

Kuvasuhteissa

Academy Ratio -kuvasuhteen uudelleen valjastaminen 2010-luvun yhdysvaltalaisen auteur-elokuvan ilmiönä

Pasi Jarkko

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin- ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Humanistinen tiedekunta

Turun yliopisto

Lokakuu 2021

Turun yliopiston laatu järjestelmän mukaisesti tämän julkaisun alkuperäisyys on tarkastettu

Turnitin OriginalityCheck -järjestelmällä.

Pro gradu -tutkielma

Median, musiikin ja taiteen tutkimuksen tutkinto-ohjelma, mediatutkimus

Pasi Jarkko

***Academy Ratio* -kuvasuhteen uudelleen valjastaminen 2010-luvun yhdysvaltalaisen auteur-elokuvan ilmiönä**

Sivumäärät: tutkielman sivumäärä 120, liitteiden sivumäärä 0

Tutkielmassa tarkastelen *Academy Ratio* -kuvasuhteen uudelleen valjastamista ilmiönä 2010-luvun yhdysvaltalaisessa auteur-elokuvassa. *Academy Ratio* -kuvasuhde toimi Hollywood -elokuvan standardina 1930-luvulta aina 1950-luvulle asti, kunnes television tulo uutena kilpailevana mediumina siirsi elokuvan laajakuva-aikakaudelle. 2010-luvulla *Academy Ratio* -kuvasuhde on kuitenkin tehnyt paluun ja yhä useampi pienen tai keskisuuren budjetin omaava yhdysvaltalainen ohjaajavetoinen elokuva soveltaa ilmaisussaan kyseistä kuvaformaattia. Laajakuvan määrittämässä nykyelokuvassa *Academy Ratio* -kuvasuhde näyttäytyy kuva-alaa vain osittain hyödyntävänä kapeana kuvasuhteena. Tutkimuskysymykseni ovat: Mitä kapean kuvasuhteen kautta ilmaistaan? Millaisten tarinoiden kuvaamiseen kapea kuvasuhde on valikoitunut? Miten elokuvan kapea kuvasuhde osallistuu teoksen kerrontaan? Tutkiemassani määrittelen kuvasuhteen elokuvan kehikseksi. Aineistonani toimii neljä 2010-luvulla ilmestynyttä *Academy Ratio* -kuvasuhdetta soveltavaa yhdysvaltalaiselokuvaa: *Meek's Cutoff* (ohjaus: Kelly Reichardt, 2010), *The Grand Budapest Hotel* (ohjaus: Wes Anderson, 2014), *American Honey* (ohjaus: Andrea Arnold, 2016) ja *First Reformed* (ohjaus: Paul Schrader, 2017). Tutkimusmetodinani toimii elokuvan lähiluku, jossa keskityn erityisesti muodon ja sisällön kohtaamisen tarkasteluun. Asemoin itseni elokuvan katsojaksi ja kirjoitan tästä positiosta käsin. Elokvien tarkastelun osalta olen määritellyt kolme teemaa: menneisyyden tuntu, sukupuoli ja ahdistus. Keskeisinä teoreettisina käsitteinä toimivat: taiteellinen valinta (Lotman 1989), parergon (Derrida 1987), elokuvan enonsiatiiviset strategiat (de Lauretis, 2004) ja elokuvan ruumis (Sobchack, 1992).

Academy Ratio -kuvasuhde on elokuvateknologisen kehityksen ja taiteellisen tarkastelun kautta muovautunut elokuvien temaattista sisältöä heijastavaksi ilmaisevaksi kehikseksi. 2010-luvun auteur-elokuvassa *Academy Ratio* -kuvasuhde näkyy poikkeavana, elokuvantekijän omaa ilmaisutyyliä vahvistavana ja valtavirtaista elokuvaa vastustavana elementtinä.

Avainsanat: kuvasuhde, elokuva, kehys, auteur-elokuva, yhdysvaltalainen elokuva

Sisällysluettelo

1	Johdanto	7
1.1	Tutkielman lähtökohdat	7
1.2	Kuvasuhde	10
1.3	Lähestymistapa, tutkimuskysymykset, aineisto ja metodi	11
1.4	Käsitteet	14
1.4.1	Tekijyys: Taiteellinen valinta	14
1.4.2	Teos: Parergon	17
1.4.3	Teos: Enonsiatiiviset strategiat	19
1.4.4	Katsojuus: Elokuvan ruumis	20
2	Kuvasuhteen historiaa yhdysvaltalaisessa elokuvassa	23
2.1	Formaattien historiaa: Kinetoskooppi ja 35 mm filmi	23
2.1.1	4:3-kuvasuhde	24
2.1.2	Elokuvan muodonmuutos	25
2.1.3	Dynaaminen neliö	26
2.2	Laajakuvaistuminen	29
2.2.1	Laajakuvaistumisen taustaa	29
2.2.2	Laajakuvaformaattit	32
2.2.3	Markkinointi ja katsojuuden muutos	33
2.2.4	Laaja kohtaa kapean	36
2.2.5	"Vain käärmeille ja hautajaisille": Laajakuvan vastaanotto	37
2.2.6	Laajakuvan vaikutukset elokuvalliseen ilmaisuun	40
2.2.7	Laajakuva parergonaalisena kehyksenä	42
3	Academy Ratio -kuvasuhde historian kuvauksissa	44
3.1	Menneisyyden tuntu: <i>Academy Ratio</i> kertomuksellisena kuvasuhteena <i>The Grand Budapest Hotel</i> -elokuvassa	44
3.1.1	<i>The Grand Budapest Hotel</i> -elokuvan juonikuvaus	46
3.1.2	Ohjaaja Wes Andersonin suhde menneeseen	47
3.1.3	<i>The Grand Budapest Hotel</i> -elokuvan kerronnan kerrokset	48
3.1.4	Kuvaustyyli ja menneisyyden kertomuksellisuus	49
3.1.5	Lopuksi	54
3.2	Sukupuoli: <i>Academy Ratio</i> -kuvasuhde <i>Meek's Cutoff</i> -elokuvan vastustavana strategiana	55
3.2.1	<i>Meek's Cutoff</i> -elokuvan juonikuvaus	56

3.2.2	Ohjaaja Kelly Reichardt'n esittely, <i>Meek's Cutoff</i> -elokuvan taustaa, western-genre ja <i>Slow Cinema</i> -tyyli	57
3.2.3	Uudet näkyvyyden ehdot	58
3.2.4	Ajallinen kokemus	60
3.2.5	Tilallinen kokemus	62
3.2.6	Lopuksi	68
4	<i>Academy Ratio</i> -kuvasuhde nykyajan kuvauksissa	69
4.1	Kapitalismiin ja uusliberalistiseen järjestykseen kytkeytyvä ahdistus ja katoavan horisontin kokemus	69
4.2	Ahdistus: <i>Academy Ratio</i> -kuvasuhde päähenkilön kokemuksellisenä muutokuvana <i>American Honey</i> -elokuvassa	73
4.2.1	Elokuvan juonikuvaus ja ohjaaja Andrea Arnoldin esittely	74
4.2.2	Road-elokuvan lajityyppi, amerikkalainen unelma ja <i>American Honey</i> -elokuvan teemat	75
4.2.3	Kuvasuhde päähenkilön kokemuksellisenä muutokuvana	79
4.2.4	Lopuksi	84
4.3	Ahdistus: <i>Academy ratio</i> -kuvasuhde horisontin katoamisen kuvastajana <i>First Reformed</i> -elokuvassa	85
4.3.1	<i>First Reformed</i> -elokuvan juonikuvaus	85
4.3.2	<i>First Reformed</i> -elokuvan taustaa ja ohjaaja Paul Schraderin esittely	87
4.3.3	Kapitalismi uskontona ja yksin jätetty yksilö	88
4.3.4	Kuvasuhde vangitsevana ahdistuksen kuvaajana: Kehyksen näkyvä ja näkymätön ulottuvuus	91
4.3.5	Lopuksi	97
5	Kapean kuvasuhteen uudelleen valjastaminen 2010-luvun yhdysvaltalaisen auteur-elokuvan ilmiönä	98
5.1	Kuvasuhteen suhde teknologiaan	98
5.2	Ilmaiseva kehys	100
5.3	Kapea kuvasuhde ilmiönä	102
5.4	Lopuksi	103
	Lähteet	106
	Tutkimuskirjallisuus	106
	Internet-lähteet	113
	Elokuvat	118

