus ovat yhteydessä toisiinsa. Elokuvan polttopisteeseen nousee ajan kerroksellisuus ja meidän yhteytemme aikaan muistin ja muistamisen kautta. Kyseessä on proustilainen näkemys ajan rihmaisesta kudoksesta, joka yhdistää toisiinsa paitsi eri ajat myös ihmiset, jotka noissa ajoissa ovat olemassa.

Muiston ja muistin kysymys kiehtoi Chris Markeria itse asiassa laajemminkin kuin vain *La Jetéen* yhteydessä. Erityisen mielenkiintoinen esimerkki muistin hahmottamisesta on Markerin CD-ROM -teos *Immemory* (1998), jossa hän pyrki luomaan säikeisen ja monipolvisen tulkinnan muistin mekanismeista. Kokemus teoksesta muuntuu jokaisella käyttökerralla riippuen niistä valinnoista, joita katsoja-kokija teosta tutkiessaan tekee. Markerille kysymys siitä, kuinka muistamme ja miten muistot rakennamme, oli tähdellinen (2008 [1998]):

Megalomaanisen uneksuntamme hetkinä tapaamme nähdä muistimme jonkinlaisena historiankirjana: olemme voittaneet ja hävinneet taisteluita, löytäneet keisarikuntia ja hylänneet niitä. [...] Kenties vaatimattomampi ja hedelmällisempi lähestymistapa voisi olla pohtia muistin fragmentteja maantieteen termein. Jokaisesta elämästä löytyy mantereita, saaria, autiomaita, soita, ylikansoitettuja alueita ja terrae incognitae. Voisimme piirtää kartan tällaisesta muistista ja erotella siitä helpommin (ja totuudenmukaisemmin) kuvia kuin kertomuksista ja legendoista. Se, että tällaisen muistin aiheena olisi valokuvaaaja tai elokuvantekijä, ei tarkoita että hänen muistinsa olisi merkittävästi kiinnostavampi kuin jonkun toisen, mutta ainoastaan että hän on jättänyt jälkiä, joita voi työstää, joiden kautta hahmotella kartojaan.

Markerin ajattelussa muisto ja muisti eivät ole lineaarisia vaan pikeminkin orgaanisia verkostoja, jotka muuttuvat ja muokkautuvat aikaa myöten. Markerin näkemys muistista eräänlaisena karttana yhdistää muistin ja maiseman mielenkiintoisesti, olivathan ensimmäiset maisemakuvat nimenomaan topografisia esityksiä²⁶. ”Muistin maisema” nivoutuu tällaisessa hahmotuksessa konkreettiseen todelliseen maisemaan. Koen kiehtovaksi ajatuksen, että muistimme ja muistomme ovat lineaarisen narratiivin sijaan kartta tai maisema, jota tutkia.

Muiston teema yhdistyy unen teemaan *La Jetéen* eniten analysoidussa jaksossa, jossa on useita lähes identtisiä, peräkkäisiä valokuvia naisesta nukkumassa vuoteessa. Nainen kääntää päätään unessaan ja pään liikkeet ovat niin vähäisiä, että peräkkäisistä ristihäivytyistä kuvista muotoutuu liikkeen vaikutelma. Katsojana ei ensin voi olla aivan varma liikahtaako nainen vai onko kyseessä leikkauksen avulla saavutettu kuvan muuttuminen hivenen toiseksi. Lopulta heräämisen hetkellä liikkuvan kuvan jaksosta ei ole kuitenkaan epäilystä. Nainen avaa silmänsä, räpäyttää niitä ja katsoo hetken kameraan ennen kuin kuva himmenee (kuvat 35–37). Elokuvan äänisuunnittelu tukee jaksossa heräämisen tematiikkaa. Lintujen sirkutuksen volyyymi ja intensiteetti kasvaa heräämisen hetkeen saakka. Kuvajaksossa esiintyy allegoriana elämän ja unen suhde²⁷ ja jo aiemmin mainittu muiston ja muistin teema.



KUVAT 35–37: Nainen herää unesta elokuvassa *La Jetée* (Marker 1962).

Kohtaus herättää myös kysymyksen liikkuvan kuvan ja valokuvan eroista ja yhteyksistä. Jakson voidaan historiallisesti ajatella viittaavan elokuvan keksimisen hetkeen ja siihen, kun pysähtynyt kuva muuttui liikkuvaksi. Myöskin elokuvan alkuasetelma, jossa vanhemmat vievät sunnuntaiamupäivisin lapset katsomaan lähteviä lentokoneita Orlyn kiitoradalle, on elokuvatutkija Philippe Dubois'n mukaan (2012) allegoria elokuvasta itsestään: koneiden katsominen vertautuu perinteisiin sunnuntaiamun elokuvanäytöksiin Pariisissa, jonne vanhemmat menivät yhdessä lastensa kanssa. Laituria ja elokuvaa yhdistävät (mp.) paitsi yhteinen näytös, myös katsominen, liikkeen havainnoiminen ja teatterimainen elämys.

Heräämisjakson voiman voi ajatella perustuvan itse asiassa kolmeen toisiaan täydentävään pariin. Nämä ovat tarinan tasolla vaikuttava pari *uni/valve*, ja sitä elokuvan teknisellä tasolla havainnollistava *valokuva/*elokuva kahtiajako. Kohtauksessa naisen uni on esitetty valokuvin ja heräämisen hetki liikkuvalla kuvalla. Siten kolmas komplementtipari on näiden narratiivin tasolla ja teoksen tekniikan tasolla analysoitavien parien lisäksi filosofinen taso *pysähtyneisyys/liike*. Kohtauksen poetiikka tukee narratiivia siten, että liikkumattomuus (uni) esitetään liikkumattomalla kuvalla (valokuva) ja valveilla olo (herääminen) liikkuvalla kuvalla (elokuva). Tästä voisi johtaa helposti barthesilaisittain ajatuksen, että liikkumaton kuva *La Jetéessä* viittaa suoraan uneen ja muistoon kun taas liikkuva kuva viittaa valveeseen ja nykyhetkeen. Se olisi kuitenkin hätköityä, sillä itse asiassa *La Jetéessä* on enemmän kuvatyypejä kuin vain valokuva ja liikkuva kuva.

Vaikka elokuvat yleensä koostuvat kauttaaltaan liikkuvasta kuvasta (tai itse asiassa kuvista, jotka muodostavat liikkeen illuusion), eivät kaikki elokuvien kuvatyyppit tai kuvan lajit ole teoreettiselta kannalta tai pyrkimystensä osalta samanlaisia. Elokuviissa esiintyy siksi esimerkiksi laajoja kuvia, lähikuvia tai toimintaa kuvaavia kuvia, joiden avulla katsojalle pyritään välittämään erilaisia tunnelmia tai tietoa kuvatusta maailmasta ja sen henkilöistä. Elokuvan kuvatyypejä on analysoitu useissa tutkimuksissa perinpohjin²⁸, joten tämän tutkimuksen yhteydessä riittää maininta niiden olemassaolosta; elokuvantekijä (tai tekijäryhmä) käyttää ilmaisukeinona erilaisia kuvatyyppiejä ja kuvan lajeja elokuvassa.

La Jéteen kuvatyypeistä

La Jetéetä ja siinä esiintyviä kuvia on aikaisemmassa tutkimuksessa analysoitu kattavasti mutta havaintoja kuvista ovat usein esittäneet elokuvatutkijat ja -teoreetikot, harvemmin tekijät. Tästä syystä koin tarpeelliseksi selvittää tekijälähtöisesti, millaisia kuvia *La Jetéestä* löytyy voidakseni perustellusti rakentaa oman teokseni käyttäen sitä lähtökohtanani.

Kuvatyypejä pohtiessani päädyin pian siihen, että käytetyllä kuvauskalustolla on tärkeä merkitys *La Jéteen* elokuvallisen vaikutelman syntymisessä. Käytetty kalusto vaikuttaa ilmeisesti siihen, millaiset affordanssit teoksen ovat mahdollistaneet. Halusin koetella omassa elokuvassani samoja teknisiä ratkaisuja ymmärtääkseni sen, mitkä tekijän valinnat suhteessa käytettyyn välineeseen vaikuttavat kuvan apokroniaan. Oli siis selvitettävä tekniikka, jolla *La Jetée* oli kuvattu.

Tiedossani oli, että *La Jetée* on kuvattu valokuvakameralla. Valokuvakameroita on kuitenkin monia erilaisia, ja käytetyn kameran tyyppi vaikuttaa ymmärrettävästi saavutettuun lopputulokseen. Analogiset valokuvakamerat voidaan jakaa käyttämänsä filmin perusteella karkeasti kolmeen ryhmään: *kinokoon kameroihin*, *keskikoon kameroihin* ja *suuren koon kameroihin*. Kinokoon kameroissa käytetään 35mm filmiä, eli samaa filmityyppiä, jota myös 35mm elokuvakamerat käyttävät. Filmiruudut tosin valottuvat valokuvakamerassa vierekkäin kun ne elokuvakamerassa valottuvat allekkain. Filminauhan leveys on molemmissa siis sama 35mm, mutta valokuvakamerassa tämä määrää filmiruudun lyhyemmän, elokuvakamerassa taas filmiruudun pidemmän sivun pituuden.

Keskikoon kameroita on erilaisia, mutta ne eroavat yleensä käytettyyydeltään 35mm kameroista. Keskikoon kameralla voi yhdelle filmirullalle kuvata yleensä 10–12 filmiruutua kameran tyypistä riippuen. Toisinaan keskikoon kameralla on esimerkiksi hitaampaa tarkentaa ja siirtää filmiä eteenpäin kuin kinokoon kameralla. Suuren koon kamerat ovat vielä tätäkin hitaampikäyttöisiä, ja niillä kuvataan yksi ”filmiruutu” kerrallaan, jonka jälkeen kameraan pitää ladata uusi filmi. Kamerassa käytetty laakafilmi asetetaan tyypillisesti kasettiin, johon mahtuu kaksi filmiruutua, yksi kasetin kummallekin puolelle.

Vaikka en tiennyt *La Jetéen* tekotavasta mitään nähdessäni sen ensi kerran, tunnistin analogiseen valokuvaan ja sen tekniikkaan liittyvän kokemuksen perusteella että se oli kuvattu kinokoon kameralla. Kuvista toiseen jatkuva tapahtuma ja tilanteista kuvatut otokset viittasivat tähän, sillä suuremman negatiivikoon kameroilla työskennellessä kuvaamisen luonne muuttuu yleensä hitaammaksi. *La Jetéessä* nähtävä sarjakuvaamisen menetelmä on suuremman filmikoon kameroilla haastavaa ellei jopa mahdotonta. Lisäksi *La Jetéen* kuvissa näkyvä rae viittasi pienikokoiseen filmiruutuun²⁹. Kyseessä oli äänisuunnittelija Antoine Bonfantin mukaan (Savini 2004) Pentax Spotmatic. Marker itse (2003) nimesi kameran ainoastaan Pentaxiksi ja lisäsi, että liikkuvan kuvan jakso kuvattiin Arriflex 35 mm -elokuvakameralla, jonka hän sai kohtauksen kuvaamista varten lainaan tunniksi. Yllättävästi kuitenkin Pentax Spotmaticin julkaisuajankohta ei täsmännyt elokuvan valmistusvuoteen³⁰ ja täyttä varmuutta käytetystä kamerasta ei äänitarkkailijan lausunnosta huolimatta ole. Löysin kuitenkin reproduktiot *La Jetéen* pinnakkaisista (Bellour 2018: 218), joiden avulla varmistui että sen kuvaamisessa oli tosiaan käytetty 35 mm kinofilmikameraa.

Pohdin seuraavaksi kolmea *La Jetéen* kuvan lajeista, jotka koin oman työni kannalta tähdellisimmiksi. Kyseessä olevat kuvan tyypit ovat *liikkuva kuva*, *muiston kuva* ja *narratiivinen runkokuva*. Näiden kolmen kuvatyypin kautta pyrin luotaamaan lisää valokuvallisen ja elokuvaallisen kuvan syntymisen perusteita ja selvittämään sitä, *onko valokuvallisuus itse asiassa se ominaisuus, tai yksi niistä ominaisuuksista, joka aiheuttaa maiseman pysähtyneen tunnelman elokuvassa*.

Liikkuva kuva

Vaikka *La Jetée* on pääosin valokuvista koostuva elokuva, sen eniten analysoitu kuvajakso sisältää lyhyen liikkuvan kuvan jakson. Liikkuva kuva eroaa ilmeisellä tavalla elokuvan muista kuvista, jotka ovat niiden kerronnallisesta luonteesta huolimatta kuitenkin still-kuvia. Liikkuvan kuvan lyhyessä jaksossa Hélène Châtelainin näyttelämä elokuvan toinen päähenkilö ja miehen unelmien kohde avaa silmänsä. Liikkuvan kuvan jakso pitää sisällään vain silmien avautumisen lähikuvassa naisen kasvoista, sekä yhden silmien räpäytyksen. Sitten kuva häivytetään mustaan. Liikkuvaa kuvaa edeltää valokuvista koostuva kuvasarja, joka on kuvattu naisesta samassa ympäristössä ja samoissa valo-olosuhteissa. Nainen kääntää näissä kuvissa päätään ikäänkuin unissaan, silmät suljettuina. Tässä jaksossa valokuvat on leikattu elokuvaan peräkkäin siten, että niiden välillä on ristihäivytykset. Kuvat lähes sekaantuvat toisiinsa, ja jakson aikana lyhenevä kuvien kesto saa aikaan vaikutelman, että naisen pää liikkuu ja että kyseessä on liikkuva kuva still-kuvien sijaan. Näitä kuvia seuraava todellinen liikkuvan kuvan jakso eroaa kuitenkin selvästi niistä. Naisen kasvot näkyvät nyt suoraan edestä, hän avaa silmänsä ja katsoo suoraan kameraan ennen kuin räpäyttää niitä kerran. Nainen hymyilee kuvassa. Liikkuvan kuvan jakso on luonteeltaan elokuvassa käänteentekevä. Kyseessä on elokuvan narratiivissa hetki, jossa ajassa liikkuminen muuttuu päähenkilölle niin luontevaksi, että menneisyys ja nykyhetki sekoittuvat. Kuvan liike tuo sen temporaalisuuden lähemmäksi nykyhetkeä valokuvallisen menneisyyden sijaan.³¹

Varsinaisen liikkuvan kuvan lisäksi elokuvan still-kuviin on liitetty zoomauksia, pääasiassa kuviin sisään. Ensimmäinen näistä liikkeistä on heti elokuvan alussa, valokuvassa lentokentästä. Nämä lähemmäs tai kauemmas kuvaa vievät ja leikkauksivaiheessa aikaansaadut liikkeen vaikutelmat elävöittävät kuvia ja tuovat niihin ajan läsnäolon.

La Jetéen kuvat liikkuvat myös kokonaisuudessaan. Elokuvan tekotavasta johtuen³² still-kuvat värisevät kautta koko elokuvan ja niiden pysähtyneisyys lievenee ja astuu lähemmäksi projisoitua elokuvaa. Ennen digitaalista projisointiteknologiaa filminegatiivilta elokuvakan-kaalle projisoitu kuva värisi aina hivenen johtuen filmiprojisoinnin mekaanisesta luonteesta ja pyörivästä filmikelasta.

Muistojen kuvat

Lyhyen liikkuvan kuvajakson lisäksi toinen *La Jetée*n yhteydessä analysoitu kuvatyyppejä on *muiston kuva*. Muistojen kuvat ovat merkittäviä tämän väitöksen kannalta siksi, että niiden ja narratiivisten runkokuvien suhteen kautta on nähdäkseen mahdollista saada selville jotakin elokuvallisuuden ja valokuvallisuuden, ja kenties samalla myös kuvan pysähtyneen olemuksen syistä.

Elokuvan alkupuolella tiedemiehet alkavat tehdä kokeita päähenkilöllä saavuttaakseen tämän muistojen kautta polun menneisyyteen ja lopulta tulevaisuuteen. Alkuun mies kärsii ja muistoja ei saavuteta, mutta vihdoinkin muistoja alkaa ilmestyä. Kertojaääni kuvailee: ”Kokeen kymmenentenä päivänä kuvat alkavat ilmaantua, kuin tunnustukset.”³³ Kuvat muistoista ovat ensi näkemältä ulkonäöltään elokuvan runkokuvien kaltaisia, mustavalkoisia still-kuvia. Syvemmin tarkastellessa ne eroavat kuitenkin elokuvan muista kuvista kolmella tavalla.

1. Kertojaääni *nimeää* kuvat muistoiksi: ”Rauhan ajan aamu. Rauhan ajan huone, oikea huone. Oikeita lapsia. Oikeita lintuja. Oikeita kissoja. Kuudentenatoista päivänä hän on tyhjällä laiturilla.”³⁴ Kuullun tekstin perusteella katsoja ymmärtää näiden kuvien eroavan muista elokuvan kuvista. Kyseessä eivät ole kuvat nykyhetkestä vaan kuvat muistoista, jotka ovat peräisin miehen alitajunnasta.
2. Kuvat muistoista eroavat *aiheiltaan* elokuvan muista kuvista. Muistokuvista ensimmäinen on kuva maaseudulta ja siinä näkyy vuohia ja hevosia laiduntamassa. Elokuvan runkokuvat keskittyvät maaseudun sijaan kokonaan kaupunkiin. Rauhanajan huone on puolestaan pieni makuuhuone, jossa on korkeapäätynen sänky, pöytä, tuoli, verhot, ikkuna ulos ja kasvi seinällä. Huone eroaa luonteeltaan selvästi elokuvan muista sisäkuvista, jotka ovat enimmäkseen Pariisin katakombeista tai luonnonhistoriallisesta museosta. Pieni makuuhuone on kotoisa ja intiimi ja valo kuvassa on pehmeää. Muita sisätiloja elokuvassa kuvaavat kuvat ovat sen sijaan kontrastikkaita (maan alla sijaitsevia tiloja esittämissä kuvissa on hyvin jyrkät valot ja varjot käytetyn keinovalon takia) tai niissä esitetyt sisätilat ovat julkisia tiloja. Muistokuvissa

esiintyvät olennot – lapsi, linnut ja kissat – ovat nekin harvinaisia elokuvan muiden kuvien joukossa. Kohtauksessa, jossa mies ja nainen kävelevät puistossa, lapsia näkyy juoksemassa ja leikkimässä ympärillä, mutta kuvien ero on ilmeinen. Janet Harbord kuvailee näiden kuvien toimivan valokuvan ”perinteisissä genreissä: asetelmina, muotokuvina ja maisemina” ja että [muistoja esittävien kuvien valikoima] on koostettu näistä ”konventionaalisesti sommitelluista otoksista” (2009: 26). Tästä pääsemmekin kolmanteen ja näkemykseni mukaan tärkeimpään eroon muistokuvien ja elokuvan runkokuvien välillä.

3. Muistojen kuvat eroavat muista elokuvan kuvista *valokuvallisteettisten ominaisuuksiensa suhteen*. Catherine Lupton analysoi näiden muistojen kuvien näyttävän enemmän valokuvilta kuin elokuvan muiden kuvien. Näissä kuvissa on Luptonin mukaan (2008: 91) ”pysäytetty, eleginen, itsenäinen ominaisuus, joka yleensä liitetään valokuvaan [...]”.

Nämä ”valokuvalliset ominaisuudet”, kuten elegisyys tai pysähtyneisyys, eivät kuitenkaan selitä pohjimmaltaan sitä eroa, mikä muistoa esittävien kuvien ja nykyisyyttä esittävien kuvien välillä vallitsee. Kummatkin kuvalajeista ovat kuitenkin todellisuudessa *La Jetée*ssä valokuvia. Miksi toiset niistä vaikuttavat valokuvamaisemmilta kuin toiset? Janet Harbordin mukaan (2009: 26) ero on kuvien ulkonäössä: ”Näissä kuvissa paikoista, eläimistä ja ihmisistä on selkeyttä; kohteille suodaan kameran täysi huomio.”

Tulkitsen Harbordin tarkoittavan tällä selkeydellä tiettyä ominaisuutta kuvan kompositiossa. ”Kameran täysi huomio” voisi kenties tarkoittaa ei-valokuvaajan käsitystä keskustapainotteisesta sommittelusta, eli sommittelusta, jossa kuvan pääaihe sijaitsee kuva-alan keskellä ja siten katsojan huomion keskipisteessä. Muistojen kuvat on kaikki otettu melko kaukaa noudattaen klassista modernistista suoran valokuvan perinnettä. Niiden syväterävyys on suuri ja kuvien etualalla ei näy epäteräviä objekteja.³⁵ Ne ovat tasapainoisia ja osassa niistä esiintyy kultainen leikkaus. *La Jetée*n kerronnalliset runkokuvat ovat sen sijaan sommitelunsa suhteen katukuvaan vertautuvia. Niissä on usein paljon objekteja,

jotka täyttävät kuva-alaa ja niiden sommittelu on luonteeltaan huoleton. Kuvat on napattu todellisesta tilanteesta, esimerkiksi tilanteesta, jossa henkilöhahmot liikkuvat paikasta toiseen puistossa tai keskeltä heidän käymäänsä keskustelua. Tämä luonnollinen, puuttumaton kuvaamisen tapa käy selvästi ilmi kyseisten filmien alkuperäisistä pinnakkaisvedoksista, joiden reproduktioita olen tarkastellut (Bellour 2018: 218).

Muistoa esittävät kuvat eroavat *La Jetéen* muista kuvista paitsi kuvallisen estetiikkansa, myös niiden yhteydessä käytetyn elokuvateknisten keinojen takia. Nämä valokuvalliset kuvat leikataan esiin pitkäkökillä häivytyksillä. Ne nousevat esiin hämärästä ja haipuvat hämärään, kuten silmiä avatessa ja sulkiessa näkymä edessä tulee esiin tai hämärtyy. Leikkauksen tapa alleviivaa kuvien muistomaisuutta, yksittäisyyttä ja hitautta.

Lopulta muistokuvien yhteydessä tulee esiin Luptonin mainitsema (2008: 91) itsenäinen (*self-contained*) kuvallinen olemus. Muistoja esittävät kuvat eivät vaikuta kuuluvan kuvasarjaan, johon elokuvan muut kuvat kuuluvat, vaan ovat siitä selvästi irrallisia. Elokuvan muissa kuvissa esiintyy usein samoja elementtejä, kuten esimerkiksi elokuvan päähenkilöt, mies ja nainen, tai tietty tapahtumapaikka, jossa parin tapaaminen kuvataan. *La Jetéen* runkokuvat kuvattiinkin yhden iltapäivän aikana, Markerin itsensä mukaan (Douhaire & Rivoire 2003; Darke 2016: 25–26) eräänlaisen inspiraatiotulvan vallassa:

Kun olin kuvaamassa elokuvaa le Joli Mai, olin eläytynyt täysin vuoden 1962 Pariisiin ja innostunut direct cineman vaikutuksesta (ette saa minua ikinä puhumaan cinéma veritéstä), ja kuvausryhmän lepopäivänä valokuvasin tämän kertomuksen kuin automaattikirjoituksena, en ymmärtänyt siitä paljoakaan silloin, ja vasta leikkauspöydällä palapelin palaset päätyivät yhteen, mutta minä en ollut sitä palapeliä suunnitellut enkä voi ottaa siitä mitään kunniaa. Se vain tapahtui, siinä kaikki.³⁶

Näkemykseni mukaan *La Jetéessä* esiintyvät muistojen kuvat ovat luonteeltaan selvästi erilaisia kuin sen narratiiviset runkokuvat. Muistojen kuvat perustuvat pääosin sellaiseen valokuvan perinteeseen, jossa yksittäinen kuva muodostaa oman erillisen teoksensa. Ne nojaavat modernistiseen esitystapaan, jossa huolellisella sommittelulla, kuvan terävyydalueella ja rikkaalla sävyalalla on tärkeä merkitys. Lisäksi ne on leikattu elokuvan osaksi häivytyksillä siten, että ne ilmaantuvat katsojan eteen yksittäisinä kuvina. Muistojen kuvat eivät ole sattumalta erilaisia. Ne eivät näet kuulukaan *La Jetéen* muuhun kuvavalikoimaan, sillä Marker poimi ne osaksi elokuvaa aiemmasta tuotannostaan (samoin kuin kuvat Pariisiin tuhoutumisesta elokuvan alkupuolella) (Darke 2016: 33–36 ja 75–77).



KUVAT 38–40: Rauhan aikaa esittäviä muistojen kuvia elokuvassa *La Jetée* (Marker 1962).

Tulkintani siitä, miksi muistojen kuvat *La Jetéessä* erottuvat elokuvan muista kuvista, on niiden *valokuvallisessa* luonteessa. Ne asettuvat erilleen *La Jetéen* muusta kerronnasta ja narratiivissa ei spesifioida, mihin aikaan ne tarkalleen ottaen kuuluvat. Ilmeinen tulkinta kuitenkin on, että ne kuuluvat menneisyyteen, aikaan ennen kolmatta maailmansotaa. Kuvien yhteydessä kuultava teksti kuuluu: ”Kokeen kymmenentenä päivänä kuvat alkavat ilmaantua, kuin tunnustukset. Rauhan ajan huone, oikea huone. Oikeita lapsia. Oikeita lintuja. Oikeita kissoja. Kuudentenatoista päivänä hän on tyhjällä kiitoradalla.”³⁷ Muistojen kuvat vertautuvat osin aiheiltaan maisemakuviin sikäli, että nekin, kuten maiseman kuvat elokuvassa usein, käyttävät valokuvallista affordanssia elokuvallisen affordanssin sijaan, johon *La Jetéen* muut kuvat nojaavat. Muistojen kuvat ovat luonteeltaan staattisia ja niiden alkuperä, valokuvan mediumi, on korostunut. Still-valokuvaa käytetään elokuvassa usein kuvaamaan muistoa ja temporaalista siirtymää menneisyyteen.

Esimerkiksi elokuvissa *Proof* (Moorhouse 1991) ja *Memento* (Nolan 2000) valokuvaa tarkastellaan nimenomaan muiston kuvallistajana ja muistamisen apuvälineenä. Toisinaan pysähtynyttä kuvaa käytetään oivaltavasti, kuten *Butch ja Kid – auringonlaskun ratsastajat* -elokuvan (Hill 1969) lopussa. Sen viimeinen kuva on pysäytyskuva, joka muuttuu katsojan silmien edessä seepian väriseksi. Vaikka elokuvan ääni jatkuu kuvan taustalla, pysäytyskuva muuttuu muistoksi juuri katsojan todistamasta tilanteesta ja siirtää elokuvan lopun preesensin ja elokuvallisen nykyhetken sijasta menneisyyteen. En kuitenkaan syvenny tämän tutkimuksen puitteissa enempää still-kuvan monimuotoiseen ja mielenkiintoiseen käyttöön klassisessa fiktioelokuvassa.³⁸

Narratiiviset runkokuvat

Kolmas *La Jetéessä* esiintyvä kuvatyyppejä on kerrontaa eteenpäin kuljettava kuva, jonka olen nimennyt *narratiiviseksi runkokuvaksi*. Näillä kuvilla, vaikka ne ovat valokuvia, on monen kirjoittajan mielestä erityinen elokuvallinen luonne. Philippe Dubois'n mukaan (2012) *La Jetéen* kuvat eroavat ominaisuuksiltaan tavallisista valokuvista ja ehdottaa niille nimitystä ”cinématogramme”, joka hänen mukaansa on ”hetki, joka kestää; elokuvaksi tehty valokuva; kuvaksi tehty ajatus; havainnoksi muutettu kuva tietoisuudesta.”³⁹ Muita kuville ehdotettuja nimityksiä ovat piktogrammi ja fotogrammi (pictogram, photogram), joilla pyritään luonnehtimaan jotakin niiden olemuksesta pysähtyneen ja liikkuvan kuvan välimaastossa (Darke 2016: 63).

Olen itse nimennyt nämä Dubois'n mainitsemat kuvat *narratiivisiksi runkokuviksi* siksi, että nimitys kuvaa mielestäni osuvammin niiden roolia elokuvassa. Olen samaa mieltä Dubois'n kanssa siitä, että nämä *La Jetéen* kuvat eroavat ”tavallisista” valokuvista, eli kuvista, joita yleensä näemme esimerkiksi valokuvanäyttelyissä tai valokuvakirjoissa. Ne eroavat varmasti luonteeltaan Ansel Adamsin kuvista, Imogen Cunninghamin kuvista ja Sally Mannin kuvista – siis valokuvataiteeseen ja suoran valokuvan traditioon sitoutuvasta kuvaperinteestä. Sen sijaan *La Jetéen* narratiivisissa runkokuvissa on nähtävissä sukulaisuus *valokuvajournalistiseen kuvasarjaan*.

La Jetéen valmistumisen aika ja Markerin uran alkupuoli, 1950–1960-luvut, olivat valokuvajournalismin kulta-aikaa, jolloin sellaiset lehdet kuin *Life*, *Paris Match*, *L'Express*, *Der Spiegel*, *Stern* ja *Caras y Caretas* olivat suosittuja niin Euroopassa kuin Yhdysvalloissakin (Monteiro 2016: 492). Valokuvajournalistinen kuvasarja saattoi olla yhtä lailla valokuvaessee, jossa tekstillä oli merkittävä osuus kuvien rinnalla, kuin kuvatarinakin (*picture story*), jossa kuvilla oli suurin painoarvo (Monteiro 2016: 495). Kuvatarinassa narratiivi syntyy ensisijaisesti kuvien kautta, ja tekstin osuus jää joskus pelkästään kuvatekstien tasolle. Narratiivin voimakas läsnäolo erottaa kuvasarjat yksittäisistä uutiskuvista ja myös luonnollisesti yksittäin esitetyistä valokuvista. *La Jetéen* esitystapa muistuttaa kuviensa puolesta tällaista valokuvatarinaa ja tekstinsä puolesta myös kuvaesseeä. Molempia leimaa kerronnallinen esitystapa ja juonen kuljetus tapahtuman alusta sen loppuun saakka.

Marker epäilemättä tunsikin kokeneena valokuvaajana ja journalistina eri kuvajournalistiset lähestymistavat myös käytännön tasolla, olihan hän kuvannut itse lukuisia kuvasarjoja työnsä puitteissa.

Arvelenkin, että eräs tärkeimmistä syistä siihen, miksi *La Jetéen* runkokuvat muistuttavat Dubois'n mielestä valokuvaa enemmän elokuvaa, on nimenomaan kerronnallisuuden voimakas läsnäolo. Kerronnallisuus puolestaan syntyy kuviin usealla eri mekanismilla. Tärkeimpänä syynä pidän sitä, että *La Jetéen* kuvallinen kerronta noudattelee hyvin tarkoin elokuvallisia konventioita. Eräs näistä konventioista on se, että *La Jetée* on jaettu kohtauksiin, joissa kussakin kuvassa on kuvattu pääosin samasta tilanteesta (esimerkkinä tästä kuvat 41–48). Kuvat asetuvat osaksi sarjaa, jossa yksittäisten kuvien merkitys ei korostu, vaan jossa merkitys syntyy kuvien kokonaisuudesta hiukan samaan tapaan kuin kuvajournalistisessa valokuvatarinassa. Analyysissään *La Jetéen* kuvista Catherine Luptonin mukaan (2008: 91) se, kuinka valokuvat on liitetty yhteen on osasyy siihen, miksi ne vaikuttavat kuvina niin eläviltä. Luptonin mukaan (mp.) kuvia erottavat toisistaan tavalliset elokuvalliset leikkauksen keinot kuten eripituiset häivytykset, ristikuvat ja suorat leikkaukset.

Toiseksi kuvakulmien ja kuvakoon vaihtelut noudattavat *La Jetéessä* elokuvan konventioita. Kuvien valikoimaan kuuluu elokuvasta tuttua kuvakerrontaa kuten yleiskuvia, kuva–vastakuva-pareja ja lähikuvia, jotka kaikki lisäävät kerronnan tehoa (Lupton 2008: 91). Kuvat myös muodostavat jatkumoa, joissa esimerkiksi henkilöiden ilmeiden vaihtumista seurataan useamman kuvan ajan. Tällainen kuvaamisen konventio on tyypillistä esimerkiksi keskustelutilannetta esittävälle elokuvakohtauksille. Sen sijaan huomattavasti harvemmin edes kuvajournalistisissa julkaisuissa nähdään pitkiä valokuvasarjoja, jotka esittävät keskenään keskustelevia henkilöitä.



Kolmanneksi *La Jetéen* tapahtumat keskittyvät pääasiassa henkilöiden väliseen vuorovaikutukseen, mikä on tietenkin elokuvan mediumille tyypillistä. Vaikka luontodokumentaarit ovat oma laaja genrensä, esittää valtaosa fiktiivisistä elokuvista tarinoita, joiden keskiössä ovat ihmiset ja näiden keskinäinen vuorovaikutus. *La Jetéessä* maisema ja elokuvan tapahtumaympäristöt asettuvat monien narratiivisten elokuvien tapaan kulissimaiseen rooliin huolimatta siitä, että paikkoja esittävät kuvat kuten ydinsodan raunioittama Pariisi, katakombien tunnelit, sotaa edeltävä Pariisi ja elokuvan nimiympäristö eli kiitorata ovat tunnelman ja tarinan kannalta tärkeitä. Keskiössä narratiivissa on silti miehen kokemus muisto, tämän vankeus, matka ajassa, yhteys naiseen ja lopulta kuolema. Itsenäisiä, autonomisia maisemakuvia ei elokuvan narratiivisissa runkokuvissa nähdä.

KUVAT 41–48: Nainen ja mies kohtaavat puistossa elokuvassa *La Jetée* (Marker 1962).

Lisäksi merkittävä syy elokuvallisen kerronnallisuuden syntymiseen *La Jetéessä* on sen äänisuunnittelussa. Elokuvassa on Markerin itsensä puhuma kertojaääni, jossa tarina kuvaillaan yksityiskohtaisesti. Voice-overin lisäksi elokuvan äänisuunnittelu on tehty klassisia elokuvallisia konventioita kunnioittaen, harvoja irtiottoja lukuunottamatta. Tärkein irtiottoista lienee naisen heräämisen hetki, jossa yhä voimistuva lintujen sirkutus kasvaa intensiteetiltään ja voimakkuudeltaan, kunnes loppuu äkisti kokonaan. Vaikka lintujen sirkutus liittyy varhaiseen aamuun ja siten heräämiseen, on äänen asema kohtauksessa niin korostunut, että se irrottaa sen muusta elokuvasta. *La Jetéen* ääntä on myös tutkittu ja aikalaiskritikko Roger Odinin mielestä ääni pelasti koko ”valokuvan uhkaaman fiktioelokuvan” (Bellour 2018: 216).

Viides elokuvallista kerrontaa tukeva rakenne löytyy kuvien sommittelusta. Marker on sommitellut kuvat toisinaan siten, että tarkennus on elokuvan henkilöissä ja elokuvan etualalla näkyvät esineet tai asiat

jäävät epäteräviksi toisin kuin usein klassisessa modernistisen valokuvan perinteessä. Etualalla näkyvä taka-alaa sotkuisempi *bokesh*, usein vältetty modernistisen valokuvan puitteissa, on kuitenkin tyypillistä elokuvalle, jossa kuvan syvyys muodostuu tehokkaasti etualan epäterävyydestä. Lisäksi sommittelu *La Jetéen* narratiivisissa kuvissa on tarkoituksellisen huoleton, katukuvamainen, suoraan tilanteesta kuvattu. Henkilöhahmot esiintyvät kuva-alalla eri kohdissa, välillä lähempänä, välillä kauempana. Kultainen leikkaus tai muotokuvauksen konventiot esimerkiksi asentojen, valaistuksen ja katseen suuntien suhteet eivät ole useimmissa kuvissa keskeisessä osassa. *La Jetéestä* löytyy kuva–vastakuva-pareja, joissa henkilöhahmojen keskinäistä vuorovaikutusta korostetaan. Kuvat vaikuttavat luonteeltaan dokumentaarisilta, mitä ne ovatkin. *La Jetéen* negatiivien perusteella voi päätellä, että Marker ei ole sommitellut kuvia yksi kerrallaan vaan sen sijaan tallentanut kohtauksia still-kuvin samaan tapaan tilanteen kestäessä kuin dokumentaarinen valokuvaaja kuvaa tilannekuvaa. Catherine Luptonin mukaan *La Jetéen* kuvia luullaan usein pysäytyskuviksi (freeze frame) elokuvasta, vaikka ne ovat valokuvia. Reproduktioita *La Jetéen* pinnakkaisista⁴⁰ katsoessa, ei ihmetytä, että kuvat vaikuttavat pysäytyskuvilta. Ne muistuttavat paljolti sellaisia, vaikka niitä ei olekaan kuvattu elokuvakameralla. Pinnakkainen esimerkiksi naisen reaktiosta lentokentällä miehen kuoleman jälkeen (2018: 218) sisältää 36 lähes identtistä kuvaa, jotka on kuvattu niin peräjälkeen, että muutokset naisen asennossa ja ilmeessä ovat osassa lähes huomattomia. Mikäli ne heijastettaisiin peräkkäin elokuvakankaalle, liike muuttuisi käytännössä jatkuvaksi. Lopulliseen teokseen Marker on poiminut mukaan vain muutaman ruudun. Elokuvan alun tehokkaasti leikattu lyhyt pojan muisto kuolevasta miehestä ja naisen kasvoista on suunniteltu pinnakkaisten avulla kuvakäsikirjoitukseen kuva kualta (kts. Bellour 2018: 219).⁴¹

Kuten tämän alaluvun alussa mainitsin, *La Jetéen* kuvat ovat kiusanneet tutkijoiden mieltä. Niille on jopa keksitty uusia nimityksiä. Philippe Dubois'n nimitys (2012) ”cinématogramme” pyrkii ehdottamaan, että *La Jetéen* narratiiviset runkokuvat ovat jotain muuta kuin ”tavallista” valokuvaa. Tulkitsen nimityksen siten, että Dubois ei halua nimittää *La Jetéen* kuvia valokuviksi, sillä ne eivät hänen mielestään täytä tiettyjä kriteereitä, joita valokuvalle yleensä asetetaan vaan ovat

jollakin tavoin luonteeltaan elokuvallisempia. Valokuvataiteilijana ja elokuvantekijänä koen Dubois'n tulkinnan ongelmalliseksi sen epämääräisyyden tähden. Ensinnäkin tarve nimetä *La Jetéen* narratiiviset runkokuvat joksikin muuksi kuin valokuvaksi viittaa yksipuoliseen tai yksinkertaiseen käsitykseen siitä, mitä valokuva on tai voi olla. Valokuvan eri lajien ja tekotapojen valtava kirjo voi nähdäkseni helposti pitää sisällään myös *La Jetéen* runkokuvien kaltaisten kuvien lajin. Eräs esimerkki on edellä mainitsemani journalistinen kuvatarina. Mikäli taas hyväksytään Dubois'n ehdottama nimitys ja suhtaudutaan siihen yrityksenä esittää, että kuvilla on jokin elokuvallinen ominaisuus, on *La Jetéen* luonteesta annettu tiivistys (mp.) ”hetki, joka kestää; elokuvaksi tehty valokuva; kuvaksi tehty ajatus; havainnoksi muutettu kuva tietoisuudesta” varsin maalaileva ja mystifioiva.

Oman tekijälähtöisen analyysini perusteella narratiivisten runkokuvien elokuvallisuus *La Jetéessä* perustuu ensisijaisesti elokuvan *affordanssiin*. Marker käyttää narratiivisten runkokuvien yhteydessä sellaisia tehokeinoja, jotka tavallisesti kuuluvat osaksi elokuvan keinovalikoimaa valokuvan tradition sijaan. Mainitsemani narratiiviset tehokeinot yhdistettyinä valintoihin kuvien sommittelussa, leikkauksessa, muodossa ja äänessä tukee elokuvallisen vaikutelman syntymistä, vaikka käytetyt kuvat ovat teknisesti ottaen valokuvia. Näkemykseni mukaan, ja toisin kuin Dubois esittää, nämä kinematogrammit ovat kyllä valokuvia, mutta *ne on tuotettu prototyyppejä elokuvallisia keinoja hyödyntäen*, jolloin niiden tarjoama vaikutelma kallistuu katsojan hahmotuksessa kohden elokuvaa, valokuvan sijaan.

Johtopäätöksenä *La Jetéen* kuvatyypin vertailusta esitän havainnon, että vaikka kuvan tuottamisen välineen kannalta teoksessa esiintyy vain kahdentyyppistä kuvaa; liikkuvaa kuvaa ja valokuvia, niiden kuvien tuottama *vaikutelmien* variaatio on laajempi. Siinä, missä *La Jetéen* runkokuvat tuottavat *elävän ja elokuvallisen vaikutelman*, sen muistoja kuvaavat kuvat tuottavat *pysähtyneen ja valokuvallisen vaikutelman*. *La Jetéen* (ja siitä kirjoitettujen useiden tutkimusten) perusteella voidaan havaita, että elokuvassa kuvan tuottamisen väline (elokuva- tai still-kamera) on itse asiassa toisinaan toisarvoinen sen tuottamaan vaikutelmaan nähden. *Ensisijaiseksi elokuvallisen ja valokuvallisen kuvan tuottamisessa muodostuvat tällöin ne esteettiset ja luovat valinnat, joita kuvan yhteydessä on sovellettu*. Kun nämä valinnat seuraavat elokuvallisia konventioita on lopputuloksena elokuvallinen kuva, mutta mikäli nämä valinnat seuraavat valokuvallisia konventioita tulee kuvasta luonteeltaan valokuvallinen. Tämä näkyy *La Jetéessä* erityisesti narratiivisia runkokuvia ja muiston kuvia vertailtaessa.

YHTEENVETO: AJAN KAHTIAJAON ÄÄRELLÄ

Jaoin luvun alussa kysymyksen ”*Miksi maiseman kuva elokuvassa vaikuttaa pysähtyneeltä?*” kahtia. Kysymystä voidaan pohtia sekä teoreettis-filosofiselta että käytännölliseltä kannalta. Martin Lefebvre oli pohtinut maiseman pysähtyneisyyttä esittäessään maisemakuvan pysähtyneen luonteen taustalle esimerkiksi yhteyden taidehistoriaan, aiempiin nähtyihin maisemiin että luonnonmaiseman kokemukseen. Lisäksi olin luvussa 3 tuonut esiin eräänä näkökulmana energoittaisen yhteyden maisemaan, joka perustuu kunkin kokijan henkilökohtaiseen maisemayhteyteen. Tässä luvussa pohdin ensin maisemakuvan apokronian ja Gilles Deleuzen aikakristalli-käsitteen suhdetta ja etenkin sitten kysymyksen käsittelyyn käytännölliseltä ja tekijälähtöiseltä kannalta valiten keskustelukumppaneikseni kaksi olemassa olevaa teosta, joiden kautta maisemakuvan erityistä luonnetta voi jäljittää. Ensimmäinen keskustelukumppaneista oli Kanerva Cederströmin elokuva *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999). Keskityin analyysissäni siihen, kuinka elokuva yhdistää toisiinsa maiseman ja ajan teemat ja tuo esiin mielenkiintoisella tavalla maisemakuvan *apokronian* – ajan ulkopuolisuuden.

Ajan ulkopuolella oleminen tai ajan ulkopuolelle asettuminen ovat ominaisuuksia, jotka leimaavat usein elokuvien pysähtyneiksi miellettyjä maisemakuvia. Syy siihen, miksi maisemakuva vaikuttaa toisinaan elokuvassa merkitsevällä tavalla pysähtyneeltä, liittyy näkemykseni mukaan tähän ajan ulkopuolelle asettumiseen. Maisemakuva ei tällöin sitoudu elokuvan muuhun narratiiviin luontevasti vaan jää siitä irralliseksi kuvaksi siten, että katsojalle on merkityketöntä tai epäselvää, mitä aikaa maisemakuva itse asiassa kuvaa. Tämä narratiiviin ja toimintaan sitoutumattomuus vaikuttaa katsomiskokemuksessa siten, että kuva koetaan pysähtyneenä. Martin Lefebvren ehdottama speктаakkelimaisen katsomisen moodi maisemakuvan yhteydessä pyrki kuvaamaan samaa asiaa, mutta mielestäni epätarkasti. Maisemakuvan pysähtyneisyys voi eräissä tapauksissa sitoutua speктаakkelin ihailuun (vrt. Mulvey), mutta kokemukseni mukaan tästä ei suinkaan aina ole kyse.

Spektaakkelimaiseksi muuttuvan ja apokronisen kuvan suhdetta voisi selittää niin, että siinä missä spektaakkelimainen kuva käsitteenä kuvaa tietynlaista katsojan suhdetta kuvaan, apokronia taas

kuvaa tämän kuvan suhdetta saman teoksen muihin kuviin, erityisesti sellaisiin jotka kiinnittyvät teoksen kerronnallisiin aikoihin. Apokronisen kuvan tärkein ominaisuus on se, että katsoja voi sijoittaa tällaisen kuvan vapaasti mihin tahansa teoksen mahdolliseen aikaan. Tämä on seurausta siitä, että kuva itsessään ei tällöin kannata tunnusmerkkejä, jotka ohjaisivat ajallista luentaa mihinkään tiettyyn suuntaan. Apokroninen kuva ei myöskään edellytä sijoittamista mihinkään tiettyyn aikaan tullakseen tulkituksi teoksen kannalta mielekkäällä ja kiinnostavalla tavalla. Nähdäkseni tämä tulkinnallinen vapaus luo tilan, jossa kuvan poeettinen katsominen tulee mahdolliseksi. Kuva voi mutta sen ei tarvitse kertoa mitään erityistä. Tämä tila koetaan tyypillisesti pysähtyneisyytenä, mutta tietyn kuvan kuvaaminen joko speaktaakkelimaisen katsomismoodin aktivoivaksi autonomiseksi kuvaksi tai apokroniseksi kuvaksi välittää olennaisesti siitä erilaista tietoa. Näin nämä kaksi käsitettä kuvauksen apuvälineinä täydentävät toisiaan.

Maisemakuvan apokroniaa voidaan käyttää elokuvassa korostamaan sen tematiikkaa tai viestiä, kuten tapahtuu *Trans-Siberiassa*. Junan ikkunasta näkyvät kuvat vievät katsojan aikamatkalle muistoihin näyttämättä kuitenkaan aktuaalisia kuvia menneisyydestä. Maisema toimii elokuvassa kuvaamaan sekä menneisyyttä että nykyisyyttä, koska se ei sitoudu selvästi mihinkään tiettyyn aikaan vaan asettuu ajan ulkopuolelle. Elokuvassa kuullaan Siperian vankileireillä olleiden Andrei Sinjavskin ja Amalia Suden kertomuksia, mutta elokuva koostuu 1990-luvun lopulla kuvatusta kuvamateriaalista arkistomateriaalin sijaan. Silti erityisesti maisemat, joita junan ikkunasta näkyy, tuntuvat luontevasti yhdistyvän vankileireillä olleiden muistoihin: kaikki junan ikkunasta näkyvät maisemat voisivat kuvata myös niitä maisemia, joita Sinjavski ja Susi katsoivat, ja joita Sinjavski teksteissään myös kuvailee. Maiseman kuvat asettuvat siis kuvaamaan yhtä lailla sekä mennyttä että elokuvan kuvaustilanteen aikaa. Ne voisivat kuvata myös tätä aikaa, jossa nyt elokuvaa katson, sillä niissä ei esiinny tiettyyn aikaan kiinnittyviä merkkejä tahi temporaalisia tienviittoja. Maiseman kuvat *Trans-Siberiassa* edustavat erityistä maisemakuvan lajityyppiä, jonka olemus on *apokroninen*, ja joka siksi toimii siltana eri aikojen välillä jättäytyen samalla niiden kaikkien ulkopuolelle. Tämä kuvien apokroninen olemus vaikuttaa osaltaan elokuvan merkittävien teemojen – muistin

ja muiston – artikuloitumiseen katsojalle. Maisemakuvan kautta tapahtuva aikamatka menneisyyden ja nykyisyyden välillä sitoutuu voimakkaasti elokuvan tematiikkaan ja tukee sitä hedelmällisesti.

