



**YKSINÄISIA
ETSIJÖITÄ**

**ALISA
JAVITS
2011**

Johdanto.....	5
Synopsis.....	7
Musiikki ja kuva.....	8
Videon ja poeettisen esseen välimaastossa.....	9
Tekijöitä.....	11
Symbolit ja metaforat.....	13
Dokumenttiaineiston valinta.....	15
Yleisestä henkilökohtaisuuden kautta.....	17
Yksinäisiä etsijöitä.....	19
Esitystilaisuus ja jälkikommentit.....	21
Lähdeluettelo.....	22



Yksinäisiä tekijöitä on videoprojisoitityö, jonka suunnittelu alkoi talvella 2010. Kyseessä on Juhani Ahon seuran tilaama videokokonaisuus, joka esitettiin seuran järjestämässä juhlakonsertissa 19. toukokuuta. Tässä tekstissä käsitellään työn taustaa ja tekemisen prosessia sekä sen herättämiä kysymyksiä. Tarkastelen dokumentin ja fiktion yhdistämistä taidevideossa, sekä elokuvatekijöitä, joiden tyylistä ja ratkaisuista olen ottanut vaikutteita. Kokonaisuu-

nessaan tämä on esimerkki tilaustyöstä, johon liittyy tiettyjä rajoitteita ja toisaalta taiteellista vapautta, lähdemateriaalin ja dokumenttiaineiston käsitteilyä ja sen kanssa työskentelyä, sekä esillepanon problematiikkaa. Kirjoitustyö alkoi samaan aikaan suunnittelun kanssa ja päättyi työn esittämisen jälkeen. Tämä antaa mahdollisuuden tuoda mukaan suunnitteluvaiheen pohdintaa sekä jälkivaiheen herättämiä kysymyksiä.

Johdanto

Videoprojisoinnin tai pienoiselokuvan tekeminen alkoi työtarjouksesta, johon Juhani Ahon seura haki tekijää. Vuosi 2011 oli kirjailijan 150-vuotisjuhluvuosi ja yhtenä seuran järjestämistä tilaisuuksista oli konsertti, joka pidettiin Helsingin yliopiston Juhlasalissa toukokuussa.¹ Ohjelmaan kuului asiantuntijoiden puheita sekä lyhennetty versio Pasi Lyytikäisen oopperasta *Helsinkiin*.² Tähän esitykseen seura toivoi visuaalista lisäystä, mikä oli lähtökohtana koko hankkeelle.

Alusta lähtien on ollut selvää, että projisoinnin ei tarvitse olla dokumenttielokuva tai kuvaesitys kirjailijan elämästä. Tekijänä minulla oli täysi vapaus tehdä mitä haluan. Ainoana ”rajoitteena” oli musiikki, koska se on teoksen osa-alue johon en voinut suoranaisesti vaikuttaa.

Tällainen tekemisen vapaus tekee työstä todella mielenkiintoisen. Se voi olla kuvasäestystä musiikille, siihen voi liittää omaa ilmaisua ja näkemystä, siinä voi käyttää valokuvia, itse kuvattua materiaalia, olemassa olevaa dokumenttielokuvamateriaalia, ihmisiä, pienoismalleja, abstraktia ja esittävää kuvaa. Lisäksi on mielenkiintoista ja haastavaa tehdä työtä, jonka täytyy olla vuoropuhelussa musiikin kanssa, sillä en halua, että ne olisivat kaksi erillistä asiaa, vaan että lopputuloksena olisi kokonaisuus.

Työhön kuuluu neljä vaihetta: suunnittelu, materiaalin kuvaus, materiaalin editointi sekä projisoinnin valmistus ja DVD:n tekeminen. Vastaan itse kaikista näistä osista. Joulukuussa tapasin ensimmäisen kerran konserttimusiikin säveltäjän Pasi Lyytikäisen. Teos, joka esitetään konsertissa ja joka samalla toimii työni ääniraitana, on osa Lyytikäisen vuonna 2005 valmistuneesta oopperasta *Helsinkiin*. Se puolestaan pohjautuu Juhani Ahon samannimiseen romaaniin, joka kuvaa nuoren ylioppilaan, Antin, sisäisesti tuskallista muuttoa kodista kaupunkiin. Kokonaisuudessaan ooppera kestää noin tunnin, kun taas konserttiversioon pituus lyhenee puolen tuntiin. Mukana on neljä laulajaa sekä orkesteri, jonka kokoonpano on supistettu kymmeneen muusikkoon.

Toinen alkuvaihe oli perehtyminen esityspaikkaan ja sen tekniikkaan, tärkeitä olivat salin valaistus, videotykin malli, näyttämön muoto ja ulkonäkö, sekä projisointikankaiden sijainti ja niiden tyyppi. Tilana yliopiston juhlasali sopi vähiten siihen projisointiin ja tunnelmaan, jonka halusin luoda. Se on todella iso, ”jähmeä”, laakean amfiteatterin muotoinen auditorio. Edessä on kapea näyttämön tyylinen uloke, jota koristavat pylväät. Uloketta ei ole tarkoitettu näytelmille, vaan se on lähinnä dekoratiivinen. Katolta voi laskea alas kaksi isoa, neliönmuotoisia projisointikangasta. Auditorion vasemmalla puolella istuvat katsojat eivät näe kangasta, joka on näyttämön oikealla puolella. Tämän vuoksi joudun tekemään kaksoisprojisoinnin, eli sama video molemmille kankaille.

¹Juhan on järjestänyt Juhani Ahon Seura yhdessä Helsingin yliopiston ja Aho-Brofeldtin suvun edustajien kanssa.

²Ooppera ”Helsinkiin” pohjautuu Juhani Ahon samannimiseen kertomukseen vuodelta 1889.