KUVA 1 (RUUTUKAAPPAUS THE GRAND BUDAPEST HOTEL -ELOKUVASTA).....	51
KUVA 2 (RUUTUKAAPPAUS THE GRAND BUDAPEST HOTEL -ELOKUVASTA).....	51
KUVA 3 (RUUTUKAAPPAUS THE GRAND BUDAPEST HOTEL -ELOKUVASTA).....	51
KUVA 4 (RUUTUKAAPPAUS MEEK'S CUTOFF -ELOKUVASTA)	62
KUVA 5 (RUUTUKAAPPAUS MEEK'S CUTOFF -ELOKUVASTA)	63
KUVA 6 (RUUTUKAAPPAUS MEEK'S CUTOFF -ELOKUVASTA)	64
KUVA 7 (RUUTUKAAPPAUS MEEK'S CUTOFF -ELOKUVASTA)	64
KUVA 8 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	81
KUVA 9 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	81
KUVA 10 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	81
KUVA 11 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	81
KUVA 12 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	82
KUVA 13 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	82
KUVA 14 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	83
KUVA 15 (RUUTUKAAPPAUS AMERICAN HONEY -ELOKUVASTA)	83
KUVA 16 (RUUTUKAAPPAUS FIRST REFORMED -ELOKUVASTA)	92
KUVA 17 (RUUTUKAAPPAUS FIRST REFORMED -ELOKUVASTA)	92
KUVA 18 (RUUTUKAAPPAUS FIRST REFORMED -ELOKUVASTA)	93
KUVA 19 (RUUTUKAAPPAUS FIRST REFORMED -ELOKUVASTA)	94
KUVA 20 (RUUTUKAAPPAUS FIRST REFORMED -ELOKUVASTA)	95

1 Johdanto

Tutkielmassa tarkastelen *Academy Ratio* -kuvasuhteen käyttöä 2010-luvun yhdysvaltalaisessa auteur-elokuvassa. Nykyisen laajakuvastandardin kontekstissa kapeaksi määrittyvä *Academy Ratio* -kuvasuhde toimi Hollywood-elokuvan standardina 1930-luvulta aina 1950-luvulle asti, kunnes elokuvan mediumin tuli erottautua televisiosta siirtymällä laajakuvaformaattiin. Kapeasta kuvasuhteesta ja kuvasuhteen vaihdoksista teoksen sisällä on kuitenkin elokuvateknologisen kehityksen saatelema tätä nykyä tullut ohjaajan ilmaisullinen työkalu samassa merkityksessä kuin esimerkiksi mustavalkoisuudesta värifilmin kehityksen jälkeisessä elokuvassa. Kuvasuhde osallistuu nykyelokuvassa osaksi elokuvan temaattista ja tarinallista sisältöä. Nykyelokuvassa *Academy Ratio* -kuvasuhde näyttäytyy vain yhtenä vaihtoehtona osana laajaa valikoimaa. Esimerkiksi tutkielmani aineiston ulkopuolelta mainiten kanadalaisen Xavier Dolanin elokuvassa *Mommy* (2014) päähenkilö henkisen vapautumisen hetkellään avaa omin käsin häntä sisäänsä sulkevan kapean neliöformaatin (1:1) laajaksi kuvasuhteeksi (1,85:1). Yhdysvaltalainen psykologinen kauhuelokuva *It Comes at Night* (2017) ilmaisee henkilöhahmojensa ahdinkoa ja kasvavaa vainoharhaisuutta vaihtelemalla kolmen laajakuvaformaatin välillä ajaen hahmoja kuvasuhteensa kautta teoksen loppua kohden aina vain ahtaammalle. Kuvasuhde ilmenee teoksissa hyvinkin konkreettisesti osana kerrontaa. Omassa tarkastelussani keskityn Yhdysvaltojen kontekstiin ja *Academy Ratio* -kuvakokoon rajaten ilmestymisajankohdaksi 2010-luvun. Seuraavassa avaan syitäni tarttua tähän tutkimusaiheeseen.

1.1 Tutkielman lähtökohdat

Kapean kuvasuhteen uudelleen valjastaminen ilmiönä herätti mielenkiintoni ensin elokuvaharrastajana 2010-luvun alkupuolella. Kapea kuvasuhde vaikutti voimakkaasti omaan katsomiskokemukseeni ja sai kiinnittämään enemmän huomiota elokuvan muodon toimijuuteen. Saman vuosikymmenen puolivälissä mahdollisia tutkielman aiheita pohtiessani havahduinkin siihen, että olin lähes huomaamattani tehnyt taustatyötä aihetta koskien esimerkiksi pitämällä luetteloa kapeaa kuvasuhdetta soveltavista nykyelokuvista. Kesti kuitenkin pitkään ennen kuin kykenin myöntämään itselleni, että ilmiö olisi tarkastelun arvoinen. Seuraavaksi käyn läpi kolme merkittävintä epäkohtaa, joiden pohtimisen kautta lopulta sain kuitenkin myös itseni vakuutettua siitä, että aihetta olisi merkityksellistä tutkia.

Ensinnäkin olin saanut vaikutelman siitä, että kyseisellä ilmiöllä ei olisi ollut merkitystä nykyelokuvasta puhuttaessa. Elokuvan muoto ei siis suoranaisesti vaikuttanut kriitikkoja ja elokuvalehtiä kiinnostavan tai vaihtoehtoisesti ilmiötä ei oltu vielä tunnistettu. Esimerkiksi aineistonani toimivien elokuvien vastaanottoa koskien *IndieWire* -elokuvasivuston julkaisema kritiikki *Meek's Cutoff* (2010) -elokuvasta (Kohn 2011) ja elokuvalehti *Variety*n julkaisema kritiikki *First Reformed* (2017) -elokuvasta (Gleiberman 2017) eivät sanallakaan mainitse elokuvien kapeaa kuvasuhdetta, joka kerronnallisena elementtinä näyttäytyy itselleni erittäin merkittävänä piirteenä kyseisten teosten ilmaisussa. Ymmärrän, että elokuvakritiikissä sisällöllä saattaa olla muotoa merkittävämpi rooli ja kuvasuhde voi näyttäytyä katsojan kannalta epäkiinnostavana teknisenä piirteenä, mutta omassa katsomiskokemuksessani mainittujen elokuvien muoto vaikuttaa suuresti teosten visuaaliseen tarinankerrontaan ja näin myös sisältöön.

Onnistuin löytämään lopulta joitakin harvoja artikkeleja, missä kapean kuvasuhteen paluu oli tunnistettu ilmiönä. Kyseiset tekstit ovatkin ilmestyneet 2010-luvun puolivälin jälkeen, jolloin ilmiö on saattanut olla jo paremmin ja laajemmin tunnistettavissa. Näistä esimerkkinä James Quandtin *Artforum* -lehdessä vuonna 2016 julkaistu artikkeli, "Square footage: James Quandt On the Return of the Academy Ratio In Contemporary Cinema" (Quandt 2016), BFI:n (The British Film Institute) kotisivuillaan julkaisema artikkeli, "10 Great Modern Films Shot in Academy ratio" (Singer 2017) ja Tytti Rantasen *niin & näin* -lehdessä julkaistu artikkeli, "Vertikaalin veto – Pystyvideoiden nousu banaalista tumpeloinnista kohti korkeakulttuuria" (Rantanen 2016). Mainituissa teksteissä aihetta käsitellään juuri muodon ja sisällön kohtaamisen kautta. Kuvasuhde huomioidaan artikkeleissa merkittävänä piirteenä osana teoksen ilmaisua. Varsinkin Quandtin ja Rantasen aiheeseen perehtyvät ja ilmiön merkitystä pohtivat artikkelit toimivat itselleni tärkeänä inspiraation lähteenä.

Toisena epäuskoa tuottavana seikkana aiheen valintaa koskien toimikin kyseisen ilmiön uutuus, minkä vuoksi aiempaa tutkimusta aiheesta on vaikea löytää. Elokuvateoreettisia teoksia selatessa huomioin myös, että perinteisesti elokuvatutkimuksessa sisältö korostuu muodon kustannuksella. Useissa teksteissä kuvasuhde mainitaan ikään kuin ohimennen, mutta siihen ei tarkemmin kiinnitetä huomiota. Aiempaa elokuvahistoriallista tutkimusta elokuvan muotoa koskien on kuitenkin löydettävissä. Tutkielmani aiheen kannalta merkittävimpinä teoksina toimivat John Beltonin *Widescreen Cinema* (1992) ja David Bordwellin *Poetics Of*

Cinema (2008). Belton tarkastelee yhdysvaltalaisen elokuvan matkaa aina kinetoskoopista valtavirtaviihdeeksi asti käsitellen samalla katsojuuden muutosta suhteessa elokuvan teknologiseen kehitykseen ja ”muodonmuutokseen”. Bordwell taas keskittyy kirjassaan elokuvan visuaaliseen ilmaisuun tarkastellen myös yhdysvaltalaisen elokuvan historiaa muuttuvine muotoineen. Oman keskeisen lähdeaineistoni ulkopuolelta esimerkkejä mainiten, Erkki Huhtamo käsittelee teoksissaan *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles* (2013) ja *Elävän kuvan arkeologia* (1997) esi-elokuvallisia kuvaformaatteja media-arkeologisesta perspektiivistä. Suomalaisen elokuvan kuvasuhdetta koskien Hannu Salmen digitaalisia menetelmiä hyödyntävän elokuvahistoriahankkeen julkaisema *Suomalaisen näytelmäelokuvan materiaaliset ulottuvuudet 1907–2017: metatietoanalyysi* (2021) -raportti on kerännyt kootusti yhteen kuvasuhdetta ja sen muutoksia koskevan datan.

