

Sini-Tuuli Kononen

# Ääni kuvasta, kuva äänestä

Asynkroni kerronnan keinona

---

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi

Elokuvan ja television koulutusohjelma

Opinnäytetyö

3.5.2019

Tekijä(t) Otsikko	Sini-Tuuli Kononen Ääni kuvasta, kuva äänestä Asynkroni kerronnan keinona
Sivumäärä Aika	30 sivua 5.5.2019
Tutkinto	Medianomi AMK
Koulutusohjelma	Elokuvan ja television koulutusohjelma
Suuntautumisvaihtoehto	Elokuvaus ja leikkaus
Ohjaaja(t)	Lehtori Heikki Ahola
<p>Opinnäytetyö tarkastelee elokuvakerrontaa, joka rakentuu kuvan ja äänen asynkroniseen suhteeseen. Asynkroni on elokuvakerronnan elementti, joka liitetään yleisimmin elokuvaäänien terminologiaan, mutta sillä myös tarkoitetaan asynkronisen kuvan ja äänen rinnastamista dialektiikan luomiseksi.</p> <p>Opinnäytetyön tavoitteena on tutkia mitä asynkroninen kuvan ja äänen liitto mahdollistaa elokuvakerrontaan. Tarkastelen käsitteitä, jotka auttavat ymmärtämään, miten asynkroni rakentuu. Käsittelen laajemmin Trinh T. Minh-han lyhytelokuvaa Reassemble ja niitä asynkronisia keinoja, joita tekijä on soveltanut.</p> <p>Asynkronille perustuva kerronta liitetään vahvasti nk. kokeellisen ja subjektiivisen kerronnan traditioon, jota käsittelen tutkimuksessa erityisesti avantgarde-elokuvien kautta siirtyen anti-illusionismin käsitteeseen. Anti-illusionismin lähtökohtana on kerronta, joka ei pyri antamaan valmiita vastauksia, vaan antaa tilan mielen tuottamille assosiaatioille ja kykyyn luoda osista kokonaisuuksia. Tästä näkökulmasta tarkastelen myös katsomis- ja ymmärtämiskokemusta kokeellisen elokuvan kontekstissa.</p>	
Avainsanat	Asynkroni, avantgarde, anti-illusionismi

Author(s) Title Number of Pages Date	Sini-Tuuli Kononen Sound from image, image from sound Asynchrony in cinema 30 pages 5 May 2010
Degree	Bachelor of Arts
Degree Programme	Film and Television
Specialisation option	Cinematography and Editing
Instructor(s)	Heikki Ahola, Senior Lecturer
<p>The thesis examines film narration, which is based on the asynchronous relationship between image and sound. Asynchrony is an element of film narration, which is most commonly associated with the terminology of film sound, but it also means aligning asynchronous image and sound to create dialectic.</p> <p>The aim of this thesis is to study what an asynchronous alliance between picture and sound allows for film narration. I look at concepts that help to understand how asynchronous relationship is being built. Analysing Trinh T. Minh-ha's short film <i>Reassemblage</i>, I examine asynchronous and experimental techniques that the author has applied.</p> <p>The asynchronous narrative is strongly associated with the tradition of experimental and subjective cinema, which I examine through avant-garde films, moving to the concept of anti-illusionism. The starting point of anti-illusionism is a narrative that does not seek to give ready answers, but a space for the associations and the mind's ability to create gestalt from fragmented parts. From this perspective, I also look at the viewing and understanding experience in the context of an experimental cinema.</p>	
Keywords	Asynchrony, avant-garde, anti-illusionism

## Sisällys

1	Johdanto	1
2	Synkronin tarpeellisuudesta	2
2.1	Synkroni ja asynkroni	3
2.2	Piktoriaalinen ja auralinen kieli	3
2.3	Näköaistin hegemonia	4
2.4	Synkreesi	4
2.5	Lisäarvo	5
2.6	Synkronisiteetti	6
3	Vastarinta	9
3.1	Avantgarde	9
3.2	Asynkronin manifesti	11
3.3	Montaasiteoria, poeettisuus ja rajakuva	15
3.4	Rajakuva	16
4	Anti-illusionismi	17
4.1	Neoavantgarde	17
4.2	Esimerkkejä anti-illusionismista	18
5	Tarkastelu	21
5.1	Refleksiivisyys	22
5.2	Rakenne	22
5.3	Kertojaääni	24
5.4	Intervalli	25
6	Katsoja	27
7	Lopuksi	29

Lähteet

## 1 Johdanto

Elokuva on lähtökohdiltaan konstruoitua ja keinotekoisia, silti lopputulokselta usein odotetaan pyrkimystä naturalismiin, jonka perustana on äänen ja kuvan synkroni. Äänen ja kuvan synkroni on itsestäänselvyys perinteisessä elokuvatuotannossa. Kuvan ja äänen liitto konstruoi illuusion todellisuudesta, jossa katsoja pysyy mukana ilman suurempia ponnisteluja. Elokuvat jotka eivät rakennu tämän liiton varaan luokitellaan nk. kokeelliseksi.

Synkronista luopuminen hämärtää loogisia ja kausaalisia rakenteita; ne edellyttävät ratkaisuja, jotka kiskovat katsojaa pois illuusiosta. Anti-illusionistisen kerronnan perustana usein on kuvan ja äänen asynkroni, jossa kuva ja ääni ovat autonomisia, mutta dialektisessa suhteessa. Kerronta jättää vastuuta ja tulkinnan varaa katsojalle; hänen omalle ajattelulleen, tajunnan kykyyn luoda osista kokonaisuus.

Tämä opinnäytetyö tarkastelee, miten kuvan ja äänen asynkronilla rakennetaan elokuvakerrontaa ja miten se toimii tehokeinona sekä lähtökohtana. Tässä opinnäytetyössä nk. kokeellisen elokuvan traditioon viitataan vähemmän käytetyllä käsitteellä anti-illusionismi, joka kuvastaa hyvin irtautumista elokuvan illusionistisista pyrkimyksistä, jota synkroni nimenomaan vahvistaa.

Käsittelen aluksi synkronin merkitystä ja sen kautta asynkronisen kerronnan terminologiaa, siihen liittyviä käsitteitä ja historiaa. Avaan anti-illusionimin käsitettä ja esimerkkielokuvien kautta esittelen lyhyesti asynkronisen kerronnan ominaisuuksia. Tarkastelen laajemmin Trinh T. Minh-han lyhytelokuvaa Reassemble ja niitä asynkronisia keinoja, joita elokuvassa on havaittavissa ja joita tekijä on hyödyntänyt. Lopuksi tutkin elokuvan katsomis- ja ymmärtämiskokemusta.

Tutkimuksen tavoitteena on myös ymmärtää omaa työskentelyäni. Tunnistan itsessäni välinpitämättömyyden selityksiä kohtaan ja olen tottunut hyväksymään sen, ettei aina löydy vastauksia. Tämä on ollut lähtökohtana itselleni myös dokumentaariseksi luokiteltavien elokuvien tekoprosessissa, jossa on tietty todentamisen vastuu. Tältä pohjalta haluan valitsemieni käsitteiden ja esimerkkien kautta tutkia ja ymmärtää oman työskentelyni viitekehystä.

Vaikka tämä opinnäytetyö keskittyy paikoin äänen käyttöön, tutkin aihetta ennen kaikkea elokuvantekijän, en äänisuunnittelijan näkökulmasta.

## 2 Synkronian tarpeellisuudesta

Rhythm is part of our biology, and to survive we oscillate with the rhythms of our environment, our planet, and our solar system – Karen Pearlman

Kommunikaatio toisten ihmisten kanssa on helpompaa, jos pystymme mukautumaan sosiaalisiin tilanteisiin. Kun kohtaamme toisen ihmisen energian, pyrimme samantahtisuuteen hänen kanssaan, koska haluamme kanssakäymisen olevan sujuvampaa. Jos ihmiset ympärillämme puhuvat hiljaa, pyrimme myös itse puhumaan hiljaa. Toimimme näin, koska haluamme yhteenkuuluvuutta ja ymmärrystä heidän kanssaan. Jos ihmiset ympärillämme nauravat kovaan ääneen ja elehtivät vapaasti ja jos tässä tilanteessa puhumme hiljaa, emme sovita energiaamme yhteen heidän kanssaan, keskustelun rytmi muuttuu, ja voimme jäädä ulkopuolelle. (Pearlman 2009, 68.)

Elokuvan katselukontekstissa samantahtisuus eli synkronia voidaan kuvitella pyrkimyksenä saada katsoja samalle "aallonpituudelle" elokuvan kerronnan kanssa. Tästä kirjoittaa Karen Pearlman, joka on tutkinut elokuvan rytmiä. Hän näkee tämän ennen kaikkea elokuvan leikkaukseen liittyvänä seikkana. Pearlman viittaa Gilles Deleuzin ajatukseen, että katsojan keho ja elokuva muodostavat liiton, joka käy läpi ikään kuin seremonian, jota Pearlman kutsuu synkronin seremoniaksi, jonka tarkoituksena on synkronoida katsojan fyysiset, emotionaaliset ja kognitiiviset vaihtelut elokuvan rytmiin sopivaksi. (Pearlman 2009, 68.)

Astuessaan ohjaajan aikaan katsoja asettuu ikään kuin asumaan elokuvaan. Ei kuitenkaan sen narratiiviseen maailmaan, vaan siihen outoon väliilaan, jossa elokuvakokemus tapahtuu, jossakin todellisen ja fiktiivisen maailmaan välissä (elokuva on aina jotakin muutakin kuin tarina, jonka se meille kertoo). (Leskinen & Pendino 112, 2015.)

## 2.1 Synkroni ja asynkroni

Kuvan ja äänen synkronin itsestäänselvyys on seurausta äänen ja kuvan työstämiseen liittyvästä perinteestä: leikkausprosessi alkaa kuvauksissa tallennetun kuva- ja äänimateriaalin synkronoimisella. ”Myös elokuvan varhaisten tekijöiden haave nähdä kuvan ja äänen täydellinen synkroni liehuu taustalla.” (Takala 2014, 103.)

Ääni voi suhteessaan kuvaan olla ajallisesti, paikallisesti tai akustisesti synkroninen tai asynkroninen. Kysymys ei ole kuitenkaan teknisestä synkronista. Elokuvaäänestä puhuttaessa, asynkronilla tarkoitetaan ääntä, jonka lähdettä katsoja ei heti tunnista. Kuvan ja äänen asynkroni luo ennen kaikkea merkityssuhteita ja ohjailee katsojan tunnemaailmaa. (Kivi 2012, 215.)

Synkronin ja asynkronin rinnalla käytetään termejä diegeettinen ja ei-diegeettinen. Äänen lähde on diegeettinen kun se on elokuvan maailmasta tulevaa tai ei-diegeettinen, eli elokuvamaailman ulkopuolelta tulevaa. Asynkroninen ääni voi olla elokuvan maailmasta tulevaa diegeettistä ääntä, tai kuvan ulkopuolista ei-diegeettistä ääntä.

