



Osaamista
ja oivallusta
tulevaisuuden
tekemiseen

Elisa Ruuhijärvi

Intermediaaliset viittaukset elokuvan ja kuvataiteen välillä

Metropolia Ammattikorkeakoulu

Medianomi (AMK)

Viestinnän tutkinto-ohjelma

Opinnäytetyö

18.4.2020

| | |
|--|---|
| Tekijä(t) Otsikko | Elisa Ruuhijärvi Intermediaaliset viittaukset elokuvan ja kuvataiteen välillä |
| Sivumäärä Aika | 38 sivua 18.4.2020 |
| Tutkinto | Medianomi (AMK) |
| Tutkinto-ohjelma | Viestinnän tutkinto-ohjelma |
| Suuntautumisvaihtoehto | Graafinen suunnittelu |
| Ohjaaja | Lehtori Katri Myllylä |
| <p>Opinnäytetyössä tarkastellaan mahdollisia intermediaalisia viittauksia elokuvan ja kuvataiteen välillä käyttäen metodina hermeneuttista lähilukua ja semioottista analyysiä. Elokuva- ja kuvataideteoksia lähestytään mediateksteinä, joilla on toisistaan eroavat esitystavat ja oma kielensä. Intermediaalisuudella tarkoitetaan työssä eri meediumeilla toteutettujen mediatekstien epäsuoria yhteyksiä, jotka katsoja voi tehdä näkyväksi ja merkitykselliseksi. Opinnäytetyössä pohditaan, miten nämä yhteydet ilmenevät, millä tavoin niitä voi tulkita, ja millaisia uusia merkityssuhteita niistä voi syntyä. Lähtöoletuksena on, että viittaussuhteiden tunnistaminen olisi melko yleistettävissä.</p> <p>Tutkimuskysymyksenä toimii intermediaalisuus, jota käsitellään hermeneuttisen lähiluvun avulla. Erilaisia esimerkkejä tarkastelemalla tutustutaan teosten välisiin mahdollisiin suhteisiin, ja niistä eritellään temaattisesti eroavat aihealueet omiksi luvuikseen. Elokuvan The Darjeeling Limited ja František Kupkan omakuvan The Yellow Scale välillä pohditaan keltaisen värin merkitystä ja erilaisten paradigmojen eli teoksiin tehtyjen valintojen mahdollisia yhteyksiä, ja niiden eroavaisuuksia. Elokuvaa The Handmaidens ja René Magritten maalausta Not to be Reproduced käsitellään vallan sekä toiston tehokeinon näkökulmasta. Elokuvaa Carol vertaillaan useampaan Edward Hopperin maalaukseen, ja luvussa käsitellään katsojan asemaa tarkkailijana ja osallistujana.</p> <p>Tutkielman tuloksista ilmenee, että intermediaalinen, siinä missä kaikenlainen semioottinen analyysi, on aina kulttuuri- sekä kokemussidonnaista. Opinnäytetyön tulokset ovat riippuvaisia induktiivisesta päättelystä, jossa kirjoittajan oma subjektiivinen maailmankuva määrittelee niitä. Tämän perusteella mediateksti on sen meediumista riippumatta aina vuorovaikutuksessa katsojansa kanssa, mutta intermediaalisten suhteiden vuoksi myös aiemmin tuotettujen ja jopa tulevaisuudessa luotavien, muiden mediatekstien kanssa.</p> <p>Opinnäytetyön pyrkimyksenä on tehdä näkyväksi eri meediumien väliset mahdolliset epäsuorat viittaussuhteet. Lukija voi hyötyä opinnäytetyöstä omia analyysejä tai mediatekstejä tehdessään, ja saada pohdittavaa viittaussuhteiden olemassaolosta ja merkityksistä.</p> | |
| Avainsanat | intermediaalisuus, elokuva, kuvataide, tekstienvälisyys, viittaus, intertekstuaalisuus, media, syntagma |

| | |
|---|---|
| Author(s) Title | Elisa Ruuhijärvi Intermedial Connections between Cinema and Visual Arts |
| Number of Pages Date | 38 pages 18 April 2020 |
| Degree | Bachelor of Culture and Arts |
| Degree Programme | Media |
| Specialisation option | Graphic Design |
| Instructor | Katri Myllylä, Senior Lecturer |
| <p>The purpose of this bachelor's thesis is to examine the possible intermedial connections between cinema and visual arts using semiotic analysis. The films and visual art pieces are studied as media texts that have their own language. In this study, intermediality means indirect relations between media texts that are produced or presented in different mediums. The viewer of these texts can make intermedial connections visible and relevant. The thesis explores how intermedial connections occur, how they can be interpreted and what kind of new meanings they can form. According to the hypothesis of the author, the results of these connections can be generalized. The goal is not to find direct results, but to make the analysis significant.</p> <p>Intermediality is examined using hermeneutic close reading as a method. Different cases are studied by looking closely into the works' potential connections and they are categorized by their thematic resemblances. The first case studies The Darjeeling Limited directed by Wes Anderson and František Kupka's self-portrait The Yellow Scale. In addition, the signification of the colour yellow and the possible connections and differences between the paradigms in the works are analyzed. In the second case, Chan-wook Park's film The Handmaiden and René Magritte's painting Not to Be Reproduced are studied from the viewpoint of power and repetition. In the third case, the film Carol directed by Todd Haynes is compared to several paintings by Edward Hopper and the viewer is examined as an observant and a participant.</p> <p>The study indicates that intermediality is bound to the culture and the experiences of the viewer. The thesis author's subjective world view defines how the findings, which are related to inductive reasoning, are interpreted. In conclusion, the media text is always in interaction with the viewer regardless of its medium. Intermediality makes it possible for the text to interact with other media texts that have been produced before or are yet to be produced.</p> <p>The thesis aspires to make indirect references between different mediums visible. The reader might benefit from the thesis while making their own analysis or work and discussing the significance of different intermedial relations.</p> | |
| Keywords | intermediality, references, cinema, visual arts, intertextuality, media, syntagma |

Sisällys

| | | |
|-----|--|----|
| 1 | Johdanto | 1 |
| 2 | Intermediaalisuus tutkimuskysymyksenä | 2 |
| 3 | Semioottinen analyysi tutkimustapana | 6 |
| 4 | Teoksen merkityksellistäminen | 7 |
| 4.1 | Paradigma on merkistö ja syntagma niiden järjestelty kokonaisuus | 7 |
| 4.2 | Syntagmaattinen suhde mahdollistaa katsojalle uudet merkitykset | 8 |
| 4.3 | Denotaatio kertoo mitä kuvataan | 9 |
| 4.4 | Konnotaatio kertoo miten kuvataan | 9 |
| 5 | Montaasi on elokuvan kieli | 10 |
| 5.1 | Elokuvaotos osana montaasia | 10 |
| 5.2 | Plastinen sommittelu yksinkertaistaa kuvan elementeiksi | 11 |
| 5.3 | Montaasi puhuu elokuvan kielellä | 12 |
| 5.4 | Elokuvan konventiot rakentuvat ajan kuluessa | 16 |
| 6 | The Darjeeling Limited ja Kupka: symbolinen läsnä- ja poissaolo | 19 |
| 6.1 | Keltainen yhdistävänä elementtinä | 21 |
| 6.2 | Kirja paradigmana erottaa tiet | 22 |
| 7 | The Handmaiden ja Magritte: Paradoksi ja valta | 23 |
| 7.1 | Taide mahdollistaa paradoksiset sommittelut | 26 |
| 7.2 | Minä olen sinä: toisintaminen tehokeinona | 27 |
| 8 | Carol ja Hopper: katsoja tirkistelijänä | 28 |
| 8.1 | Katsoja ulkopuolisena tarkkailijana | 28 |
| 8.2 | Katsoja osallistujana | 29 |
| 8.3 | Katsoja tirkistelijän roolissa | 31 |
| 9 | Yhteenveto | 33 |
| | Lähteet | 36 |

1 Johdanto

Ensin tapahtuu alitajuinen tunnistaminen, intuitio. Sitten tulee ahaa-elämys ja aivoissa säteilee hetken pieni ilo. Lähes jokainen voinee samaistua tunteeseen, kun tunnistaa elokuvaa katsoessaan täysin toiseen teokseen liittyvän viittauksen. Mitä hienovaraisempi ja epäsuorempi viittaus, sitä palkitsevampi tunne voi olla. Samanlaista tunnistamista voi kokea muidenkin medediumien kautta, ja ennen pitkää saattaa yllättyä, kuinka eri mediatekstit – televisiosarjat, julisteet, mainokset, maalaukset, romaanit, pakinat, veistokset, jne. – voivat olla yhteydessä toisiinsa, niin sanotussa syntagmaattisessa suhteessa.

Tässä opinnäytetyössä käsittelen näitä suhteita intermediaalisuuden kautta. Epäsuorat, tekstinulkoiset viittaukset toisiin mediateksteihin ovat kuin pieniä palkintoja katsojalle, joka on oman subjektiivisen ja kulttuurisidonnaisen kokemusmaailmansa kautta vuorovaikutuksessa mediatekstin, kuten elokuvan kanssa. Samalla intermediaaliset viittaukset ovat viestintää mediatekstien välillä. Medioiden välinen viestiminen ja katsojan henkilökohtainen kokemus eivät ole onneksi toisiaan poissulkevia, vaan vähintäänkin yhtä merkityksellisiä kvalitatiivisen tarkastelun kannalta, ja mahdollisia myös samanaikaisesti. Olen valinnut aineistoksi opinnäytetyöhöni teoksia, jotka koen paitsi onnistuneiksi esimerkeiksi intermediaalisista viittauksista, mutta jotka ovat myös itselleni henkilökohtaisesti merkityksellisiä. Median merkityksellisyydestä, oli se sitten yhteiskunnallista, kulttuurista, tai subjektiivista yksilön näkökulmasta, voisi puhua arvottavana tekijänä enemmänkin.

Opinnäytetyössäni tarkastelen konkreettisina esimerkkeinä elokuvia ja niiden mahdollisia viittauksia kuvataiteen teoksiin. Metodina tutkimuksessani toimii hermeneuttinen lähiluku, jota sovellan osana semioottista analyysiä. Tutkielmassani tämä tarkoittaa käytännössä aiheeseen vähitellen yhä syvempää perehtymistä. Toimin itse tutkimuksen aineiston kerääjänä, tarkastelijana ja tulkitsijana. Oletan, että havaintoni ovat monesti yleistettävissä niin, että monet lukijat voivat tehdä viittauksista samankaltaisia johtopäätöksiä.

Vaikka käsittelen intermediaalisuutta elokuvan ja maalaustaiteen kautta, voi semioottinen analyysi mielestäni hyödyttää kaikenlaisiin mediateksteihin perehtyviä lukijoita. Kaikilla medioilla on oma merkistönsä ja niiden tulkintatavat, joiden

ymmärtäminen on olennaista mediatekstien luomisessa ja niiden ymmärtämisessä. Intermediaalisuus on vuorovaikutusta teosten ja katsojan välillä eli samalla kieli, jota ymmärtää vain viittauksen tunnistava katsoja. Viittaussuhteiden olemassaolon tiedostaminen ja niiden tunnistamaan oppiminen on mielestäni olennainen osa vastuullista visuaalista suunnittelua, ja erilaisten konnotaatio- eli miellelyhtymätasojen tarkastelu voi kehittää lukijan kykyä analysoida viittausten merkityksiä. Mielestäni tämä voi olla myös osa jokaiselle tärkeää medialukutaitoa. On hyvä pohtia, milloin viittaus on viittaus ja milloin se esimerkiksi muuttuukin kopioksi, joka ei arvosta enää viittauskohdettaan.

Elokvien katsojat ja maalaustaidetta ihailevat museovierailijat voivat saada jotain uutta kokemuksiinsa löytäessään intermediaalisia tasoja teoksista. Tätä opinnäytetyötä viimeistellessäni olen ollut COVID-19 koronavirusepidemian vuoksi omaehtoisessa karanteenissa noin kuukauden, enkä ole päässyt elokuvateatteriin tai taidemuseoihin. Hieman yleistämällä ihmiset katsovat tällä hetkellä enemmän tv-sarjoja ja elokuvia kotonaan kuin ehkä aiemmin, mutta tapahtumissa ja näyttelyissä käyminen on mahdotonta. Mietin, miten vaikkapa virtuaalinäyttely voi mitenkään tavoittaa samaa kokemisen tasoa kuin itse paikalla käyminen. On kuitenkin ilmennyt, että ihmiset voivat median yhtenäistymisen myötä kokea taideteokset aivan uudella tavalla, kuten lavastamalla rakastamiaan taideteoksia kotonaan ja jakamalla niistä kuvia sosiaalisessa mediassa. Myös museot kannustavat ja jopa yllyttävät tällaiseen uudenlaiseen remediaatioon. Taideteoksen kanssa voikin harjoittaa vuorovaikutusta omassa kodissaan, eikä kanssakäymistä varsinaisen teoksen kanssa välttämättä tarvita. Samalla muuttuu yhä selkeämmäksi, että taide ja media ovat tarpeita, eivät ylellisyyttä – kun ihmiset eivät voi nähdä taidetta omin silmin, he keksivät uusia keinoja osallistua siihen. Tällä tavoin intermediaalisuuden ymmärtäminen voi olla paitsi opettavaista, myös erittäin palkitsevaa. Kirjallisuudentutkija Roland Barthesin sanoin, uusien merkitysten löytäminen voi tuntua arvoituksen ratkaisulta.