Valaistus on oleellinen konserttitilaisuutta koskeva asia. Konserttitali ei orkesterin ja laulajien vuoksi saa olla täysin pimeä. Kuvan ja tunnelman kannalta pyrin mahdollisimman vähäiseen valon käyttöön. Lyytikäisen kanssa me sovittiin, että riittää, jos laulajat ja soittajat saavat minimaalisen valaistuksen. Tilassa on neljä ohjattavaa spottivaloa, jotka suunnataan soittajiin. Aluksi suunnittelin värikalvojen sekä muotofilttereiden käyttöä tunnelman luomiseen, mutta myöhemmin luovuin ajatuksesta, koska projisoin-

tia tukisi tässä tapauksessa vain mahdollisimman yksinkertainen ja heikko valaistus. Ideoin melkein täysin pimeätä tilaa, jossa soittajien kohdalla olisi rajattu, hämyinen ja lämmin valo. Filtterin avulla rakennettaisiin varjokohtia jotka muistuttavat yökadun katulamppuvalon ja puulehvästön muodostamia laikukkaita varjoja. Kuten edellisestä kappaleesta selviää, tilan rakenne ei kuitenkaan sallinut tällaista ratkaisua. Kyseessä onkin yksi videotaiteen esittämiseen liittyvistä haasteista

Synopsis

Video pohjautuu Juhani Ahon elämään ja teoksiin. Kyseessä ei ole dokumenttielokuva vaan esitys, jonka tarkoituksena on symbolien ja konkreettisten kuvien kautta tuoda esiin teemat ja tunnelmat, jotka mielestäni ovat läsnä Ahon elämässä ja tuotannossa sekä ovat edelleen ajankohtaisia nyky-yhteiskunnassa. Sellaisiksi nousevat irrottautuminen perinteisestä, jota symboloi muuttaminen pois kodista, sekä ero luonnon ja kaupungin välillä, jotka samalla kuvastavat ihmisen mielentilaa. Maa-seudun rauhallisuus ja "puhtaus" merkitsee Aholle pohtimista, syventymistä itseensä. Kaupungin vilinä ja nopeus, lauma ihmisiä, esikuvat, haasteet ja houkutukset merkitsevät toisaalta epävakaisuutta, toisaalta liikkuvuutta sekä uusia tuulahduksia ajatus- ja informaatiotasolla. Tämän kaiken alla kulkee mukana myös yksinkertainen ihmisyyden johon kuuluu yksinäisyys, läheisyyden kaipuu, toiveet ja pettymykset.

Musiikki jakautuu "karkeisiin" kohtauksiin jotka sijoittuvat matka- ja kaupunkimiljööseen, jossa juhliitaan ja ylistetään vapaata opiskelijaelämää, ja toisaalta sanattomiin lauluihin, jotka esittää nuori Alma. Kuten lopussa selviää, Antti on rakastunut häneen. Näitä sanattomia lauluja on kolme ja videossani ne kuvastavat henkilökohtaista kaipuuta, kaipuun kohteen etsimistä, löytämistä ja menettämistä tai torjumista.

Muissa osissa käytän vanhaa dokumenttielokuvaa, jonka valitsin Kansallisesta audiovisuaalisesta arkistosta. Pääosin etsin 1900-luvun katukuvaa Helsingistä. Tähän aineistoon liitän studiossa ja ulkomiljöössä kuvattua "mielikuvitusmateriaalia", jolla ei näennäisesti ole mitään yhteyttä dokumenttiaineistoon, mutta se toimii sekä symbolisesti, että vuoropuhelun kautta. Vanha ja uusi materiaali yhdistyvät kerroksellisuuden ja mustavalkoisuuden kautta. Tarkoitukseni on sulauttaa ne kokonaisuudeksi.

Musiikki ja kuva

En ole musiikkitieteilijä enkä muusikko, joten näkemysni oopperan Helsinkiin musiikista on hyvin subjektiivinen. Olen kuunnellut teosta lyhentämättömänä. Maallikon korvilleni siinä on paljon karkeutta ja vain vähän melodista sävelkulkua. Lukuun ottamatta kolmea Alman osiota, joissa musiikki ja laulu yhdistyvät sointuvasti. Kyseiset osiot antavat kokonaisuudelle keveyttä ja sulavuutta. Teoksessa musiikki seuraa sanoja eikä päinvastoin. Libretossa on paljon resitatiivia, mikä tekee äänestä hyvin kerronnallisen. Tarina ei ole yhtä selkeä, kuin oopperan lyhentämättömässä versiossa, mutta tietty juonellisuus on kuitenkin mukana. Se rikkoutuu välisoitoilla ja Alman sanattomilla lauluilla. Samalla kaikki puheosiot voidaan nähdä myös itsenäisinä kokonaisuuksina. Ne kuvaavat lähtöä, juhlien jälkeistä tyhjyyttä ja masennusta, omaa epävarmuutta ja erilaisuuden tunnetta ihmisten keskellä. Lyytikäinen on lyhentänyt osioiden alkuperäiset libretot, niin että niihin jäi vain tiivis ”olennaisuus” jota voin puhutella kuvani kautta.

Kuunneltuani oopperan kerroin hänelle näkemykseni musiikista, sen yhteydestä tekemäni kuvaan ja siitä, mitkä kohdat mielestäni sopisivat siihen. Koska konsertissa esitettävä musiikki on vain osa alkupe-
räisestä teosta, on mielestäni tärkeämpää nostaa esiin pelkästään musiikkia sisältävät osiot, eikä ne, joissa libretto on hallitsevassa asemassa. Ehdotin, että Pasi ottaisi mukaan kaikki Alman laulut ja välisoitot kun taas librettoja voisi lyhentää ja osittain jättää pois. Tähän hän loppuratkaisussa päätyikin, mikä oli mielestäni eduksi konsertin kokonaisuuden kannalta, sillä Alman herkät ja tulkinnalle avoimet laulut luovat rytmiä kokonaisuudelle ja toimivat vastapainona suoraviivaisemmalle libretolle.