## 2.2 Piktoriaalinen ja auraalinen kieli

Elokuva on ideoiden sarja, jossa kuvalla ja äänellä rakennetaan huomioita todellisuudesta. Yksittäisen kuvan rakenne on piktoriaalinen eli visuaalisen havainnon rakenne. Äänten rakenne on akustisen havainnon rakenne. Visuaalinen havainto perustuu valolle, siihen miten se käyttäytyy, miten ja millä se antaa informaatiota. Auraalinen havainto käyttäytyy toisin kuin valo. Se rakentuu äänten ympärille, ja siten sen informaatio on erilaista. Kyseessä on kaksi erilaista havaintomenetelmää, jotka ovat kahden sensorisen järjestelmän, kuulon ja äänen rakenteita. Ne ovat myös ajattelun rakenteita, koska aivot koordinoivat sitä informaatiota, jota nämä rakenteet syöttävät. (Valkola 1992, 79.)

Näiden kahden rakenteen olemuksien käsittäminen on elokuvan tekemisen ydinasia. Päivi Takala on tutkinut äänen olemusta ja näkee ongelmana sen, että ääni ja kuva nähdään toisilleen vastakkaisina, lähtökohdiltaan ja olemukseltaan erilaisina. Takala painottaa, että aistit toimivat osana samaa ruumista, joka taas toimii osana maailmaa. Niinpä on syytä etsiä lähtökohtia, jotka pikemminkin yhdistävät elokuvan eri elementtejä, kuin ajavat niitä kauemmaksi toisistaan. (Takala 2014, 36.)

### 2.3 Näköaistin hegemonia

The history of cinema has been so fully constituted as a visual affair that it is not clear how, at this late date, a different story might be defended – Rick Altman

Elokuvaa katsoessa voimme sulkea silmät, mutta äänen ominaisuudet ovat erilaiset. Se lävistää kehomme halusimmepa sitä tai emme. Kuitenkin ihmistä joka katsoo elokuvaa, kutsutaan katsojaksi. Termi on harhaanjohtava, koska elokuvakokemus ei usein ole vain yhden aistin varassa (Leskinen & Pendino 2015, 109). Ehkä pitäisi ennemmin puhua katsoja-kuulijasta, koska termi katsoja pitää sisällään asenteen näköaistin hegemoniasta; kuva johtaa, ääni seuraa. Äänen tehtäväksi ei tulisi jäädä ainoastaan toiminnan ja emotion korostaminen.

Elokuvan mykkäkaudelta peritty säästyksellinen perinne on säilynyt valtavrassa enemmän tai vähemmän samanlaisena aina tähän päivään saakka. Valtavirtaelokuvaa vaivaa vieläkin kovin mielikuvituksen ja banaali suhde musiikkiin. Musiikin ja elokuvan erityissuhdetta hyväksikäytetään virtaviivaisen mutta tasapaksun ja mitäänsanomattoman lopputuotteen valmistamiseksi. Ääniraita liimataan päälle ylimääräisenä koristeena, usein vain muutaman sekunnin pätkänä, joka lisää kokonaisuuden ilmaisun kannalta hyvin vähän mitään arvokasta. Se sysätään katsojalle kuin turvariepuna, kun hän pelkää tai kun hän ei tiedä tarkalleen, mitä tuntee. (Leskinen & Pendino 2015, 111.)

Näköaistikeskeisyyttä on haastanut myös Jean-Luc Nancy, joka puuttuu subjektin kysymyksen uudelleen asettamiseen. Ääni saapuu yllätyksenä eikä ole yhtä valmis tarkasteltavaksi kuin kuva. ”Äänelle ominaista on hämmentää rajoja: se on sekä sisin että kaukaisin, läsnä ja poissa. Se ylittää visuaalisen rekisterin hallinnalle ominaiset vastakkaisuudet näkyvän ja näkymättömän, paljastumisen ja kätkemisen välillä.” Kuunteleminen on sekä sisä- että ulkopuolella olemista. Nancyn mukaan kuva sijoittuu ”imaginaarisen vangitsemisen”. Ääni sijoittuu ”symbolisen viittaamisen tai lykkäämisen” alueelle. (Wahlfors 2015.)

### 2.4 Synkreesi

Michel Chionin käyttämä termi synkreesi (synchresis) yhdistää sanat synkroni ja synteesi, jolla hän tarkoittaa samanaikaisesti esitetyn äänen ja kuvan liitosta, joka mielletään yhdeksi kokonaisuudeksi. Tämä liitos on riippumaton logiikasta ja toimii universaalisti. Se on psykologinen ilmiö, jonka hermojärjestelmä mahdollistaa, ja se



toimii hyvin manipulaation välineenä. Synkreesin mahdollistama uudelleen assosiointi on oleellinen osa elokuvan jälkituotantoa. (Chion 1994, 63–64.)

Synkreesi on kuvan ja äänen jälkisykronisaatio, joka rakentuu ääniefektien käytöllä. Kuvassa näkyville kasvoille voi antaa minkä tietyn äänen tahansa, samaan tapaan kuin esimerkiksi vasarasta voi lähteä minkälainen ääni tahansa. Esimerkkinä Jacques Tatin elokuva *Enoni on toista maata* (1958), jossa Tati käytti ihmisaskeleen ääninä pingispalloja ja lasiesineitä. (Chion 1994, 63–64.)

Täysin epätodennäköiset äänet voivat tuntua luonnollisista, emmekä edes kiinnitä niihin huomiota. Toinen esimerkki on James Cameronin *Terminator 2 – Tuomion päivä* (1991) elokuvasta, jossa kuullaan nainen juoksemassa paljain jaloin pitkin käytävää, mutta äänessä kuullaan kenkien kopina. Epärealistinen synkreesi on myös tunnusomainen piirre kauhuelokuvissa, jossa myös kameran liikkeille voidaan lisätä ääniefekti (Carlsson 1994.)

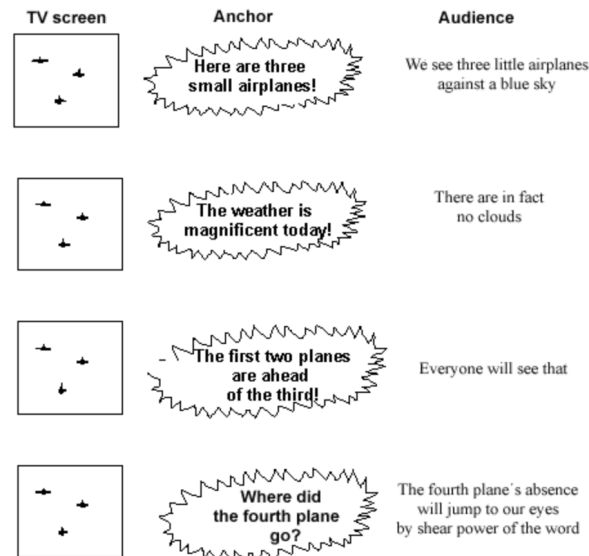
Whatever virtues sound brings to the film are largely perceived and appreciated by the audience in visual terms - the better the sound, the better the image. -Walter Murch (Chion 1994, IX).

Jälkisykronisointia käytetään esimerkiksi, kun elokuva on kuvattu mykkänä ja luonnollisena näyttäytyvä synkroni rakennetaan alusta. Nina Davenport kuvailee elokuvansa *Hello Photo* (1995) tekoprosessia, jossa hän kuvasi elokuvan ilman ääniä ja käytti paljon aikaa keinotekoisien synkronin luomiseen jälkikäteen. Tulos näyttäytyy naturalistisena, mutta jos elokuva olisi kuvattu äänen kanssa kuuluisimme kaiken. Davenport huomauttaa, että mikrofoni ei ole aivot, se vain tallentaa ajattelematta mitä se tallentaa. (MacDonald 2015, 172.)

## 2.5 Lisäarvo

Toinen Chionin käyttämä termi, lisäarvo (added value), liittyy olennaisesti äänen ja kuvan liittoon. Tämän ideana on äänen kuvaa rikastuttava teho, joka tekee elokuvasta kolmiulotteisen ja kehollisen. Merkitykset rakentuvat periaatteella ”enemmän kuin osiensa summa”. Tätä esimerkkiä Chion demonstroi uutislähetysten kautta (ks. kuvio 1), jossa lisäarvo tulee ilmi tekstissä. Kuvassa nähdään kolme lentokonetta ja äänessä uutistenlukija selostaa: ”Näemme kolme lentokonetta taivaalla.” Kuvan merkitys samoin kuin katsojan assosiaatiot muuttuvat vaihtoehtoisen äänen myötä. Uutisankkuri

olisi voinut tehdä viisikymmentä muuta huomiota kuvasta, mutta niiden tarpeettomuus on illusorinen, koska joka tapauksessa nämä huomiot olisivat johdattaneet ja jäsentäneet havaintoamme kuvasta ja olisimme nähneet ne ”luonnollisina”, kuviin kuuluvina. (Chion 1994, 6–7.)



Kuvio 1. Äänen lisä-arvo. (Kuva: Sven E Carlsson, 2004)

Lisäarvon käsitettä avaamalla Chion kohdistaa huomiomme siihen, että ääni otetaan usein itsestään selvyytenä. Hän myös kiinnittää huomiota siihen, että usein ”sellaiset elokuvassa koetut asiat, jotka saavat alkunsa äänestä, luetaan kuvan ominaisuuksiksi. Äänen merkitys lisäarvon tuottajana ja elokuvallisen kokemuksen ytimen muodostajana voi tulla syrjäytetyksi, vaikka itse asiassa huomiomme kohteena oleva ilmiö voi olla enemmän äänen kuin kuvan aikaansaama.” (Takala, 2014, 159).

## 2.6 Synkronisiteetti

Erilaisista tehdasasetuksista riippuen on universumi toisille mykkä ja toisille taas merkityksiä täynnä. – Perttu Häkkinen

Synkreesi voi toimia myös näkymättömällä tavalla, silloin kun kuvalla ja äänellä ei ole mitään tekemistä keskenään. Ne voivat muodostaa merkityksiä refleksinomaisesti havaintokyvyssämme. Yhdistäessä sattumanvaraisen äänen ja kuvan voi huomata, että tietyt kohdat yhdistyvät synkreesin kautta, kun toiset taas eivät. (Chion 1994, 63.)

Chionin käyttämä synkreesin idea on samankaltainen kuin C.G. Jungin luoma käsite synkronisiteetti, jolla Jung tarkoittaa merkitsevää yhteensattumaa. Se viittaa tilanteisiin, joissa kaksi tai useampi toisiinsa näennäisesti liittymätöntä asiaa tapahtuu rinnakkain. Tapahtumilla ei ole kausaalista yhteyttä, mutta niitä yhdistää symbolinen merkitys. Jungin mukaan tilanteet voivat olla yhteydessä toisiinsa merkityksen kautta, eikä niillä tarvitse olla selitystä kausaliteetin ehdoilla. (Wikipedia, 2019a).

Jung vastusti rationaalisuuteen ja kausaalisuuteen perustuvaa maailmanjärjestystä, koska se hänen mielestään kuului tieteen maailmaan, mutta se ei voinut heijastaa sitä laajaa skaalaa kokemuksia, joita ihmisillä oli elämästä, mutta joille meillä on vain puutteellisia termejä, kuten henkinen, transsendenttinen, sielu, sydän jne. (Knudsen 2008, 8.)