Opinnäytetyön valmistumista on tukenut Journalistisen kulttuurin edistämissäätiö.

2 Intermediaalisuus tutkimuskysymyksenä

Tarkastellessani elokuvan yhteneväisyyksiä ja kytköksiä muihin mediaesityksiin, kuten esimerkeissäni kuvataiteeseen (vrt. luvut 6–8), puhun intermediaalisista viittauksista. Koska media itsessään tarkoittaa viestimistä, on intermediaalisuus eräänlaista viestien

välistä viestintää. Termi tarkoittaa sananmukaisesti medioiden välisyyttä. (Herkman 2008, 154.) Intermediaalisuus kuvaa tarkasteluani paremmin kuin intertekstuaalisuus, jolla yleensä kuvataan samaa meediumia olevien teosten (esim. kahden elokuvan) välisiä mahdollisia kytköksiä (Tieteen termipankki 2017).

Intertekstuaalisuuden juuret ovat kirjallisuudentutkimuksessa, ja intermediaalisuus on siitä eräänlainen johdannainen. Intertekstuaalisuus liittyy erityisesti 1970-luvun jälkistrukturalistiseen tekstiteoriaan. Tämän mukaan mediateksti on aina yhteydessä muihin teksteihin ja tekstinulkoiseen merkitysuniversumiin, joka saa merkityksen katsojan kautta. Barthes kutsuu tätä ”anonyymien sitaattien kudelmaksi”. (Herkman 2008, 155.) Intertekstuaalisuuden teoria voi näin vaikuttaa todella korkealentoiselta, mutta pohjimmiltaan kyse on aina jollain tapaa viittauksista.

Viestintätutkija John Fiskin mukaan intertekstuaalisuus voi jakautua kahteen tasoon. Ensimmäinen taso on horisontaalinen, eli esimerkiksi elokuvan tapauksessa tähän sisältyvät muut elokuvat ja etenkin teoksen edustama genre, kuten kauhu. Horisontaaliset viittaukset muodostavat konventioita ja määrittävät genren sisäisiä sääntöjä ja niihin liittyviä odotuksia. Vertikaalisessa tasossa teosta tarkastellaan suhteessa muihin medioihin, kuten somekeskusteluun, uutisiin ja mainontaan. Tällöin vertikaalisen intertekstuaalisuuden voi tulkita olevan vahvasti yhteydessä intermediaalisuuteen. (Herkman 2008, 155–156.)

Intermediaalisuus on siis suora tai epäsuora intertekstuaalinen viittaus toiseen teokseen, joka voi olla eri mediamuoto. Kahden eri mediumin eli tekotavaltaan toisistaan poikkeavan, tässä tapauksessa elokuvan ja kuvataiteen, väliset epäsuorat ja suorat viittaukset muodostavat uuden merkityksen. (Tieteen termipankki 2016b.) Viittauksen kohde, teokseen viittaava mediateksti, ja viittauksen ymmärtävä katsoja muodostavat yhdessä intermediaalisen viittauksen. Näistä osista syntyy uusi merkitys, syntagma (kts. luvut 4.1 ja 4.2).

Uusi merkitys on riippuvainen siitä, että katsoja ymmärtää sen itse. Tekijä ei voi lähteä liikaa selittämään teoksensa merkitystä tai viittauksen kohdetta, vaan katsojan tulee itse tehdä havainnot ja löytää kytkökset mielessään. Kuten kaikki analyysi, on myös intermediaalisten viittausten tarkastelu subjektiivista. Siinä missä yksi katsoja tunnistaa yhteyden muun teoksen välillä, toinen ei mahdollisesti lainkaan. Tämän vuoksi itse havainnointi ja prosessi voivat olla yhtä keskeisiä kuin analyysin tulokset.

Vaikka elokuvien katselu voidaan usein ymmärtää kulttuurissamme passiiviseksi toiminnaksi, voidaan se itse asiassa nähdä jatkuvana aktiivisten havaintojen tekemisenä ja teokseen osallistumisena (Pirilä & Kivi 2005, 12). Elokuvan katsoja saattaa kokea niin sanottuja metatunteita, joita teos pyrkii herättämään manipuloimalla katsojaa erilaisin elokuvallisin keinoin (Bacon 2010, 45–46). Riipaiseva viulumusiikki, näyttelijän kyynelehtivät kasvot lähikuvassa ja haikeat jäähyväiset saattavat kostuttaa katsojan silmän, vaikka tämä ei ole todellisuudessa osallisena tapahtumissa. Mutta koska katsojasta tulee silminnäkijä tapahtumille, hän myös osallistuu niihin emotionaalisesti (Lotman 1989, 17). Samaan tapaan maalaustaide koetaan, ei pelkästään havaita ja seurata. Barthesin mukaan taideteoksen merkitys syntyy vasta katsojan mielessä, ja tällöin itse teoksen tekijän tärkeiksi tarkoittamat merkitykset menettävät, no, merkityksensä (Herkman 2008, 155). Intermediaalisten viittausten havainnointi ja semioottinen analyysi on mielestäni osa tätä kokemusta ja vuorovaikutusta taideteoksen ja katsojan välillä. Katsojan sijaan voisi siis puhua kokijastakin. Jos katsojan mielessä tapahtuu näin paljon asioita, miten taideteoksen seuraaminen voisi olla passiivista toimintaa?

Median yhdentymisen eli konvergenssin voi muuttaa käsitystä kokemisesta, sillä emme aina ole tekemisissä suoraan alkuperäisteoksen kanssa (vrt. Herkman 2008, 154–155). Teknologia mahdollistaa sen, että voimme ylipäänsä saavuttaa taideteoksia, jotka olisivat muutoin tuhansien kilometrien päässä, yksityishenkilöiden seinillä, tai jotka ovat kadonneet tai tuhoutuneet. Konvergenssin vuoksi samoja sisältöjä voidaan nauttia eri muodoissa, ja esimerkiksi öljyvärimaalauksia voi katsella tietokoneen ruudulta digitaalisena valokuvana (Herkman 2008, 155). Tällöin digitaalinen kuva maalauksesta on representaatio alkuperäisteoksesta. Koska keskityn analyysissäni semioottiseen näkökulmaan, jätän käsittelyluvuista pois remediaation eli mediaesitysten muuttumisen näkökulman ja käsittelen teoksia kuin ne olisivat alkuperäisessä muodossaan.

Intermediaalisuus on terminä tekninen, koska se kytkeytyy viestintävälineiden ja mediatekstien mediumiin. Silti se on enemmän kulttuurinen käsite, sillä nykyisessä kulttuuriympäristössä monet ilmiöt, franchiset eli monimediatauotannot ja tapahtumat ovat lähtökohtaisesti intermediaalisia. Esimerkiksi Star Wars on tunnettu elokuvasarjana, mutta se on samaan aikaan monimediaalinen tuotanto, joka sisältää pelejä, leluja, tv-sarjoja, sarjakuvia ja paljon muuta. Tällöin intermediaalisuus ei ole vain viittaus johonkin toiseen mediumiin, vaan kuvaus mediatekstin muodosta. Star Warsin mediassa vallitsee konvergenssin lisäksi divergenssi eli eriytyminen, sillä se ei ole pelkästään

jatkuvuuteen perustuva ja yhdentynyt media. Tämä tarkoittaa, että mediakentässä on myös katkoksia ja eriytymistä (Herkman 2008, 156–157). Star Warsissa tämä voi näkyä esimerkiksi juonen tai hahmojen taustatarinoiden retconnauksena eli uudelleen kirjoittamisena tavalla, jolla se palvelee paremmin uutta narratiivia. Tällöin vaikkapa romaaneissa edistetyt taustatarinat heitetään kuvainnollisesti romukoppaan, kun ne on aikaisemmin käsitelty kaanonina eli narratiivin sisäisenä totena. Kokonainen meediumi voi muuttua franchisen sisällä merkityksettömäksi kokonaisuuden kannalta, vaikka se olisi edelleen lukijoilleen henkilökohtaisesti tärkeä. Intermediaalisuus saattaa myös muuttaa alkuperäisteosta, joka on ollut siihen viittaavasta teoksesta aiemmin erillinen. Esimerkiksi luvussa 8 käsittelemäni elokuva Carol vaikutti osaltaan sen innoituksena toimineeseen Patricia Highsmithin kirjaan *The Price of Salt* niin, että romaania myydään nykyään nimellä Carol.

Intermediaalisuutta voi käsitellä monelta eri suunnalta sen muovautuvuuden ja käsitteen moninaisuuden vuoksi. Esimerkiksi Jørgen Bruhn ja Anne Gjelsvik käsittelevät *Cinema between media* –teoksessaan intermediaalisuutta tutkimuksena, jossa elokuvan sisäisiä medioita luokitellaan ja järjestellään. Omassa analyysissäni olen nostanut intermediaalisuuden lähtökohdaksi semioottisen analyysin, ja käsitelen elokuvan sisäisiä mediamuotoja, kuten televisiota, tekstiä ja kirjallisuutta, paradigmoina eli merkkeinä. Intermediaalisuuden kautta voidaan analysoida myös laajoja mediakenttiä ja niiden suhdetta muihin medioihin, kuten mainosten vaikutusta uutisiin, sosiaalisen median vaikutusta televisioon, ja niin edelleen (Herkman 2008, 155–156).

Intermediaalisen analyysin haasteena voi olla tutkimuksen yksipuolisuus. Jos mediatekstiä tarkastelee jatkuvasti suhteessa muihin teksteihin, voi tekstin sisäisten viittausten tutkimus muuttua puutteelliseksi. Lisäksi se herättää kysymyksen, voiko yksittäistä meediumia ylipäättään tarkastella ilman sen suhdetta muihin teksteihin. Intermediaalisuuden mahdollisuutena on kuitenkin tarkastella kvalitatiivisesti eri medioiden suhteita toisiinsa, kausaliiteettia kulttuurikentässä, ja valtaa erilaisten meediumien asemassa. (Herkman 157–159.) Mielestäni intermediaalinen tutkimus voi tarjota mahdollisuuden laajentaa erilaisista mediateksteistä rakentuvaa käsitystä lukijalle siitä, miten eri meediumit, mediatekstit, ja yksittäiset teokset vaikuttavat sekä kulttuuriin että subjektiivisiin kokemuksiin.

3 Semioottinen analyysi tutkimustapana

Käytän analyysissäni metodinani hermeneuttista lähilukua, joka on yksi kvalitatiivisen eli laadullisen tutkimuksen metodeista. Analyysissäni lähtökohtani on tarkastella valitsemani otoksen ja taideteoksen kytköksiä semioottisen analyysin kautta. Tutkimuksellisesti tämä tapa on hermeneuttinen kehä, jossa ymmärrykseni aiheesta kasvaa siihen tarkemmin tutustuessani (Tieteen termipankki 2020). Hermeneuttinen lähiluku merkitsee työssäni myös sitä, että olen itse sekä tiedon kerääjä että arvioija, ja tutkimuksen tulokset kumpuavat omasta subjektiivisesta kokemuksestani.

Aluksi valitsen elokuvan ja siitä otoksen, josta taas valitsen sitä parhaiten kuvaavan kuvakaappauksen. Sen jälkeen vertailen sitä erilaisten kuvataiteen teosten kanssa, joihin minulle on tullut mielle yhtymiä otoksesta. Tämä vaihe ei ole mitattavissa tai järkiperusteisesti selitettävissä: taideteoksen mielle yhtymät eivät ole välttämättä ennustettavissa (Lotman 1989, 54). Lähestyn teoksia ensin denotaatiotasolla, eli yksinkertaisimmillaan sanoittamalla sen, mitä teoksessa on kuvattu. Tähän kuuluu myös teosten vertailu, mahdollisten yhdenmukaisuuksien havainnointi ja ylöskirjaaminen. Esimerkeissäni vertailen otoksia ja maalauksia toisiinsa käyttäen yhtenä lähtökohtana plastista sommitelmaa. Tekstissä pyrin tekemään mahdolliset intermediaaliset yhteydet näkyviksi kuvailemalla niitä lukijalle. Tästä siirryn konnotaatioon, eli tarkastelen omien kulttuurisidonnaisten kokemusteni kautta subjektiivisesti sitä, millä tavalla teoksen sisältö on mielestäni kuvattu, mitä sillä mahdollisesti halutaan sanoa ja mitkä asiat nousevat siinä mielestäni merkityksellisiksi. Tämä tarkastelu on vuorovaikutusta katsojan ja teoksen välillä. (vrt. Fiske 1990, 113–114.)