Kolmantena arveluttavana piirteenä toimi itse aiheeseen tarttuminen. En tässä yhteydessä kirjoita motivaation puutteesta vaan hyvin konkreettisella tavalla tarttumisen vaikeudesta. Miten kykenisin saamaan otteen ja kirjoittamaan näennäisen passiivisen luonteen omaavasta kuvasuhteesta jonka toimijuudesta itse teoksessa olin kuitenkin katsojana vakuuttunut? Halusin myös tarkastella laajasti koko ilmiötä tilanteessa, jossa kapeaa kuvasuhdetta soveltavia elokuvia tuntui tupsahtelevan teattereihin ja suoratoistopalveluihin enenevässä määrin. Aloin lopulta hahmotella ajatusta kuvasuhteesta elokuvan kehyksenä. Tämä taas johdatteli minut Jacques Derridan äärelle hänen lähestyessään kehystä parergon-käsitteen avulla. Derrida näkee parergonaalisen kehyksen teosta esiin nostavana, mutta samalla teokseen häviävänä elementtinä (Derrida 1987). Edellä mainitun rajauksellisen ongelman ratkaisuksi päätin keskittyä 2010-luvun yhdysvaltalaiseen elokuvaan rajaten tarkasteltavien teosten määrän neljään elokuvaan. Rajaus yhdysvaltalaiseen elokuvaan on tarkastelun kannalta kiinnostavaa *Academy Ratio* -kuvasuhteen ja Hollywood-elokuvan historiallisen kytköksen lisäksi myös Yhdysvalloissa vallitsevan pienen auteuristisen indie-elokuvan ja suuren viihdekoneiston tuottaman valtavirtaviihteen välisen ”kamppailun” vuoksi. Toki myös omaa ”elokuvatietämystäni” värittää kiinnostus Yhdysvaltalaista elokuvaa kohtaan.

Tämän lyhyen johdannon jälkeen syvennyn seuraavaksi tarkemmin tutkielman aiheeseen, tavoitteisiin ja lähestymistapaan. Lähden liikkeelle kuitenkin perusteista eli kuvasuhteen käsitteestä.

1.2 Kuvasuhde

Kuvasuhde (*Aspect Ratio*) tarkoittaa kuvan kokoa eli kuva-alan leveyden suhdetta sen korkeuteen. Kuvan mittasuhteet ilmoitetaan numeroin, jotka määrittävät kuvan pisimmän sivun ja lyhyimmän sivun suhteen perusteella. Esimerkiksi vanhan kuvaputkitelevisiön kapea, neliömäinen kuvasuhde ilmoitetaan yleisesti kahdella tavalla. Joko kyseistä kuvasuhdetta nimitetään suhdelukuna 4:3 (neljän suhde kolmeen) tai desimaalilukuna 1,33:1.

Laajakuvatelevision tai tietokonenäytön tapauksessa suorakulmion muotoisen kuvan suhdeluku on 16:9 (kuudentoista suhde yhdeksään) tai 1,78:1.

Elokuvassa kuvasuhde useimmiten ilmoitetaan mainituista tavoista jälkimmäisellä eli desimaalilukuna. Perinteinen 35 millimetriselle filmille kuvattu Hollywood-klassikko kuten esimerkiksi Charlie Chaplinin komedia *Nyky aika* (*Modern Times*, 1936) on kuvattu kuvasuhteella 1,37:1. Niin ikään 35 mm filmille kuvattu Elaine Mayn ohjaama draamakomedia *Sydäntenmurskaaja* (*The Heartbreak Kid*, 1972) on kuvattu *Nyky aika* -elokuva laajemmalla 1,85:1 kuvasuhteella. Digitaalisesti kuvattu, James Cameronin ohjaama 3D seikkailuelokuva *Avatar* (2009) on taas kuvakooltaan hyvin leveä 2,39:1.

Kuten edellä mainituista esimerkeistä käy ilmi, elokuvan kuvan muoto on historiansa aikana hivuttautunut jatkuvasti kapeasta leveään, vertikaalisesta horisontaaliseen. Esimerkkien vuosiluvuista ilmenee myös elokuvan kytkös aikalaisteknologiaan. Muihin taidemuotoihin verrattuna teknologia toimiikin hyvin määrittävänä tekijänä elokuvan historiassa (Perkins 1972, 40). Ääni, väri ja tietokone-efektit ovat olleet ajassaan uusia elokuvateknologisia innovaatioita, jotka ovat tuoneet mukanaan muutoksia elokuvan muotoon. Teknologia on antanut mahdollisuuden uusille tarinoille ja tarinankerronnan tavoille. Edellä mainittuihin esimerkkeihin vielä kerran palaten, vuosilukujen ja vallitsevan elokuvateknologisen kytköksen ohella on huomioitava myös elokuvan genren ja kuvasuhteen kytkös. *Avatar* -elokuvan 3D efektit eivät pääsisi oikeuksiinsa, jos elokuva kuvattaisiin ja esitettäisiin kapealla 1,37:1-kuvasuhteella. Laajan 2,39:1-kuvasuhteen tarjoama pinta-ala olisi taas liian suuri *Sydäntenmurskaaja*-elokuvan henkilöhahmovetoisen komediallisen draaman täytettäväksi.

Elokuvan ja teknologisen kehityksen voisi nähdä käsi kädessä etenevänä voitonmarssina kohti parempaa taidemuotoa. Tämä ei tietenkään ole täysi totuus, sillä kaupallisen elokuvan muotoon ja erityisesti kuvasuhteen historiaan liittyy teknologisen kehityksen ohella

ideologisia ja sosioekonomisia ratkaisuja (Belton 1992, 11). Nämä ratkaisut ovat johtaneet elokuvan standardisointiin, josta kuvasuhteen historian osalta merkittävimpänä näyttäytyy tutkielmani aiheena oleva *Academy ratio* -kuvasuhde. *Academy ratio* on Yhdysvaltain elokuva-akatemia (Academy of Motion Picture Arts and Sciences) kuvasuhdetta koskeva standardi, joka astui voimaan vuonna 1932 (Ward 2002, 93–94). *Academy ratio* -kuvasuhdetta 1,375:1 edelsi mykkäelokuvan kuvakokostandardi 1,33:1. Tämä vuonna 1932 tapahtunut kuvasuhteen muutos liittyi edellä käsittelemääni teknologiseen kehitykseen, sillä näin äänielokuvan ääniraita saatiin mahdutettua 35 mm filmille, joka edelleen säilytti asemansa kuvausformaattina. Aiemman mykkäelokuvan kuvasuhteen 1,33:1 ja *Academy ratio* -kuvasuhteen 1,375:1 välinen ero kuvassa onkin hyvin huomaamaton, mikä on johtanut siihen, että usein *Academy ratio* -nimikkeellä käsitetäänkin elokuvasta puhuttaessa kumpaakin kyseessä olevaa 4:3-kuvasuhdetta (Ward 2002, 94). Näin tulen myös itse tekemään tekstissäni, jotta kuvasuhteen kokoa merkitsevien numeroiden luettelointi ei veisi pääosaa tarkastelussani. Kun kirjoitan tutkielmassani kapeasta kuvasuhteesta, kapeasta kuvaformaattista tai 4:3-kuvasuhteesta tarkoitan sillä 1,375:1 tai 1,33:1 mittasuhteessa olevaa *Academy Ratio* -kuvastandardia.

1.3 Lähestymistapa, tutkimuskysymykset, aineisto ja metodi

Tarkasteluni ei keskity elokuvateknologiseen lähestymiseen tai teosten ja kuvakokojen luettelointiin vaan muodon ja sisällön kohtaamisen tarkasteluun. Lähestyn aineistoani seuraavien kysymysten kautta: Mitä kapean kuvasuhteen kautta ilmaistaan? Millaisten tarinoiden kuvaamiseen kapea kuvasuhde on valikoitunut? Miten elokuvan kapea kuvasuhde osallistuu teoksen kerrontaan?

Aineistonani toimivat teokset *Meek's Cutoff* (2010), *The Grand Budapest Hotel* (2014), *American Honey* (2016) ja *First Reformed* (2017) ovat 2010-luvulla ilmestyneitä yhdysvaltalaisia ohjaajavetoisia elokuvia, jotka on kuvattu ja esitetty joko osin tai kokonaan kapeassa *Academy Ratio* -kuvasuhdeformaattissa. Tuotannollisesti tarkasteltuna Paul Schraderin ohjaama *First Reformed* ja Kelly Reichardt'n ohjaama *Meek's Cutoff* ovat täysin yhdysvaltalaisia elokuvatuotantoja. *American Honey* -elokuvan toisena tuotantomaana toimii Yhdysvaltojen lisäksi Iso-Britannia, joka on myös elokuvan ohjanneen Andrea Arnoldin kotimaa. Wes Andersonin ohjaama *The Grand Budapest Hotel* on taas yhdysvaltalais-saksalainen tuotanto. Kaikki elokuvat ovat saaneet julkaisunsa Yhdysvalloissa 2010-luvun aikana ja ovat yhdysvaltalaisten elokuvayhtiöiden levittämiä.