Esimerkki jungilaisesta synkronisiteetistä on tunnettu populaarikulttuurin myytti, jossa *Ihmema Oz* (1939) ja Pink Floydin albumi *Dark Side of the Moon* (1973) olisivat synkronisessa yhteydessä, eli musiikki olisi tehty elokuvaa varten. Vuonna 1995 julkaistu artikkeli aloitti spekulointia, ja pian tämän jälkeen Pink Floydin fanit perustivat nettisivuja ilmiöstä keskustelua varten. (Wikipedia, 2019b).

Then rent "The Wizard of Oz," turn off your television sound, put Pink Floyd's *The Dark Side of the Moon* in your CD player and press play at the exact moment the MGM lion roars for the first time. The result is astonishing. It's as if the movie were one long art-film music video for the album. Song lyrics and titles match the action and plot. The music swells and falls with character's movements. Don't expect to be overwhelmed. But *do* expect to see enough firm coincidences to make you wonder whether the whole thing was planned. And expect to see many more coincidences that would be definite reaches if it weren't for other parts lining up so well. (Savage 1995.)

Pink Floydin jäsenet ovat kiistäneet väitteet, ja että se on ainoastaan sattumaa. David Gilmour kuittasi ilmiön sanomalla, että "jollain tyypillä oli liikaa aikaa tuhlattavana ja hän keksi yhdistää Ihmema Ozin ja Dark Side of the Moonin." (Wikipedia, 2019b). Huolimatta siitä, että Ihmema Ozilla ja Pink Floydin levyllä ei olisi mitään tekemistä keskenään, on synkronisiteetin mahdollisuus kiinnostanut faneja siinä määrin, että ilmiö on noussut kulttiasemaan nimellä Dark Side of the Rainbow, ja otettu käyttöön kaupallisissa tarkoituksissa (ks. kuvio 2).



Kuvio 2. Dark Side of the Rainbow –DVD (Kuva: etsy.com)

Jungilaista synkronisiteettia on selitetty todennäköisyysteorialla, matematiikalla, kvanttifysiikalla, uskonnolla ja psykologialla, jossa se nähdään kognitiivisena vinoumana, pareidoliana. Siinä epämääräiset ja satunnaiset aistihavainnot muokkautuvat mielessä merkityksellisiksi, esimerkiksi hahmojen näkeminen pilvien muodoissa (Wikipedia, 2019a).

Christian Marclay on käyttänyt synkronisiteetin periaatetta elokuvassa *Up & Out* (1998), jossa hän tutkii kuvan ja äänen korrelaatiota. Elokuvassa yhdistyy Michelangelo Antonionin *Blow Up* (1966) kuvamateriaali ja Brian de Palman elokuvan *Blow Out* (1981) ääniraita. Idea vaikuttaa yksinkertaiselta, mutta liitos on kaukana sattumanvaraisuudesta. Kun mieli yrittää sovittaa yhteen kahden datan jatkumattomuutta, jotain kiinnostavaa tapahtuu. Montaasin logiikka on epänaturalistinen, ja siinä kompastellaan moniin irrallisilta vaikuttaviin kohtiin, mutta samaan aikaan äänestä (joka usein nähdään toisarvoisena toimijana) tulee johtava, yhdistävä voima. *Up & Out* haastaa näköaistin ylivalan ja kommentoi tallennetun median roolia yhteiskunnassa. (Sherburne 2002.)

### 3 Vastarinta

#### 3.1 Avantgarde

Elokuvan avantgarde kukoisti sata vuotta sitten Euroopassa. Kuvataiteilijat kiinnostuivat elokuvailmaisun kehittämisestä ja vaikutteita lainattiin mm. futurismista, impressionismista, kubismista, dadasta ja surrealismista, eli niissä suuntauksissa, jotka ovat horjuttaneet taiteen vakiintuneeksi muodostunutta kaanonin ja esittäneet uusia tulkintoja todellisuudesta. Virikkeitä haettiin myös tieteestä ja teknologiasta; avantgardeen liitetäänkin yleisissä mielikuvissa myös naiivi tulevaisuusoptimismi, jossa taiteella uskottiin voitavan muuttaa yhteiskuntaa. (Hautamäki 2018.)

Avantgarde oli esteettistä ja poliittista vastarintaa perinteisiä arvoja vastaan, johon kuului oleellisena kokeellisuus, joka on käsitteenä huomattavasti laajempi ja neutraalimpi (Suomalainen 2012). Avantgarde-termin liittyy usein voimakas arvolutaus; joillekin se on kuollut ilmiö, toisille ”emansipatorinen lähtökohta taiteen tekemiseen” (Hautamäki 2018). Nykyään termi käsittää laajan joukon lähestymistapoja elokuvailmaisuun, ja sen nykyarvo on enemmän sen kattavuudessa kuin tietyssä lähestymistavassa (MacDonald 2015, 2).

Jos taide ei tyydy olemaan vain ajanvietettä, vaan lietsoo riitaa, kommentoi kriittisesti maailman menoa ja venyttelee kokemusmaailmaamme uuteen uskoon, on sitä usein kutsuttu avantgardeksi. (Mäki 2011–2014.)

Teemu Mäki jakaa avantgarden estetikseen ja yhteiskunnalliseen traditioon. Abstrakti avantgarde käsittää esteettisen ulottuvuuden tai vaihtoehtoisen todellisuuden, johon se asettuu. Tämä ei ole eskapismia vaan arkitodellisuuden ylittävää todellisuutta. Estetikseen avantgarden todellisuus on riippumaton yhteiskunnallisesta todellisuudesta, mutta samalla se pyrkii olemaan vaihtoehto todellisuudelle. Yhteiskunnallinen avantgarde puolestaan on vastaan taiteen esteettistä ja viihdyttävää tehtävää ja pyrkii luopumaan vallitsevien arvojen noudattamisesta. Sen päämäärä on konkreettinen yhteiskunnallinen aktivismi ja nykytilan kommentointi. (Mäki 2011–2014.)

Agnes Martinin minimalistisen maalaustaiteen (ks. kuvio 3) voi kokea radikaaliksi haasteeksi keskittymiskyvyille, taidolle havaita vaimeimpiakin sävy- ja rytmieroja ja kyvyille nauttia niistä. Ja eittämättä tämä haaste on kulutuskapitalistisen ahminnan, hälyn ja räikeyden askeettinen antiteesi. Toisaalta lienee kuitenkin niin, että harva katsoja kokee nämä maalaukset porvarillisen rohuamisen ja välitöntä tyydytystä metsästävän viihtymiskulttuurin kritiikkinä tai vaativan häneltä mitään radikaalia elämänmuutosta. (Mäki, 2011–2014.)



Kuvio 3. Agnes Martin (1912–2004), näyttely Solomon R. Guggenheim museossa vuonna 2017. (Kuva: David Heald © Solomon R. Guggenheim Foundation)

Avantgarde-kerrontaa pidetään jopa itsetarkoituksellisen vaikeana, ja koska se muodostuu aika-, tila ja kausaalisuhteiden puuttumisesta. Unenomaisuus ja absurdius eivät välttämättä aukea katsojalle tai tarjoa sujuvasti eteneviä kohtauksia ja yhtenäistä tarinaa. (Suomalainen 2012.) Esimerkiksi Maya Derenin *Meshes of the Afternoon* (1943) kerronta rakentuu keskushenkilön sisäisen todellisuuden ja alitajunnan vaihteluihin luoden oman logiikkansa, jonka kautta katsoja voi myös tulkita elokuvaa (ks. kuvio 4).



Kuvio 4. Tajunnallinen kerronta elokuvassa *Meshes of the Afternoon* (Näytönkaappaus)

Valtavirtaelokuvasta poiketen avantgarde-elokuva ei pyrkinyt viittaamaan elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen, vaan se loi omaa sisäistä maailmaa, johon myös Mäki viittaa. Tämä johti siihen, että elokuvan taideteosmaisuus korostui ja viihteellisyys väheni. Avantgarde-elokuvan ja valtavirtaelokuvan välillä vallitsee siis riippuvuussuhde: jotta jokin voi olla avantgardea, radikaalia ja erilaista, tarvitaan myös massa, josta se erottuu. (Suomalainen 2012.)

### 3.2 Asynkronin manifesti

Elokuvan alkuvaiheet puutteineen (ääni ja värit) olivat kerronnaltaan vapaampaa kuin mitä kohti elokuvakerronta oli menossa 1920-luvulla. Ensimmäisen kokopitkän äänielokuvan, Alan Croslandin vuonna 1927 ohjaaman *The Jazz Singerin* myötä ihmisen äänestä elokuvassa tuli äänihierarkian ylin elementti. *The Jazz Singer* ei ollut täysäänielokuva, vaan nk. *part-talkie*, jossa ääni oli synkronoitu ainoastaan laulukohtauksien osalta. Ennen täysäänielokuviiin siirtymistä, lyhyen siirtymävaiheen aikana tehtyjä elokuvia kutsutaan *part-talkie*iksi, joka on oma genrensä, hybridi jossa yhdistyi mykkäelokuvan perinne dialogikohtauksiin. Osa näistä elokuvista alkoi

puhekohtauksella, jossa näyttelijät selostivat mitä elokuvassa nähdään, ja sen jälkeen elokuva nähtiin ikään kuin takaumana. (Hubbert 2011, 114.)

Äänentallennusvälineistön yleistyttyä nähdyn puheen ja kuullun puheäänien välisen synkronin standardisoitumisen ja leviämisen myötä elokuvakerronnassa alkoi *talkiesin* (talking pictures) aikakausi, josta tuli varsin nopeasti globaali ilmiö, joka vahvisti ennen kaikkea amerikkalaisen Hollywoodissa tuotetun elokuvan asemaa (Wikipedia, 2019c). Äänielokuvasta tuli kielikeskeinen, eli dialogipainotteisuuden myötä elokuva ei ollut enää universaali kuten mykkäelokuva, vaan se sidottiin tiettyyn kieleen ja sen ymmärtämiseen (Sanderson 2016).

Uutta teknologiaa vastaan kävi Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin ja Grigori Alexandrov artikkelillaan *A Statement*<sup>1</sup>. Tämä manifesti kirjoitettiin pian ensimmäisen kokopitkän äänielokuvan jälkeen vuonna 1928. Heidän argumenttinsa äänielokuvaa vastaan oli elokuvan ilmaisun näivettyminen teatteritaltioinnin kaltaiseksi ja perinteiseen kerrontaan sidotuksi. Äänielokuva perustuu todellisuuden illuusion jäljittelyyn ja tyydyttää yksinkertaisen tarpeen, mutta ei syvemmin tutki niitä mahdollisuuksia, joita äänellä voisi olla. Pelättiin että äänielokuva tuhoaa montaasiin perustuvan elokuvakerronnan. Synkroninen elokuva, jossa kuulisimme ainoastaan sen minkä näemme olisi ilmaisullisesti köyhää ja tukahduttaisi elokuvailmaisun homogeeniseksi. He olivat vastaan äänen todellisuutta peilaavia ominaisuuksia, mutta ehdottivat myös äänelle rinnastamisen roolia. Tätä he kutsuivat asynkroniksi: äänen ei tarvitse jäljitellä sitä mitä kuvassa nähdään, vaan se voi toimia autonomisena ilmaisukeinona. Elokuvan kuvaa ja ääntä voisi käyttää vapaasti, irrallaan ja ilman suoraa sidosta toisiinsa. Montaasielokuvassa ääni tulisi asettaa vastakkain kuvan kanssa, jolloin äänen tehtävä olisi ilmaista muuta kuin mitä kuvassa jo nähdään. (Adams 2017.)