Taideteos on aina representaatio eli todellisuuden esittämistä jossain toisessa, rajatussa ja manipuloidussa muodossa (Seppänen & Väliverronen 2012). Elokuvaa voidaan tarkastella audiovisuaalisena tai kerronnallisena mediaesityksenä (vrt. Bordwell & Thompson 2011, 86), heteromediaalisena taidemuotona, joka voi sisällyttää useita eri medioita kuten kirjoitettua tekstiä ja teatteria (vrt. Bruhn & Gjelsvik 2018, 3), tai muovautuvana taidemuotona, jolla on oma kuvallinen, äänellinen ja intertekstuaalinen kielensä (vrt. Lotman 1989, 9). Vaikka elokuva on mediaa eli viestimistä, ei sen tarkoitus ole välittää neutraalia informaatiota tai kuvata henkilöitä ja objekteja sellaisenaan, vaan tehdä kuvaamistaan asioista merkityksellisiä katsojalle (Lotman 1989, 21–22). Omassa työssäni en aio käsitellä elokuvan asemaa taidemuotona tai ryhtyä arvottamaan sitä

suhteessa kuvataiteeseen, vaan tarkastelen kumpaakin omana mediatekstin muotonaan.

Teoskohtaisesti käytän tarkastelussa olevan yksittäisen elokuvan nimeä tai sanaa otos, ja mainitsen tekijänä kunkin elokuvan ohjaajan. Laajemmin meediumista puhuttaessa käytän sanaa elokuva, jota pyrin käyttämään samaan tapaan kuin englannin sana *cinema*. Tällä erotuksella pyrin välttämään lukijan hämmentämisen siinä, käsittelenkö tekstissä laajemmin elokuvaa taidemuotona vai tarkastelemani esimerkkiteosta. Kuvataiteen esimerkeissä käytän teoskohtaisesti sanaa maalaus tai teos ja laajemmin termiä kuvataide.

Vaikka ääni kuuluu nykyelokuvaan erottamattomasti, jätän sen pois analyysistäni käytännöllisistä syistä. Äänimaailman avaamiseen menisi liian pitkään, eikä se palvelisi kuva-analyysin tarkoitusta riittävästi.

4 Teoksen merkityksellistäminen

Tässä luvussa avaan lukijalle semiotiikan eri käsitteitä, joita käytän apuna analyysissäni. Semiotiikka on yksinkertaisimmillaan merkkien havainnointia, tulkintaa ja niiden merkityksellistämistä. Semiotiikan mukaan kaikki ihmisen viestinnäksi luoma pohjautuu merkkeihin ja järjestelmiin, jotka eri järjestyksissä voivat merkitä eri asioita. Aakkoset, numerot ja mittayksiköt ovat järjestelmiä ja niiden yksiköt merkkejä eli paradigmoja. Näistä merkeistä voi tehdä kokonaisuuksia, joita kutsutaan syntagmaksi. Semiotikassa pyritään ymmärtämään teoksen viestiä sen oman kielen kautta. (Vrt. Fiske 1990.) Erittelen tässä luvussa lukijalle, mitä nämä termit tarkoittavat oman tutkielmani ja elokuvan sekä kuvataiteen kannalta.

4.1 Paradigma on merkistö ja syntagma niiden järjestelty kokonaisuus

Analyysissäni sanoitan teoksen elementit paradigmoiksi, joita ovat teokseen tehdyt valinnat. Esimerkiksi aakkoset ovat merkistö, jossa kirjaimet ovat paradigmoja. Niistä muodostuva sana on syntagma, eli uusi merkitys. (Fiske 1990, 81–83.) Teoksen elementit voidaan käsittää osaksi lähes ääretöntä valintojen avaruutta, josta paradigmat valitaan. Näin esimerkiksi huonekalut muuttuvat merkistöksi, jossa vaikkapa sänky on paradigma. Tämä voi näkyä esimerkiksi Edward Hopperin maalauksessa *Morning Sun*

vuodelta 1952 (vrt. kuvio 1) ja Jane Campionin elokuvassa *Bright Star* vuodelta 2009 (vrt. kuvio 2). Vaatteen väri on vaaleanpunainen, joka on värin paradigma.



Kuvio 1. Edward Hopperin maalauksessa voidaan havaita erilaisia paradigmoja. Tumblr.



Kuvio 2. Sänky ja vaaleanpunainen vaate toistuvat kummassakin kuvassa. imdb.

Näistä valinnoista muodostuu syntagma eli lopullinen teos. Analyysissäni on tärkeää sekä näiden merkkien yksittäinen havainnointi että niiden muodostamat kokonaisuudet. Käytännössä paradigmat muuttuvat merkityksellisiksi vasta, kun niistä muodostuu katsojalle avautuva syntagma.

4.2 Syntagmaattinen suhde mahdollistaa katsojalle uudet merkitykset

Syntagma voi sisältää toisen syntagman, ja näiden välille syntyy uusi merkityssuhde järjestyksestä ja valinnoista riippuen. Koska sana on aakkosista muodostuva syntagma, on lause puolestaan sanoista muodostuva uusi syntagma. Sanajärjestys ja kielioppi luovat lauseelle merkityksen, jonka lukija voi tulkita. Koska syntagma on uusi merkitys, myös teosten intermediaalinen suhde voi olla sellainen. Myös elokuvan kieli, montaasi, on osa syntagmaattista suhdetta teoksen ja katsojan välillä (kts. luku 5). Periaatteessa

jokainen uusi merkitys on aina uusi syntagma, jonka merkitys riippuu siihen valikoiduista paradigmoista.

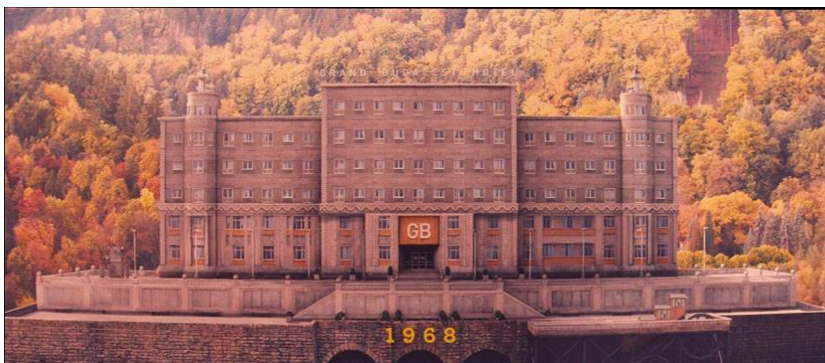
4.3 Denotaatio kertoo mitä kuvataan

Denotaatio on helppo ohittaa analyysissä, sillä katsoja pyrkii huomaamattaankin merkityksellistämään näkemänsä (Fiske 1990, 113–114). Katsojan ollessa vuorovaikutuksessa teoksen kanssa on mielestäni äärimmäisen vaikeaa erottaa keskenään nk. objektiiviset totuudet havainnoista sen kanssa, miten näemme maailman subjektiivisesti – onhan värienkin näkeminen yksilöllistä. Taideteos on aina joka tapauksessa representaatio ja muokattua todellisuutta (vrt. luku 5.1). Siispä on kyseenalaista, onko taideteoksessa tai mediatekstissä lainkaan denotatiivista tasoa, jossa kaikki katsojat voisivat olla samaa mieltä näkemästään. Tämän analyysin hankaluuden vuoksi pyrin analyysissäni ensin luetteloimaan mahdollisimman neutraalisti kuvissa näkyvät elementit ja siirtymään siitä konnotaatioihin.

4.4 Konnotaatio kertoo miten kuvataan

Jos denotaatio tarkoittaa sitä, mitä teoksessa kuvataan, on konnotaatio puolestaan keino, kuinka asiat kuvataan. Konnotatiiviset tasot tulkitaan helposti denotatiivisiksi tosiasioiksi, sillä näiden kahden erottaminen vaatii tarkkaa tietoisuutta siitä, mitä ovat katsojan omat ennakkoluulot ja -tiedot, arvot ja tulkinnat. Konnotaatio on aina kulttuurisidonnaista, eli riippuvainen katsojan omasta subjektiivisesta kokemuksesta. (Fiske 1990, 114–115.)

Wes Andersonin vuonna 2014 ilmestyneen elokuvan *The Grand Budapest Hotelin* otoksessa kuvataan hotellia ulkopuolelta 1960-luvulla (kuvio 3). Katsoja voi erottaa siitä denotatiivisen ja konnotatiivisen tason analyysillä.



Kuvio 3. The Grand Budapest Hotelin julkisivu maisemassa, josta katsoja voi tehdä erilaisia päätelmiä oman kokemuspohjansa perusteella. imdb.

Otoksessa näkyy keltaisia, punertavia ja oranssilehtisiä puita. Tämä voidaan todeta denotatiivisena tosiasiana. Kun sanon, että kuvassa on syksy, se on konnotatiivinen tulkinta ja oma käsitykseni kuvasta. Voin tulkita melko suurella varmuudella, että rakennus on tehty jostain kiviaineksesta tai betonista. Omaan taiteentuntemukseeni nojaa taas tulkinta, että rakennus edustaa brutalistista arkkitehtuuria. Pureutuessani yhä syvemmälle kuvaan ja tekemällä taustatutkimusta voin saada selville, että rakennus on itse asiassa pienoismalli. Subjektiiivisten ja kulttuuristen käsitysten erottaminen yleisestä havainnetasosta saattaa olla jopa mahdotonta, sillä jo fysiologinen näkökin yksilöllistä, ja toiselle katsojalle arkkitehtuuriset suuntaukset eivät välttämättä ole tuttuja. Otoksen tunnelmaa ja tunnetiloja tarkastellessa tulkinta muuttuu jatkuvasti vain yksilöllisemmäksi.

5 Montaasi on elokuvan kieli

Tässä luvussa avaan joitakin olennaisia elokuvaan liittyviä käsitteitä, joita käytän apuna analyysissäni. Käsitteiden on tarkoitus helpottaa analyysin jäsentämistä ja selkeyttää valintoja, joita olen tehnyt tutkielmaani varten.

5.1 Elokuvaotos osana montaasia

Otosta voisi yksinkertaisesti kuvata leikkausten välisenä hetkenä, jolloin katsoja keskittyy yhteen sommitelmaan, mutta tämä voisi olla hieman harhaanjohtavaa. Sommitelma muuttuu otoksen aikana lähes aina jollain tapaa, onhan elokuva elävää kuvaa ja siksi jatkuvassa liikkeessä, silloinkin kun näennäisesti mitään ei tapahdu. Kamera seuraa tapahtumia tai henkilöitä joko paikallaan tai liikkumalla, ja leikkauksella muodostetaan narratiivi eli kertomus tapahtumien kulusta. Otostila on aina representaatio, rajattu ja manipuloitu esitys todellisuudesta. Elokuvantekijän tehtävä on saada katsoja viipymään otoksen äärellä ja osallistumaan emotionaalisesti tapahtumiin. (Pirilä & Kivi 2005, 57–59.) Se, mitä kuvaan on valittu, on yhtä tärkeää kuin se, mitä on jätetty pois (Lotman 1989, 30). Tarkastelen otoksia käyttämällä esimerkkeinä elokuvastillejä eli pysäytyskuvia. Pyrin avaamaan lukijalle otostilan liikkuvuutta ja muovautuvuutta, vaikka se on tekstimuodossa ja staattisilla kuvilla vaikeaa. Yksi otos eikä etenkin yksi pysäytyskuva ei edusta koko elokuvaa teoksena, vaan vain sekunnin murto-osaa siitä. Esimerkiksi Tom Fordin ohjaamassa elokuvassa *A Single Man* vuodelta 2009 filmin väri voi muuttua kesken kaiken mustavalkoiseksi, eikä elokuvan eri stillejä välttämättä

tunnistaisi heti samaksi teokseksi (kuvio 4). Otosta voi nimittää yleisesti kuvaksi kun siitä puhutaan elokuvateorian kontekstissa.



Kuvio 4. Elokuvasa A Single Man kuvataan päähenkilön eri vaiheita ja mielentiloja erilaisilla väreillä mustavalkoisesta auringonlaskun punaan. imdb.

5.2 Plastinen sommittelu yksinkertaistaa kuvan elementeiksi

Otoksen ja maalauksen sommitelmat voidaan pelkistää geometrisiin peruselementteihin, kuten pisteisiin, linjoihin ja pintoihin. Elokuvasa näillä muodoilla on oma, dynaaminen tilavuutensa, joka on jatkuvassa muutoksessa. (Pirilä & Kivi 2005, 108–111.) Maalaustaiteessa nämä elementit ovat pysähtyneitä, mutta taiteilija voi sommittelulla ja eri tehokeinoilla luoda katsojalle illuusion elävästä elämästä ja liikkeestä. Kuvataiteilija Artemisia Gentileschin maalauksessa Judith Beheading Holofernes (kuvio 5) Holofernesin kaulasta suihkuava veri voi antaa katsojalle mielikuvan liikkeestä. Sen lisäksi vaikkapa kädet voi pelkistää sommittelullisesti linjoiksi ja päät ympyrämuodoiksi.



Kuvio 5. Artemisia Gentileschin maalauksessa veri antaa dynaamisen liikkeen vaikutelman. Wikiart.

Yleisesti plastista sommitelmaa kutsutaan valmiissa elokuvaotoksessa kompositioksi eli asetelmaksi. Tämä on kameran kautta tallennettu versio plastisesta sommitelmasta. Kompositio muuttuu leikkauksessa draamalliseksi montaasiksi, jonka tavoite on tarinankerronta (Pirilä & Kivi 2005, 17).