Elokuvat ovat valikoituneet aineistooni oman katsomiskokemukseni pohjalta. Kuvasuhde toimii merkittävänä osana teosten ilmaisua. Olen valintaprosessissa myös pyrkinyt kartoittamaan 2010-lukua elokuvien ilmestymisvuosien kautta. *Meek's Cutoff* on ilmestynyt kyseisen vuosikymmenen alussa, *The Grand Budapest Hotel* puolivälin tuntumassa ja *American Honey* sekä *First Reformed* loppupuolella. Yhtenä tarkastelun teemana toimii sukupuoli, jonka vuoksi näen merkittävänä, että aineistooni kuuluu kaksi naisohjaajan elokuvaa (*Meek's Cutoff* ja *American Honey*) ja kaksi miesohjaajan elokuvaa (*The Grand Budapest Hotel* ja *First Reformed*). Koska painotan tarkastelussani katsomiskokemusta, pidän myös tärkeänä sitä, että olen nähnyt ainakin osan aineistoni teoksista elokuvateatterissa (*The Grand Budapest Hotel* ja *First Reformed*). Tutkimuksessani käytössäni ovat kuitenkin elokuvien Blu-ray tai DVD -julkaisut ja katselulaitteena laajakuvatelevisio.

Kapea kuvasuhde on ollut aineistoni teoksissa tarkoituksellinen valinta. Tutkielmani ei siis käsitä elokuvia, joiden kuvasuhde on esimerkiksi levitysteknologisista syistä jälkikäsitteilynä kavennettu 4:3-formaattiin kuten esimerkiksi 1980 ja 1990-lukujen VHS -julkaisut, joissa kotiviihdeteknologia määrittä julkaisujen lopullista kuvasuhdetta. Kapea kuvasuhde on siis aineistonani toimivissa elokuvissa tarkoituksenmukainen elementti, joka kytkeytyy temaattisesti ja kerronnallisesti osaksi itse teosta.

Elokuvat tulen jakamaan historian ja vallitsevan ajan kuvauksiin siten, että molempien otsikoiden alla käsittelen kahta elokuvaa. Olen määritellyt kolme teemaa, joiden kautta teoksia tulen lähestymään: menneisyyden tuntu, sukupuoli ja ahdistus. Historiallisten elokuvien kontekstissa menneisyyden tuntu koskettaa erityisesti *The Grand Budapest Hotel* -elokuvaa sukupuolen teeman yhdistyessä *Meek's Cutoff* -teokseen. Nykyaikaa määrittävä ahdistuksen tunne näyttäytyy taas osana *American Honey* ja *First Reformed* -elokuvia. Menneisyyteen sijoittuvien elokuvien analyysissä esittelen siis kaksi teemaa ja nykyajan kuvauksia käsittelen yhden teeman kautta. Kuten aineistoni elokuvat niin myös mainitut teemat ovat määrittyneet oman katsomiskokemukseni pohjalta. Kun kapea kuvasuhde ilmentää menneisyyden tuntua (usein historiallisten elokuvien toimesta) elokuva haluaa luoda yhteyttä historiaan ja välittää katsojalle vaikutelman jostakin menneestä. Sukupuolen osalta kapea kuvasuhde kytkeytyy tilallisiin kysymyksiin ja yhteiskunnallisen aseman heijastamiseen. Ahdistus taas liittyy erityisen vahvasti nykyajan kuvauksiin, uusliberalismin ja ekokriisin aikakauteen. Tässä yhteydessä kapea kuvasuhde toimii klaustrofobisella tavalla sulkien elokuvan henkilöihahmoja sisäänsä.

Mainittujen kysymysten lisäksi itseäni aiheessa kiehtoo käsittelyssä olevan kapean kuvasuhteen historiallinen ulottuvuus. Yhdysvaltain elokuva-akatemia standardisoima *Academy ratio* -kuvasuhde kehysti Hollywood-elokuvia akatemian sanelemien sääntöjen mukaisesti 1920-luvun lopulta 1950-luvulle asti. *Academy ratio* -kuvasuhteen vakiintuminen olikin alkujaan suuren ”lobbaustyön” tulosta ja kuvan mittasuhteiden standardoimisen taustalla olivat ensisijaisesti taloudelliset motiivit (Enticknap 2005, 30). B. Ruby Rich onkin luonnehtinut klassista Hollywood-elokuvaa nimityksellä ”Isien elokuva” (*Cinema of the Fathers*), jolla hän määrittää kultakauden studiojärjestelmän patriarkaalisesti järjestyneeksi liiketoiminnaksi (Rich 1998, 63). *Academy ratio* -kuvasuhteen voi nähdä kantavan mukanaan painolastia, joka on kasautunut kuvan mittasuhteen lisäksi elokuvahistoriallisesta ja ideologisesta kuormasta. *Academy ratio* on siis B. Ruby Richiä mukaillen ”Isien elokuvan” historiallinen jäännös. Tämän vuoksi onkin hyvin kiinnostavaa tarkastella sitä, miten tämä painolasti on kuitenkin ikään kuin ravisteltu pois nykyelokuvantekijöiden toimesta ja kuvasuhde on valjastettu hyvin erilaiseen käyttötarkoitukseen. Elokuvailmaisun kontekstissa tämä ”uudelleen valjastaminen” näyttää hyvin merkittävänä. Tämän vuoksi omistan osan tutkielmastani elokuvahistorialliselle tarkastelulle, jonka kautta *Academy Ratio* -kuvasuhteen historia ja kytkökset elokuvan syntyyn tulevat käsitellyiksi. Tämän lisäksi historiaosuus käsittää elokuvan muodonmuutoksen kuvaformaatin kasvaessa kapeasta kuvasuhteesta leveään. Historiaosuutta lähestyn elokuvateknologisen kehityksen ja Yhdysvaltalaisen elokuvahistorian kautta. Historiakatsauksen pääosallisena lähdemateriaalina toimivat teokset, *Widescreen cinema* (Belton 1992), *Poetics of Cinema* (Bordwell 2008) ja *Cinematic Appeals: The Experience of New Movie Technologies* (Rogers 2013).

Analyysiluvuissa metodinani toimii elokuvan lähiluku, jossa keskityn erityisesti muodon ja sisällön kohtaamisen tarkasteluun. Asemoin itseni elokuvan katsojaksi ja kirjoitan tästä positiosta käsin. Lähiluvun yhteydessä käytän myös kuvakaappauksia käsittelemistäni elokuvista. Lähestyn elokuvia auteuristisen elokuvateorian kautta eli käsitän elokuvan ilmaisun kytkeytyvän osaksi elokuvan ohjaajan taiteellista valintaa. Elokuvat eivät tietenkään koostu vain ja ainoastaan kuvasuhteesta, joten jokaisen elokuvan osalta tarkastelen myös teoksen taustoja, tarinaa, käsiteltyjä teemoja ja ilmaisutyyliä. Keskeisinä käsitteinä lähiluvun tukena toimivat taiteellisen valinnan lisäksi parergon (Derrida 1987), elokuvan enonsiatiiviset strategiat (de Lauretis 2004) ja elokuvan ruumis (Sobchack 1992).

1.4 Käsitteet

Seuraavaksi käyn läpi tutkimukseni tukena toimivia käsitteitä. Olen jäsentelyn vuoksi kategorisoinut käsitteet tekijyyden, teoksen ja katsojuuden lokeroihin.

1.4.1 Tekijyys: Taiteellinen valinta

Elokuvan teknologisen kehityksen on nähty ajavan elokuvan välinettä jatkuvasti kohti realistisempaa esittämistä, kohti taidemuotoa, jonka ilmaisu kykenisi saavuttamaan ”täydellisen realismin”, jota André Bazin (1973, 55) kuvaa ”totaalisen elokuvan myyttiä” käsitellessään. Bazin kirjoittaa: ”Elokuvan keksimisen johtava myytti on siis kaiken sen toteutuminen, joka sekavalla tavalla hallitsi 1800-luvulla kehitettyä todellisuuden mekaanisen jäljentämisen tekniikkaa valokuvauksesta fonografiin. Kyseessä on täydellisen realismin myytti, myytti maailman luomisesta omaksi kuvakseen, jota ei rasita taiteilijan tulkinnan vapauden pantti eikä ajan peruuttamattomuus.” (Bazin 1973, 55–56.) Rudolf Arnheim (1957; alk.1932) toteaa kirjassaan *Film as Art* 1930-luvun alkupuolella elokuvan välineen kykenevän tarkkaan imitoimiseen tai kopiointiin mikä erottaa sen muista taiteenlajeista. Arnheim kirjoittaa Bazinin ”totaalisen elokuvan” sijaan ”kokonaisesta elokuvasta” (*complete film*), joka on kykenevä äärimmäisen tarkkaan mekaaniseen imitaatioon, jossa alkuperäisen ja kopion välillä ei enää ole tunnistettavaa eroa. Arnheim myös näkee, että visuaalisten taiteiden iänikuinen pyrkimys on ollut edetä kohti todellisen maailman tarkempaa kopiointia. (Arnheim 1957; alk.1932, 154–157.)

Spekulatiivisesti ”täydellinen realismi” saattaa olla tulevaisuudessa välineellisesti saavutettavissa esimerkiksi virtuaalitodellisuuden avulla, mutta kirjoitusajankohtaan mennessä elokuvan esittämisen ja vastaanottamisen tavat ovat teknologisista innovaatioista sekä tuotantovälineiden ja projisointiteknologian digitalisoitumisesta huolimatta säilyneet samankaltaisina. Elokuvateatterisalista on löydettävissä yhä edelleen katsomo, valkokangas ja projektori. Niin kutsutuissa ”kotikatsomoissa” projektorin sekä valkokankaan korvaavat useimmiten teknologinen laite kuten televisio, tietokone, tabletti tai älypuhelin, joiden ruuduilta sisältöjä katsotaan. Molemmissa mainituissa ympäristöissä katsomiskokemus

tapahuu katsojan ja teoksen välillä teknologisen välineen välittämänä. Katsomiskokemuksen voi siis nähdä olevan välineellisesti tuotettu. Kokemuksessa on eroteltavissa esitys ja kokija eli teos ja teoksen vastaanottaja.