---

<sup>1</sup> (katkelma manifestista) In the first place there will be commercial exploitation of the most salable merchandise, *talking films*. Those in which sound recording will proceed on a naturalistic level, exactly corresponding with the movement on the screen, and providing a certain "illusion" of talking people, of audible objects, etc. A first period of sensations does not injure the development of a new art, but it is the second period that is fearful in this case, a second period that will take the place of the fading virginity and purity of this first perception of new technical possibilities, and will assert an epoch of its automatic utilization for "highly cultured dramas" and other photographed performances of a theatrical sort. To use sound in this way will destroy the culture of montage, for every *adhesion* of sound to a visual montage piece increases its inertia as a montage piece, and increases the independence of its meaning-and this will undoubtedly be to the detriment of montage, operating in the first place not on the montage pieces but on their JUXTAPOSITION. Only a CONTRAPUNTAL USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection. (S. M. Eisenstein, V. I. Pudomn, and G. V. Alexandrov, *A Statement* (1928))



Pudovkin laittoi teorian käytäntöön hänen ensimmäisessä äänielokuvassa, *The Deserter* (1933), joka voidaan luokitella *part-talkieksi*. *The Deserter* on kommunistinen propagandaelokuva telakkatyöntekijöistä Saksan Hampurissa, jotka Neuvostoliiton toimeksiannosta painostavat telakan työntekijät lakkoilemaan. Elokuvasa Pudovkin käyttää äänikollaaseja sekä äänitehosteita kuvamontaasin tapaan. Äänillä on oma kerronta ja se toimii itsenäisesti, vaikka se on paikoin synkronoitu kuvan kanssa. Esimerkiksi vasaran ääni kuullan kuvassa vasarasta, mutta samaa ääntä käytetään ilman kuvaa rytmisenä elementtinä. (Adams 2017.)



Kuvio 5. *The Deserter* (1933) suora leikkaus käsistä räjähdykseen. (Näytönkaappaus)

Vsevolod Pudovkin jatkoi myöhemmin asynkronian käsittelyä artikkelissa *Asynchronism as a Principle of Sound Film* (1960). Pudovkinin argumentti oli, että äänellä on paljon enemmän potentiaalia kuin olla vain yksi taso elokuvakerronnassa ja tämä potentiaali saavutetaan nimenomaan äänen asynkronisella käytöllä.

Always there exist two rhythms, the rhythmic course of the objective world and the tempo and rhythm with which man observes this world. The world is a whole rhythm, while man receives only partial impressions of this world through his eyes and ears and to a lesser extent through his very skin. The tempo of his impressions varies with the rousing and calming of his emotions, while the rhythm of the objective world he perceives continues in unchanged tempo. (Pudovkin 1960.)

Vastusta oli myös taloudellisista syistä. Neuvostoliiton elokuvateollisuus<sup>2</sup> ei ollut 1920-luvulla yhtä vauras kuin amerikkalainen ja synkronoidun äänen tallentaminen oli

<sup>2</sup> We who work in the U.S.S.R. are aware that with our technical potential we shall not move ahead to a practical realization of the sound film in the near future. At the same time we consider it opportune to state a number of principal premises of a theoretical nature, for in the accounts of the invention it appears that this advance in films is being employed in an incorrect direction. Meanwhile, a misconception of the potentialities within this new technical discovery may not only hinder the development and perfection of the cinema as an art but also threaten to destroy all its present formal achievements. (S. M. Eisenstein, V. I. Pudomn, and G. V. Alexandrov, A Statement (1928))

kallista (Sanderson 2016). Tämä syy ei sinänsä ole kadonnut mihinkään, ja on edelleen joukko elokuvantekijöitä rajallisten resurssien puitteissa valitsevat tehdä toisin.

*Talkiesien* vastustajiin kuului myös Alberto Cavalcanti. Hän esitti omassa laajassa artikkelissaan, että äänellä on myös muita ulottuvuuksia kuin dialogi. Musiikki, äänitehosteet ja kertojaääni yhdessä luovat elokuvakerrontaa (Dancyger 2007). Cavalcanti oli erityisen huolissaan, kun synkronoidun äänen myötä myös teatterintekijät kiinnostuivat elokuvasta, koska teatteri-ilmaisu on lähtökohtaisesti erilaista kuin elokuvailmaisu, heille riitti ainoastaan, että esitys ja synkronoitu dialogi saatiin tallennettua. Myös katsojat halusivat nähdä ihmisiä puhumassa ja tämän myötä kertojaääni jäi taka-alalle. (Cavalcanti 1939.) Cavalcanti argumentoi esimerkillä Joris Ivensin elokuvasta *Spanish Earth* (1937) ei-synkronoidun elokuvan puolesta:

The effect of this film, which no audience can resist, arises from the contrast between the cool, tragic dignity of Hemingway's prose on the one hand, and the terrors of the images on the other. In *Spanish Earth* as in *The River* and *Night Mail*, the direct emotional stimulus is in the images, while the commentary supplies in contrast the organized, universalized interpretation. The poetic effect is great. (Cavalcanti 1939.)

Pudovkin ja Cavalcanti eivät olleet ainoita aktivisteja, jotka ilmaisivat huolensa synkronoitua ääntä kohtaan uhkana elokuvalle taidemuotona. Pudovkinin motiivi oli tarjota vaihtoehto amerikkalaiselle mallille ja Cavalcantin huoli ei liittynyt niinkään synkronoituun äänen vaan dialogin ylivaltaan yli muiden äänielementtien. Nämä protestit voi edelleen nähdä relevanttina dialogipainotteista juonielokuvaa vastaan.

Michel Chion on kyseenalaistanut sitä asemaa, joka Pudovkinin manifestille on annettu: miksi siihen edelleen viitataan elokuvaääneen liittyvässä keskustelussa, miksi vielä 80 vuotta myöhemmin tämä manifesti otetaan huomioon, kun puhutaan suunnasta, jonka elokuva on ottanut? Chionin mukaan on sattumaa, että puhedraamasta tuli elokuvateollisuuden yleinen toimintalinja, vaikka sen mahdollistavan teknologian ensisijaisena tarkoituksena oli synkronoida musiikki kuviin. (Takala 2016, 103–104.)

Toisen maailmansodan jälkeisessä muuttuvassa maailmassa, avantgarde ajautui kriisiin. Yhtenäisen valtakulttuurin sirpaloituminen, jolle avantgarde muodosti vastineen, ei enää ollut. Modernismista tuli postmodernia ja rajat hyväksyttävän ja tuomittavan

välillä hämärtyivät. Avantgarde jäi ilman vihollista ja 1900-luvun alun historiallinen avantgarde alkoi näyttäytyä anakronistiselta. (Härmänmaa 2018.)

### 3.3 Montaasiteoria, poeettisuus ja rajakuva

Pudovkinin asynkronian käsite liittyy ennen kaikkea Sergei Eisensteinin montaasiteoriaan, jossa elokuva nähdään rinnastamisen taiteensa: miten erilaiset otokset yhdistetään toisiinsa ja miten se synnyttää katsojassa uusia merkityksiä. Maailman hahmottaminen ja ymmärtäminen on vuorovaikutukseen perustuva synteettinen prosessi. Tämä periaate mahdollistaa myös montaasiin perustuvan audiovisuaalisen representaation vastaanottamisen. Kyse on kokonaisvaltaisesta ilmiöstä, johon vaikuttavat tunteet, aistit ja järki. (Bacon 2007.)

Jean-Luc Godard kehitti eteenpäin montaasiajattelua. Hän määrittelee oman elokuvataiteensa kaksisuuntaiseksi liikkeeksi minkä tahansa kahden kategorian välillä, eli kaikki elokuvassa on olemassa kahden asian välillä. ”Godard tuottaa montaasin keinoin ei-dialektisen erottautumisen liikkeen, jonka kautta kahden kuvan tai äänen välinen suhde ei jäsenny kielellisen käsitteen määrittelemänä, vaan konstituoituu jonkin uuden, tuntemattoman kolmannen elementin vaikutuksesta.” (Oravala 2008, 120.)

Godardille elokuva ei ole erillisistä tapahtumista muodostuva kokonaisuus vaan ennen kaikkea taiteellinen prosessi ja tutkimus, siitä miten elokuva itse tuottaa itsensä kokonaisuudeksi oman kestopäivän ajan. Montaasi on Godardille väline tutkia elämää ja elokuvaa sekä esittää kysymyksiä, mutta se ei tarjoa vastauksia omiin kysymyksiinsä. Montaasi on näin vain taso kysymysten asettamista varten, jossa voidaan tutkia tuntematonta, jota kahden kategorian väliset yhteydet tuottavat. (Oravala 2008, 120.)

Poeettisen elokuvan patriarkka Andrei Tarkovski vastusti jyrkästi eisensteinilaista montaasia. Tarkovskille elokuva ei ollut kokonaisuus, joka muodostuu otoksista ajassa, vaan kuvan sisäinen rytmi on elokuvan ydin. Elokuva syntyy jo kuvausvaiheessa ja on olemassa kuvanrajojen puitteissa, joka keskittyy ajan kulumisen taltiointiin. Leikkauksen tarkoitus on tuoda yhteen kuvia, jotka ovat täynnä aikaa ”luoden näin sykkivän rytmin kautta eräänlaisen elokuvaorganiseen ruumiin”. Tarkovskille lähtökohdat ja tavoitteet elokuvantekijänä on löytää ”oma ääni”. Elokuvalle tulisi olla

suora ja intiimi kosketus yleisöön ja ”sen kokemuksellis-emotionaaliseen vastaanottavuuteen.” (Sihvonen 2015–2017, 71.)

### 3.4 Rajakuva

Astrid Söderbergh Widding on tutkinut *rajakuvan* (Gränsbilder) käsitettä, kuva-ääni rakenteita Andrei Tarkovskin myöhäistuotannossa. Rajakuvan keskeinen piirre on kuvassa näkyvän/kuuluvan ja näkymättömän/kuulumattoman rajavyöhyke. Tarkovskin estetiikassa piilevä tai kätkeyty tila on keskeisessä asemassa ja sitä voidaan lähestyä tutkimalla kuvarajan ulkopuolelle jääviä keskinäissuhteita. Rajakuvassa siis kuvan rajat tulevat esiin ja olennainen tapahtuu juuri tällä rajavyöhykkeellä, eikä siinä mitä kuvan keskiössä nähdään ja kuullaan. (Sihvonen 2015–2017, 77–78.)