Tämä on myös videoni konsepti. Haluan luoda osioita, jotka rytmittävät kokonaisuutta visuaalisesti. Samalla pyrin musiikin ja kuvansisäisen rytmien vuoropuheluun. Aluksi suunnittelin, että Alman osioissa kuva olisi valoisaa ja sulavaa, kun taas resitatiivia edustaisi tumma, rosainen ja nykivä kuva. Tällainen ratkaisu kuitenkin merkitsi tiettyä kategorisuutta, mikä ei välttämättä vastaisi kuvan sisältöä. Kauliissa ja valoisassa on aina myös tumma ja kova puoli, kaiken pahan ja pimeän keskeltä voi aina löytää hyvää ja valoisaa. Kuten edellä mainitsin, Alman sanattomuus antaa enemmän tilaa tulkinnalle ja mielikuvitukselle. Kuunneltuani musiikkia enemmän, ensivaikutelman herkyys ja pehmeys astuivat osittain syrjään paljastaen itsevarmuutta ja voimakkuutta.

Videon ja poeettisen esseen välimaastossa

Työni ei ole puhdasta fiktiota vaan se on sidoksissa tosihenkilöön. Näin siihen tulee dokumentaarinen aspekti. Kirjan *Introduction to Documentary* alussa dokumenttielokuvateoreetikko Bill Nichols pohtii piirteitä, jotka erottavat dokumenttielokuvan fiktiosta. Mitkä seikat äänessä tai kuvassa saavat katsojan sijoittamaan sen dokumenttikategoriaan?

Most fundamentally we bring an assumption that the text's sounds and images have their origin in the historical world we share. On the whole they were not conceived and produced exclusively for the film. This assumption relies on the capacity of the photographic image, and of sound recording, to replicate what we take to be distinctive qualities of what they have recorded.³

Äänen ja kuvan tallentamiseen liittyy helposti ajatus aitoudesta ja dokumentaarisuudesta. Toisaalta niiden välittämä ”totuus” on laajan keskustelun aihe, varsinkin dokumenttielokuvien tekijöiden kesken.⁴ Lisäksi dokumentista on tullut ajan mittaan vapaampi kuin esimerkiksi fiktiokuva. Aaltosen mukaan yksi pääsivistä tähän on pienemmissä kaupallisissa paineissa. Tämä puolestaan mahdollistaa kokeellisuutta ja subjektiivisuutta sekä oman kokemuksen ja näkemyksen esittämistä.⁵

Voisi periaatteessa kysyä, mikä määrittää elokuvan? Se muodostuu nopeasti vaihtuvasta kuvavirrasta ja sitä kautta havaittavasta liikkeestä. Onko tämä elokuvan ominaispiirre? Vai onko elokuva enemmän sitä, että verrattain lyhyessä ajassa katsoja altistetaan jatkuvalla ääni- ja kuvavirralla jossa on sisäinen, ohjaajan luoma järjestys, kerronta ja merkitys. Tosin järjestyksen ei välttämättä tarvitse tarkoittaa loogista numerojärjestystä, kerronnalla ei aina ole alkua ja loppua, niin kuin esimerkiksi pohdiskelevassa essee-elokuvassa, merkitys ei välttämättä ole yksiselitteinen ja ilmeinen. Myös kuvavirran muuttumaton, vakaa sulavuus ei ole ehtona, vaan se voi olla *La Jetée*n tyyppinen kuvaliike, jolloin kyse on edelleen elokuvasta.

La Jetée on Chris Markerin vuonna 1962 ohjattu teos. Se on melkein puolen tunnin pituinen ja koostuu mustavalkoisista valokuvista ja yhdestä kohdasta, jossa on käytetty liikkuvaa kuvaa. Kuvavalinnan ja musiikin avulla Marker on luonut kokonaisuuden, joka toimii kuin hyvä elokuva. Se vie huomion mukaansa ja katsoja unohtaa, että kyseessä on valokuvia, joita on liian vähän liikkeen muodostamiseen, mutta tarpeeksi tunnelman ja tietyn tarinan sekä jännityksen luomiseen.

³ Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indiana University Press 2001, s. 35

⁴ Aaltonen, Jouko: *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*, Keuruu 2006, s. 167-178

⁵ Aaltonen 2006, s. 245

Tosin *La Jetée* on elokuvahistorian poikkeus. Siinä valokuvauksellisuus ja liikkeen epätäydellisyys on normaalia, kun taas ainoa, sekunnin kestävä sulava liike on ikään kuin toisesta maailmasta. Elokuvat ovat totuttaneet katsojan toisenlaiseen suhtautumiseen pysähtyneeseen liikkeeseen. Elokuvassa pysähtynyt kuva pysäyttää katsojan. Valokuva keskellä liikkuvaa kuvaa ikuistaa, nostattaa kohteensa irti elokuvan sisäisestä todellisuudesta. Esimerkiksi François Truffaut'n elokuvan *400 kepposta* (1959) viimeinen kohtaus, jossa Antoine-poika juoksee merta päin ja lopulta pysähtyy, kääntyy ja katsoo kameraan, joka samalla hetkellä jähmettyy, "ottaa kuvan". Kyseinen kohta on erityisen voimakas juuri tuon valokuvauksellisen hetken vuoksi. Se alleviivaa, kyseenalaistaa ja painattaa mieleen tämän tilanteen, pojan kasvat ja ajan tuntuman.