Elokuvan välineen teknologista kehitystä koskien jaan tutkielmassani Juri Lotmanin määritelmän mukaisen käsityksen, jossa hän korostaa tekijyyden ja taiteellisen valinnan merkitystä. Lotmanin välineellistä ilmaisua painottavan lähestymisen voikin nähdä lähes päinvastaisena edellä käsitellylle todellisen maailman kopiointia painottavalle näkemykselle. Lotman kuvaa elokuvan historian olevan sarja erilaisia keksintöjä, joiden tavoitteena on ollut automaattisuuden karkottaminen kaikista osa-alueista, jotka voidaan alistaa taiteelliselle tarkastelulle (Lotman 1976, 16). Lotman kirjoittaa:

Elokuva muistuttaa maailmaa sellaisena kuin me sen näemme. Tämän samankaltaisuuden lisääntyminen on yksi elokuvataiteen kehitykseen pysyvästi vaikuttavista tekijöistä. Mutta tällä samankaltaisuudella on vieraan kielen samannäköisten sanojen kataluus: vieras uskottelee olevansa sama.

Näennäisymmärrys syntyy siellä, missä todellista ymmärtämystä ei ole. Vasta ymmärrettyämme elokuvan kieltä me vakuutumme, että se ei ole elämän orjallista kopiointia, vaan aktiivista luomista, jossa yhtäläisyydet ja erot muodostavat yhtenäisen, jännitteisen – joskus dramaattisen – elämän tunnistamisen prosessin.

(Lotman 1989, 12.)

Elokuvan esitys ei siis ole kopio maailmasta vaan luomus, maailman kuva, konstruktio, joka rakentuu elokuvan kielen kautta. Lotmanille elokuvan teknologinen kehitys rikastaa elokuvan kieltä eli tarjoaa enemmän mahdollisuuksia ja valinnanvaraa välineellistä ilmaisua koskien (Sobchack 1992, 249). Lotman havainnollistaa aktiivisen valinnan merkitystä kirjoittamalla värielokuvan kehityksestä: ”Ei ole sattuma, että kaikki tekniset parannukset on vapautettava teknisestä automaattisuudesta ennen kuin niistä tulee taiteen tosiasioita. Niin kauan kuin väri määräytyi filminauhan mahdollisuuksien mukaan, se oli taiteellisen valinnan ulkopuolella, ei taiteellinen tosiasia.” (Lotman 1989, 22.) Lotmania mukaillen, teknologisen kehityksen myötä myös elokuvan kuvasuhde on lopulta saatettu alisteiseksi taiteelliselle tarkastelulle. *Academy Ratio* -kuvasuhteesta (ja muista kuvaformaateista) on nykyelokuvassa tullut myös välineellinen ja taiteellinen ilmaisukeino.

Tekijyys onkin merkittävässä osassa tarkastelemissani elokuvissa. Kapeaa kuvasuhdetta uudelleen valjastavat nykyelokuvat ovat ohjaajavetoisia elokuvia, joissa ”taiteellisen valinnan” voi nähdä lopulta kuuluvan elokuvan ohjaajalle. Andrew Sarris kirjoitti vuonna 1962 ”Notes on the Auteur Theory” -artikkelin, joka kommentoi ja esitteli yhdysvaltalaiselle elokuvayleisölle alun perin 1940-luvun alussa ranskalaisen *Cahiers du Cinéma* -elokuvalehden määrittelemää auteur-teoriaa. Sarris nostaa tekstissään esille auteur-ohjaajan tunnistettavan tyylin, joka toimii ikään kuin tekijän allekirjoituksena teoksessa (Sarris 1962). Sarris kirjoittaa: ”Sillä miltä elokuva näyttää ja miten teos liikkuu tulisi olla yhteys elokuvatekijän tapaan ajatella ja tuntea” (Sarris 1962, 1–8).

Sarrisin käsittelemä esteettisen tyylin yhdistyminen auteur-ohjaajaan on määritelmä, joka soveltuu myös nykyelokuvan kontekstiin. Vaikka elokuvan tekoprosessiin vaaditaan yhteistyötä ja monen eri ammattilaisen osaamista, auteur-teoria näyttäytyy edelleen hyvänä tapana kategorisoida elokuvaa varsinkin yhdysvaltalaisessa kontekstissa, jossa ohjaajavetoisen elokuvan rinnalle asettuu studiovetoinen elokuva. Usein studiovetoisessa elokuvassa lopullinen päätäntävalta ja niin sanottu ”viimeinen leikkausversio” on studion käsissä ja lopputuloksen tulee palvella suurempaa yleisöä. Ohjaajavetoisessa elokuvassa tuotantobudjetit ja saavutettu yleisö ovat pienempiä, mikä sallii kokeellisemman lähestymisen esimerkiksi elokuvan rakennetta tai tarinaa koskien. Usein näissä tapauksissa viimeinen leikkausversio säilyy myös elokuvantekijän käsissä. (Bordwell, Thompson ja Smith 2017, 29–47.) Tämänkaltaisen jakolinja sisältää myös poikkeuksia, kuten esimerkiksi ohjaaja Christopher Nolanin, joka lähestyy suuren budjetin Hollywood-studioelokuvan tarjoamaa ”näyttämöä” ajoittain hyvinkin kokeellisella tavalla.

Merkittävässä osassa auteur-elokuvaa on myös brändin rakentaminen. Ohjaajavetoinen elokuva ikään kuin myydään tekijänsä tuotemerkillä varustettuna, kun taas studiovetoisessa elokuvassa tuote (esimerkiksi elokuvasarja) on ohjaajaa merkittävämmässä osassa. Käsittelemissäni elokuvissa ohjaajat omaavatkin vahvan ohjaajabrändin. British Film Institute kirjoittaa Andrea Arnoldista: ”Yhtenä Britannian tämän hetken merkittävimmistä ohjaajista” (Morris 2021). *The Cinema of Wes Anderson*-kirjan johdanto käsittelee Andersonin valtavaa kulttuurista ja esteettistä vaikutusta yhdysvaltalaisessa elokuvakulttuurissa (Dilley 2017, 1). *The New York Times* korostaa Paul Schraderin merkittävää uraa yhdysvaltalaisen elokuvan parissa neljällä vuosikymmenellä (Scott 2018). Hall kuvaa teoksessaan *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt* Reichardtın olevan auteur-ohjaaja, joka tarjoaa kerronnan tyyliään

vaihtoehdon valtavirran elokuvalla (Hall 2018, 1–4). Sarrisin auteur-teorian esteettinen, ohjaajan tyyliä korostava määritelmä nouseekin esiin kaikissa mainituissa teksteissä toimien osana elokuvien tulkintakehystä.

1.4.2 Teos: Parergon

Jotta voin huomioida kuvasuhteen osana itse teosta käsitän kapean kuvasuhteen luoman rajauksen elokuvan kuvan kehykseksi ja nimitän sitä Jacques Derridan määritelmän mukaisella käsitteellä parergon (Derrida 1987, 37–83). Immanuel Kant (2018; alk.1790) käyttää alun perin parergon-käsitettä *Arvostelukyvyyn kritiikki* -kirjassaan erottaakseen toisistaan itse teoksen ja sen ulkoisen osuuden kuten maalauksen kehyksen tai rakennuksen koristepylväät (Kant 2018; alk.1790, 143). Derrida taas käyttää parergon-käsitettä kirjassaan *The Truth in Painting* teoksen sisäpuolen ja ulkopuolen suhteen dekonstruoimiseen (Tieteen termipankki: Estetiikka: parergon, 2021). Siinä missä Kant piti esimerkiksi kehystä teoksen ylimääräisenä lisänä, Derrida pyrkii osoittamaan, miten teos syntyy kehyksen tuottaman rajauksen myötä (Derrida 1987, 37–83).

Derrida kirjoittaa parergonin sulautuvan osaksi työtä ja juuri sillä hetkellä, kun se valjastaa käyttöönsä suurimmat voimavaransa se häviää, hautaa itsensä ja sulaa pois (Derrida 1987, 61). Parergon siis nostaa teosta esiin, mutta ei kiinnitä huomiota itseensä vaan tulee osaksi teosta, kieltä ja tekstiä. Teknologian tavoin parergon asettuu esityksen ja katsojan väliin, toimien esityksen välittäjänä. Kehyksellä on siis merkittävä rooli itse teoksen tai työn esiin nostavana ja kohottavana tekijänä, vaikka teosta katsoessamme emme kiinnittäisikään huomiota kehykseen. Teos ei kuitenkaan olisi sama ilman kehystä. Bente Kiilerich korostaakin artikkelissaan, ”Savedoff, frames, and parergonality”, että kehysten poistaminen tai muuttaminen vaikuttavat aina myös teokseen itseensä (Kiilerich 2001, 323).