Tarkovski rakentaa jatkuvasti linkit kuvassa näkyvän ja sen reunojen ulkopuolelle jäävän välille. Tämä periaate on myös yksi selitys sille, miksi ääni on niin tärkeä ilmaisullinen kanava Tarkovskin elokuvissa. Äänen kautta kuvallinen tila sykkii eli laajenee ja supistuu suhteessa reunoihinsa. Tai kenties vieläkin täsmällisemmin, tällaisen tyylin keinoin Tarkovski pyrkii spekuloimaan selittämättömän ja ei-näytettävissä (mutta kylläkin vihjailtavissa, tiedettäväksi tehtävissä) olevan alituisesta läsnäolosta keskellä arkista todellisuutta (Sihvonen 2015–2017, 77–78.)

Tarkovski käyttää elokuvissaan ylipäättään ääniä, joiden lähde ei selviä katsojalle. Yksi tällaisista äänistä on pajupilliä muistuttava ääni, jota kuullaan erityisesti unijaksoina ymmärrettävien kohtauksen aikana. Elokuvan kohtaukset liittyvät toisiinsa enemmän äänen kuin kuvan kautta, jossa toteutuu Tarkovskin pyrkimys luoda kokonaisuus, joka on enemmän sävellyks kuin kertomus. Tarkovskin elokuvaääntä koskevaa pohdintaa ”voi liittää myös ajatukseen elokuvallisesta läsnäolosta tai siitä, minkä meidän ruumiillisen näkökulmamme kannalta koetaan olevan läsnä”. (Sihvonen 2015–2017, 92.)

Tarkovskille poeettisuus, oli se kielellistä tai audiovisuaalista, on suhtautumistapa ja vireillä oloa maailmaa ja todellisuutta kohtaan. Tavoite on välttää normaalina pidettyä logiikkaa ja osoittaa että ”totuuden syvempi mutkikkuus löytyy havaitun elämän pintakerrostumien alta”. (Sihvonen, 2015–2017, 72.)

## 4 Anti-illusionismi

### 4.1 Neoavantgarde

Modernin elokuvan laajempaa nousua 1960 ja 1970 luvuilla voidaan kutsua myös neoavantgardeksi. Elokuva irtautui todellisuuden tallentamisen pakosta ja oltiin vähemmän kiinnostuneita taiteen tradition väkivaltaisesta kieltämisestä. Uudet ilmaisun muodot, fragmentaatio, kollaasi, toisto, elliptisyys ja todellisuuden outouttaminen (ostranenie) ja anti-illusionismi kuuluivat neoavantgarden arsenaaliin; haluttiin saada katsoja havainnoimaan maailmaa uudella tavalla. (Kuusamo 2016.)

Anti-illusionismi on helpointa määritellä vastakohtan kautta: valtavirtaelokuvien kerrontatapa pyrkii ilmaisun läpinäkyvyyteen ja katsojan huomion kiinnittämiseen siihen mitä kerrotaan, ei niihin keinoihin joilla kerronta on rakennettu. Näiden tavoitteiden selkein periaate on leikkauksen jatkuvuus, nk. huomaamaton leikkaus. Anti-illusionismi tietoisesti rikkoo massaelokuvan kerrontatapaa ja siihen liittyy vahvasti ajatus brechttiläisestä<sup>3</sup> vieraannuttamisesta (*Verfremdung*): ”Taiteen tehtävä oli tarjota katsojalle kriittinen etäisyys eikä suostutella häntä sulautumaan kuvauksen kohteeseen.” Anti-illusionistinen elokuva korostaa olevansa tulkinta; elokuva ei välttämättä anna katsojan uppoutua tarinamaailmaan, vaan se voi myös samalla kommentoida sitä kriittisesti. (Salmi 2010, 147.)

Myös Dogma 95 -manifesti<sup>4</sup> voidaan nähdä uusbrechttiläisenä kritiikkinä silloista vakiintunutta elokuvakäytäntöä vastaan. Dogma 95 -manifestin tavoite muistuttaa anti-illusionismia: teknisen minimalismin luoma ”kuva ei muistuta todellista elämää, vaan

<sup>3</sup> Bertolt Brechtin näyttelemissä teoriassa vieraannuttamiseksi saavuttamiseksi näyttelijän tulee esimerkiksi esiintyä kolmannessa persoonassa, siirtää toiminta menneisyyteen tai lausua ääneen näyttämöohjeet ja kommentit. Brechtillä näyttelijän suhde rooliinsa on etäännytetty. Näyttelijäntöön teoria pyrki havainnollistamaan sosiaalisia suhteita, joten sitä voidaan pitää Stanislavskin emotionaalisen ja psykologisen mallin vastakohtana. (Wikipedia, Bertolt Brecht, 2019.)

<sup>4</sup> 1. Elokuva tulee kuvata vain aidoilla kuvauspaikoilla. Rekvisiittia tai lavasteita ei saa tuoda paikalle. (Jos tiettyä esinettä tarvitaan juonen kannalta, kuvauspaikka on valittava niin että sellainen löytyy valmiina.) 2. Ääntä ei saa tuottaa kuvista irrallaan, tai päinvastoin. (Musiikkia ei saa lisätä elokuvaan jälkeensä, vaan sitä saa kuulua elokuvassa vain, jos sitä sattuu kuulumaan kuvaustilanteessa taustalla.) 3. Kameran kuuluu olla käsivaralla. Vain kehon aikaansaama kameran liike tai vakaus on sallittua. (Ei ole sallittua kuvata jalustalta tai muulta tuelta. On kuvattava paikassa, jossa kuvattavat tapahtumat tapahtuvat.) 4. On käytettävä väriä. Erityistä elokuvavalaistusta ei saa käyttää. (Yhden kameraan liitetyn valaisimen käyttö on sallittu. Alivalotuneet kohtaukset on leikattava pois.) 5. Optiset tehosteet ja suotimet ovat kiellettyjä. 6. Elokuvassa ei saa olla pinnallista toimintaa. (Murhat, aseet, ja niin edelleen ovat kiellettyjä.) 7. Ajalliset ja paikalliset siirtymät eivät ole sallittuja. (Elokuvan on tapahduttava tässä ja nyt, ikään kuin reaaliajassa.) 8. Genre-elokuvat eivät ole sallittuja. 9. Elokuva pitää siirtää 35 millimetrin filmille käyttäen normaalia 4:3 kuvasuhdetta. (Aiemmin sääntö vaati, että elokuva on myös kuvattava 35 mm filmille, mutta sääntöä löysättiin pienen budjetin elokuvien tekemisen helpottamiseksi.) 10. Ohjaajaa ei saa mainita elokuvan tiedoissa. (Wikipedia, 2019d)

se on kuin kotivideomainen taltiointi, joka estää katsojaa samastumasta tapahtumiin ja muistuttaa elokuvan olevan ihmisen tekemä tuote”. (Parry 2019.)



Kuvio 6. Lars von Trier kuvaa videokameralla elokuvaa *Idiootit* (Kuva: Ronald Grant Achive/Mary Evans)

Anti-illusionismi hylkää kausaliitteisiin perustuvan leikkauskäsityksen ja korostaa elokuvan muodon autonomiaa: tilaa ja aikaa. Elokuvan diegeettinen tila nähdään vääränä ja epärealistisena. Asynkronia onkin tunnusomainen anti-illusionismin keino. Äänen itsenäisyys antaa myös kuvalle uusia ulottuvuuksia. Ääni- ja visuaalikuvan irtautuessa niiden tehtävät jakautuvat: kuva presentoi, ääni representoi, ”yhdessä erikseen” -mallina. (Kurki 1995).

#### 4.2 Esimerkkejä anti-illusionismista

Derek Jarmanin *Blue* (1993) on mahdollisesti ainoa pitkä elokuva, jossa kuva ei vaihdu ja keskitytään ei-kuvallistettuun äänimaisemaan. Elokuvassa nähdään staattinen kuva sinisestä väristä 76 minuutin ajan (ks. kuvio 7).

I saw *Blue* in its opening week in New York, in 1993. There was a big sign outside the movie theatre that read, ‘Warning: this film is only the colour blue’. – John Waters (Lack, 2015)

Valkokankaalla hypnoottisen tasaista syvänsinistä väriä vasten kuullaan musiikkia, äänimontaaseja, kuiskauksia, lauluja, otteita päiväkirjasta ja Tilda Swintonin ja Jarmanin kertojaaääntä. Elokuva jäi Jarmanin viimeiseksi ennen kuin hän kuoli AIDSiin neljä kuukautta elokuvan julkaisun jälkeen. Elokuvassa viitataan myös kuvaan eli siniseen väriin, joka toimii metaforana monille asioille, joita elokuva käsitellee. Derek Jarmanille elokuva oli henkilökohtainen ja poliittinen pelikenttä, johon täsmentyi kuvataiteilijan esteettisiä tavoitteita. Sininen väri ei viittaa ainoastaan Derek Jarmanin sokeutumiseen, mutta myös henkilökohtaisiin ja poliittisiin ideoihin visuaalisesta kulttuurista, AIDSiin kokemuksesta, representaation etiikasta ja värin runollisesta merkityksestä. (Chan 2015.)



Kuvio 7. Blue (1993) ohj. Derek Jarman (Näytönkaappaus)

Voiko elokuva olla elokuva, jos se viestii ainoastaan äänen kautta? *Blue* ei vaadi katsojaa näkemään kuvia, vaan kuuntelemaan kuvaa. Kulttuuri jossa kuvaan keskitytään enemmän kuin ääneen, *Blue* laittaa tämän suhteen uudelleen arvioitavaksi. *Blue* ei tuota illuusiota todellisuutta mekaanisesti kuvien kautta, vaan rakentaa todellisuuden katsojan tajunnassa. Jarmanin anti-illusionismissa on kyse hänen kieltäytymisestään valmiista kuvista, joiden hän uskoi johtavan katsojaa harhaan. *Blue* on tämän ideologian linnake. (Scovell 2013.)

Toinen esimerkki, John Smithin *Girl Chewing gum* (1976), alkaa staattisella kuvalla lontoolaisen kadun risteyksestä. Kuva kestää 10 minuuttia, jonka aikana nähdään ihmisiä kävelemässä, ylittämässä katua ja autoja. Äänessä kuullaan kadun ääniä ja

miehen kertojaääni aloittaa: "Slowly move the trailer to the left. And I want the little girl to run across – now" (ks. kuvio 8) Näiden lauseiden jälkeen kuvassa nähdään, mitä ääni on juuri aikaisemmin sanonut. Kertojaääni on kuin ohjaaja, joka antaa käskyjä. Vähän myöhemmin kertoja sanoo: "I want everything to sink slowly down as the five boys come by". Kuvassa nähdään, kun kamera tiltaa ylös, ikään kuin kuvamaailma uppoaisi. (Balsom 2015.)



Kuvio 8. *The Girl Chewing Gum* (1976) dir. John Smith (Näytönkaappaus)

Elokuva tehtiin aikana, jolloin elettiin neoavantgarde-elokuvien nousukautta ja elokuvatekijät olivat kiinnostuneita purkamaan valtavirtaelokuvan illusionistisia konventioita. Monet tekijät hylkäsivät idean elokuvasta "ikkunana maailmaan" ja keskittyivät elokuvan materialistisiin ominaisuuksiin. *The Girl Chewing Gum* poikkeaa kuitenkin tästä traditiosta. Smith ei ollut kiinnostunut avantgardistien radikalismista *per se*, vaan Smithin kiinnostus oli tutkia ja käyttää niitä keinoja, joita valtavirtaelokuva hyödynsi. (Balsom 2015.)