Mihin oma tekemiseni sijoittuu? Lähestyykö se videotaidetta? Dokumenttielokuvaa? Digitaalista kuvakollaasia? Olen pohtinut asiaa ja päätenyt siihen tulokseen, ettei kysymys ole olennainen tämän työn kannalta. Projisoinnin ei tarvitse kuulua mihinkään kategoriaan ja kantaa siihen kuuluvia piirteitä. Tärkeintä on pyrkiä siihen, että omat ideat ja mielikuvat toteutuvat haluamallani tavalla, mahdollisuuksien puitteissa. Samalla tuntuu todella vaikealta suhtau-

tua ajatukseen, että liikkuva kuva voi olla abstraktia, niin kuin esimerkiksi abstrakti maalaustaide. Elokuvan yhdistyy vahvasti kerronnallisuus, ei aina ilmi-selvän looginen, mutta pinnan alla se on kuitenkin aina läsnä. Itse kuvan liikkuvuus olettaa jonkinlaista muutosta muodossa, tilanteessa ja ajassa. Toisin kuin elokuva, videotaide voi keskittyä kuvaamaan jotain todella pientä muutosta tai toistoa, joskus jopa lähes huomaamatonta.⁶

Kun ajattelen liikkuvaa kuvaa, löytyy siitä paljon erilaisia piirteitä, joista pidän. Tärkeimmiksi nousevat ilmaisunvapaus, joka ei ole sidoksissa mihinkään kategoriaan, sekä valokuvan, grafiikan tai animaation sisällyttäminen liikkuvaan kuvamateriaaliin. Kysymys on keinoista, joilla voidaan lisätä kuvan monimuo-toisuutta ja kerroksellisuutta, sekä sisällöllisesti, että visuaalisesti. Samalla ilmenee pelkoa siitä, että lisäykset voisivat johtaa visuaaliseen kaaokseen, josta puuttuisi yksinkertaisuus ja jossa sisältö hau-tautuisi materiaalikerrostumien alle. Tästä on tullut suurimpia kyseisen työn yhteydessä vastaan tulleista vaikeuksista.

⁶ Esimerkiksi Dagmar Weissin videotyö "Glashaus" vuodelta 2009.

Tekijöitä

Kerronnallista ja visuaalista subjektivisuutta ja ilmaisuvapautta edustaa minulle muun muassa Andrei Tarkovski. Hän on taitava yhdistämään elokuviinsa dokumenttiaineistoa. Hyvä esimerkki tästä on Tarkovskin elokuva *Peili* (1974). Siinä elokuvan sisään punotaan toisen maailmansodan aikana Espanjassa ja Venäjällä kuvattua materiaalia. Tarkovskin tutkija Robert Bird tulkitsee tämän toisenlaisena todellisuutena.⁷ Dokumenttiaineistojen kuva kuvastaa tiettyä yhteistä todellisuutta, kun taas ohjaajan itsensä luoma materiaali on hänen henkilökohtaista todellisuuttaan. Näiden rinnastaminen esimerkiksi juuri *Peilissä* tuo elokuvaan jännitettä ja virittää sen aivan toisenlaiseen tasoon, kuin jos dokumenttiosia ei olisi ollut. Se luo vuoropuhelun tunnetta. Jotain, mitä jokainen katsoja on kokenut, kun oma maailmankuva ja oma itse joutuu siinä vuorovaikutukseen yhteisen maailmankuvan kanssa. Samalla tällainen ”materiaalin assosioiva käyttö” voi myös muuttaa itse dokumenttimateriaalia, tapaa jolla sitä katsotaan ja luetaan.⁸

Mitä tulee henkilökohtaisen ja yhteisen sekoitukseen, miten voisin ratkaista materiaalin liittäminen omaan videooni? Yksi keino saumattomaan sulauttamiseen on tehdä omasta materiaalista mustavalkoisen, lisätä sen rosoisuutta ja tehdä siitä vanhan näköisen. Myös materiaalirajojen jättäminen näkyviin olisi kiinnostavaa. Siitä voi seurata kokonaisuuden kollaasimaisuus, mikä ei koidu ongelmaksi, jos yhdistäminen, saumat ja kerroksellisuus toimivat keskenään.

Toinen mielenkiintoinen elokuvakeino on valokuvien käyttö liikkuvan kuvan ohella. Aikaisemmin mainittu *Le Jetée* on tästä äärimmäisin tuntemani esimerkki. Alman viimeisessä laulussa kohtausta perustuu kolmen ihmisen liikkumiseen toisiinsa nähden. Tämä on videon elokuvallisin kohta, jossa sanat ja kuva tarkoituksella täydentävät toisiaan ja kerronnallisuutta ei ole vältetty. Hahmot on kuvattu etäältä ja kasvoja tuskin näkyy. Nostaakseni heidät esiin yksilöinä käytän muutamissa kohdissa pysähtynyttä lähikuvaa, valokuvaa henkilön kasvoista niin, että kohtausten jälkeen ne jäävät ainakin hetkeksi muistiin. Muuten suurin osa materiaalista on viitteellistä eikä ole suoraan yhdistettävissä kehenkään.

⁷ Bird, Robert: Andrej Tarkovsky – Elements of Cinema, Reaction Books, London 2008, s. 151

⁸ Aaltonen 2006, s. 177-78

Erialaisten kuvamateriaalien käyttö tuo mukaan myös kysymyksen väristä. Onko kuva mustavalkoinen vai värillinen? Mitä väri tarkoittaa? Mitä se antaa kuvalle ja katsojalle ja mitä se samalla ottaa pois ja piilottaa? Väri-filmien jälkeen mustavalkoisuuden käyttö elokuvassa muistuttaa jollakin tavalla valokuvan sisällyttämistä liikkuvaan kuvaan. Molemmissa tapauksissa näillä keinoilla on irrottavaa ja erottavaa voimaa. Varsinkin mustavalkoisuus yhdistetään helposti muistoihin ja menneisyyteen. Elokuvateoretikon Stanley Cavellin mukaan mustavalkoisuus todistaa päättynyttä toimintaa. Väri puolestaan viittaa nykyhetken tai tulevaisuuteen ja tekee kuvasta realistisen ja helposti lähestyttävän:

The motifs in color photographs however appear to be from the present or even in a certain sense from the future. They are less burdened with the labour of memory, and are therefore easier to approach. As source material for scholarship, they are more exact, because the colours of the period concerned are reproduced. Since color photographs are one stage less abstract than black-and-white ones, they seem to us to be more concrete and to have a more direct connection with the world.⁹

Toisaalta Birdin mielestä tilanne on päinvastainen, sillä värien ilmeisen keinotekoisuuden rinnalla mustavalkoisuudessa on puhdasta, veistosmaista realismia. Tarkovskille kumpikaan ei ollut ongelma vaan mahdollisuus ja haaste. Miten käyttää hyväkseen värin olemassaoloa ja samalla mustavalkoisuuden aitouden tunnetta?¹⁰

Työssäni olen käyttänyt melko paljon pienoismalleja. Olen muun muassa kuvannut isäni vanhaa sähköjunarataa, Suomen Kansallismuseon *Unelmien koti* -näyttelyn nukkekodin interiööriä ja ihmishahmonukkeja. Syynä tähän on tunnelma, jonka pienoismallin käyttö tuo liikkuvaan kuvaan. En halua kuvan olevan täysin realistinen, mukana on oltava outouden ja moniselitteisyyden tunnetta. Pienoismalli aina olettaa, että sen ulkopuolella on jotain muuta. Pienoismalli nähdään usein symbolina, mikä mahdollistaa asioiden epäsuoran kerronnan.