Vaikka parergon (para: vieressä, ergon: työ) on käsitteenä ollut käytössä lähinnä kuvataiteen ja teatterin tulkinnassa ja tutkimuksessa, en näe estettä sen soveltamiselle myös elokuvailmaisun tarkasteluun. Ajatus kuvasuhteesta kuvaa kehystävänä tekijänä korostuu käsittelemässäni aineistossa, sillä kapean 4:3-kuvasuhteen kehykset (kuvan reunukset) korostuvat, kun elokuva esitetään nykystandardin mukaisella laajakuvakankaalla tai laajakuvatelevisiossa. Elokuvien DVD ja Blu-ray -julkaisut sisältävät usein myös ohjeistuksen

siihen, että kyseisiä elokuvia ei tulisi esittää muussa formaatissa esimerkiksi kuvaa laajakuvatelevisioon sopivaksi venyttäen tai suurentaen.

Parergon tarjoaa mahdollisuuden elokuvan kehysten tarkasteluun, mutta se sisältää myös ajatuksen kehystämisestä laajemmin. *The Rhetoric of the Frame* (1996) -teos tarkastelee kehysten ja kehystämisen taidehistoriallista merkitystä. Paul Duro hahmottelee teoksen johdantoluvussa kirjan esseitä koskevaa kategorisointia kirjoittaen institutionaalisesta, ideologisesta ja aistittavasta kehyksestä (Duro 1996, 5–10). Duron hahmotelma toimiikin oivallisesti myös elokuvan käsittelyyn. Elokuvan osalta esimerkiksi elokuvateoria toimii institutionaalisena ja ideologisena kehystenä, jonka tutkija tai kriitikko asettaa tarkastelemansa elokuvan ympärille. Myös jo edellä mainittu standardoitu kuvasuhde toimii institutionaalisena ja samalla ideologisena kehystenä elokuvan ympärillä. Taiteellisen valinnan kautta, kuvasuhteesta tulee myös elokuvan katsomiskokemuksessa aistittava esteettinen kehys.

Parergon-käsitettä aineistooni soveltaen kapean kuvasuhteen elokuvaa katsoessamme emme katso kuvan rajaavia mustia ”palkkeja”, mutta tiedostamme niiden läsnäolon. Kehyksen ulottuvuus on teoksessa siis niin fyysinen kuin metafyyminen. Kuvasuhde myös ohjaa katsojan katsetta ja vaikuttaa katsomiskokemuksessa. Louis Marin kirjoittaa *The Rhetoric of the Frame* -teoksessa kehysten ja representaation suhteesta. Marin toteaa, että kehys voi delegoida tehtäviään teoksessa toimivalle hahmolle. Hahmo näin eleidensä, asentonsa ja katseensa kautta ilmaisee sen, miten katsoa (Marin 1996, 84). Marinin lähestyminen koskettaa erityisesti maalaustaidetta, mutta myös käsittelemissäni elokuvissa kapea kehys usein kietoutuu osaksi tietyn henkilöhahmon individuaalista kokemusta. Näin elokuvan kehysten voi nähdä ikään kuin opettavan katsojaa katsomaan teosta.

Elokuvan kehystä koskien Wolfgang Kemp kirjoittaa siitä, miten elokuvan ja kehysten suhteen voi käsittää esteettisellä tai formalistisella tavalla (Kemp kirjoittaa aiheesta englanninkielisessä kontekstissa) (Kemp 1996, 11). Sana ”kehys” (*frame*) saattaa asiayhteydestä riippuen tarkoittaa esteettisen määritelmän mukaisesti kuvaa itsessään tai vaihtoehtoisesti formalistisessa määritelmässä kehystä kuvan ympärillä (Kemp 1996, 11). Kempin kategorisointia seuraten tutkielmani lähestyminen noudattaa kehysten formalistista määritelmää, jossa kehys ympäröi teosta. Elokuvan kehys myös erottautuu muista taiteenlajien kehyksistä monella eri tavalla. Ensinnäkin kehys sekä formalistisessa että

esteettisessä merkityksessään on ollut läpi elokuvan mediumin historian hyvin standardoitu (*Academy ratio* -kuvasuhdetta esimerkkinä tässä yhteydessä käyttäen) (Kemp 1996, 11–12). Elokuvan kehysten esteettisen määritelmän osalta Kemp lainaa André Bazinin ajatuksia, joissa elokuvan ominaispiirteet jälleen korostuvat (Kemp 1996, 11). Bazin kirjoittaa: ”Vaikka tekninen sanasto toisinaan antaakin niin ymmärtää, valkokankaan rajat eivät ole kuvan kehys, vaan peite joka voi vain paljastaa osan todellisuutta” (Bazin 1990, 119). Bazin kirjoittaakin tässä yhteydessä montasista todetessaan, että elokuva esittää tapahtumat aina vain osittaisina. Omassa tulkinnassani Bazinin lausetta voi kuitenkin ajatella myös siten, että elokuva esittää tapahtumat myös tarkoituksenmukaisesti aina tietystä perspektiivistä ja tietyllä rajauksella, jotka molemmat vaikuttavat katsomiskokemukseen ja toimivat osana elokuvan kerrontaa. Kehys ja kehystykset tulevat näin parergonin lailla osaksi itse teosta ja sen ilmaisua.

Elokuvan ilmaiseva kehys herättääkin kysymyksen siitä, miten ja mitä elokuva kykenee ilmaisemaan muotonsa välittämänä? Tätä käsitelen seuraavaksi teosta koskettavissa teoriaosuuksissa.

1.4.3 Teos: Enonsiatiiviset strategiat

Edellä käsitelty Louis Marinin käsitys kehyksestä ja sen enonsiatiivisesta roolista yhdistyy Teresa de Lauretiksen esitykseen feministisen elokuvan tuottaman toisenlaisen katseen dynamiikan ja toisenlaisten näkyvyyden ehtojen rakentamisesta (de Lauretis 2004, 132). De Lauretis käsittää elokuvan ja elokuvallisen koneiston sukupuolen teknologiaksi, jossa sukupuolta tuotetaan ideologis-teknologisenä tuotantona (de Lauretis 2004, 103). De Lauretis kirjoittaa: ”Elokuvallinen apparaatti on historiallinen ilmiö ja sitä halkovat ideologiset efektit, joita se omalta osaltaan itsekin tuottaa” (de Lauretis 2004, 103).

Yhdysvaltalaisen kaupallisen elokuvan ja laajemmin elokuvatuotannon syntyyn kytkeytyvän *Academy Ratio* -kuvasuhteen voi nähdä mainitun kaltaisena ideologisena kehystenä osana elokuvallista apparaattia ja sen historiaa. De Lauretis kirjoittaa kuvan ulkopuolisesta tilasta naistekijyyden yhteydessä ja tarkoittaa sillä toista näkökulmaa tai ulottuvuutta, joka on pyyhitty pois klassisesta ja kaupallisesta elokuvasta (de Lauretis 2004, 70–71). Avantgarde ja ”vastaelokuva” (de Lauretiksen tarkastelussa tämä määrittyy naisten elokuvaksi) ovat kuitenkin tuoneet tämän tilan näkyviin tai kiinnittäneet huomiota sen näkymättömyyteen (de

Lauretis 2004, 70–71). Näkymättömän tilan näkyväksi tekeminen näyttäytyy *Academy Ratio* -kuvasuhteen uudelleen valjastamisen prosessissa. Niin kutsuttua kuvakenttää käytetään hyvin eri tavoin kuin alkuperäisessä yhteydessä. Näkyväksi tekemistä koskien de Lauretis huomauttaa: ”Feministisen elokuvan haasteena ei siten niinkään ole ”näkyväksi tekeminen” tai katseen dynamiikan tuhoaminen sinänsä, vaan pikemminkin toisenlaisen katseen dynamiikan ja toisenlaisten näkyvyyden ehtojen rakentaminen toisenlaiselle sosiaaliselle subjektille” (de Lauretis 2004, 132). De Lauretis toteaaakin, että haluaisi puhua ”feminiinisen estetiikan” sijasta ”feminiinisestä epäestetisoinnista” (de Lauretis 1987, 146). ”Epäestetisointi” määrittyy tässä yhteydessä valtavirtaa vastustavana lähestymisenä, mikä näyttäytyy elokuvan esteettisissä sekä muotoa koskevissa valinnoissa.

Muotoa korostaessaan de Lauretis kirjoittaa enonsiatiiivisista strategioista eli toisin sanoen katsojan puhuttelusta elokuvan ”kinemaattisten koodien” ja muodon avulla (de Lauretis 2004, 157). Hän kuvaa katsojan puhuttelua teoksen muodon ja sisällön kohtaamisen kautta seuraavasti: ”Emme voi lähestyä elokuvaa taiteena perinteisen estetiikan mielessä. On myös tartuttava kysymykseen puhuttelusta: kuka tekee (tai kirjoittaa ja sanoo) mitä, missä tilanteessa ja ketä silmällä pitäen.” (de Lauretis 2004, 126.) Oma pyrkimykseni tutkielmassani onkin keskittyä muodon ja sisällön kohtaamiseen, minkä vuoksi tarkastelussani korostuu de Lauretiksen ajatusten mukaiseen enonsiaatioon eli puhutteluun keskittyvä analysointi, joka kulkee perinteisen henkilöhahmojen representaatiota koskevan lukutavan edellä.