Analysoituani apokronian käsitettä *Trans-Siberian* yhteydessä siirryin toiseen elokuvan maiseman kuvien yhteydessä tärkeään käsitteeseen: *affordansseihin*. Chris Markerin *La Jetée* (1962) on erinomainen teosesimerkki havainnollistamaan affordansseja. *La Jetéen* yhteydessä voidaan soveltaa Kressin mainitsemaa (2010: 82) tilan affordanssin ajatusta elokuvaan. Tällöin elokuvan affordanssiin kuuluisi sellaisia ominaisuuksia kuin joko piirretyt tai elokuvakameralla tallennetut kuvat, näiden kuvien liike, tietty muoto, yhteen liittämisen konventio ja esittämisen tapa (laaja suorakulmio esimerkiksi seinälle heijastettuna tai TV:stä katsottuna), tietty rajattu teoksen katsomisen aika sekä äänen ja narratiivin läsnäolo. Elokuvan affordanssi on se kaikki, jota elokuva tarjoaa käyttöön, ne ominaisuudet, jotka ovat elokuvan yhteydessä käytettyjä ja joita voidaan omaksua käyttöön muihinkin mediumeihin. Affordanssin käsite on luonteeltaan pehmeä. Osa kuvan ominaisuuksista voidaan lukea sekä valokuvan että elokuvan affordanssiin kuuluviksi. Valokuvallisuus ja elokuvallisuus ja mediumien affordanssit voidaankin jaotella pikemmin prototyypiteorian puitteissa kuin tiukkoina kategorioina, aivan samoin kuten maiseman aihe itsessäänkin. *Elokuvalle tyypilliseksi hahmotettu affordanssi on sen kyky jäljitellä liikettä*. Siksi, vaikka pysäytetyt kuvatkin, kuten vaikkapa freeze frame- eli pysäytyskuvat, kuuluvat elokuvan affordanssiin, on nähdäkseni ilmiselvää, että kuvan liike on elokuvan yhteydessä tyypillisempi affordanssin piirre kuin pysäytetty kuva. Voidaan tulkita, että elokuvallisuus kuvassa tarkoittaa itse asiassa elokuvan affordansseihin tarttumista.

La Jetée ei havainnollista valokuvan affordanssia elokuvassa vaan sen sijaan elokuvan affordansseja valokuvassa, sillä se on pääosin valokuvasta koostuva teos, mutta siltikin ilmiselvästi elokuva. Elokuvan affordanssit ovat *La Jetéen* kuvien yhteydessä niin voimakkaat, että katsoja mieltää yhteenliitetyt valokuvat elokuvaksi. Koska *La Jetéen* kuvat on tuotettu useita elokuvan keinoja hyödyntäen, katsoja päätyy pitämään niitä jollakin tavoin ”tavallisista” valokuvista poikkeavina kuvina. Valokuviin on *La Jetéessä* liitetty elokuvan affordanssi, se kaikki, mitä

elokuva tarjoaa. Vastaavasti ajallisesti erityistä maisemakuvaa elokuvassa voidaan lähestyä esimerkkinä siitä, kuinka elokuva muuttuu valokuvalliseksi – siis pohtia maiseman kuvaa valokuvallisten affordanssien kautta. Mitkä ovat sellaisia piirteitä kuvassa, jotka suuntaavat katsojan hahmotusta kohden valokuvallista pysähtyneisyyttä elokuvalle tyypillisinä pidetyn liikkeen sijaan?

Lefebvren ajattelussa maiseman kuvan pysähtynyt luonne liittyy ensisijaisesti kuvan aiheeseen; siihen, miten maiseman kuvaa on totuttu katsomaan. Lefebvre perustaa näkemyksensä Mulveyn tulkintaan naisen kuvasta, seksuaalisoidusta katsomisen tavasta, jonka tullessa käyttöön katsojan huomio elokuvan narratiivista herpaantuu.

En pyri kiistämään tätä *kuvan aiheeseen* liittyvää perustetta maiseman pysähtyneelle luonteelle elokuvassa. Omassakin taustassani on merkittävä maiseman katsomisen ja maisemaa esittävien kuvien vaikutus, joka kiistatta suuntaa huomioni elokuvissa usein juuri maiseman kuviin, toisinaan tarinan kustannuksella. On nähdäkseni todennäköistä, että juuri tämä ennen nähtyjen maisemien ja maisemaesitysten muisto vaikuttaa tapaani katsoa maisemaa myös elokuvissa. Väitän kuitenkin, että kuvan aihe ei ole *ainoa syy* siihen, miksi maiseman kuva elokuvassa näyttyy toisinaan pysähtyneenä. Esitän, että *toinen merkittävä syy maiseman kuvan pysähtyneelle luonteelle on sen valokuvallinen olemus, joka kumpuaa valokuvan affordanssista*. Maiseman kuva elokuvassa muuttuu luonteeltaan pysähtyneeksi siksi, että sitä esitettäessä elokuvassa käytetään usein valokuvan affordanssia – niitä piirteitä, jotka yleisemmin ja tyypillisemmin mielletään kuuluviksi valokuvan mediumiin elokuvan sijaan. Lisäksi väitän, että maiseman aiheeseen liittyvä pysähtyneisyyden tunnelma ei selity pelkästään maisemakuvan katsomisen konventiolla. Tärkeää osaa maisemakuvan pysähtyneessä luonteessa näyttelee maisemakuvan ajallinen ambivalenssi ja katsojan vaistonvarainen hahmotus siitä, että kuva, jota hän katsoo, ei välttämättä asetu osaksi elokuvan narratiivia vaan voisi kuvata (ja toisinaan kuvaakin) myös jotakin aivan muuta aikaa.

Elokuvalla ja valokuvalla koetaan olevan paljon yhteistä niiden teknisistä ominaisuuksista ja historiallisesta yhteydestä johtuen. Kuitenkin merkittävä niitä erottavista tekijöistä on pysähtyneisyyden ja liikkeen välinen erilaisuus, joka nimetään tyypillisesti tärkeimmäksi elokuvaa ja valokuvaa erottavaksi tekijäksi.⁴² Arvelen siksi, että *merkittäv*

valokuvallisuuden eli valokuvan affordanssin piirteistä elokuvassa on kuvan tapahtumaton, intransitiivinen ja pysähtynyt luonne. Tämä valokuvallinen piirre ilmaantuu elokuvissa käyttöön usein maiseman kuvan yhteydessä ja liittyy osittain Lefebvren mainitsemaan palautumiseen luonnollisen maiseman katsomisen moodiin ja aiemmin nähtyihin maisemaa esittäviin taideteoksiin. Lisäksi tuo pysähtyneisyys liittyy maisemakuvan sijoittumiseen elokuvan narratiivisen ajan ulkopuolelle. Muitakin syitä lienee käytön taustalla. Eräs syy voi olla intuitiivis-esteettinen tarve tarjota elokuvan keskelle tilaa ja etäisyyttä. Toinen syy voi olla narratiivinen tai allegorinen syy, jossa maisemaa käytetään ilmentämään katsojalle henkilöahmojen tunnetiloja ja ajatuksia. Kenties maiseman yhteydessä käytettyyn valokuvan affordanssiin liittyvät myös maiseman mittasuhteet. Maisema on entiteettinä niin suuri, että katsojalle annetaan aikaa sen tarkasteluun ja kuva irrotetaan siksi elokuvan rytmistä muita kuvia kestoaltaan pidemmäksi kuvaksi.

Lyhytelokuvani *Jyrkänte*n avulla pyrin selvittämään sitä, mitä valokuvallisuus ja elokuvallisuus voisivat maiseman kuvan yhteydessä merkitä ja mihin maisemakuvan pysähtynyt ominaisuus liittyi. Pyrin sen tekoprosessin aikana tutkimaan, kuinka on – mikäli on – mahdollista tuottaa tietoisesti kuvia, jotka ovat lähtökohdaltaan elokuvallisia, eli sisältävät liikkeen illuusion vaikka ovat still-kuvia. Toisaalta pyrin tutkimaan, kuinka on mahdollista tuottaa kuvia, jotka ovat tunnelmaltaan valokuvallisia eli pysähtyneitä ja spektaakkeli-maisia vaikka ovat liikkuvaa kuvaa. Erityiseksi kysymykseksi nousi, mitkä ominaisuudet elokuvateoksen sisältämissä kuvissa vaikuttavat valokuvallisen vaikutelman syntymiseen? Liittyykö valokuvallisuuteen esimerkiksi nimenomaan maiseman aihe? Pyrin *Jyrkänte*n kautta selvittämään valokuvan ja elokuvan rajapintaa ja sitä, millaiset piirteet elokuvassa ja valokuvassa risteävät keskenään ja mitkä toisaalta erottavat niitä toisistaan. Tämän rajapinnan tunnustelemisen avulla toivoin voivani päätellä jotakin siitä, mitä valokuvallisuus ja elokuvallisuus itse asiassa merkitsevät erityisesti suhteessa maiseman kuvaan. Kerron siksi seuraavaksi *Jyrkänte*n tekoprosessista ja siihen liittyneistä valinnoista.

-
19. Näin oli konkreettisestikin filmille kuvatun elokuvan yhteydessä. Vaikka digitaalinen tekniikka on muuttanut kuvan tallennustapaa, käytännön tasolla operoidessa kuten elokuvaa leikatessa myös digitaalinen elokuva muodostuu lineaarisesti toisiaan peräkkäin seuraavista kuvista.
 20. Ks. esim. McInnes, D. 2015; Crane, J. 2019.
 21. Indeksisyys perustuu amerikkalaisen semiootikon C.S. Peircen ajatukseen erottaa toisistaan kolme perusmerkkiä: ikoni, indeksi ja symboli. Indeksiaalisuus merkitsee osoittamista ja kohde johdetaan tällöin suoraan merkistään. Maiseman kuvan yhteydessä voisi puhua myös ikonisesta suhteesta, jossa viittaussuhde on esittävä ja toisintava. Yleistajuinen esitys Peircen teoriasta löytyy esim. Eagleton 1991: 116.
 22. Koska käsittelen tutkimuksessa kameralla ja todellisesta maailmasta kuvattua maiseman kuvaa, en tämän tutkimuksen yhteydessä paneudu esimerkiksi animaatioon, voimakkaasti digitaalisesti muuteltuun kuvaan tai kamerattomiin valokuviin ja elokuviin, jotka kuuluvat luonnollisesti myös elokuvan ja valokuvan taiteisiin.
 23. Ken Burnsien mukaan on nimetty still-kuvien yhteydessä yleisesti käytettyjä tekniikoita. Ken Burns -efektillä tarkoitetaan elokuvassa still-kuvaan liitettäviä zoomauksia (lähennyksiä tai loitonnuksia) ja kameran liikettä kuvan eri alueesta toiseen, joiden avulla esimerkiksi nostetaan valokuvasta esiin tiettyjä henkilöitä. Näitä lähennyksiä ja loitonnuksia löytyy myös *La Jetéestä*, ja Chris Marker käytti niitä teoksessaan luonnollisesti vuosia ennen Burnsia.
 24. Ks. optisen tulostimen käytöstä ja ominaisuuksista lisää esimerkiksi artikkelista Egbe, A. 2020.
 25. On huomattava, että digitaalisena aikana valokuva- ja elokuvakameroiden erot ovat lientyneet, sillä digitaalisilla laitteilla voi yleensä kuvata sekä liikkuvaa kuvaa että valokuvaa. Still-kuvan ja liikkuvan kuvan eron perusteeksi voikin enää harvoin merkitä sitä, mitä välinettä on käytetty, vaan nojautua vain saavutettuun lopputulokseen.
 26. Ks. esim. Häyrynen 2005: 37.
 27. Esimerkiksi Pedro Calderón de la Barcan näytelmä *Elämä on unta* (1629–1635) käsittelee tätä unen ja elämän samankaltaisuutta. Näytelmää on käytetty lukuisten elokuvien innoituksena, joista ehkä tunnetuin on Lana ja Lilly Wachowskin *The Matrix* -elokuva (1999–2003 ja 2021).
 28. Ks. esim. Andrew 1984; Lapsley & Westlake 1988; Rowe 2003 ja Turner 2006.

29. Filmille piirtyvä kuva muodostuu mustavalkoisessa filmissä hopeahali- deista, jotka ryhmittäytyvät näkyväksi kuvahopeaksi filmin kehitysprosessissa. Tummunut kuvahopea näkyy filmissä sitä luopilla tarkasteltaessa silmin havaittavina rakeina. Yksittäisen rakeen koko vaihtelee filmin herkkyuden mukaan. Mitä suurempi rae, sen herkempää yleensä käytetty filmi on. Toisaalta siihen, kuinka selvästi rae lopullisessa kuvassa erottuu, vaikuttaa myös käytetyn kameran ja sen sisäl- tämän filmin koko sekä se, kuinka suuri vedos valmistetaan. Mitä suurempi lopullinen kuva on ja mitä pienempi on lähtökohtana ollut negatiivi, sitä selvemmin rae näkyy. Havainnollinen esimerkki tästä on Antonionin Blow-Up -elokuvan (1966) pimiökohtaus, jossa Thomas suurentaa valokuvavedosta niin kauan kunnes jäljellä on enää epäselvä möykky.
30. Pentax Spotmaticin kerrotaan Pentaxin mukaan tulleen markkinoille vasta vuonna 1964. On toki mahdol- lista, että *La Jetéen* kuvausaikaan vuonna 1962 olisi Hong Kongissa (josta Bonfanti kertoi kameran ostaneensa) ollut jo saatavissa siitä versioita, joita ei tuolloin vielä Euroopassa ollut. Pentaxilta ei yhteydenotoistani huoli- matta asiaa pystytty varmistamaan.
31. *La Jetéen* heräämisjaksoa on analysoitu niin perinpohjaisesti etten kirjoita siitä tässä enempää. Ks. lisää aiheesta esim. Harbord 2009: 32–35; Lupton 2008: 93–94; Jacques 2018: 164 ja Darke 2016: 80–82.
32. *La Jetéen* still-kuvat on tuotu filmille optisen tulostimen avulla, jota käytettiin ennen digitaalista tekniikkaa yleisesti elokuvan kopiointiprosessissa.
33. ”Au dixième jour d’expérience, des images commencent à sourdre, comme des aveux.” *La Jetéen* teksti ja kuvat löytyvät kokonaisuudessaan teoksesta *La Jetée* Ciné-roman (Marker 2008).
34. ”Un matin du temps du paix. Une chambre du temps du paix, une vraie chambre. De vrais enfants. De vrais oiseaux. De vrais chats. De vraies tombes. Le sixième jour il est sur la jetée. Vide.”
35. Klassisen mustavalkoisen valokuvan perinteeseen kuuluu ihanne, että kuvan etualalla ei tule olla epätarkkoja objekteja kun tarkennus on etääm- mällä kuvassa. Etualalle jäävää epäterävyyttä pidetään yleensä tässä valokuvan perinteessä luonteeltaan epäesteettisenä ja ”mössöisenä” (Sammallahti 1999). Ihanne liittyy kameran linssien kykyyn toistaa filmille epäteräväksi jäävä alue (bokeh), joka usein tekijöiden käsityksen mukaan (mm. Sammallahti 1999) eroaa ulkonäöltään terävyyds- alueen etu- ja takapuolella.
36. ”Comme il s’est fait pour ainsi dire en écriture automatique je tournais le Joli Mai, j’étais complètement immergé dans la réalité de Paris 1962 et la découverte un peu grisante du cinéma direct (vous ne me ferez jamais dire ”cinéma vérité”...) et le jour de repos de l’équipe, je photographiais une histoire à laquelle je ne comprenais pas grand’chose, c’est au montage que les pièces du puzzle se sont rassemblées, et ce n’est pas moi qui avais dessiné le puzzle, j’aurais du mal à en tirer une quelconque vanité. C’est arrivé, c’est tout.”
37. ”Un matin du temps du paix. Une chambre du temps du paix, une vraie chambre. De vrais enfants. De vrais oiseaux. De vrais chats. De vraies tombes. Le sixième jour il est sur la jetée. Vide.”
38. Ks. esimerkiksi Bellour 1999; Cortade 2008; Campany 2008 ja Bellour 2012.
39. Ehkä suomennokseksi voisi kelvata kinematogrammi tai elokuvallinen valokuva.
40. Pinnakkainen on valokuvanegatii- veista tehtävä valokuvavedos, jossa kaikki filmille tallentuneet negatiivit nähdään alkuperäisessä negatiivi- koossaan mutta positiivikuvina. Pinnakkaisia käytetään yleisesti valittaessa pimiössä vedostettavaa negatiivia, sillä niistä voidaan arvioida helpommin kuin pelkästä negatiivista, millainen vedoksesta on mahdollista valmistaa.
41. Mielenkiintoista on, että alkukohtaus Orlyn lentokentällä oli alkuun suunnit- teltu liikkuvalla kuvalla toteutetta- vaksi: *La Jetéestä* on olemassa toinen versio, sisarelokuva, jossa Davos Hanich (elokuvan aikamatkaajan näyttelijä) juoksee lentokentän katso- miskorokkeella kymmenen sekunnin ajan liikkuvassa kuvassa still-kuvien sijaan (Darke 2016: 14).
42. Ks. esimerkiksi mainitsemani kirjoittajat alaluvussa Kohti pysäh- tynyttä maisemaa I – valokuvan ja elokuvan affordanssit.









V MAISEMAKUVAN APOKRONIA JA JYRKÄNNE

KÄSITTELIN EDELLISISSÄ LUVUISSA elokuvan maisemakuvan ajallista erityisyyttä teoreettiselta kannalta ja sen liittymistä esimerkiksi speaktaakkelimaisuuden, valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden käsitteisiin. Loin apokronian käsitteen tutkimukseni avuksi, sillä Lefebvren maisemakuvan yhteyteen soveltama speaktaakkelimaisen katso-mismoodin ja autonomisen kuvan käsitteet, jotka hän esittelee artikkelissaan (2006: 29) eivät mielestäni kaikilta osin sopineet kuvaamaan maisemakuvan ajallisen erityisyyden luonnetta. Apokronia merkitsee ajan ulkopuolelle asettumista – piirrettä, joka minusta on kytköksissä maiseman kuvan erityisyyteen elokuvassa. Luvussa 4 pohdin apokronian lisäksi valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden käsitteitä ja sitä, mikä niissä johtaa siihen, että maiseman kuva vaikuttaa joissakin teoksissa pysähtyneemmältä kuin elokuvan muut kuvat. Nojasin tässä pohdinnassa affordansseihin eli siihen, millaisia ominaisuuksia valokuva ja elokuva voivat teoksissa lainata toisilleen. Hypoteesini oli, että maisemakuvan pysähtyneeseen luonteeseen elokuvassa vaikuttavat erityisesti juuri valokuvan affordanssit. Maiseman kuva elokuvassa on siis joissakin teoksissa luonteeltaan valokuvallisempi kuin elokuvan muut kuvat, ja vaikuttaa siksi niin pysähtyneeltä. Siitä muodostuu ajallisesti erityinen *maisemakuva* sen sijaan että se olisi vain kuva aiheestaan eli maisemasta.

Tutkiakseni käytännössä taiteellisen työn kautta maisemakuvan pysähtyneisyyttä ja irtautumista elokuvan narratiivisesta ajasta valmistin väitökseen taiteellisen osan. *Jyrkännen* (2022) on filmivalokuvin kuvattu mutta digitaalisesti elokuvaksi leikattu teos.

Tässä luvussa kerron sen valmistusprosessista ja niistä huomioista, joita sen tekeminen nosti esiin maisemakuvan ajallisuuden erityispiirteistä. Kerron ensin *Jyrkänteiden* lähtökohdista ja tekniikasta ja syvennyn sitten sen teemoihin ja näiden teemojen taustoihin. Poimin sitten *Jyrkänteistä* kohtaukset, joiden yhteydessä keskityn eri lähtökohtiin, joista elokuvan maisemakuvaa voi lähestyä. Ensimmäinen lähtökohdista on *maisemakuvan apokronia*, jota käsittelem elokuvan matkaa kuvaavien jaksojen yhteydessä. Toinen lähtökohdista keskittyy *affordansseihin* ja kolmas puolestaan liittyy *energeettiseen maisemayhteyteen*, jota käsittelem elokuvan loppukohtauksen ja liikkuvan kuvan jakson yhteydessä.

Jyrkänteiden lähtökohta oli ajatuksessa yhdistää toisiinsa elokuvan ja valokuvan mediumit käyttäen yhteensitovana tekijänä erityisesti maiseman kuvaa. Kaikenlaisista elokuvista sekä fiktiivisten että dokumentaaristen elokuvien piiristä löytyy lukuisia kuvia maisemasta, joita voidaan pitää aiemmin esittelemiäni kriteerien perusteella luonteeltaan valokuvallisina ja pysähtyneinä ja jotka siksi voisi valita havainnollistamaan maisemakuvan apokroniaa. Halusin kuitenkin tutkia nimenomaan oman taiteellisen työni kautta elokuvan maisemakuvan pysähtyneisyyttä ja ajallisuutta apokronian käsitteen avulla. Lisäksi tavoitteeni oli koetella sitä, onko kuvassa olennaista pysähtyneen tunnelman suhteen sen aihe – esimerkiksi maisema – vai vaikuttavatko myös muut tekijät, tässä tapauksessa erityisesti valokuvan affordanssi, kuvan kokemiseen pysähtyneenä. Toisin sanoen, halusin taiteellisen työni kautta selvittää kuvan aiheen (maiseman) ja sen tekotavan (valokuvan affordanssin) yhteyttä tunnelmaan ja merkityksiin joita se tuottaa.

Luku on tarkoituksella kokonaisuudessaan teoreettisesti keveämpi kuin sitä edeltävät luvut, sillä olen halunnut jättää siinä tilaa nimenomaan omille taiteellisesta työstä kumpuaville huomioilleni ja valinnoilleni. Sidon luvussa esiin tulevat aiheet aiemmin esittämiini teoreettisiin lähtökohtiin esimerkiksi spektaakkelimaisuuden, apokronian, aikakristallin käsitteen ja affordanssien suhteen siltä osin kuin pidän sitä välttämättömänä, mutta jätän muutoin lukijan perehtymään rauhassa eritoten taiteelliseen työhön liittyviin osuuksiin. Luku on mahdollista ymmärtää myös tutustumatta teokseen, jota se käsittelee, mutta on todennäköistä että teoksen katsominen edistää

luvussa esitettyjen kuvailujen ja huomioiden ymmärtämistä merkittävästi. Toivon luvun avaavan lukijalle sitä polkua, jonka taiteilija on teosta tehdessään kulkenut ja huomioivan siinä esitettyjen taiteelliseen työhön liittyvien havaintojen subjektiivisuuden. Tässä taiteellisessa tutkimuksessa esitetyt havainnot ja tulokset voidaankin kenties nähdä karttana ennemmin kuin maisemana. Merkinnästä kartassa voi päätellä jyrkänteiden paikan, mutta vasta kun jyrkänteellä seisoo itse, sen voi havainnoida todellisessa laajuudessaan. Yhtä lailla maisemakuvan ajallinen erityisyys elokuvassa voidaan helposti teoretisoida, mutta sen esittäminen käytännössä ja saavutetun lopputuloksen luonne on tiiviissä yhteydessä tekijään itseensä ja tämän kokemukseen ja havaintoihin.

JYRKÄNNE TUTKIMUSMENETELMÄNÄ

Tämän työn johdannossa mainitsin, että *Jyrkänne* oli metodini selkäranka. Tarkoitin tällä sitä, että *Jyrkänne*-elokuvan kautta saatoin tutkia käytännössä sitä, miten maisemakuvan erityinen ajallinen luonne elokuvassa ilmenee. Toinen elokuvan suunnittelun lähtökohta oli sen koettelu, mitä valokuvan ja elokuvan affordanssit käytännön tasolla merkitsevät. Taiteellisen tutkimuksen metodiikka on laaja-alaista siten, että metodeihin kuuluu monia erilaisia tapoja tutkia taiteessa, taiteen tekemisen kautta ja taiteen avulla siten, että yhtä lailla taideteos, sen tekoprosessiin syventyminen kuin tekijä itsekin ja tämän itserefleksio tulevat kiinteäksi osaksi tutkimusta ⁴³. Taiteellisen tutkimuksen metodologia ei ole siinä mielessä tiukan kurinalaista että olisi olemassa vain yksi oikea, standardoitu tapa tehdä sitä, vaan metodiikka usein elää taiteilijan ja tuotannon mukana. Usein taiteellisen tutkimuksen perustana on taiteilijan omasta tuotannosta kumpuava teema, jonka eri puolia taiteilija avaa tuotantonsa avulla ja sitä edelleen muihin ajattelijoihin, taiteilijoihin tai teoreettiseen viitekehukseen laajentaen.

Taiteellisen tutkimuksen metodologian yhteydessä piilee toisinaan eräänlaisen kehäpäätelmän vaara, kun taiteilija sekä tekee aineistonsa että tutkii sitä itse. Kysymykseksi nousee tutkimuksen epistemologia: millä ehdoilla voidaan saavuttaa tietoa maailmasta laajassa mielessä eli jostain itsen ulkopuolisesta? Valtavirtainen tieteellinen käsitys on perinyt valistuksen tieteenfilosofiasta periaatteen, jonka mukaan tieteellisesti pätevä tiedon takaavat hyväksytyt tutkimuskäytännöt (Niiniluoto 2019). Tiedon hankkimisen tapa eli yleisesti hyväksytyt tutkimuksen metodit todentavat tällöin tiedon totuudellisuuden ja luotettavuuden. Metodologiset käytännöt nojaavat aikaisempiin tutkimuksiin ja niissä käytettyihin metodeihin yleensä siksi, että metodien luotettavuus on noissa edeltävissä tutkimuksissa näytetty jo toteen. Uuden tiedon saavuttamisessa metodologian kehittäminen on kuitenkin myös usein välttämätöntä.

Taiteellisen tutkimuksen metodiikan puitteissa *Jyrkänteen* yhteydessä tuli kyseeseen kaksi mahdollista lähestymistapaa: *hypoteesin koettelu* ja *havainnollistaminen*. Hypoteesin koettelu olisi merkinnyt *Jyrkänteen* yhteydessä esimerkiksi sitä, että olisin sen avulla pyrkinyt tutkimaan maiseman kuvan pysähtynyttä luonnetta altistamalla maiseman kuvan erilaisille temporaalisille narratiiveille. Käytännön tasolla pysähtyneen

maiseman hypoteesin testaaminen olisi esimerkiksi tarkoittanut, että olisin kuvannut liikkuvasta kuvasta koostuvan elokuvan, jossa olisi ollut useita erilaisia maisemakuvia tai -kuvajaksoja. Olisin tarkastellut näitä jaksoja ja niiden ominaisuuksia, vertaillut niitä toistensa ja elokuvan muiden kuvien kanssa ja pyrkinyt selvittämään, ovatko jaksot pysähtyneempiä kuin niitä ympäröivä muu elokuva. Olisin pohtinut jaksoja analysoidessani, pitääkö hypoteesi maisemakuvan pysähtymisestä paikkansa, ja vaikuttaako saavutettuun pysähtyneeseen tunnelmaan esimerkiksi se, kuuluuko taustalla musiikkia tai se, kuinka pitkä tai liikkumaton kuva on kyseessä. Samaisessa elokuvassa olisin voinut myös havainnollistaa maisemakuvan pysähtyneen luonteen perusteita ja esimerkiksi pyrkiä näyttämään toteen sen, että liikkumaton kamera on eräs pysähtyneen maisemakuvan mahdollistajia.

Vaikkakin tällainen hypoteesin kokeileminen olisi ollut hedelmällinen tapa pohtia maisemakuvan pysähtyneisyyden perustaa, hylkäsin sen taiteellisista syistä. Minua ei kiinnostanut koostaa kokoelmaa esimerkkejä tai luoda suoraviivaista koeasettelua. Koin sen sijaan mielekkääksi pyrkiä luomaan teoksen, jonka inspiraatio kyllä kumpuaisi pysähtyneen maisemakuvan tematiikasta, mutta jossa lähestyisin teemaa omista taiteellisista lähtökohdistani käsin. Mikäli taiteelliselle tutkimukselle voidaan asettaa joitain epistemologisia kriteerejä, se, että sen puitteissa tuotettu teos on tekijälleen luonteva ja taiteellisesti mielekäs, on varmaankin tärkeimpien tällaisten vaatimusten joukossa ja siksi helposti perusteltavissa. Valokuva- ja elokuvataiteilijana olen kiinnostunut paitsi maisemasta kuvan aiheena myös elokuvan ja valokuvan jännitteisestä suhteesta, mitä tulee liikkeeseen ja pysähtyneisyyteen. Olin päätenyt jo tutkimuksen alkuvaiheessa siihen, että elokuva *La Jetée* tarjosi minulle väylän elokuvan ja valokuvan affordanssien ymmärtämiseen. Tarkoitukseni oli silti käsikirjoittaa elokuva, joka olisi uskottava ja kestävä itsenäisenä taideteoksena. En halunnut tuottaa toisintoa tai kopiota *La Jetéestä* vaan käyttää sitä enemmänkin inspiraation lähteenä ja heijastuspintana.

Chris Marker kuvaa (Marker: 2003; Darke 2016: 25–26) *La Jetéen* tekoprosessia automaattikirjoitukseksi – joksikin, joka ikäänkuin tuli hänen luokseen vailla tietoista suunnittelua. Markerin mukaan (mp.) *La Jetée* syntyi sinä lyhyenä aikana kun kuvausryhmä piti taukoa La Jolie

Mai -elokuvan kuvauksista. Aivan vastaavaa ilmestyksenkaltaista inspi-raatiota *Jyrkänteen* tekoprosessi ei sisältänyt, joskaan sitä tehdessäni syy sen tekemiseen ja se, mitä itse asiassa sen kautta halusin osoittaa, ei ollut vielä täysin kirkastunut. Etenin *Jyrkännettä* kuvatessani aluksi enemmän intuition kuin valmiin suunnitelman avulla.

Jyrkännettä suunnitellessani halusin toisintaa *La Jetéen* metodia kuvaamisen tavan osalta, eli kuvata lyhytelokuvan liikkuvan kuvan sijaan valokuvin. Toisaalta en halunnut koko elokuvan olevan näytelty kuten *La Jetée* käytännössä on, vaan halusin hyödyntää osaamistani suoran ja havainnoivan valokuvan kentältä mitä tuli maisemaan ja ympäristöön. Halusin siten kuvausmetodissani nojata *La Jetéen* sijaan Chris Markerin muihin töihin, joissa dokumentaarinen kuva ympäristöstä solmitaan osaksi elokuvan esseististä tarinaa, sekä omaan elokuvaani *Liituympyrät*, jonka olin toteuttanut vastaavalla metodilla vuonna 2011–2015. Halusin *Jyrkänteessä* lisäksi koetella ajatustani siitä, että kuvaamisen tapa – esimerkiksi se, kuinka sommiteltuja kuvat ovat – vaikuttaa lopputulokseen kuvan pysähtyneen vaikutelman osalta. *Trans-Siberian* tietoinen vaikutus tuli *Jyrkänteeseen* mukaan hiukan myöhemmin, vasta sen matkan aikana, jolla *Jyrkänteen* kuvasin. Tosin olin nähnyt *Trans-Siberian* jo sen ensi-illassa vuonna 1999 enkä epäile, etteikö sillä olisi ollut tiedostamatonta vaikutusta taiteelliseen työhöni jo kauan.

Jyrkännettä voi tutkimuksellisessa mielessä lähestyä kahdesta kulmasta. Toinen kulma on maisemakuva ja sen luonne elokuvan osana, toinen puolestaan elokuvan ja valokuvan affordanssit ja niiden ilmeneminen. Maisemakuvan pysähtynyttä luonnetta pohdin suhteessa teokseen itseensä. Onko maisemakuva jollakin tavoin kohosteinen kuva myös sellaisessa elokuvassa, jossa se ei ole erityisen kohosteinen ajallisuutensa ja pysähtyneisyytensä takia? Liikkuvasta kuvasta muodostuvassa narratiivisessa elokuvassa ne piirteet, joita pidetään maiseman kuvalle tyypillisinä, asettuvat herkästi pysähtyneisyyden kategoriaan. *Jyrkänne* on kuitenkin elokuva, joka koostuu kokonaisuudessaan pysähtyneistä kuvista – valokuvista. Nouseeko kuva maisemasta edelleen merkitykselliseksi kuvaksi elokuvassa, jossa kaikki kuvat ovat valokuvia? Elokuvan ja valokuvan affordanssit herättävät puolestaan pohtimaan kuvan luonnetta laajemmin. Onko valokuva vääjäämättä ja

aina kuvana valokuvallinen ja onko liikkuva kuva välttämättä kuvana aina elokuvallinen? Kuinka pehmeitä itse asiassa valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden kategoriat ovat? Analyttisessä mielessä kysymys johtaa kohti valokuvan ja elokuvan affordansseja. Miten valokuva ja elokuva eroavat toisistaan ajallisesti teoksessa, joka on samaan aikaan kumpaakin?

Tutkimukseni metodologia asettuu tutkijayhteisön arvioitavaksi kahdella tavalla. Toinen näkökulma liittyy *Jyrkänteeseen* ja sen päättä-miseen, onko kyseessä ehyt ja itsessään toimiva taideteos. Toinen näkökulma, josta metodologiaa voi arvioida, on argumentaationi, joka on esitetty tässä väitöskirjassa. Tutkimukseni tarjoaa tutkijayhteisön arvioitavaksi sekä taiteellisen että argumentaation sisältävän osan, joiden perusteella maiseman kuvan luonnetta ja apokronian käsitettä voi lopulta tarkastella.

JYRKÄNTEEN KUVAUS – AINEISTO

Jyrkänne valmistui lomittain väitöksen kirjallisen osan kanssa ja sen alkuperäisenä ajatuksena oli kokeilla käytännössä elokuvallisuuteen ja valokuvallisuuteen liittyviä ajatuksiani. Viime kädessä siitä tuli kuitenkin enemmänkin ajattelun väline kuin koeasettelu. *Jyrkänne* pyrkii havainnollistamaan pohdintaa elokuvallisuuden ja valokuvaallisuuden ja toisaalta liikkeen ja pysähtyneisyyden suhteesta. Se on essee-elokuva, joka saa innoituksensa *Trans-Siberiasta* ja *La Jetéestä* ja havainnollistaa myös sitä, miten teoreettisen ajatteluni kasvaminen väitöksen prosessin aikana on syventänyt ymmärrystäni essee-elokuvan muodosta ja mahdollisuuksista. *Jyrkänteen* keskiössä on maisemakuvan ajallisen erityisyyden havainnointi, ajan ulkopuolisuuden piirre, jonka olen nimennyt apokroniaksi. Lisäksi havainnollistan ja pohdin *Jyrkänneessä* valokuvan ja elokuvan affordanssien tarjoamia mahdollisuuksia elokuvassa.

Synopsis

Jyrkänne kertoo tarinan matkasta, muistosta ja kenties myös kuolemasta. Eurooppaa on kohdannut katastrofi, jota ei elokuvan kertomuksessa kuvailla tarkemmin. Katastrofin seurauksena ihmiset ovat joutuneet lähtemään pakolaisina kuka minnekin. Elokuvan minäkertoja, nuorehko nainen ja eräänlainen alter egoni, on hänkin joutunut pakenemaan kotimaastaan ja päätyneet maahan, jossa matkusti joskus menneisyydessä lomamatkalla yhdessä rakastettunsa kanssa. Nimeämätön maa ei ole vihamielinen, mutta nainen kokee ulkopuolisuuden tunnetta eikä ymmärrä kieltä, jota maassa puhutaan. Hän matkustaa junalla muiden pakolaisten mukana kohti tuntematonta määränpäättä. Kuvat asemilta ja junan sisältä on kuvattu naisen näkökulmasta, eikä häntä itseään nähdä kuvissa. Nainen yrittää saada kotimaahan jääneeseen rakastettuunsa yhteyden lähettämällä tälle kirjeitä matkansa varrelta. Nainen joutuu siirtymään paikasta toiseen muiden pakolaisten kanssa junalla ja kirjoittaa rakastetulleen useasta eri paikasta, mutta vastausta takaisin ei kuulu. Lopulta hän eräässä kaupungissa erkaantuu ryhmästään ja päätyy vanhalle

pyhiinvaellusreitille, jossa palavat pyhät tulet. Savun sokaisemana nainen näkee näyn rakastetustaan kotimaassa ja vakuuttuu siitä, että tämä on lähtenyt matkaan päästäkseen lopulta hänen luokseen.

Nainen suuntaa kohden jyrkännettä, jolle hän uskoo rakastettunsa lopulta saapuvan. Kyseessä on jyrkänne, jolla nainen ja tämän rakastettu suutelivat monia vuosia sitten, matkustaessaan turisteina tässä samaisessa maassa. Nainen on vakuuttunut siitä, että tuo yhteinen paikka muistoissa yhdistää heidät paitsi menneisyydessä myös tulevaisuudessa. Matka jyrkännteelle on pitkä ja kulkee vuorien halki. Mitä lähemmäksi nainen paikkaa tulee, sitä voimakkaammin hän aistii maiseman ympärillään ja tunnistaa sen muistoistaan tuolta edelliseltä matkalta. Lopulta nainen pääsee perille. Jyrkännteellä pari kohtaa toisensa, mutta kenties vain naisen muistoissa. Jyrkännteellä muisto ja nykyisyys kietoutuvat toisiinsa ja elokuvan lopussa nähdään tyhjä filmiruutu, josta toisiaan syleilevä pari on kadonnut.

Jyrkänteen taustasta, tarkoituksesta ja taiteellisista valinnoista

Essee-elokuvan lajityyppi on kiehtonut minua siitä lähtien, kun näin ensimmäisen kerran vuonna 1991 Kanerva Cederströmin elokuvan *Kaksi enoa* (1991). Kyseessä on elokuva, jonka eräässä kohtauksessa perheeni kanssa itsekin esiinnyin. Leena Krohnin tekstiin perustuva elokuva kertoo isoenostani Paavosta, joka katosi toisessa maailmansodassa. Paavon sisaret, mummoni Liisa ja isotätini Eva –Kanervan äiti – eivät koskaan lakanneet toivomasta että Paavo vielä joskus palaisi takaisin. Paavon katoamisesta tuli suvun jaettu tarina, jota leimasivat oudot yhteensattumat – Neuvostoliitosta lähetetty aikakauslehti, jonka kansikuvan malli muistutti Paavoja ja hotellissa kohdattu salaperäinen mies. *Kahdessa enossa* kertojan subjektiiviset huomiot ja todellisuuden säikeet kietoutuvat toisiinsa ja muodostavat kokonaisuuden, jossa on jotakin salaperäistä ja maagista. Tutkija Laura Rascarolin mukaan (2017: 183) subjektiivisuus on luonteenomaista essee-elokuvalle ja lisäksi essee-elokuvan kertoja on usein samalla sen tekijä (mts. 184), mikä hämärtää eroa tekijän ja kertojan välillä. Näin on myös *Jyrkänneessä*.

*Jyrkänte*en tekstilaji perustuu ensisijaisesti elokuvaan *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (1999) ja *La Jetée* (1962). Kirjoitin tekstikatkelmat pääosin kirjeiden muotoon, mutta mukana on myös katkelmia, jotka voisivat olla päiväkirjasta. Lähtökohtani tekstin lajille olivat mainittujen avaintekstien lisäksi elokuvat *Le Sang des bêtes* (Franju 1948), *Yö ja usva* (Resnais, teksti Cayrol 1955), *Lettre de Sibérie* (Marker 1957), *Hiroshima, rakastettuni* (Resnais, teksti Duras 1959), *India Song* (Duras 1975) ja *Kaksi enoa* (Cederström 1991). *Jyrkänte*essä tekstillä on tärkeä osa kuvia yhteen sitovana elementtinä. Kirjoitin elokuvan tekstin pyrkien eläytymään tilanteeseen, jossa olen itse joutunut lähtemään pakolaisena kotimaasta ja eroon puolisostani. Käytin kirjoitusprosessissa hyväkseni pitkää kokemustani roolipelitaiteen piiristä, jossa eri hahmoin ja tilanteisiin eläytymistä käytetään tiiviinä osana luovaa prosessia. Osa tekstistä syntyi ennen elokuvan kuvauksia, osa kuvausten aikana ja osa niiden jälkeen. Elokuvan teksti on kokonaisuudessaan sisällytetty liitteeseen 1.

Kun aloin suunnitella *Jyrkänte*en tarinaa, otin lähtökohdakseni kertomuksen rakenteen osalta *La Jetéen*. *La Jetée* alkaa lentokentältä, ja elokuvan kuluessa päähenkilö tekee matkan, joka lopussa päättyy kuolemaan tai vastaavaan lopulliseen muutokseen. Päädyin *Jyrkänte*essä kuitenkin *La Jetéetä* suoraviivaisempaan rakenteeseen siten, että elokuva pitäytyy pääosin naisen matkassa nykyhetkessä kun puolestaan *La Jetéessä* tapahtumapaikka vaihtelee katakombien (kolmannen maailmansodan jälkeen) ja Pariisiin (ennen kolmatta maailmansotaa) välillä. Kirjoitin *Jyrkänteeseen* ainoastaan yhden kohtaauksen, jossa paikka ja aika vaihtuvat tyystin toiseksi. Keskityn tuohon kohtaukseen tarkemmin alaluvussa *Näkykohtaus ja elokuvan affordanssit*.

Perusteet *Jyrkänte*en tarinalle kumpuavat siitä maailmantilanteesta, joka oli käsillä kun uppouduin elokuvan suunnitteluun vuonna 2015. Euroopassa alkoi *pakolaiskriisi*si nimitetty kehityskulku, joka enemmän kuin kaksinkertaisti EU:ssa tehdyt turvapaikkahakemukset edelliseen vuoteen nähden (Toivonen 2021). Humanitaarinen kriisi eskaloitui Lähi-Idässä vuoden 2015 aikana ja Suomeen saapui syksyllä 2015 yli 30 000 turvapaikanhakijaa (MIGRI 2016; Bodström 2020) mikä oli yli kymmenkertaisesti enemmän kuin vuonna 2014 (MIGRI 2016). Suomessa reagoitiin kriisiin kiristämällä turvapaikkapolitiikkaa

(Bodström 2020). Muutamia kuukausia vallassa ollut Juha Sipilän hallitus laati turvapaikkapoliittisen ohjelman, joka alkoi lauseella: ”Suomen lyhyen aikavälin tavoitteena on katkaista turvapaikanhakijoiden hallitsematon virta maahamme ja saada turvapaikkakustannukset hallintaan sekä kotouttaa tehokkaasti turvapaikan saaneet.” (Valtioneuvosto 2015.)

*Jyrkänte*en tarina syntyi tarpeestani käsitellä tilannetta, jossa ihmisten hätä ja kärsimys dehumanisoidaan ”pakolaiskriisiksi”. Tässä retoriikassa ihmiset muuttuvat kriisin syiksi sen sijaan että he olisivat sen uhreja. Ilmaisut kuten ”hallitsematon virta” viittaavat kasvottomaan massaan yksilöiden sijaan. Tämän retoriikan ja sitä seuranneiden poliittisten toimien raakuus, joilla apua tarvitsevia estettiin pääsemästä turvaan, johti minut kuvittelemaan maailman, jossa osat olisivat vaihtuneet. Euroopassa ja erityisesti Pohjois-Euroopassa on totuttu siihen, että muut – toiset – anovat meiltä apua. Vallassamme on yleensä yksipuolisesti määritellä, keitä autamme ja miksi. Halusin kuvitella edes pinnallisella tasolla, miltä tuntuisi olla itse tilanteessa, jossa joudun pakenemaan henkeni edestä. Pohdin tilannetta, jossa päädyn pakolaiseksi toiseen maahan, jonka kieltä en ymmärrä ja tilannetta, jossa olen menettänyt yhteyden rakkaimpiini.

*Jyrkänte*en tekoprosessin aikana käytin hyväkseni roolipelitaiteesta ja erityisesti larppitaiteesta tuttuja eläytymisen ja immersion tekniikoita⁴⁴ päästäkseni tämän toisen itseni sisälle. Larpeissa olennaisessa osassa on eläytyminen hahmon tunnelmaan ja tunteisiin. ”Kun kirjat kertovat ja teatteri näyttää – kokemus välittyy sympatian ja empatian kautta – larpeissa esitetään ja koetaan itse”, kirjoittaa (2010: 306) pelitutkija Jaakko Stenros. Larppien ytimessä on omankin näkemykseni mukaan henkilökohtainen eläytyminen, johon sekä oma heittäytyminen hahmoon että ympäristöstä eläytymiseen saatu tuki vaikuttavat. Stenrosin mukaan (mts. 301) hahmoon eläytyminen, emotionaalinen myllerrys ja sisäinen maailma voi larpissa tulla mielenkiintoisemmaksi kuin mikään mitä itse asiassa näkyy ulospäin. Oman kokemukseni mukaan erityisesti raskaiden ja surullisten asioiden yhteydessä oma eläytyminen on olennaisessa osassa. Voimakkaiden pelon ja surun tunteiden saavuttaminen on itselleni helpompaa usein yksin kuin

suuressa joukossa kun taas ilon ja riemun tunteet saavutan helpommin kollektiivisesti muiden kanssa jakaen. Eläytymisen polku on kuitenkin jokaisella henkilökohtainen, joku muu saattaa kokea asetelman toisin.

Raskaat ja kivuliaat aiheet ovat kuitenkin tyypillisesti sellaisia, joiden kollektiivinen käsittely voi auttaa niiden ymmärtämisessä ja emotionaalisisessa hyväksymisessä pelin yhteydessä ja sen jälkeen. Jaetun pelon ja epävarmuuden aiheet kuten sota, yhteiskunnan levottomuus, epätasa-arvo ja katastrofit ovat toistuvasti innoittaneet larppisuunnittelijoita. Esimerkiksi pakolaisuutta, ydinsodan syttymisen hetkeä, Palestiinan sotaa ja humanitaarisia kriisejä ovat käsitelleet larppit *Ground Zero* (Jokinen & Virtanen 1998), *Europa* (Fatland 2001), *1942 – Noen å Stole På?* (Raaum ym. 2000), *Halat Hisar* (AbdulKarim & Kangas 2013) ja *Seaside Prison* (Kangas, Nielsen & Rabah 2021). Lukuisia larppeja itse suunniteltuani ja niihin osallistuttuani olen saanut käyttööni työkaluja, joiden avulla vaihtoehtoisin elämäntilanteisiin ja toisiin henkilöihin samaistuminen ja eläytyminen on vaivatonta. Raskaisiin ja pelottaviin tilanteisiin eläytyminen edellyttää kuitenkin tekniikoita, joilla voimakkaan eläytymisen aiheuttama ahdistus saadaan jälkeenpäin purettua. Keskustelin puolisoni kanssa toistuvasti elokuvan tekoprosessin aikana sen tarinan aiheuttamista tunteista ja käytin tunteiden purkamiseen myös kirjoitusharjoituksia. Arvelen raskaiden teemojen käsittelyn olleen helpompaa myös työprosessin itsensä takia. Valokuvatessani etäännytin itseni välillä tarinasta ja lähestyin käsillä olevaa teosta ainoastaan esteettis-taiteellisesta lähtökohdasta käsin. Tämä jakobsonilaisittain⁴⁵ poeettinen suhtautuminen teokseen kevensi tarinan ja henkilökohtaisen eläytymisen aiheuttamaa prosessia selvästi.

Jyrkänteen eräs alkuperäisistä ajatuksista oli olla koeasettelu, jonka avulla olisin koetellut maiseman merkitystä osana elokuvaa ja samalla tutkinut elokuvallisuuden ja valokuvallisuuden merkityksiä ja ilmeneistä. Olin tunnistanut *La Jetéen* elokuvallisuuden liittyvän olennaisesti sen sisältämien valokuvien kuvaustapaan ja sen yhteydessä käytetyihin elokuvan affordansseihin. En kuitenkaan vielä *Jyrkänteen* kuvausvaiheessa täysin tunnistanut elokuvan ja valokuvan affordanssien merkitystä laajemmin tai maiseman apokronian merkitystä sen pysähtyneen luonteen taustalla. En siis oikeastaan alkuvaiheessa tunnistanut, mitä olisin tarkkaan ottaen kokeillut sen avulla. Siten *Jyrkänteestä*

muotoutui lopulta enemmän ajattelun ja introspektion väline kuin koe. Sen tekemisprosessi ja tuon prosessin läpikäyminen jälkikäteen tuotti minulle havaintoja, joista etenin analyttisemmin kohden väitöksessäni esitettyjä ajatuksia maiseman apokroniasta ja elokuvan ja valokuvan affordansseista.

Jyrkänne syntyi osin emergeenttisesti, vailla hiottua käsikirjoitusta tai kuvaussuunnitelmaa. Elokuvan tarina oli minulle karkeasti selvillä matkan alkaessa. Elokuvan alkuun halusin viittauksen *La Jetée* -elokuvaan ja samalla matkaa kuvaavan kuvan. Siksi elokuva alkaa lentokentältä. Sen jälkeiset kuvat junasta oli myös suunniteltu ennalta, sillä halusin että matkanteko ja matkanteon välineet ilmenisivät elokuvasta selvästi. Junan ikkunoista näkyvät asemat kuvasivat matkan etenemistä paikasta ja kaupungista toiseen. Samoin kuvat maisemista matkalla olivat tärkeitä ja johtivat minut matkan kuluessa ajattelemaan yhä enemmän *Trans-Siberiaa* ja sen maisemakuvien ajallisesti erityistä luonnetta.