5.3 Montaasi puhuu elokuvan kielellä

Vaikka elokuva voi sisältää puhetta, kuvaa, ääntä, musiikkia sekä merkistöjä joita katsoja voi tunnistaa muista yhteyksistä, voidaan elokuvan todellisena kielenä pitää montaasia. Otos on aina osa montaasia, eikä elokuvaa voisi tarkastella kokonaisuudessaan pelkkinä yksittäisinä otoksina.

Montaasi syntyy peräkkäin leikattujen otosten muodostaessa uuden merkityksen eli syntagman katsojan mielessä. Tavanomaisissa esimerkeissä montaasista nostetaan yleensä Kulešovin koe, jossa toisistaan erillisten kuvien leikkaaminen peräkkäin synnyttää kolmannen merkityksen. (Pirilä & Kivi 11–14.) Mielestäni Kulešovin efektin esimerkit ovat usein kärjistäviä ja vanhentuneita ja joitain niistä voisi pitää jopa rasistisina. Kiven ja Pirilän (2005, 11–14) esimerkeissä kirjassa *Otos on kuvia mm. ei-valkoisista laihoista lapsista likaisissa vaatteissa rinnakkain pohjoismaisen lautasmallin mukaan asetelluista ruoka-annoksista*. Tämän pitäisi kirjan mukaan herättää katsojalle mielikuva nälänhädästä. Mielestäni montaasin ja Kulešovin kokeen voi havainnollistaa

lukijalle vähemmän kärjistävin, elokuvaan pohjautuvien esimerkein, ja pyrin tässä tekstissä tekemään niin.

Montaasin ansiosta katsoja ymmärtää kahden erillisen otoksen liittyvän toisiinsa, ja leikkauksilla sekä näyttelijäntyöllä tarina kulkee eteenpäin. Katsojan ei kuulu kiinnittää mielestäni leikkaukseen huomiota. Ang Leen elokuvassa Järki ja tunteet vuodelta 1995 lähes ilman dialogia käyty kohtaaminen näyttää Emma Thompsonin esittämän päähenkilön Elinorin kirjoittamassa työpöydän ääressä, kun hänen pikkusiskonsa tulee pihalle leikkimään miekkailua herrasmiehen kanssa. Ensimmäisessä otoksessa katsojalle näytetään Elinorin takaa, että otokset tapahtuvat samassa kohtauksessa ja toisistaan näköyhteyden päässä olevassa tilassa (kuvio 6).



Kuvio 6. Elokuvassa Järki ja tunteet kohtaus asetellaan katsojalle ymmärrettävästi niin, että kohtauksen osapuolet näkyvät samassa kuvassa. Sense and Sensibility 1995.

Tämän jälkeen samaan kuvaan ei tarvitse palata, vaan katsoja ymmärtää ulkona tapahtuvasta yleiskuvasta ja Elinorin lähikuvasta, mikä kohtauksen draamallinen ja plastinen kompositio on kohtauksen loppuun asti. Kun Elinor hymyilee ja katsoo hiukan ohi kamerasta (kuvio 7), se on katsojalle denotaatio.



Kuvio 7. Elinor hymyilee kohtauksen myöhemmässä otoksessa.

Otos leikkaa puutarhassa leikkivään kaksikkoon, ja pikkusisko vilkuttaa (kuvio 8). Tämäkin tulkinta tapahtuu denotaatiotasolla.



Kuvio 8. Katsoja osaa yhdistää kuvien liittyvän toisiinsa montaasin vuoksi.

Se, että katsoja lukee kuvien perusteella pikkusiskon huitovan Elinorille, on kuitenkin konnotaatiivinen tulkinta. Kaksi kuvaa muodostavat yhdessä uuden merkityksen. Ensimmäisen otoksen hymyilevä Elinor ja toisen otoksen kättä heiluttava sisko kertovat katsojalle, että he hymyilevät ja vilkuttavat toisilleen. Tämän ymmärtämiseen riittävät kuvioiden 7 ja 8 otokset. Tätä on montaasin kieli. Myös kameran aseointi voi vaikuttaa katsojan mielikuvaan montaasista. Kamera näyttää olevan jatkuvasti yhtä kaukana Elinorista sen sijaan, että se olisi esimerkiksi asetettu täsmälleen hahmojen välissä olevan tilan puoliväliin. Tämä voi auttaa katsojaa samaistumaan Elinorin hahmoon ja vahvistaa elokuvan narratiivia hänen asemastaan päähenkilönä. Lisää kameran asemoinnin merkityksestä montaasissa luvussa 8.

Kulešovin efektin vuoksi katsoja tulkitsee Elinorin ilmeen merkityksen sen perusteella, mihin otos leikkaa seuraavaksi. Katseesta voi lukea niin ikään helpottuneen, onnellisen, ylpeän tai jopa hiukan kateellisen tunteen sen mukaan, miten katsoja tulkitsee pihan tapahtumat. Kulešovin efektiä voi soveltaa sen teorian mukaan miltei mihin tahansa peräkkäiseen kuvaan, mutta elokuvassa kohtauksen on koostuttava tarkkaan mietityistä otoksista. Pelkkä peräkkäin leikkaus ei riittäisi kertomaan katsojalle, että kuvat liittyvät toisiinsa, vaan niiden on oltava riittävän samankaltaisia, ja sommitelmien on oltava johdonmukaisia. Yleensä katsoja kyllä huomaa, jos jotain on vialla – esimerkiksi valonlähteen selittämätön muuttuminen kesken kohtauksen voi keskeyttää elokuvaan syventymisen. Myös ääni toimii montaasin osana (Pirilä & Kivi 2005, 60). Musiikilla, dialogilla ja äänellä voidaan kertoa katsojalle yhtä paljon kuin kuvien kautta, missä leikkaus ja kohtauksen vaihtuminen tapahtuu. Kun kohtauksen viimeisen otoksen

jälkeen kuva leikkaa toiseen lokaatioon, katsoja tietää taas, että kohtaaminen on loppunut ja siirrytään seuraavaan. Montaasi ei ole pelkkä peräkkäisistä, jonoon asetetuista otoksista muodostuva jatkumo, vaan dynaamisesti sommiteltu ja jaettu kokonaisuus.

Silloinkin, kun leikkausta ei ole välttämättä havaittavissa helposti, kuten Sam Mendesin vuonna 2019 ilmestyneessä elokuvassa *Taistelulähetit – 1917* (kuvio 9) kamera seuraa tapahtumia montaasille tyypillisellä tavalla vaihtaen kuvakulmia ja -rajausta, ja antamalla aikaa hahmojen dialogille.



Kuvio 9. Teknisesti samalla otolla kuvattu ja leikattu otos elokuvassa *Taistelulähetit – 1917* pitää sisällään erilaisia sommitelmia. imdb.

Katsojan annetaan ymmärtää, että elokuva on kuvattu yhdellä otolla eli tapahtumien välillä ei ole leikkauksia, mutta erilaiset kompositiot ja äänimaailma muodostavat katsojalle montaasin, joka koostuu erilaisista sommitteluista ja kohtauksista, eli käytännössä otoksista. Näin ollen otto ja otos eivät ole synonyymejä. Pitkä otto toimii elokuvassa tehokeinona, joka silti puhuu montaasin kielellä. Otos on katsojalle manipuloitua todellisuutta, johon valituille asioille annetaan merkitys. Sen ulkopuolelle jäävät asiat ovat narratiivisesti toissijaisia, merkityksettömiä, tai jopa lakkaavat olemasta. (Lotman 1989, 21–22.)

5.4 Elokuvan konventiot rakentuvat ajan kuluessa

Montaasi ei ole itsestään selvä tapa tehdä elokuvaa, vaan se on vakiintunut sellaiseksi 1900-luvun alussa ja selvinnyt melko muuttumattomana. Tällaista vakiintunutta käytäntöä voidaan kutsua konventioksi. Jotkin elokuvan konventiot ovat muuttuneet niin tavallisiksi, etteivät monet ehkä ajattele esimerkiksi tietynlaisen valaistuksen alkulähteen olevan todennäköisesti maalaustaitteessa. Paul Thomas Andersonin ohjaamassa elokuvassa *The Master* vuodelta 2012 päähenkilö on yhdessä otoksessa valaistu hyvin samaan tapaan kuin Rembrandtin omakuvassa vuodelta 1661 (vrt. kuvat 10 ja 11). Otoksessa toteutuvat intertekstuaalisuuden horisontaalinen taso, eli suhde muihin elokuvaan ja niiden vakiintuneisiin käytäntöihin, ja vertikaalinen, eli sen suhde muihin mediateksteihin ja kulttuuriin (kts. luku 2).



Kuvio 10. Elokuvassa *The Master* päähenkilö on valaistu yläviistosta, kuten Rembrandtin maalauksessa. (Vrt kuvio 11.) imdb.



Kuvio 11. Rembrandtin omakuvassa on taiteilijalle tyypillinen yläkulmasta suunnattu valaisu. (Vrt. kuvio 10.) Wikipedia.

Elokuva ei tietenkään ole suoraan johdannainen kuvataiteesta, vaan se on oma viestinnän muotonsa. Katsojalle, joka on katsonut enemmän elokuvia kuin maalaustaidetta, voi Rembrandtin kuva näyttäytyä elokuvallisena. Joka tapauksessa tällainen valaisu on representaatio, sillä se on merkityksellinen visuaalisessa viestinnässä, mutta ei juurikaan arkisessa kokemusmaailmassa. Viittaussuhteet muuttuvat niitä käytettäessä ja ajan kuluessa, ja jälleen kerran katsojan oma kokemus ja jopa aikakausi jota eletään muodostavat käsityksen siitä, millä tavalla teosta luetaan. Voi olla mielenkiintoista pohtia, onko viittaus lainkaan viittaus, jos tekijä ei tiedä sen alkuperää.

Kuvarajausten konventiot ovat tavanomaisesti samoja kuvataiteessa ja elokuvassa. Esimerkiksi henkilöiden rajaamista keskeltä kaulaa tai nivelistä tulee välttää (Pirilä & Kivi 2005, 107). Toisenlaisella rajauksella on saattanut olla jopa groteski vaikutelma varhaisessa elokuvassa (Lotman 1989, 35–36), ja esimerkiksi pääläen rajaaminen otsasta voi synnyttää todella kummallisen vaikutelman. On tärkeää huomioida, että nämäkin konventiot ovat muokattua todellisuutta ja ajan kuluessa muodostuneita tapoja tehdä asiat, eivät riippumattomia sääntöjä (Fiske 1990, 115). Epämukavuus ns. vääränlaisessa sommittelussa johtunee siitä, että se poikkeaa totutusta. Reaalimaailman kanssa kuvarajauksilla ei ole mitään tekemistä, vaan ne on kehitetty visuaalista viestintää varten.

Tiettyjen kuvakulmien käyttö, katseen suunnat, kuvarajaukset, ja erilaisten symbolien tekeminen merkityksellisiksi synnyttävät uusia konventioita. Arkisessa kokemusmaailmassa appelsiini voi tarkoittaa raikasta sitrushedelmää, kun taas Francis Ford Coppolan elokuvassa *The Godfather* eli *Kummisetä* vuodelta 1979 niiden voidaan tulkita symboloivan kuolemaa (kuvio 12). Katsoja opetetaan elokuvan aikana yhdistämään kuoleman läheisyys ja oranssi väri toistamalla sitä useassa kohtauksessa näyttämällä ensin appelsiinit ja sitten väkivaltainen tapahtuma.



Kuvio 12. Elokuvassa Kummisetä appelsiinit voivat kertoa lähestyvistä kuolemasta. imdb.

Koska ihminen käyttää kieltä intuitiivisesti sen opittuaan, myös elokuvantekijä saattaa käyttää erilaisia konventioita eli tietynlaisiksi säännöiksi muuttuneita konnotaatioita ajattelematta niitä sen enempää. Hyvä leikkaus, ohjaus ja kuvaus ovat tietenkin myös opeteltavia asioita. Niiden perusteiden opiskelu auttaa ymmärtämään myös katsojana, mikä on hyvää elokuvaa. Samaan tapaan kaikkien olisi hyvä tietää jotain perusasioita esimerkiksi musiikista, graafisesta suunnittelusta tai maalaustaiteesta, jos kohtaa niitä toistuvasti. Myös semioottisten viittausten ymmärtäminen ja niiden tekeminen omassa työssään on opeteltavissa. Oppitunti saattaa valitettavasti olla koko elämän mittainen.

Kaikki symbolit ja merkitykset eivät tietenkään avaudu kaikille katsojille, eikä niin ole välttämättä tarkoituskaan. Toisaalta olisi kammottavaa katsoa elokuvaa tai taideteosta, joka koostuu vain yksittäisistä symboleista, jotka eivät muodosta katsojalle selkeää syntagmaa. Kokemus vastaisi todennäköisesti yritystä lukea vieraalla merkistöllä kirjoitettua, itselle tuntematonta kieltä (mitä se käytännössä olisikin, koska semiotikassa kaikki koostuu merkeistä). Näistäkin syistä semioottinen analyysi on aina kulttuurisidonnaista. Jos tekijä on tehnyt viittauksen, jota katsoja ei ymmärrä, se ei ole mielestäni kenenkään vika. Tekijän kokemusmaailma on yhtä yksilöllinen kuin jokaisen katsojankin. Jos viittaus saa merkityksen vasta katsojan ymmärtäessä sen, on tietenkin valitettavaa, jos tekijä ei onnistu välittämään viestiään toivotusti. Viittauksen ymmärtäminen jää lopulta aina katsojalle.