Olen käsitellyt elokuvan teknologista kehitystä ja taiteellisen valinnan merkitystä hyvin tekijä ja teoslähtöisesti, mikä herättää kysymyksen katsojan roolista. Tätä tarkastelen seuraavaksi.

1.4.4 Katsojuus: Elokuvan ruumis

Vivian Sobchack korostaa elokuvateoreettisessa lähestymisessään Lotmanin kaltaisesti ”taiteellisen valinnan” merkitystä nimittäen elokuvaa ”intentionaaliseksi teknologiaksi”, jossa ilmaisu ja havainnot ovat instrumentaalisesti tuotettuja ja välittyneitä (Sobchack 1992, 165). Sobchack lähestyy kirjassaan *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience* (1992) elokuvaa fenomenologisesta perspektiivistä, soveltaen tarkastelussaan filosofi Maurice Merleau-Pontyn ajatuksia havainnoinnista ja ruumiillisuudesta. Teoksessaan Sobchack

esittelee kaksi teemaa ”elokuvan ruumis” ja ”elokuvan maailma”, jotka kytkeytyvät osaksi tutkielmani aiheeni olevaa elokuvan ilmaisevaa kuvasuhdetta (Sobchack 1992).

Sobchack näkee, että teknologian kautta elokuva pääsee käsiksi maailmaan ja samalla teknologia on elokuvan maailmassa olemisen tapa (Sobchack 1992, 250). Sobchack kirjoittaa ”elokuvan ruumiista” (*film's body*), joka ilmenee katsomiskokemuksessa. Materiaalisen välineellisyyden kautta (välineen tuottama ilmaisu ja havainnot) katsoja pääsee osaksi tätä elokuvan ruumista ikään kuin ”eletyn kokemuksen” (*lived-body*) muodossa. Sobchack havainnollistaa ”elettyä kokemusta” vertaamalla elokuvan välineen välittämää kokemusta muihin teknologisiin välineisiin ja niiden tuottamiin kokemuksiin. Materiaalisesta olemuksestaan huolimatta, emme koe elokuvaa mekaanisena objektina siten kuin koemme vedenkeittimen. Emme myöskään koe elokuvaa mikroskoopin tai puhelimen kaltaisena ”ihmisen jatkeena”, vaikka kyseiset laitteet tulevat fyysisesti lähemmäs ihmisruumista kuin elokuvan väline. (Sobchack 1992, 171.)

Elokuvan ruumiista puhuttaessa on huomioitava, että Sobchack ei tarkoita, että katsoja asettuisi täysin henkilöihahmon ruumiiseen. Vaikka katsoja siirtyy katsomiskokemuksessa elokuvan ruumiiseen, hän säilyttää oman ruumiillisuutensa. Sobchack kirjoittaa elokuvasta *Lady in the Lake* (1947) epäonnistuneena esimerkkinä tästä tiettyyn subjektiiviseen perspektiiviin pakottamisesta. Kyseisessä teoksessa katsoja konkreettisesti katsoo maailmaa päähenkilön silmin. Elokuva pyrkii ensimmäisen persoonan näkökulmasta uskottelemaan, että katsoja olisi asettunut seuraamaan tapahtumia yksityisetsivä Philip Marlowena. *Lady in the Lake* -elokuvan voi nähdä tunkeutuvan katsojan ruumiin alueelle, joka aiheuttaa hylkimis- tai kieltäytymisreaktion katsojassa. (Sobchack 1992, 230–236.)

Tämänkaltainen lukittu perspektiivi myös olettaa ja vaatii katsojalta tiettyä passiivisuutta, mikä toimii vastoin Anne Friedbergin määrittelemää modernin katsojan aktiivista, mobilisoitua ja ”shoppailevaa” katsetta. Friedberg kirjoittaa modernin katsojan vaeltavasta ja kuvia näyteikkunoiden lailla ”shoppailevasta” katseesta. Katsojan katse ei siis Friedbergin mukaan asetu tai samastu orjallisesti teoksen määrittämään katseeseen tai henkilöihahmoon, vaan ikään kuin sovittaa (”shoppailee”) itselleen identiteettejä henkilöihahmoja vaihdellen. (Friedberg 1994, 182–184.) Friedberg näkee kuitenkin, että vaeltavan katseen mahdollistama katsojan vaihtuva subjektiivisuus muodostuu juuri ajallisessa ja tilallisessa prosessissa

(Friedberg 1994, 184). Kapea kuvasuhde onkin elementti, joka pyrkii ikään kuin toimimaan tätä vaeltavaa katsetta vastaan, ajaen katsojan hyvin ahtaalle identiteettien shoppailun osalta.

Sobchackin määritelmän mukainen elokuvan ruumis on ymmärrettävissä siten, että elokuvassa ilmenevien katseiden ja niihin kytkeytyvän politiikan ja vallan ohella itse teoksella on katse, joka viestii teoksen elämänkatsomuksesta, arvoista ja suhtautumisesta maailmaan (Sobchack 1992, 181–185). Edellä käsitellyn Sarrisin auteur-teorian esteettisen määritelmän mukaan elokuvan katse taas puolestaan kytkeytyy myös elokuvantekijän tapaan ajatella ja tuntea (Sarris 1962, 1–8). Elokuvantekijän intentio näyttäytyy teoksessa näkemisen tapana. Elokuvan ruumis ja maailman esitykset ovat näin siis aina tarkoituksellisia. Sobchack kirjoittaa tästä instrumentaalisesti välittyvästä elokuvantekijän ja katsojan suhteesta dialektisena suhteena (Sobchack 1992, 191–193). Hän esittää suhteen seuraavalla kaavalla:

(Elokuvantekijä-kamera) —» Maailma <— (Katsoja-projektori)

Elokuvantekijälle maailma näyttäytyy kameran läpi ja katsojalle projektorin (nykykäsityksessä projektori voidaan käsittää katselulaitteena) välittämänä (Sobchack 1992, 191–193).

Kapea kuvasuhde kytkeytyykin käsittelemissäni teoksissa laajemmin osaksi katsomiskokemusta, sekä esitettyä, koettua että havaittua maailmaa. Elokuvan muoto asettuu hahmon tai hahmojen kokemukseen. Kuvasuhde on näin osa elokuvan muotoa, sen maailmaa ja elokuvan ruumista. Katsoja katsoo elokuvan maailmaa kuvasuhteen rajoissa ja aistii kehyksen katsomiskokemuksessa. Kapea kuvasuhde ei kuitenkaan rajoittavasta funktiostaan huolimatta täydellisesti lukitse katsojaa tiettyyn positioon *Lady in the Lake* -elokuvan kaltaisesti vaan parergonin tavoin nostaa teosta esiin eli Derridan määritelmän mukaisesti ikään kuin lainaa voimavarojaan teoksen käyttöön, niin temaattisesti kuin kerronnallisesti.

2 Kuvasuhteen historiaa yhdysvaltalaisessa elokuvassa

Seuraavaksi etenen tutkielmani historiaosuuteen. Historiakatsauksen kautta *Academy Ratio* -kuvasuhteen elokuvan syntyyn yhdistyvä historia ja 1950-luvulla elokuvan kokema ”muodonmuutos” tulevat käsitellyiksi. Historiaosuudessa keskityn erityisesti Yhdysvaltain elokuvahistoriaan ja kuvasuhteen muutoksiin tutkielmani rajauksen mukaisesti. Haluan historiaosuuden avulla myös kiinnittää huomiota elokuvan kuvasuhteen kiinnittymiseen vallitsevaan yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen tilaan mihin tulen myös palaamaan aineistoni yhteydessä.

2.1 Formaattien historiaa: Kinetoskooppi ja 35 mm filmi

Kaksi formaattia olivat dominoineet yhdysvaltalaisista kaupallista elokuvaa jo ennen vuoden 1936 *Academy ratio* -kuvasuhteen standardisointipäätöstä. Kinetoskooppi eli kaupalliseen tarkoitukseen suunniteltua elokuvan katselulaitetta kehittäessään Thomas Edisonin palveluksessa ollut insinööri W.K.L Dickson teki vuonna 1889 kaksi elokuvahistoriallisesti hyvin merkittävää päätöstä. Hän valitsi kuvakooksi 4:3-kuvasuhteen ja kuvaformaatiksi 35 mm filmin. Vuotta aikaisemmin George Eastman oli esitellyt yleisölle The Kodak No.1 -kameran, joka käytti filmiformaattinaan 70 mm leveää filmiä. Dickson päätti puolittaa Eastmanin formaatin luoden näin uuden 35 mm filmiformaattikoon. (Belton 1992, 18–19.) Kuten tekstissäni olen aiemmin todennut, teknologisen kehityksen ohessa elokuvahistoriaa ohjaavat myös kaupalliset ja ideologiset päätökset. 70 mm filmin puolittaminen olikin kustannustehokkain ratkaisu sillä 70 mm filmikela tarjosi nyt tuplasti enemmän materiaalia, jonka avulla kuitenkin voitiin luoda todellisuusvaikutelma katsojalle (Belton 1992, 19).