*The Girl Chewing Gum* on kepeä mutta terävä elokuvallinen tutkimus kielestä, erityisesti kertojaäänestä, jolla harvoin on neutraalia positiota elokuvassa. Huolimatta sen anti-illusionistisista lähtökohdista, Smithin elokuva on mukaansatempaava ja komediallinen, kaksi termiä, joita ei yleensä yhdistetä 1970-luvun avantgarde-elokuvaan. Smithin huolena oli, että elokuva nähdään vain vitsinä, ja siksi hän liitti loppuun osion, jota hän kutsui "thinking timeksi". (Balsom 2015.)

Viimeinen esimerkki kuvan ja äänen asynkronista on Joyce Wielandin elokuva *Cat Food* (1967). Kuvassa nähdään rentona loikoileva kissa, joka lähestyy pöydällä olevaa kalaa ja hitaasti syö sen. Elokuvan jännite syntyy kuvan ja äänen suhteesta; kuvassa kissa syö kalaa valkoisella pöytäliinalla, ääniraidalla kuullaan meren aaltoja. Meren



ääni on tilallisesti irrallaan kuvan kontekstista ja voimistaa kuitenkin ajan jatkuvuutta. Lähikuvat kissasta ovat ainoat kuvat mitä nähdään ja lisäävät jatkuvuuden tunnetta. Elokuvan metaforinen taso on yksinkertainen mutta tehokas.



Kuvion 9. Cat Food (1967) dir. Joyce Wieland (Näytönkaappaus)

## 5 Tarkastelu

It was personal, it was a feeling that, essentially, a documentary film is a portrait of the person who makes it. – Lindsay Anderson

Tämä luku tarkastelee Trinh. T Minh-han lyhytelokuvaa *Reassemblage* vuodelta 1982. Keskityn edellä käsiteltyjen teemojen kautta avaamaan elokuvassa tehtyjä valintoja: miten ne ilmenevät ja miten tekijä hyödyntää asynkroniaa dokumenttielokuvassa. Minh-ha itse kieltäytyy vetämästä rajaa dokumentin ja fiktion välille, ja tähän rajapintaan asettuva elokuva on kiinnostava tarkastelun kohde: mitä annettavaa abstrakteilla keinoilla on todellisuuden tarkastelun kannalta?

Trinh T. Minh-ha (s. 1952) on elokuvantekijä, teoreetikko, säveltäjä ja Berkleyn yliopiston professori. Minh-ha elokuvat nousivat esiin 1980-luvulla postkolonialistisen keskustelun yhteydessä. Elokuviinsa ja teksteissään hän käsittelee vierautta, toiseutta ja kysymystä siitä miten kulttuuri määrittää ulkoisen katseen kautta.

## 5.1 Refleksiivisyys

Trinh T. Minh-han ensimmäinen elokuva sai alkuunsa hänen kokemuksistaan Senegalissa kolmen vuoden aikana. Elokuvan tarkoituksena oli näyttää mitä hän oli oppinut Senegalista tuona aikana ja kyseenalaistaa niitä etnografisten elokuvien tendenssejä, jotka määrittävät kulttuureja objektiivisesti ulkopuolelta (Fredrikson 2014, 182–183.) *Reassemblagen* voi nähdä ennemminkin anti-etnografisena elokuvana, joka purkaa objektiivisuutta ja eksotisointia, jotka ovat jättäneet jälkensä etnografiseen elokuvaan. (Balsom 2018).

Bill Nicholisin moodiluokituksessa, *Reassemblage* asettuu 1980-luvulla alkaneeseen refleksiivisen dokumenttielokuvan traditioon. Refleksiivisyys kyseenalaistaa kerronnan tapoja ja herättää kysymyksen elokuvan muodosta kääntämällä huomion päähenkilöistä elokuvantekijän ja katsojan väliseen suhteeseen. Tarkoituksena on saada katsoja tulkitsemaan aktiivisesti katsomisen tilannetta ja osallistumaan keskusteluun elokuvantekijän kanssa, sekä katsomaan dokumenttielokuvaa rakennettuna teoksena. Refleksiiviset dokumenttielokuvat nostavat esiin toisten ihmisten esittämiseen liittyvät ongelmat (Korhonen 2012, 56.) *Reassemblagen* keskiössä on juuri tämä kysymys.

## 5.2 Rakenne

Elokuvassa nähdään senegalilaisten naisten arkipäivää, työssä sekä vapaa-ajalla. Näemme tiloja, yksityiskohtia maisemasta ja arkkitehtuurista. Tässä mielessä elokuva rakentuu hyvin perinteisistä antropologisen dokumenttielokuvan elementeistä, mutta elementtejä ei ole liitetty yhtenäiseen kokonaiskuvaan tai johdonmukaiseen narratiiviin. Elokuvan nimi jo viittaa sen fragmentaariseen ja konstruoituun luonteeseen, se on kuin perinteinen etnografinen elokuva purettuna osiin. Ääni ja kuvat on erotettu toisistaan: emme kuule sitä mitä näemme kuvassa, vaan erilaisista ääniosista rakennetun kokonaisuuden. Kuulemme Minh-han kertojaäänän, ambienssiääntä, musiikkia ja paikallista puhuttua kieltä. (Fredrikson 2014, 183.)

Sekoittamalla kuvan ja äänen suhdetta Minh-ha luo diskurssia Senegalin monimuotoisuudesta ja toisen kulttuurin määrittelemättömyydestä. Minh-han omalla kertojaäänellä ei useinkaan ole mitään tekemistä kuvan kanssa. Kaksoismerkitys kuvan ja äänen välillä muistuttaa katsojaa kyseenalaistamaan sen mitä on tallennettu.

Moniselitteisyys jättää katsojan ilman selkeää tulkintaa ja elokuva jää ikään kuin leijailemaan jatkuvaan tulkinnan tilaan. (Nash 2016.)

*Reassemble* on tehty dokumenttielokuvan ja kokeellisen elokuvan konventioita yhdistelemällä. Tekijä pyrkii mahdollistamaan katsojalle erilaisia tapoja katsoa vierasta kultuuria. Tämän hän mahdollistaa esimerkiksi kohtauksilla senegalilaisista naisista, jotka on kuvattu eri perspektiiveistä. Hän kuvaa naisia keskittymällä heidän eri ruumiinosiinsa: ihoon, silmiin, rintoihin. Tähän tapaan asettamalla rinnakkain kehon kuvia, Minh-ha kehottaa katsojaa ajattelemaan erilaisia tulkintoja samasta ihmisestä. (Fredrikson 2014, 183.)

Kyse ei ole oikean kuvakulman valitsemisesta, vaan vahvistaa monia eri tapoja katsoa subjektia. Samaan tapaan hän käyttää useita samoja ottoja samasta kuvasta, mutta pienellä variaatiolla. Emme näe pelkästään onnistuneita otoksia, mutta myös virheelliset. Lisäksi hän käyttää tarkoituksenmukaista tökkivää panorointia, jossa kameran epätasaiset liikkeet muistuttavat katsojalle, että katsomme rajattua kuvaa. Näitä keinoja voisi pitää teknisinä puutteina ja vikoina, mutta niillä on tarkoitus. Tökkivä panorointi jättää jäljen Minh-han kehollisesta liikkeestä ja läsnäolosta, jota hän kutsuu ”keholla kirjoittamiseksi”. Sama idea toistuu eri kuvakulmien käytössä. (Fredrikson 2014, 183.)

Its [the camera's] erratic and unassuming moves materialize those of the filming subject caught in a situation of trial, where the desire to capture on celluloid grows in a state of non-knowingness and with the understanding that no reality can be “captured” without transforming. (Minh-ha 115, 1992)

Näillä tekniikoilla on tarkoitus tehdä näkyväksi ”kuvaava subjekti”, joka on osa muita elokuvan subjekteja. (Fredrikson 2014, 185). Kuvaaja-subjekti käy ilmi elokuvan vastakatseissa, eli siinä miten elokuvassa nähdyt ihmiset katsovat takaisin (ks. kuvio 11). Tähän asetelmaan Minh-ha myös viittaa kertojajäänäen käytössä.



Kuvio 11. Kuvattavat katsovat kuvaajaa (Näytönkaappaus)

### 5.3 Kertojaääni

Elokuvan ääniraidoista yksi on Minh-han oma, poeettinen ja refleктоiva kertojaääni. Hän kertoo niitä valintoja mitä hän esittää kohtauksissa, ja tarkastelee kohtausta kuin ulkopuolelta. Hän kommentoi omia huomioitaan ja kertoo aivoimesti omista ennakkokäsityksistään. Tässä hän erottuu kertojaäänien auktoriteettisesta perinteestä, jossa katsoja eristetään ottamasta osaa niihin ratkaisuihin, joita tekijä on elokuvaa tehdessä pohtinut. Olemalla rehellinen siitä mikä on hänelle vierasta, Minh-ha luo tilaa myös katsojan ajatuksille ja olemaan kriittinen kehottamalla katsojaa käyttämään omaa arviointikykyä, hyväksymällä tai hylkäämällä. (Fredrikson 2014, 187.) Merkillepantavaa on myös naisen ääni auktoriteettina, joka vuonna 1982 haastoi etnografisen elokuvan kertojaäänien patriarkaalisesta perinteestä.

*In your first film, Reassemblage, the voice-over declares: 'I do not intend to speak about; just speak nearby.' What does this mean?*

If you are close to someone, like your lover or your mother, and you make a film about them, how would you show and tell? It's quite difficult. Every time you speak about them, you can hear the other person's voice challenging and protesting: 'No, I'm not like that. What's wrong with you?'

"I do not intend to speak about; just speak nearby", tämä godardilainen hetki siirtää *Reassemblagen* dokumenttielokuvasta dokumentiksi, jossa tekijä puhuu aiheensa vierestä, ei sen kautta. Minh-ha kääntää kertojaäänien funktion siten, että kuva selittää ääntä eikä toisinpäin. Äänessä kuullaan senegalilaisten naisten ääniä, joilla Minh-ha haluaa korostaa oraalisen tradition kaksois-merkitystä. Molemmat, sekä elokuvantekijä että kuvissa näkyvät naiset osallistuvat elokuvan oraaliseen kollaasiin. Nämä äänet ovat ristiriidassa, mutta luovat dialektiikkaa elokuvan ääniraidalle. Tällaisen oraalisen kollaasin tarkoituksena on hylätä ennakkokäsityksiä yhtenäisestä "kolmannen maailman subjektista". (Petrolle & Wexman, 189) Elokuvan lopussa kertojaääni sanoo:

A woman comments on polygamy:"It's good for men... not for us. We accept it owing to the force of circumstances. What about you? Do you have a husband all for yourself?"

Kuvan ja äänen jako ehdottaa toisenlaista mahdollisuutta tarkasteluun ja tulkintaan ja kieltäytyy dualismeista kuten "länsi" ja "kolmas maailma". Näin *Reassemblage* mullistaa käsityksen katsojasta, perinteistä semioottista ja symbolistista naiskehon representaatiota ja siten sumentaa tai kääntää perinteisen subjekti/objekti rajoja etnografisen elokuvan kontekstissa. "To copy reality reduces reality and the copy becomes a veiled substitute", Minh-ha huomauttaa. Elokuvan kertojaäänessä kuullaan toistuvasta vastaavalaista reflektointia. Elokuvan leikkisä kuvien ja äänien dissonanssi säilyy tulkinnanvaraisena (Petrolle & Wright Wexman, 2005, 189.)