Pohdin *Jyrkännettä* suunnitellessani sitä, millaisia maiseman kuvia elokuvissa yleensä näkyy ja mitkä niistä ovat luonteeltaan vaikuttavia tai kiinnostavia. Olin jo *Jyrkänteen* suunnitteluvaiheessa pohtinut elokuvien eri maisematyyppejä ja löytänyt niistä lukuisia selkäkuvia (rückenfigur), joista puhun luvussa 2 maisemaprototyyppien yhteydessä. Selkäkuvat elokuvissa usein, esikuvaansa Caspar David Friedrichin *Vaeltaja sumumeren yllä* -teosta mukaillen, sijoittuvat jyrkäntelelle tai vuorelle epäilemättä siksi, että korkealta paikalta aukeaa sekä elokuvan hahmojen että katsojan eteen avara ja vaikuttava maisema. Päätin, että haluan jonkinlaisen jyrkänteen tai vuoren loppukohtauksen tapahtumapaikaksi, sillä halusin lopettaa elokuvan laajaan maisemakuvaan. Toinen syy elokuvan loppumiseen jyrkäntelelle oli *La Jetéen* loppukohtaus lentokentän katsojatasanteella. Ranskan sana ”la jetée”, suomeksi kiitotie, on muodostettu sanasta jeter, jolla on useampia merkityksiä.⁴⁶ *Jyrkänne* muodostui luontevasti paikaksi, jolta lähteä lentoon ja samalla se muodosti minusta mielenkiintoisen vastakohtaparin kiitotielle, joka on alhaalla ja josta lähdetään ylös jyrkänteen ollessa jotakin, joka sijaitsee ylhäällä ja josta mahdollisesti pudotaan alas. *La Jetée* päättyy päähenkilön kuolemaan ja alkuperäisessä ajatuksessani *Jyrkänteestä* naisen matka päättyi myös kuolemaan.⁴⁷

Elokuvan tarina kuitenkin eli ja kehittyi prosessin aikana. Jyrkän-teellä tapahtuva loppukohtaus ja sen ambivalentti luonne muiston ja todellisuuden välissä muotoutui kuvausprosessin aikana, eikä alkuperäistä suoraan kuolemaan viittaavaa tapahtumaa enää päätyntyn mukaan elokuvaan. Lopulta maisema oli pilvisestä säästä johtuen loppukohtauksessa osin näkymättömissä eikä selvää kuvallista viitettäkään jyrkän-teestä elokuvassa edes ole. Tämä ei lopulta haitannut, sillä *Jyrkänne* päätyi lopulta symboliseksi nimeksi enemmän kuin viittaukseksi maiseman muotoon itseensä.

Jyrkänne sisältää kuten *La Jetéen* valokuvien lisäksi myös yhden liikkuvan kuvan jakson. *La Jetéessä* liikkuva kuva on tapahtumaa sisältävä kuva, jossa nainen avaa silmänsä. *Jyrkän-teessä* liikkuva kuva esittää kuitenkin maiseman kuvaa esimerkiksi tapahtumaa esittävän kuvan sijasta. *La Jetéen* kohosteisin kuva, silmien avaaminen, on elokuvan kannalta korvaamaton. Mikäli katsoja on jo tässä vaiheessa hyväksynyt *La Jetéen* pysähtyneistä kuvista koostuvan muodon, tämä yksittäinen liikkuva kuva haastaa nyt sen yhtäkkiä uudelleen. *La Jeté*, vaikkakin muodostuu valokuvista, tulee yleisesti tulkituksi elokuvana, sillä katsomisprosessin aikana katsoja sopeutuu tulkitsemaan teosta elokuvana valokuvasarjan sijaan, käsitykseni mukaan nimenomaan elokuvan affordansseista johtuen. Kuitenkin kohtauksessa, jossa nainen avaa silmänsä, Marker kumoo tämän ja *La Jetée* poetisoituu ikäänkuin takautuvasti. Takautuvalla poetisoitumisella tarkoitan sitä, että elokuva, joka on jo tullut tulkituksi ja katsotuksi elokuvana, herää nyt entistä enemmän eloon ja muuttuu vielä enemmän elokuvaksi tämän lyhyen liikkuvan kuvan myötä. Tämä saa katsojan mahdollisesti pohtimaan, mitä hänen aiemmin näkemänsä elokuva itse asiassa oli ja kiinnittämään huomion sen valokuvista koostuvaan tekniseen toteutukseen, josta liikkuva kuva oleellisesti eroaa.

Liikkuvan kuvan jakso alleviivaa *La Jetéessä* sitä edeltävien kuvien pysähtyneisyyttä ja luo näiden ja seuraavien pysähtyneiden kuvien välille voimakkaan jännitteen. Katsojana pysähtyneistä kuvista koostuvaa elokuvaa alkaa liikkuvan kuvan jälkeen tulkita toisin kuin aiemmin sen kuluessa. Tulen katsojana esimerkiksi pohtineeksi, mitä pysähtyneet kuvat itse asiassa merkitsevät ja mitä ne kertovat elokuvassa esitetyn todellisuuden luonteesta. Liikkuvan kuvan jakso

La Jetéessä voidaan tulkita narratiivin kannalta siten, että se kertoo päähenkilön saavuttavan lopulta luontevan ja täydellisen yhteyden menneisyyteen. Filosofisesti tulkiten jakson voima on sitäkin suurempi. Se tulee alleviivanneeksi fenomenologisesti aistimaamme maailmaa ja tuon aistimuksen muuntuvuutta. Samalla se tuo imperfektissä kerrottuun tarinaan äkillisen, hetkellisen preesensin (Lupton 2005: 93). Silmien avaaminen tuntuu tapahtuvan juuri nyt (kuten elokuva tulkitaan yleensä tapahtuvaksi), kun muu elokuva on muistoa tai kertomusta menneisyydestä. Mielenkiintoni tämän kuvan suhteen suuntautui omassa teoksessani ensisijaisesti kohti maisemaa. *Voisiko maisemakuvan avulla narratiivisen tapahtumakuvan sijaan toteuttaa vastaavan koko elokuvan poeettisen luonteen mullistavan käänteent?*

Olen lähes koko taiteilijan urani ajan ollut kiinnostunut maisemakuvan ajallisesti ambivalentista luonteesta. Olen valokuvannut taiteilijana ensisijaisesti kohteita, joiden sijoittaminen tiettyyn aikakauteen on haastavaa. Maiseman kuva, ellei siinä erikseen näy merkkejä, jotka sitoisivat sen johonkin tiettyyn hetkeen, on usein hengeltään tällainen ajaton kuva. Ensisijaisesti minua kiehtoo maiseman yhteydessä ajatus siitä, että maailmassa on olemassa lukuisia päällekkäisiä aikoja. Nämä eri aikakaudet tulevat näkyviksi maisemassa, sillä maisemassa menneisyys ei katoa vaan jää ainoastaan piiloon jonnekin nyt näkyvän maailman taustalle. Valokuvaajana olen tarkoituksellisesti etsinyt eri puolilta maailmaa merkkejä menneisyyden ajasta, joka ei katoa vaan säilyy. Toisinaan olen kutsunut sitä myös essenssiksi; joksikin sellaiseksi, joka pysyy samana, vaikka näennäinen ajan pintakerros kuluu ja muuntuu. *Jyrkänne* muotoutui yritykseksi jäljittää tätä maiseman ajan syvempää olemusta ja aikaan sitoutumattomuutta.

Viimeinen *Jyrkän-teen* avulla pohdittu ajatus oli kysymys elokuvan ja valokuvan affordansseista. Pyrin *Jyrkännettä* kuvatessani muuttamaan tietoisesti kuvaamiseni tapaa. Valokuvaan yleensä keskikokoon kameralla, joka on hidastarkenteinen, ja jonka käyttämä filmi sisältää vain vähän filmiruutuja. Kuvatessani sellaisella kameralla sommittelen jokaisen kuvan huolellisesti. Lopputuloksena syntyy rauhallisia ja tasapainoisia, runollisia kuvia, joita katsojat kuvailevat usein seesteisiksi tai meditatiivisiksi. *Jyrkännettä* kuvatessani otin tarkoituksella käyttööni kinokoon kameran ja lähestyin kuvaamista toisesta näkökulmasta

asettuen selvästi oman mukavuusalueeni ulkopuolelle. Halusin haastaa itseni kuvaamaan valokuvia siten kuin kuvaisin elokuvaa, mitä tuli kuvan sommitteluun. Pyrin *Jyrkännettä* kuvatessani huolettomaan ja suunnittelemattomaan sommitteluun, joka jäljittelisi liikkeen vaikutelmaa kuitenkin itse kameraa liikuttamatta. Mikäli kameraa liikuttaa valokuvatessa, kuvassa näkyy vain epäselvää usvaa, sillä samalle filmiruudulle valottuu päällekkäin kaikki se, johon kameran objektiivin suuntaa. Mikäli taas elokuvakameraa liikuttaa elokuvaa kuvatessa, toisiaan seuraavat kuvat ovat ymmärrettäviä, sillä ne valottuvat peräkkäisille filmiruuduille tai digitaalisen kuvan tapauksessa valoherkälle kennolle sen sijaan että ne valottuisivat päällekkäin samaan ruutuun. Huolimatta peräkkäisten kuvien ymmärrettävyydestä ja terävyydestä kuvan sommittelu liikkuvaa kuvaa kuvatessa ja kameraa liikuttaessa kuitenkin välttämättä muuttuu. Vaikka kuvajakson alku ja loppu olisi sommiteltu huolellisesti, sisältää liikkeen aikana tallennettu otos väistämättä kuvia, joissa alkuperäinen sommittelu rikkoutuu. Tätä rikkoutuvan sommittelun olemusta pyrin *Jyrkänneessä* tarkoituksellisesti jäljittelemään still-kuvoin. Arveluni oli, että merkittävä syy *La Jetéen* elokuvalliseen luonteeseen on nimenomaan sen sisältämien kuvien sommittelussa, tai tarkemmin sanoen sommittelun puutteessa. Sattumanvarainen sommittelu *La Jetéen* kuvissa antaa niille liikkuvaa elokuvakameraa jäljittelevän vaikutelman, mikä puolestaan on eräs merkittävimpiä elokuvan affordansseja.

Mustavalkoinen toteutustapa oli minulle luonnollinen valinta paitsi elokuvan inspiraationlähteen *La Jetéen*, myös oman taiteellisen työni takia. Pidän mustavalkoisen ilmaisun pelkistävästä vaikutuksesta, joka kiinnittää huomion värien sijaan muotoihin, valööreihin ja kuvan sommitteluun.

Mustavalkoista estetiikkaa ja mustavalkoista valokuvaa käytetään elokuvissa usein viittaamaan muistoon⁴⁸, mikä sopi elokuvan tematiikkaan. Samalla halusin haastaa mustavalkoisen valokuvan toimimaan ikäänkuin itseään vastaan eli tasapainottelemaan elokuvallisen preesensin ja muiston menneisyyteen viittaavan ajallisuuden kanssa. Samasta syystä myös *Jyrkänneen* ainoa digitaalinen liikkuvan kuvan jakso muutettiin jälkikäsitellyssä mustavalkoiseksi. Toiveeni oli, että liikkuvan kuvan jakso ei herättäisi heti katsojan huomiota vaan

saisi katsojan kyseenalaistamaan sen, onko jokin sitä ennen nähdyistä kuvista ollut kenties myös salaa liikkuvaa kuvaa. Kerron enemmän liikkuvan kuvan jaksosta ja sen yhteydessä tehdyistä valinnoista alaluvussa Näkykohtaus ja elokuvan affordanssit.

Jyrkänneen leikkaus rakentui yhteisymmärryksessä leikkaaja Inka Lahden kanssa. Kun olin skannannut kaikki *Jyrkänneen* still-kuvat, järjestin ne suunnilleen käsikirjoituksen mukaiseen järjestykseen. Annoin kuitenkin Lahdelle vapaat kädet uudelleen järjestellä kuvia, mikäli tarpeen. Lahti oli tietoinen käsikirjoituksesta ja tarinan kulusta, mutta en luetuttanut hänellä käsikirjoitustekstiä, jota ei itse asiassa yksittäisenä tekstitiedostona edes ollut olemassa. Käsikirjoitus koostui aluksi lyhyistä muistiinpanoista ja sittemmin voice over -tekstistä, joka sitoi vaikutelmani yhteen. Pyysin Lahtea pohtimaan, kuinka elokuvaan voisi saada vastaavanlaista liikkeen tuntua kuin joissakin *La Jetéen* kuvissa on. Osa *La Jetéen* kuvista sisältää lähennyksiä ja loitonnuksia, joiden osaltaan arvelin vaikuttavan valokuvien elokuvallistumiseen. Lahti ehdotti, että osaan kuvista *Jyrkänneessä* voisi lisätä digitaalisesti paitsi lähennyksiä ja loitonnuksia, myös hillitysti horisontaalista liikettä. Erityinen liikeanimaatio löytyy kuvasta, joka esittää junan eteistä ja sen ovesta näkyvää näkymää ulkona. Junan liike on muuttanut näkymän viivoiksi, ja vain niihin kohdistettu animaatio alleviivaa liikkuvan junan vaikutelmaa.

Äänen suunnittelu alkoi elokuvan ensimmäisen raakaleikkausversion valmistuttua. Viljami Lehtonen oli suunnitellut äänet vuonna 2015 valmistuneeseen lyhytelokuvaani *Liituympyrät*. Olin erityisen ihastunut autiuden ääneen, jonka Lehtonen suunnitteli *Liituympyröiden* loppupuolelle ja ehdotin *Jyrkänneen* joihinkin kohtauksiin samantyyppistä autiuden tunnetta. Lisäksi toivoin että kohdassa, joka sisältää teoksen ainoan liikkuvan kuvan, myös ääni tukisi jotenkin tätä liikkeen paljastumisen tematiikkaa. Ehdotin inspiraatioksi tähän kohtaukseen *La Jetéessä* kuuluvaa voimistuvaa lintujen sirkutusta, joka kuuluu kohtauksessa, jossa nainen avaa silmänsä. Muuten Lehtonen sai vapaat kädet elokuvan äänen ja musiikin toteuttamiseen. Ääntä hiottiin lomittain elokuvan leikkausversioiden kanssa, joita Lahti työsti joustavasti pala kerrallaan näyttäen minulle välillä siihen mennessä saavutetun lopputuloksen.

Koska *Jyrkänne* sisältää lyhyestä kestostaan huolimatta useita kohtauksia ja niin paljon kuvia, ettei niiden kaikkien pohdinta ole väitöksen kannalta mielekäästä, keskityn elokuvani kohtauksista kolmeen tulkintani mukaan merkittävimpään. Kyseessä ovat *Jyrkänte*en avainkohtaukset, jotka tarjoavat toisaalta kiinnityspinnan *Trans-Siberiaan* ja *La Jetéehen*, toisaalta tulkintakehyksen maiseman apokronian ja valokuvan ja elokuvan affordanssien ymmärtämiseen. Ensimmäinen käsittelemistäni kohtauksista on *Jyrkänte*en junamatkaa kuvaava jakso, toinen on näkyjakso pyhiinvaellusreitillä ja kolmas elokuvan loppukohtaus, joka tapahtuu jyrkänteellä. Näiden lisäksi käsittelen jalan kuljettua matkaa sekä vuorilla kuvattua liikkuvan kuvan jaksoa. Valitsin tarkempien analyysien kohteeksi nämä jaksot tietoisena siitä, että osa elokuvasta jää väitöksen teoreettisen osuuden puitteissa tällöin käsittelemättä. Pidän kyseisiä kohtauksia kuitenkin niin olennaisina havainnollistamaan edellisissä luvuissa esittämiäni ajatuksia, että niihin tarkempi syventyminen on perusteltua.

Tekniset tiedot ja työnkulku

*Jyrkänte*en tekninen toteutus alkoi valokuvien kuvaamisella. *Jyrkänne* on kuvattu kahdella eri valokuvakameralla mustavalkoiselle filmille ja liikkuvan kuvan jakso siihen on kuvattu digitaalisella kameralla (Canon 7D). Joihinkin kuviin on liitetty digitaalisesti animoitua liikettä myöhemmin elokuvan leikkausvaiheessa. Analogiset valokuvat on kuvattu pääosin Leica M3 -kameralla ja 50mm objektiivilla Ilfordin 400 ISO:n mustavalkoisille XP2 Super ja Delta -filmeille. Jotkut kuvista vuoristossa on kuvattu vuonna 1964 valmistetulla Rolleiflex 2.8F -kameralla ja 80mm objektiivilla. Kuvat on otettu Suomen Jämsässä toteutettua näkyjaksoa lukuunottamatta Luoteis-Kiinassa ja Tiibetissä vuonna 2016. Elokuva on kokonaisuudessaan mustavalkoinen. Kuvissa ei näy päähenkilöä lukuunottamatta aivan elokuvan loppua, sillä kuvat ovat pääosin POV-kuvia (point of view) ja kuvattu päähenkilön näkökulmasta. Kuvat esittävät etupäässä näkymiä ja maisemia, ihmisiä näkyä kuvissa yleensä etäämpää.

Valokuvien ottamisen jälkeen filmit kehitettiin. Filmien kehityksen jälkeen skannasin kuvat ja siistin niiden rajaukset. Käsittelin kuvista pois suuremmat roskat, mutten korjannut negatiivien virheitä esimerkiksi valotuksen tai naarmujen suhteen. Paransin joidenkin kuvien kontrasteja, sillä toinen käyttämästäni filmityypeistä on luonteeltaan loivaa ja lopputulos oli sillä otettujen kuvien osalta harmahtava. Skannasin suurimman osan kuvaamistani filmeistä jättämättä pois edes epäonnistuneita filmiruutuja. Kerron alaluvussa *Matkan maisemat* lisää kuvausmetodistani ja kuvavalinnoistani. Elokuvan leikkasi Inka Lahti (TaM), jolle luovutin käyttöön koko yli 400:n skannatun kuvan valikoiman. Lahti teki ehdottamani karkean järjestyksen puitteissa lopulliset kuvavalinnat elokuvaan, ja katsoimme yhdessä eri leikkausversioita ennen kuin löimme kuvat lukkoon.

Elokuvan äänisuunnittelun teki ja musiikin sävelsi siihen Viljami Lehtonen (TaM). Elokuvan pituus on noin 9,5 minuuttia ja se tuli sisältämään lopulta 121 valokuvaa sekä yhden liikkuvan kuvan jaksos, jonka kesto on 25 sekuntia. Viimeinen äänen versio saatiin valmiiksi syksyllä 2021 ja leikkaus alkusyksystä 2022.

MATKAN MAISEMAT

Ensimmäinen *Jyrkänte*n kohtauksista, jonka olen valinnut tarkemman analyysin kohteeksi, on elokuvan alusta alkava matkustusjakso. Kyseessä on itse asiassa yhtä kohtausta pidempi kokonaisuus, joka alkaa elokuvan ensimmäisistä, lentokoneesta kuvatuista kuvista ja päättyy kuvaan asemalta, jossa näkyy aseman laituria ja sen takana talon seinää. Jakso sisältää kuvia ratakiskoista, junan sisältä sekä junan ikkunasta otettuja kuvia luonto- ja kaupunkimaisemista. Toinen kuvajaksoista on jalan tehtävää matkaa kuvaava matka vuorilla. Seuraavassa havainnollistan apokronian käsitettä *Jyrkänte*essä käyttäen esimerkkinä näitä kahta sen matkustusjaksoa.

Matkan kuvat *Jyrkänte*essä

Jyrkänte alkaa lentokoneesta valokuvatuista kuvista, joissa näkyy pilviä ja maanpintaa ylhäältä käsin. Kuuluu kohinaa ja suhahduksia, toisteinen koneellinen ääni. Seuraavaksi nähdään kuvia lentokentältä; kentän pintaa ja lentokoneiden hahmoja (kuva 49). *Jyrkänte*n ensimmäinen kuva ihmisestä on ikkunan läpi näkyvä epäselvä nuoren pojan profiili. Kyseessä on oma poikani Aarni, jonka kuvan halusin mukaan elokuvaan, kuitenkin siten ettei henkilöä kuvassa pystyisi suoraan tunnistamaan. Pojan profiilin päällä nähdään elokuvan nimi. Seuraava kuva on kuva rautatiekiskoista (kuva 50). Kuvassa näkyy pientä, tuskin havaittavaa liikettä.

Ääniraidalla kuullaan ensimmäinen kirje, joka alkaa viittauksilla Markerin *La Lettre de Sibérie* ja *Dimanche à Peking* -elokuviin. Kertojaääni (oma ääneni) sanoo: ”Rakkaani, kirjoitan sinulle kaukaisesta maasta. On sunnuntai.” Rautatiekiskoja seuraavat kuvat juna-asemilta (kuva 51) ja kertojanäänien taustalla kuullaan kiskojen kirskahtuksia. Näitä kuvia seuraavat kuvat junan sisätiloista. Junan eteisen ikkunasta näkyy ulos (kuva 52). Ikkunasta näkyvään ohikiitävään maisemaan on animoitu liikettä ja ääniraidalla kuullaan ensi kertaa junan pilli, kumea ääni, joka toistuu sittemmin elokuvan aikana useampaan kertaan. Kun kuulin tämän äänen Lehtosen ensimmäisessä versiossa *Jyrkänte*n äänistä, toivoin sen toistuvan elokuvan aikana uudelleen. Äänessä oli jokin surun, matkan ja autiuden tuntu, jonka halusin seuraavan katsojaa koko elokuvan ajan.



KUVAT 49–52: Matkajakso sisältää kuvia lentokentältä, juna-asemilta ja junan sisältä (*Jyrkänte*, Lassila 2022).

Junan sisältä otettuja kuvia seuraavat kuvat, jotka on kuvattu junan ikkunasta ulos; kuusi maisemakuvaa esittävät vuoristoista maisemaa (esimerkiksi kuva 53). Näiden jälkeen nähdään vuorten ympäröimä kaupunki ylhäältä päin. Kaupunki näkyy seuraavissa kuvissa lähempää ja siitä erottuu korkeita taloja. Pilvenpiirtäjien keskellä kuultaa läpinäkyvinä hahmoina vanhoja jumalpatsaita (kuva 54). Kertojaääni sanoo: ”Kaikkialla näkyy merkkejä ajan lukemattomista kerroksista. Uusia pilvenpiirtäjiä vierei vieressä muinaisten temppelien kanssa. Tämä paikka pitää sisällään kaikki ajat yhtä aikaa.” Kuvajakso päättyy puolikkaaseen filmiruutuun, josta osa on ylivalottunut valkoiseksi (kuva 55). Osassa kuvaa voi erottaa selkärepun. *Jyrkänte*n matkustusjakso loppuu kuvaan tyhjältä asemalaiturista (kuva 56). Kertoja poistuu tässä vaiheessa tarinaa junasta ja lähtee etsimään muinaista pyhiinvaellusreittiä.



KUVAT 53–56: Matkustusjakso sisältää junan ikkunasta ulos kuvattuja kuvia ja se päättyy kuvaan asemalaiturilta (*Jyrkänne*, Lassila 2022).

Toinen elokuvan matkustusjaksoista sijoittuu elokuvan loppupuolelle, ennen loppukohtausta jyrkännteellä. Kyseessä on jakso, jossa päähenkilö kulkee jalan vuorten yli päästäkseen jyrkännteelle, jonne arvelee rakastettunsa saapuvan.



KUVA 57: Alluusio elokuvan loppukohtauksesta on kuva miehestä jyrkännteellä (Lassila 2022).

Jakso alkaa kuvalla miehestä kuvattuna takaapäin rannalla, joka on itse asiassa loppukohtauksessa uudestaan näkyvä jyrkänne (kuva 57). Miehen selkää seuraavat kuvat portaista vuorella ja usvaiset maisemakuvat vuorista (kuva 62). Kuvat lukuisista portaista on leikattu yhteen ristihäivytyksillä (kuvat 58 ja 59). Joissakin kuvissa näkyy matkalla kohdattuja eläimiä ja ihmisiä (kuvat 60 ja 61).



KUVAT 58–61: Portaita ja kohtaamisia *Jyrkänteiden* jaksossa, joka kuvaa kertoijan matkaa jalan vuorten yli (Lassila 2022).



KUVA 62: Usvaiset vuoret (*Jyrkänne*, Lassila 2022).



KUVA 63: *Jyrkänteen* ainoa liikkuva kuva on kuva vuorilta, joka on hidastettu siten että lehtien liike on tuskin havaittavaa (Lassila 2022).

Vuorilla tapahtuvan jakson loppuun sijoittuu elokuvan ainoa liikkuva kuva (kuva 63). Kyseessä on maisema, jossa näkyy kasvillisuutta ja vuoren rinnettä. Alkujaan digitaalinen kuva on muutettu mustavalkoiseksi ja hidastettu voimakkaasti. Puiden lehdistä näkyy vähäistä liikettä. Pohdin seuraavaksi näiden matkan kuvausten luonnetta suhteessa apokronian eli ajan ulkopuolisuuden käsitteeseen.

Junamatkan apokronia

Matkalla, jolla kuvasin *Jyrkänteen*, liikuin etupäässä junalla paikasta toiseen. Katsoessani junan ikkunasta ulos alkoivat asemat ja maisemat sekoittua toisiinsa enkä muutaman viikon päästä ollut enää jälkeinpäin varma, mitkä näkymät kuuluivat millekin tekemistäni junamatkoista. Ajan kulku alkoi hidastua ja muuttaa muotoaan. Erityisesti useita päiviä kestäväällä junamatkalla Xiningistä Lhasaan huomasin varsinkin

unen rajamailla kyseenalaistavani sen, mikä vuorokaudenaika, päivä tai jopa vuosi oli kyseessä. Koin välillä itse liukuvani ajan ulkopuolelle. Qinghai–Tibet junaradalle sijoittuu Tanggulan (ཅན་གཤམ་) sola, joka sijaitsee 5072:n metrin korkeudessa ja on siten maailman korkein rautatien kohta. Kärsimme vuoristotaudista ja matka kului etupäässä nukkuen ja ikkunasta ulos katsellen. Juna kulki usein hitaasti vaikeiden luonnonolojen ja jyrkkien rataosuuksien takia. Mieleeni palautui voimakkaana Cederströmin *Trans-Siberia* -elokuva ja lapsuuteni junamatkat.

Junan merkitys uusien paikkojen saavuttamisessa on ollut historiallisesti merkittävä. Lisäksi juna on liittynyt noiden uusien paikkojen valloitukseen ja kolonialistiseen projektiin. Esimerkiksi Yhdysvaltain länsiosien valloituksessa rautateillä oli merkittävä osuus, ja valokuva liittyi tuohon valloitukseen olennaisella tavalla. Edward Buscomben mukaan vuodesta 1870 lähtien rautatieyhtiöt tilasivat huomattavia määriä valokuvia, joita käytettiin turismin edistämiseen (1995: 98). Rautatieyhtiöillä valokuvaajineen oli erilainen suhtautuminen aikaan kuin aiemmin länttä tutkineilla geologeilla (mts. 99). Buscombe kirjoittaa (mp.): ”Toitottaessaan edelleen insinöörialan saavutuksiaan, ne eivät herätelleet ajatuksia mitattomasta menneisyydestä vaan tulevaisuuden rajattomasta edistyksestä, joka saapuisi teknologian ja kapitalismin pysäyttämättömällä yhdistelmällä.” Junan aikakomemainen luonne, jonka myös Peter von Bagh mainitsee (2011:7) viittaa paitsi rautateiden avulla saavutettuihin edistyksen askeleisiin myös matkustajan subjektiiviseen kokemukseen junassa. Von Baghin mukaan (mp.) junan ja elokuvan yhteys tiivistyy ajan ja tilan tunnun muodonmuutoksessa.

Samanlainen muodonmuutos on käsillä *Trans-Siberiassa*, jonka junamatka kuvaa Andrej Sinjavskin ja Amalia Suden kokemuksia vankileireiltä. Kyseessä on fyysisen matkan lisäksi myös matka menneisyyteen. Kontakti menneisyyden ja nykyhetken välillä syntyy junassa, joka liittää ajat toisiinsa ja sekoittaa ne keskenään. Liitoskohdaksi ja sillaksi menneisyyden ja nykyisyyden välillä muodostuu junan ikkunoista näkyvä Siperian maisema – kuva, jossa vankileireille tuomittujen teksti ja katsojan havainto nykyisyydessä kohtaavat. Janne Vanhasen mukaan (2010: 112) Gilles Deleuzen hahmottelema aikakuva esittää toisistaan erottamattomina niin menneen, tulevan kuin

nykyisyydenkin. *Trans-Siberian* maisemassa nämä aikatasot sekoituvat toisiinsa ja menneisyys liikkuu lähellemme. Junan ikkunoista näkyvä maisema toimii aikakuvan elokuvan luonteelle ominaisesti, jossa Vanhasen mukaan (mp.) menneisyys on olemassa yhtä aikaa nykyisyyden kanssa. Deleuzen hahmottelema (2005 [1985]: 79) ajan halkeaminen kahteen suuntaan, toisaalta kohti mennyttä ja toisaalta nykyisyyttä ja tulevaa tulee esille maisemassa, joka on olemassa ajan taitepisteessä ja voisi kuulua mihin tahansa aikaan. Tuo aikaan sitoutumattomuus sysää sen edelleen ajan ulkopuolelle ja lopulta maisemaa leimaa apokronia, mahdollisuus olla luonteva osa mitä tahansa aikaa, joko elokuvassa ja sen narratiiviin liittyvää aikaa tai mahdollisesti aikaa, jota elokuva ei edes kuvaa. Apokronia merkitsee junamatkalta havainnoidun maiseman yhteydessä sitä, että junan ikkunasta nähty maisema tuntuu pysyvän samana ja muuttumattomana, vaikka juna, havainnoija ja aika vaihtuu toiseen. Tämä muutoksen puute maisemassa saa aikaan vaikutelman, että maisema sijoittuu ulkopuolelle ajasta.

Paitsi junan ikkunasta nähtyä maisemaa, myös ihmistä junassa sisällä leimaa kokemus ulkopuolisuudesta. Sinjavski ja Susi havainnoivat junamatkalla asemia, joille heillä ei ole pääsyä. *Jyrkännettä* tehdessäni pyrin itse eläytymään tilanteeseen, jossa olen ollut syystä tai toisesta pakotettu lähtemään kotoa. Junassa tämä kokemus ulkopuolisuudesta ja irrallisuudesta oli erityisen helppoa saavuttaa. Rajattu tila ja vieras kulttuuri ympärilläni saivat aikaan voimakkaan toiseuden kokemuksen, jonka pyrin välittämään myös *Jyrkännteeseen*.

Kun tuijotin tasankoja ja vuoria, koin irrottautuvani siitä ajasta, jossa elin. Toisiaan seuraavat maisemat olisivat voineet kuulua mihin tahansa aikaan ja tasangoilla laiduntavat jakit olisivat voineet olla olemassa yhtä lailla nyt kuin 50 vuotta sitten. Vaikka Qining–Lhasa-junarata ei ole kovin vanha, sen läpi matkustaminen tuntui sysäävän minut kauas menneeseen. Kenties vuoristotaudillakin oli osuutensa kokemuksessa. Aika muuttui luonteeltaan pehmeäksi, enkä ollut välillä öisin enää varma, miten kauan olimme jo matkustaneet ja kuinka kauan matkaa oli vielä jäljellä. Välillä tuntui siltä, että olimme jo matkalla takaisin. Palattuani kotiin perehdyin uudestaan *Trans-Siberia*-elokuvaan ja jäljitin syitä sille, miksi se oli palautunut mieleeni niin voimakkaasti junamatkan aikana. Päädyin siihen, että syynä oli junan

ikkunasta näkyvä maisema ja sen irtautuminen käsillä olevasta ajasta. *Trans-Siberia* ja Qiningistä Lhasaan kulkemani junamatka muodostivat lähtökohdan oivallukselleni maiseman apokroniasta ja sittemmin sen teoreettiselle hahmottelulle tutkimuksessa, joka löytyy kokonaisuudessaan luvusta 4.

Jyrkänteen junamatkaa kuvaavassa jaksossa sovelsin ajatusta maiseman pysähtyneestä ja ajallisesti erityisestä luonteesta siten, että junan ikkunoista näkyvät maisemat artikuloivat aikojen päällekkäisyyden ajatusta katsojalle. Kertojan ääni sanoo: ”Kaikkialla näkyy merkkejä ajan lukemattomista kerroksista. Uusia pilvenpiirtäjiä viერი vieressä muinaisten temppelien kanssa. Tämä paikka pitää sisällään kaikki ajat yhtä aikaa.” Yhteen kaupunkia esittävään kuvaan on asetettu päällekkäin toinen kuva, joka esittää vanhoja jumalpatsaita. Kuvat kaupungeista vaihtuvat junamatkan aikana kuviin vuorista, joiden yhteydessä maiseman vanhuus ja pysyvyys korostuu. Ihmisten rakennelmat ovat tyypillisesti luonteeltaan vähemmän pysyviä ja alttiimpia muutokselle kuin ikaikaiseksi koettu vuoristomaisema.

Jyrkänteen junamatka tarjoaa katsojalle vihjeen apokroniasta eräänä polkuna tulkita junan ikkunasta näkyviä maisemia. Maisemakuvan apokronisen luonteen suorempi esittäminen on kuitenkin säästetty *Jyrkänteen* loppupuolelle liikkuvan kuvan yhteyteen sekä viimeiseen jyrkännteellä tapahtuvaan kohtaukseen. *Trans-Siberian* astuminen konkreettisemmaksi innoitukseksi vasta kuvausmatkan aikana aiheutti sen, etten *Jyrkänteen* kuvausvaiheessa tehnyt siihen suoria viittauksia vaan viittaukset muodostuivat vasta jälkikäteen leikkausprosessin aikana.

Matka jalan vuorilla

Jyrkänteen päähenkilön jalan kulkema matka vuorten yli on elokuvan toinen jakso, jossa pyrin käsittelemään mainittua eri aikojen yhtäaikaisuuden ja ajan ulkopuolisuuden luonnetta. Matkajakso alkaa kuvalla miehen selästä. Kyseessä on sama kuva rajattuna hiukan lähempää, joka nähdään myöhemmin elokuvan loppukohtauksessa jyrkännteellä. Alluusiomainen kuva viittaa elokuvassa tulevaan, mutta on samaan aikaan kenties kuva naisen muistosta ja parin kohtaamisesta

jyrkän teellä menneisydessä. Kuvan sijoittuminen yhtä aikaa tulevaisuuteen ja muistoon pyrkii esittelemään katsojalle elokuvan lopun apokronisen luonteen: kohtaaminen jyrkän teellä on osa muistoa, mutta samalla se on osa tulevaisuutta, jonka kertoja löytää jyrkän teeltä. Samalla sitä ympäröivien kuvien jatkumosta erilaisena näyttäytyvä kuva edustaa Vanhasen mainitsemaa (2010: 112) aikakuvan piirrettä, jossa katsojalle tulee näkyväksi teoksen kuvien keinotekoinen liittäminen yhteen jonkinlaisen luonnollisen jatkumon sijaan. Kyseessä on jakobsonilaisittain⁴⁹ poeettinen kuva, jonka merkitys teoksessa jää voimakkaasti katsojan tulkinnan varaan; kuva pyrkii kiinnittämään huomion itseensä itsenäisenä kuvana ja samalla osana taideteosta sen sijaan, että se liittyisi tiiviisti elokuvan narratiiviin ja pyrkisi kuulumaan elokuvallisten keinojen avulla piilotettuun kerrontaan. Samalla kuvaa voi tulkita Benjaminin esittämän ajan kristallisoitumisen näkökulmasta, joka Kia Lindroosin mukaan (2006: 117) merkitsee yksittäisten tapahtumien irrottautumista ajan lineaarisista syy- ja seuraussuhteista. Kuvan viittaussuhde sekä menneeseen että tulevaan voi tarkoittaa paitsi ajan muuntuvuutta myös tulevan väistämättömyyttä. Matkan loppu on jo olemassa ja tulevaisuus on jo tapahtunut.

Vuorilla kulkiessaan nainen aistii maiseman ympärillään voimakkaasti. Hän tuntee kuumaa ja kostea ilmaa ja kuulee öisin apinoiden huudot. Nainen matkaa vuorten yli kohden jyrkännettä, sillä hänellä on nyt päämäärä ja syy edetä. Kertojaani sanoo: ”Ilma oli kostea ja kuumaa. Tiheä kasvillisuus ympäröi polkuja ja portaita, jotka oli rakennettu vuorelle vuosisatojen kuluessa. Tämä vuori oli pyhä. Usva kietoi sen syliinsä aamuin ja illoin.”

Jaksossa nähdyt kuvat vuorista vertautuvat *Trans-Siberiassa* junan ikkunasta nähtäviin maisemakuviin. Ne muistuttavat naista menneestä matkasta ja tuovat menneisyyden lähelle. Vuorilla tapahtuva jakso on reitti ja siirtymä kohden menneisyyttä, joka tulee lopulta näkyväksi viimeisessä kohtauksessa jyrkän teellä. Lukuisat portaat vertautuvat paitsi alun junajaksoon, myös *Trans-Siberiaan* ja rautatiekiskoihin. Portaiden jatkuminen eteenpäin asettaa naisen matkalle kuin kiskot, joiden seuraaminen on väistämätöntä. Kun nainen pysähtyy katsomaan maisemaa, hän muistaa ajan, jolloin hän katsoi sitä rakastettunsa kanssa sillä matkalla, jonka he tekivät menneisydessä yhdessä.

Vuorten ylitse matkaamisen jakso huipentuu liikkuvaan kuvaan, joka ensi näkemältä vaikuttaa pysähtyneeltä. Analysoin tätä kuvaa ja sen merkitystä tarkemmin alaluvussa *Narratiivin ja äänen affordanssi* enkä perehdy siihen siksi syvemmin tässä.

Junalla tehty matka *Jyrkän teen* alussa ja jalan vuorilla tehty matka elokuvan loppupuolella sitovat tarinan yhteen. Elokuva alkaa matkasta ja päättyy matkan loppumiseen jyrkän teelle. Junajaksossa maiseman viittaus menneisyyteen on vielä vähäinen, sillä päähenkilö aistii nykyhetkessään ympäristöään. Vuorijaksossa päähenkilö kuitenkin suuntautuu menneisyyteen, sillä maisema ympärillä muistuttaa matkasta, jonka hän teki menneisydessä. Jakso vuorilla on luonteeltaan metaforinen, pitkälti Pasolinin hahmotuksen tapaan (1976: 5); vaikka jakso kuljettaa eteenpäin elokuvan juonta narratiiviselta kannalta, sen voidaan tulkita samalla myös merkitsevän siirtymää tai jonkinlaista liukumaa nykyhetken ja menneisyyden välillä. Vuorilla kuljettu matka on siten paitsi konkreettinen matka nykyisyydessä myös metaforinen matka ajassa ja kohden päähenkilön muistoa. Kyseessä on matka kertojan muistin kerroksiin. Jaksolla olen pyrkinyt antamaan yhden vastauksen Pasolinin esittämään (mts. 5) kysymyksen siitä, onko elokuvan mahdollista löytää runollista kieltään, joka olisi teoreettisesti selitettävissä ja käytännössä elokuvallisessa ilmaisussa mahdollinen.

Jyrkän teessä pyrin tutkimaan ja yhdistämään toisiinsa toisaalta *Trans-Siberian* muistin jälkiä tulkitsevan maiseman, toisaalta *La Jetéen* eri medioita ja aikamuotoja yhdistävän luonteen. Näiden inspiraatioiden kautta pohdin maiseman apokroniaa, joka *Jyrkän teessä* sitoutuu tiiviisti paitsi maisemaan myös elokuvan ja valokuvan affordansseihin, joista puhun seuraavaksi näkyjakson yhteydessä.

NÄKYKOHTAUS JA ELOKUVAN AFFORDANSSIT

Apokronian lisäksi toinen väitökseni kannalta oleellinen teema sitoutuu elokuvan ja valokuvan affordansseihin. Affordanssien ajatus on *Jyrkänneessä* näkyvissä laajemminkin, mutta näkykohtauksen yhteydessä se tulee esiin selvimmin. Kohtauksen yhteydessä tarrtumapintana käytän Chris Markerin *La Jetée*-elokuva.

Luvussa 4 esittelin affordanssien käsitteen ja kerroin, kuinka sitä voidaan soveltaa elokuvan ja valokuvan yhteyteen. Pohdin valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden ilmenemistä suhteessa *La Jetée*hen ja esitin, että termejä valokuvallisuus ja elokuvallisuus voidaan pohtia myös affordanssin käsitteen kautta. Mainitsin luvussa 4 että käsitteen kehitti psykologi James J. Gibson tutkiessaan ympäristön vaikutusta eläimiin (1904–1979). Gibsonin mukaan (1979: 127) affordanssit merkitsivät niitä mahdollisuuksia, joita ympäristö antaa käyttöön eläimelle ja näiden toisiaan täydentävään suhteeseen. Affordanssi voidaankin valokuvan ja elokuvan yhteydessä käsittää mahdollisuuksien palettina. Katherine Leduc ehdottaa (2013: 51), että taidetta voisi tulkita mieluummin affordanssin käsitteen kautta kuin tiukkoihin kategorioihin nojaten. Onko jokin asia taidetta vai ei ei tällöin sitoudu asiaan tai esineeseen itseensä, vaan eri asioilla on olosuhteista riippuen affordanssi tulla tulkituksi taiteena (mp.) Valokuvallisuuden elokuvassa voi affordanssin käsitettä hyödyntäen tulkita olevan valokuvan affordanssia eli sitä keinojen tai ominaisuuksien joukkoa, jonka valokuva voi lainata elokuvaan. Vastaavasti elokuvallisuus merkitsee tällöin elokuvan affordanssien käyttämistä esimerkiksi valokuvan yhteydessä.

Pyrin *Jyrkännettä* tehdessäni kiinnittämään huomioni paitsi maiseman kuvaan ja sen luonteeseen, myös niihin affordansseihin, joita maiseman kuvan yhteydessä käytin. Minua kiinnosti se, millainen vaikutus affordansseilla on kuvaan ja sen apokroniaan. Oliko esimerkiksi niin, että *La Jetée*n elokuvallisuus olisi suoraan palautettavissa niihin elokuvallisiin affordansseihin, joita siinä käytetään? Entä muuttuisiko affordanssien tarjoama vaikutelma kuvan aiheeseen liittyen? Olisiko maisemakuvan yhteydessä mahdollista saavuttaa sama elokuvallisuus mikä *La Jetée*ssä ilmenee, vai merkitsikö maiseman aihe väistämättä valokuvan affordanssien ilmaantumista ja kuvan muuttumista valokuvalliseksi?

Se *Jyrkänneen* kohtauksista, jonka yhteydessä elokuvan affordanssit mielenkiintoisimmin tulevat esiin, ja jonka siksi olen valinnut lähemmän tarkastelun kohteeksi, on elokuvan keskivaiheille sijoittuva näkyjakso. Näkyjakson tuottamista ohjasi maisematyyppeihin ja maisemakuvaamiseen, narratiivisuuteen ja sommitteluun liittyvät, toisiinsa limittyvät affordanssit ja käsittelen siksi niitä kaikkia tämän kohtauksen yhteydessä. Äänen affordanssi, joka sinällään on myös keskeinen, jäi kuitenkin pois tässä yhteydessä siksi, etten halunnut kohtauksen muodostuvan liian monimutkaiseksi. Äänen affordanssi on *Jyrkänneessä* keskeinen koko elokuvassa ja siksi sen käsitteleminen vain näkyjakson yhteydessä olisi ollut ongelmallista. Käsittelen siksi äänen osuutta elokuvallisena affordanssina viimeisenä ja se nojaa *Jyrkänneeseen* kokonaisuutena yksittäisen kohtauksen sijaan.

Näkykohtaus, johon tässä alaluvussa elokuvan affordanssien yhteydessä keskityn, alkaa pyhiinvaellusreitiltä, jonka kertojapäähenkilö löytää saavuttuaan tuntemattomaan kaupunkiin ja erkaannuttuaan ryhmästään. Sakea savu pyhiinvaellusreitillä sokaisee naisen ja saa hänet menettämään tajuntansa tai vaipumaan transsiin. Naisen tajunnanmenetystä ja jakson alkua kuvaavat kuvat, joissa näkyy katukiveystä sekä yksi kokonaan musta ruutu. Jakso itsessään alkaa lähikuvilla miehestä, joka istuu sisällä ja katsoo ulos ikkunasta. Näitä kuvia seuraavat kuvat ulkona jäällä. Mies on pukeutunut pitkään palttooseen ja vetää perässään pressulla peitettyä pulkkaa. Ensimmäiset kuvat on kuvattu miehestä selkäpuolelta, mutta niitä seuraavat kuvat sivulta ja lopulta edestä. Ensimmäiset kuvat miehen selän takaa on kuvattu kauempaa, kun taas etupuolelta otetut kuvat ovat lähikuvia miehen kasvoista. Mies katsoo kuvissa ohi kamerasta, kohti maisemaa. Jakson viimeinen kuva on tyhjältä järven jäältä. Kohtauksessa kuuluva äänimaisema on alkuun hiljainen niissä kuvissa, jotka esittävät sisällä istuvaa miestä. Kuvissa jäältä kuuluu askelten ääni ja tuulen ujellus ja kohina. Tuulen ääni kuuluu selvänä ujelluksena viimeisessä kuvassa, joka esittää autiota järven jäätä. Näkykohtaus merkitsee *Jyrkänneen* kertomuksessa käännekohtaa. Päähenkilö näkee näyn rakastetustaan kotimaassa ja päättelee näyn perusteella rakastetun lähteneen matkaan päästäkseen hänen luokseen. Koska keskinäistä yhteyttä ei ole saatu kirjeiden avulla, päähenkilö arvelee rakastetun suuntaavan paikkaan,

joka on heille molemmille erityisen merkityksellinen, eli tietyllä yhdessä koetulle jyrkänlelle. Tämä muiston tiettyyn paikkaan kiinnittyminen voidaan tulkita myös esityksenä reaalimaiseman ja sen muiston vuorovaikutteisesta suhteesta. Nainen kokee että jaettu muisto maisemasta johtaa heidät etsiytymään tuon maiseman äärelle uudestaan ja toimii yhteytenä heidän välillään maailmassa, jossa muut yhteydet ovat katkenneet.

Jaoin luvussa 4 *La Jetéen* kuvat kolmeen kategoriaan, jotka olivat *narratiivinen runkokuva, liikkuva kuva ja muistojen kuva*. Pysähtyneisyyden ja elokuvan affordanssien selvittämiseksi valitsin *Jyrkänleeseen* näistä kuvatyypeistä koeteltaviksi kaksi; narratiivisen runkokuvan ja liikkuvan kuvan. Näistä ensimmäinen kategoria, narratiivinen runkokuva on selvästi esillä näkykohtauksessa, jonka kuvat sisältävät elokuvallisen narratiivin. Näkykohtaus sisältää lisäksi kuvia, joissa tavoittelin maiseman ja sen katsojan aiheen yhteydessä konventionaalisen elokuvallista maiseman esittämisen tapaa. *Tämä maiseman konventionaalisen esittämisen tapa* elokuvassa on ensimmäinen elokuvan affordanssi, jota tässä alaluvussa pohdin. Muut kolme ovat *narratiivinen rakenne, sommittelu ja lopuksi ääni*.

Maiseman esittämisen konvention tarjoama affordanssi

Näkykohtaus on elokuvan narratiivissa käännekohta, joka johtaa päähenkilön pyrkimään elokuvan loppukohtauksessa esiintyvälle jyrkänlelle. Narratiivisen sisällön lisäksi kohtauksella on kuitenkin tutkimuksellinen merkitys. Halusin tutkia kohtauksen kautta sitä, millaisena maiseman kuva näyttäytyy, kun se on sidottu osaksi tiivistä narratiivista kohtausta. Kohtauksen avulla halusin pohtia, muuttuuko maiseman kuva vähemmän pysähtyneeksi kohtauksessa, jossa se on esitetty niiden konventioiden kautta, joilla se usein elokuvissa esitetään. Kohtauksessa käytetään elokuvallisia keinoja maiseman kuvan kontekstissa. Analysoin *La Jetéessä* käytettyjä elokuvallisia keinoja edellisessä luvussa. Näkykohtauksessa otan käyttöön siinä käytetyt elokuvan affordanssit.

Kuten luvussa 4 mainitsin, Catherine Lupton kiinnittää *La Jetéessä* huomionsa (2008: 91) elokuvallisen leikkauksen keinoihin, kuten häivytyksiin, ristikuviin ja suoriin leikkauksiin. Lisäksi Lupton huomioi (mp.) kuvakulmien, kuvakoon vaihteluiden ja esimerkiksi kuva-vas-takuva -parien vaikutuksen elokuvallisen vaikutelman syntymiseen. Näkykohtauksessa toistin tietoisesti niitä kuvallisia konventioita, joilla maisemaa elokuvassa usein kuvataan ja liitin siihen neljä erilaista maiseman kuvaamisen tapaa tai maisemakuvan tyyppiä, jotka olin jaotellut luvussa 2. Halusin kuvata samaan kohtaukseen sekä *henkilötömän maiseman, havaitun maiseman, henkilömaiseman*, että *puuttuvan maiseman* koetellakseni sitä, miltä erilaiset maisemakuvan kategoriat näyttävät yhdistettyinä samaan kohtaukseen. Näkykohtaus alkaa kuvilla miehen yhteen liitetystä käsistä (kuva 64). Käsien jälkeen nähdään kuva miehen kasvoista (kuva 65). Mies katsoo ulos pienestä ikkunasta. Huoneesta miehen ympärillä ei näy mitään, sillä se on pimeä.