6 The Darjeeling Limited ja Kupka: symbolinen läsnä- ja poissaolo

The Darjeeling Limited on Wes Andersonin ohjaama elokuva vuodelta 2007. Se kertoo kolmesta veljeksestä, jotka ovat aikuisina kasvaneet toisistaan erilleen. Vanhin veljeksistä kutsuu kaksi muuta junamatkalle Intiaan vuosi heidän isänsä kuoleman jälkeen, jotta he voisivat löytää uudelleen yhteyden toisiinsa.

Elokuvan prologissa, lyhytelokuvassa Hotel Chevalier, esitellään Natalie Portmanin esittämä nimetön naishahmo, jolla on monimutkainen suhde yhteen päähenkilöistä, Jackiin. Hänet nähdään seuraavan kerran vasta aivan elokuvan loppupuolella sivuttaissuuntaisessa kamera-ajossa, jossa esitellään sekalainen joukko elokuvan hahmoja matkustamassa junalla. Valitsin otoksen, jossa kamera keskittyy hetkeksi Portmanin hahmoon (kuvio 13).

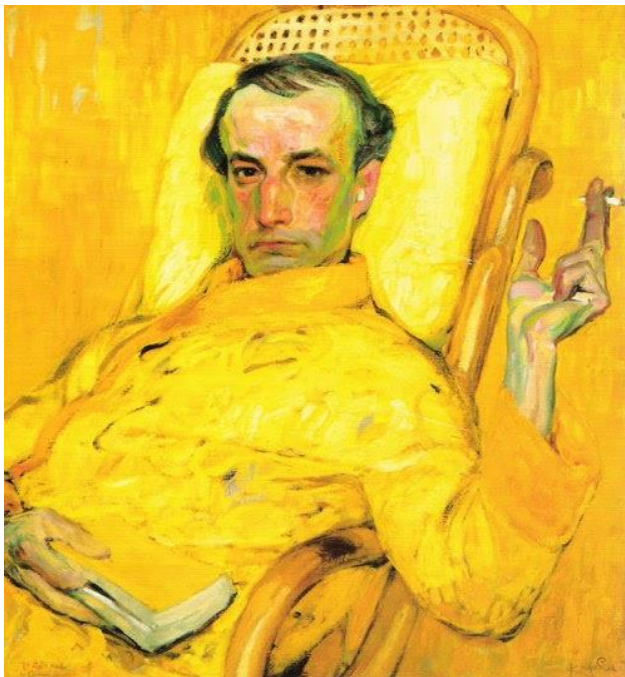


Kuvio 13. Natalie Portman elokuvassa The Darjeeling Limited. imdb.

Katsoja näkee hänet istumassa keltaisella värillä sisustetussa junavaunussa sängyssä, Hotel Chevalierin kirjaittu keltainen kylpytakki yllään ja pyyhe käärittynä hiuksiin. Hänellä on suussaan hammastikku ja kädessään television kaukosäädin, ja hän nojaa koristeltuun valkoiseen tyynyyn. Oikealla puolella on yöpöydällä hajuvesipullo ja punainen drinkki joka näyttää Bloody Marylta, ja toisella puolella puhelin. Kuvaa hallitsevat keltainen väri ja naisen suoraan katsojaan kohdistettu katse. Tarkkuusalue on terävä koko kuva-alalta, ja katsoja voi erottaa jopa ikkunan takana vilisevän maiseman. Komposition elementit voivat olla katsojalle tarkkuudeltaan tällöin tasavertaisia, mutta niiden asettelu voi tehdä toiset yksityiskohdat merkityksellisemmiksi kuin toiset. Kuvarajaus on suunnilleen puolikuva ja sommitelma keskitetty. Huone on valaistu tunnelmallisesti, ja keltainen värimaailma muuttuu jopa hieman oranssiksi.

Miljö eli otoksen tapahtumapaikka on paradoksi: junavaunu on samaan aikaan makuuvaunu intialaisessa junassa ja hotellihuone Pariisissa. Ympäristön voisikin tulkita olevan vain representaatio hotellihuoneesta, jotain minkä joku elokuvan hahmoista muistaa vain sellaisenaan. Portmanin hahmo esittäytyy takauman tavoin: hän samaan aikaan on paikalla, sillä katsoja näkee hänet, ja toisaalta hän ei ole kaiken järjen mukaan voinut teleportata kokonaista hotellihuonetta toiselle puolelle maailmaa. Elokuvan tarinan sisällä katsoja voi tulkita, että kyse on enemmänkin hahmon symbolisesta kuin varsinaisesta läsnäolosta.

Näen Andersonin elokuvan otoksen kanssa mahdollisia yhteneväisyyksiä František Kupkan maalauksessa *The Yellow Scale* vuodelta 1907 (kuvio 14). Maalauksesta on kaksi versiota, joista Yhdysvaltojen Houstonissa esillä oleva esittää miestä katse naulittuna katsojaan ja toinen käsi kohotettuna savuke sormissa, toinen merkkäämassa kirjassa olevaa sivua. Maalauksen toinen, Pariisin Pompidou-museossa sijaitseva ja Helsingin Ateneumissa vuonna 2019 nähty versio esittää miestä silmät suljettuina. Tarkastelen tässä tekstissä ensin mainittua versiota.



Kuvio 14. František Kupkan omakuvassa *The Yellow Scale* taiteilija tuijottaa katsojaa. Tumblr.

Maalauksen mies näyttää keski-ikäiseltä karkaavine hiusrajoineen, ja hänellä on yllään aamutakilta näyttävä keltainen vaate. Myös kirjan kansi ja rottinkiselta näyttävän nojatuolin pehmuste ovat kirkkaan keltaisia. Maalauksen taustassa ei ole yksityiskohtia,

josta katsoja voisi päätellä miljöön, vain epätasainen väripinta. Siinä missä The Darjeeling Limitedin otos tarjoaa katsojalle tarpeeksi informaatiota ympäristöstä, jotta voimme päätellä hahmon istuvan junavaunussa ja samalla hotellihuoneessa, ei Kupkan teoksessa tällaisia vihjeitä ole. Rajaus on tässä tapauksessa muotokuva, jonka ei ole välttämättä tarkoituskaan esitellä katsojalle miljöötä. Maalauksessa selkänoja ja The Darjeeling Limitedin otoksessa ikkunankarmi kehystää hahmon päätä tavalla, jonka voisi liittää semioottisesti myös ikonografiaan.

6.1 Keltainen yhdistävänä elementtinä

Samankaltaisuuksiin teosten välillä kuuluvat mm. keltainen väri, katseen suunta suoraan katsojaan, kuvarajaus puolikuvaan, aamu- tai kylpytakki, nojaaminen ja pideltävät esineet samaan tapaan asetelluissa käsissä. Myös hahmojen tunnetiloista voisi tehdä tulkintoja, mutta selkein asia kasvoissa on katseen suunta. Teoksen katsoja joutuu itse tarkastelun kohteeksi. Vaikutelma on päinvastainen kuin joissain otoksissa elokuvassa Carol, jota käsittelemme luvussa 8.

Keltainen väri on sen verran harvinainen elokuvassa ja maalaustaiteessa, että sen käyttö voidaan näissä esimerkeissä tulkita vahvan symbolisena. Vuonna 1994 tutkijoiden Patricia Valdezin ja Albert Mehrabianin laajassa tutkimuksessa testattiin koehenkilöillä erilaisia tunnereaktioita väreihin. Testiryhmät pitivät keltaista väriä hyökkäävänä ja väreistä epämiellyttävimpänä. (Arnkil 2011, 249–250.) Sen perinteinen käyttö liittyy huomioväreihin ja liikennemerkkeihin. Keltainen voidaan yhdistää mm. pirteyteen, iloisuuteen, aurinkoisuuteen ja valoisuuteen. Toisaalta sitä voidaan pitää alennusmyyntien värinä, hiukan halpana ja kuten tutkimuksessa selvitettiin, luotaantyöntävänä. Semioottisesti keltainen väri jättää siis hyvin paljon katsojan oman tulkinnan varaan. The Darjeeling Limited sijoittuu Intiaan, missä keltaista väriä käytetään paljon. Värin merkitys nousee kuitenkin erikseen esiin mm. Jackin omassa aamutakissa, jota hän käyttää pitkin elokuvaa. Tällöin keltaisen värin symboliikka ammentaa elokuvan sisäisestä universumista ja narratiivisesta merkityksestä, ei niinkään sen käytöstä tosielämässä. Mielestäni se voisi viitata Hotel Chevalieriin ja muistoon Portmanin hahmosta, ja symbolisesti elokuvan prologiin.

6.2 Kirja paradigmana erottaa tiet

Vaikka The Darjeeling Limitedin esimerkiksi valitsemissani otoksessa on enemmän elementtejä kuin Kupkan maalauksessa, siinä on myös samankaltaisia tai toisiinsa liittyviä tulkittavia paradigmoja. Kirjan sijaan elokuvassa hahmon sylissä on kaukosäädin, ja savukkeen sijaan hammastikku. Kaukosäädin on kuin muistuttamassa, että vanhanaikaisesta sisustuksesta huolimatta elokuva sijoittuu nykypäivään. Kirjan ja kaukosäätimen syntagmaattiseen suhteeseen voi liittyä kulttuurissamme mielikuva, että televisio on viestintäkeinona jonkinlainen johdannainen kirjalle, ja lopulta syrjäyttää tämän. Kirja sellaisenaan, semanttisena käsitteenä sekä haptisena esineenä tuskin katoaa mihinkään.

Kiintoisaa on, että on tulkittavissa, ettei Portmanin hahmo todennäköisesti omista melkein mitään ympäristössään olevaa. Puhelin, kaukosäädin ja valaisimet sekä vaatteet ovat melko varmasti hotellin omaisuutta. Ainoa asia, joka ympäristössä avaa hänen taustaansa, on hajuvesipullo. Kirjat mielletään hyvin henkilökohtaisiksi ja paljon ihmisestä kertoviksi asioiksi, mutta kaukosäädin tekee hahmosta anonyymin. Emme toisaalta saa tietää Kupkan hahmosta sen enempää kirjan perusteella, sillä siinä ei ole merkistöä tai kuvaa kannessa. Kirja voisi olla yhtä hyvin romaani kuin päiväkirja. Kupkan maalauksen henkilöä on vaikea tulkita taiteilijaksikaan, sillä hän vaikuttaa aivan tavalliselta kirjasta ja tupakasta nautiskevalta mieheltä siinä missä kuka tahansa. Hahmojen taustat jäävät arvoituksiksi.

Elokuviissa kirja on melko yleinen paradigma, ja usein sillä on suurikin merkitys. Céline Sciamman vuonna 2019 ilmestyneessä elokuvassa Portrait de la jeune fille en feu eli Nuoren naisen muotokuva päähenkilö katselee museossa maalausta, jossa hänen rakastamansa nainen pitelee kirjaa, ja Kupkan maalauksen tapaan tällä on sormi merkkäämassa sivua (kuvio 15, vrt. kuvio 14).



Kuvio 15. Nuoren naisen muotokuvassa toistuu sama paradigma kuin The Yellow Scalessa: maalauksessa esiintyvän henkilön sormi kirjan sivujen välissä. Tumblr.

Katsoja seuraa kohtausta monessa tasossa, jossa media sisällyttää eri mediatekstejä: elokuva sisältää maalauksen, joka sisältää kirjan, joka sisältää tekstiä. Tämä on paitsi intermediaalinen, myös heteromediaalinen taso, jossa eri mediamuodot kuten kuvataide ja kirjallisuus ovat sisäkkäisiä (Bruhn & Gjelsvik 2018, 3, 8). Elokuvassa sivunumero on viesti paitsi päähenkilölle joka katsoo teosta, myös elokuvan katsojalle, joka palkitaan aiempaan kohtaukseen viittaamalla.

Portmanin hahmoon ja kirjan puuttumiseen voisi liittyä vielä yksi merkitys. Hänen kanssaan aiemmin nähty Jack on kirjailija, joka ammentaa teoksiinsa omista kokemuksistaan. Elokuvan loppupuolella hän lukee veljilleen ääneen kirjaansa, jossa toistuu lähes sanasta sanaan sama dialogi, jonka hän on käynyt Hotel Chevalierissa Portmanin hahmon kanssa. Voisi tulkita, että hahmot jatkavat elämää omiin suuntiinsa hotellin tapahtumien jälkeen. Kirja erottaa hahmojen tiet, ja keltainen muuttuu lopulta vain väriksi muiden joukossa.

7 The Handmaidens ja Magritte: Paradoksi ja valta

The Handmaidens (alkuperäinen koreankielinen nimi Ah-ga-ssi) on Chan-wook Parkin vuonna 2016 ensi-iltansa saanut elokuva. Tapahtumat ja henkilöt on siirretty Aasiaan Sarah Watersin Fingersmith-nimisestä romaanista. (Internet Movie Database.) Kahteen näytökseen jakautuva elokuva näyttää versiot naispäähenkilöiden juonitteluista, kun he koettavat saada haluamansa sosiaalisen statuksen tai suuren omaisuuden – mutta matkalla rakastuvat toisiinsa. Toinen naisista, Lady Hideko, on rikas ja toinen, Sook-Hee, esiintyy hänen palvelijattarenaan, mistä tulee myös elokuvan nimi.