#### 5.4 Intervalli

Minh-ha työskentelee eri kategorioiden ja genrejen välissä. Hän lähestyy näitä rajakäyntejä intervalli käsitteen kautta, joka rinnastuu musiikilliseen intervalliin, jossa huomio kiinnitetään yksittäisten "sävelten sijaan intervalleihin, niiden liikkeisiin ja transformaatioihin. Intervalleissa sävelten välinen korkeusero, välimatka tuottaa tilallisen suhteen sävelten välille ja eri intervalleja ja niiden välisiä suhteita voidaan ajatella voimakenttinä." Ajatus intervallista liittyy vahvasti anti-illusionismiin ja toteutuu *Reassemblage*-elokuvassa äänen tilallisessa käsittelyssä. Elokuvassa on ajoittain täysin mykkiä jaksoja, jonka äärellä katsoja voi joutua ikään kuin välitilaan, joka etäännyttää katsojaa elokuvan tarinamaailmasta. Äänettömät kohtaukset myös muistuttavat katsojaa elokuvan tuotannollisesta apparaatista. (Tikka, 2013.)

Minh-han kiinnostus kokeellisen musiikkiin näkyy elokuvassa ennen kaikkea täysin äänettömien jaksujen kautta. Minh-ha soveltaa John Cagen hiljaisuuden käsitettä<sup>5</sup> elokuvakerronnan kontekstiin. Kokeellisessa musiikissa äänet ovat ääniä eivätkä korvikkeita. Minh-ha tarkoituksella välttää tunteiden ja psykologisten tilojen korostamista musiikin kautta. (Minh-ha, 1992.)

Mutta kokemus toimi ennen kaikkea affektiivisena tapahtumana, kuin putoamisena tai menetyksenä. Voidaankin ajatella, että äänen täydellinen poissaolo muodostaa elokuvan tekstuuriin hetkellisen aukon, eräänlaisen tyhjiön, joka imaisee katsomistilan ja tilanteen äänet osaksi elokuvallista kokemusta. Katsomistilanteen reaalisuus, oman vatsan murina, vierellä istujan ruumiillinen läsnäolo, huonetilan äänet tuottavat elokuvaan katkoksen, joka avautuu sekä ruumiilliseksi että käsitteelliseksi havainnoksi elokuvan materiaalisuudesta. (Tikka, 2013)

Minh-ha on kuvannut itse elokuvan ja korostaa kuvaustilanteen relationaalisuutta; kuvaaja-subjekti sekä aihe syntyvät kuvaamisen prosessin aikana. Aihetta ei löydetä todellisuudesta, jossa se olisi ikään kuin odottamassa, vaan prosessista jossa todellisuus muotoutuu elokuvaksi ja ”eri subjektiviteetit toimivat elokuvan muotoutumista määrittelevässä tilassa.” Hänelle valmiissa elokuvassa olevat katkokset ja säröt ovat tärkeitä, koska ne pakottavat katsojan irrottautumaan todellisuusilluusiosta, ”jossa aihe jättää elokuvan tekemisen todellisuuden taka-alalle.” (Tikka, 2013.)

Vaikka elokuvassa on paljon avantgarde elokuvakerronnan konventioita, kuten toistoa, lähikuvia, hyppyleikkauksia, hiljaisuutta ja kausaliteetin rikkomista, Minh-ha itse ei koe asettuvansa kokeellisen elokuvan traditioon. Hän näkee kokeellisuuden ennemmin asenteena elokuvantekoa kohtaan. Hänestä kokeellisuus on ongelmallinen käsite silloin kun etsitään niitä tekniikoita elokuvista, joilla ne voidaan niputtaa tiettyyn kategoriaan. (Minh-ha, 1992, 114.)

*Reassemblage* ei saanut suotuisaa vastaanottoa julkaisuvuonna 1982. Siihen suhtauduttiin ylenkatsoen ja eräs kokeellisen elokuvan kentällä vaikuttava (mies)ohjaaja oli sanonut: ”She doesn’t know what she is doing.” Minh-ha koki, ettei elokuva kuulunut siihen elokuvamaailmaan, koska se otti vahvasti poliittisen kannan

---

<sup>5</sup> There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. In fact, try as we may to make a silence, we cannot. (Cage, 1961)

eikä kätkenyt sitä elokuvan materiaaliseen estetisointiin, joka oltiin nähty pääkriteerinä avantgarde-elokuvailmaisussa. (Minh-ha, 1992, 114.)

Minh-halle elokuva on rakenteiden purkamista, mutta ei vastaan kapinoimista kuten avantgarden perinteessä. Elokuvan subjekti pysyy siinä maailmassa ja tekijä hakee omaa suhdettaan siihen. Se on täysin vastakkaista kannan ottamiselle, koska se haluaa nähdä mitä erilaiset positiot paljastavat. Tarkoituksena ei ole olla epäkonventionaalinen, vain siksi että haluaa tuhota konventiot, vaan yritys purkaa, jotta voisi erottaa mitä nämä säännöt ja systeemit ja rakenteet merkitsevät. Abstrahoinnista voi seurata muodottomuus ja käsittämättömyys, ja sen riskin Minh-ha myöntää. (Fredrikson, 2014, 186.)

“Could you please tell us what the film is about?”

And the only thing I could tell him was that I can't summarize what the film is about after having refused to do so on the film. The question of the look is at the same time so tangible and intangible that one cannot just summarize it. Who is looking at whom and from what place the look is offered – all this keeps on shifting. Perhaps the point is also to take the risk and let a certain look, a certain hearing and voice emerge while one is looking at or listening to something not quite tangible nor intangible – like culture. (Minh-ha, 1992, 163.)

## 6 Katsoja

There are a lot of movies made for nobody – Stan Brakhage

Ymmärtäminen on merkkien ja symbolien tulkintaa, kuten puhe, kirjoitus tai kasvonilmeet. Myös toisen ihmisen tunteiden ja tilanteiden ymmärtäminen on merkkien lukemista. Ymmärtämisessä uusi asia kiinnitetään ja lokeroidaan ihmisällyn järjestelmään. Merkit ja symbolit ovat enimmäkseen yhteisiä ja pystymme ymmärryksen kautta kiinnittymään representaatioiden maailmaan. Suuri osa elämästä kuluu siihen, että ajattelemme ja yritämme ymmärtää, ratkaista ja hahmottaa, ja sitä kautta hallita. (Saarakkala, 2008, 54.)

Draamavetoista elokuvaa ajatellessa, voidaan olettaa, että tuotantokoneisto on eräänlainen manipulatiivinen prosessi, jossa tekijät hallitsevat ja konstruoivat elokuvakerrontaa siten, että katsoja pysyy elokuvan tarinamaailmassa tekijän

haluamalla tavalla. Ihmisen mieli myös olettaa luonnollista tarinoiden kulkua ja rikkoutumatonta jatkumoa. (Tikka, 2018.)

Miten ymmärtää elokuvaa, joka ei pyri manipuloimaan katsojan tunnemaailmaa ja pyrkii pois kirjallis-kielellisestä muodosta luomalla oman, erityisen ja itselleen ominaisen logiikan, jolla elokuva etenee? (Sihvonen, 2015-2017, 73). Tulkinnallinen avoimuus pyrkii saamaan katsojan luomaan oman suhteensa teokseen, joka vaatii aktiivisuutta ja avoimuutta. Vapaus ei välttämättä tarjoa helppoa otetta ja monelle katsojalle luontainen reaktio on toruminen. ”Yhteisen tahdin löytäminen ei ole aina mahdollista, katsoja joko lankeaa tai ei lankea 'ohjaajan rytmiin, hänen maailmaansa.’ (Leskinen & Pendino, 2015, 112.)

Mieli pystyy täydentämään tarinan puuttuvia osia mielikuvituksen avulla. Aivot ovat ehdollistuneet päättämään, miten tiedot palaset liittyvät kontekstiin ja intuition ja aikaisemman kokemuksen avulla olettamalla loput. Neurotieteiden näkökulmasta tehty vertaileva aivotutkimus draamavetoisen ja kokeellisen elokuvan katsomiskokemuksista osoittaa myös, että aivotyöskentely on erilaista kokeellista elokuvaa katsoessa kuin juonellisessa elokuvassa, joka manipuloi tunteita voimakkaammin. Kokeellinen elokuva vaatii katsojalta enemmän kuvitteluun liittyviä kognitiivisia taitoja (Tikka, 2018.)

Ymmärrys voi syventyä ei-ymmärtämisen kautta. Se sekoittaa pakkaa ja ja järjestää representaatiot uudella, ennennäkemättömällä tavalla. Ei-ymmärtäminen on asian kanssa olemista, ilman yritystä hallita, hahmottaa ja manipulointia. Se on kuin vierellä olemista, kuuntelemista ja katselemista. Tämä liittyy samaan mistä Minh-ha aiemmin mainitsi, *speaking nearby*.

David N. Perkins on tutkinut taiteen ymmärtämistä ja kirjoittaa taiteen olevan hypnoottista viestintää, jossa teos koskettaa selittämätöntä tajunnan ymmärtämistä. Katsomiskokemus, jossa järjen analyysi on tarpeeton voi tekijän ja kokijan tajunnat kohdata. Merkityksen tavoittelu vaatii keskittymistä, ”arkisen kokemusvirran keskeyttämistä.” Perkins kirjoittaa luovan ajattelun taidosta, jossa opitaan löytämään aistiyhteys sinne mitä valveilla ollessamme emme näe. Katsojan tehtävänä on jättää tietoinen minä syrjään ja antaa tilaa ”viisaalle silmälle”. (Santavuori 2008, 74–75.)



Ensin niin että silmä poimii yhä uusia yksityiskohtia, huomaa sen kuvaavan jotakin, mitä ensisilmäyksellä ei ollenkaan havainnut; alkaa erottaa yhä enemmän sellaista, mitä ei teoksen pinnalla ole näkyvissä; löytää kysymyksiä, aina uusia kysymyksiä, jotka aktivoivat mielen etsimään loogisten assosiaatioiden verkostosta yhteyksiä siihen kognitiivisen ainekseen, joka jollain tavalla saattaisi raottaa arvoituksen verhoa. Ajattelu on käynnistynyt. (Santavuori 2008, 75.)

Taide on yhtä aikaa arvoitus ja ratkaisu, kumpikin on mahdollista löytää katsomalla. (Santavuori 2008, 74-75.) Rationaalisuus on vallitseva lähestymistapa asioihin ja ilmiöihin, mutta se on myös aikakauteen ja kulttuuriin sidonnaista.