KUVAT 64–65: Henkilön yhteenliitetyt kädet ja kasvat näkykohtauksessa (Lassila 2022).



Kuvista jälkimmäistä (kuva 65) voidaan pitää esimerkkinä *puuttuvasta maisemasta*. Se sitoutuu elokuvan maisemakuvan konventiossa maiseman katsojaa esittävään kuvaan, jota seuraa yleensä kuva maisemasta, jota henkilö katsoo. Näkykohtauksessa rikon kuitenkin tämän konvention jossain määrin, sillä miehen kasvoja seuraava kuva on kuva miehestä itsestään, tällä kertaa seisomassa ulkona jäällä (kuva 66). Kyseessä on eräs versio *havaitun maiseman* kuvasta, jossa henkilö katsoo maisemaa yhdessä elokuvan katsojan kanssa. Kyseessä ei ole havaitun maiseman perinteisin muoto, sillä henkilö sijaitsee melko kaukana kuvan keskellä toisin kuin selkäkuvissa usein, joissa henkilö sijoitetaan usein lähemmäksi katsojaa kuvan etualalle (kuva 67). Henkilö kuitenkin seisoo paikallaan liikkumisen sijaan, kuten havaitun maiseman kuvissa yleensäkin. Muistettava on, että mainitut kategoriat ovat luonteeltaan pehmeitä, ja niiden tulkinta on siksi viime kädessä riippuvainen katsojan hahmotuksesta.



KUVA 66: Havaittu maisema *Jyrkänteessä* (Lassila 2022).



KUVA 67: Havaittu maisema elokuvassa *Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu* (Jackson 2003). Henkilöt ovat etualalla kuvan laidassa, jotta havaitulle maisemalle jää paljon tilaa.



Tätä havaittua maisemaa, jossa näemme sekä maiseman että sitä katsovan henkilön, seuraa sarja kuvia henkilöstä maisemassa, tällä kertaa kävelemässä eteenpäin (kuvat 68–75). Kyseessä on *henkilömaisema*, toiselta nimeltään *toiminnan maisema*, joka esittää henkilöä tai henkilöitä maisemassa tekemässä jotakin. Kyseessä on transitiivinen ja tapahtumallinen kuva verrattuna henkilöittömän maiseman ja havaitun maiseman intransitiivisuuteen. Kuvat miehestä kävelemässä on toteutettu siten, että kuvasin kävelevää henkilöä kiertäen häntä takaa etupuolelle. Koska kohtaaminen on näytelty sen sijaan että se olisi ainoastaan tallennettu dokumentaarisesti, saatoin ohjata henkilöä kuvauksen aikana.

KUVAT 68–75: Mies kävelee ja katsoo maisemaa järven jäällä henkilö- eli toiminnan maisemaa esittävässä kuvasarjassa (Lassila 2022).

Pyysin kohtauksessa puolisoani toistamaan kävelyä useita kertoja, pysäyttämään liikkeensä kesken ja katsomaan tiettyihin suuntiin. Osan kuvista kuvasin kävelystä kesken liikkeen, osassa pyysin häntä vain esittämään kävelevänsä. Alunperin pohdin liikkuvan kuvan yhdistämistä vuorijakson lisäksi myös näkyjaksoon, ja kuvasin siksi kohtauksen filmivalokuvien lisäksi digitaalisella liikkuvalla kuvalla useista eri kuvakulmista. Lopulta päädyin siihen, että liikkuva kuva tuli dramaturgisista syistä säästää myöhemmäksi tarinassa, ja siksi se esiintyy vasta elokuvan loppupuolella.



KUVA 76: Mies katsoo maisemaa kävelyjakson viimeisessä kuvassa, joka edustaa puuttuvan maisemakuvan tyyppiä (Lassila 2022).

Kävelyä kuvaava kuvajakso koostuu noin 25:stä valokuvasta, jotka seuraavat toisiaan noin kahdeksan sekunnin aikana. Viimeinen lähikuva (kuvaan 65 vertautuva *puuttuva maiseman kuva*) miehen kasvoista jää näkyviin kauemmaksi aikaa kun sitä edeltävät muut kuvat, hieman yli neljän sekunnin ajaksi (kuva 76). Henkilön maisemaan suuntautuva katse tulee alleviivatuksi kuvan keston takia.

Näkykohtaus loppuu *henkilöttömään maisemakuvaan*, joka esittää jäätä ja sen takana näkyvää metsän reunaa (kuva 77). Kuva voidaan tulkita kahdella tavalla. Kyseessä voisi olla miehen näkökulmasta kuvattu kuva maisemasta. Toinen tulkinta on, että kyseessä on maisema henkilön jo jatkettua matkaansa ja kadottua näköpiiristä. Maisemakuvan pitkä kesto, lähes yksitoista sekuntia, tekee siitä hiukan liian pitkän PoV (point of view)- eli näkökulmakuvaksi ja herättää tulkinnan, että kyseessä on kuva maisemasta miehen lähdettyä. Kuvan

pitkä kesto tekee siitä kohosteisen tavalla, joka vaikuttaa tarkoitukselliselta. Elokuviissa yleensä esiintyvät näkökulmakuvat ovat kestoiltaan tavallisesti lyhyempiä paitsi sellaisissa tapauksissa, joissa kamera panoroi maisemassa imitoiden sitä katsovan henkilön katsetta. Kuvan korostuneen pitkä kesto johtaa katsojan mahdollisesti etsimään kuvalle merkitystä eri suunnista: onko kuva tulkittava puhtaasti poeettiseksi maisemakuvaksi, siis eräänlaiseksi taideteokseksi joka lopettaa kohtauksen? Onko kuvalla kohtauksessa ennemmin maisemakuvana korostava merkitys, joka irtautuu elokuvan narratiivista vai onko pitkään keston syynä sen sisältämä narratiivinen viesti, esimerkiksi: ”mies ei enää ole täällä”? Mikäli katsoja alkaa havainnoida kuvaa irrallaan elokuvan narratiivista ja pikemminkin vain valokuvana maisemasta, paljastuu kuva luonteeltaan poeettiseksi, valokuvalliseksi ja intentionaaliseksi. Mikäli taas elokuvan affordanssi osoittaa kuvan yhteydessä voimansa, ja katsoja alkaa etsiä kuvalle narratiivista merkitystä, osoittaa elokuvallinen ja narratiivinen affordanssi kuvassa voimansa. Syvennyn kertomuksen affordanssiin seuraavassa alaluvussa.



KUVA 77: Jäällä tapahtuva kohtausta loppuu kuvaan tyhjistä jäätistä (Lassila 2022).

Eri maisematyyppien yhdistäminen samaan kohtaukseen oli kokeilu, jolla pyrin jäljittämään elokuvan affordansseja suhteessa maisemakuvan käyttämiseen elokuvassa. Kohtauksessa imitoin sitä tapaa ja niitä kuvatyyppejä, joilla maisemaa usein elokuvassa esitetään. Totesin tutkimuksen aluksi, että maiseman kuva on elokuvassa aina myös havaittu kuva. Maisema on kuvattu ja siten ensiksi vähintään kuvaajan havaitsema, jonka jälkeen maiseman havaitsevat myös esimerkiksi elokuvan leikkaaja ja sitten katsoja. Maisema altistetaan usein myös jonkun elokuvan henkilön katseelle. Maiseman katsomista elokuvassa kuvataankin yleensä tiettyjen konventioiden kautta. Jäljitin näitä konventionaalisia maiseman esittämisen tapoja luvussa 2 ja havaitsin, että elokuvan maisemajaksot sisältävät usein mainitsemani neljä kuvatyyppeä; *henkilöttömän maiseman*, *henkilömaiseman*, *havaitun maiseman* ja *puuttuvan maiseman*. Martin Lefebvre muistuttaa (2006: 53) maiseman olevan konstruktio, joka syntyy kulttuurisesti katseen

ja havainnoijan kautta. Lisäksi Lefebvre huomioi maiseman yhteydessä territorioiden ja omistussuhteiden merkityksen (2006: 54). Jäällä tapahtuvassa kohtauksessa pyrin esittämään maiseman yhteydessä sitä katsovaan henkilöön ja osin nimenomaan tuon henkilön subjektiivisesti aistimana. Korostuneen pitkä maisemakuva kohtauksen lopussa pyrkii sekoittamaan subjektiivisen ja objektiivisen maiseman keskenään siten, ettei katsoja ole varma, onko kyseessä miehen näkökulmakuva vai objektiivisempi kuva maisemasta, josta mies on jo lähtenyt. Lisäksi jääkohtauksen loppukuva on – kuten valtaosa *Jyrkänteiden* maisemakuvista – Lefebvren mainitsema intentionaalinen maisema (2006: 31), jonka olen tarkoittanut katsottavaksi korostetusti maisemakuvana.

Näkyjakson yhteydessä havaitsin, että tutut kuvatyypit johtivat osaltaan siihen, että kohtausta tulee havainnoiduksi luontevasti elokuvana valokuvasarjan sijaan. Kohtauksessa henkilön kasvot, tämän maisemaan suuntautuva katse ja sitten tuo katseen kohde muodostavat jatkumon, joka toistuu elokuvissa usein. Tällaista elokuvan kuvakonventioihin perustuvaa maiseman esittämisen tapaa voidaan perustellusti pitää yhtenä elokuvan affordanssina. Voisiko ajatella, että maiseman kuva elokuvassa on vähemmän pysähtynyt silloin, kun se esiintyy osana elokuvan konventioista tuttua maisemakuvan esittämisen jatkumoa kuin irrotettuna omaksi, erilliseksi jaksokseen? Konventionaalisten elokuvan maiseman kuvatyyppeiden käyttäminen johtaa luontevasti pohtimaan edelleen elokuvan affordansseja *Jyrkänteessä*.

Narratiivin ja äänen affordanssi

Rakkaani.

Kirjoitan sinulle kaukaisesta maasta. On sunnuntai. Meidät jaettiin ryhmiin ja vietiin asemille, joilta jatkoyhteydet lähtivät kohden eri vastaanotokeskuksia. Jotkut itkivät. Yritin pysyä tyynenä. Ajattelin matkaamme tähän samaan maahan silloin vuosia sitten, metsän peittämiä vuorten rinteitä ja jyrkännettä, jolla suutelimme.

Kuka olisi arvannut että olemme itse joskus pakolaisia. Ehkä olisimme olleet vähemmän julmia niille, jotka pyysivät meiltä apua silloin. Tietoisuus siitä, että koskaan ei ehkä voi palata, tekee matkasta nyt kovin erilaisen. Onni on vaihtunut suruksi, toiveikkuus peloksi. Elämän arvaamattomuus kaventaa katseeni ahtaaksi.

(Jyrkänne, Lassila 2022)

Esittelin edellisessä aluvuossa kohtauksessa esiintyvän ensimmäisen elokuvan affordanssin eli sen maiseman esittämisen tavan. Toistin kohtauksessa elokuvista jäljittämäni neljä maisemakuvatyyppiä ja pyrin tutkimaan niiden avulla, johtaako maisemakuvan esittämisen elokuvallinen konventio havaitsemaan kohtauksen selvemmin elokuvallisena kohtauksena valokuvasarjan sijaan. Elokuvalle merkittävä piirre on usein kertomuksen ja kertomuksellisuuden korostainen läsnäolo valokuvaan verrattuna. Elokuvan kerronta koostuu monesta osa-alueesta ja sitä on tutkittu paljon⁵⁰, joten en syvenny siihen enempää yleisellä tasolla. Keskityn sen sijaan siihen, kuinka *Jyrkänneessä* hyödynnettiin elokuvan narratiivin affordanssia. *Jyrkänneessä* kerronta nojaa kahteen elokuvalliseen piirteeseen; toisaalta elokuvan leikkaukseen ja toisaalta elokuvan ääneen. Palaan äänisuunnitteluun ja sen merkitykseen seuraavassa aluvuossa, ja keskityn tässä elokuvan tekstiin ja leikkaukseen. *Jyrkänneessä* leikkaus ja elokuvan teksti kokoavat yhteen ymmärrettävän kertomuksen, jolla on alku, keskikohta ja loppu.

Juna kiemurtelee kuumuudessa yhä uusien kaupunkien halki. Kaltaisiani pakolaisia lastataan mukaan muiltakin asemilta. Yritän kuunnella viranomaisten puheesta mainintoja määränpäystä, mutten osaa kieltä. Sanat sekoittuvat toisiinsa äänneiden sekasotkuksi. Lapsi itkee lohduttomasti naisen sylissä, joka ei ole hänen äitinsä.

Kaikkialla näkyy merkkejä ajan lukemattomista kerroksista. Uusia pilvenpiirtäjiä vieri vieressä muinaisten temppelien kanssa. Tämä paikka pitää sisällään kaikki ajat yhtä aikaa.

(Jyrkänne, Lassila 2022)

Jyrkänne tarina oli lähtökohtana elokuvan leikkaukselle ja siihen valikoituneet kuvat valittiin lähes neljänsadan kuvan valikoimasta tukemaan suunniteltua tarinaa. Alusta alkaen oli selvää, että kuvien järjestys tulisi tukemaan kertomusta sen sijaan että lähtisi kokonaan omille urilleen. *Jyrkänne* teksti on pohdiskeleva tarina, joka kuvaa pakomatalla olevan naisen tuntemuksia. Pyrin tekstiä kirjoittaessani kuvittelemaan mahdollisimman elävästi tilanteen, jossa olen itse joutunut lähtemään pakolaisena pois kotimaastani vailla tietoa puolisoni selviytymisestä. Osa tekstistä ja sen ajatuksista onkin biografisia ja perustuu omiin pelkoihini ja epävarmuksiini, joita olen kokenut ihmissuhteissa ja elämässäni. Loin itsestäni ja itseäni perustuen hahmon, jonka tunnelmiin matkalla eläydyin⁵¹, ja pyrin kuvittelemaan reaktioitani ja tunteitani vastaavissa tilanteissa.⁵² Tekniikka mahdollisti minulle astumisen itseni ulkopuolelle mutta auttoi minua säilyttämään samalla kosketuksen niihin tunteisiin, joita halusin elokuvan kerronnassa käyttää. Autofiktiivinen tarina punoo yhteen aitoja emotionaalisia kokemuksiani kuvitteellisen juonen kanssa. Elokuvan teksti koostuu päiväkirjamaisista muistiinpanoista ja kirjeistä.

Rakkaani, taas matkalla. Joudun odottamaan vielä tietoa lopullisesta päämäärästäni.

Erkaannuin ryhmästäni ja lähdin etsimään kaupungin keskustaa kiertävää muinaista pyhiinvaellusreittiä. Minua ei seurattu, ainakin uskon niin. Mitä ylempäs pääsin, sitä ohuemmaksi ilma kävi. Laakso levittäytyi lopulta allani niin kaukana, että joki näytti vain kalantelevalta nauhaltä. Haistoin savun hajun – tukahduttava palan ruohon leimahdus johdatti minut reitille. Kivetty tie oli kulunut kiiltäväksi lukemattomien askelten, polvien ja käsien alla.

Rukousmyllyjen rahina, askelten ääni rytmittää kellon suuntaan kiertävää ihmisjoukkoa. Ihmisvirta muistuttaa jokea, laumaa, virtaavaa vettä. Yksilöt katoavat ja hajoavat osaksi muita. Kukaan ei ole matkalla jostakin jonnekin vaan seuraa muinaista uomaa.

Solahdin ihmisten lomaan herättämättä juuri huomiota. Savun haju kävi voimakkaammaksi ja silmiäni kirveli. Pian en nähnyt enää askeliani...

(Jyrkänne, Lassila 2022)

Ennen näkykohtauksen alkua kertoja erkaantuu ryhmästään ja saapuu muinaiselle pyhiinvaellusreitille. Hän huomioi ihmisten virran, joka kiertää reittiä myötäpäivään. Kenties uupumus ja vähäinen uni, kenties vuoristotauti ja savun haju saavat kertojan menettämään tajuntansa. Kenties synnä on paikka itse ja sen muinainen, selittämätön luonne – tulkinta jätetään katsojan varaan. Näyssä kertoja näkee rakastettunsa ja tämän kulkemisen järven jäällä. Kertojan ääntä ei kuulla näkykohtauksen aikana.

Näkyjakso tarjosi paitsi mahdollisuuden kuvata henkilö maisemassa ja tutkia maiseman elokuvallisen kuvaamisen tarjoamaan affordanssia, myös narratiivin syntymistä kuvien yhteen liittämisen kautta. Kirjoitin luvussa 4 toisiaan seuraavien kuvien kertomuksellisesta tehosta. Kuten jo Kuleshov huomioi (1974: 32), erityinen narratiivinen teho on saavutettavissa usein nimenomaan elokuvan leikkauksella. Tätä tehoa koetellaan näkykohtauksessa tiiviisti ja tarkoituksella ilman kertovan tekstin läsnäoloa. Kohtauksen alku sisätiloista ja henkilön ikkunasta ulos suuntautuva katse tarjoaa katsojalle samaistumisinnan henkilön pohdintaan, odotukseen tai päätökseen. Sisäkuvia seuraavat kuvat jäältä saavat katsojan ymmärtämään, että pohdinta koski päätöstä lähteä jonnekin. Sarja kuvia henkilöstä kävelemässä jäällä korostaa matkaa, joka pysähtyy miehen katseeseen. Kohtaus loppuu kuvaan tyhjistä jäästä.

Järjestettynä kohtauksena näkykohtaus antoi mahdollisuudet huolellisempaan kuvakäsikirjoittamiseen ja kuvien suunnitteluun kuin *Jyrkänne* muuten. Saatoin kohtauksen avulla liittää maiseman osaksi elokuvan henkilön havaintoa ja pysähdyttää sen elokuvan henkilön katseen kohteeksi. Jäinen maisema on kuva yksinäisyydestä ja menetyksestä mutta samalla minulle kuva jostakin tutusta ja omista juurista. Olin elokuvan varhaisesta suunnittelusta alkaen selvillä siitä, että halusin rinnastaa talvimaiseman kesään ja tutun maiseman vieraaseen. Näiden rinnastusten avulla jäljitin maiseman eri piirteitä ja omaa

suhdettani niihin; mitä tunteita maisema minussa herättää ja miksi. Kohtaan jäätyneen järven jäällä oman pelkoni rakkaan menettämistä, toisaalta vieraassa maisemassa pelkoni juurettomuudesta ja yksinäisyydestä. *Jyrkänteen* tekstissä kuuluu oma ääneni, sillä ammensin siihen omia tunteitani ja pelkojani.

Kuvaustilanne järven jäällä oli haastava sillä se sisälsi joitakin ajankohtaan ja paikkaan liittyviä vaikeuksia. Olin kuvauksen aikaan kuudennella kuulla raskaana ja paksuissa talvivaatteissa liikkuminen oli siksi väsyttävää ja vaivalloista. Ilma oli harvinaisen kylmä ja järven jäällä puhaltava tuuli vei tunnon sormista heti kun kädet otti ulos lapasista. Käytin kuvatessani sekä digitaalista että analogista kameraa, sillä en ollut vielä siinä vaiheessa varma, halusinko tähänkin jaksoon liikkuvan kuvan vaiko en ja kuvaustilanne vei siksi paljon aiottua kauemmin. Lopulta digitaalinen kuva jäi käyttämättä ja jaksoon valikoitui vain still-kuvia.

Tavernassa minulle tarjottiin teetä. Rouvat silmäilivät minua nauraen. Vaatteeni olivat oudot, ulkomuotoni epäilemättä likainen ja sekainen, silmäni harittivat.

Tiesin nyt minne suunnata. Sinä olit lähtenyt liikkeelle ja olit matkalla luokseni, olin varma siitä. Tiesin sen yhtä varmasti kuin jos olisit kertonut sen minulle, vastannut johonkin lukuisista viesteistäni. Oli vain yksi paikka, jonne tulisit minut kohtaamaan. Yksi ainoa jyrkänne, josta löytäisin sinut jos mistään enää tämän maailman piirissä.

(Jyrkänne, Lassila 2022)

Kertoja herää näkynsä jälkeen ja ystävällinen pyhiinvaeltaja johdattaa hänet tavernaan lepäämään. Muut asiakkaat katsovat kertojaa ihmeissään ja tämä tulee kiusallisen tietoiseksi omasta suttuisesta ulkomuodostaan. Se ei kuitenkaan häiritse, sillä näky on avannut kertojan ymmärtämään, että tämän rakastettu on lähtenyt matkaan kotimaasta päästäkseen hänen luokseen.

Vaikka leikkauksen koherenssi vaikutti tärkeimmältä tekijältä *Jyrkänteen* narratiivin muodostumisessa, huomasin eri leikkausversioita katsoessamme myös tekstin voiman kuvia yhteen liittävästä tekijänä.

Jyrkänteen kertomus paljastui minullekin toden teolla vasta nähdessäni sen ensimmäisen leikkausversion. Nekin kuvista, jotka olivat ensin vaikuttaneet irrallisilta, tulivat osaksi tarinaa kuin itsestään. Liikennevälineiden, kulkemisen, maiseman ja kohdattujen ihmisten aikaansaama jatkumo sitoutui yhteen vasta kun se nivoutui sanalliseen kertomukseen. Erityisen selvästi tämä tuli ilmi näkykohtauksen yhteydessä, joka ennen kertojan aukikirjoitettua päätelmää siitä, että tämän rakastettu on lähtenyt matkaan, vaikutti muusta elokuvasta irralliselta. *Jyrkänteen* – fyysisen paikan – olemassaolo tehtiin katsojalle tiettäväksi tässä vaiheessa, samoin kuin kertojan toive rakastetun kohtaamisesta tällä kummallekin merkityksellisellä paikalla. Tasapainoin säilyttäminen sen suhteen, kuinka saada katsoja ymmärtämään elokuvan merkitykset alleviivaamatta niitä kuitenkaan liikaa, on usein tekijälle vaikeaa. Päädyin *Jyrkänteen* lopulta ratkaisuun selittää tekstissä asioita mieluummin hiukan liikaa kuin liian vähän, sillä arvioin valokuvista koostuvan kuvakerronnan olevan itsessään välillä haastava tulkittava katsojalle.

Jyrkänteen tekstiä kirjoittaessani huomasin konkreettisesti sen, kuinka kertojaäänänen läsnäolo vapauttaa kuvan ja vaatii siltä vähemmän jatkuvuutta kuin kuva vailla kertojaa. Katsoja ei kyseenalaista kuvien kuulumista tarinaan mikäli ne sitoutuvat toisiinsa subjektiivisen kerronnan kautta. Kaikki nähty voi liittyä yhteen, todellisuudessa tai vähintäänkin kertojan mielikuvien kautta. Äänen affordanssi tukee omalta osaltaan elokuvallisen vaikutelman syntymistä teoksessa. Pohdin siksi äänen merkitystä *Jyrkänteen* yhteydessä yhtä kohtausta hiukan laajemmassa mittakaavassa. Äänen affordanssi koostuu *Jyrkänteen* kahdesta palasta, jotka ovat kertojaääni ja musiikilla höystetty ambienssiääni. Äänen affordanssi on teoksessa ensisijaisesti elokuvallisuuteen viittaava affordanssi, sillä ääni kuuluu merkittävänä osana nimenomaan yleisiin elokuvan affordansseihin valokuvan sijaan. Kertojanäänänen välittämä koherentti tarina sitoo valokuvat yhteen narratiivisesti ja varmistaa katsojan pysyvän selvillä elokuvan juonesta. Ambienssiääni ja musiikki liittävät kuvat yhteen ja piirtävät omaa äänellistä tulkintaansa tarinan tunnelmasta ja olosuhteista.

Säveltäjä-tutkija Michel Chion antaa (1994: 4) konkreettisen esimerkin äänen kuvia yhteen liittävästä voimasta. Ingmar Bergmanin *Personan* avausjaksossa on yhdistetty toisiinsa liikkuvaa kuvaa ja still-kuvia. Chionin mukaan jakson vaikuttavuus ja elokuvallinen voima syntyy nimenomaan äänen ansiosta (mp.). Chionin fokus ei ole still-kuvassa, vaan hän kirjoittaa yleisemmin äänen voimasta elokuvassa. On kuitenkin kiinnostavaa, että Chion poimii nimenomaan tämän esimerkin todistamaan äänen merkityksestä. Chion jopa ehdottaa ajatusleikkiä; mitäpä jos *Personan* avausjakson katsoisi ilman ääntä (mp.). Vailla ääntä kuvat menettävät Chionin mukaan jatkuvuutensa ja osa niistä paljastaa tällöin todellisen luonteensa – sen että ne ovat still-kuvia (mp.). Ääni on niin voimakas elokuvan kokemuksen tuottaja – elokuvan affordanssi – että jopa still-kuvat hahmottuvat äänen ansiosta elokuvaksi.

Tutkija Päivi Takala korostaa Chionin tapaan äänen merkitystä elokuvan osana. Takalan mukaan (2014: 35) elokuvassa ääni on kerronnan olennaisessa osassa, vaikkakin se jätetään helposti kaiken elokuvan teorian ulkopuolelle. Takalan mukaan (2014: 5) elokuvan ääni yksinkertaistetaan usein elementiksi, joka vetoaa tunteisiin tai toimii alitajuisena kerronnan elementtinä, vaikka tämä ei tee oikeutta ”tavalle, jolla elokuvan ääni osallistuu merkitysten muodostumiseen elokuvakokemuksessa.” Ääni onkin merkittävässä osassa elokuvallisen tässä-ja-nyt-kokemuksen synnystä. Äänen kautta katsoja pääsee lähelle tapahtumia ja havaitsee ne yhtä aikaa elokuvan henkilöiden kanssa.

Toinen huomio, jonka Chion esittää elokuvan ääneen liittyen on puheen ensisijaisuus. Chionin mukaan (1994: 6) elokuvalla ihmisen ääni ja puhe on keskeistä, sillä ihmiset kiinnittävät niihin huomion ennen kaikkea muuta ääntä. Chionin mukaan vasta kun kuuntelijalle on aivan selvää, kuka puhuu ja mistä, hän saattaa kiinnittää huomionsa elokuvan muihin ääniin, esimerkiksi tuuleen, musiikkiin tai liikenteen meluun (mp.). Kun suunnittelin *Jyrkännettä*, ymmärsin nopeasti, että *La Jetéestä* ja *Trans-Siberiasta* tuttu kertojaäänänen käyttö oli merkittävä elementti elokuvallisen vaikutelman synnystä. Kertojanääni liittää kuvat luontevasti samaan tarinalliseen jatkumoon ja katsoja-kuulija vetää johtopäätöksen tarinan kulusta helpoimmin nimenomaan kertojanäänänen tukemana.

Toisaalta ääni saattaa myös irrottaa kuvan kokonaisuudesta yksittäiseksi, speaktaakkelimaiseksi kuvaksi. Janet Harbord nostaa esiin (2009: 92) *La Jetéessä* äänen piirteen, joka syntyy elokuvaan 1960-luvun äänitystekniikasta: hiljaisen kohinan, joka kuuluu kertojaaänen taustalla ja tulee kuuluviin aina kun kertojan puhe alkaa. Harbordin mukaan tämä kohina vertautuu äänen tasolla siihen, kuinka elokuvan still-kuvat on tuotettu, ajalle ominaisiin äänen tuottamisen teknologioihin (Harbord 2009: 92). Kyseessä on siis eräs elokuvan poeettisista piirteistä, joihin voidaan lukea myös *La Jetéen* kuvan hienoinen väriseminen ja yksittäisissä kuvissa esiintyvä filmirae. Poetiikka jakobsonilaisittain käsitettynä, eli huomion kiinnittyminen taideteoksen tekotapaan sen kertoman tarinan sijaan, onkin nähdäkseni eräs niistä piirteistä, joka saattaa irrottaa kuvan teoksesta valokuvalliseksi ja luonteeltaan pysähtyneeksi kuvaksi. Kuvan tarkasteleminen kuvana sen sijaan että sen ottaisi vastaan huomaamattomasti tarinan osana muuttaa herkästi katsomisen moodia narratiiviin keskittyvän sijaan analyttisemmin havainnoivaksi ja speaktaakkeleihin keskittyväksi (spectacular).

Jyrkännteessä äänen tuntuisuudelle (vrt. Takala 2014) on tarkoituksella annettu tilaa siten, että kuva pyrkii joissakin jaksoissa jäämään taka-alalle äänen noustessa merkittävämmäksi tunnelman tuottajaksi. *Jyrkänne* alkaa kuvilla maisemasta, jotka on kuvattu ilmasta käsin. Ääni on lentokoneen tai vastaavan laitteen koneellinen ääni, jossa kuuluu rytmikkäitä suhahduksia ja koneen metallinen kaiku. Kertojanäänen taustalla kuullaan junamatkan alkaessa junan tai juna-aseman ääniä, metallisia, koneellisia kilahduksia ja raiteiden kirskuntaa. Kiskojen rytmikäs kalke ja kumeat pillin vihellykset säestävät junamatkaa. Vihellyksiin muodostuu lähes musiikinomainen sointi. Kun päästään kaupunkiin, jossa kertoja erkaantuu ryhmästä ja lähtee etsimään pyhiinvaellusreitit, katujen äänet kuuluvat kerronnan taustalla: polkupyörien kellot, autojen ja mopediä äänet ja tuutaukset.

Pyhiinvaellusreitillä kuuluu osittain itse Tiibetissä nauhoittamani aito pyhiinvaellusreitien ääni: käreä mantra ja kilahdukset, jotka tulevat pyhiinvaeltajan käsiin ja polviin kiinnitetyistä metallipaloista. Suojien avulla pyhiinvaeltaja voi näin yhä uudelleen heittäytyä polvilleen ja vatsalleen ja mitata kulkemansa matkan omalla kehollaan. Tarkkailin pyhiinvaeltajia Barkhorilla useana aamuna ja kiinnitin erityisesti

huomiota heidän liikkumiseensa ja tuon liikkumisen rytmiin, joka on pitkän pyhiinvaellusmatkan aikana hioutunut tarkaksi koreografiaksi. *Jyrkännteessä* pyhiinvaellusreitillä kuuluu askelia, rahinaa ja ihmisten ääniä, kehojen liikettä ja uhritulien rätinää, joka hukkuu kumeaan kohinaan päähenkilön pyörtyessä. Näitä ääniä Barkhorin reitillä kuului oikeastikin, sillä aamuin ja illoin palavien tulien ääni uuneissa kuului erityisesti temppelein pääoven lähetyvillä voimakkaana. Näkyjakson alkaessa ja kuvien viitatessa kaatumiseen ääni voimistuu ja askelten ääni hukkuu kumeaan kohinaan. Näyn alkaessa kuvalla miehen yhteenliitetyistä käsistä kohina vaimenee. Mukaan ääneen tulee vaimea tuulen viuhinaa ja lyhyempiä kohahduksia, jotka voitaisiin tulkita hengityksen ääneksi. Kun mies seuraavissa kuvissa näkyy kulkemassa jäällä, äänen volyyymi voimistuu kuvaamaan ulkotilaa. Äänessä kuuluu lumen rahina ja askelten rytmii. Kun kuva näyttää tyhjän järven jään, tuulen ujelluksen ääni voimistuu ja vaihtuu lopulta kohinaan kuvan vaihtuessa kertojan heräämistä edeltävään lähes täysin mustaan ruutuun. Näkykohtauksen aikana kertojanääntä ei kuulla lainkaan.

Halusin, että näkyyn vaipuminen vertautuu *La Jetéen* heräämisjaksoon. *La Jetéen* kohtauksessa kuvia nukkuvan naisen kasvoista säestää lintujen taukoamaton sirkutus. Nainen kääntää päätään unissaan, leikkaukset tiivistyvät ja häivytetään ristiin siten, että yksittäisistä kuvista syntyy lähes liikkeen illuusio. Lopulta lintujen sirkutus saavuttaa täyden intensiteettinsä ja kuva muuttuu liikkuvaksi. Nainen avaa silmänsä, räpäyttää niitä ja kuva häivytetään mustaan. Samalla lintujen ääni lakkaa äkkiä. Raymond Bellour nostaa (2018: 216) äänen merkityksen esiin *La Jetéen* yhteydessä paitsi muistuttamalla eräästä sen kritiikistä, jossa äänen arveltiin pelastavan koko ”valokuvan uhkaaman elokuvan” myös alleviivaamalla sitä, miten ääni pitää yllä elokuvan sisäistä draamaa. Bellour tulkitsee (mp.), kertojan äänen, Trevor Duncanin musiikin, katakombeissa kaikuviiden kuiskauksien ja Alexandre-Nevskin kuoron vaikuttavan draaman säilymiseen teoksessa ja voimistavan sitä kuvaleikkauksen ja kuvien sisäisten liikkeiden vaikutuksesta. *La Jetée* eräänlaisena karkeana esikuvana *Jyrkännte* näkyjaksossa äänisuunnittelun kautta pyrittiin luomaan kokonaan uusi todellisuuden taso, joka irtautuu todelliseen maailmaan perustuvista kuvista. Kun kertoja vaipuu transsiin tai pyörtyy ennen näyn

alkamista, äänimaailma muuttuu vastaamaan kokemuksen kaoottista ja transsimaista tilaa. Äänen kautta tapahtuu matka jonnekin kauas, toiseen todellisuuteen.

Trans-Siberiassa äänellä on *La Jetéen* tapaan keskeinen osa. Cederströmin oma ääni johdattaa katsojan mukaan junamatkalle Siperian halki. Sinjavskin ja Suden teksteillä on kummallakin oma lukijansa, jotka katsojan mielessä sitoutuvat henkilöihin itseensä. Äänten avulla toisistaan erotellut henkilöt muuttuvat eläviksi ja kertomusten antama todistus kokemuksista henkilökohtaiseksi. Eri äänet muodostavat keskenään dialogisen suhteen mikä entisestään johtaa aikatasojen sekoittumiseen. Sekä Cederström, Sinjavski että Susi vaikuttavat olevan yhtä aikaa läsnä ja kertovan tarinaa katsojalle sekä tämän ajassa että omissa ajoissaan. *Jyrkänteen* äänessä on läsnä vain yksi kertoja, jonka kertomus jakautuu luettuihin kirjeisiin ja matkalla syntyneisiin päiväkirjamaisiin huomioihin. *Jyrkänteen* toisessa matkajaksoissa, jossa kertoja kulkee jalan vuorilla, kuullaan ensiksi kertojan äänen taustalla vain musiikkia. Melodiset, kaikuvat nuotit ovat samaan aikaan melankolisia ja rauhallisia. Kun esiin tulee liikkuva kuva vuorista, alkaa musiikin taustalla kuulua hiekan valumisen tai vierimisen ääntä. Hiekan ropinan takaa nousee kumeampi kohina, joka voimistuu ja hukuttaa melodisen äänen alleen. Taustalla kuuluu lintujen ääniä, viittauksena *La Jetéen* heräämisjaksoon. Kuvan heilahtaessa ja kameran kuvatessa hetken alaspäin ennen kuvan häviämistä mustaan kuuluu ujellus, joka päättyy hiljaisuuteen. Viimeisessä kohtauksessa jyrkänteellä kertojan äänen taustalla ei kuulu muita ääniä. *Jyrkänteen* viimeinen kuva on kuva puoliksi ylivalottuneesta filmiruudusta. Kun viimeinen kuva tulee esiin, kuuluu sama kumea junan pillin vihellys, joka kuultiin elokuvan alun junajaksossa useampaan kertaan. Eri korkeuksilla kuuluvat kumeat junan pillin äänet kuuluvat myös läpi elokuvan lopputekstien. Niiden vaimentuessa alkaa kuulua toisteinen mantran ääni symbaaleinen, joka vaimenee lopputekstien päättyessä.

Jyrkänteen äänisuunnittelija Viljami Lehtosen mielenkiinto kohdistui teoksessa siihen, kuinka äänen avulla pysähtyneen kuvaan saa liikkumaan. Lehtonen kuvaili lähtökohtaansa seuraavasti (2022): "[...] siinä missä kuva on aina pysäytys hetkestä niin ääni perustuu täysin ajalliseen "valotukseen" eli ääni tarvitsee olemassaolonsa aina tietyn

verran aikaa. Lähtökohtana oli näin ollen häivyttää pysäytetyn kuvan ulkoreunoja ja paljastaa jotain niiden tuoltapuolen." Lehtonen kuvasi (mp.) *Jyrkänteen* äänisuunnittelun muodostuvan kahden äänellisen tason, "realismin ja mystisen tason" keskustelusta: "Realistiset äänet vievät tiettyyn paikkaan (junaan, polulle jne.) mutta mystiset äänet (syntikat, musiikki, efektit) vievät enemmän tiettyyn tilaan, tunteeseen tai päänsisäiseen maisemaan." Lehtonen äänitti suurimman osan *Jyrkänteen* äänistä itse studiossa ja käytti lisäksi lähtökohtana matkalla tekemiäni kenttä-äänityksiä. Tunnuksomaisessa junan vihellyksessä ja sen toisteisuudessa Lehtonen halusi (mp.) tutkia etäisyyttä ja nuottien välistä tyhjää tilaa, joka antoi kuvalle jännitteen. Lehtosen hahmotus äänen ja kuvan yhteydestä ja erityisesti "kuvan ulkoreunojen häivyttämisestä" vastasi täsmällisesti omaa käsitystäni siitä, kuinka äänen tuli teoksen osana ilmetä.

Äänen affordanssin käyttö *Jyrkänteessä* pyrki korostamaan teoksen elokuvallisuutta ja siten häivyttämään riskiä sen lukemisesta valokuvasarjana. Äänen avulla oli mahdollista jäljittää sitä, kuinka voimakkaan elokuvallisuuden kokemuksen valokuvista koostuvasta teoksesta voi saavuttaa. Äänen merkitys teoksessa tämän suhteen on sidoksissa sen narratiiviseen luonteeseen kertojaäänen osalta ja toisaalta äänen luoman ambienssin suhteen, joka voimistaa katsojan kuviin liittyviä havaintoja. Äänisuunnittelun perustana oli kuvien tarjoaman informaation vahvistaminen sen kyseenalaistamisen sijaan, sillä tarkoituksena oli voimistaa juuri elokuvallista luentaa. Äänen sovittaminen teokseen olikin tasapainoilua toisaalta poeettisen, toisaalta narratiivisen merkityksen välimaastossa. Nähdäkseni kokonaan vailla ääntä elokuvan kuvat – yhtä lailla liikkuvat kuin still-kuvatkin – olisivat toisistaan irrallisempia, yksittäisempiä ja kenties myös kuten Chion ilmaisee *Personan* auousjaksoon liittyen (1994: 4) pelkkä "pysähtyneiden kuvien sarja [...] tilan ja ajan ulkopuolella.". Tekstin ja äänen yhteisvaikutus narratiivin luomisessa ja kuvien yhdistämisessä keskenään on siten oleellinen elokuvallisen still-kuvan syntymisessä.

Sommittelun affordanssi

Kolmas elokuvallinen affordanssi *Jyrkänteessä* on kuvien sommittelu. Näkykohtauksessa kuvien sommittelu ja niiden yhteydessä käytetty leikkauksen tapa täydentävät toisiaan. Elokuva suunnitellussa ajattelun, että kävelystä kuvatut kuvat jäällä sulautuisivat toisiinsa pehmeästi. Leikkaaja Inka Lahden näkemys oli kuitenkin toinen ja kohtauksen kuvat on leikattu peräkkäin nopeilla hyppyleikkauksilla ristihäivytysten sijaan. Skarvien (leikkauskohtien) välissä olevat kuvat ovat kestoltaan lyhyitä. Jakson freneettisyys suhteessa elokuvan muuten rauhalliseen tempoon toi teokseen mielenkiintoisen aksentin. Kuvien peräkkäisyys saa aikaan stop motion -tyyppisen vaikutelman⁵³, ja muistuttaa samalla elokuvan alkuaikeiden nopeutuneesta liikkeestä, joka johtui yleensä väärällä nopeudella pyörineestä filmikelasta. Toisaalta mieleeni tulivat valmista jaksoa katsoessa myös Eadweard Muybridgen osiin jaetun liikkeen kuvat tai Etienne Jules Mareyn liikututkielmat (Warner 2011: 210–214).

Kohtauksessa on useita samasta henkilöstä kuvattuja kuvia, joiden yhteydessä on käytetty elokuvallista panorointia ja leikkausta, jonka lopputulos muistuttaa stop motion -animaatiota. Lopputulos ei ole kuitenkaan yksiselitteisesti elokuvallinen. Edellä mainitut elokuvalliset keinot toisaalta luovat kohtaukseen liikkeen vaikutelman, toisaalta pysäyttävät sen kuva kovalta. Liikkeen katkeileva luonne saa huomaamaan kuvien yksittäisyyden, vaikka kohtaus muutoin tukeutuu elokuvalliseen traditioon. Kohtauksessa on silti käytössä korostuneesti elokuvan affordanssi, sillä olen ottanut käyttöön siinä useita elokuvan mediumista tyypillisiä piirteitä; henkilöohjaamisen, kameran liikuttamisen tavan, kuvan eri rajaukset ja useat kuvat samasta henkilöstä. Kohtauksessa ei ole kertojan ääntä, mutta siinä kuullaan ympäröivän maiseman ääni. Tuulen ujellus ja askelten ääni kiinnittävät kuvat tapahumapaikkaansa järven jäällä.

Näkykohtauksessa kuvat miehestä on sommiteltu tarkoituksellisen suunnittelemanomaisesti. Kiertäessäni kohdettani en välillä katsonut kameran etsimen läpi lainkaan vaan pyrin laukaisemaan kameran summittaisesti sinne päin, jossa henkilö käveli. Niinpä lopputulos onkin sommittelun osalta vähintäänkin huoleton. Osa kuvista on vinossa, osassa tarkennus osuu taustaan kohteen sijaan ja osassa kohde asettuu jonkin

kuvan reunaan tai jokin osa leikkautuu kokonaan pois kuva-alasta. Sommittelun suunnittelemattomuudella pyrin kohtauksessa jäljittämään sitä, millainen elokuvan affordanssi kuvan sommittelu itse asiassa on.

Kirjoitin edellisessä luvussa *La Jetée*n kuvatyyppisiä vertailllessani siitä, että vaikka näennäisesti elokuva sisältää vain kahta erilaista kuvaa – valokuvia ja liikkuvaa kuvaa – on noiden kuvien tarjoama vaikutelmien määrä kuitenkin laajempi. Esitin havainnon, että erityisesti tämä vaikutelmien ero tuli näkyviin kahden kuvatyyppin välillä; niiden valokuvien, jotka kuvaavat päähenkilön muistoa ja niiden kuvien, jotka kuljettavat elokuvan tarinaa eteenpäin. Nämä erityisen elokuvalaisen luonteen omaavat tarinaa kuljettavat kuvat, joita Dubois kutsui nimityksellä *cinématogramme* (2012), on kuvattu suoraan tilanteista tai näytellyistä kohtauksista. Kiinnitin huomiota näiden narratiivisten runkokuvien sommitteluun, joka on luonteeltaan huoleton ja suunnitteleman verrattuna valokuvan modernististen konventioiden tasapainoiseen sommitteluun. Kyseessä onkin oivaltava dokumentaarisuuden ja fiktiivisen elokuvan yhdistelmä, sillä vaikka elokuva koostuu pääosin näytellyistä kohtauksista, sovelsi Marker sitä kuvatessaan journalistis-dokumentaarisista kuvausmetodia. Näkykohtausta kuvatessani halusin itse hyödyntää nimenomaan niitä ominaisuuksia, joita nämä narratiiviset runkokuvat eli narratiivia kuljettavat kuvat voisivat tarjota ja pyrin siksi kuvaamaan kohtauksen samalla metodilla.

Sommittelun toimivuuteen eli siihen, millainen kuva näyttää kiinnostavalta, tasapainoiselta tai sommittelullisesti vahvalta vaikuttavat tottumukset, kulttuuri ja katsojan henkilökohtaiset mieltymykset. Se, millaisia kuvia olemme tottuneet näkemään ympärillämme vaikuttaa siihen, millaisista kuvista pidämme. On kuitenkin olemassa tiettyjä sommittelun periaatteita, joihin voi nojata. Esiin tutkimuksissa ovat nousseet esimerkiksi *yksinkertaisuus* ja *visuaalinen tasapaino* (Obrador, Schmidt-Hackenberg & Oliver 2010: 3185). Yksinkertaisuuteen perustuvan sommitteluperiaatteen mukaan arvellaan, että mitä yksinkertaisempi kuvattu näky on, sitä miellyttävämpi se on katsoja. Kuvan tulisi siis esittää aiheensa siten, että muita objekteja tai aiheita kuvassa on mahdollisimman vähän. Kenties esittävän (ei-abstraktin) valokuvan yhteydessä yksinkertaisuus tarkoittaa sitä, että eräänlainen visuaalinen häly kuvassa

on vähäistä ja kuvan aihe saa ympärilleen tarpeeksi tilaa. Obradorin ym. mukaan myös kohteen koon ja kirkkauden tulisi myös vastata tätä asemaa selvästi erottuvana pääaiheena (mp.).

Kuvan sommittelua voidaan tutkia myös koneellisesti laajoista digitaalisista kuva-aineistoista. Internetin kuvanjakopalveluiden aineistoista tehdyt analyysit osoittavat, että valokuva-alan ammattilaisten kuvaamisessa kuvissa on yleensä selvä ero kuvan kohteen ja taustan välillä, joka saavutetaan esimerkiksi käyttämällä vastavärejä, pientä syväterävyyttä tai voimakkaampaa kontrastia kohteen ja taustan välillä (Joshi ym. 2014: 19). Toisaalta maiseman aiheen yhteydessä laajaa syväterävyyttä pidetään valokuvaajien keskuudessa parempana kuin kapeaa (mts. 18). Maiseman kuvan tulee siis olla mieluiten terävä sekä etu-, keski- että taka-alaltaan (mp.).

Laskennallisesti saavutettu havainto on mielenkiintoinen siksi, että se viittaisi laajoissa kuva-aineistoissa maiseman kuvan eroavan jollakin tavoin kaikista muista kuva-aiheista. Maiseman kuvan ihanne seuraisi siis ikäänkuin edelleen esimerkiksi f64-ryhmän painottamaa modernistista ihannetta kauttaaltaan terävästä kuvasta. Maisema, toisin kuin monet muut kuvan aiheet, halutaan näkyviin kokonaan ja kerralla. Vaikuttaako tämän halun taustalla esimerkiksi maisemakuvan sitoutuminen taidehistoriaan ja varhaisempien maisemaesitysten estetiikka?

Valokuvallisessa tuotannossani olen yleensä kuvaa sommitellessani tähdännyt tasapainoiseen mutta samalla mielenkiintoiseen kompositioon, jonka liitän valokuvamodernismin ihanteisiin. Sommitteluprosessillani on kolme oleellista piirrettä: *mustavalkoinen näkeminen*, joka mahdollistaa selkeän sommittelun mustavalkoiseen valokuvaan, *kuva-alan hahmottaminen kokonaisuutena*, sekä *sommittelun punktum*. Punktum tarkoittaa työskentelyssäni sommittelun yhteydessä sitä, että kuva *elähdyttää minua jollakin tavoin*. Kyseessä on siis eräänlainen henkilökohtainen yhteys kohteeseen ja sen herättämä mielenkiinto, jota voisi kuvailla myös Annette Arlanderin esittämällä (2012b) energeettisellä yhteydellä. Palaan tähän henkilökohtaiseen yhteyteen tarkemmin seuraavassa alaluvussa, jossa käsittelem *Jyrkänteen* viimeistä kohtausta.

Ensimmäinen sommitteluprosessini piirteistä eli mustavalkoinen näkeminen aktivoituu kuvausprosessissani kun nostan kameran silmälleni tai katson kohdettani kameran tähykslasin läpi. Arvelen sen

johtuvan siitä, että olen praktiikassani keskittynyt mustavalkoiseen ilmaisuun niin kauan, että valokuvatessa aivoni muuttavat kameran kautta katsomani kohteen mustavalkoiseksi värillisen sijaan automaattisesti. Ominaisuus ei ole aintuolatuinen, sillä olen keskustellessani muiden mustavalkoiseen ilmaisuun keskittyvien kuvaajien kanssa kuullut heidänkin näkevän näin. Yleensä valokuvaajat eivät kuitenkaan ole tulleet ajatelleeksi tätä kykyä vaan havainneet sen olemassaolon vasta kun olen eksplisiittisesti kysynyt siitä.