Valitsin tarkasteltavaksi otoksen, jossa Lady Hideko pukee Sook-Heen omiin vaatteisiinsa ja koruihinsa (kuvio 16). Pukeminen on perinteisesti käsitetty palvelijattaren tehtäväksi, joten palvelijan pukeminen vauraamman naisen toimesta olisi todennäköisesti ennenkuulumatonta. Tämä voi korostaa tasa-arvoisemmaksi muuttuvaa suhdetta henkilöiden välillä. The Handmaidenin otoksen ja vertailuun valitsemani René Magritten maalauksen välillä olevat syntagmaattiset yhteydet on nostettu esiin useampaan kertaan internetissä, ja siitä löytyy toisintoja niin Twitterissä kuin Pinterestissä. Itse näin vertauksen alun perin blogipalvelu Tumblrissa.



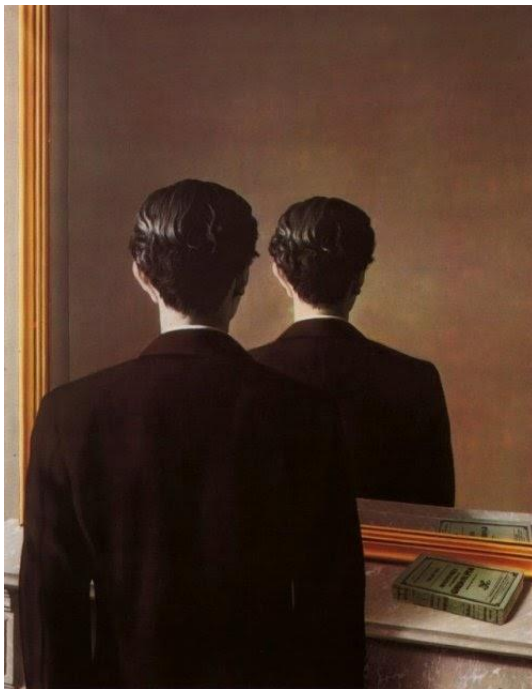
Kuvio 16. Elokuvassa The Handmaiden Lady Hideko (etualalla) ja palvelijatar Sook-Hee näyttävät hetken aikaa miltei samalta. Tumblr.

Eri yhteiskuntaluokista lähtöisin olevien henkilöiden välinen intiimiys tulee ilmi moneen kertaan elokuvan aikana. Palvelusväki pääsee lähelle isäntäväkeään tavalla, joka ei ole mahdollista rikkaiden ihmisten kesken. Näiden tulee käyttäytyä sievästi ja pidättäytyneesti toistensa seurassa. Palvelusväki taas hieroo isäntäväen jalkoja, pukee ja kylvettää heidät. Kun Lady Hideko ja Sook-Hee aloittavat romanttisen suhteen toistensa kanssa, heidän roolinsa myös sekoittuvat.

Otoksen sommitelma näyttää toisen henkilöistä etualalla ja toisen hiukan taaempana. Naisilla on samanlaiset kampaukset, joissa tummat hiukset on kääritty nutturalle niskaan ja niihin on laitettu hiuskoriste. Heillä on molemmilla valkoiset korsetit (Lady Hidekon korsetissa ei ole olkaimia; tämä ei näy kuviossa 16, mutta muissa kohtauksen otoksissa kyllä), ja taaemmalla naisella on riippuvat korvakorut. Naisten ainoa fyysinen erottava tekijänsä on Lady Hidekon hiukan vaaleampi iho. Vaalea iho saatetaan mieltää etenkin epookissa ja aasialaisessa elokuvassa vaurauden merkinä, sillä yläluokka voi pysytellä auringolta suojassa, toisin kuin palvelusväki ja maataloudesta työllistyvät. Tämä on konnotaatiotasolla hahmojen sosiaalista asemaa erottava tekijä, jota ei voi tässä

tilanteessa peittää vaatteilla ja koruilla. On myös mahdollista, että naisilla on muuten vain erilainen pigmentti, eikä siihen liity muuta merkitystä. Huone on valaistu hämärästi kahdella lampulla, ja katsoja voi erottaa sieltä ainakin sermin, kukka-asetelman, paperisen liukuoven ja kuviollisen tapetin. Kuvan tarkkuusalue ulottuu hahmoihin terävästi, ja taustalla näkyvän huoneen yksityiskohdat ovat hiukan sumuisia.

Hahmot ovat melko keskellä kuvaa, ja taustan ovi näyttää kehystävän Sook-Heen, ja Lady Hideko voisi olla taulun tai peilin katsoja. Samankaltainen asetelma on René Magritten maalauksessa Not To Be Reproduced (Portrait of Edward James) vuodelta 1937 (kuvio 17).



Kuvio 17. René Magritten maalauksessa Not To Be Reproduced mustaan takkiin pukeutunut hahmo jää mysteeriksi niin katsojalle kuin itselleenkin. Tumblr.

Paradoksaalisessa kuvassa todennäköisesti mieshahmo katsoo kehystetystä peilistä omaa kuvaansa, mutta siinä näkyy vain maalauksen katsojan näkemä niska. Miehellä on yllään musta puvuntakki, jonka alta pilkistää valkoisen kauluspaidan reuna. Lyhyehköissä hiuksissa on pieni hohde, joka nostaa esiin tummien hiusten aaltoilevan tekstuurin. Kiviseltä näyttävällä hyllyllä on kirja, joka heijastuu pinnasta, joten voimme päätellä kehyksissä olevan peilin, ei taulun. Kirjan, hyllyn ja kehyksen lisäksi katsoja ei saa tietää ympäristöstä eikä tilanteesta kuvan perusteella muuta. Syy siihen, miksi kuvajainen näyttää siltä kuin näyttää, on ratkaisematon arvoitus.

Magritte nautti omien sanojensa mukaan banaalin, arkisen todellisuuden vääristämistä paradokseiksi, itsensä kanssa ristiriidassa oleviksi tilanteiksi. Peilistä itseään katsova hahmo ei voi nähdä kasvojaan. Magritte on sanonut merkityksellistä olevan vain hetkeen liittyvä kauhu, ei sen selitys. (Paquet 1994, 15.) Noudatettaessa Barthesin ajatusta ”tekijän kuolemasta” eli katsoja antaa itse merkityksen teokselle, voi Magritten sanat tietenkin ohittaa.

7.1 Visuaalinen media mahdollistaa paradoksiset sommitelut

Arkisessa, todellisessa kokemusmaailmassa Magritten maalauksen mukaiset paradoksit ovat harvinaisia tai mahdottomia, mutta taide voi tehdä ne näkyviksi. Maalauksen tapahtuma on ennustamattomissa, sillä se on katsojan arkikokemuksen vastainen. Media on kuitenkin muokattua todellisuutta ja siksi mahdottomilta tuntuvat tilanteet voivat olla siinä mahdollisia.

Magritten teoksen kanssa plastisesta sommitelusta eroava, mutta temaattisesti samankaltainen otos voisi löytyä Michel Gondryn elokuvasta *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* eli *Tahraton mieli* vuodelta 2003. Jim Carreyn esittämä hahmo yrittää unessaan nähdä Elijah Woodin esittämän hahmon kasvot kääntämällä tämän itseensä päin, mutta Wood pyörähtää heti takaisin selin (kuvio 18).



Kuvio 18. Elokuvassa *Tahraton mieli* Elijah Woodin esittämän hahmon kasvot pysyvät mysteerinä. *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* 2004.

Vaikka tapahtuma olisi arkitilanteessa paradoksaalinen, voi sille löytyä selitys elokuvan sisäisessä maailmassa. Päähenkilö ei voi muistaa unessaan sellaista, mitä ei ole nähnyt tosielämässä. Kammottavalta tuntuva otos voi tehdäkin järkeä elokuvan universumissa.

7.2 Minä olen sinä: toisintaminen tehokeinona

Kun *The Handmaidens* Lady Hideko pukee Sook-Heen omiin vaatteisiinsa, on heidän yhdennäköisyytensä jopa pelottavan samankaltainen. Leikiksi tarkoitettuun hetkeen liittyy myös valta-asetelma. Identiteetin sekoittumisen teemoja voi nähdä muissakin trillerielokuvissa, jotka käsittelevät kahden naisen välistä seksuaalisuutta. Ingmar Bergmanin elokuvassa *Persona* – Naisen naamio vuodelta 1966 sairaanhoitaja Alma ja näyttelijä Elisabet tutustuvat toisiinsa syrjäisessä rantatalossa kahdestaan asuessaan. Vähitellen heidän identiteettinsä sekoittuvat, ja elokuvan loppupuolella Alma elää uudelleen Elisabetin kokeman muiston (kuvio 19), mutta kaikki kohtelevat siinä Almaa kuin tämä olisi Elisabet.



Kuvio 19. *Persona* näyttää häilyvän identiteetin romahduksen. imdb.

Hahmojen persoonien sekoittuminen ja vaihtuminen voi olla psykologisesti mielenkiintoinen osa elokuvan juonta, mutta sitä voi hyödyntää *The Handmaidens* ja Magritten maalauksen tavoin myös visuaalisesti. Kompositio on paradoksaalinen, mutta se myös hyödyntää toisintamista tehokeinona näyttämällä kaksi samannäköistä hahmoa peräkkäin aseteltuna. Toisintaminen on yleinen tehokeino visuaalisessa viestinnässä ja kirjallisuudessa, mutta sille kannattaa löytää mielestäni vahva perustelu. On hyvä miettiä, onko teoksen tarkoitus välittää informaatiota joka lisää katsojan tietoa asiasta, herättää tunnereaktio, vai jotain muuta. Taiteen ei ole tarkoitus kuvata objekteja sellaisinaan, vaan synnyttää tunne katsojassa (Lotman 1989). On kiinni katsojasta, miten hän lopulta vastaanottaa viestin.

8 Carol ja Hopper: katsoja tirkistelijänä

Carol on Todd Haynesin ohjaama elokuva vuodelta 2015, ja se perustuu Patricia Highsmithin romaaniin *The Price of Salt*. Elokuva kertoo 1950-luvulla tavaratalossa työskentelevästä nuoresta Theresestä, joka tapaa jouluostoksilla olevan rikkaan naisen Carol Airdin ja ystävystyy tämän kanssa. Naiset päättävät viettää joulupyhät yhdessä tien päällä, ja rakastuvat. Soppaa kuitenkin sekoittaa Carolin avioero miehestään ja huoltajuuskiista, ja samalla Therese miettii omaa tulevaisuuttaan ja mahdollisuuksiaan elämässä. Tarkastelen tässä luvussa useampaa otosta elokuvasta ja vertailen niitä kuvataiteilija Edward Hopperin teoksiin.

8.1 Katsoja ulkopuolisena tarkkailijana

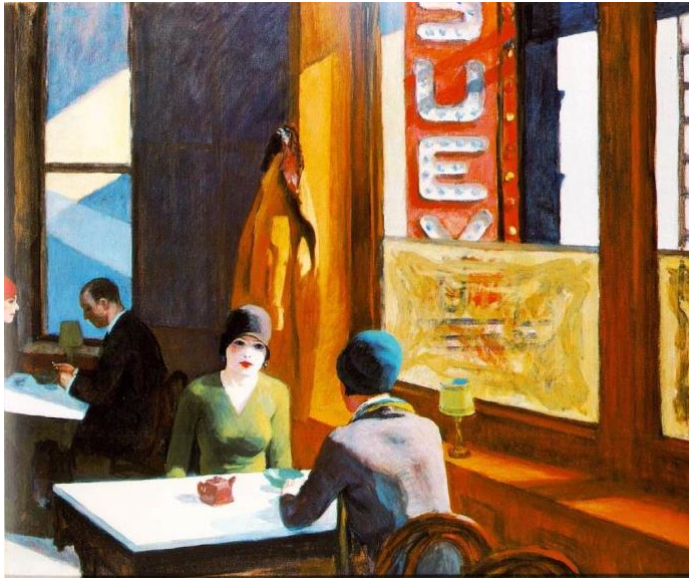
Ensimmäisessä tarkasteluun valitsemassani otoksessa nimihenkilö Carol istuu pöydän ääressä ilmeisesti kirjoittamassa (kuvio 20). Otoksen värimaailma on enimmäkseen kylmän sininen, ja Carolin asusteista nousevat esiin punainen huulipuna, kynsilakka ja huivin yksityiskohdat.



Kuvio 20. Carolin nimihahmo katselee ulos ikkunasta. Tumblr.

Katsoja seuraa tilannetta lasin läpi, ja Carol puolestaan on suunnannut katseensa ulos toisesta ikkunasta. Siitä heijastuu hänen oma epätarkka kuvajaisensa ja lampun valo. Miljöönä vaikuttaa olevan ravintola, kahvila tai amerikkalainen diner. Etualalla näkyy jonkinlainen huonekasvi ja taka-alalla hieman epäselvästi naulakoita. Kameran ohi pyyhältää hahmo, joka peittää kuva-alan otoksessa hetkeksi.