## 7 Lopuksi

Olen käsitellyt miksi kuvan ja äänen synkroni nähdään normina elokuvakerronnassa ja miten siihen asemaan on päädytty. Synkronin hylkääminen näyttäisi automaattisesti johtavan elokuvan määrittelyyn nk. kokeelliseksi. Mielestäni asynkronin ei tarvitse tarkoittaa automaattisesti kokeilevaa, koska se kaventaa informaation ymmärtämisen luonteen vain tiettyyn katsontatapaan. Tarvitseeko elokuvakerronnan vastarinnan olla aina vastarintaa myös katsojaa kohtaan? Onko anti-kathartisuus petturuutta? Anti-illusionistisen elokuvan ongelma on sen abstraktius, joka ei aina auta katsojaa ymmärtämään mitä niissä tapahtuu. Mutta mitä on ymmärrys?

Valitsin asynkronin käsitteen tutkittavaksi tähän opinnäytteeseen, koska se tuli vastaan muutamien elokuvatekijöiden työskentelyä sanoittavissa teksteissä. Tutkimusaineistoa kartoittaessa kuitenkin huomasi, että asynkronin käsitettä ei ole laajemmin tutkittu ja herää kysymys onko edes relevanttia puhua koko käsitteellä?

Ne tekijät jotka termiä käyttävät, ovat perinteisen elokuvatuotantorakenteen ulkopuolella, itsenäisiä tekijöitä, jotka operoivat sekä elokuvan että kuvataiteen välimaastossa. Käsite ei vain kuulosta vaan se myös on elokuvatekninen, ja eniten näyttäisi esiintyvän elokuvaääneen keskittyvässä aineistossa, mutta se samaan aikaan sisältää jonkinlaisen lähtökohdan ajatella elokuvakerronnasta. Käsitteen tunnistaminen on mielestäni hyödyllistä elokuvantekijälle, joka työskentelee itsenäisesti ja ehkä jopa kokonaan ilman työryhmää. Tekninen minimalismi voi olla pakonsanelemaa, mutta myös valinta tekijälle. Mielestäni ei ole ole järkevää rajata minkään kielen työkaluja vain yhteen käyttötapaan.

Tämän tutkimuksen tavoitteena on ollut tutkittavan käsitteen ympäriltä löytyvien ilmiöiden ja teemojen tarkastelu. Asynkronin käsite on häilyvä ja sitä voi ajatella laajana kokonaisuutena, terminä muiden joukossa, synonyymina sanoittaa elokuvakerrontaa tai yksittäisenä tehokeinona.

Tämä opinnäytetyö on ollut omaehtoinen ja itsenäinen prosessi. Käsitellyt aiheet ovat valikoituneet omista lähtökohdistani ja kiinnostuksesta tutkia niitä teemoja, joiden äärellä olen yrittänyt ymmärtää omaa tekemistäni.

## Lähteet

Adams, I., 2017. Dissynchronicity in Sound and Film Art <https://intermittentmechanism.blog/2017/03/30/21078/> (luettu 11.04. 2019.)

Bacon, H. 2007. Avantgarde tulee elokuvaan. Teoksessa Sakari Katajamäki ja Harri Veivo (toim.) Kirjallisuuden avantgarde ja kokeellisuus. Helsinki: Gaudeamus University Press.

Balsom, E., 2018. 'There is No Such Thing as Documentary': An Interview with Trinh T. Minh-ha <https://frieze.com/article/there-no-such-thing-documentary-interview-trinh-t-minh-ha> (luettu 16.04. 2019.)

Balsom, E. 2015. The Girl Chewing Gum 1976 by John Smith <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/the-girl-chewing-gum-john-smith/the-film> (luettu 16.04. 2019.)

Carlsson, S, 1994. When Picture and Sound merge. [http://filmsound.org/when\\_picture\\_and\\_sound\\_merge/](http://filmsound.org/when_picture_and_sound_merge/) (luettu 11.04. 2019.)

Cavalcanti, A.1939. Sound in films. Teoksessa Weis, Elizabeth & Belton, John (toim.) Film Sound: Theory and practice. New York: Columbia University Press

Chan, V. 2015. Sight and Sound in Derek Jarman's film "Blue" <https://www.grin.com/document/376175> (luettu 16.04. 2019.)

Chion, M. 1990. Audio vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press.

Dancyger, K. 2007. The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice. New York and London: Focal Press.

Fredriksson, A. 2015. Vision, Image, Record. A cultivation of the Visual Field. Turku: Åbo Akademi University Press

Hautamäki, I., 2018. Ilmastonmuutos, populismi ja avantgarde. <https://finnishavantgardenetwork.com/2018/09/20/ilmastonmuutos-populismi-ja-avantgarde/> (luettu 16.04. 2019.)

Hubbert, J. 2011. Celluloid Symphonies: Texts and Contexts in Film Music History. Berkley and Los Angeles: University of California Press:

Härmänmaa, M., 2018. Calinescu, avantgarden kuolema ja "kriisin kulttuuri" <https://finnishavantgardenetwork.com/2018/12/08/calinescu-avantgarden-kuolema-ja-kriisin-kulttuuri/> (luettu 16.04. 2019.)

Johnsson, J; Laitinen, T; Lehto, J; Mäkelä, P; Porkola, P; Saarakkala, J; Santavuori, R; Siivola, M; Silvennoinen, T; Vuori, E 2008. Ei-yymmärtämisen eteisessä. Helsinki: Todellisuuden tutkimuskeskus.

Kivi, E. 2012. Kuinka kuvat puhuvat – Elokuvaäänien pidempi oppimäärä. Helsinki: Books on Demand GmbH.

Korhonen, T. 2012. Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka. Vilnius, Lithuania: Musta taide

- Kurki, E. 1995. Muistikirja. Jälkien jäljillä.  
[http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/elokuvakulttuuri/artikkelit/kurki\\_muistojen\\_kuva\\_a.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/elokuvakulttuuri/artikkelit/kurki_muistojen_kuva_a.jsp) (luettu 28.03. 2019.)
- Lack, H. 2015. John Waters on Derek Jarman's Blue <http://www.anothermag.com/design-living/7772/john-waters-on-derek-jarmans-blue> (luettu 20.04. 2019.)
- Leskinen, M., Pendino, L., 2015. Kuva, aika, ääni: Musikki elokuvallisena ilmaisuna. Niin & Näin 3/2015. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.
- MacDonald, S. 2015. Avant-doc: Intersections of Documentary and Avant-garde Cinema. New York: Oxford University Press.
- Minh-ha, T. 1992. Framer Framed. New York and London: Routledge.
- Mäki, T. 2011-2014. Käytännöllinen utopia.  
<https://www.researchcatalogue.net/view/53651/53652> (luettu 28.03. 2019.)
- Nash, S. 2016. Reassemblage. <https://courseblogs.bard.edu/lit3028s16/reassemblage/> (luettu 16.04. 2019.)
- Oravala, J. 2008. Kohti elokuvallista ajattelua: Virtuaalisen todellisen ontologia Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksistä. Jyväskylä: Jyväskylä University printing house.
- Parry, H. 2019. JA KUN SITTEN PÄÄ PUTOO, SANON OHO!” LARS VON TRIERIN DOGVILLE UUSBRECHTILÄISENÄ TEOKSENA.  
<http://mustekala.info/teemanumerot/henki-ja-ruumis-2-10/ja-kun-sitten-paa-putoo-sanon-oho-lars-von-trierin-dogville-uusbrechtalaisena-teoksena/> (luettu 11.04. 2019.)
- Pearlman, K. 2009. Cutting Rhythms – Shaping the film edit. USA: Focal Press.
- Petrolle, J. Wright Wexman, V. 2005. Women and Experimental Filmmaking. Urbana and Chicago: University of Illinois Press
- Pudovkin, V. I. 1960. Asynchronism as a Principle of Sound Film. New York: Grove Press.
- Salmi, H. TODISTAJA, MUISTI JA MENNEISYYDEN TOTUUDET. Medeiasta pronssisoturiin. Kuka tekee menneestä historiaa? Toim. Pertti Grönholm ja Anna Sivula. Historia mirabilis 6, 2010 (luettu 16.04. 2019.)
- Savage, C., 1995. The Dark Side of the Rainbow. <https://web.archive.org/web/20071013213037/http://members.aol.com/rbsavage/floydwizard.html> (luettu 16.04. 2019.)
- Sanderson, P. 2016. Towards an Asynchronous Cinema: how can the asynchronous use of sound in artists' moving image underpin the creation of dialectic tension between the audio, the visual and the audience? [https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/download/f304b0393b4d8123b427b9897c8d6f23f4e9668c4903f9805c3f34f13c98e3ed/11468661/Sanderson\\_Philip\\_thesis.pdf](https://westminsterresearch.westminster.ac.uk/download/f304b0393b4d8123b427b9897c8d6f23f4e9668c4903f9805c3f34f13c98e3ed/11468661/Sanderson_Philip_thesis.pdf) (luettu 14.03. 2019.)

Scovell, A. 2013. The Problematic Reception of Derek Jarman's Blue. <https://celluloid-wickerman.com/2013/07/12/the-problematic-reception-of-derek-jarmans-blue-part-3-cinematic-screenings/> (luettu 16.04. 2019.)

Sherburne, P. 2002. Christian Marclay. <https://frieze.com/article/christian-marclay> (luettu 11.04. 2019.)

Sihvonen, J. 2013-2015. Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze. Turku: Eetos.

Suomalainen, K. 2012. Elokuvan oudot mahdollisuudet. <http://widerscreen.fi/numerot/2012-1/elokuvan-oudot-mahdollisuudet-1900-luvun-alun-avantgardistinen-elokuva/> (luettu 16.04. 2019.)

Takala, P. 2014. Äänen tunto. Elokuvaäänien kokemuksellisuudesta. Helsinki: Aalto ARTS Books.

Tikka, H. 2013. Välitilassa – Trinh T.Minh-ha ja marginaalista puhumisen taito. *AVEK*, 2/2013 <http://heiditikka.com/texts2/valitilassa-trinh-t-minh-ha-ja-marginaalista-puhumisen-taito-tekst/> (luettu 16.04. 2019.)

Tikka, P. 2018. Elokuva, tarinankertoja ja mieli. <https://lehtiset.net/elokuva-tarinankertoja-ja-mieli/> (luettu 28.03. 2019.)

Wahlfors, L., 2015. Äänen kutsu. Niin & Näin 3/2015. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura ry.

Wikipedia 2019a  
<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Synchronicity&oldid=891265878> (luettu 16.04. 2019.)

Wikipedia 2019b  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Dark\\_Side\\_of\\_the\\_Rainbow&oldid=894119659](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Dark_Side_of_the_Rainbow&oldid=894119659) (luettu 16.04. 2019.)

Wikipedia 2019c  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sound\\_film&oldid=893504908](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sound_film&oldid=893504908) (luettu 11.04. 2019.)

Wikipedia 2019d  
[https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Dogma\\_95&oldid=18113645](https://fi.wikipedia.org/w/index.php?title=Dogma_95&oldid=18113645) (luettu 23.04. 2019.)

## **Elokuvat**

The Deserter (Neuvostoliitto, 1933) ohj. Vsevolod Pudovkin.

Blue (Englanti, 1993) ohj. Derek Jarman

The Girl Chewing gum (Englanti, 1976) ohj. John Smth

Cat Food (Yhdysvallat, 1967) ohj. Joyce Wieland

Reassemble (Yhdysvallat, 1981) ohj. Trinh T. Minh-ha