Mustavalkoinen näkeminen helpottaa selvästi sommitteluprosessiani. Kun kulöörien eli eri värisävyjen sijaan havainnoin kohteen valöörejä eli valoisuuseroja harmaan sävyissä, minun on helpompaa päätellä se, kuinka hyvin tai huonosti kuvassa esimerkiksi etualalla oleva kohde erottuu taka-alastaan. Myös maiseman kuvaaminen on yksinkertaisempaa, sillä kuvan valoisuusarvojen tai Ansel Adamsin termien vyöhykkeiden (zone) (Adams 1981: 47) tiedostaminen helpottaa kuvan valottamista haluamallani tavalla. Adamsin kehittämää vyöhykejärjestelmää (Zone System) tulkitaan usein jäykästi suhteessa sen alkuperäiseen tarkoitukseen. Adamsin mukaan (mp.) järjestelmän tarkoitus on suhteuttaa toisiinsa mustavalkoisen valokuvan kohteen eri valoisuusarvot täyden mustan ja kirkkaan valkoisen välillä siten, että voimme visualisoida ne helpommin kuvaustilanteessa. Käytännössä Adamsin vyöhykkeet ja niiden edes summittainen tai intuitiivinen käyttö negatiivissa valottaessa varmistaa sen, että negatiivi sisältää sekä tummassa että vaaleassa päässä mahdollisimman paljon informaatiota eikä ole huomattavasti yli- tai alivalottunut. On tärkeää huomata, että Adamsin tarkoituksena ei vyöhykejärjestelmässä ollut vähentää taiteellista vapautta kuvata luovasti vaan varmistaa se, että negatiivi vain tarjoaa mahdollisimman laajan ilmaisuvapauden taiteilijalle pimiössä. Pimiövedostustaitteessa laajin mahdollisuuksien kirjo saadaan yleensä sitä paremmin käyttöön mitä enemmän negatiivi sisältää kuvainformaatiota. Mikäli jokin kohta negatiivissa on kokonaan ali- tai ylivalottunut, yksityiskohtien saaminen siihen ei onnistu pimiössä. Sen sijaan pimiössä on täysin mahdollista yli- tai alivalottaa vedos negatiivista, joka on ”oikein” valotettu. En ole itse opetellut Adamsin varsin yksityiskohtaisesti kuvaamaa vyöhykejärjestelmää (mts. 47–97) kohta kohdalta mutta hyödynnän sen sisältämää periaatetta lähes vaistonvaraisesti

jatkuvasti. *Jyrkännettä* kuvatessa pyrin kuitenkin osittain jättämään tuon vaiston syrjään ja kuvaamaan valotuksen ja sommittelun suhteen enemmän sattumaan luottaen kuin yleensä työskennellessäni.

Pyrin valokuvissani tavallisesti hallittuun kokonaisvaikutelmaan, jossa on selvästi erottuvia alueita ja muotoja. Vaikka kuvaan esittäviä kuvia abstraktien kuvien sijaan, hahmotan kuva-alan kuvaustilanteessa usein aiheen itsensä sijaan alueina, joiden suhdetta toisiinsa visuaalisesti punnitsen. Näin teen erityisesti maisemaa kuvatessani. Tämä alueiden suhteutuminen toisiinsa on enemmänkin intuitiivinen kuin harkinnanvarainen prosessi. Kuva-ala hahmottuu minulle kokonaisuutena, jota eri tavoin rajaamalla löydän miellyttävän sommitelman eli sen, kuinka eri elementit ja alueet kuva-alassa jakautuvat. Kuviani leimaa tavallisesti tasapainoinen tyyneys. Maisemavalokuvillani on nähdäkseni usein yhteisiä piirteitä niiden *La Jetéen* kuvien kanssa, joita Catherine Lupton kuvailee sanoilla ”pysähtynyt, eleginen, itsenäinen” (Lupton 2008: 91). Sen sijaan elokuvalle tyypillinen kuvaamisen metodi, johon törmäsin kivuliaasti heti elokuvaopinnot aloitettuani, oli kameran liikuttaminen. Valokuvan yhteydessä liikahtanut kamera merkitsi minulle ainoastaan pilalle mennyttä negatiivia. Elokuvan yhteydessä liikkuva kamera on kuitenkin eräs tärkeistä taiteellisista tehokeinoista.

Halusin *Jyrkänneessä* pyrkiä kohden elokuvallista lopputulosta valokuvallisen sijaan. En halunnut saavuttaa tasapainoisia ja itsenäisiä kuvia, jotka vastaisivat valokuvassommittelun modernistisia ihanteita ja omaa tavallista ilmaisuani vaan halusin tuottaa sommittelullisesti sellaisia kuvia, jotka katsojan mielessä yhdistyisivät elokuvaan valokuvan sijaan. Halusin irtautua valokuvasta ja tutkia ja jäljittää sen sijaan elokuvallista affordanssia sommittelun keinoin. Siksi *Jyrkännettä* tehdessäni pyrin tarkoituksella eroon niistä sommittelun periaatteista, joita tunnistin intuitiivisesti valokuvatessani seuraavani. Tutkiessani *La Jetéen* kuvia olin huomannut, että ne oli kuvattu kevyellä kinokoon kameralla. Valokuvatessani oma työvälineeni on yleensä hitaammin tarkennettava keskikoon kamera. Ryhtyessäni tekemään *Jyrkännettä* vaihdoin kuvauskalustoni kevyempään. Kevyempi kalusto mahdollisti nopean ja suunnittelemtoman kuvaamisen. Kun filmiruutuja oli kahdentoista sijaan käytössä 36, saatoin kuvata nopeammalla tahdilla ja miettimättä ruutujen riittävyttä eri tilanteissa. *Jyrkänneeseen* kuvia

ottaessani pyrin kuvaamaan eri tavoin kuin yleensä myös sommittelun ja valöorian suhteen. Pyrin kohti tarkoituksellisen sommittelematonta ilmaisuja, jossa yksittäinen kuva ei muodostuisi teokseksi vaan teos muodostuisi vasta useamman kuvan summasta, eräänlaisesta kokonaisvaikutelmasta elokuvan tavoin.

Tätä toisenlaista kuvaamisen tapaa ei ollut kuitenkaan kaikilta osin helppoa saavuttaa.

Vaikka *Jyrkänneen* teon aikana en pitänyt säännöllistä työpäiväkirjaa kirjoitin joistakin kuvaustilanteista muistiinpanoja. Alla olevasta muistiinpanostani käy ilmi se prosessi, jota tavallisesti käytän kuvatessani ja johon lipsahdin myös *Jyrkännettä* tehdessäni useampaan kertaan. Tarkkailen ensin kuvattavaa kohdetta hetken, ja kuvaan vasta sen jälkeen havaitsemani sommitelmat filmille. Kun nostan kameran lopulta silmälleni (tai Rolleiflexin tapauksessa rinnalleni), sommitteluprosessini vakavoituu ja tarkentuu. En rajaa enää kuvia ympäristöstä sieltä täältä, vaan kiinnitän katseeni niihin kohtiin, jotka nousevat esiin erityisen mielenkiintoisina. Analysoin huolellisemmin (joskin yleensä intuitiivisesti enemmän kuin sanallisesti) sen, mitä edessä näkyy. Onko vuoren seinämä todella tarpeeksi jyrkkä vai muuttuuko se tietystä kohdasta jo hiukan ikävystyttäväksi? Kuinka korkealle seuraava vuori nousee? Tulevatko puiden oksat tielle ja muuttuvat mössöisiksi? Miten sumu kiertele vuoren kupeella, onko kierre tarpeeksi kookas? Onko taivaan ala suurempi vai pienempi kuin vuorten ottama tila? Näen samalla mielessäni kuvaamani negatiivin tarjoamat mahdollisuudet pimiössä. Huomaan kuvaushetkessä esimerkiksi sen mikäli esimerkiksi puiden oksat nousevat taivasta vasten siten, että vedostusprosessi pimiössä vaikeutuu oksien tummuuden ja taivaan vaaleuden voimakkaan kontrastin seurauksena.

Emei Shan, Kiina, 2016. Klo 05.14

Maisema avautuu edessäni. Usvaiset, tiheän lehvästön peittämät vuoret nousevat korkealle aamun sarastuksessa. Katseeni vaeltaa vuorelta toiselle, rinnettä ylös ja toista alas. Katselen maisemaa ensin vasemmalta, sitten etenen oikealle palatakseni taas alkuun. Rajaan lukuisia mahdollisia neliömäisiä kuvia. Katson uudelleen, ja kuvien muoto muuttuu mielessäni kinofilmin muotoon. Usva kiertele

tummien vuorten edessä ja peittää osan taivaasta, joka kirkastuu vähä vähältä, aamun edetessä. Vilkaisen kamerani valomittaria ja odotan valon lisääntymistä. Vielä on liian hämärää kuvata.

Maisema ei ole hiljaa. Tiheiköistä kuuluu lintujen sirkutus, taukoamaton taustäääni, jonka unohtaa nopeasti ellei sitä erikseen pysähdy kuuntelemaan. Sitä jaksottavat apinoiden kiljaisut ja sellaiset äänet, joiden aiheuttajaa en osaa kuvitella. Nostan kameran leukani alle ja kumarrun katsomaan tähyslasin läpi. Minua kiinnostaa vuorten sokeritoppamainen muoto, jyrkkä pehmeys joka laskeutuu laaksossa näkymättömiin noustakseen taas uudelleen korkeuksiin. Valoa on nyt tarpeeksi. Aloitan vasemmalta ja kuvaan pois ne osat maisemasta, jotka tarjoavat minulle kauneimman sommitelman. Niissä näkyy vuoren kylkeä, kiertyvää usvaa ja taivasta eri suhteissa keskenään. Vuorten tumma kylki luo kontrastin nousevan auringon kirkastamalle usvalle. Kuvia syntyy samasta maisemasta kuusi. Pari kauneinta sommitelmaa kuvaan kahteen kertaan, varmuuden vuoksi. Sitten vaihdan kameraa ja kuvaan Leicalla maiseman uudestaan. Tällä kertaa saan mahtumaan enemmän maisemaa yhteen ruutuun. Kuvat ovat osittain erilaisia. Yritän saada joihinkin niistä liikaa tai liian vähän, yritän rikkoa tasapainon ja löytää murtumia maiseman olemuksesta. Katseeni hakeutuu väijäämättä kohden tasapainoa, mutta taistelen sitä vastaan. On löydettävä rajapinta.

Kun *Jyrkännettä* kuvatessani yritin tietoisesti kuvata toisin kuin tavallisesti kuvaan, pyrin tarkoituksella kohden epätasapainoa ja sommitelun murtumia. Vasemalla (kuva 78) vuoren rinteiden sommittelu miellyttää esteettistä silmääni. Sen sävyvaihtelut ovat mielenkiintoiset ja aihe selkeä. Oikealla kuva samasta vuoresta (kuva 79) on rajattu eri tavoin. Jätin etualalle puiden latvoja ja valotin ruudun vaaleammaksi. Kuva on minulle vähemmän kiinnostava ja puiden tupsut ovat hiukan liian vähäisiä ollakseen sommittelullisesti tasapainossa.



KUVAT 78–79: Kaksi kuvaa vuorilta, joista ensimmäinen edustaa harkitumpaa, toinen huolettomampaa sommittelua. Jälkimmäinen kuvista ei päätynyt elokuvaan. (Lassila 2022.)

Onko oikealla näkyvä kuva vuoresta sitten elokuvallisempi kuin vasemalla näkyvä? Ei kenties yksinään, mutta osana kuvien sarjaa harkitsemaan sommittelu saa selvästi elokuvallisia piirteitä. Seuraavat kuvat (kuvat 80–85) havainnollistavat elokuvallisen valokuvan syntyprosessia. Kuudesta kuvasta jokaisessa on ominaisuuksia, jotka klassisessa valokuvasomittelussa yleensä tulkitaan virheiksi.



KUVAT 80–81: Horisonttilinja on vinossa (Lassila 2022).





KUVAT 82–83: Horisontti on vinossa ja kuvan kohde epäterävä (Lassila 2022).





KUVAT 84–85. Henkilön pää on rajautunut osittain kuvista pois (Lassila 2022).

Vino horisontti (kuvat 80 ja 81), epäterävä kohde (kuvat 82 ja 83) ja henkilön pään leikkautuminen kuvasta ulos (kuvat 84 ja 85) ovat sommitteluratkaisuja, joita saattaa löytyä harkitusti nykyvalokuvataiteen piiristä. Ne eivät ole kuitenkaan sommittelun piirteitä, jotka liitetään *tyypillisesti* valokuvaan. *Jyrkänteessä* olen käyttänyt karkeasti ottaen kolmenlaisia kuvia: narratiivista runkokuva, joka kuljettaa tarinaa eteenpäin; liikkuvaa kuvaa; sekä näkyjaksossa esiintyvää korostetun elokuvallisella kuvaustavalla kuvattua still-kuvaa. Ne edustavat kaikki sommittelua, joka pyrkii käyttämään hyväkseen elokuvan affordanssia sommittelun suhteen.

Vaikka ne kaikki olivat jollakin tasolla elokuvallisia luonteeltaan, tuo elokuvallisuus muutti luonnettaan kuvatyypistä toiseen. Narratiivisten runkokuviensa jaksot ovat yleisvaikutelmaltaan rauhallisia, mutta kuljettavat juonta eteenpäin elokuvallisesti. Näkyjakso puolestaan on luonteeltaan kiihkeä ja liikkeen illuusio syntyy tietyn jatkuvan



toiminnan kuvauksesta. Pysähtelevä liike tuntuu viittaavan joko välkkyvään ja katkeilevaan filmiprojisointiin, väärällä nopeudella pyörivään filmikelaan tai silmien räpyttelyyn elokuvan katsomisen aikana. Jäällä tapahtuvan näkykohtauksen kuvien sommittelu sekä niiden yhteydessä käytetty kuvaamisen ja leikkauksen tapa edustavat valokuvan käyttöä elokuvan affordansseja hyödyntäen. Gunther Kressin mukaan (2010: 82) käytettävissä oleva mediumi määrittelee sen mahdolliset affordanssit esimerkiksi siten, että kuvan yhteydessä rajattu tila, johon kuva sijoittuu, on yksi sen affordansseista. Elokuva ja valokuva jakavat keskenään rajatun, yleensä laatikkomaisen muotonsa lisäksi myös monia muita affordansseja. Nämä jaetut affordanssit otin käyttöön näkykohtauksessa siten, että pyrin käyttämään nimenomaan sellaisia affordansseja, jotka mielletään elokuvaan kuuluviksi tai sille luonteviksi.

Näkykohtauksessa kuvattujen kuvien jatkumo imitoi elokuvakoh-
tauksen koostumusta. Sillä on alku ja loppu, joiden välissä toiminta
(kävely) tapahtuu. Kuvan kohteena olevan henkilön asento muuttuu
kohtauksen aikana siten kuin kävelevän ihmisen asento muuttuu kävelyä
kuvaavan elokuvajakson aikana. Esitetyn liikkeen perusteella kuvat
asettuvat selvään ajalliseen jatkumoon. Henkilöä kiertävä kamera imitoi
puolestaan liikkuvaa elokuvakameraa paitsi yksittäisten kuvien sommit-
telun myös kuvakulmien valinnan suhteen. Kohtauksessa valo ja vuoro-
kaudenaika pysyvät samoina sen alusta loppuun, mikä viittaa kohtauksen
kuvaamisen tapahtuneen kohtuullisen lyhyen ajan puitteissa ja luo illuusion
yksittäisen kävelyn kuvaamisesta. Leikkauksen nopea tempo kohtauksessa
viittaa siihen, että nähtyjen kuvien välistä puuttuu joitakin samaa kävelyä
kuvaavia kuvia. Tavallista stop motion -animaatiota hiukan hitaampi ja
katkeilevämpi esitys esittää katsojalle poeettisesti elokuvan liikkeen ytimen
näiden taidemuotojen rajapinnassa. Missä valokuva muuttuu elokuvaksi
ja päinvastoin? Missä pysähtyneisyys vaihtuu liikkeeksi? Näkykohtausta
kuvattessa pyrin ottamaan kuvia kävelystä niin tiheässä tahdissa että
jokainen askel tulisi tallennetuksi ja jatkumosta voisi tarvittaessa saada
valokuvien kuvattua animaatioelokuvan vailla huomattavaa liikkeen
katkeamista. Koska käytössäni ei ollut dollia tai muutakaan tapaa pitää
kameraa kuvaamisen aikana samalla tasolla hyväksyin vaihtelun kameran
korkeuden ja suunnan välillä. Kuvasin varmuuden vuoksi kävelyä useita
kertoja ja filmiruutuja siitä kertyi useita kymmeniä. Tuntui vapauttavalta
painaa laukaisijaa katsomatta mitä etsimestä näkyi, suunnaten kameran
vain summittain kohti kohdetta. Tunne oli uusi, sillä olen tottunut
harkitsemaan kunkin filmiruudun kohdalla tarkkaan kompositiota ja
ylipäättään sitä, onko laukaisijaa tarpeen painaa – onko kuva käytetyn
filmiruudun arvoinen.

Tutkimuksen ytimessä on maisemakuvan olemus elokuvassa, se
erityinen piirre, joka ilmenee toisinaan sen hiljaisena tai pysähtyneenä
luonteena. Elokuvan ja valokuvan affordanssit vaikuttavat osaltaan siihen,
kuinka elokuvassa esiintyvät kuvat tulevat tulkituiksi. Esittelin ensiksi
maiseman esittämisen konvention tällaisena affordanssina, jota maiseman
yhteydessä elokuvassa käytetään. Tietty, totuttu maiseman esittämisen tapa
elokuvassa johtaa maisemakuvan tulkitsemiseen elokuvallisista lähtökoh-
dista käsin. Tämä totunnainen tapa esittää maisema pitää usein sisällään

tietyt elokuvan henkilön havaitseman maiseman ja tämän esittämisen
edelleen katsojalle. Henkilön havaintoa maisemasta esitetään tietyillä
kuvallisilla ratkaisuilla, joita ovat esimerkiksi kuva havaitsijan kasvoista
katsomassa maisemaa, kuva havaitusta maisemasta ja toisaalta kuvat henki-
löstä itsestään maisemassa. Näitä totunnaisia maiseman esittämisen tapoja
voi myös rikkoa. Esimerkiksi epätavallisen pitkä maisemakuva rikkoo sitä
tapaa, jolla henkilön havaitsemaa maisemaa elokuvassa usein esitetään.
Kuvan kestolla on siten merkitystä sen suhteen, millaiseksi osaksi elokuva-
lista narratiivia kuva tulee tulkituksi. Näkykohtauksen yhteydessä halusin
kokeilla eri tapoja esittää henkilön maisemassa perustaen kuvavalintani
sellaisiin kuviin, joita elokuvissa usein maiseman yhteydessä nähdään.

Seuraavat esittelemistäni elokuvan affordansseista olivat narratiivi
eli kertomuksen läsnäolo ja äänen affordanssi. Elokuvan affordanssia
narratiivin suhteen jäljitin näkykohtauksen kautta pohtien sitä, kuinka
tarina toisaalta tekstin ja toisaalta kuvan ja leikkauksen tasolla sidotaan
yhteen elokuvassa. Havaitsin kertojaäänien artikuloiman tarinan vapaut-
tavan *Jyrkänteessä* kuvaa siten, että osa kuvista voi olla näennäisen irral-
lisia tarinasta, mikäli teksti sitoo ne kuitenkin osaksi tarinaa. Äänen
affordanssi pyrki häivyttämään *Jyrkänteessä* kuvien reunoja siten, että
ne sitoutuvat toisiinsa saumattomasti.

Kolmas tärkeä affordanssi oli sommittelun tarjoama affordanssi.
Sommittelulliset kokeiluni näkykohtauksessa perustuivat ajatukseen,
että huoleton ja suunnittelematon sommittelu valokuvassa johdattaa
katsojaa tulkitsemaan kuvat elokuvallisina, kun taas harkittu ja tasapai-
noinen sommittelu liittyy valokuvan affordanssiin ja johdattaa katsomaan
kuvia mieluummin valokuvina kuin elokuvan osana. Perustin tämän
hypoteesin viime kädessä niihin eroihin, joita *La Jetéen* narratiivisten
kuvien ja muistoa esittävien kuvien välillä on havaittu. Kuvasin *Jyrkänteen*
lähes kauttaaltaan siten, että pyrin rikkomaan totunnaisia sommittelun
periaatteitani. Hain kuviin tarkoituksella sommittelullisia murtumia ja
perinteisessä valokuvasommittelussa virheiksi luokiteltuja kompositiota,
jotka tulivat esiin esimerkiksi siinä, kuinka kohde ja tausta erottuvat
toisistaan (valöörerot) tai mihin kohtaan kuva-alassa kuvan kohde
on rajattu. Näkykohtauksessa hyödynsin tällaisina sommittelullisina
murtumina valintoja esimerkiksi horisonttilinjan, epätyypillisten rajausten
ja tarkennuksen suhteen.

LIIKKUVA KUVA JA LOPPUKOHTAUS

Viimeiseksi käsittelen *Jyrkänteen* loppua: liikkuvalla kuvalla toteutettua kuvaa maisemasta sekä elokuvan viimeistä kohtausta, jossa pari tapaa toisensa jyrkän teellä. Liikkuvan kuvan taiteellisenä esikuvana, joka nähdään juuri ennen elokuvan viimeistä kohtausta, on jälleen *La Jetée*n heräämiskohtaus. Liikkuvan kuvan soveltaminen nimenomaan maiseman kuvaan minkään muun kuva-aiheen sijaan oli ennakkopremissi *Jyrkännettä* suunnitellessani. Halusin sen avulla koetella käytännössä maisemakuvan pysähtynyttä luonnetta ja toisaalta sitä, mikä merkitys liikkeellä kuvalle on nimenomaan maisemakuvan yhteydessä. Onko maisemakuva jollakin tavoin aiheensa puolesta lähempänä valokuvaa kuin elokuvan muut kuvat ovat, vai onko maisemakuvan pysähtyneisyydessä kyse enemmänkin siitä, kuinka kuva on esitetty, sommiteltu ja punottu osaksi teosta?

Jyrkänteen loppu tarjoaa katsojalle erään mahdollisuuden ymmärtää maiseman apokronia Deleuzen esittämän aikakristallin (2005 [1985]: 66–94) käsitteen puitteissa. Deleuzen aikakristallissa nykyhetki ja menneisyys ovat olemassa yhtä aikaa huolimatta – ja samalla kenties johtuen – siitä, että nykyhetki korvautuu jatkuvasti uudella nykyhetkellä (mts. 76). Deleuzen mukaan (mts. 79) kristallissa aika ikäänkuin halkeaa ja sinkoutuu kahteen suuntaan, toisaalta kohden tulevaisuutta ja toisaalta kohden menneisyyttä. *Jyrkänteen* loppukohtauksessa pyrin siihen, että ajatus aikojen lomittaisuudesta ja päällekkäisyydestä tulisi jollakin tavoin katsojan ulottuville. Ajatukseni oli pyrkiä visuaalisoimaan hetken ja olemisen moniaikaisuus sortumatta liialliseen visuaaliseen kikkailuun. Elokuvan lopussa puolestaan ihmiset maisemassa kuvaavat kertojan muistoa ja yhtäaikaista kokemusta nykyhetkestä. Aikojen lomittuminen jyrkän teellä viittaa sykliseen aikaan ja aikakristallin heijastuksiin, jotka määrittävät jokaista koettua hetkeä. Juuri tämä jyrkänne on se paikka, jossa kertojalle konkretisoituu ajan apokronisuus. Se liittyy voimakkaaseen muistoon, joka kertojalla on jyrkän teestä sekä energettiseen maisemayhteyteen, jonka saavutin kuvatessani jyrkän teen viimeistä kohtausta.

Energeettinen maisemayhteys

Sommitelun affordanssi -alaluvussa on muistiinpano, jonka kirjoitin *Jyrkänteen* kuvausmatkalla. Kuvailen muistiinpanossa sitä, miltä maisema näyttää, sen valoa ja ympäristön ääniä. Vastaavia merkintöjä *Jyrkänteen* tekoprosessin ajalta on harmillisen vähän. Päähuomio kohdistui kuvausmatkalla käytännönjärjestelyihin, kertomuksen kirjoittamiseen ja kuvien suunnitteluun eikä aikaa muistiinpanojen kirjoittamiselle ilmeisesti juuri jäänyt. Ajalta ennen *Jyrkännettä* ei muistiinpanoja löydy senkään vertaa. Vaikka olen kuvannut yli kahdenkymmen vuoden ajan, vasta väitöstä kirjoittaessani aloin merkitä muistiinhavaintoja kuvausprosessistani. Muistiinpanojen myötä alkoi vähä vähältä itsellenikin selvitä se, millaisiin asioihin kuvatessa kiinnitän huomiota. Erityisesti yritin analysoida sitä, miksi kuvaan maisemaa ja mitkä asiat siinä kiinnostavat minua.

Kun kävin läpi muistiinpanoja matkalta palattuani, havaitsin, että syyn kuvan ottamiselle saattoi tiivistää siihen, että maisema herätti minussa erityisen tunteen. Tuo tunne ei ollut suoraan jäljitettävissä esimerkiksi maiseman kauneuteen, vaikutavuuteen tai ylevyyteen – subliimiin maisemakokemukseen. Enemmänkin kyse oli jonkinlaisesta yhteydestä, joka herää maisemaa aistiessa.

Barthes pohtii suhdettaan valokuvan herättämään kiinnostukseen teoksessaan *Valoisa huone* (1981). Barthes käyttää kahta termiä, *punktum* ja *studium*, kuvaamaan valokuvan herättämää mielenkiintoa. *Studiumia* Barthes kuvaa laimeaksi, yleiseksi mielenkiinnoksi, jonka ytimessä on ymmärrys kuvaajan tarkoituksesta, pitämiseksi rakastamisen sijaan (mts. 27–28). *Punktum* merkitsee sen sijaan jotain enemmän. Barthes kuvaa sitä joksikin, joka pistää tai vaivaa (mts. 47). Usein Barthesin tarjoamissa esimerkeissä *punktumista* kyseessä on jokin yksittäinen mielenkiintoinen asia, mutta ei kuitenkaan sellainen, jonka kuvaaja olisi pannut kuvaan tarkoituksellisesti (mp.). *Punktum* näyttää olevan Barthesille sellainen piirre, joka ei ole itsessään kuvan aihe, mutta herättää hänessä jonkin voimakkaan tunteen, muiston tai mielikuvan. Toisinaan kyseessä on jokin, mitä ei oikeastaan voi nimetä, sellainen kiinnostus tai jännite, jonka aistii mutta joka ei liity mihinkään yksittäiseen asiaan (mts. 51).

Saavuttamaani yhteys maisemaan tuntuu samalta kuin Barthesin kuvailema punktum. Kun maisemassa on *punktum*, se herättää minussa vaikeasti määriteltävän mielihyvän ja täyteen tunteen. Tämä energettisen yhteyden kokemus innostaa minua kuvaamaan maiseman. Toisin kuin Barthesin punktum, minun punktumini ei yleensä ole mikään selvästi nimettävä yksityiskohta maisemassa. Se ei myöskään ole aina maisema, joka olisi perinteisellä tavalla kuvauksellinen tai esteettinen. Minulle punktum merkitsee sitä, että maisema *elähdyttää minua jollakin tavoin*. Energeettinen yhteys maisemaan on minulle punktum ja samalla syy tallentaa se filmille. *Jyrkännettä* tehdessäni lähestyin maisemaa punktumin näkökulmasta. Pysin siinä löytämään maisemia, jotka elähdyttivät minua erityisellä tavalla. Samaan aikaan pyrin kuitenkin luopumaan voimakkaasta tarpeestani sommitella maisema tasapainoiseksi kokonaisuudeksi. Pysin kuvausprosessin aikana aistimaan yhteyden maisemaan ja tallentamaan sen kuin vahingossa, vailla suunnittelua ja laskelmointia.

Jyrkännteessä lähestyin maisemaa siis itselleni uudesta näkökulmasta. Otin lähtökohdaksi maiseman kuvan elokuvassa ja sen pysähtyneen valokuvallisen luonteen, joka tuntuu leimaavan monia maiseman kuvia elokuvan piirissä. Lähdin liikkeelle pyrkimyksestä ymmärtää maiseman minussa aiheuttamaa vaikutusta, sitä ”puhetta”, jolla maisema ottaa minuun yhteyden. Samantyyppisestä energettisestä yhteydestä maisemaan kertoo Annette Arlander (2016), joka asettui kahdentoista vuoden ajan säännöllisesti maiseman eteen projektissaan *Animal Years* (2003–2014). Arlanderin lähtökohta teokselle oli kiinalaisessa kalenterissa, jossa kullakin vuodella on oma eläinmerkkinsä. Merkit ja projektin osat ovat: *Hevonen, Vuohi, Apina, Kukko, Koira, Sika, Rotta, Härkä, Tiikeri, Jänis, Lohikäärme ja Käärme*. Arlander aloitti projektin vuonna 2003, Hevosen vuonna ja lopetti sen vuonna 2014. Epilogin Arlander teki projektiin vuonna 2015, jälleen Hevosen vuonna.

Arlanderin projekti suhteessa omaan maisemayhteyteeni tarjosi minulle lähtökohdan pohtia maisemaa juuri tästä yhteyden saavuttamisen näkökulmasta käsin. Arlander teki projektinsa Harakan saarella Helsingissä, jossa asettui istumaan maisemassa ennalta määrättyinä aikoina. Maiseman kohtaamisen toistuminen ja projektin syklinen

luonne tarjosi tavan aistia maisema yhä uudestaan ja uudestaan, eri vuodenaikoina ja eri luonnonolosuhteiden vallitessa. Arlander esittää (2016: 49) projektin käsikirjoituksen seuraavasti:

- Ota sama huivi ja palaa samalle paikalle.
- Aseta kamera samaan kohtaan ja valitse sama rajaus.
- Toista sama teko kameran edessä.
- Toista tämä menettelytapa kerran viikossa vuoden ajan.
- Toista sama menettelytapa toisessa paikassa saarella seuraavana vuonna. Valitse toinen huivi, toinen paikka kameralle, toinen toiminta tai liike toistettavaksi.

Syklisyyden korostamiseksi Arlander palasi vuonna 2015 tekemään epilogin samaan paikkaan, nyt istuen samalla kivellä kerran kuukaudessa vuoden ajan ja tallentaen tämänkin performanssin videolla. Teon toistuminen ja maiseman havainnoiminen yhä uudestaan samasta paikasta eri vuodenaikojen ja luonnonolosuhteiden vallitessa johti havaintoihin toisteisuudesta. Arlander kuvailee (mts. 54) epilogissa toistuvan rituaalin myös muistuttavan ”jänteitä jostakin muinaisesta harjoituksesta”, joka ei enää kuulu hänelle. Arlander kuvailee (mts. 52) maisemaa keväällä: ”Lyhyt visiitti Harakan saarelle huhtikuun sessiota varten paljasti tutun maiseman. Ympäristö näytti lähes samalta kuin maaliskuun lopulla, kuitenkin eräällä kuultavalla erolla; linnut olivat saapuneet.”

Trans-Siberiassa Andrei Sinjavski puolestaan kuvailee: ”Lehdet puhkeavat ja aurinko kääntyy kesää kohti yhtä nopeasti kuin elokuvissa – silloin kun niissä halutaan esittää vuotten vierimistä. Lumi tuskin ehtii sataa kun se taas sulaa pois. Kirsikat jo kukkivat. On melkein sääli että aika kuluu niin nopeasti.”

Arlander havainnoi ajan kulumista kuukaudesta toiseen käyden välillä muualla. Sinjavskin kokemuksessa aika kiittää ohitse nopeasti, sillä havaintopaikka pysyy lähes samana koko vankeusajan. Silti kokemukset maisemasta vertautuvat toisiinsa. Arlanderin maisema, tietyin väliajoin nähtynä, näyttäytyy eri kokemukseroilla erilaisena. Sinjavskin kokemuksessa maiseman aika sulautuu yhteen ja vuodet sekoittuvat toisiinsa. *Maisemassa aika kuluu ja pysähtyy yhtä aikaa*.

Onko niin, että huolimatta toistuvista kohtaamisista maiseman kanssa, säilyy maisemassa jokin arvoitus, joka ei kokijalle täysin aukea? Arlanderin suhde Harakan saaren maisemaan muuttuu vuosien aikana läheiseksi ja yhteys siihen on ilmeinen. Hän erittelee tarkasti kokemustaan toisteisuudesta ja ympäristöstä, mutta kokemus maisemasta itsestään tuntuu pakenevan. Arlander huomioi maiseman eri olomuodot ja vuodenaikojen vaiheet ja kirjaa ne ylös tarkasti. Silti se, mitä maiseman eteen asettuminen, maisemassa oleminen loppujen lopuksi merkitsee, jää osin edelleen arvoitukseksi.

Kenties on niin, että maiseman kohtaamisen merkitys on haastava analysoitava siksi, että tuo kohtaaminen on luonteeltaan niin kokonaisvaltainen kokemus. Maisema muodostuu kohtaamisessa niin voimakkaasti osaksi omaa kokemusmaailmaa että maiseman ja sen kokemuksen irrottaminen toisistaan muuttuu lähes mahdottomaksi. Arlander viittaa (2012a: 208–210) tämän kaltaiseen yhteyteen ympäristön kanssa pohtiessaan Teresa Brennanin ajatuksia. Arlander arvelee (mts. 213), että kehomme pystyy luultavasti aistimaan sen, onko ympäristömme orgaanisesti elossa ja meillä ihmisinä onkin Arlanderin tulkinnassa ja Brennanin mukaan (mts. 191) energieettinen yhteys ympäristöömme.

Tämä energieettinen yhteys on nähdäkseni jäljitettävissä suhteessa taiteilijan ilmaisuun. Vaikka maiseman kuvaamiseen saattavat kohdallani vaikuttaa esimerkiksi kulttuuriset tai esteettiset lähtökohdat (kuvaan maiseman, sillä se muistuttaa minua aiemmista maisemakuvista tai siksi, koska koen sen erityisen esteettiseksi), tunnistan myös syyksi erityisen yhteyden siihen. Kuvaan tällöin maiseman siksi, että se ”puhuu” minulle. Maisemasta lähtevä puhe ei ole kielellistä puhetta, vaan sitä voisi kuvailla enemmän kokemukseksi yhteydestä tai huomiosta, jonka maisema herättää. Tämä huomio tai ”pistos” läheneekin puolestaan omassa hahmotuksessani Barthesin kuvailemaa punktumia, henkilökohtaista ja psykologisesti koskettavaa kontaktia.

Maisemassa oleminen ja ympäröivän näkymän muuttaminen kuvaksi koostuu jatkumosta, jossa havainto ja sen syveneminen on tärkeässä osassa. Ensin minun tulee huomata maisema ympärilläni, tunnistaa ympäristöni joksikin sellaiseksi, josta haluan tehdä taideteoksen. Toisinaan havainto tulee nopeasti. Suuret tai helposti havaittavat

maan muodot suorastaan kutsuvat ottamaan kuvan. Toisinaan havainnon syntyminen on hitaampaa; ensi näkemältä ympäristö ei vaikuta kovin mielenkiintoiselta tai jokin muu vie huomioni. Tässä kohdassa maiseman kyky puhua tulee esiin. Jokin kuiskaa minulle, alkuun hiljaa. Se on hiukan pistävä tai häiritsevää tunne, joka saavuttaa minut toisinaan kun olen jo lähtenyt eteenpäin. On palattava takaisin ja kaivettava kamera esiin. Huomaan ajattelevani: ”Tässä paikassa oli sittenkin jotakin...” tai sanon matkakumppanille: ”Ootas vähän, käyn kuvaa pois ton paikan tuolla.” Kun kuvauspäätös on syntynyt, rajaaminen on yleensä helppoa. En varsinaisesti suunnittele sitä, mitä kuvaan haluan sisällyttää vaan ennemminkin otan kuvan kun se on täysi. Huomaan yleensä kompositiosta nopeasti, milloin se täytyy. *Jyrkännettä* tehdessä pyrin välttämään täyteen tunnetta ja kuvaamaan myös keskeneräisiä kuvia. Edellytin silti, että tarve kuvata saapui. Kenties välillä kävi jopa niin, että punktum saavutti minut helpommin kun kannustin itseni kuvaamaan myös keskeneräisiä kuvia.

***Jyrkänteen* liikkuva kuva ja muiston maisema**

Ennen kuin puhun enemmän kehollisesta maisemakokemuksesta ja maisemayhteydestä jyrkäntheellä ja elokuvan viimeisestä kohtauksesta, kuvailen liikkuvan kuvan jakson ja sen merkityksen elokuvassa. Kuvasin liikkuvan kuvan Éméin vuorella (峨眉山), Kiinassa, Canon 7D -mallisella digitaalisella kameralla. Kyseessä on maisema, joka on kuvattu vuoren rinteeltä kohti laaksoa ja toisia vuoria. Liikkuva kuva (kuva 86–87) sijoittuu vuorilla tapahtuvan matkakajason loppuun. Kertoja on kulkenut vuorella ja aistinut sen tunnelmaa ja viidakosta kantautuvia ääniä. Kuva alkaa portaita esittävien still-kuvien jälkeen, noin kahdeksan minuutin kohdalla yhdeksän ja puoli -minuuttisessa elokuvassa. Mustavalkoiseksi muutettu digitaalisella videolla kuvattu kuva jatkuu lähes 26:n sekunnin ajan. Se on hidastettu siten, että oikealla alhaalla näkyvässä puussa lehtien liikkeen saattaa nähdä mikäli niitä katsoo tarkasti. Kuva on samantyyppinen kuin still-kuva vuorilta, joka näkyy vuorijakson alkupuolella. Se on kuitenkin rajattu hiukan eri tavoin. Vasemmassa ylänurkassa näkyy puiden oksia, jotka katkeavat kuvan reunaan.



KUVA 86: Liikkuvalla digitaalisella kuvalla toteutettu kuva *Jyrkänteessä* (Lassila 2022).

Kuvan tullessa näkyviin kuullaan kertojan ääni:

*Maisema edessäni oli maisema muistosta.
Siitä matkasta, jonka teimme yhdessä.
Siitä hetkestä, jonka katsoimme sitä samoin silmin.*

(*Jyrkänne*, Lassila 2022)

Lauseet tiivistävät ajatukseni päällekkäisistä ajoista, joita maiseman kuva esittää yhtä aikaa. Koska maiseman kuvassa ei ole elementtejä, jotka sijoittavat sen kertomukseen, katsoja on vapaa löytämään sille tulkinnan erilaisten vaihtoehtojen joukosta. Kyseessä voi olla hahmon nykyhetkessä näkemä maisema, muistojen maisema, kuviteltu maisema tulevaisuudessa ja niin edelleen. Kuva vertautuu *Trans-Siberian* junan ikkunasta näkyviin maisemiin, jotka sijaitsevat yhtä aikaa monessa ajassa. Funktioltaan kuva on poeettinen eikä ensisijaisesti narratiivinen kuva. Kuvan merkitys ei siis ole se, että sillä pyrittäisiin kertomaan

jotakin esimerkiksi muuttuvasta säätilasta tai muusta tarinan kulkuun vaikuttavasta asiasta. Kuvassa ei myöskään ole selvästi havaittavaa tapahtumaa. Kuvassa tällainen ajallinen indifferenssi tai monitulkin-taisuus ei kohtaa tulkinnallista vastarintaa, sillä katsoja osaa katsoa kuvaa speaktaakkelimaisena, vailla selviä kerronnallisia funktioita. Ilman ilmeisiä ristiriitoja minkään tulkintavaihtoehdon kanssa ei maiseman sijoittamisen kertomukseen tarvitsekaan olla yksiselitteinen ja näin maisema erityisenä kuvan lajina voi sijoittua aikojen väliin ja esittää ajallisen yhteyden koetun ja kuvitellun välille. *Jyrkänteessä* tämä kertojan näkemä maisema on sama maisema, jota hän katsoi menneisyydessä rakastettunsa kanssa. Maiseman muisto sekoittuu maisemaan nykyhetkessä, ja toimii indeksaalisenä tienviittana kohti jyrkännettä, jossa kertoja toivoo tapaavansa rakastettunsa. Kun kuvassa jo sekoit-tuvat menneet ja nykyinen, on luontevaa ajatella sen viittaavan eli osoit-tavan metonymisesti⁵⁴ myös kohti tulevaa.

Kuva päättyy kameran heilahdukseen, jonka aikana maisema näkyy hetkellisesti hivenen vinossa ennen kuin katkeaa harmaaseen ja muuttuu sitten mustaksi. Ruutukaappauksessa kuvasta (kuva 87) liike näkyy erityisesti vasemman ylänurkan lehdissä.



KUVA 87: Kamera liikahtaa alaspäin *Jyrkänteen* liikkuvan kuvan lopussa (Lassila 2022).

Kameran liike paljastaa kuvan liikkuvalla kuvalla toteutetuksi. Vastaava kameran heilahdus olisi mahdoton toteuttaa still-kuvain vailla leikkauksia, jollaisilla liikkeen vaikutelmaa on imitoitu näkykoh-
tauksessa tai *La Jetéen* niissä kuvissa naisen kasvoista, jotka edeltävät liikkuvaa kuvaa. Still-kuviin animoitu liike joissakin *Jyrkänteen* kuvissa on sekin luonteeltaan erilaista, ja koostuu pääosin hitaista lähennyksistä tai ulos-zoomauksista kuvissa. Liikkuvassa kuvassa liike on alussa hidastettu siten, että kuvaa voisi luulla still-kuvaksi, mutta kameran liikahtus paljastaa kuvan alkuperän ja sen että kyseessä on liikkuva kuva.

Heilahdus oli alkujaan virhe, joka syntyi siitä, etten lopettanut nauhoitusta vaikka irrotin kameran jalustastaan. Leikkausvaiheessa huomattiin, että kuvan heilahtaessa liike tulee näkyväksi ja kuva paljastuu liikkuvaksi kuvaksi sellaisellekin katsojalle, joka ei ole tullut kiinnittäneeksi huomiota lehtien liikkeeseen. Pidin mahdollisesta

yllätyksestä, jonka äkillinen liike aiheuttaa ja mahdollisesta tiedotamisen hetkestä kun tulee ymmärtäneeksi, että heilahdusta edeltäväkin kuva on ollut itse asiassa liikkuvaa kuvaa. Kuvan tarkoituksiksi muodostui kiinnittää huomio poeettisesti kuvan tekotapaan itseensä ja haastaa samalla katsojaa pohtimaan, onko elokuvassa ollut kenties muitakin liikkuvan kuvan jaksoja, joita hän ei ole tullut huomanneeksi. *Jyrkänteessä* vuorottelevat still-kuvat, animoidut still-kuvat, leikkausrytmin muutokset ja tämä yksittäinen todellinen liikkuva kuva liennyttävät eroja still-kuvan ja liikkuvan kuvan välillä ja pyrkivät samalla haastamaan ajatusta siitä, että valokuva ja elokuva – tai yhtä lailla pysähtynyt ja liikkuva kuva – olisivat keskenään dikotomisessa ja vastakohtaisessa suhteessa. Liikkuvan kuvan jakso *Jyrkänteessä* pyrkii osoittamaan valokuvallisuuden ja elokuvallisuuden suhteessa jatkumon, jossa pysähtyneisyys ja liike ovat itse asiassa limittäisiä ja myös vuorovaikutteisia toisiinsa nähden.

Virhe ja sen tuottama lopputulos sopii erääksi esimerkiksi *Jyrkänteen* tekoprosessista, joka koostui suunnitellun ja suunnittelemattomuuden kiehtovasta ja hiukan pelottavastakin vuorovaikutuksesta. Irtipäästäminen, virheiden ja sattumien hyväksyminen on eräs taiteen harjoittamisen myötä opittava taito, joka korostuu usein dokumentaarisisessa elokuvassa. Todellisuus on harvoin luonteeltaan täysin ennustettavaa ja usein dokumentaaristen elokuvien ohjaajat kertovat nimenomaan sattumien johtaneen lopulta kohti tärkeitä oivalluksia. ”Elokuvan tekijänä ja katsojana kahden elementin – *sattuman ja hallinnan* – ristiriita ja tasapaino ovat minulle haastavin ja kiehtovin ominaisuus niin dokumentaarisisessa kuin fiktiivisessäkin elokuvassa.” Kirjoittaa professori, dokumentaristi Susanna Helke väitöskirjassaan (2006: 205). Helke puhuu sattuman elementistä henkilöiden ja heidän toimiansa yhteydessä dokumentaarisisessa elokuvassa, mutta samainen sattuman elementti näyttelee nähdäkseni tärkeää osaa myös muilla elokuvan osa-alueilla. Se, kuinka sattuman tuottamiin tuloksiin lopulta suhtaudutaan, on ohjaajan käsissä; onko virhe vain virhe vai kumpuaako siitä lopulta jotakin arvokasta?

La Jetéen heräämisjaksoissa liikkuvaa kuvaa edeltävät still-kuvat on leikattu yhteen ristihäivytyksin, joiden lyhyt kesto saa kyseenalais-
tamaan niiden pysähtyneen luonteen. Unissaan päättään kääntävä

nainen vaikuttaa lähes liikkuvalla jo ennen kuin hän avaa silmänsä liikkuvalla kuvalla toteutetussa kohdassa. Kuitenkin silmien avaaminen ja niiden räpäyttäminen paljastaa ilmiselvästi kuvan erilaisuuden still-kuviin nähden. *Jyrkänteen* liikkuvan kuvan jaksossa pyrin samanhenkiseen oivalluksen hetkeen. Ensin ajattelin, että liikkuva kuva piilotetaisiin still-kuvien sekaan sitä voimakkaasti hidastamalla. Leikkaaja Inka Lahden oivallus leikata kuva poikki kuitenkin vasta heilahduksen jälkeen muutti omaakin ajatustani kuvan funktiosta. Aloin pitää ajatuksesta, että katsojalle ilmenee kuvan liikkuva luonne suoraviivaisemmin. Samalla heilahduksen hetki jättää auki sen, mitä elokuvan narratiivissa itse asiassa tapahtuu. Ensimmäinen ajatukseni oli kertomuksen tasolla se, että kertoja lipeää vuorella ja putoaa. Siten viimeinen kohtaus jyrkänteellä olisi vain muistoa tai haavekuvaa, joka jää kertojan viimeiseksi muistoksi ennen kuolemaa. Lopulta päätin, että elokuvan loppua ei tarvitse kirjoittaa auki aivan näin ilmeisellä tasolla. Niinpä kameran heilahdus narratiivin tasolla jää avoimeksi.

Tämä ainoa liikkuvan kuvan jakso elokuvassa on väitökseni kannalta olennainen ja halusin, että se esittäisi nimenomaan kuvaa maisemasta. Valintaa voi pitää leikkisänä kommenttina keskusteluun maiseman pysähtyneestä luonteesta. Onhan eräällä tavalla humoristista, että juuri se kuva, joka elokuvissa nähdään usein pysähtyneenä, onkin still-kuvista koostuvassa elokuvassa se ainoa todellisuudessa liikkuva kuva. Samalla kuvan edellä kuvailemani funktio muiston maisemana ja maiseman apokronian artikuloijana on väitökseni kannalta merkittävä. Kuvassa törmäävät yhteen liikkuvan kuvan elokuvallisuus ja still-kuvan valokuvallisuus, jotka kumpikin lainaavat toiselle omaa affordanssiaan. Maiseman kuvan valokuvallinen affordanssi ja kuvan ja kameran liikkeen elokuvallinen affordanssi kohtaavat yhdessä kuvassa, joka on – luonnollisesti – kuva maisemasta.

Vuorijaksossa menneisyyden ja nykyisyyden kohtaaminen konkretisoituu lopulta liikkuvan kuvan kautta. Maisema, jota nainen katsoo, on tämän sanoin ”maisema muistosta”. Kuitenkin maisemakuvan luonne liikkuvana kuvana kiinnittää sen vahvasti nykyhetkeen menneisyyden sijaan. Muistamme Barthesin havainnon (1986 [1964]: 83) valokuvan tietoisuuden tyyppistä, joka sitoutuu menneisyyteen ja ajatukseen siitä että jotakin on ollut tuolla. Sen sijaan Barthesin mukaan (mts. 83–84)

elokuvan aikakäsityksessä on jotakin nykyisyyttä painottavaa: ”*on-ol-lut-siellä* on väistynyt *tässä-nytin* hyväksi.” Pyrin kyseenalaistamaan ja pohtimaan liikkuvan kuvan yhteydessä valokuvan usein menneisyyteen liitettyä luonnetta ja vastaavasti elokuvan nykyhetkeen liittyvää hahmotusta. Kameran selvä liikahtaminen kuvan lopussa aiheuttaa transition pysähtyneestä maisemakuvasta tapahtumalliseen kuvaan. Tapahtuma kuvassa ei ole kuitenkaan muutos kuvassa itsessään vaan muutos, joka aiheutuu kameran liikuttamisesta, korostetun elokuvallisesta affordanssista, jota valokuvakameralla ei olisi mahdollista toteuttaa. Kameran liikahtamisen jälkeen nähdään ensin lyhyt harmaa ja sitten musta kuva, sekä kuva hiekkaisesta jyrkänteen rinteestä. Näiden kuvien jälkeen alkaa elokuvan viimeinen kohtaus jyrkänteellä.

***Jyrkänteen* viimeinen kohtaus ja kehollinen maisemakokemus**

Jyrkänteen viimeinen kohtaus alkaa kuvalla (kuva 88), jossa näkyy jyrkännettä kohden kävelevä mies selkäpuolelta. Kyseessä on sama kuva hiukan laajemmalla rajauksella, joka nähdään näkyjakson loputtua kertojan palatessa tajuihinsa, kuin alluusiona tulevasta. Sitä seuraa kuva, jossa pari pitää toisiaan kädestä.