⁹ Heinz Liesbrock (ed.) Stephen Shore: Photographs, Schirmer München 1995, s. 23

¹⁰ Bird 2008, s. 154

Symbolit ja metaforat

Yksi essee-elokuvan tyypillisiä piirteitä on ensivai-
kutelmaltaan irtonaisten kuvien tuonti elokuvaan
ja metaforien käyttö. Työssäni kokeilin samaa me-
todia. Se on mielestäni kohdallaan, jos halutaan
välttää selkeätä juonta ja siirtää pääpaino muuta-
malle ajatukselle, joita kuvan on tarkoitus tukea ja
kuvastaa. Esimerkiksi palavan perhealokuvan voisi
tulkita monella eri tapaa, mutta todennäköisesti se
on yhdistettävissä ainakin osittain kotiin, menetyk-
seen, irtautumiseen ja menneisyyteen. Minulle se
tarkoittaa juuri irtautumista kodista, mikä voi olla
sekä fyysistä, että psykologista. Tarkovskin elokuvan
Uhri (1986) loppuosan kohtaus, jossa Alexander
sytyttää talonsa palamaan, toimii vahvana luopu-
misen symbolina.

Osiassa Kohmelo suljetun lasipurkin sisällä on yk-
sinkertainen, teipistä, sinitarrasta ja rautalangasta
tehty ihmishahmonukke. Joskus joudumme tilan-
teeseen, fyysisesti tai henkisesti, joka luo tunteen
eristäytymisestä. Yksinkertaisin esimerkki olisi nai-
siin kohdistuva vapauden rajoitus tai vanhuuden ja
sairauden tuoma eristyisyys. Henkilökohtaisesti
yhdistän tämän lähinnä yksinäisyyden aiheutta-
maan tunnetilaan. Sen rikkominen, lasipurkista ulos
kiipeäminen on aina hankalaa. Lasiseiniä sisällä
istuttaessa elää aina kaipuu läheisyydestä ja purkin
ulkopuolella olevasta maailmasta. Ulospääsy muut-
tuu sitä vaikeammaksi, mitä syvemmin itseensä
ihminen vajoaa.

Useat Ahon romaanien henkilöistä ovat samanlai-
sessa hengen tilassa. Parhaiten tämä yksinäisyys,
kaipaus, oma voimattomuus ja toisaalta tottuneisuus
tilanteeseen tulevat esiin Ellin hahmossa romaaneis-
sa *Papin tytär* (1885) ja *Papin rouva* (1893). Elli on
pienessä yhteisössä elävä pohtija jonka sisäisen
maailman omaperäisyys ajaa yksinäisyyteen. Lähi-
piirissä ei löydy henkilöä, joka ymmärtäisi hänen
ajatuksia, joka näkisi hänen vapauden ja läheisyyden
kaipua. Ellin toiseudella ja kapinallisuudella ym-
päristön käytäntöjä ja tabuja vastaan ei kuitenkaan
ole tarpeeksi voimia kasvaakseen kukoistukseen.