Edward Hopperin maalauksessa Chop Suey vuodelta 1929 (kuvio 21) kaksi naista istuvat valkoisen pöydän ääressä, pukeutuneina syviin hattuihin ja yllään todennäköisesti leningit. Taustalla on pariskunta toisen pöydän ääressä, takki naulakossa ja ikkunalaudalla pieni lamppu. Ikkunoiden takaa näkyvä maisema on melko viitteellinen, mutta siellä näkyvät pinnat ovat tulkittavissa auringonpaisteeksi ja valomainokseksi, josta erottuu teksti ”Suey”.



Kuvio 21. Edward Hopperin maalaus Chop Suey kuvaa ravintolalounasta. Wikiart.

Samaan tapaan kuin Carolin otoksessa (vrt. kuvio 20), myös maalauksessa katsoja seuraa kohtausta ikään kuin ulkopuolelta. Katsoja ei ole varsinaisesti osallisena tapahtumissa eikä kukaan hahmoista katso hänen tai kuvitteellisen kameran suuntaan. Elokvassa tällaista kuvakulmaa nimitetään objektiiviseksi kameraksi. Vaikka katsoja on toki tunteellisesti läsnä ja vuorovaikutuksessa elokuvan kanssa, elokuvan henkilöt eivät ole ikään kuin tietoisia hänestä. Katsoja on osallistujana ulkopuolinen tai näkymätön, kuin haamu. Hän voi nähdä ja kuulla kaiken mitä valkokankaalla tai maalauksessa tapahtuu, mutta hän ei voi suoraan asettua hahmojen rooliin tai nähdä asioita heidän kauttaan. Katsoja on vuorovaikutuksessa teoksen kanssa, mutta draama tapahtuu elokuvan hahmojen välillä. (Pirilä & Kivi 2005, 53–55.)

8.2 Katsoja osallistujana

Therese harrastaa valokuvausta ja saa Carolilta joululahjaksi kameran. Katsoja seuraa Theresen kautta Carolia, ja seuraaminen on olennainen osa hänen ja Carolin välistä

jännitettä. Romanttisille elokuville voi olla tyypillistä seurata ihastuksen kohdetta toisen hahmon näkökulmasta – hiukan samaan tapaan kuin kauhuelokuvissa katsoja saattaa asettua hetkeksi saalistaan vaanivan hirviön paikalle.

Romanttisessa elokuvassa seuraaminen kuitenkin tulkitaan yleensä kiintymyksen osoituksena. Näkemällä ihastuksen kohteen toisen hahmon silmien kautta katsojalle saatetaan yrittää antaa parempi ymmärrys siitä, millä tavalla hahmot näkevät toisensa. Elokuva saattaa pyrkiä manipuloimaan tällä näkökulmalla katsojan tunteita, mutta antaa myös käsityksen siitä, mihin suuntaan tarina on menossa. Monet ihmissuhteet elokuvissa alkavat kauempaa tarkkailemalla.

Kuvakulmaa, jossa katsoja ikään kuin seuraa hahmon silmin tilannetta, nimitetään subjektiiviseksi kameraksi (Pirilä & Kivi 2005, 53–55). Therese näytetään ensin katsomassa kameran läpi Carolia ja otos leikkaa Caroliin (kuvio 22).



Kuvio 22. Theresen valokuvausharrastus antaa katsojalle uuden näkökulman heidän suhteeseensa. imdb.

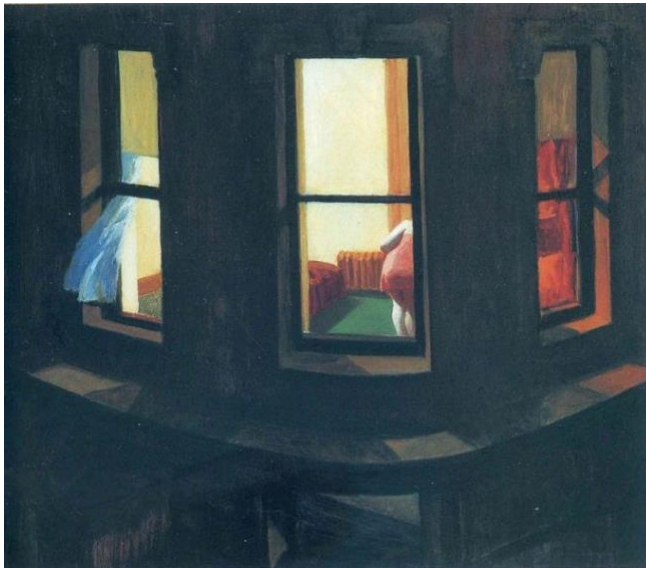
Katsoja voi tulkita kuvan tapahtuvan Theresen näkökulmasta paitsi tämän leikkauksen, myös kameran sulkijan äänen ja pysäytyskuvan ansiosta. Katsoja voi samaistua

Thereseen näkiessään tilanteen hänen kauttaan, ja voi tuntea olevansa keskellä tapahtumia tai jopa osallisena niissä (vrt. Pirilä & Kivi 2005, 53–55).

8.3 Katsoja tirkistelijän roolissa

Katsoja voi olla osallisena mediatekstin tapahtumissa ja silti seurata niitä sivusta. Kun Carolin otoksessa katsoja pääsee näkemään ikkunan läpi elokuvan nimihahmon (vrt. kuvio 20), katsoja on ulkopuolella kuvasta ja tapahtumista, mutta silti jollain tapaa läsnä. Jos otos olisi kuvattu samalla rajauksella ravintolan sisältä, vaikutelma saattaisi olla täysin eri. Katsoja on saattanut tottua ajatukseen, että ikkunoista sisään tuijottaminen on epäkohteliasta, mutta Carolissa kamera ei välitä siitä, vaan jää seuraamaan kohdettaan jopa epämiellyttävän pitkään. Vaikka kuvakulman voi tulkita objektiiviseksi, voivat välissä oleva lasi, ohipyyhähtävä hahmo ja pieni kameran heilunta vahvistaa katsojalle vaikutelmaa läsnäolosta. Katsoja ei olekaan mukana tapahtumien keskellä, vaan hän seuraa niitä sivusta.

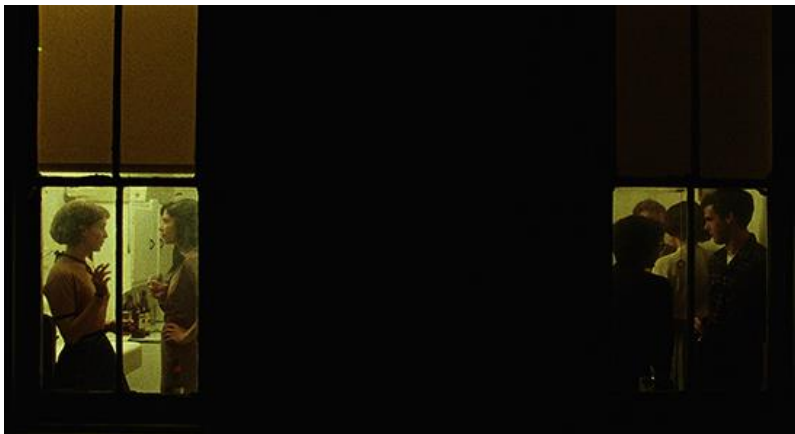
Samankaltaisia tuntemuksia voi herättää Hopperin toinen teos, Night Windows (kuvio 23) vuodelta 1928. Maalauksessa on kolme valaistua ikkunaa, joista katsoja näkee sisään. Kesimmäisessä ikkunassa näkyvä henkilö kumartuu niin, ettei kasvoja näy, mutta hänen vaatteensa paljastaa paljaat reidet ja sääret.



Kuvio 23. Edward Hopperin maalauksessa Night Windows katsoja joutuu kurkistamaan yksityiseksi tarkoitettuun tilaan. Wikiart.

Vaikka kyseinen vaatetus ja asento olisivat hyväksyttäviä katsojan kulttuurissa, kuvan konteksti voi tehdä siitä katsojalle epämukavan. Katsomalla yksityiseen tilaan katseen kohde ei todennäköisesti voi tietää olevansa katseltavana. Hopper tekee yksityisestä julkista ikuistamalla sen maalaukseen, ja katsoja joutuu tirkistelijän rooliin. Ikkunoiden ja lasien läpi kuvaaminen on tehokeino, jota käytetään maalaustaiteen lisäksi elokuvissa. Carolissa sitä käytetään useampaan otteeseen, mielestäni enimmäkseen perustellusti. Ikkunat voi tulkita hahmojen, erityisesti Theresen, yritykseksi etäännyä omista tunteistaan. Kun Therese ja Carol ovat kahdestaan, heidät kuvataan yleensä ilman ikkunaa välissä. Kohtauksissa, joissa kameran paikka muuttuu objektiivisesta (tilannetta seuraavasta) subjektiiviseen (kohteen näkökulmaan), ikkunan tilalla on usein Theresen kameran linssi. Tämä tehostaa vaikutelmaa siitä, että ikkunoiden kautta kuvaamisella on merkitys.

Kohtauksessa, jossa Therese yrittää juhlia kotibileissä oman ikäistensä kanssa, hän alkaa etäännyä katsojalle omista haaveistaan ja elämästään puhuttaessa, ja kamera siirtyy seuraamaan tilannetta ikkunan taakse (kuvio 24).



Kuvio 24. Carolissa seurataan hahmoja useassa kohtauksessa erilaisten lasipintojen ja ikkunoiden läpi. Tumblr.

Ikkuna toimii paitsi semioottisesti merkityksellisenä osana narratiivina, myös komposition kannalta olennaisena osana kuvaa. Niin Night Windowsissakin kuin Carolissa (vrt. kuvat 23 ja 24) ikkunoiden kautta tuleva valo jakaa kuvan useampaan kompositioon ja kehystää kohteensa. Siinä missä otoksen ulkopuolelle jäävät asiat muuttuvat merkityksettömiksi, on ikkunoiden kautta näkyvä maailma ainoa asia, mitä katsoja saa tietää kohteestaan. Night Windowsin katseen kohteena oleva henkilö ja ympäröivä miljöö ovat vain viitteellisiä, ja katsoja joutuu tekemään paljon konnotatiivisia, omaan kokemukseensa perustuvia tulkintoja muodostaakseen jonkinlaisen käsityksen näistä.

Mikään kuvassa ei viittaa suoraan siihen, että hahmo on nainen tai nuori, mutta se on helposti itselläni ensimmäinen tulkinta. Voisi pohtia, millaisia henkilöitä on totuttu kuvaamaan tällä tavoin mediassa ja onko se syy omaan konnotaatiooni katsojana. Tällainen konventio saattaakin olla itseään toteuttava ilmiö. Kameran kautta katsoessaan naiset saavat Carolissa hetkeksi oman näkökulmansa, jota he voivat itse hallita. Silti jompikumpi on lähes aina enemmän tarkkailija ja toinen katseen kohteena.

9 Yhteenveto

Opinnäytetyössä tarkastelin intermediaalisia yhteyksiä elokuvan ja kuvataiteen välillä käyttäen erilaisia havainnollistavia esimerkkejä ja semioottista analyysiä. Käytin tarkastelussani hermeneuttista lähestymistapaa, joka kohdallani tarkoitti tarkasteltavaan aineistoon paneutumista ja laajenevasta ymmärryksestä aihepiiristä. Tutkimustapani oli induktiivinen, eli oma subjektiivinen kokemukseni määrittäi tutkielman tuloksia, ja olin itse tiedon kerääjä ja arvioija.

Opintoni elokuvan ja graafisen suunnittelun alalla toimivat minulla pohjana tarkastelulle sekä tietojen ja taitojen syventämiselle. Olen ennen kaikkea visuaalisen viestinnän monityöläinen, joten erilaisten mediatekstien analyysi oli minulle luonteva valinta opinnäytetyön aiheeksi. En arvottanut opinnäytetyössäni erilaisia mediatyyppejä sen mukaan, ovatko ne mielletty taiteeksi, viihteeksi tai informaatiota välittäväksi viestinnäksi, vaan eri mediamuotojen tunteminen on mielestäni tärkeää kaikilla visuaalisen viestinnän aloilla työskenteleville ja asiasta kiinnostuneille. Kuva-analyysi intermediaalisen näkökulman kautta kehittää mielestäni myös medialukutaitoa, jota voi pitää yleishyödyllisenä kansalaistaitona kenelle tahansa. Mielestäni opinnäytetyöni hyödyttää viestinnän alaa, jos se saa lukijan tietoiseksi intermediaalisten yhteyksien olemassaolosta ja auttaa mahdollisesti lukijaa ymmärtämään ja sanoittamaan omia kokemuksiaan mediasta.

Valitsin aineistoksi elokuvan ja kuvataiteen yksinkertaisimmillaan siitä syystä, että näiden mediatekstien yhteydet ovat kiinnostaneet minua koko korkeakouluopintojeni ajan ja olen halunnut kirjoittaa aiheesta jo nelisen vuotta. Kuten aiemmin sanoin, ei mielestäni loppujen lopuksi ole väliä, missä mediumissa tarkasteltavat mediatekstit ovat, jos tutkimus hyödyttää alaa ja on kirjoittajalle mielenkiintoinen. Opinnäytetyö mahdollisti aiheeseen perehtymisen enemmän kuin vapaa-ajan puitteissa se olisi ollut

koskaan mahdollista, ja omaohjaajani Katri Myllylä auttoi minua työn edistämässä suuresti.