KUVAT 88–89. Mies kävelemässä jyrkanteelle ja pari käsi kädessä (Lassila 2022).





KUVA 90: Pari suutelee jyrkännteellä (Lassila 2022).



KUVA 91: Jyrkänteen viimeinen kuva, ylivalottunut filmiruutu (Lassila 2022).

Näiden kuvien jälkeen nähdään ensimmäinen kuva (kuva 90), jossa filmin perforointi (rei'itys) näkyy kuvan ympärillä. Filmiruutu kehystää osaa kuvasta ja rajaa esiin toisiaan suutelevan parin. Kertojan ääni kuuluu kuvien aikana:

Ymmärsin, että ainoa asia, joka piti meidät enää hengissä oli minun katseeni menneisyyteen.

Mikäli lähtisin tai kohtaisin sinut me katoaisimme molemmat.

Niinpä jäin paikoilleni.

Osaksi maisemaa ja osaksi jyrkännettä.

(Jyrkänne, Lassila 2022)

Jyrkänteen viimeisessä kuvassa filmin perforointi kehystää osan sijaan nyt koko kuvaa. Negatiivi on puoliksi ylivalottunut, ja valkea osa peittää kohdan, jossa pari seiso. Kuvan tullessa näkyviin kuullaan sama melankolinen ja käheä junan pillin vihellys, joka kuultiin aikaisemmin matkustusjakson aikana. Pillin vihellys toistuu useamman kerran, hiukan eri korkeuksilta lopputekstien aikana, jotka seuraavat mustaa ruutua ylivalottuneen kuvan jälkeen.

Jyrkänteen loppukohtauksen kuvaaminen oli voimakkaan kehollinen kokemus. Kenties siksi sen minussa aiheuttama tunne on elokuvan kohtauksista voimakkain. Arvelen tuon kehollisuuden lomittuvan energieettisyyteen, josta puhuin alaluvussa *Maiseman esittämisen konvention tarjoama affordanssi*.

Tärkeä komponentti energieettisen maisemayhteyden saavuttamisessa on sen aiheuttama kokemus kehossani. Maisemassa oleminen ja maiseman aistiminen on kokonaisvaltaisesti kehollista ja maiseman esittäminen yhdellä tai edes muutamalla kuvalla alati vaillinaisen sen suhteen, mitä kaikkea maisema voi olla. Mikko Ijäs viittaa väitöksessään kiinalaiseen maalaustaiteeseen ja sen pyrkimykseen esittää katsojalle pikemmin kokonainen matka maisemassa kuin yksittäinen maisema (2017: 22–23). Maisemamaalaukset saattoivat olla yksittäisen näkymän sijaan eräänlainen kuvaus kuljetusta matkasta ja sen aikana tehdyistä havainnoista. Kiinalainen maalaustaite on toiminut viimeisten kymmenen vuoden ajan innoittajani maisemaa kuvatessani. Olen lisäksi harjoittanut sitä kiinalaisen opettajamestarin johdolla. Kiinalaisen kulttuurin tutkijat Tauno-Olavi Huotari ja Pertti Seppälä kirjoittavat (1999: 382): ”Kiinalaiset maalarit eivät pyrkineet töissään näköisyyteen tai realismiin länsimaisessa merkityksessä. [...] Kiinalainen maalari pyrki sitä vastoin vangitsemaan teokseensa kuvaamansa kohteen sielun tai hengen, jotain oleellista sen luonteesta, rytmillisyydestä, elämänvoimasta (qi).” Opintojeni aikana on käynyt ilmi, että kiinalaisen ja eurooppalaisen maalaustaiteen perinteissä on löydetävissä eroja, joista yksi merkittävistä on juuri edellä kuvattu essenssin ja yleisen kokemuksen kuvittaminen yksittäisen ja realistisen kokemuksen kuvaamisen sijaan. Huotarin ja Seppälän mukaan (mts. 382–383) kiinalaisessa maalaustaiteessa ja erityisesti luontoaiheissa tulevat esiin taolaisuuden periaatteet: ”Kiinalaisen maalaustaiteen kruununa

pidetään maisemamaalausta, jossa taolaisen filosofian periaatteet ilmenevät kauniisti mm. ihmisen ja luonnon sopusointuisena ykseytenä. Siten uhkeat maisemamaalaukset ovat eräänlaisia tutkielmia moninaisuudesta ykseydessä, ykseydestä moninaisuudessa.” Tämä kokemus ykseydestä lienee se, jota maisemassa kuvatessani usein etsin.

Erityisen tärkeäksi tämä ykseyden etsiminen ja saavuttaminen muodostui *Jyrkänteen* kuvausmatkan aikana Tiibetissä. Tiibetin kulttuurit ovat kiehtoneet minua lapsuudesta saakka. Tiibetin buddhalaisuus on ollut luonteva osa ajatteluani ja maailmankatsomustani jo kauan ennen matkaa ja juontaa juurensa lapsuudenkotiini. Siksi oli ilmeistä, että halusin elokuvan loppukohtauksen sijoittuvan Tiibetiin.

Jyrkänteen kuvausprosessi matkan aikana oli minulle ajattelun väline. Taiteilijana ja tutkijana ajattelen luontevimmin tekemällä. Valjastan taiteellisen kompetenssini työskentelyyn ja pyrin pohtimaan jälkepäin syitä valinnoilleni, jotka hetkessä kumpuavat usein vaistoista enemmän kuin tietoisista valinnoista. Vaikka olin päättänyt etukäteen että halusin kuvata elokuvan loppukohtauksen Tiibetissä, monet kuvista matkan aikana syntyivät ennalta suunnittelematta, emergeettisesti. *Jyrkänteen* tekoprosessi oli joiltain osin suunniteltu mutta paljon tapahtui myös suunnittelematta tai ennalta suunniteltu muuttui lopulta toiseksi prosessin aikana. Arvelen, että osa taiteen tekemisen prosessista on luonnostaan emergoivaa ja sellaista, jota ei pysty tuottamaan rationaalisesti ja suunnitellusti. Pelkästään rationaalisen prosessin kautta on nähdäkseni haastavaa tuottaa asioita, jotka tyydyttävät myös tunnetasolla. Seppo Ilmarinen takoi itselleen kultaisen vaimon, muttei kyennyt saamaan sitä eloon. Arvelenkin, että *Jyrkänteessä* ja taiteessa laajemminkin se komponentti, joka elää ja tulee lähelle on harvoin rationaalisen suunnittelun tulosta vaan kumpuaa usein luovasta prosessista itsestään.

Jyrkänteen viimeisessä kohtauksessa ennakoimaton ja suunnittelematon komponentti oli oma vointini, joka vuoristotaudin seurauksena heikkeni paikassa, jossa kohtaus oli määrä kuvata. Olin suunnitellut kuvauspaikaksi Nam-järveä ympäröivät jyrkänteet, sillä arvelin niiltä aukeavan avaran ja mielenkiintoisen maiseman Himalajan vuoristoon. Saavuumme paikalle iltapäivällä ja päätin, että kuvaus toteutettiin seuraavana aamuna. Kävelin järven rannoilla ja etsin sopivaa

kuvauspaikkaa, joka löytyi ylempää erään jyrkänteen luota. Yön aikana vuoristotauti alkoi oireilla voimakkaana. Olin seuraavana aamuna uupunut ja huonovointinen enkä jaksanut kävellä kuin muutamia kymmeniä metrejä parakilta, jossa yövyimme. Niinpä loppukohtaus kuvattiin alempana kuin olin ensin suunnitellut. Opas hoputti meidät pian sen jälkeen lähtemään, sillä vuoristotauti voi koitua vaaralliseksi pitkään jatkuessaan.

Kirjoitin seuraavan muistiinpanon, jossa muistelin matkaa ja viimeisen kohtauksen kuvauspaikkaa pari vuotta matkan jälkeen ja *Jyrkänteen* leikkausprosessin jo alettua. Halusin tiivistää tekstissä sen erityisen merkityksen, jonka *Jyrkänteen* viimeisen kohtauksen kuvauspaikalla koin minulle olleen.

Halusin kuvata elokuvan viimeiset kuvat Tiibetissä, sillä se oli matkan pää ja viimeinen etappi. Päätin sijoittaa loppukohtauksen Nam-Tsolle, pyhälle järvelle, joka saa turkoosin värinsä Himalajan lumien sulamisvesistä ja sen yllä lepävästä ohuesta ilmakehästä. Nam-Tso sijaitsee korkealla, yli 5000:ssa metrissä.

Yövyimme pienessä parakissa, jossa oli maalattia. Yöllä aloin voida pahoin, ja makasin lattialla kaksinkerroin. Hikoilin, ja sydämeni hakkasi niin kovin, että pelkäsin ensi kertaa elämässäni todella kuolevani. Pelkäsin, että Nam-Tsosta muodostuisi viimeinen maisema, jonka koskaan näkisin. Olin matkustanut korkealla ennenkin ja ihmettelin, miksi juuri nyt oireet kävivät näin voimakkaiksi. En tullut ajatelleeksi, että voisin olla raskaana, sillä olimme puolisoni kanssa yrittäneet lasta jo vuoden ajan turhaan. Olin oikeastaan jo menettänyt toivoni ja hyväksynyt ajatuksen siitä, että minulla oli yksi suurenmoinen poika.

Selvisin yöstä ja aamulla halusin kuvata kuvat loppukohtausta varten ennen kuin lähtisimme alemmas. Opas hoputti lähtemään kun kerroin voinnistani. Valkoiset kasvoni pelästyttivät hänet, pysyin häidin tuskin jaloillani. Aarni ja Antti tukivat minua kainaloista matkalla pienelle kukkulalle järven yllä. Se ei ollut jyrkänne jollaista alkujaan olin suunnitellut, pikemminkin jyrkkä kumpare, josta maa laskeutui

järven rantaan. Matkalla jouduimme pysähtymään useaan otteeseen, sillä en pysynyt pystyssä. Makasin polun vieressä ja oksensin. Maa oli kuivaa: pieniä vaaleanruskeita kiviä ja koviksi rakeiksi tiivistyneitä harmaan saven palasia. Siitä pisti esiin lyhyitä, kellertäviä ja jäykkiä ruohonkorsia, joita lähellä laiduntava jakki mutusti rauhallisena. Aistin maiseman niin läheltä maanpintaa, että jyrkäntheellä kasvavat kituliaat ruohot tunkeutuivat sieraimiini. Jätin tuohon maisemaan noiden parin vuorokauden aikana monenkirjavat reviirimerkkini.

Kotiin palattua ymmärsin syyn pahoinvoinnille ja voimakkaalle vuoristotaudille. Tyttäreni Meri syntyi seuraavana vuonna, harvinaisen kylmänä keväänä vuonna 2017. Hän saapui luoksemme tuolta matkalta, ja hänen silmissään päilyy Nam-Tson turkoosi vesi.

Poikani kuvasi elokuvan viimeiset kuvat minusta ja puolisolistani jyrkäntheellä. Kerroin hänelle kohtauksen merkityksestä ja neuvoitin pääpiirteissään, kuinka haluaisin meidän näkyvän kuvissa. Lopputulos jäi kuitenkin hänen näkemyksensä varaan. Poikani astuminen osaksi elokuvaa ja erityisesti tätä kohtausta oli minulle tärkeää, sillä hänen osallisuutensa kautta *Jyrkäntheeseen* tuli konkreettinen yhteys kohti tulevaisuutta; aikaan, joka tulee jatkumaan minun jälkeeni. *Jyrkänteen* viimeisen kohtauksen henkilökohtaisuus valkeni minulle kokonaisuudessaan vasta kotiin palattua ja huomattessani odottavani lasta. Kuvissa näkyvät minä ja puolisoni, kuvat on ottanut poikani ja sisälläni, joskin vielä näkymättömissä, on myös tyttäreni. Elokuviissa perhekuvia säilytetään yleensä takan reunuksella. *Jyrkänteen* viimeiset kuvat ovat nyt minun perhekuvani, rakkaudentunnustus perheelleni.

Jyrkänteen viimeinen kohtaus artikuloi väitöksen idean taiteen kautta ja sen avulla. Teoksen still-kuviin perustuvan alkuperän paljastaminen katsojalle filmiin perforointi näyttämällä on poeettinen keino osoittaa, että nähdyt kuvat ovat valokuvia. Samalla ne viittaavat *La Jetéen* filmien pinnakkaisiin, jotka olivat lähtökohta *Jyrkänteen* toteutustavalle.

Valokuva-alkuperän paljastamisen voidaan tulkita myös kiinnittävän kuvat menneisyyteen tai muistoon, kuten valokuva usein elokuvassa esitettyinä tulkitaan⁵⁵. Kenties kuvien filmille kuvatun luonteen esiintuominen irrottaa ne paitsi elokuvan nykyhetkestä, myös käsillä

olevasta todellisuudesta. Jyrkänne ja sillä kuvatut kuvat merkitsisivät tällöin reittiä menneisyyteen. Nainen tapaa rakastettunsa jyrkänneellä mutta itse asiassa nykyhetken sijaan vain muistoissa. Hänen muistominänsä on korvannut hänen nykyisyytensä, sillä maiseman yhteys menneisyyteen muuttaa ajan kokemisen tapaa. Jyrkänne voidaan myös tulkita Deleuzen hahmottelemana (2005 [1985]: 66–94) ajan kristallin ilmenemänä. Jyrkänne on paikka, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus kohtaavat, ja joka on olemassa näiden kaikkien välillä kiinnittäen ne toisiinsa. Siihen voisi viitata elokuvassa myös aiemmin kuultu lause ”Tämä paikka pitää sisällään kaikki ajat yhtä aikaa.” Jyrkänne on paikka, joka sitoo menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden toisiinsa mutta samalla se on paikka ajan ulkopuolella. Kyseessä on C.S. Lewisin tarinoista⁵⁶ tuttua ”metsää maailmojen välillä”, muistuttava paikka, josta reitit johtavat kaikkiin kuviteltavissa oleviin maailmoihin. Jyrkänne edustaa elokuvassa paikkaa, josta aukeavat fyysisten paikkojen sijaan ajan eri suunnat ja kenties myös niiden tarjoamat vaihtoehtoiset todellisuudet. Ajan erikoislaatuinen käyttäytyminen jyrkänneellä viittaa aikakristallin heijastuksiin ja apokroniseen, ajan ulkopuolelle asettuvaan maisemaan. Ajan apokronisuus juuri tässä maisemassa liittyy puolestaan muistoon, joka kertojalla on jyrkänneestä.

Jyrkänneelle saapuessaan päähenkilö ymmärtää jotakin ajan ja muiston olemuksesta. Kertojan repliikki kuuluu: ”Ymmärsin, että ainoa asia, joka piti meidät enää hengissä oli minun katseeni menneisyyteen. Mikäli lähtisin tai kohtaisin sinut me katoaisimme molemmat. Niinpä jäin paikoilleni. Osaksi maisemaa ja osaksi jyrkännettä.” Repliikki viittaisi ensi kuulemalta siihen, että kyse on kertojan muistosta nykyhetken sijaan, mutta mitä siinä tapauksessa merkitsee paikoilleen jääminen, jyrkänneen osaksi tuleminen tai kummankin katoaminen? Tulkintaan hiipii epäily siitä, että jyrkänne voisi olla paikka, jolla muistot tulevat todeksi tai virtaavat osaksi nykyhetkeä ja tulevaisuutta. Naisen jääminen paikoilleen jyrkänneelle ja sen osaksi tuleminen liittyy tämän kehollisesti ja energeettisesti maisemaan. Se, kuvaako *Jyrkänneen* loppu menneisyyttä, nykyisyyttä vai tulevaisuutta jää kuitenkin auki ja elokuva päättyy lopulta arvoitukseen, katsojan tulkinnan varaan.

YHTEENVETO: MAISEMAKUVAN APOKRONIA JA JYRKÄNNE

Tämä luku käsitteli väitöskirjani taiteellista osaa, lyhytelokuvaa *Jyrkänne*. Elokuva asettuu väitöskirjani tutkimukselliseen kokonaisuuteen oleellisesti siten, että käytin sitä refleктоimaan edeltävissä luvuissa kehittämäni maisemakuvan ajallisuutta kuvaavaa apokronian käsitettä. Koettelin *Jyrkänteen* avulla myös sitä, mitä valokuvan ja elokuvan affordanssit käytännön tasolla merkitsevät. Tämäkin kysymyksenasettelu perustui aikaisemmissa luvuissa ilmaistuihin tiedonintresseihin. Tässä luvussa selvitin taiteellisen työn kautta ja taiteellista työtä analysoimalla maisemakuvan pysähtyneisyyttä ja sen perimmäisiä syitä; onko kuvassa olennaista pysähtyneen tunnelman suhteen sen aihe – maisema – vai vaikuttavatko myös muut muuttujat, tässä tapauksessa valokuvan affordanssi, kuvan kokemiseen pysähtyneenä? Pohdin kuvan aiheen (maiseman) ja sen tekotavan (valokuvan affordanssin) yhteyttä tunnelmaan ja merkityksiin joita se tuottaa.

Luvussa käsitellin *Jyrkännettä* viiden sen kohtauksen kautta: kahden erillisen matkajakson, näkykohtauksen, liikkuvan kuvan jakson ja elokuvan loppukohtauksen. Vaihtoehtoinen tapa olisi ollut tarkastella *Jyrkännettä* kokonaisuutena ja kokonaisvaltaisemmin, vertaillen sitä teoreettiseen viitekehykseen. Valitsin kuitenkin perinpohjaisemman tarkastelun kohteeksi nämä tietyt kohtaukset, sillä ne nähdäkseni havainnollistavat parhaiten väitöskirjassa käsiteltyjä hahmotelmia ajasta ja sen erityisestä luonteesta maisemakuvan yhteydessä.

Jyrkänteen ensimmäinen matkajakso alkaa kuvilla lentokentästä elokuvan alussa ja päättyy junasta poistumiseen asemalla, jossa kertoja erkaantuu ryhmästään. Junamatka koostuu kertojan visuaalisista havainnoista matkan aikana junassa ja sen teksti puolestaan rakastetulle kirjoitetuista kirjeistä. Junamatkan aikana junan ikkunoista nähdyt maisemat vertautuvat *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (Cederström 1999) näkyviin maisemakuviin ja junamatka itsessään asettuu elokuvissa taajaan kuvattuun junaympäristöön, joka poeettisesti viittaa myös elokuvan tarjoamaan kokemukseen tai jopa Peter von Baghin tiivistykseen: ”Juna = Elokuva = Elämä” (von Bagh 2011), jonka voidaan ajatella liittävän yhteen nuo kolme deleuzelaisen havainnon kautta. Kohtaus pyrkiikin kuvallistamaan tapaa, jolla Gilles Deleuze

näki todellisuuden ja elokuvan kokemisessa jotakin perimmäistä samuutta, jonka ytimessä tärkeää osaa näyttelee aikakristalli ja sen aikaa halkaiseva voima (2005 [1985]: 66–94).

Jyrkänteen toinen matkajakso – vuorilla jalan kuljettu matka – tuo kertojan hetki hetkeltä lähemmäksi paikkaa, jolle tämä uskoo rakastetunsa jonkinlaisen sanattoman yhteisymmärryksen voimasta saapuvan. Jalan kuljettu matka voidaan samalla nähdä transitiona todellisuuden ja kuvitellun sekä nykyisyyden ja menneisyyden välillä. Pitkät portaat vuorilla, joita kertoja kulkee, vertautuvat junarataan ja kiskoihin. Kohtalomaisuus matkassa viittaa siihen, että kaikki saattaa olla ennalta määrättyä ja matkan lopputulos itse asiassa jo tapahtunut.

Jäällä tapahtuvassa **näkykohtauksessa** ilmenevät elokuvan affordanssit sisältävät sommittelun, narratiivin ja äänen affordanssin, jotka tukevat kohtauksen elokuvallista luonnetta. Kohtaus eroaa elokuvan muusta estetiikasta ja sen tarkoitus oli tutkia ja visualisoida joitakin elokuvan tärkeitä affordansseja. Yksi näistä oli liikkuvan kameran imitointi toisiaan peräkkäin seuraavilla still-kuvilla. Nopeasti yhteen leikatut kuvat saattavat tuoda mieleen varhaisista elokuvista tutun katkeilevan liikkeen tai Eadweard Muybridgen tai Etienne Jules Mareyn liiketutkielmat (ks. esim. Warner 2011: 210–214). Keskushenkilöä kiertävä kamera on elokuvissa toisinaan käytetty keino henkilön esittämiseen erityisesti maiseman yhteydessä⁵⁷ kun ympäröivän maiseman laajuus tai henkilön suhde siihen esitellään katsojalle. Näkykohtauksessa esiintyvät tarkoituksella myös neljä maiseman esittämisen kuvatyyppejä, jotka esittelin luvussa 2, eli *Henkilötön maisema*; *Henkilömaisema*, jota kutsutaan myös *toiminnan maisemaksi*; *Havaittu maisema* tai toiselta nimeltään *selkäkuva* eli *rückenfigur* ja viimeiseksi *Puuttuva maisema*.

Liikkuvan kuvan jakso *Jyrkän teessä* on lyhyt, mustavalkoiseksi muokattu kuva, joka esittää metsän peittämää vuoren rinnettä. Kuvan oikeassa reunassa näkyvässä puussa tarkka katsoja voi havaita lehtien liikkeen, vaikka kuvaa on hidastettu huomattavasti. Kuva paljastuu tosiasiaa liikkuvaksi vasta kameran heilahduksen myötä. Maisemaa esittävä liikkuva kuva on väitöksessä esitettyjen teoreettisten hypoteesien kannalta olennainen: still-kuvista koostuvassa elokuvassa ainoa liikkuva kuva esittää maisemaa. Se asettaa uudelleenarvioitaviksi still-kuvista muuten koostuvan teoksen tulkinnalliset perusteet. Kuvassa yhdistyvät toisaalta liikkuvan kuvan elokuvallisuus, toisaalta maisema-aiheen valokuvallisuus muiston teeman ympärille, joka välitetään katsojalle kertojan avulla. Maisema on kertojan mukaan ”maisema muistosta”, eli jotakin, joka on yhtä aikaa muistoa ja nykyisyyttä, eräs mahdollinen piste aikakristallin keskiössä.

Loppukohtauksessa kertoja lopulta tapaa rakastettunsa jyrkän teellä matkan päätteeksi. Samalla kertoja kuitenkin ymmärtää, että jyrkänne on paikkana ajallisesti ambivalentti ja apokroninen eli sijaitsee eri aikojen välillä ja on olemassa yhtä aikaa useissa ajoissa. Syleilevä pari sitoutuu jyrkän teeseen ja on olemassa edelleen vain siksi, että kertoja muistaa tuon menneisyydessä tapahtuvan kohtaamisen. Kertojan katseen voima siirtää menneisyyden tapahtuman nykyhetkeen ja kenties myös tulevaisuuteen. Selvää kertojalle silti on, että mikäli hän itse lähtisi pois tai pyrkisi kontaktiin rakastettunsa kanssa nyt, molemmat katoaisivat, niin kertoja itse kuin rakastettukin. Kertoja jää paikoilleen ja sulautuu osaksi maisemaa, jotta menneisyys toistuisi yhä uudelleen ja pari voisi syleillä toisiaan ikuisesti kiertävässä aikasyklissä. *Jyrkän teeen* viimeisessä kuvassa, jossa valokuvafilmin reunat näkyvät ja kuvien valokuva-alkuperä artikuloituu katsojalle, syleilevä pari on kadonnut tai jäänyt puolivälissä ylivalottuneen filmiruudun taa näkymättömiin. Avoimeksi jää, oliko kertojan uhrautuminen ja maiseman osaksi tuleminen lopulta hyödytön.

La Jetéen ja *Jyrkän teeen* kuvien vertailu keskenään paljasti, että eräs piirre maiseman pysähtyneen luonteen ytimessä on valokuvallisten piirteiden käyttäminen elokuvassa eli *valokuvan affordanssi elokuvassa*. Sama ydin on *La Jetéen* kinematogrammeilla, tosin toisin päin. *La Jetéen* valokuvat muistuttavat elokuvaa, sillä ne käyttävät hyväkseen elokuvan affordanssia vaikka ovat valokuvia. Nämä kumpikin, valokuvallinen kuva elokuvassa tai elokuvallinen valokuva, sitoutuvat siihen teokseen, joka niitä ympäröi ja ne ovat siksi luonteeltaan suhteellisia. *La Jetéen* kuvat tuskin vaikuttaisivat elokuvallisilta liikkuvasta kuvasta koostuvassa elokuvassa, eikä valokuvallinen maiseman kuva todennäköisesti vaikuttaisi yhtä pysähtyneeltä todellisista still-kuvista koostuvassa teoksessa. *Jyrkän teeen* yhteydessä nostin esiin maisemakuvan esittämisen konvention lisäksi kolme elokuvan affordanssia; *narratiivin, sommitelun* ja *äänien* affordanssit. Kukin niistä vaikuttaa osaltaan siihen, että peräkkäin liitetyt valokuvat tulevat hahmotetuiksi enemmän elokuvana kuin valokuvasarjana.

Martin Lefebvren tulkinta maiseman spektaakkelimaisen katsoamisen tavan laukaisevasta luonteesta palautuu omassa kokemuksessani Arlanderin kuvailemaan energettiseen yhteyteen, sillä maisema resonoi minussa nähdäkseni usein nimenomaan siksi, että se pitää sisällään ominaisuuden, joka liittyy sen muihin aikoihin kuin katsovan subjektin omaan aikaan tai jättää ajan jollakin tavoin tulkinnaltaan avoimeksi. Tämä on apokronian ajatuksen ydin. Apokronisena kuvana maisemakuva voidaan nähdä *Jyrkän teessä* linkkinä, joka yhdistää mutta samalla erottaa kaksi ihmistä ajan ja paikan ylitse. Ensimmäisen, jääkohtauksen maisemakuvan, voidaan tulkita merkitsevän tulevaisuuden maisemaa, sitä maisemaa, jossa mies tulee lähtemään matkalle kohti naista. Keskimäinen, vuorelle sijoittuva maisemakuva on nykyisyyden maisema, jonka nainen havaitsee omassa nykyhetkessään. Maiseman eläväksi muuttuminen ja liikkuvan kuvan käyttö viittaa nykyhetkeen, johon liikkuvan kuvan ajatellaan usein suhteessa valokuvaan viittaavan. Viimeinen, maisemakuva jyrkän teellä, voisi olla menneisyyden maisema, joka säilyttää ja näyttää nyt uudestaan muiston naisen menneisyydestä. Kaikissa näissä maisemakuvissa ajat kuitenkin sekoittuvat toisiinsa. Muiston ja menneisyyden maisema virtaa osaksi nykyisyyden ja tulevan maisemia bergsonilaisen ajan kristallin keinoin.

Lopulta, maisemakuvan apokronian kautta, *Jyrkänteen* maisemakuvissa kaikki ajat ovat olemassa yhtä aikaa ja voivat olla myös vapaassa, assosiativisessa vuorovaikutuksessa toistensa kanssa.

Pohdinta *Jyrkänteen* muiden kuin maiseman kuvien suhteesta apokroniaan johti perimmäisen kysymyksen äärelle: liittyykö maisemakuvan apokronia sen aiheeseen vai kuvan toteuttamisen tapaan vaiko molempiin yhtä aikaa? Kirjoittaessani tätä lukua löysin uusia tapoja katsoa elokuvaani ja ymmärsin lisää teemoista, joita se käsitteli. Saatoin nyt tarkentaa kysymyksenasettelua seuraaville reunaehdoilla: Mikäli kuvan aiheella ei ole pysähtyneen vaikutelman syntymisessä merkitystä, voisi mikä tahansa kuva olla apokroninen, mikäli se esiintyy osana teosta mainittuja valokuvan affordansseja hyödyntäen. Mikäli taas apokronia liittyy nimenomaan maiseman aiheeseen, ei valokuvan affordanssien käyttäminen yksistään riitä apokronian syntymisessä.

-
43. Ks. esim. Hannula, Suoranta, ja Vaden 2005; Borgdorff 2012 ja Kaila, Seppä & Slager 2017.
44. Ks. esim. Pettersson 2021; Koljonen, Stenros, Grove, Skjønsgjell & Nilsen (toim.) 2020; Montola & Stenros (toim.) 2004 ja 2008.
45. Tarkoitan jakobsonilaisella poeettisella suhteutumisella keskittymistä ja huomion kiinnittämistä teoksen muotoon ja estetiikkaan sen sisällön sijasta.
46. Jeter merkitsee suomeksi heittäjä, myös esimerkiksi nakata, vilkaista, (jeter l'oeil), loitsia tai viskata (Lattunen & Viljanen 1993). *La Jetée* onkin kiitotietä enemmän kirjaimellisesti merkitykseltään itse asiassa jokin, jolta heitetään, viskataan ylös tai nakataan jotakin.
47. *Jyrkänte* ensimmäinen käsikirjoitusversio noudatteli melko tarkasti *La Jetéen* juonta draaman kaaren osalta, mutta alkoi irtautua tästä työprosessin aikana yhä kauemmaksi. Ensimmäisessä versiossa nainen saa vanhalta shamaanilta lääketä, joka saa hänet vaipumaan uneen. Unessa nainen pääsee yhteyteen rakastettunsa kanssa. Tämä yhteys muodostuu kohtalokkaaksi, sillä nainen ottaa lääketä yhä enemmän yö toisensa jälkeen kunnes lopulta imeytyy unimaailmaan kokonaan ja kävelee unessaan jyrkänteeltä alas jonkinlaisen deliriumin vallassa.
48. Ks. esim. *Blowup* (Antonioni 1966), *Just One Kid* (Goldschmidt 1974), *Nostalgia* (Tarkovski 1983), *Karate Kid* (Avildsen 1984), *Proof* (Moorhouse 1991), *Schindlerin lista* (Spielberg 1993), *American History X* (1998), *Ikuistetut hetket* (Troell 2008), *The Photograph* (Meghie 2020), *Belfast* (Branagh 2021) ja *Tvtropes.org* 2022.
49. Roman Jakobsonilta lainatussa muodossa poeettinen kuva merkitsee kuvaa, jossa huomio keskittyy viestin sisällöstä enemmän viestin muotoon (1960).
50. Ks. esim. Chatman 1980; Bordwell 1985; Maltby 1995; Neupert 1995; Smith 1995; Thompson 1999 ja 2003; Dyer 2004; Bordwell & Thompson 2004; Talvio 2015; Koivumäki 2016.
51. Immersiosta ja eläytymisestä larpeissa ks. esim. Pettersson 2012 ja 2021; Montola, Stenros & Waern 2009; Montola & Stenros 2004; Särkijärvi, Loponen & Kangas 2016.
52. Olen käsitellyt artikkeleissani pelitutkimuksen piirissä eläytymistä, eläytymisen ohjaamista ja larpeissa käytettyjä eläytymisen tekniikoita esim. Lassila, K. 2008; Lassila, K. 2009; Lassila K. 2010a; Lassila, K. 2010b; Kanner & Lassila 2012 ja Hakkarainen & Lassila 2019.
53. Ks. lisää stop-motion -animaatiotekniikasta esimerkiksi Priebe 2011.
54. Metonymia on metaforan sukulaiskäsite, jolla tarkoitetaan kahden käsitteen välistä suhdetta joka perustuu käsitteiden väliseen läheisyyteen; mennyt, nykyinen ja tuleva ovat metonymisessa suhteessa toisiinsa nähden.
55. Ks. esim. *Karate Kid* (Avildsen 1984), *Proof* (Moorhouse 1991), *Memento* (Nolan 2000), *Ikuistetut hetket* (Troell 2008) ja *The Photograph* (Meghie 2020).
56. Ks. Lewis, C.S 1959 [1955]: *Taikurin sisarenpoika*.
57. Ks. esim. *Braveheart – taipumaton* (Gibson 1995) ja *Vaarallinen tehtävä 2* (Woo 2000).







VI JOHTOPÄÄTÖKSET

TÄMÄN TUTKIMUKSEN LÄHTÖKOHTA oli maisemakuvan erityinen luonne elokuvassa. Huomasin joissakin elokuvien maisemakuvissa pysähtyneen ja valokuvamaisen piirteen, joka erotti ne elokuvan muista, usein tapahtumaa kuvaavista kuvista. Tutkija Martin Lefebvren artikkeli *Between Setting and Landscape in the Cinema* (2006) käsitteli samaista maiseman kuvan ajallista erityisyyttä. Lefebvre oli jäljittänyt tämän ominaisuuden siihen, miten maiseman kuva elokuvassa laukaisee katsojassa spehtaakkelimaisen katsomismoodin, eli saa katsojan tarkastelemaan kuvaa maisemasta sitä ympäröivästä elokuvasta irrallisena kuvana. Lefebvren artikkeli innosti minut syventymään tarkemmin elokuvan maisemakuvan erityispiirteisiin ja pohtimaan niiden syitä. Valmistin tutkimukseni kuluessa lyhytelokuvan nimeltä *Jyrkänne*, jossa pohdin maiseman kuvan erityisyyttä taiteellisen työn avulla. Väitökseni koostuu näin teoreettisesta osasta ja taiteellisesta osasta, jotka tutkimuksellisesti täydentävät toisiaan.

TUTKIMUKSEN KULKU

Tutkimukseni aluksi pyrin selventämään, mistä itse asiassa puhutaan kun puhutaan maisemakuvasta. Maiseman kuvaa käsittelevissä tutkimuksissa tutkimusaiheen ja sen perustan – maiseman – määrittely on tuottanut haasteita. Sanakirjamääritelmät ”laajoista näkyvistä alueista” vaikuttivat maiseman yhteydessä turhan tiukoilta ja jättivät usein huomiotta maiseman monet eri muodot ja mahdollisuudet. Laajentaakseni maisemakuvan ja maiseman määrittelyn mahdollisuuksia otin käyttöön Eleanor Roschin prototyypiteorian. Maisemakuva ja maisema itsessään muodostavat pehmeän kategorian, jolla ei ole selkeitä ja yksiselitteisiä rajoja. Tarkkojen rajojen määrittely ei ole yleensä maisemakuvan yhteydessä edes tarpeen, sillä intuitiivisesti tunnustetaan, millaisesta kuvasta maisemakuvan yhteydessä oikeastaan puhutaan. Mikäli edetään syvemmälle maisemakuvan erityispiirteisiin, on henkilö- ja kulttuurisidonnaista, millainen kuva mielletään maisemakuvaksi ja millainen ei. Jotta lukijalle olisi selvää se, millaiset kuvat ovat tämän tutkimuksen keskiössä, esittelin luvun 2 lopuksi oman maisemaprototyypini.

Luvussa 3 käsitelin maiseman ja elokuvan yhteyksiä elokuvateorian puitteissa. Martin Lefebvre kuvaili maisemaa elokuvassa sanoilla ”space freed from eventhood” (2006: 22) – paikkana jossa ei tapahdu. Kävin luvussa läpi myös muita elokuvan maisemaa käsitteleviä tutkimuksia. David Melbyen mukaan maisema esiintyy elokuvissa allegorisena ja psykologisena elementtinä (2010: 1–5; 8–19) ja Maurizia Natali puolestaan tulkitsee elokuvien maisemakuvien olevan aina myös jotakin muuta kuin tausta elokuvan tapahtumille tai speaktaakkeli: Natalin mukaan näet lähes kaikki elokuvien maisemat välittävät myös poliittisia ja ideologisia viestejä (2006: 100). Damien Ziegler taipui (2010: 277) tutkimuksessaan ohjelmalliseen maisematulkintaan, jossa maisema elokuvassa tarjoaa katsojalle eräänlaisen surrogaatin ympäristössä sijaitsevalle reaalisemalle.

Pyrin tutkimuksessa argumentoimaan, miten maiseman kuvalla voi elokuvassa olla erityinen, pysähtynyt tai kontemplatiivinen luonne, joka erottaa sen elokuvan muista kuvista. Martin Lefebvren teoria maisemakuvan speaktaakkelimaisen katsomistavan laukaisevasta moodista perustuu Laura Mulveyn teoriaan naisen kuvan narratiivin pysäyttävästä voimasta elokuvassa (1975: 19). Vaikkakaan en kiistänyt Lefebvren esittämää maisemakuvan genealogiaa tällaisena speaktaakkelimaisena

kuvana, se ei selittänyt täysin maisemakuvan pysähtyneisyyden syitä eikä tehnyt kokonaisuudessaan oikeutta maisemakuvan ajallisellet erityislaadulle. En myöskään ollut täysin tyytyväinen speaktaakkelimaisuuden tai speaktaakkelimaisen katsomismoodin käsitteeseen maisemakuvan yhteydessä, sillä se ei kuvannut mielestäni riittävästi maisemakuvan ajallisuuteen liittyvää ambivalenttia ajan olemusta.

Luvussa 3 pohdin edelleen maisemakuvan ominaisuuksia filosofisessa viitekehyksessä. Tämän tutkimuksen mielenkiinnon kohteena olevat maisemakuvat edustavat elokuvassa kuvan lajia, jossa ei tapahdu. Niiden sisältö ei määrity kuvastusta toiminnasta vaan kuvaa ensisijaisesti olemista. Tällainen *intransitiivisuuden* eli muutoksettomuuden ja toisaalta *transitiivisuuden* eli muutoksellisuuden dikotomia lähenee filosofi Gilles Deleuzen *aikakuvan* ja *liikekuvan* hahmottelua (2005 [1985] ja 2005[1983]). Maisemakuva edustaa käsitykseni mukaan tyyppillistä aikakuvan elokuvaan liitettyä kuvan tyyppiä, vaikkakin Deleuze puhuikin alkujaan aikakuvan käsitteestä laajemmasta mielestä kuin yksittäisten kuvatyypien tai kuva-aiheiden yhteydessä. Maisemakuva edustaa kuitenkin toisinaan erinomaisesti aikakuvan henkeä kuvana, jossa transitiota, liikettä tai muutosta ei tapahdu, tai jossa kuvaus ei keskity ensisijaisesti liikkeen ja toiminnan näyttämiseen vaan olemisen ja ajan kuvaamiseen. Deleuzen ohella Pier Paolo Pasolinin ajattelu (1976:1–11) muodostui relevantiksi maisemakuvan intransitiivisen luonteen yhteydessä. Pasolinin runouden/poetiikan elokuvalle tyyppillistä on kuvaileva, toisinaan myös elokuvan kuvien estetiikkaan keskittyvä ilmaisu, kun taas proosan elokuva sitoutuu Pasolinin hahmotuksessa narratiiviseen, tapahtumalliseen kerrontaan (mp).

Filosofisen näkökulman lisäksi toin tutkimukseen luvun 3 lopussa henkilökohtaisen maisemayhteyden, joka omasta valokuvataiteellisesta katsantokulmastani johtuen liittää maisemakuvan valokuvaan sekä valokuva ja elokuvan jaettuun historiaan. Lisäksi pohdin maisemakuvan energieettistä yhteyttä, josta taiteilija-tutkija Annette Arlander on kirjoittanut vivahteikkaasti lukuisissa taiteellisissa tutkimuksissaan (esim. 2012a; 2012b ja 2016). Edellä kuvaillut filosofiset ja henkilökohtaiset maisemakokemuksen polut johtivat luvun 3 lopussa ehdotukseen, että maiseman speaktaakkelimaisuus onkin ensisijaisesti *apokroniaa* – ajan ulkopuolisuutta. *Apokronisen* maiseman käsitteellä sanallistin

maisemakuvan erityisen luonteen elokuvassa, joka tulkintani mukaan liittyy eritoten siihen, että maisemakuva ei sitoudu tiettyyn elokuvassa esitettyyn narratiiviseen aikaan vaan voi joustavasti kuvata mitä tahansa aikaa. Tämä maisemakuvan ajan ulkopuolelle asettuminen viittaa maiseman auraan tai ikuiseen olemukseen, joka muuttumattomana hälventää narratiivisen ajan piirteet kuvassa ja johtaa siten maisemakuvan hahmottumiseen pysähtyneenä kuvana.

Apokronian käsitteen kautta pääsin lähemmäksi niitä maisemakuvan piirteitä, joista olin ensisijaisesti kiinnostunut. Tutkimuksen taiteelliseksi keskustelukumppaneiksi luvussa 4 valikoituinkin kaksi elokuvaa; Kanerva Cederströmin *Trans-Siberia – Merkitöjä vankileireiltä* (1999) ja Chris Markerin *La Jetée* (1962). Ensi näkemältä elokuvat vaikuttavat varsin erilaisilta ja erityisesti *La Jetéen* merkitys maisemakuvaa käsittelevän tutkimuksen yhteydessä voi herättää kysymyksiä. *La Jetée* ei juuri sisällä kuvia maisemasta ja elokuvan keskiössä on kahden henkilöahmon tiivis yhteys elokuvallisen narratiivin puitteissa. Kummallakin valituista elokuvista oli tutkimuksen kannalta kuitenkin tärkeä rooli. *Trans-Siberian* kautta oli mahdollista tarkastella lähemmin maisemakuvan apokroniaa. Elokuvassa esiintyvä junamatka ja junan ikkunasta avautuvat Siperian maisemat laajenevat narratiivisesta juonielokuvasta edelleen kattamaan muistin ja ajan moniulotteisia kysymyksiä. Poettisen essee-elokuvan keskiössä ovat vankileireillä olleiden kokemukset ja muistot. Junan ikkunasta näkyvät maisemat muuttuvat teoksessa nykyhetken maiseman sijaan kuvaksi noista muistoista ja niistä kokemuksista, joita maisema kantaa nykypäivään ja siitä edelleen tulevaisuuteen. Apokronisen maiseman kautta menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden ajat sekoittuvat ja limittyvät *Trans-Siberiassa* toisiinsa.

Chris Markerin *La Jetée* on puolestaan modernin sodanjälkeisen elokuvan tunnetuimpia kuriositeetteja – ja toki paljon muitakin – pääosin valokuvista koottu teos, jolla on koherentti tarina ja vahva elokuvallinen luonne. *La Jetéen* merkitys tutkimukselle liittyi ensisijaisesti valokuvallisuuden ilmenemiseen ja valokuvan ja elokuvan *affordansseihin*. Affordanssin käsitteellä kuvasin tässä tutkimuksessa taiteen eri mediumien yhteydessä niitä keinoja ja piirteitä, jotka ovat tietyille mediumille tyypillisiä ja joita se voi luontevasti lainata muihin mediuimeihin. *La Jetéen* yhteydessä merkittäväksi muodostui kysymys

elokuvan affordansseista valokuvan yhteydessä. Vaikka *La Jetée* koostuu miltei kokonaan valokuvista, se mielletään elokuvaksi. Se sisältää siis piirteitä, jotka johtavat hahmottamaan sen ensisijaisesti elokuvana valokuvasarjan sijaan. Näiden piirteiden tulkitsen olevan elokuvan affordansseja. *La Jetéen* kautta pääsin tarkastelemaan affordanssien merkitystä yleensä ja kääntäen myös valokuvan affordanssien yhteyttä maisemakuvan pysähtyneeseen luonteeseen.

Luvussa 5 käsittelin tutkimuksen taiteellista osaa, lyhytelokuvaa *Jyrkänne*, ja sen tekoprosessissa syntyneitä valintoja. *Jyrkänteen* merkitys tutkimukselle oli korvaamaton, sillä taiteellisen työn kautta pääsin koettelemaan sitä, millaisia ominaisuuksia maisemakuvalla elokuvassa voi olla, mitä affordanssit merkitsevät käytännössä ja kuinka maisemakuvan apokronia saattoi käytännössä ilmetä. Tässä tutkimuksessa esitetty teoreettinen ajattelu maisemakuvan ominaisuuksista elokuvassa syntyykin limittäin taideteoksen valmistusprosessin kanssa. Luvussa 5 käsittelin viittä Jyrkänteen kohtausta, joissa keskityin tässä tutkimuksessa esitettyihin maisemakuvan erityisominaisuuksiin; apokroniaan, affordansseihin ja energettiseen ja henkilökohtaiseen maisemayhteyteen. *Jyrkänteen* analysointi muodostui vaikeammaksi tehtäväksi kuin *Trans-Siberian* ja *La Jetéen*. Omaan taiteelliseen työhön muodostuu tekoprosessin aikana niin henkilökohtainen ja kiinteä suhde, että työn ulkopuolelle asettuminen ja sen objektiivinen analysointi vaikeutuu. Etäisyys ja aika autoivat jossain määrin analyysin muodostamisessa ja pääosa *Jyrkännettä* käsittelevästä luvusta syntyykin lähes neljä vuotta kuvausten loppumisen jälkeen.

Osa teokseen liittyvistä valinnoista oli voimakkaan intuitiivisia ja osa tietoisia kuten taiteen tekemisprosessissa usein on. Kirjoitin tietoisesti *Jyrkänteen* tarinan käsittelemään matkan, muiston ja menetyksen teemoja suhteessa maisemaan. Tarinan lähtökohtana olivat vuoden 2015 tapahtumat ja pakolaiskriisiksi kutsuttu humanitaarinen tragedia. Käytin roolipelitaiteesta oppittuja eläytymisen tekniikoita immersoi-tuakseni kertojaan, joka joutuu pakolaisena vieraan kulttuurin pariin. Joitakin osia *Jyrkänneessä* suunnittelin erityisesti visualisoimaan teoreettisessa osassa esitettyjä teemoja. Esimerkiksi näkyä kuvaavaan kohtaukseen valitsin neljä erilaista luvussa 2 esiteltyä maisematyyppiä. Kuvasin *Jyrkänteen* kuvat kinokoon filmikameralla ja hain tietoisesti

kuvien sommitteluun suunnitelmattomuutta ja lopputulokseen karkeutta, vierasta tavallisessa valokuvataiteellisessa tuotannossani, joka nojaa pitkälti sommittelullisesti tasapainoiseen kuvaan ja modernistisen sävykkääseen valokuvavedostustraditioon. Osa *Jyrkänteestä* syntyi puolestaan intuitiivisesti ja vaistonvaraisesti. Esimerkiksi liikkuvan kuvan jakson lopussa näkyvä kameran heilahtaminen päättyi mukaan elokuvaan ja muodostui merkitykselliseksi sattuman kautta. Samoin se, millaiset maisemat lopulta resonoivat minussa ja päättyivät kuvina elokuvaan, savun ja portaiden visuaalinen ja narratiivinen merkitys ja se, millaiseksi elokuvan loppu muotoutui, selvisi vasta prosessin kuluessa. Pysin astumaan tekoprosessin aikana mukavuusalueeni ulkopuolelle ja jäljittämään samalla maisemakuvan merkityksiä suhteessa muistoon, kaipaukseen, pysähtyneisyyteen ja ajan ulkopuolisuuteen. Erityisen merkittäväksi muodostui elokuvan loppu, jossa päähenkilö löytää jyrkänteen, muistoissaan merkityksellisen paikan ja maiseman. Jyrkänteellä kertojainäkö kohtaa itsensä ja rakastettunsa ja päättyy katsomaan tilannetta itsensä ulkopuolelta. Menneisyys ja nykyisyys virtaavat maisemassa toisiinsa ja ovat olemassa yhtä aikaa Deleuzen aikakristallin hengessä.

Elokuvan lopputuloksessa merkittävässä osassa olivat Inka Lahden oivaltava leikkaus ja Viljami Lehtosen äänisuunnittelu, jotka tukivat sen tunnelmaa ja kuvallisia valintoja. Intuitiivisesti tekemäni valinnat maiseman esittämisen ja kuvaamisen suhteen sekä onnellinen vahinko digitaalisen maisemakuvan liikahtaessa kuvaustilanteesta astuivat lopulta palvelemaan elokuvan kokonaisuutta ammattilaisten näkemysten ansiosta.

TUTKIMUSKYSYMYKSIIN VASTAAMINEN

Laaja tutkimuskysymykseni oli aluksi muodossa ”Mikä tekee maiseman kuvasta elokuvassa maisemakuvan?”, ja se tarkentui sitten kaksiosaiseen muotoon:

1. Mihin maisemakuvan ominaisuuksiin sen erityinen pysähtynyt tunnelma liittyy?
2. Onko valokuvallisuudella jokin rooli tuon tunnelman syntyemisessä?

Tutkimuksen lähtökohtana ollut maisemakuvan ajallinen erityisyys elokuvassa merkitsi sen tunnistamista, että kuva maisemasta muodostuu toisinaan elokuvassa ajallisesti erityislaatuisiksi maisemakuvaksi ja voi olla siis jotakin enemmän kuin kuva kohteestaan. Näin ei kuitenkaan aina ole, sillä maiseman kuva voi elokuvissa esiintyä myös narratiivisessa tai tapahtumallisessa roolissa, jolloin sen ajallinen erityisyys ei korostu. Se maisemakuvan erityinen ominaisuus, jota tässä tutkimuksessa selvitin, oli sen toisinaan sisältämä pysähtyneisyyden piirre, joka irrottaa maisemakuvan elokuvassa teoksen muusta narratiivista. Maisemakuvan ominaisuuksiin, teoriaan ja historiaan tarkemmin perehdyttyäni huomasin maisemakuvan pysähtyneen tunnelman taustalla vaikuttavan useampia syitä.