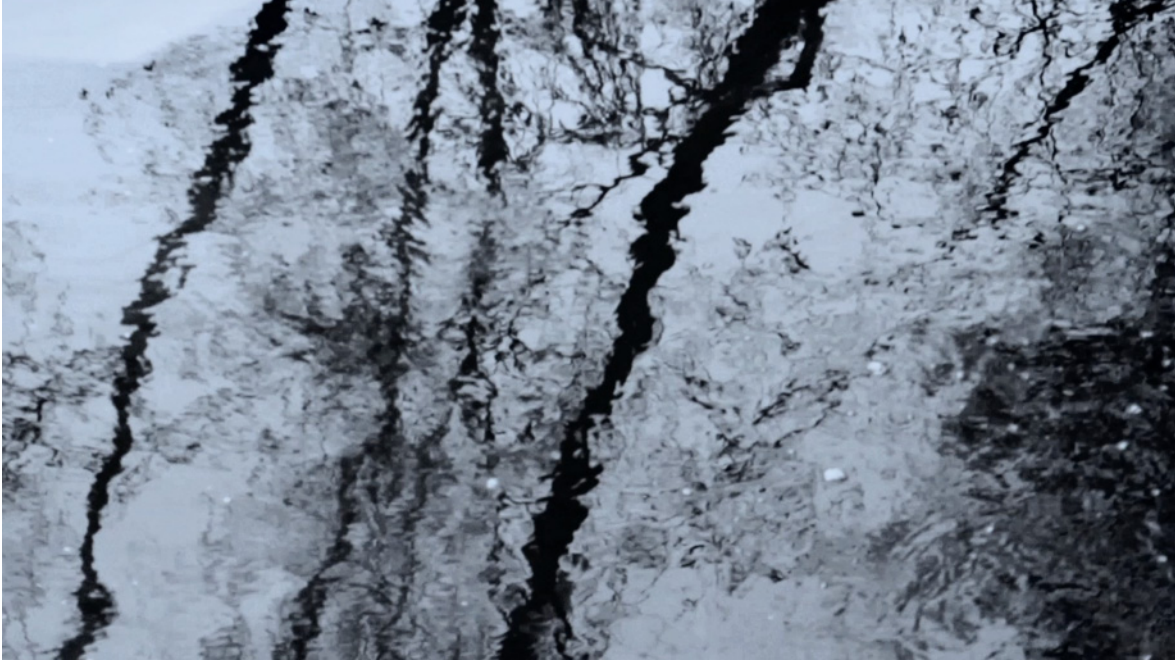


Dokumenttiaineiston valinta

Yksi teemoistani maaseudun, luonnon, ja kaupungin välinen kontrasti. Ahon aikana näiden miljöiden erilaisuus merkitsi paljon enemmän kuin nykyään. Länsimaissa maaseutu ei ole enää takapajuista ja matkustamisen yleistyessä myös suurkaupungit menettivät ihmeellisyyden auran. Kuitenkin väittäisin, että tietyt sisäiset erot säilyivät samoina. Luontoon verrattuna kaupungissa on edelleen kiirettä, ihmisjoukkojen, mainosten ja liikenteen aiheuttamaa yleistä väsymystä, massassa tiivistyvän yksinäisyyden ja erilaisuuden tunnetta. Kaupunki herättää haluja, kaipuuta ja epävarmuutta. Toisaalta se tarjoaa mahdollisuuden heittäytyä kohti uusia, mielenkiintoisia ja inhimillisiä ulottuvuuksia, toisaalta säteilee välinpitämättömyyttä ja turhautuneisuutta. Tämä kaikki on lähtöisin ihmisistä ja sen vuoksi hyvin epävakaa ja liikkuvaa.

Maaseudulla kaiken perustana on ympärillä oleva luonto. Ihminen elää sen luomassa ympäristössä, kun taas kaupunki on siihen verrattuna keinotekoinen ja epävakaa. Maaseutu perustuu luontoon, eikä ihmisen rakentamaan maailmaan kuten kaupunki. Maaseudulla ei ole turhaa kiirettä samalla tavalla kuin kaupungissa, enemmän hiljaisuutta ja tilaa olla yksin. Mutta kolikolla on kääntöpuolensa. Riippuen ihmisen sisäisestä vakaudesta, askel "valoisasta", meditatiivisesta yksinäisyydestä tai perhe-elämästä kohti syvää masennusta tai ahdistusta ei ole suuri.

Kuten *Synopsis* -osiossa mainitsin, halusin saada tätä kontrastia käsitteleviin kuviin vanhempaa, mielellään 1900-luvun alun dokumenttimateriaalia helsinkiläisestä kaupunkikuvasta. Pyrin löytämään kuvia, joissa ihmisvilinä olisi mahdollisimman ilmeistä. Väkijoukko toisaalta vetää puoleensa, toisaalta pelottaa. Siinä voi kokea sekä yhteenkuuluvuuden huumaa, että joutumista poissuljetuksi tietystä ryhmästä. Väkijoukon kohtaa aina yksilö. Työssäni ihmispaljoudellaan ajoittain muurahaiskekoa muistuttavat dokumenttiosat kuvastavat ryhmää jota vastaan, tuomittavaksi tai osaksi yksilö asettuu. Häntä esittävän kuvan tarkoitus on olla visuaalisesti yksinkertainen, kuten esimerkiksi lasipurkkikohtaus.



Yleisestä henkilökohtaisuuden kautta

Dokumenttielokuva, varsinkin poeettinen essee-elokuva, antaa katsojalle mahdollisuuden kokea asiat syvemmin, samaistumalla niihin tekijän henkilökohtaisen kokemuksen ja näkemyksen kautta. Subjektiiiviseen tulkintaan perustuva dokumenttielokuva ikään kuin luo inhimillisen aspektin tietyn asian tai ilmiön ympärille. Nicholsin mukaan tätä kautta katsojan on helpompi lähestyä aihetta ja antaa sen koskettaa itseään: "Documentaries offer an orientation to the experience of others and, by extension, to the social practices we share with them."¹¹

Omilla kuvillani haluan välittää katsojalle kohtauksien luomia tunnetiloja. Ne eivät ole historiallisesti realistisia eivätkä viittaa visuaalisesti suoraan mihinkään tiettyyn tapahtumaan. Pikemminkin kuvat antavat mahdollisuuden eläytyä näkemänsä kautta tunteeseen tai muistoon ja sitä kautta kokonaisuuteen.¹² Nicholsin sanoja lainaten: "The poetic mode began in tandem with modernism as a way of representing reality in terms of a series of fragments, subjective impressions incoherent acts, and loose associations."¹³

Todellisuus on yksilöllistä. Se rakentuu tulkinnasta, illuusioista, haluista ja ihmisen peilaamisesta itseään muihin. Jos nämä tekijät tuntuvat läheisiltä, niihin voi samaistua. Kyseessä on tie kohti yhteisöllisyyden ja läheisyyden tunnetta.

Kohtaus, jossa valokeila maalaa sisätilojen seiniä on varmasti tuttu ja yhteinen monille. Se liittyy usein hetkeen, jossa henkilö jää sielulliseen yksinäisyyteen lyhyemmäksi tai pidemmäksi aikaa. Silloin sen valokeilan yhtäkkiä huomaa. Esimerkiksi unettomana yönä, kaikkien läheisten ja kaukaisten nukkuessa, mukavien tai ilkeiden ajatusten tykyttäessä pään sisällä. Tähän liittyy yksinäisyyttä, koska kukaan ei tiedä että valvot, että olet ehkä ahdistunut, että haluaisit, että hän, joka on tai ei ole vierelläsi, hahtuisi ja osoittaisi huomiota ja inhimillistä lämpöä. Ihminen tuntuu olevan tuomittu läheisyyden kaipuuseen. Yhdistyykö tähän aina myös kaipuu sielullisesta läheisyydestä? Jotkut ihmiset etsivät pysyvää lämpöä, joillekin riittää satunnaisempi. Usein sitä kaipaa, mutta aina ei voi tavoittaa.