Johdannossa pohdin hermeneuttisen lähestymistavan ja semioottisen kuva-analyysin tarkoittavan tutkimustuloksissa todennäköisesti sitä, että tulokset olisivat pääteltävissä myös muille tarkkailijoille melko samankaltaisina. Opinnäytetyön prosessin alussa epäilin, että työ ei välttämättä edes tarjoaisi selkeitä tuloksia, vaan olisi merkityksellinen vain havaintojen ja prosessin kannalta. Pelkona oli myös, että jos tuloksia olisi, ne eivät olisi kiinnostavia. Minut yllätti se, että tuloksia oli sittenkin ja ne olivat omasta mielestäni todella kiehtovia. Induktion perusteella jokainen havaintokokemus on ainutkertainen. Tarkkailija voi tehdä mielessään oman, subjektiivisen päättelynsä ja saada omat mielleyhtymänsä omien kokemustensa sekä tietojensa perusteella. Jokainen mediateksti on kokemus, jonka kanssa katsoja on vuorovaikutuksessa. Mediatekstin ainutlaatuisuus voikin riippua katsojasta, ei sisällöstä. Opinnäytetyössäni tarjoan mahdollisuuden havaita intermediaalisia viittauksia, mutta samalla myös itse luon niitä. Opinnäytetyöni on aineistonsa tavoin mediateksti, josta syntyy uusia intermediaalisia viittauksia. Se on syntagmaattisessa suhteessa aineistonsa kanssa.

Kuten johdannossa mainitsin, intermediaalisuus voi olla myös mediaa kuvaava ominaisuus. Elokuviissa on näkynyt viime vuosina trendi, jossa teokseen yritetään sisällyttää niin paljon intermediaalisia viittauksia mm. pop-kulttuuriin, peleihin ja muihin elokuviin, että niiden määrä alkaa vastata jo ähkyä. Elokuvat *Deadpool* ja Disneyn *Ralph Breaks The Internet* sisältävät kumpikin jopa yli sata erilaista viittausta. Internetissä näitä viittauksia kutsutaan usein nimellä *Easter Egg*, pääsiäismuna. Niiden löytäminen voikin tuntua palkitsevalta ja ilahduttavalta – mutta entä kun palkintoja on niin paljon, että se vie jo huomiota itse tarinalta? Voiko elokuva selvitä ilman näitä viittauksia muuttumatta täysin toiseksi teokseksi, tai jopa miltei tyhjäksi kankaaksi, johon iso osa sisällöstä olikin vain lainattu muualta? Itse pidän edelleen eniten siitä, että teoksen viittaukset ovat hienovaraisia. Muutoin kokemus voi alkaa tuntua Monty Pythonin *Nudge nudge, wink wink* –sketsiltä.

Median konvergenssi mahdollistaa eri mediatekstien esiintymisen eri muodoissa. Remediaation myötä eri mediatekstit sekoittuvat, ja rajat erilaisten meediumien välillä muuttuvat häilyvämmiksi. Esimerkiksi sarjakuvaan voi yhdistää internetissä liikkuvaa ja staattista kuvaa, ja julisteet voivat olla interaktiivisia AR-teknologian eli lisätyn todellisuuden ansiosta. Erilaiset remixit ja poptaide ovat olleet olemassa jo kauan ennen

internetiä ja ne ovat olennainen osa etenkin 1900-luvun jälkipuoliskon länsimaiseksi koettua kulttuurikokemusta. Uusintaversiot, eri teosten yhteen miksaaminen ja esimerkiksi kollaasit voidaan kokea erillisiksi, uusiksi teoksiksi, vaikka niiden tekotapa yhdistäisi kaksi tai useamman erillisen teoksen, jotka ovat omia kokonaisuuksiaan. Kokoelmat, kuratoidut näyttelyt ja antologiat voivat olla myös erillisiä mediatekstejä, jotka sisällyttävät eri medioita. Intermediaalisuutta voisikin tarkastella näin myös heteromediaalisuuden yhteydessä myös muilta kuin elokuvan saralta. Tästäkin syystä on mielestäni tärkeää, että viestinnän ammattilaiset tutustuvat eri mediatekstien muotoihin siitä huolimatta, mikä on heille ns. ominta alaa.

Jatkotutkimuksissa olisi mahdollista laajentaa intermediaalisten yhteyksien tutkimusta eri meediumien välillä. Tarkasteluun voisi ottaa esimerkiksi käyttökuvan, julisteet, uutiset tai valokuvan. Elokuvan saralta olisi mahdollista laajentaa intermediaalisuutta äänimaailmaan, jota en käsitellyt tässä opinnäytetyössä juurikaan. Musiikilliset ja äänelliset viittaukset ovat kuitenkin tavallisia audiovisuaalisessa viestinnässä, ja niiden lähempi tarkastelu olisi varmasti vähintäänkin mielenkiintoista. Jatkossa voisi pureutua myös lähemmin parodian, plagioinnin ja luvattoman lainaamisen tematiikkaan. Jätin nämä pohdinnat tarkoituksella pois siitä syystä, että se menee helposti tekijänoikeuslain pilkkomiseksi, ja nämä lait ovat usein päivittyviä ja kiinni Suomen sekä EU:n lainsäädännössä. Semioottinen näkökulma voisi hyödyttää alaa ja auttaa etenkin tekijöitä pohtimaan työnsä suhdetta lainaamisen ja konventioiden kannalta. Olisi esimerkiksi kiintoisaa pohtia, voiko puhua lainaamisesta, jos tekijä ei tunne viittauksen kohdetta? Myös teoksen kunnioitus olisi mahdollinen näkökulma aiheeseen. Olisi mahdollista tutustua myös viittaukseen taidehistorialliselta kannalta, sillä visuaalisilla aloilla on hyvin pitkään, ehkä jopa aina ammennettu muista medioista. Myytit, uskonnolliset tekstit ja jopa esihistoriallinen symboliikka saattavat muodostaa kulttuurihistoriassa jatkumon, jossa kaikki luova työ on johdannaista aiemmasta.

Toivon, että opinnäytetyöni on herättänyt lukijassaan ajatuksia ja mahdollisia oivalluksia. Pyrkimyksenäni on ollut ennen kaikkea tehdä pohdintaan kannustava kokonaisuus, joka tarjoaa parhaimmillaan media-alaa kattavasti hyödyntävää keskustelua.

Kiitos Journalistisen kulttuurin edistämissäätiölle stipendistä, jolla se tuki tämän opinnäytetyön valmistumista.

Lähteet

Arnkil, Harald 2011. Värit havaintojen maailmassa. 3. painos. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Bacon, Henry 2005. Väkivallan lumo: elokuvaväkivallan kauheus ja viihdyttävyyys. Helsinki: Like Kustannus.

Bordwell, David, Thompson, Kristin 2011. Minding movies: Observations on the Art, Craft, and Business of Filmmaking. Chicago: The University of Chicago Press.

Bruhn, Jørgen, Gjelsvik, Anne 2018. Cinema Between Media: An Intermediality Approach. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fiske, John 1990. Merkkien kieli. Johdatus viestinnän tutkimiseen. Tampere: Vastapaino.

Internet Movie Database. The handmaidens.
<https://www.imdb.com/title/tt4016934/?ref_=nv_sr_srsrg_3> (katsottu 30.1.2020).

Keinonen, Heidi, Ala-fossi, Marko, Herkman, Juha (toim.) 2008. Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa: Näkökulmia sähköisen viestinnän tutkimukseen. Tampere: Tampereen yliopistopaino.

Hirsjärvi, Sirkka, Remes, Pirkko & Sajavaara, Paula 1997. Tutki ja kirjoita. 10. painos. Helsinki: Tammi.

Lotman, Juri 1989. Merkkien maailma. Kirjoitelmia semiotiikasta. Helsinki: SN-kirjat.

Paquet, Marcel 1994. Magritte. Köln: Taschen.

Pirilä, Kari, Kivi, Erkki 2005. Otos: Elävä kuva – elävä ääni, ensimmäinen osa. Helsinki: Like Kustannus.

Seppänen, Janne, Väliverronen, Esa 2012. Mediayhteiskunta. Tampere: Vastapaino.

Tieteen termipankki 2020. Filosofia: hermeneuttinen kehä.
<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:hermeneuttinen_keh%C3%A4> (luettu 5.3.2020).

Tieteen termipankki 2016a. Filosofia: informaatio.
<<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:informaatio>> (luettu 4.3.2020).

Tieteen termipankki 2016b. Kirjallisuudentutkimus: intermediaalisuus.
<<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:intermediaalisuus>> (luettu 4.3.2020).

Tieteen termipankki 2017. Kirjallisuudentutkimus: intertekstuaalisuus. <<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Kirjallisuudentutkimus:intertekstuaalisuus>> (luettu 6.3.2020).

Kuvalähteet

Kuvio 1. Hopper, Edward 1952. Tumblr.com <<https://unhistorical.tumblr.com/post/124809221609/edward-hopper-july-22-1882-may-15-1967>> (katsottu 15.1.2020).

Kuvio 2. Bright Satr 2009. Internet Movie Database. <<https://www.imdb.com/title/tt0810784/mediaviewer/rm3515057921>> (katsottu 15.1.2020).

Kuvio 3. The Grand Budapest Hotel 2014. Internet Movie Database. <<https://www.imdb.com/title/tt2278388/mediaviewer/rm1869564928>> (katsottu 21.2.2020).

Kuvio 4. A Single Man 2009. Internet Movie Database. <<https://www.imdb.com/title/tt1315981/mediaviewer/rm3571027456>> <<https://www.imdb.com/title/tt1315981/mediaviewer/rm2320598785>> (katsottu 21.2.2020).

Kuvio 5. Gentileschi, Artemisia 1620. Wikiart. <<https://www.wikiart.org/en/artemisia-gentileschi/judith-beheading-holofernes-1620>> (katsottu 19.3.2020).

Kuviot 6–8. Sense and Sensibility 1995. Yhdysvallat: Columbia Pictures, Mirage Production.

Kuvio 9. 1917 – Taistelulähetit 2019. Internet Movie Database. <<https://www.imdb.com/title/tt8579674/mediaviewer/rm1288668417>> <<https://www.imdb.com/title/tt8579674/mediaviewer/rm1087341825>> (katsottu 14.2.2020).

Kuvio 10. The Master 2012. Internet Movie Database. <<https://www.imdb.com/title/tt1560747/mediaviewer/rm3403304448>> (katsottu 19.2.2020).

Kuvio 11. van Rijn, Rembrandt 1661. Wikipedia. <https://fi.wikipedia.org/wiki/Tiedosto:Rembrandt_Harmenz._van_Rijn_137.jpg> (katsottu 19.2.2020).

Kuvio 12. The Godfather 1973. Internet Movie Database. <<https://www.imdb.com/title/tt0068646/mediaviewer/rm2820176640>> (katsottu 11.3.2020).

Kuvio 13. The Darjeeling Limited 2007. Internet Movie Database.
<<https://www.imdb.com/title/tt0838221/mediaviewer/rm2575139073>> (katsottu 2.3.2020).

Kvio 14. Kupka, František 1907. Tumblr.
<<https://tartnouveau.tumblr.com/post/73507753267/the-yellow-scale-1907-franti%C5%A1ek-kupka>> (katsottu 30.1.2020).

Kuvio 15. Portrait de la jeune fille en feu 2019. Tumblr. < <https://carol-danvers.tumblr.com/post/189724330922/do-all-lovers-feel-theyre-inventing-something>> (katsottu 29.2.2020).

Kuvio 16. The Handmaiden 2016. Tumblr.
<<https://disastrocat.tumblr.com/post/149499275688/%EC%95%84%EA%B0%80%EC%94%A8-the-handmaiden-2016-dir-park-chan-wook>> (katsottu 30.1.2020).

Kuvio 17. Magritte, René 1937. Tumblr. <<https://artist-magritte.tumblr.com/post/188153285164/not-to-be-reproduced-1937-rene-magritte-medium>> (katsottu 30.1.2020).

Kuvio 18. Eternal Sunshine of the Spotless Mind 2004. Yhdysvallat: Focus Features, Anonymous Content, This Is That.

Kuvio 19. Persona 1966. Internet Movie Database.
<<https://www.imdb.com/title/tt0060827/mediaviewer/rm3515258880>> (katsottu 10.3.2020).

Kuvio 20. Carol 2015. Tumblr.
<<https://maturiin.tumblr.com/post/139463348364/doriandalloway-carol-dir-todd-haynes>> (katsottu 30.1.2020).

Kuvio 21. Hopper, Edward 1929. Wikiart. <<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/chop-suey-1929>> (katsottu 3.3.2020).

Kuvio 22. Carol 2015. Internet Movie Database.
<<https://www.imdb.com/title/tt2402927/mediaviewer/rm337394688>>

<<https://www.imdb.com/title/tt2402927/mediaviewer/rm3724634112>> (katsottu 18.3.2020).

Kuvio 23. Hopper, Edward 1928. Wikiart. <<https://www.wikiart.org/en/edward-hopper/night-windows>> (katsottu 3.3.2020).

Kuvio 24. Carol 2015. Tumblr.
<<https://jeevesandcoffee.tumblr.com/post/171490439268/deadseymour-carol-todd-haynes-2015>> (katsottu 3.3.2020).