Oman taiteellisen työni kautta ja pohtimalla muiden taiteilijoiden teoksia, erityisesti Cederströmin *Trans-Siberiaa* ja Markerin *La Jetéeta*, päädyin seuraaviin tuloksiin:

Elokuvan pysähtyneeltä vaikuttavan maisemakuvan taustalla vaikuttaa monia limittäisiä syitä. Lefebvren mainitsema maiseman katsomisen konventio yhtä lailla luonnossa, maalaustaiteen ja sittemmin valokuvien yhteydessä on näistä yksi mahdollinen. Vaikka maisemakuvan asettuminen katsottavaksi tällaisessa speaktaakkeliin viittaavassa roolissa on epäilemättä eräs pysähtyneen tunnelman taustatekijöistä, se ei oman tulkintani mukaan ollut ainoa eikä taiteilijana minulle kiinnostavin syy. Kiinnitin sen sijaan maisemakuvan pysähtyneisyyden elokuvassa ensisijaisesti sen ajalliseen fluiditeettiin, aikaan sitoutumattomuuteen ja intransitiivisuuteen, jotka resonoivat oman havaintoni kanssa maiseman erityisestä olemuksesta elokuvassa. Deleuzen

aikakuvan ja Pasolinin runouden/poetiikan elokuvan polkuja seurailleen sommittelin tutkimuksessa teorian maisemakuvan *apokroniasta*, ajan ulkopuolelle asettumisesta.

Pysähtynyt maisemakuva elokuvassa on usein muutokseton eli intransitiivinen kuva ja voi siksi edustaa mitä tahansa elokuvan narratiivissa kuvattua aikaa: menneisyyttä, nykyisyyttä tai tulevaisuutta. Maisemakuvan mieltäminen ikuisena tai kaikkia aikoja kuvaavana kuvana irrottaa sen kuitenkin elokuvan yleensä tiettyyn ajalliseen narratiiviin sitoutuvasta kulusta. Tämä maisemakuvan *apokroninen* luonne erottaa sen siten myös elokuvan tarinasta ja tuottaa katsojalle pysähtyneen tai Lefebvren käsityksen mukaan spektaakkelimaisen katsomismoodin laukaisevan vaikutelman. Maisemakuvan apokronia merkitsee sitä, että maisemaa voi käyttää elokuvassa kuvaamaan joustavasti monia aikoja yhtä aikaa, tai sekoittaa ja muuttaa sen avulla ajan kulkua. Maisemakuva, jossa aika ei näkyvästi etene, voi toimia käytännöllisenä kuvana tilanteessa, jossa ajan kulkua halutaan esimerkiksi kiihdyttää. Maisemaa katsova henkilö voi elokuvan narratiivissa vanheta maisemaa katsoessaan, sillä maisemassa ei välttämättä yhden henkilön elämän puitteissa tapahdu havaittavaa muutosta. Yhtä lailla maisemakuvaa voidaan käyttää merkitsemään elokuvassa ambivalenssia käsillä olevan ajan suhteen. *Trans-Siberiassa* junan ikkunasta näkyvät maisemat kuvaavat sekä menneisyyden että nykyisyyden näkymää, sillä Siperian maisema säilyy essentiaalisesti samana vuosikymmenestä toiseen. Toisaalta maisemassa tapahtuva muutos voi olla myös tehokas merkki ajan kulumisesta. Pilvien liike, vuodenaikojen vaihtuminen tai auringon laskeminen maisemassa ovat kaikki paljon käytettyjä ajan kulumista esittäviä keinoja elokuvan ilmaisussa. Näissä muutosta sisältävissä kuvissa maisemalla on kuitenkin narratiivinen rooli, eivätkä ne siksi apokronisten maisemakuvien tapaan vaikuta kerronnallisesti pysähtyneiltä. Merkittäväksi piirteeksi maisemakuvan apokroniassa muodostuukin muutoksen puute. Kun maiseman kuvassa ei tapahdu selvästi havaittavaa muutosta, se pysähtyy herkemmin itsenäiseksi kuvaksi ja siirtyy elokuvan aikaan sidotun narratiivin ulottumattomiin.

Apokronian teoriasta pääsin etenemään kohden toista tutkimuskysymyksistäni, eli intuitiivisesti elokuvan maisemakuvissa tunnistamaani valokuvallisuuden piirrettä. Ensimmäinen oli tarpeen selvittää,

mitä valokuvallisuudella itse asiassa yleensä tarkoitetaan ja mitä itse tarkoitin sillä tämän tutkimuksen yhteydessä. Esitin luvussa 4 että valokuvallisuus merkitsee elokuvan yhteydessä piirteiden joukkoa, joka mielletään yleensä ensisijaisesti ja mieluummin valokuvan kuin elokuvan mediumiin kuuluvaksi. Valokuvallisuus merkitsee siis sitä, että käytössä ovat elokuvalla tyypillisten keinojen sijaan jotkut valokuvalla tyypilliset piirteet ja keinot, eli valokuvan *affordanssi*. Affordanssin eli tarjolla olevien mahdollisuuksien käsite (Gibson 1979: 127) oli hyödyllinen selvittäessäni sitä, millaisia piirteitä valokuvaan ja edelleen valokuvallisuuteen yleensä liitetään. Tässä avukseni tuli Markerin *La Jetée* ja siitä kirjoitettu tutkimus. *La Jetée* oli tutkimukseni kannalta korvaamaton teos siksi, että sen erityisenä piirteenä pidetyssä elokuvallisuudessa on itse asiassa kyse juuri affordansseista. *La Jetée* on kiehtonut tutkijoita erityisesti siksi että valokuvat, joista se koostuu, muuttuvat luonteeltaan elokuvalliseksi ja jopa lakkaavat kokonaan olemasta valokuvia, kuten Philippe Dubois tulkitsee (2012). *La Jetée* käyttää hyväkseen laajasti elokuvan affordansseja, jotka takaavat sille sen vaikuttavan elokuvallisen luonteen. Elokuvan ja valokuvan yhteyksien ja erojen tutkiminen johti hahmotukseen siitä, mitkä piirteet näissä mediuumeissa mielletään ensisijaisesti minkäkin yhteyteen kuuluviksi. Kamerataiteen muotoina elokuvalla ja valokuvalla on helposti käytössään toistensa affordanssit, mutta se ei muuta sitä, etteivätkö jotkut niiden piirteet tulisi mieluummin mielletyksi kuuluviksi joko toiseen tai toiseen. Elokuvan valokuvaa erottavista ominaisuuksista tyypillisin – liike tai liikkeen illuusio – työntää hahmotuksen selvästi kohden elokuvaa, kun taas pysähtyneisyys johdattaa hahmotuksen kohden valokuvaa. Liikkeen illuusio on siten luonnollisin elokuvan affordanssi, kun taas pysähtyneisyyden piirre on selvästi valokuvan affordanssi kun näitä kahta eri mediumia verrataan toisiinsa.

Jyrkännettä suunnitellakseni ja kuvatessani pohdin muitakin affordansseja, joita minulla oli käytössäni. *La Jetéen* elokuvalliseksi mielletyt piirteet – kuvasarjoihin, sommitteluun ja epäterävyteen perustuvan liikkeen illuusion lisäksi – sisältävät elokuvalla tyypillisen juonirakenteen, kertojaäänänen käytön, äänisuunnittelun ja leikkauksen tekniikat. Ottamalla *Jyrkänteen* tekoprosessissa käyttöön nämä affordanssit saatoinkin koetella sitä, mitkä niistä ovat merkittävimpiä

elokuvallisen vaikutelman saavuttamisessa. Vastaavasti pystyin päättämään lisää siitä, mitkä ilmaisullisesta paletistani olivat ensisijaisesti valokuvan affordansseja. Havaintojeni mukaan valokuvan affordansseihin lukeutuivat esimerkiksi *hallittu ja keskustapainotteen sommittelu, hallittu valo ja liikkuvan kameran puuttuminen*. Maisemakuvan yhteydessä elokuvissa on usein käytössä valokuvan affordanssi – ne piirteet, jotka mielletään elokuvan yhteydessä kuuluviksi ensisijaisesti valokuvan mediumiin elokuvan sijasta. Valokuvan affordansseilla, toisin sanoen valokuvallisuudella, on maisemakuvan pysähtyneen vaikutelman syntymisessä siten itse asiassa elokuvissa merkittävä osa.

Käsitykseni mukaan elokuvan maisemakuvan apokronia, ajan ulkopuolelle asettuminen, muodostuu eri elementtien vuorovaikutuksessa. Maisemakuva liukuu herkästi ajan ulkopuolelle ensinnä siksi, että maisemakuvan yhteydessä elokuvassa sovelletaan usein valokuvan affordansseja; näkyvän liikkeen puutetta, valokuvallista sommittelua ja valon käyttöä sekä tapahtuman ja narratiivin etenemisen puutetta. Affordanssit ovat siten eräs syy siihen, miksi maisemakuva elokuvassa laukaisee Lefebvren mainitsemän spehtaakkelimaisen katsomisen moodin narratiivisen katsojasmoodin sijaan. Kuitenkin maiseman aihe itsessään on lisäksi tähdellinen. Kuva maisemasta on altis irtautumaan elokuvan ajallisesta narratiivisesta rakenteesta. Tämä johtuu ensisijaisesti siitä, että maisemakuva luonnonmaisemasta (ja usein kaupunkimaisemastakaan) ei sisällä selviä vihjeitä siitä, mihin aikakauteen kuvan itse asiassa tulisi kuulua. Mikäli maisemakuvassa ei ilmene selvästi havaittavia merkkejä juuri siitä ajasta, johon elokuvan kertomus sijoittuu, maisemakuva irtautuu ajallisesta hahmotuksesta ja alkaa ikäänkuin kellua eri aikojen välillä. Elokuvan maisemakuvan apokronia, ajan ulkopuolisuus, aktivoituu siten herkimmin niissä maisemakuvissa, joista katsojan on mahdotonta kuvan itsensä perusteella päätellä sitä aikakautta, jota maisema pyrkii kuvaamaan. Mikäli merkkejä tietyistä aikakaudesta ei nähdä, maisema siirtyy narratiivin ajasta irralliseksi ja usein myös luonteeltaan ajallisesti indifferentiksi. Katsoja voi hahmottaa maisemakuvan tällöin osaksi *mitä tahansa aikaa*, mikä puolestaan muodostaa särön elokuvan narratiiviseen pyrkimykseen

esittää koherentti, *tiettyyn* aikakehykseen sijoittuva tarina. Apokroninen maisemakuva, joka esittää mitä tahansa aikaa, rikkoo elokuvan illuusiota tietyistä aikajänteestä ja tietyistä merkitystä sijainnista ajassa.

Maisemakuvan apokronia on ominaisuus, jonka hyödyntäminen elokuvissa vaikuttaa olevan usein intuitiivista mutta harvoin ilmeisen tietoista. Apokroninen maisemakuva tarjoaa mahdollisuuden esittää aikaa elokuvassa ambivalenttina, päällekkäisenä, rinnakkaisena ja luonteeltaan joustavana. Maisemakuvan kautta on mahdollista esittää monta aikaa yhtä aikaa tai kyseenalaistaa ajan lineaarisuus kokonaisuudessaan. Omassa hahmotuksessani maisemakuvan apokronia on äärettömän kiehtova resurssi ja samalla filosofinen kehys, jonka yhteydessä omaa kuolevaisuutta ja elämän kulkua voi hedelmällisesti ja kiinnostavasti käsitellä. Havainnot maisemakuvan apokroniasta ja toisaalta valokuvan ja elokuvan affordansseista johtivat uusien ja mielenkiintoisten kysymysten äärelle, joita pohdin hiukan seuraavaksi.

LOPUKSI

Tässä tutkimuksessa jäljitin maisemakuvan pysähtynyttä luonnetta elokuvassa ja siihen johtavia tekijöitä. Maisema yleensä on paljon tutkittu aihe ja haasteeksi muodostui tutkimuksen rajaaminen. Päädyin lopulta rajaamaan työstä pääosin pois maisemakuvan erilaiset poliittiset, sosiologiset ja ekologiset viitekehykset lähinnä siksi, että työ uhkasi laajentua liikaa. Kenties joitakin elokuvan maisemakuvan näistä poluista olisi voinut tutkimukseen sisällyttää, erityisesti postkolonialistisen ja ekologisen maisemantutkimuksen alueilta. Toisaalta ne voidaan toki nähdä myös hedelmällisinä polkuina, joille tämän tutkimuksen perusteella voi jatkaa, sillä maiseman merkitys siirtomaaprojektin yhteydessä ja ekologisessa kontekstissa on tämän tutkimuksen aloitusajankohdasta lähtien entisestään korostunut. Lisäksi näen, että maisemakuvan apokronia ja sen historiallinen tai ajallinen avoimuus tekee siitä kolonialistisille representaatioille voimakkaan välineen, mikä osaltaan voisi selittää maiseman runsasta käyttöä kolonialistisessa kuvastossa. Ajallisesti ambivalentti tai menneisyyteen viittaava maisema on saattanut palvella siirtomaaprojektia esimerkiksi esittämällä siirtomaat modernista kehityksestä jälkeen jääneinä ja siten modernisointia kaipaavina alueina. Toivonkin voivani palata tähän aiheeseen tarkemmin tulevissa taiteellisen tutkimuksen artikkeleissani.

Samaten näen eräänä mielenkiintoisena polkuna maiseman ja sukupuolen monisyisen suhteen, joka on 2000-luvun mittaan esiintynyt taajaan erityisesti valokuvataiteen piirissä. Tätäkin polkua olisi kenties ollut tarpeen seurata jo tämän tutkimuksen puitteissa hiukan pidemmälle. Jo Mulveyn tunnistama kysymys siitä, kuka on katseen kohteena ja kuka katsojana ei ole edelleenkaan loppuun kulutettu. Pikemminkin, huomioon ottaen maisemavalokuvan maskuliinisen historian, herää kysymys siitä, onko esimerkiksi naisena välttämätöntä asettua itse osaksi maisemaa voidakseen kuvata sitä? Onko henkilötömän maiseman kuvaaminen eli eräänlainen kokonaishahmotuksen ja maailman yleisesityksen valta edelleen varattu ensisijaisesti miessukupuolelle? Onko naisena tai muunsukupuolisena edelleen toivotumpaa tai sopivampaa esittää kuvia mieluummin yksityisestä (minä maisemassa tai osana maisemaa) yleisen (maisema sellaisenaan) sijaan? Vai liittyykö tämä yleisen maisemaesityksen siirtyminen kohden henkilökohtaisempaa hahmotusta siihen, että yhä paremmin tiedostetaan

territorioiden ja maan omistussuhteiden yhteys kolonialistiseen projektiin ja pyritään siksi tietoisesti välttämään yleistäviä maisemaesityksiä? Näen tässä sukupuolten, maiseman ja yleisen sekä yksityisen kuvaamisen dialogissa lukuisia mielenkiintoisia tutkimussuuntia, joista toivoisin näkeväni taiteellisia tutkimuksia tulevina vuosina lisää.

Apokronian käsitteen tunnistaminen ja muotoilu osoitti, että tekijälähtöisesti on mahdollista tuottaa kuvailevia käsitteitä, joilla on tutkimuksellisen intressin lisäksi myös käytännön sovellettavuutta. Tässä suhteessa pidän työni tapaa yhdistää teoreettinen pohdinta ja käytännön työ onnistuneena – se onnistui tuottamaan lopputuloksena ajatuksen, jota yhtä hyvin voi soveltaa sekä tutkimukselliseen analyysiin että teosten suunnitteluun. Apokronian yleistettävyyttä ja käytettävyyttä tulee koetelluksi tätä seuraavissa taiteellisissa ja tekijälähtöisissä tutkimuksissa. Onko käsitteen ilmaisema ”ajan ulkopuolisuus” jotakin sellaista, joka on mahdollista tunnistaa ja merkitä myös muissa yhteyksissä? Apokronian käsitteen sovellettavuuden lisäksi pitäisin erityisen mielenkiintoisena taiteellisia tutkimuksia esimerkiksi elokuvauksen tai äänisuunnittelun aloilta, joissa affordansseja ja niiden ilmaisullisia mahdollisuuksia hyödynnettäisiin edelleen ja avattaisiin lukijalle. Kuinka elokuvaaja hyödyntää esimerkiksi tulenkajon tarjoamaa affordanssia ilmaistakseen lämpöä tai viihtyisyyttä kohtauksessa? Tai millaisia affordansseja on vaikkapa vedenalaisen äänitystekniikan käytöllä suhteessa taiteelliseen ilmaisuun?

Tutkimuksessa esitellyt filosofiset lähtökohdat, erityisesti Gilles Deleuzen ja Pier Paolo Pasolinin tunnistamat elokuvan ajalliset ja kerronnalliset erityispiirteet, tarjosivat laajan mutta haastavan lähtökohdan teoreettiselle hahmotukselle. Eritoten Deleuzen kirjoitukset muodostavat elokuvafilosofisen verkoston, joka laajenee teos teokselta kohden kokonaisvaltaista luonnostelua modernista ihmisyydestä. Deleuzen ajattelu, johon pelastavan polun tarjosi Janne Vanhasen väitöskirja, on niin monisyistä ja monitahoista, että päädyin valikoimaan siitä tutkimuksen tueksi lopulta vain fragmentteja. Laajempikin perehtyminen Deleuzen teoriaan olisi kenties ollut tutkimuksen teoreettisen perustan valossa perusteltua. Lisäksi muitakin filosofisia keskustelukumppaneita olisi ollut tarjolla. Esimerkiksi Walter Benjaminin kautta maiseman auran ja temporaalisuuden ambivalenssin

käsitteet olisi ollut mahdollista tuoda kiinteämmin tutkimukseen mukaan. Tutkimus uhkasi kuitenkin laajentua Benjaminin suhteen niin mittavaa uutta suuntaa kohden, että tein vaikean päätöksen luopua tästä mielenkiintoisesta polusta.

Tutkimuksen toteutustapa, joka sisälsi teoreettisen ja taiteellisen osan, on taiteellisessa tutkimuksessa tyypillinen. Jälkeenpäin ajatellen muitakin vaihtoehtoja olisi ollut, joista osa mahdollisesti perustellumpia tai selkeämpiä kuin tämän tutkimuksen yhteydessä valittu. Yhden lyhytelokuvan sijaan taiteellisia osia olisi voinut olla useampi ja niissä kussakin olisi voinut olla rajattu, yhteen elokuvan tai valokuvan affordanssiin liittyvä teema. Taiteelliseen produktioon olisi voinut kuulua myös esimerkiksi videotaidetta ja still-valokuvaa, joiden avulla olisin voinut vertailla eri mediumien affordansseja maiseman aiheen yhteydessä mahdollisesti hyvinkin hedelmällisesti. Tutkimuksen taiteellinen osa olisi saattanut olla mielenkiintoinen toteuttaa myös eräänlaisena koeasetteluna, jossa kullakin taiteellisella kokeella olisi ollut selkeästi artikuloitava ja käsitettävä tarkoitus. Taiteellinen työni oli kuitenkin luonteeltaan orgaanista, ja siksi päädyin valmistamaan *Jyrkänteen* limittäin teoriaosan kanssa, tarkasti ennalta määritellyn koeasettelun sijaan. *Jyrkänne* muodostui lopulta itsenäiseksi taideteokseksi, joka toisaalta tarjosi mahdollisuuden joidenkin tutkimuksen teoreettisten ajatusten käsittelyyn mutta toisaalta toimi heijastuspintana tutkimusta kirjoittaessa. Katsojan arvioitavaksi lopulta jää, toimiiko se itsenäisenä taideteoksena lainkaan vai onko teoreettisen osan tunteminen sen ymmärtämisen tai siitä nauttimisen välttämätön edellytys.

Elokuvan maisemakuvan aihe ei tyhjene helposti ja tämä tutkimus keskittyy siitä yhteen mielenkiintoiseen aspektiin. Tämän tutkimuksen tarkoitus oli jäljittää elokuvan maisemakuvan erityistä luonnetta ja tarjota taiteelliseen työhön perustuva tulkinta ja näkemys sen taustoista. Maisemakuvan pysähtynyt luonne elokuvassa ja muutamat edellä mainitsemani tutkimuksen suunnat tarjoavat taiteilijoille, tutkijoille ja taiteilija-tutkijoille vastakin polkuja, joita maisemassa seurata. Maiseman aiheen ytimessä on arvoituksellisuus, jonkinlainen määrittelyä väistävä piirre. Vaikka sitä kohden kulkee, se siirtyy alati kauemmaksi niin kuin horisontti matkaajan edellä. Horisontin tavoin maisema karkaa pois ulottuvilta ja luo itsensä joka hetki uudestaan silmien edessä. Maisema on yhtä aikaa jotakin abstraktia ja jotakin silmin havaittavaa, kollektiivisesti jaettu ja silti henkilökohtainen. Maisemassa yhdistyvät ikuisuus ja hetkellisyys, muutokseton läsnäolo ja samalla jatkuva katoavaisuus. Lopulta maisema sisältää kaiken sen, mitä olemme, mitä omistamme ja mihin kuulumme. Se päättyy sisältämään elämämme ja lopulta myös väistämättömän kuolemamme. Maisemakuvassa – niin hetkellinen kuin se elokuvassa onkin – piilee siksi iankaikkisuuden muisti.







LÄHDELUETTELO

PAINETUT LÄHTEET

Adams, A. 1981: *The Negative*. Boston: Little, Brown and Company.

Ahlholm, J. 1830: *Yhtäinen maailman historia*. Edellinen osa. Barck.

Ahola, M. & Lassila, K. 2022: *Mesolithic shadow play? Exploring the performative attributes of a zoomorphic wild reindeer (Rangifer tarandus) antler artefact from Finland. Time and Mind*. Taylor & Francis. DOI: 10.1080/1751696X.2022.2098047

Aitken, S. C. & Zonn, L. E. (toim.) 1994: *Place, Power, Situation and Spectacle: A Geography of Film*. United States: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Andrew, A. & de Bolla, P. (toim.) 1996: *The Sublime. A reader in British eighteenth-century aesthetic theory*. UK: Cambridge University Press.

Andrew, D. 1984: *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press.

Andrew, D. (toim.) 1997: *The Image in Dispute: Art and Cinema in the Age of Photography*. Austin, Texas: University of Texas Press.

Andrews, M. 1999: *Landscape and Western Art*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.

Appleton, J. 1975: *The Experience of Landscape*. New York, US: Wiley.

Arendt, H. 1958: *The Public Realm: the common, The Human Condition*. Chicago: University of Chicago Press.

Arlander, A. 2012a: *Performing Landscape. Notes on Site-specific Work and Artistic Research (Texts 2001–2011)*. Acta Scenica 28. Helsinki: Theatre Academy Helsinki, Performing Arts Research Centre.

Arlander, A. 2012b: *Performing Landscape: Live and Alive*. Total Art Journal 2. <http://totalartjournal.com/archives/3201/annette-arlander> (viitattu 15.7.2022).

Arlander, A. 2013: *Taiteellisesta tutkimuksesta. Lähikuva 3/2013 s. 7–24*. Turku: Lähikuvayhdistys ry.

Arlander, A. 2016: *Repeat, Revisit, Recreate – Two Times Year of the Horse*. Parse Journal Issue 3 *Repetitions and Reneges* s. 43–59. <https://parsejournal.com/article/repeat-revisit-recreate-two-times-year-of-the-horse/>

Aumont, J. 2007: *L'œil interminable (Les Essais)*. Paris: Éditions de la Différence.

Autti, O. 2014: *Jokivarren naiset toiminnan maisemassa*. – Tuija Saresma ja Saara Jäntti (toim.), *Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa* s. 93–124. *Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja* 115. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Bacon, H. 2005: *Seitsemäs taide*. Elokuva ja muut taiteet. Helsinki: SKS.

Von Bagh, P. 2005: *Elokuvan historia*. Helsinki: Otava.

Von Bagh, P. 2011a: *Junassa*. Helsinki: Love-kirjat & WSOY.

Barringer, T., Forrester, G. & Raab, J. 2018: *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's trans-atlantic inheritance*. New Haven, US: Yale University Press.

Barthes, R. 1982: *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York City, US: Hill & Wang.

Barthes, R. 1986 [1964]: *Kuvan retoriikkaa*. – Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin* 3 s. 71–92. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.

Bazin, A. 2008 [1958]: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Éditions du Cerf.

Bazin, A. 2017 [1958]: *Bazin on Marker – Nora M. Alter ja Timothy Corrigan* (toim.), *Essays on the Essay Film* s. 102–105. New York: Columbia University Press.

Bellour, R. (toim.) 1987: *Le temps d'un mouvement: aventures et mésaventures de l'instant photographique*. Paris: Centre National de la Photographie.

Bellour, R. 1990: *The Film Stilled*. *Camera Obscura*, 24 (September 1990) s. 98–123. Durham, USA: Duke University Press.

Bellour, R. 1999: *L'Entre-Images* 2. Paris: P.O.L.

Bellour, R. 2012: *La Querelle des dispositifs. Cinéma – installations, expositions*. Paris: P.O.L.

Bellour, R. 2007 [1984]: *The Pensive Spectator*. – Company, David (toim.), *The Cinematic. Documents of Contemporary Art* s. 119–123. London: Whitechapel Gallery and the MIT Press.

Bellour, R. 2018: *Folie de La Jetée*. – Raymond Bellour, Jean-Michel Frodon, Christine Van Assche ja Florence Tissot (toim.), *Chris Marker* s. 214–223. Paris: La Cinémathèque française.

Benjamin, W. 1980: *A Short History of Photography*. – Alan Trachtenberg (toim.), *Classic Essays on Photography* s. 199–216. Sedgwick, US: Leete's Island Books, Inc.

Bonitzer, P. 1985: *Décadrages. Peinture et cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile.

Bordwell, D. 1985: *Narration in the Fiction Film*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. & Thompson, K. 2004: *Film Art: An Introduction* (7th edition). Boston: McGraw-Hill.

Borgdorff, H. 2012: *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. AUP – Leiden University Press Series. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Budd, M. 2005: *Aesthetics of Nature*. – Jerrold Levinson (toim.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press.

Burri, R., Maselli, F. & Girard, T. 1984: *Photogenies 5. La Photo fait du cinéma*. Paris: Centre national de la photographie.

- Campany, D.** (toim.) 2007: *The Cinematic, Documents of Contemporary Art*. London: Whitechapel Gallery and the MIT Press.
- Campany, D.** 2008: *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Carlson, A. & Berleant, A.** (toim.) 2004: *The Aesthetics of Natural Environments*. Canada: Broadview Press.
- Cauquelin, A.** 2000 [1989]: *Le site et le paysage*. Paris: Presses Universitaires de France, PUF.
- Cavell, S.** 1971: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Enlarged Edition. New York: Viking Press.
- Chateau, D.** 2010: *Philosophies du Cinéma*. Paris: Armand Colin.
- Chatman, S.** 1980: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. NY: Cornell University Press.
- Chicago, J. & Schapiro, M.** 2003: *Female Imagery*. – Amelia Jones (toim.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, s. 40–43. London: Routledge.
- Chion, M.** 1994: *Audio-Vision. Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Cixous, H. & Clément, C.** 1996: *The Newly Born Woman*. London: I.B. Yauris Publishers.
- Clark, K.** 1976: *Landscape into Art*. London: John Murray.
- Collier Jr, J. & Collier, M.** 1986 [1967]: *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*. New Mexico, US: UNM Press.
- Cortade, L.** 2008: *Le Cinéma de l'Immobilité*. Paris: Publications de la Sorbonne.
- Coupe, L.** (toim.) 2000: *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*. London: Routledge.
- Cosgrove, D. E. & Daniels, S.** (toim.) 1989: *The iconography of landscape*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Crane, J.** 2019: *Becoming Institutionalized: Incarceration and "Slow Death"*. Social Science Research Council. <https://items.ssrc.org/insights/becoming-institutionalized-incarceration-and-slow-death/> (viitattu 21.8.2022).
- Crary, J.** 1993: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Crary, J.** 1999: *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Massachusetts: MIT Press.
- Crary, J.** 2014: *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. London: Verso Books.
- Craske, M.** 1997: *Art in Europe 1700–1830: A history of the visual arts in an era of unprecedented urban growth*. Oxford: Oxford University Press.
- Crowe, S. & Mitchell, M.** 1988: *The Pattern of Landscape*. Chichester: Packard Publishing Limited.
- Darke, C.** 2016: *La Jetée*. London: British Film Institut & Palgrave.
- Deleuze, G.** 2005 [1983]: *Cinema 1. The Movement-Image*. London: Continuum.
- Deleuze, G.** 2005 [1985]: *Cinema 2. The Time-Image*. London: Continuum.
- DeLue, R. Z. & Elkins, J.** 2008: *Landscape Theory*. London: Routledge.
- Duncan, J. S., Johnson, N.C. & Schein, R. H.** 2004 (toim.): *A Companion to Cultural Geography*. United States: Blackwell Publishing Ltd. DOI:10.1002/9780470996515
- Dyer, R.** 2004: *Heavenly Bodies* (2nd edition). London: Routledge.
- Eagleton, Terry** 1991: *Kirjallisuusteoria. Johdatus*. – Raija Koli ja Mikko Lehtonen (suom. toim.), Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino oy.
- Egbe, A.** 2020: *Between Copyright and Creativity. Edison's Kinetoscope and Technological Innovations in Optical Printing*. – Gabriel Menotti & Virginia Crisp (toim.), *Practices of Projection. Histories and Technologies* s. 101–121. NY: Oxford University Press.
- Ehrlich, L. C. & Desser, D.** 1997: *Editor's Introduction*. – Linda C. Erlich & David Desser (toim.), *Cinematic Landscapes. Observations on the Visual Arts and Cinema of China and Japan*, s. 3–12. Austin: University of Texas Press.
- Eisenstein, S.** 2009 [1929a]: *The Cinematographic Principle and the Ideogram*. – Jay Leyda (toim.), *Film Form. Essays in Film Theory*, s. 28–44. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eisenstein, S.** 2009 [1929b]: *A Dialectic Approach to Film Form*. – Jay Leyda (toim.), *Film Form. Essays in Film Theory*, s. 45–63. New York and London: Harcourt Brace Jovanovich.
- El Guindi, F.** 2004: *Visual Anthropology. Essential Method and Theory*. Maryland, US: Rowman Altamira.
- Eskola, T.** 1997. *Teräslintu ja lumpeenkuikka. Aulankokuvaston muutosten tulkinta*. Helsinki: Musta Taide ja Finnfoto.
- Flam, J. D.** 1995: *Matisse on Art, Revised Edition. Documents of Twentieth Century Art*. US: University of California Press.
- Foucault, M.** 1995: *Discipline and Punish: The birth of the Prison*. New York: Random House Inc.
- Frege, G.** 1892: *Über Sinn und Bedeutung, Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100 s. 25–50. Leipzig: Krefter.
- Gámir Orueta, A. & Manuel Valdés, C.** 2007: *Cinema and Geography: Geographic Space, Landscape and Territory in the Film Industry*. – Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles' 2007/45 s. 157–190. https://www.researchgate.net/publication/33400238_Cinema_and_Geography_Geographic_Space_Landscape_and_Territory_in_the_Film_Industry
- Gertz, N. & Kheifi, G.** 2008: *Palestinian Cinema. Landscape, Trauma and Memory*.
- Palestinian Cinema.** *Landscape, Trauma and Memory*. Edinburgh, Scotland, UK: Edinburgh University Press.
- Gibson, J. J.** 1979: *The Theory of Affordances – The Ecological Approach to Visual Perception* s. 127–137. Boston: Houghton Mifflin.
- Gisinger, A.** 2014: *Faux Terrain et Betrachterbilder. Voir l'histoire dans un panorama*. – *Paysages et Mémoire. Cinéma, photographie, dispositifs audiovisuels. Théorème* 19 s. 19–25. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle.

Green, D. & Lowry, J. (toim.) 2006: Stillness and Time: Photography and the Moving Image. Brighton: Photoworks.

Hakkarainen, T. & Lassila, K. 2019: Darkness as Scenography. – Johanna Koljonen, Jaakko Stenros, Anne Serup Grove, Aina D. Skjønsvell ja Elin Nilsen (toim.), Larp Design. Creating Role-Play Experiences s. 328–330. København: Bifrost and Knudepunkt.

Hall, S. 1997: The spectacle of the "other". – Stuart Hall (toim.), Representation: Cultural Representations and Signifying Practices, 225–239. London/Thousand Oaks, CA/New Delhi: Sage.

Hallnäs, L. 2017: Once again... what is artistic research? – Jan Kaila, Anita Seppä ja Henk Slager (toim.), Futures of Artistic Research. At the Intersection of Utopia, Academia and Power s. 95–101. Helsinki: The Academy of Fine Arts.

Hannula, M. 2003: Kaikki tai ei mitään. Kriittinen teoria, nykytaide ja visuaalinen kulttuuri. Helsinki: Kuvataideakatemia.

Hannula, M. 2013: What Is It Good For? Artistic Research As an Act of Fumbling (of a sort). – Miika Hannula, Jan Kaila, Roger Palmer ja Kimmo Sarje (toim.), Artists as Researchers – A New Paradigm for Art Education in Europe s. 87–91. Helsinki: Academy of Fine Arts.

Hannula, M., Kaila, J., Palmer, R. & Sarje, K. 2013: Artists as Researchers – A New Paradigm for Art Education in Europe s. 87–91. Helsinki: Academy of Fine Arts.

Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. 2005: Artistic Research. Theories, Methods and Practices. Helsinki: Academy of Fine Arts & University of Gothenburg.

Hannula, M., Suoranta, J. & Vadén, T. 2014: Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public. Volume 15 of Critical qualitative research. Pieterlen & Bern: Peter Lang.

Harbord, J. 2009: Chris Marker. La Jetée. London: Afterall Books.

Harper, G. & Rayner, J. (toim.) 2010: Cinema and Landscape. Bristol: Intellect Ltd.

Heikkilä, T. & Timonen, R. 2003: Suomalainen kansallismaisema. Helsinki: Otava.

Heikkilä, T. 2007: Visuaalinen maisemaseuranta. Kulttuurimaiseman muutosten valokuvadokumentointi. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 76. Helsinki: Musta Taide ja Taideteollinen korkeakoulu.

Helke, S. 2006: Nanookin jälki. Tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla. Taideteollisen korkeakoulun julkaisusarja A 65. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Hiltunen, K. 2014: Sukupuoli ja kansallinen maisema Umurissa. – Saara Jäntti & Tuija Saresma (toim.), Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa s. 59–91. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 115. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Hight, E. M. & Sampson, G. D. 2002: Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place. London ja New York: Routledge.

Higson, A. 1984: Space, Place, Spectacle: Landscape and Townscape in the 'Kitchen Sink' Film. – Screen 25 (4–5). July–October s. 2–21. Oxford: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/screen/25.4-5.2>

Hockings, P. (toim.) 2003: Principles of Visual Anthropology. Berlin: Mouton de Gruyter.

Hongisto, I. 2015: The Soul of the Documentary: Framing, Expression, Ethics. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Hubscher, R. 2011: Cinéastes en campagne. Paris: Editions du Cerf.

Huhtamo, E. 1997: Elävän kuvan arkeologia. Helsinki: Yle-opetuspalvelut.

Huotari, T.-O. & Seppälä, P. 1999: Kiinan kulttuuri. Helsinki: Otava.

Häyrynen, M. 2005: Kuvitettu maa. Suomen kansallisen maisemakuvaston rakentuminen. Suomen Kirjallisuuden Seuran Toimituksia 834. Helsinki: SKS.

Häyrynen, M. 2011: Miten Suomi maisemoitui. – Seija Heinänen, Pauline von Bonsdorff & Virpi Kaukio (toim.), Tunne maisema. Jyväskylän taidemuseo ja Maaseudun Sivistysliitto, Jyväskylä: Maahenki.

Häyrynen, M., Häkli, J. & Saarinen, J. 2021: Landscapes of Affect and Emotion. Nordic Environmental Humanities and the Emotional Turn. Studies in Environmental Humanities 7. Leiden: Brill. <http://dx.doi.org/10.1163/9789004470095>

Ijäs, M. 2017: Fragments of the Hunt. Persistence Hunting, Tracking and Prehistoric Art. Aalto University publication series. Doctoral Dissertations 31/2017. School of Arts, Design and Architecture. Helsinki: Aalto University / Aalto ARTS Books.

Jackson J.B. 1984: Discovering the Vernacular Landscape. London: Yale University Press.

Jacques, V. 2018: Chris Marker, les médias et le XXe siècle. Le Revers de l'histoire contemporaine. Versailles: CreaphisEditions.

Jakobson, R. 1960: Concluding Statement: Linguistics and Poetics. – T. Sebeok (toim.), Style in Language s. 350–377. Cambridge: MIT Press.

Jeffrey, I. 2010: Photography: A Concise History. London: Thames and Hudson Ltd.

Johansson, P. 2014: Maisema ja kokeellinen kuva. Taiteellinen tutkimus monikanavaisen liikkuvan kuvan esityskielen muotoutumisesta. Audiovisuaalinen mediakulttuuri/mediatiede. Pro gradu -tutkielma. Rovaniemi: Lapin yliopisto. <https://urn.fi/URN:NBN:fi:ula-201406121261> (viitattu 15.8.2022).

Joshi, D., Datta, R., Fedorovskaya, E., Lu, X., Luong, Q.-T, Wang, J., Li, J. & Luo, J. 2014: Aesthetics and Emotions in Scene Images. – Signal Processing Magazine, IEEE. 2011/10/01 s. 94–115. https://www.researchgate.net/publication/22425299_Aesthetics_and_Emotions_in_Images 10.1109/MSP.2011.941851 (viitattu 15.8.2022).

Jäntti, S., Saresma, T., Sääskilahti, N. & Vallius, A. 2014: Rajatut maisemat. – Tuija Saresma ja Saara Jäntti (toim.), Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa s. 9–25. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 115. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Kaila, J. 2002: Valokuvallisuus ja esittäminen nykytaiteessa. Teoksia vuosilta 1998–2000. Helsinki: Musta Taide ja Suomen valokuvataiteen museo.

- Kaila, J., Seppä, A. & Slager, H.** (toim.), 2017: Futures of Artistic Research. At the Intersection of Utopia, Academia and Power. Helsinki: The Academy of Fine Arts.
- Kalha, H.** 2014: Ainutkertaisuuden ambivalenssi: Walter Benjamin, aura ja "taideteollistumisen" uhka. Tieteelliset artikkelit. Tahiti 03/2014. <http://tahiti.fi/03-2014/tieteelliset-artikkelit/ainutkertaisuuden-ambivalenssi-walter-benjamin-aura-ja-taideteollistumisen-uhka/> (viitattu 22.8.2022).
- Kanner, A. & Lassila, K.** 2012: Valve – The Grand Adventure. – Juhana Pettersson (toim.), Playground Worlds. Nordic Larp Around the World s. 14–18. Helsinki: Pohjoismaisen roolipelaamisen seura.
- Kella, M.** 2014. Käännöksiä. Maisema, kasvit ja esittäminen valokuvassa. Helsinki: Musta taide, Aalto ARTS books.
- Kielitoimiston** sanakirja 2021: Maisema. <https://www.kielitoimistonanakirja.fi/> (viitattu 15.7.2022).
- Kivirinta, M.-T.** 2011: Myyttinen pantterimies ja 1900-luvun alun ekspressionismi. – Gallen-Kallelan Museo (toim.), Ota sielusi täyteen! Tutkimuksellisia polkuja Akseli Gallen-Kallelan taiteeseen s. 108–118. Espoo: Gallen-Kallelan Museo.
- Koerner, J. L.** 2009: Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape. London: Reaktion Books.
- Koivumäki, A.** 2019: Maiseman äänittäminen. Äänimaisematutkimus äänisuunnittelun tukena. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Doctoral Dissertations 60. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Koivumäki, M.-R.** 2016: Dramaturgical Approach in Cinema. Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky's Films. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Koljonen, J., Stenros, J., Grove, A. S., Skjønnsfjell A. & Nilsen, E.** (toim.), Larp Design. Creating role-play experiences. Copenhagen: Bifrost.
- Kress, G.** 2010: Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication. London: Routledge.
- Krohn, B.** 2007: Stanley Kubrick. Collection Grands Cinéastes. Paris: Cahiers du cinéma.
- Kuleshov, L.** 1974: Art of the Cinema. – Ronald Levaco (toim.), Kuleshov on Film. Writings of Kuleshov. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Käyhkö, N., Granö, O. & Häyrynen, M.** 2004: Finnish landscape studies – a mixture of traditions and recent trends in the analysis of nature-human interactions. – Belgeo: Revue Belge de Géographie 2–3. DOI : 10.4000/belgeo.13676
- Laberge, Y.** 2011: Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography. Journal of Cultural Geography, 28:3. 462-464. DOI: 10.1080/08873631.2011.615650
- Lahtinen, T. & Lehtimäki, M.** (toim.) 2008: Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus. Helsinki: SKS.
- Lakoff, G.** 1990: Women, Fire, and Dangerous Things. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G. & Johnson, M.** 1980: Metaphors we live by. Chicago (IL): University of Chicago Press.
- Landau, P. S. & Kaspin, D. S.** (toim.) 2002: Images and Empires: Visuality in Colonial and Postcolonial Africa. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Lapsley, R. & Westlake, M.** 1988: Film Theory: An Introduction. UK: Manchester University Press.
- Larjavaara, M.** 2007: Pragmasemantiikka. Helsinki: SKS.
- Lassila, K.** 2007: Ilmanranta, Vedenraja – Finis Terræ. Helsinki: Musta Taide.
- Lassila, K.** 2008: Adventurous Romanticism. – Jaakko Stenros ja Markus Montola (toim.), Playground Worlds – Creating and Evaluating Experiences of Role-Playing Games s. 110–116. Helsinki: Ropecon Ry.
- Lassila, K.** 2009: Fun For All. – Matthijs Holter, Eirik Fatland ja Even Tømte (toim.), Larp, the Universe and Everything. s. 255–264. Norway: Knutepunkt Conference.
- Lassila, K.** 2010a: Campaign Director's A to Z. – Elge Larsson (toim.), Playing Reality. Articles on Live-Action Role-Playing s. 83–91. Stocholm: Interacting Arts.
- Lassila, K.** 2010b: Silmäpuoli merirosvo. Feminist Zombie Pirates, Ahoy. – Jaakko Stenros ja Markus Montola (toim.), Nordic Larp s. 184–191. Stockholm: Fëa Livia.
- Lassila, K.** 2015: Viewing Memory – The Photographic Nature of Landscape in Film. – Antonio Costa Valente ja Rita Capucho (toim.), Avanca | Cinema 2015 s. 366–370. Avanca, Portugal: Edições Cine-Clube de Avanca.
- Lassila, K.** 2021: Meren kuva ja aika. – Heta Kaisto (toim.), Omalla maallaan. Kyläkuvaaja Hanna Heinilä s. 98–101. Helsinki: Rauman Taidemuseo.
- Lassila, P.** 2010: Runoilija ja rumpali. Luonnon, ihmisen ja isänmaan suhteista suomalaisen kirjallisuuden romanttisessa perinteessä. Tietolipas 166. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lattunen, H. & Viljanen, K.** 1993: Suomi / Ranska / Suomi Taskusanakirja. Helsinki: Gummerus.
- Lê, A.-M.** 2007/2013: Interview with Art21. – Julian Stallabrass (toim.), Documentary. Documents of Contemporary Art. London: Whitechapel Gallery and the MIT Press.
- Leduc, K.** 2013: Art as Affordance. Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology 21 s. 51–58. Canada: Western University.
- Lefebvre, M.** (toim.) 2006: Landscape and Film. New York: Routledge.
- Lefebvre, M.** 2006: Between Setting and Landscape in the Cinema. – Martin Lefebvre (toim.), Landscape and Film. New York: Routledge.
- Lefebvre, M.** 2011: On Landscape in Narrative Cinema. Canadian Journal of Film Studies 20(1) s. 61–78. Toronto: University Of Toronto Press. <https://doi.org/10.3138/CJFS.20.1.61>
- Le Maitre, B.** 2004: Entre film et photographie. Essai sur l'empreinte. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Lindroos, K.** 2006: Benjamin's Moment – Redescriptions. Yearbook of Political Thought and Conceptual History 10 (1) s. 115–33. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto. DOI: <http://doi.org/10.7227/R.10.1.7>

- Lintonen, K.** 2011: Valokuvallistettu luonto. I.K.Inhan tuotanto luonnon merkityksellistäjänä. Helsinki: Helsingin yliopisto.
- Lowenhaupt** Tsing, A., Swanson, H. A., Gan, E. & Bubandt, N. 2017: Arts of Living on a Damaged Planet. Ghosts and Monsters of the Anthropocene. Minnesota, US: University of Minnesota Press.
- Lukinbeal, C.** 2005: Cinematic Landscapes. – Journal of Cultural Geography. Fall / Winter 2005. 23(1) s. 3–22. UK: Taylor & Francis. <https://doi.org/10.1080/08873630509478229>
- Lupton, C.** 2008: Chris Marker. Memories of the Future. London: Reaktion Books.
- Luukkonen, I.** 2017: Valokuvan ajallisuus. Maiseman kerrostumista ajan kokemukseen. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Maltby, R.** 1995: Hollywood Cinema. London: Blackwell.
- Manchester, E.** 2003: Jeff Wall. A Sudden Gust of Wind (After Hokusai) 1993. London: Tate Gallery. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-to6951> (viitattu 2.2.2023).
- Marker, C.** 2003: La Jetée/Sans Soleil. Two films by Chris Marker. DVD-julkaisun vihko. Argos Films. Paris: Nouveaux Pictures.
- Marker, C.** 2008 [1997]: Immemory. Kansilehti. Cambridge, MA: Exact Change. Myös: <https://chrismarker.org/chris-marker/immemory-by-chris-marker/> (viitattu 7.4.2020).
- Marker, C.** 2008: La Jetée. Ciné-roman. Paris: Éditions de l'Éclat.
- McInnes, Dianne** 2015: Degraded identities: an analysis of the long-term psychological, physical and criminogenic effects of institutional trauma in a detention centre for adolescent males. Australia: Bond University.
- Melbye, D.** 2010: Landscape Allegory in Cinema. From Wilderness to Wasteland. New York: Palmgrave MacMillan.
- Metz, C.** 1988 [1985]: Valokuva ja fetissi. – Martti Lintunen (toim.), Kuvista sanoin 4 s. 60–76. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Michelon, G.** 2008: L'invention du cinématographe – Cinéma. La grande histoire du 7e art. toim. Laurent Delmas ja Jean-Claude Lamy. Paris, France: Larousse.
- Minh-Ha, T. T.** 1989: Woman, Native, Other: Writing, Postcoloniality and Feminism. US: Indiana University Press.
- Mitchell, W.J.T.** (toim.) 2002: Landscape and Power. Chicago: University of Chicago Press.
- Monteiro, C.** 2016: History and photojournalism: reflections on the concept and research in the area. – Revista Tempo e Argumento, Florianópolis 8(17) s. 489–514. jan./abr. 2016. DOI: 10.5965/2175180308172016064 <http://dx.doi.org/10.5965/2175180308172016064>
- Montola, M. & Stenros, J.** (toim.) 2004: Beyond Role and Play. Tools, toys and theory for harnessing the imagination. Helsinki: Ropecon ry.
- Montola, M. & Stenros, J.** (toim.) 2008: Playground Worlds. Creating and Evaluating Experiences of Role-Playing Games. Helsinki: Ropecon ry.
- Montola, M., Stenros J. & Waern, A.** (toim.) 2009: Pervasive Games. Theory and Design. UK: CRC Press.
- Mottet, J.** 2006: Toward a genealogy of the American landscape. Notes on landscapes in D. W. Griffith (1908–1912). Martin Lefebvre (toim.), Landscape and Film s. 61–90. New York: Routledge.
- Mulvey, L.** 2009 [1975]: Visual Pleasure and Narrative Cinema. – Leo Braudy ja Marshall Cohen (toim.), Film Theory and Criticism: Introductory Readings s. 711–722. New York: Oxford UP.
- Mulvey, L.** 2006: Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image. London: Reaktion Books.
- Mäkikokkola, R.** 2015: Ympäri, sisällä. Kolmiulotteinen työskenteleminen kuvataiteessa. Aalto-yliopiston julkaisusarja 143/2015. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Natali, M.** 1996: L'Image-paysage. Iconologie et cinéma. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- Natali, M.** 2006: The Course of the empire. Sublime landscapes in the American cinema. – Martin Lefebvre (toim.), Landscape and Film s. 91–123. New York: Routledge.
- Neupert, R.** 1995: The End: Narration and Closure in the Cinema. US: Wayne State University Press.
- Nimkulrat, N.** 2009: Paperiness. Expressive Material in Textile Art from an Artist's Viewpoint. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Niiniluoto, I** 2019: Scientific Progress. – Edward N. Zalta (toim.), The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2019 Edition). Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/scientific-progress/> (viitattu 20.9.2022).
- Nochlin, L.** 1971: Why Have There Been No Great Women Artists? – Thomas B.Hess & Elizabeth C. Baker (toim.), Art and Sexual Politics. 1–39. New York: Collier Books.
- Nochlin, L.** 1989: The Imaginary Orient. – The Politics of Vision: Essays of Nineteenth-Century Art and Society s. 33–59. New York: Harper+Row.
- Norman, D. A.** 1999: Affordance, Conventions and Design. – Interactions 6 (3). May+June 1999 s. 38–42. NY: Association for Computing Machinery. <https://doi.org/10.1145/301153.301168>
- Obrador, P., Schmidt-Hackenberg, L. & Oliver, N.** 2010: The role of image composition in image aesthetics. Proceedings / ICIP International Conference of Image Processing s. 3185–3188. https://www.researchgate.net/publication/224201618_The_role_of_image_composition_in_image_aesthetics DOI: 10.1109 /ICIP.2010.5654231. (viitattu 9.6.2020).
- Offensend, E. G.** 2012: Crafting a Space: A Feminist Analysis of the Relationship Between Women, Craft, Business and Technology on Etsy.com. Dissertations and Theses. Paper 892. Portland: Portland State University. DOI: 10.15760/etd.892
- Ojanen, E.** 2001: Kauneuden filosofia. Helsinki: Kirjapaja Oy.