¹¹ Nichols 2001, s. 74

¹² Nichols 2001, s. 93

¹³ Nichols 2001, s. 103



Yksinäisiä etsijöitä

Romaanit *Yksin* (1982), *Papin tytär*, *Papin rouva* sekä *Juha* (1911) keskittyvät mielestäni ihmisen olemukseen, hänen mielen maisemaan, sekä sisäiseen maailmaan jossa on haaveita, epävarmuutta, himoa ja pelkoa. Näiden teosten kaikki päähenkilöt ovat jollakin tavalla ristiriidassa oman ja ulkoisen todellisuuden kanssa. He haluavat jotain, mutta todellisuus ei vastaa toiveisiin. Todellisuus henkilöityy toiseen ihmiseen, jolta ei löydy vastakaikua. Usein nämä päähenkilöt ovat yksin ajatustensa ja ristiriitajensa kanssa. Heillä ei ole ympärillään ketään, kenelle he voisivat puhua, kenen puoleen kääntyä. Heidän elinympäristönsä muodostuu tietynlaiseksi tyhjiöksi heidän ympärilleen. Siihen sisältyy vähemmän tai enemmän välinpitämättömyyttä yksilöä kohtaan.

Pettymys muuttuu joko vetäytymiseksi hiljaisuuteen ja itseensä, niin kuin esimerkiksi Ellin tilanteessa tai henkilön "paossa" epävarmuuttaan muiden ihmisten keskuuteen, luoden itselleen illuusion läheisyydestä, jota oikeasti ei ole tai se on hyvin hetkellistä eikä välttämättä kovin syvää. Osittain omaelämäkerrallisessa romaanissa *Yksin* päähenkilö löytää itsensä Pariisista, pakenemassa muistoja rakastamastaan nuoresta naisesta. Mielestäni epävarmuudesta ja jälkeenpäin paosta on kysymys myös oopperassa *Helsinkiin*. Päähenkilö Antti heittäytyy opiskelijaelämään sen uutuuden vuoksi, mutta hän heittäytyy sinne heikkona ja epävarmana itsestään.

Miten lähteä visuaalisesti kuvailemaan näitä aiheita, joilla ei sinänsä ole juonta, grafiikan, liikkuvan kuvan ja valokuvan keinoin? Miten kuvata haaveita, niiden toteuttamista ja rikkomista? Miten antaa muodon

luopumiselle ja jättämiselle? Miten kuvastaa ihmisen vetäytymistä itseensä ja omaan työhönsä, samalla vaipuen yksinäisyyteen, jota hän toisaalta haluaa ja tarvitsee, mutta josta samalla kärsii?

Työssäni haluan välttää suoraa juonellisuutta ja pyrin luomaan lähinnä metaforisia ja symbolisia kuvia, jotka liittyvät valitsemiini teemoihin. Tämän vuoksi päädyin muutamien minuuttien kokonaisuuksiin, joiden kesto seuraa musiikkia. Toisaalta muutamien kuvien toistuminen useammassa osiossa linkittää ne yhteen. Ainoa selvä kuvakerronnallisuus tulee esiin Alman toisessa ja kolmannessa laulussa. Viimeisessä osassa Alman ääni muuttuu sanoiksi ja siihen yhtyy Antin laulu. Tässä kohtauksessa paljastuu millä tavalla molemmat ovat yhteyksissä toisiinsa. Lisäksi siihen tiivistyy yksi ilmeisimmistä ajatuksista, joka on mielestäni hyvin oleellinen Aholle, monille hänen henkilöistä, kuin myös minulle. Ajatuksen alustaminen alkaa jo videon keskivaiheessa Alman toisen sanattoman laulun aikana. Se henkilöityy Almaan ja kuvastaa etsimistä ja lopulta löytämistä. Lopussa hän kuitenkin huomaa olevansa erehtynyt

ANTTI: Minä rakastan sinua, enemmän kuin ketään muuta koko maailmassa.

ALMA: Ole hyvä ja päästä irti. Kyllä sinä vielä löydät sen, joka sinulle sopii. Sinä olet liian nuori, liian kokematon. En voi olla sinulle kuin vanhempi sisar.¹⁴

ja kaipuu herää uudestaan. Samalla murenee Antin toivo Almasta.

Työprosessin aloitusvaiheessa pelkäsin, että siitä tulisi liian yleinen. Olen miettinyt paljon valitsemiä teemoja ja kohtauksia, joilla niitä voisi kuvittaa.

¹⁴ Lyytikäinen, Pasi: Helsinkiin – libretto, Helsinki 2005



Aluksi keskityin liian paljon itse kirjailijaan ja hänen henkilöihinsä, mutta vähitellen he muuttuivat tutuiksi ja jokapäiväisiksi, melkein osaksi minua itseäni. Kaikki valitsemani teemat ovat todella yleisiä, mutta samalla koen ne hyvin henkilökohtaisiksi. Ja mitä enemmän työstin niitä kuvan avulla, sitä lähemmäksi ja realistisemmiksi ne toivat henkilöinä Ellin, Marjan, Juhan ja myös itse Ahon. Aika ja henkilöiden mahdollinen fiktiivisyys luovat kynnyksen, joka tekee samaistumisesta vaikean. Samalla tavalla voi tuntea katsoessaan esimerkiksi vanhoja perhevalokuvia ja nähdessään niissä vain pintaa ja patinaa. Kuitenkin henkilökohtaisten yhteisten kokemusten löytäminen madaltaa tätä kynnystä niin paljon, että kuvan ja hahmon takaa alkaa paljastua henkilö.

Videon realistisissa osissa, joihin liittyvät *Alman toinen laulu* sekä *Alman ja Antin kohtaaminen*, päähenkilönä on nainen. Kun suunnittelin näitä kokonaisuuksia, ajattelin Ahoa, itseäni ja hänen teosten päähenkilöitä, jotka ovat joutuneet tunteellisesti ristiriitaisiin tilanteisiin. Kirjailija itse oli naimisissa taiteilija Venny Soldan-Brofeldin kanssa, mutta

myöhemmin rakastui hänen siskoonsa Tillyyn. Tässä tapauksessa trio eli yhdessä sovinnossa samassa pihapiirissä.¹⁵ Ahon Romaani *Juha* osittain peilaa tätä tarinaa. Tosin siinä ristiriidan keskipisteessä on Marja, joka jättää aviomiehensä toisen vuoksi, mutta ajan kanssa hän huomaa erehtyneensä ja palaa takaisin.