- Ollikainen, R.** 2014: Suomalainen ideaalimaaisema näyttämön tyyppikulisissa. Aalto-yliopiston julkaisusarja 98/2014. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Owen, S. R.** 2014: Gender and Vision Through the Lens of Cindy Sherman and the Pictures Generation. UVM Honors College Senior Theses 28. <https://scholarworks.uvm.edu/hcoltheses/28> (viitattu 16.7.2019).
- Psoloni, P. P.** 1976: The Cinema of Poetry. – Bill Nichols (toim.), *Movies and Methods* 1 s. 542–558. Berkeley: University of California Press.
- Peckham, R. S.** 2004: Landscape in Film. – James S. Duncan, Nuala C. Johnson & Richard H. Schein (toim.), *A Companion to Cultural Geography*. 420–430. United States: Blackwell Publishing Ltd. <https://doi.org/10.1002/9780470996515.ch27>
- Pettersson, J.** 2012: States of Play: Nordic Larp Around the World. Helsinki: Pohjoismaisen Roolipelaamisen Seura.
- Pettersson, J.** 2021: Engines of Desire. Larp as the Art of Experience. Helsinki: Pohjoismaisen roolipelaamisen seura.
- Pietilä, P.** 2012: Elokuvitelu Euroopassa: Euroopan rakentuminen kuviteltuna yhteisönä viidessä eurooppalaisessa elokuvassa. Valtiotieteellinen tiedekunta. Pro gradu -tutkielma. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:hulib-201703271861> (viitattu 15.8.2022).
- Plumly, S.** 2018: Elegy Landscapes. Constable and Turner and the intimate sublime. United States: W. W. Norton & Company.
- Priebe, K. A.** 2011: *The Advanced Art of Stop-Motion Animation*. Boston: Course Technology.
- Rantanen, S.** 2014: Ulos sulkeista. Nykytaiteen teosmuotojen tulkintaa. Helsinki: Taideyliopiston Kuvataideakatemia.
- Rascaroli, Laura** 2017: *The Essay Film. Problems, Definitions, Textual Commitments* (2009). – Nora M. Alter ja Timothy Corrigan (toim.), *Essays on the Essay Film* s. 183–196. New York: Columbia University Press.
- Ray, G.** 2011: *Terror and the Sublime in Art and Critical Theory*. From Auschwitz to Hiroshima to September 11. United States: Palgrave Macmillan.
- Rintala, E.** 2014: Elokuvataiteen historia. Hitauden estetiikasta tulevaisuuden ihmisiin. Elokuvataiteen ja lavastustaiteen laitos. Maisterin opinnäyte. Helsinki: Aalto-yliopisto. <http://urn.fi/URN:NBN:fi:aalto-20141213199> (viitattu 17.5.2022).
- De la Roche, T.** 1986 [1760]: *Myrsky*. – Martti Lintunen (toim.), *Kuvista sanoin* 3 s. 11–14. Helsinki: Suomen Valokuvataiteen museon säätiö.
- Rosch, E.** 1978: Principles of Categorization. – Eleanor Rosch & Barbara B. Lloyd (toim.), *Cognition and categorization* s. 27–48. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- Rose, G.** 1993: *Feminism and Geography. The Limits of Geographical Knowledge*. Cambridge: Polity Press.
- Rosenblum, N.** 2010: *A History of Women Photographers*. New York: Abbeville Press.
- Rowe, A.** 2003: *Film Form and Narrative*. – Jill Nelmes (toim.), *An Introduction to Film Studies* s. 87–121. London: Routledge.
- Said, E. W.** 2003 [1978]: *Orientalism*. UK: Penguin Books.
- Saresma, T. & Jäntti, S.** (toim.). 2014: *Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa*. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 115. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Schwarz, J. M. & Ryan, J. R.** (toim.) 2003: *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*. London: I.B. Tauris.
- Smith, M.** 1995: *Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Sontag, S.** 1979: *On Photography*. London: Penguin Books.
- Spengler, O.** 2002: *Länsimaiden perikato*. Maa- ja kulttuurin morfologian ääriä. Helsinki: Gummerus.
- Stenros, J.** 2010: *Nordic Larp: Theatre, art and game*. – Stenros, J. & Montola, M. (toim.), *Nordic Larp*. Stockholm: Fëa Livia.
- Stenros, J. & Montola, M.** 2010: *Nordic Larp*. Stockholm: Fëa Livia.
- Strain, E.** 1998: *E.M. Foster's Anti-Touristic Tourism and the Sightseeing Gaze of Cinema*. – Cristina Degli-Esposti (toim.), *Postmodernism in the Cinema*. s. 147–166. US: Bergahn Books.
- Svobodová, H.** (toim.) 1990: *Cultural Aspects of Landscape*. Conference publication for International Association for Landscape Ecology (IALE), Castle Groeneveld, Baarn, The Netherlands, 28–30 June 1989. Wageningen, Netherlands: Pudoc.
- Särkijärvi, J., Lopenon, M. & Kangas, K.** 2016: *Larp Realia. Analysis, Design and Discussions of Nordic Larp*. Helsinki: Ropecorn ry.
- Takala, P.** 2014: *Äänen tunto*. Elokuvataiteen tutkimuksesta. Aalto-yliopiston julkaisusarja Doctoral dissertations 90/2014. Helsinki: Aalto Arts Books.
- Talvio, R.** 2015: *Filmikirjailijat : elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Thompson, K.** 1999: *Storytelling in the New Hollywood: Understanding Classical Narrative Technique*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Thompson, K.** 2003: *Storytelling in Film and Television*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Toiviainen, S.** 2000: *Maiseman lumous*. – Kai Vase (toim.), *Lumous. Maisemakuvia suomalaisen elokuvan kultakaudelta*. Helsinki: SKS.
- Turner, G.** 2006: *Film as Social Practice*. London: Routledge.
- Vallius, A.** 2014: *Sukupuoli ja työ suomalaisessa maisemamaalauksessa*. – Saara Jäntti, Tuija Saresma, Nina Sääskilahti ja Antti Vallius (toim.), *Maisemassa – Sukupuoli suomalaisuuden kuvastoissa* s. 27–58. Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Vanhainen, J.** 2010: *Encounters with the Virtual : The Experience of Art In Gilles Deleuze's Philosophy*. Helsinki: Helsingin yliopisto. <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-6458-6> <http://hdl.handle.net/10138/19376>

Varda, A. 2007 [1984]: On Photography and Cinema. – David Company (toim.), *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* s. 62–63. London/Massachusetts: Whitechapel Gallery & MIT Press.

Varto, J. 2000: Ensin taitaminen, sitten tietäminen. Virkaanastujaisesitys 14.1.2000. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu. http://www.uiah.fi/news/2000/01/Juha_Varto.html (viitattu 6.10.2022).

Varto, J. 2017: Taiteellinen tutkimus. Mitä se on? Kuka Sitä tekee? Miksi? Aalto-yliopiston julkaisusarja. Helsinki: Aalto-yliopiston Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu.

Vase, K. 2000: Lumous. Maisemakuvia suomalaisen elokuvan kultakaudelta. Helsinki: SKS.

Vuorenmaa, T.-J., Kajander, I. 1981: I. K. Inha – Valokuvaja 1865–1930. Helsinki: WSOY.

Valtioneuvosto 2015: Hallituksen turvapaikkapoliittinen toimenpideohjelma. <https://valtioneuvosto.fi/documents/10184/1058456/Hallituksen+turvapaikkapoliittinen+toimenpideohjelma+8.12.2015/98990892-co8e-4891-8c23-0d229fd6099> (viitattu 2.2.2023).

Warner, M. M. 2011. *Photography: A Cultural History*. 3rd Edition s. 210–214. London: Laurence King Publishing Ltd.

Wollen, P. 2007 [1984]: Fire and Ice. – Company, David (toim.), *The Cinematic, Documents of Contemporary Art* s. 108–113. London: Whitechapel Gallery and the MIT Press.

Ziegler, D. 2010: *La représentation du paysage au cinéma*. Paris: Bazaar & Co.

SUULLISET JA YKSITYISET TIEDONANNOT

Bagh, P. von. 2011b: Luento, Elokuvan historia. 20.12. 2011. Elokvataiteen laitos, Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto-yliopisto. Hämeentie 135 C, 00560 Helsinki.

Cederström, K. 2021: Yksityinen sähköpostikirjeenvaihto. 30.3.2021 klo 16.45.

Lehtonen, V. 2022: Re:Jyrkänteen äänien synty? yksityinen sähköpostiviesti. 31.8.2022.

Rantama, M. 2015: Elokuva, TV- ja lavastustaiteen laitoksen jatko-opintoseminaari (huhtikuu 2015). Elokvataiteen laitos, Taiteen ja suunnittelun korkeakoulu, Aalto-yliopisto. Hämeentie 135 C, 00560 Helsinki.

Sammallahti, P. 1999: Yksityinen keskustelu opetustilanteessa (toukokuu 1999). Limingantie 42, 00560 Helsinki.

UUTISARTIKKELIT, HAASTATTELUT JA LEHTIJUTUT

Bodström, E. 2020: Viisi vuotta ”pakolaiskriisin” jälkeen. Poliitikasta.fi. <https://politiikasta.fi/viisi-vuotta-pakolaiskriisin-jalkeen/> (viitattu 2.2.2023).

Douhaire, S. ja Rivoire, A. 2003: Interview – Rare Marker. Libération. https://www.liberation.fr/cinema/2003/03/05/rare-marker_457649/ (viitattu 01.01.2022).

Dubois, Philippe 2012: ”La Jetée” de Chris Marker ou le cinématogramme de la conscience, videoitu konferenssiesitys 27.11. 2012, Kohdassa 15:16. <https://youtu.be/oLT7yplT9R4> tai <https://zintv.org/outil/la-jetee-de-chris-marker-ou-le-cinematogramme-de-la-conscience/> (viitattu 20.8.2022).

Korzhov, N. & Kovalenko, A. 2013: Myanmar’s neck ring women. <https://www.aljazeera.com/gallery/2013/9/17/myanmars-neck-ring-women> (viitattu 2.2.2023).

MIGRI 2016: Vuonna 2015 myönnettiin hieman yli 20 000 oleskelulupaa, uusia Suomen kansalaisia reilut 8 000. <https://migri.fi/-/vuonna-2015-myonnettiin-hieman-yli-20-000-oleskelulupaa-uusia-suomen-kansalaisia-reilut-8-000> (viitattu 2.2.2022).

Paley, A. R. 2009: Tradition vs. Exploitation in Thailand. <https://www.seattletimes.com/life/travel/tradition-vs-exploitation-in-thailand/>

Savini, A. 2004: Entretien avec Antoine Bonfanti [Ingénieur son pour Rouch, Marker, Godard, Resnais]. <https://arquivo.pt/wayback/20090704191233/http://www.cadrage.net/entretiens/bonfanti.htm> (viitattu 3.4.2020).

Sinchi Foundation 2018: Why Do Kayan Long Neck Women Wear Their Rings? <https://sinchi-foundation.com/news/kayan-long-neck-women-wear-coils/> (viitattu 2.2.2023).

Toivonen, J. 2021: Euroopan pakolaiskriisistä on jo kuusi vuotta, mutta EU:n turvapaikkapolitiikassa on edennyt vain yksi toimi – sekään ei ole tuonut toivottua tulosta. <https://yle.fi/a/3-12069896> (viitattu 2.2.2023).

Tvtropes.org 2022: Monochrome Past. <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/MonochromePast> (viitattu 06.10.2022).

NÄYTELMÄT

JA KERTOMAKIRJALLISUUS

Calderón de la Barca, P. 1629–1635: Elämä on unta. Helsinki: WSOY.

Lewis, C.S 1959 [1955]: Taikurin sisarenpoika. Kyllikki Hämäläinen 1959. Helsinki: OTAVA.

PODCASTIT

JA RADIO-OHJELMAT

Blomqvist, K. 2021: Katri Lassila – Kuljetan maisemat pimiöön. Yle Radio Suomi: Parad Media. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-50857856> (viitattu 2.2.2022).

Heron, A. 2014: Jonas and Alfonso Cuaron on ANO UNA (2008). The Filmdetail Podcast. Soundcloud. <https://soundcloud.com/filmdetail/jonas-and-alfonso-cuaron-on> (viitattu 6.10.2022).

KUVALÄHTEET

JA KUVAKAAPPAUKSET

Adams, A. 1940: *Surf Sequence* [hopeagelatiinivalokuvat]. Yhdysvallat: SFMoMa. <https://www.sfmoma.org/read/discussion-questions-ansel-adams-surf-sequence/> (viitattu 12.9.2022).

Aragón, O. 1997: *Mount Arenal, June 15, 1997* [valokuva]. Yhdysvallat: Smithsonian, The Museum of Natural History. <https://naturalhistory.si.edu/education/teaching-resources/earth-science/when-volcanoes-erupt> (viitattu 3.2.2023).

Bernard, C. 1988–1992: *Ask the Dust* [valokuvasarja]. Yhdysvallat. <https://www.cindybernard.com/works/ask-the-dust> (viitattu 12.9.2022).

Brotherus, E. 2005: *Der Wanderer* [valokuva]. Ranska: Kadist. <https://kadist.org/work/der-wanderer-3/> (viitattu 13.9.2022).

Cederström, K. & Tanner, R. 1998: *Haru, yksinäisten saari* [elokuva]. Suomi: Lumifilm Oy. Saatavilla: Yle Areena. (viitattu 10.10.2018).

Cederström, K. 1999: *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* [elokuva]. Suomi: Kinotar Oy. Saatavilla: Vimeo. <https://vimeo.com/210067666> (viitattu 6.10.2022).

Deren, M. 1944: *At Land*. Saatavilla: Youtube. <https://youtu.be/aW7fhJgmwI> (viitattu 6.10.2022).

Ford, J. 1956: *Etsijät* [elokuva]. Yhdysvallat: C.V. Whitney Pictures. Saatavilla: Apple TV. (viitattu 6.10.2022).

Friedrich, C. D. ~1817: *Vaeltaja sumumeren yllä* [öljymaalauk]. Saksa: Kunsthalle Hamburg. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en> (viitattu 12.9.2022).

Hiroshige, U. 1834–1835: *Äkillinen sade Shōnolla*, sarjasta *Tōkaidōn 53 asemaa* [puupiirros]. Yhdysvallat: Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36521> (viitattu 2.2.2022).

Hokusai, K. 1830–1831: *Ejiri Surugan provinssissa*, sarjasta *Kolmekymmentäkuusi näkymää Fuji-vuoresta* [puupiirros]. Yhdysvallat: Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/53570> (viitattu 2.2.2022).

Jackson, P. 2001: *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit*. Yhdysvallat: New Line Cinema ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Jackson, P. 2003: *Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu*. Yhdysvallat: New Line Cinema ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Jenkins, P. 2017: *Wonder Woman* [elokuva]. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures ym. Saatavilla: HBO. (viitattu 6.10.2022).

Kubrick, S. 1975: *Barry Lyndon* [elokuva]. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures. Saatavilla: Apple TV. (viitattu 6.10.2022).

Lassila, K. 2012: *Pojat kalassa, Nyaungshwe, Myanmar* (Burma) [hopeagelatiinivedos]. <https://www.katrilassila.com/calm> (viitattu 3.2.2023).

Lassila, K. 2013a: *Auringonnousu, Begnas, Nepal* [hopeagelatiinivedos]. <https://www.katrilassila.com/calm> (viitattu 3.2.2023).

Lassila, K. 2013b: *Dadeldhuran kukkulat, Nepal* [hopeagelatiinivedos]. <https://www.katrilassila.com/artistportfolio> (viitattu 3.2.2023).

Lassila, K. 2020: *Kaksi koevedosta* [hopeagelatiinivalokuvat]. Suomi: Taiteilijan kokoelma. (viitattu 2.2.2023).

Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Mann, M. 1992: *Viimeinen mohikaani* [elokuva]. Yhdysvallat: 20th Century Fox. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Marker, C. 1962: *La Jetée* [elokuva]. Ranska: Argos Films. Saatavilla: Youtube / DVD. <https://youtu.be/fU99W-ZrIHQ> / Two films by Chris Marker 2003. Argos Films. Paris: Nouveaux Pictures. (viitattu 6.10.2022).

Morgan, P. & Caron, B. 2017: *The Crown* [TV-sarja] 2016-. Kausi 2, jakso 10. Iso-Britannia: Left Bank Pictures. Saatavilla: Netflix. (viitattu 6.10.2022).

Van Sant, G. 1991: *Matkalla Idahoon* [elokuva] 1991. Yhdysvallat: Fine Line Features. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Shore, D. & Yaitanes, G. 2011: *House, M.D.* [TV-sarja] 16.11. 2004–21.5. 2012. Kausi 7, jakso 23. Yhdysvallat: NBC Universal Television ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Tarkovski, A. 1975: *Peili* [elokuva]. Neuvostoliitto: Mosfilm. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022)

Wall, J. 1993: *A Sudden Gust of Wind (After Hokusai)* [valokuva valolaatikossa]. Iso-Britannia: Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-t06951> (viitattu 2.2.2022)

ELOKUVAT, TV-SARJAT JA LARPIT

Lähteistys on tehty elokuvan nimen perusteella ja ohjaaja on mainittu elokuvan nimen jälkeen. Mikäli elokuvalla on vakiintunut suomenkielinen nimi, tätä on käytetty.

Alamo [elokuva] 1960, Wayne, J. (ohjaaja). Yhdysvallat: Batjac Productions ym.

Año una [elokuva] 2007, Cuarón, J. (ohjaaja). Meksiko: Esperanto Filmoj.

At Land [elokuva] 1944, Deren, M. (ohjaaja). Yhdysvallat: Maya Deren.

The Ballad of Buster Scruggs [elokuva] 2018, Coen, J. & Coen, E. Yhdysvallat: Annapurna Pictures ym.

Barry Lyndon [elokuva] 1975, Kubrick, S. (ohjaaja). Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures.

Belfast [elokuva] 2021, Branagh, K. (ohjaaja). Iso-Britannia: TKBC.

Berliinin taivaan alla [elokuva] 1987, Wenders, W. (ohjaaja) 1987. Länsi-Saksa: Road Movies ym.

Blowup [elokuva] 1966, Antonioni, M. (ohjaaja). Iso-Britannia: Metro-Goldwyn-Mayer ym.

Braveheart – Taipumaton [elokuva] 1995, Gibson, M. (ohjaaja). Yhdysvallat: 20th Century Fox.

Butch ja Kid – auringonlaskun ratsastajat [elokuva] 1969, Hill, G. R. (ohjaaja). Yhdysvallat: 20th Century Fox.

Calamari Union [elokuva] 1985, Kaurismäki, A. (ohjaaja) 1985. Suomi: Villealfa Filmproductions.

Chafed Elbows [elokuva] 1966, Downey Sr., R. (ohjaaja). Yhdysvallat: Goosedown Productions ym.

Chinatown [elokuva] 1974, Polanski, R. (ohjaaja) 1974. Yhdysvallat: Paramount Pictures.

Colloque de chiens [elokuva] 1977, Ruiz, R. (ohjaaja). Ranska: Filmoblic ym.

The Crown [TV-sarja] 2016-, Morgan, P. (luoja). 2 / 10 / 2017 Caron, B. (ohjaaja). Iso-Britannia: Left Bank Pictures.

Dollaritrilogia [elokuvat 3 kpl] 1964–1966, Leone, S. (ohjaaja). Italia: Jolly Film.

Etsijät [elokuva] 1956, Ford, J. (ohjaaja). Yhdysvallat: C.V. Whitney Pictures.

Europa [larppi] 2001: Fatland, E. (ohjaaja). Vestby, Norja.

Everest [elokuva] 2015, Kormákur, B. (ohjaaja). Iso-Britannia: Cross Creek Pictures ym.

Gente del Po [elokuva] 1947, Antonioni, M. (ohjaaja). Italia: Artista Associati ym.

Ground Zero [larppi] 1998, Jokinen, J. & Virtanen, J. (ohjaajat). Turku, Suomi.

Halat Hisar [larppi] 2013, AbdulKarim, F. & Kangas, K. ym. (ohjaajat). Otava, Suomi.

Hapax Legomena I: Nostalgia [elokuva] 1971, Frampton, H. (ohjaaja). Yhdysvallat: Hollis Frampton.

Haru, yksinäisten saari [elokuva] 1998, Cederström, K. (ohjaaja) & Tanner, R. (ohjaaja). Suomi: Lumifilm Oy.

Hiroshima, rakastettuni [elokuva] 1959, Resnais, A. (ohjaaja). Ranska & Japani: Argos Films ym.

House, M.D. [TV-sarja] 16.11. 2004–21.5. 2012, Shore, D. (luoja), 7 / 23 / 2011 Yaitanes, G. (ohjaaja). Yhdysvallat: NBC Universal Television ym.

Hän rakasti elämää [elokuva] 1956, Minnelli, V. (ohjaaja). Yhdysvallat: Metro-Goldwyn-Meyer.

Immemory [CD-ROM] 2008, Marker, C. (tekijä). Ranska: Chris Marker & Les Films d'Astrophore

Ikuistetut hetket [elokuva] 2008, Troell, J. (ohjaaja). Ruotsi: Sandrew Metronome.

La Jetée [elokuva] 1962, Marker, C. (ohjaaja). Ranska: Argos Films.

Just One Kid [elokuva] 1974, Goldschmidt, J. (ohjaaja). Iso-Britannia: British Film Institute.

Jyrkänne [elokuva] 2022, Lassila, K. (ohjaaja). Suomi: Aalto-yliopisto.

Kadonneen aarteen metsästäjät [elokuva] 1981, Spielberg, S. (ohjaaja) 1981. Yhdysvallat: Paramount Pictures.

Karate Kid [elokuva] 1984, Avildsen, J. G. (ohjaaja). Yhdysvallat: Columbia Pictures.

Kauriinsästäjä [elokuva] 1978, Cimino, M. (ohjaaja). Iso-Britannia & Yhdysvallat: EMI.

Kiitotie [elokuva] 2012, Rintala, E. (ohjaaja). Suomi: Illume Oy ja Aalto-yliopisto.

Kon-Tiki [elokuva] 2012, Rønning, J. & Sandberg, E. (ohjaajat). Norja: Nordisk Film ym.

Kulkureittejä [elokuva] 2021, Lassila, K. (ohjaaja). Suomi: Rauman Taidemuseo.

Kummisetä [elokuva] 1972, Coppola, F. F. (ohjaaja). Yhdysvallat: Paramount Pictures ym.

Liituympyrät [elokuva] 2015, Lassila, K. (ohjaaja). Suomi: Aalto-yliopisto.

Look at Life [elokuva] 1965, Lucas, G. (ohjaaja). Yhdysvallat: University of Southern California.

Master and Commander: Maailman laidalla [elokuva] 2003, Weir, P. (ohjaaja). Yhdysvallat: 20th Century Fox ym.

Matkalla Idahoon [elokuva] 1991, Van Sant, G. (ohjaaja). Yhdysvallat: Fine Line Features.

The Matrix -elokuvasarja [4 kpl elokuvia] 1999–2003 ja 2021, Wachowski, Lana & Wachowski, Lilly (ohjaajat). Yhdysvallat: Warner Bros Pictures ym.

Matteuksen evankeliumi [elokuva] 1964, Pasolini, P. P. (ohjaaja). Italia ja Ranska: Arco Film ym.

Memento [elokuva] 2000, Nolan, C. (ohjaaja). Yhdysvallat: Summit Entertainment.

Muukalainen Laramiestä [elokuva] 1955, Mann, A. (ohjaaja). Yhdysvallat: William Goetz Productions.

Nanook – Pakkasen poika [elokuva] 1922, Flaherty, R.J. (ohjaaja). Yhdysvallat: Revillon Frères.

Nostalgia [elokuva] 1983, Tarkovski, A. (ohjaaja). Italia: RAI 2.

Peili [elokuva] 1975, Tarkovski, A. (ohjaaja). Neuvostoliitto: Mosfilm.

The Photograph [elokuva] 2020, Meghie, S. (ohjaaja). Yhdysvallat: Perfect World Pictures.

Proof [elokuva] 1991, Moorhouse, J. (ohjaaja). Australia: Roadshow Entertainment.

La Région Centrale [elokuva] 1971, Snow, M. (ohjaaja). Kanada: Canadian Filmmakers Distribution Centre.

Sade [elokuva] 1929, Franken, M. & Ivens, J. (ohjaajat). Alankomaat: Joris Ivens.

Sans soleil [elokuva] 1983, Marker, C. (ohjaaja). Ranska: Argos Films.

Schindlerin lista [elokuva] 1993, Spielberg, S. (ohjaaja). Yhdysvallat: Universal Pictures.

Seaside Prison [larppi] 2021, Kangas, K., Nielsen, M. ja Rabah, M. (ohjaaja) Helsinki, Suomi.

Stalker [elokuva] 1979, Tarkovski, A. (ohjaaja). Neuvostoliitto: Goskino.

Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit [elokuva] 2001, Jackson, P. (ohjaaja). Yhdysvallat: New Line Cinema ym.

Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu [elokuva] 2003, Jackson, P. (ohjaaja). Yhdysvallat: New Line Cinema ym.

Toute la mémoire du monde [elokuva] 1956, Resnais, A. (ohjaaja). Ranska: Les Films de la Pléiade.

Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä [elokuva] 1999, Cederström, K. (ohjaaja). Suomi: Kinotar Oy.

Tuntematon sotilas [elokuva] 1955, Laine, E. (ohjaaja). Suomi: Suomen Filmiteollisuus.

Uhri [elokuva] 1986, Tarkovski, A. (ohjaaja). Ruotsi: Sandrew.

Ummur [elokuva] 2002, Lehtinen, K. (ohjaaja). Suomi: Fantasiafilmi.

Vaarallinen romanssi [elokuva] 1959, Hitchcock, A. (ohjaaja). Yhdysvallat: Metro-Goldwyn-Mayer.

Vaarallinen tehtävä II [elokuva] 2000, Woo, J. (ohjaaja). Yhdysvallat: United International Pictures.

Vertigo – Punainen kyynel [elokuva] 1958, Hitchcock, A. (ohjaaja). Yhdysvallat: Paramount Pictures.

Vihan hedelmät [elokuva] 1940, Ford, J. (ohjaaja). Yhdysvallat: 20th Century Fox.

Vihreä kultta [elokuva] 1939, Vaala, V. (ohjaaja). Suomi: Suomi-Filmi.

Viimeinen mohikaani [elokuva] 1992, Mann, M. (ohjaaja). Yhdysvallat: 20th Century Fox.

Wonder Woman [elokuva] 2017, Jenkins, P. (ohjaaja). Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures ym.

夢 (Yume) [Unet] [elokuva] 1990, Kurosawa, A. (ohjaaja). Japani: Warner Bros.

Yö ja usva [elokuva] 1956, Resnais, A. (ohjaaja). Ranska: Argos Films.

1942 – Noen å Stole på? [larppi] 2000, Raaum, M. ym. (ohjaaja). Herdla, Norja.

LIITE 1

Jyrkänne-elokuvan teksti

Rakkaani.

Kirjoitan sinulle kaukaisesta maasta. On sunnuntai. Meidät jaettiin ryhmiin ja vietiin asemille, joilta jatkoyhteydet lähtivät kohden eri vastaanottokeskuksia. Jotkut itkivät. Yritin pysyä tyynenä. Ajattelin matkaamme tähän samaan maahan silloin vuosia sitten, metsän peittämiä vuorten rinteitä ja jyrkännettä, jolla suutelimme.

Kuka olisi arvannut että olemme itse joskus pakolaisia. Ehkä olisimme olleet vähemmän julmia niille, jotka pyysivät meiltä apua silloin. Tietoisuus siitä, että koskaan ei ehkä voi palata, tekee matkasta nyt kovin erilaisen. Onni on vaihtunut suruksi, toiveikkaus peloksi. Elämän arvaamattomuus kaventaa katseeni ahtaaksi.

—

Juna kiemurtelee kuumuudessa yhä uusien kaupunkien halki. Kaltaisiani pakolaisia lastataan mukaan muiltakin asemilta. Yritän kuunnella viranomaisten puheesta mainintoja määränpäästä, mutten osaa kieltä. Sanat sekoittuvat toisiinsa äänneiden sekasotuksi. Lapsi itkee lohduttomasti naisen sylissä, joka ei ole hänen äitinsä.

Kaikkialla näkyy merkkejä ajan lukemattomista kerroksista. Uusia pilvenpiirtäjiä vieri vieressä muinaisten temppelien kanssa. Tämä paikka pitää sisällään kaikki ajat yhtä aikaa.

—

Rakkaani, taas matkalla. Joudun odottamaan vielä tietoa lopullisesta päämäärästäni.

Erkaannuin ryhmästäni ja lähdin etsimään kaupungin keskustaa kiertävää muinaista pyhiinvaellusreittiä. Minua ei seurattu, ainakin uskon niin. Mitä ylemmäs pääsin, sitä ohuemmaksi ilma kävi. Laakso levittäytyi lopulta allani niin kaukana, että joki näytti vain kimaltelevalta nauhalta. Haistoin savun hajun – tukahduttava palavan ruohon leimahdus johdatti minut reitille. Kivetty tie oli kulunut kiiltäväksi lukemattomien askelten, polvien ja käsien alla.

—

Rukousmyllyjen rahina, askelten ääni rytmittää kellon suuntaan kiertävää ihmisjoukkoa. Ihmisvirta muistuttaa jokea, laumaa, virtaavaa vettä. Yksilöt katoavat ja hajoavat osaksi muita. Kukaan ei ole matkalla jostakin jonnekin vaan seuraa muinaista uomaa.

Tavernassa minulle tarjottiin teetä. Rouvat silmäilivät minua nauraen. Vaatteeni olivat oudot, ulkomuotoni epäilemättä likainen ja sekainen, silmäni harittivat.

Tiesin nyt minne suunnata. Sinä olit lähtenyt liikkeelle ja olit matkalla luokseni, olin varma siitä. Tiesin sen yhtä varmasti kuin jos olisit kertonut sen minulle, vastannut johonkin lukuisista viesteistäni. Oli vain yksi paikka, jonne tulisit minut kohtaamaan. Yksi ainoa jyrkänne, josta löytäisін sinut jos mistään enää tämän maailman piirissä.

—

Ilma oli kosteaa ja kuumaa. Tiheä kasvillisuus ympäröi polkuja ja portaita, jotka oli rakennettu vuorelle vuosisatojen kuluessa. Tämä vuori oli pyhä. Usva kietoi sen syliinsä aamuin ja illoin. Kiipesin ylemmäksi ja yövyin pienissä temppeleissä. Toisinaan kohtasin muita vaeltajia, toisinaan sain kulkea koko päivän yksin. Usva kietoi syliinsä vuoret aamuin ja illoin.

—

Maisema edessäni oli maisema muistosta, siitä matkasta jonka teimme yhdessä, siitä hetkestä, jonka katsoimme sitä samoin silmin.

—

Ymmärsin, että ainoa asia, joka piti meidät enää hengissä oli minun katseeni menneisyyteen. Mikäli lähtisin tai kohtaisін sinut, me katoaisimme molemmat. Niinpä jäin paikoilleni, osaksi maisemaa ja osaksi jyrkännettä.

LIITE 2: KUVIOT JA KUVAT

Kuviot

Kuvio 1: Lassila, K. 2023: Tutkimusprosessin kulku.

Kuvio 2: Lassila, K. 2022: Maisemaprototyypin kuvaaja.

Kuvio 3: Lassila, K. 2022: Maiseman ja yksityiskohdan suhdetta kuvaava jana.

Kuvio 4: Lassila, K. 2022: Maiseman ja henkilön suhde kuva-alassa.

Kuvat

Kuva 1: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 2: Lassila, K. 2013: *Auringonmoussu*, Begnas, Nepal [hopeagelatiinivalokuva]. Suomi: Taiteilijan kokoelma. <https://www.katrilassila.com/calm> (viitattu 2.2.2023)

Kuva 3: Lassila, K. 2012: *Pojat kalassa*, Nyaungshwe, Myanmar (Burma) [hopeagelatiinivalokuva]. Suomi: Taiteilijan kokoelma. <https://www.katrilassila.com/artistportfolio> (viitattu 2.2.2023)

Kuva 4: Lassila, K. 2013: *Dadeldhuran kukkulat*, Nepal [hopeagelatiinivalokuva]. Suomi: Taiteilijan kokoelma. <https://www.katrilassila.com/artistportfolio> (viitattu 2.2.2023)

Kuva 5: Adams, A. 1940: *Surf Sequence* [hopeagelatiinivalokuvat]. Yhdysvallat: SFMoMa. <https://www.sfmoma.org/read/discussion-questions-ansel-adams-surf-sequence/> (viitattu 12.9.2022)

Kuva 6: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 7: Ford, J. 1956: *Etsijät* [elokuva]. Yhdysvallat: C.V. Whitney Pictures. Saatavilla: Apple TV. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 8: Van Sant, G. 1991: *Matkalla Idahoon* [elokuva] 1991. Yhdysvallat: Fine Line Features. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 9: Mann, M. 1992: *Viimeinen mohikaani* [elokuva]. Yhdysvallat: 20th Century Fox. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 10: Tarkovski, A. 1975: *Peili* [elokuva]. Neuvostoliitto: Mosfilm. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 11: Deren, M. 1944: *At Land* [elokuva]. Yhdysvallat: Maya Deren. Saatavilla: Youtube. <https://youtu.be/aW7fhlJgmwI> (viitattu 6.10.2022)

Kuva 12: Jackson, P. 2001: *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* [elokuva]. Yhdysvallat: New Line Cinema ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022)

Kuva 13: Friedrich, C. D. ~1817: *Vaeltaja sumumeren yllä* [öljymaalaus]. Saksa: Kunsthalle Hamburg. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/en> (viitattu 12.9.2022).

Kuva 14: Brotherus, E. 2005: *Der Wanderer* [valokuva]. Ranska: Kadist. <https://kadist.org/work/der-wanderer-3/> (viitattu 13.9.2022).

Kuva 15: Shore, D. & Yaitanes, G. 2011: *House, M.D.* [TV-sarja] 16.11. 2004–21.5. 2012. Kausi 7, jakso 23. Yhdysvallat: NBC Universal Television ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 16: Morgan, P. & Caron, B. 2017: *The Crown* [TV-sarja] 2016–. Kausi 2, jakso 10. Iso-Britannia: Left Bank Pictures. Saatavilla: Netflix. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 17: Cederström, K. & Tanner, R. 1998: *Haru, yksinäisten saari* [elokuva]. Suomi: Lumifilm Oy. Saatavilla: Yle Areena. (viitattu 10.10.2018).

Kuva 18: Kubrick, S. 1975: *Barry Lyndon* [elokuva]. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures. Saatavilla: Apple TV. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 19: Jenkins, P. 2017: *Wonder Woman* [elokuva]. Yhdysvallat: Warner Bros. Pictures ym. Saatavilla: HBO. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 20: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 21: Morgan, P. & Caron, B. 2017: *The Crown* [TV-sarja] 2016–. Kausi 2, jakso 10. Iso-Britannia: Left Bank Pictures. Saatavilla: Netflix. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 22: Jackson, P. 2001: *Taru sormusten herrasta: Sormuksen ritarit* [elokuva]. Yhdysvallat: New Line Cinema ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 23: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 24: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 25: Aragón, O. 1997: *Arenal on June 15, 1997* [valokuva]. Yhdysvallat: Smithsonian. <https://naturalhistory.si.edu/education/teaching-resources/earth-science/when-volcanoes-erupt> (viitattu 2.2.2023).

Kuva 26: Tarkovski, A. 1975: *Peili* [elokuva]. Neuvostoliitto: Mosfilm. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 2.2.2023).

Kuva 27: Hiroshige, U. 1834–1835: *Äkillinen sade Shōnolla*, sarjasta *Tōkaidōn 53 asemaa* [puupiiirros]. Yhdysvallat: Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/36521> (viitattu 2.2.2022).

Kuva 28: Wall, J. 1993: *A Sudden Gust of Wind* (After Hokusai) [valokuva valolaatikossa]. Iso-Britannia: Tate Modern. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/wall-a-sudden-gust-of-wind-after-hokusai-to6951> (viitattu 2.2.2022).

Kuva 29: Hokusai, K. 1830–1831: *Ejiri Surugan provinssissa*, sarjasta *Kolmekymmentäkuusi näkymää Fuji-vuoresta* [puupiiirros]. Yhdysvallat: Brooklyn Museum. <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/33570> (viitattu 2.2.2022).

Kuva 30: Lassila, K. 2020: *Kaksi koevedosta* [hopeagelatiinivalokuvat]. Suomi: Taiteilijan kokoelma. (viitattu 2.2.2023).

Kuvat 31–34: Cederström, K. 1999: *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* [elokuva]. Suomi: Kinotar Oy. Saatavilla: Vimeo. <https://vimeo.com/210067666> (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 35–37: Marker, C. 1962: *La Jetée* [elokuva]. Ranska: Argos Films. Saatavilla: Youtube / DVD. <https://youtu.be/fU99W-ZrIHQ> / Two films by Chris Marker 2003. Argos Films. Paris: Nouveaux Pictures. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 38–40: Marker, C. 1962: *La Jetée* [elokuva]. Ranska: Argos Films. Saatavilla: Youtube / DVD. <https://youtu.be/fU99W-ZrIHQ> / Two films by Chris Marker 2003. Argos Films. Paris: Nouveaux Pictures. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 41–48: Marker, C. 1962: *La Jetée* [elokuva]. Ranska: Argos Films. Saatavilla: Youtube / DVD. <https://youtu.be/fU99W-ZrIHQ> / Two films by Chris Marker 2003. Argos Films. Paris: Nouveaux Pictures. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 49–52: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 53–56: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 57: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 58–61: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 62: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 63: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 64–65: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 66: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 67: Jackson, P. 2003: *Taru sormusten herrasta: Kuninkaan paluu* [elokuva]. Yhdysvallat: New Line Cinema ym. Saatavilla: Amazon Prime Video. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 68–75: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 76: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 77: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 78–79: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 80–81: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 82–83: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 84–85: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 86: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 87: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuvat 88–89: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 90: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kuva 91: Lassila, K. 2022: *Jyrkänne* [elokuva]. Suomi: Aalto-yliopisto. (viitattu 6.10.2022).

Kirjan muut merkitsemättömät kuvat ovat valokuvia elokuvasta *Jyrkänne* ja sen taustamateriaalista.

TIIVISTELMÄ

Tämä tutkimus keskittyy maisemakuvan erityiseen ajalliseen luonteeseen elokuvassa. Maisemakuva elokuvassa – yhtä lailla fiktiivisissä kuin dokumentaarisisissa elokuvissa – sisältää toisinaan piirteitä, jotka irrottavat maisemakuvan elokuvasta erilliseksi ja itsenäiseksi kuvaksi ja jopa taideteokseksi taideteoksen sisällä. Hypoteesin mukaan tämä maisemakuvan itsenäisyys liittyy valokuvallisiin affordansseihin sekä maisemakuvan sijoittumiseen ajallisesti elokuvan kerronnan ulkopuolelle.

Tutkimus osoittaa, miten maiseman ja maisemakuvan määrittelyssä törmätään toistuvasti ongelmiin, mikäli maisema objektina tai kuvan aiheena pyritään kuvaamaan yksikäsitteisten geografisten tai kuvallisten piirteiden avulla. On usein helppo löytää esimerkkejä kiistattomista maisemista tai maisemakuvista, jotka haastavat minkä tahansa määrittämisehdotuksen. Tutkimus ehdottaakin maiseman ja maisemakuvan yhteydessä käytettäväksi mieluummin prototyypimäärittelyä, joka perustuu pehmeisiin kategorioihin ja tarjoaa siten maiseman määrittelylle joustavammat lähtökohdat kuin perinteiset sanakirjamäärittelmät.

Teoreettisesti tutkimus kartoittaa maisemakuvan ulottuvuuksia elokuvassa elokuvatutkimuksen piirissä esitellen poliittisia, allegorisia, psykologisia ja filosofisia maisemakuvan käyttö- tai hahmotustapoja. Erityisen huomion saa elokuvatutkija Martin Lefebvren teoria maisemakuvan voimasta speaktaakkelimaisen katsomismoodin laukaisevana kuvana. Tutkimuksessa edetään kohden maisemakuvan ajallisen erityisyyden perusteita kartoittamalla lisäksi maisemakuvan filosofisia ulottuvuuksia, jotka liittyvät erityisesti intransitiivisuuteen eli muutoksen puutteeseen kuvassa sekä aikakuvan elokuvan ja runouden/poetiikan elokuvan käsitteisiin. Työn keskeinen teoreettinen kontribuutio on käsite apokronia, joka merkitsee ajan ulkopuolella olevista. Maisemakuvan pysähtyneisyyttä konkretisoidaan reflektoidulla apokronialla ja valokuvallista affordanssia suhteessa elokuvaan *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileireiltä* (Cederström 1999) ja *La Jetée* (Marker 1962).

Väitöskirjan taiteellinen osuus on lyhytelokuva *Jyrkänne* (Lassila 2022). *Jyrkänne* edustaa taideteoksena hybridimuotoa valokuvan ja elokuvan välillä ja koostuu mustavalkoisista analogisista valokuvista lukuunottamatta yhtä digitaalisesti kuvattua liikkuvan kuvan jaksoa. *Jyrkänne* -analyysi keskittyy erityisesti kolmeen kohtaukseen elokuvassa, joiden avulla edetään selvittämään maisemakuvan apokronian syitä ja seurauksia. Teoreettisen ja taiteellisen osan perusteella tutkimuksessa hahmotellaan elokuvan maisemakuvan pysähtyneisyyden luonne ja mahdollisia syitä siihen, mistä tuo pysähtynyt luonne johtuu. Lisäksi tunnistetaan maisemakuvan apokroninen luonne taiteellisenä resurssina, jota hyödyntämällä voidaan tehdä analyttisesti valintoja elokuvan tunnelmaa ja narratiivia rakennettaessa.

ABSTRACT

This doctoral dissertation studies the extraordinary character of the landscape image in cinema related to its temporality. A landscape image in cinema – equally in fiction and documentary – carries features which cause it to detach from the narrative structures of the film and imbue it with an independent identity within that work. According to the hypothesis studied, this independent status is based on the photographic affordances of cinema as a form of art and artistic technique combined with landscape images' own temporal characteristics.

The study opens by acknowledging the difficulties in giving a comprehensive definition of the concept of landscape. In the context of landscape, a definition based on classical theories of categorisation is seen as adequate, given its nature which blends geographic, art-historical and perceptual terms. The study proposes to approach the problem from the perspective of prototype theory, which yields analytical tools more suitable to the task.

Theoretically, the study seeks to chart the dimensions of landscape image in cinema, couching itself on the preceding scholarship in film studies, where the landscape has been an object of study from political, allegorical, psychological and philosophical perspectives. The main interlocution is provided by Martin Lefebvre's theory, in which landscape image is assigned the potential to trigger a spectacular mode of spectatorial activity. From there, the study moves to chart the temporal peculiarities of a landscape image and its accompanying philosophical implications, related to its distinct lack of eventhood, distinctions between the time-image and the movement-image, and cinematic poetics. The main theoretical contribution of the study is the analytical concept of apochrony, which describes a specific type of image. An apochronic image is indistinct between any possible temporal interpretation available in the assemblage of times in a film. This concept is elaborated in the context of an application, as it is used to analyse two important works in essayistic cinema: *Trans-Siberia* (Cederström 1999) and *La Jetée* (Marker 1962).

The artistic component of this doctoral study is the essayistic short film *The Cliff* (Lassila 2022). *The Cliff* represents a hybrid form between cinematic and photographic arts and comprises monochrome, analogue still images except for one segment of a moving image shot with digital equipment. The analysis and exposition of *The Cliff* concentrate on three specific segments through which the apochrony of landscape image is elaborated, and its semiotic implications studied. In the study, its theoretical and artistic components come together to form a comprehensive notion of cessation, which the image of landscape image causes in a film, its causes and implications. Subsequently, the work seeks to recognise and characterise the concept of apochrony as an artistic resource, readily available to artists working on cinematic arts who seek to use landscape images to control their work's affective and narrative effects.





KATRI LASSILA (s. 1979) on valokuva- ja elokuvataiteilija, joka työskentelee hopeagelatiinivalokuvan, pimiövalokuvan yhdistelmätekniikoiden ja essee-elokuvan keinoin. Hän aloitti valokuvavedostusopinnot vuonna 1998 ja valmistui maisteriksi Taideteollisen korkeakoulun Valokuvataiteen koulutusohjelmasta vuonna 2008. Opintojen aikana hän kiinnostui liikkuvasta kuvasta ja siirtyi jatko-opintoihin Aalto-yliopiston Elokuva, TV- ja lavastustaiteen laitokselle, jossa toimi vuodesta 2014 alkaen tohtorikoulutettavana. Hän on opettanut säännöllisesti kursseja Aalto-yliopistossa niin valokuva- kuin elokuvataiteen opiskelijoille vuodesta 2009 lähtien. Lassila osallistuu aktiivisesti suomalaisiin ja kansainvälisiin näyttelyihin ja toimii puheenjohtajana Suomen Pimiötaielijat ry:ssä, joka edistää analogisia valokuvatekniikoita ja käsinvedostetun valokuvan arvostusta Suomessa. Hänen taiteessaan toistuva teema on maisema, jonka yhteyttä muistin ja ajan kysymyksiin hän on pohtinut uransa alusta saakka.

Aalto-yliopiston julkaisusarja
DOCTORAL DISSERTATIONS 03/2023

**Aalto-yliopiston taiteiden ja
suunnittelun korkeakoulu**
Elokuvataiteen laitos

Aalto ARTS Books
Espoo
shop.aalto.fi

© **Katri Lassila**

Graafinen muotoilu
Pekka Piippo

Värierottelu
Katri Lassila

Kannen kuvat
Katri Lassila

Materiaalit
Sisus Munken Polar 150 g.
Kansi Munken Polar, Brillianta 4238,
Kurz Luxor 308, Kast 067.

Kirjasintyypit
Minion Pro, Mundial, HelloFont ID Ming
Ke Ben Wan Song (kiina), Kailasa (tiibet),
Zen Old Mincho (japani).

ISBN 978-952-64-1170-5
ISBN 978-952-64-1171-2 (pdf)
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (electronic)

Painatus
Helsinki Bofori Oy, 2023

Sidonta
Kirjapaino Bookcover Oy, 2023



ISBN 978-952-64-1170-5
ISBN 978-952-64-1171-2 (pdf)
ISSN 1799-4934
ISSN 1799-4942 (electronic)

Aalto-yliopisto
Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu
Elokuvataiteen laitos
www.aalto.fi

Aalto-DT 29/2023

Mikä on maisemakuvan merkitys elokuvassa?
Miksi maisemakuva elokuvassa näyttää toisinaan
pysähtyneeltä? Tutkimus keskittyy maisemakuvaan
elokuvan ja valokuvan leikkauskohtana.

Maisemakuvasta tekee poikkeuksellisen se, että sen
avulla elokuva ja valokuva voivat lainata toisilleen
ominaisuuksiaan. Elokuvassa maisemakuva voi irtautua
elokuvan narratiivisesta ajasta ja jopa pysäyttää
kerronnan tyystin. Maisemakuvassa ilmenee apokronia
– ajan ulkopuolisuus. Olennaista valokuvallisen tai
elokuvallisen vaikutelman syntymisessä ei olekaan se,
millä medialla kuva on tuotettu teokseen vaan se,
mitä affordansseja sen tuottamiseen käytetään.

KAUPPA +
TALOUS

TAIDE +
MUOTOILU +
ARKKITEHTUURI

TIEDE +
TEKNOLOGIA

CROSSOVER

DOCTORAL
THESES