En halunnut kuvaani suoraa peilausta Ahon kolmiodraamasta. Pikemminkin se saisi olla kuvaelma tästä yleisestä aiheesta, joka enemmän tai vähemmän koskettaa kaikkia. Siinä on omakohtaisuutta, muilta kuultuja kokemuksia sekä kirjallisuudesta ja elokuvamaailmasta tulleita samaistumistarinoita. Esimerkkinä niistä mainittakoon Michael Curtizin elokuvan *Casablanca* (1942) tai François Truffautin *Jules and Jim* (1962). Tästä johtuen koko työn ”päähenkilö” on naishahmo. Parhaiten se käy ilmi juuri yllämainituissa osissa, kuin myös Alman ensimmäisessä laulussa. Jälkikäteen katsottuna tämä osa on parhaiten onnistunut, kun tarkastelen muodollista yksinkertaisuutta. Vaikka kuva kohisee ja vaikuttaa huonolaatuiselta, se kuitenkin luo fyysisen tunteen ja sisällön.

¹⁵ Kaija Valkonen & Elina Koivunen: *Suurin on rakkaus*, WSOY 1997, s. 79-80

Esitystilaisuus ja jälkikommentit

Alustuskappaleessa sivutin ongelman, joka tuli vastaan työtä aloittaessa ja itse esitystä suunniteltaessa. Se oli rakenteellinen seikka, joka kuitenkin pakotti olemaan joustava oman suunnitelman suhteen. Esitystilaisuus herätti uudestaan ajatuksia videotäiteestä, sen esittämismetodeista ja kontekstista. Mikä on optimaalinen tapa esittää teosta, joka ei ole valokuva eikä elokuva vaan jotain siltä väliltä? Onko sellaista? Käydessäni näyttelyissä tai tapahtumissa, joissa on mukana videotöitä, olen kiinnittänyt huomiota teoksen esitystapaan, tilan käyttöön sekä pohtinut mahdollisia syitä, jotka johtivat tiettyihin ratkaisuihin.

Yleistäen voisi sanoa, että esillepanolla on harvemmin suurta merkitystä. Äänen annetaan usein sekoittua tilassa vallitsevaan yleismeluun, visuaalista puolta ei yritetä korostaa ja voimistaa luomalla esimerkiksi pimeää, elokuvateatterimaista tilaa. Tietysti ratkaisuihin vaikuttavat sekä taiteilijan toivomukset, että tilan fyysiset mahdollisuudet ja teoksen sisältö sekä vaatimukset. Syy voi olla myös siinä, että taidevideon esitystila on edelleen usein perinteinen valkoinen kuutio,¹⁶ jossa videotyö esitetään muiden töiden rinnalla tai osana niitä ja valkoista tilaa.

Omalla kohdallani alkuperäinen suunnitelma ja tilan puitteet eivät kohdanneet täydellisesti. Yliopiston juhlasaliin ei voitu luoda toivomaani elokuvallista pimeyttä. Syynä tähän oli toisaalta soittajien tarvitsema valo, toisaalta seinä reunustavat isot ikkunat ja tilassa hallitsevat valkoiset pinnat. Suurin ongelma oli kontrastin luominen ja hallitseminen. Videoon oli luotu kontrastia jo editointivaiheessa. Esitystilanteessa kontrastia pystyi säätämään tietokoneuudun ja projektorin kautta. Vähiten pystyin vaikuttamaan tilan kontrastiin, joka oli vain osittain hallittavissa valaistuksen avulla. Eniten tästä kärsivät osat joissa on paljon mustaa, esimerkiksi Kohmelo tai ne, joissa on matala kontrasti, muun muassa osiot, joissa oli käytetty vanhaa dokumenttimateriaalia.

Tähän työhön liittyi paljon ajatusten ja varsinkin metodien kokeilua. Olen käyttänyt näyttelijöitä, kuvannut museo-olosuhteissa, rakentanut pienoismalleja, käynyt läpi monia eri visuaalisia vaihtoehtoja, tasapainoillut abstraktin ja kertovan kuvan välillä sekä tehnyt joukon virheitä ja oivalluksia. Tämä heijastuu kokonaisuudessa. Kun katson sitä jälkepäin, vaikutus on hieman liian kirjava. Toisaalta tarkoituksena oli saavuttaa tietty osien monimuotoisuus, mutta se kaippaa enemmän sulavuutta. Vaikeinta oli suhteuttaa toisiinsa kerronnallisen ja visuaalisen kuvamateriaalin määrää. Halusin antaa kuulijalle ja katsojalle mahdollisuuden keskittyä musiikkiin, täydentäen kokonaisuutta hienovaraisesti ajatuksia herättävällä kuvalla.

¹⁶ Brian O'Doherty: *Inside the White Cube*, California 1976, s. 14. Valkoisessa kuutiossa on O'Dohertyn mukaan: "Some of the sanctity of the church, the formality of the courtroom, the mystique of the experimental laboratory joins with chic design to produce a unique chamber of esthetics. So powerful are the perceptual fields of force within this chamber that, once outside it, art can lapse into secular status. Conversely, things become art in a space where powerful ideas about art focus on them."

Lähdeluettelo

Aaltonen, Jouko: *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*, Otavan kirjapaino, Keuruu 2006

Bird, Robert: *Andrei Tarkovsky – Elements of Cinema*, Reaktion Books, London 2008

Liesbrock, Heinz (ed.) *Stephen Shore: Photographs*, Schirmer, München 1995

Lyytikäinen, Pasi: *Helsinkiin – libretto*, Helsinki 2005

Nichols, Bill: *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press 2001

O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube*, California, University of California Press 1976

Valkonen, Kaija & Koivunen, Elina: *Suurin on rakkaus*, Porvoo, WSOY 1997