Stephen Heath kirjoittaakin, että kinetoskoopin tapauksessa myytiin eritoten välinettä, ei elokuvaa. Jos Edisonin kiinnostuksen ensisijainen kohde olisi ollut elokuvan esittely taidemuotona yleisölle, panostusta olisi varmasti lisätty projisointiteknologian kehitykseen, yhden katsojan kinetoskoopin sijasta. Heathin käsityksessä kinetoskoopin viehäytys saattoi perustua sille, että maksavat katsojat halusivat kokea enemmän ”apparaatin”, kuin elokuvan (kinetoskoopin tapauksessa esi-elokuvan). (Heath 1981, 221–222.) Kiinnostava teknologia saattoi kuitenkin myös nostaa elokuvan houkuttelevuutta yhdysvaltalaisen yleisön parissa.

Walter Benjamin onkin todennut valokuvausta tarkastellessaan, että teknologia voi antaa tuotteilleen maagisen arvon (Benjamin 1999, 511). Jotakin samaa maagisuutta nähtiin myös elokuvan välineessä.

2.1.1 4:3-kuvasuhde

John Belton tarkastelee kirjassaan *Widescreen cinema* (1992) yhdysvaltalaisen kaupallisen elokuvan syntyvaiheita ja kasvua massaviihteeksi. Hän kirjoittaa kinetoskoopin synnystä ja toteaa, että 4:3-kuvasuhteen historia ei ole yhtä suoraviivainen tai selkeä kuin 35 mm filmiformaatin. Belton kuitenkin painottaa, että molempien historia kytkeytyy laitetta kehittäneen insinöörin valintoihin, sillä vaihtoehtoja kuvakoolle ja formaatille olisi ollut useita. Esimerkiksi aikalaism kontekstissa tarjolla olleet Eastman Kodak valmistajan filmit olivat leveydeltään 70 mm ja 90 mm, jotka nykykäsityksen valossa ovat molemmat laajakuvaformaattifilmejä. (Belton 1992, 15–17.)

Jos kinetoskooppi olisi rakennettu aiempien katselulaitteiden perustalle – näistä esimerkkeinä mainiten kaukoputki, mikroskooppi, teleskooppi, taikalyhty tai kaleidoskooppi – katsojat olisivat saaneet nauttia putkimaisesta, pyöreästä kuvasuhteesta. Aiemmin mainittu The Kodak No.1 kamera tuotti myös suorakulmion tai neliön sijasta pyöreän kuvan (Belton 1992, 20). Tässä valossa tarkasteltuna, pyöreä kuva olisi hyvinkin saattanut olla elokuvaa vuosikymmeniä määrittänyt kuvan muoto. Pyöreä kuva ei ole kuitenkaan täysin unohdettu kuvaformaatti, sillä esimerkiksi vuonna 2014 ilmestyi Gust Van den Berghen ohjaama ja käsikirjoittama elokuva *Lucifer* (2014), joka on kokonaisuudessaan kuvattu pyöreällä kuvasuhteella. Elokuvassa paholainen alkaa riivata pientä kylää Meksikossa. Ohjaaja kertoo haastattelussa, että halusi pyöreällä kuvasuhteella luoda kuvan paratiisista. Gust Van den Berghen sanoo, että paratiisia kuvitellessaan hän ei nähnyt jyrkkiä kulmia, joka synnytti idean pyöreästä kuvasuhteesta (Black Nights Film Festival, PÖFF 2014). *Lucifer* -elokuva onkin tutkielmani *Academy Ratio* -kuvasuhdetta valjastavien teosten ohella hyvä esimerkki eri kuvaformaattien soveltamisesta nykyelokuvassa.

Belton pohtii 4:3-kuvasuhteen synnyn mahdollisia kytköksiä myös muiden taiteenlajien tarjoamiin malleihin. Maalaustaiteen tai valokuvataiteen kuvakokojen tarkastelu ei täysin kuitenkaan selitä päätymistä juuri 4:3-kuvakokoon. Kyseisen kuvasuhteen on nähty myös

heijastavan kultaista leikkausta (1,618:1), joka nautti suurta arvostusta 1800-luvun lopun insinöörien ja matemaatikkojen parissa. (Belton 1992, 21–22.) James Monaco näkee kuitenkin, että tämä on hyvin spekulatiivista, sillä 4:3-kuvakoko ja kultainen leikkaus ovat lopulta hyvin kaukana toisistaan kuvan todellisia mittasuhteita tarkastellessa (Monaco 1981, 86). Monacon ja Beltonin 4:3-kuvasuhteen syntyä käsittelevistä teksteistä saakin sen vaikutelman, että elokuvan historiankirjoituksessa on myöhemmin pyritty selittämään tai legitimoimaan insinöörin sinänsä melko mielivaltaista päätöstä rinnastamalla kuvakoko muihin taidemuotoihin tai kultaiseen leikkaukseen. Todennäköistä onkin, että 4:3-kuvasuhde palveli juuri kinetoskooppi-katselulaitteen teknisiä tarpeita, joten päätös oli lopulta ennen kaikkea teknologisesti määrittyneenä.

2.1.2 Elokuvan muodonmuutos

4:3-kuvasuhde ja 35 mm filmi tulivat formaatteina erottamattomaksi osaksi elokuvan muotoa. Kinetoskoopin yhteydessä esitelty 4:3-kuvasuhde piti pintansa (sisältäen johdannossa käsitellyt pienet muutokset *Academy Ratio* -standardointia koskien) elokuvan kuvakokona vuodesta 1889 aina 1950-luvun alkuun saakka, jolloin laajakuvaelokuva astui näyttämölle (Belton 1992, 15). Formaattien sementointiin vaikuttivat merkittävästi Thomas Edisonin yhtiön kytkökset Eastman Kodak filmivalmistajaan. Yhtiöiden intresseissä oli 35 mm filmin standardointi, joka tarkoitti huomattavaa taloudellista voittoa uuden taidemuodon kasvattaessa suosiotaan (Winston 1996, 20–21). Edison kävi myös 1900-luvun alussa mainittuja formaatteja koskien tiukkaa oikeustaistelua patenttioikeuksista, joka lopulta kääntyi hänen voitokseen (Winston 1996, 20–21). Historiassa ”elokuvan keksijöistä” kirjoitettaessa mainitaankin usein juuri Thomas Edisonin nimi, minkä voi nähdä myös yhtenä tämän voiton hedelmistä.

Vaikka 4:3-kuvakoko pysyikin samana vuosikymmeniä, elokuvan muoto oli silti jatkuvassa muutoksessa. Elokuviin kertomat tarinat etenivät nopeasti kinetoskoopin kuvakatseluista kohti juonellisia tarinoita. Elokuvan kieli alkoi hiljalleen kehittyä. Kameran edessä suoritetuista staattisista teatraalisista esityksistä edettiin kohti monimuotoisempaa elokuvakerrontaa ja montaasileikkausta. Elokuvan perusyksiköksi alkoi muodostua kameran edessä esitettävän kohtauksen (*dramatic scene*) sijaan yksittäinen otto (*the shot*) (Lucia, Grundmann & Simon 2015, 5). Elokuvakerronnan kehitys ei tapahtunut vain Hollywoodissa

vaan esimerkiksi saksalainen ekspressionismi 1920-luvulla esitteli elokuvataiteelle synkkien teemojensa ja kuvakielensä kautta uuden subjektiivisen, psykologisen tavan kertoa tarinoita. Lyhyesti kuvaten, elokuva siirtyi ihmisen pään sisään, objektiivisesta subjektiiviseen. (Haydn Smith 2021, 70–71.)

1950-lukua kohden edetessä äänen mukaantulon lisäksi elokuvan tarinankerronnan tapoihin vaikutti merkittävimmin kuvan syväterävyys (*deep focus*). Elokuvan kuvaan muodostuu näin (osittain linssiteknologisen kehityksen kautta) etu- ja taka-ala. Vaikka syväterävyyden mestarillisena taidonnäytteenä onkin pidetty Orson Wellesin klassikkoelokuva *Citizen Kane* (1941), niin kuvan etu- ja taka-alan käyttöä on löydetävissä jo mykkäfilmien ajalta. Gaylyn Studlar käsittelee Wienissä syntynyttä mykkäelokuva-ajan ohjaajaa Erich von Stroheimia, jonka Hollywood-tuotannoissa näkyi vahvasti ohjaajan oma visio ja ääni. Kameran asettelun, komposition ja liikkeen avulla elokuvan tarina eteni visuaalisesti kerrottuna. (Studlar 2015, 95–97.) Aiemman elokuvahistorian kirjoituksen unohtama, mutta myöhemmin arvostukseen noussut mykkäelokuvaohjaaja Alice Guy-Blaché käytti elokuvissaan taas näkyvää ja ei-näkyvää tilaa hyvin modernilla tavalla, katsojan ymmärtäessä, että elokuvan tapahtumat jatkuvat ja tapahtuvat myös rajatun kuvan ulkopuolella (McMahan 2003, 32–36).

Elokuvan mediumia koskevat muutokset herättivät keskustelua myös elokuvan kuvasuhteesta. Ennen 1900-luvun puolivälissä alkanutta laajakuvaformaatin aikakautta historiasta on löydetävissä myös vaihtoehtoisia ehdotuksia elokuvan kuvasuhdetta koskien. Yhtenä esimerkkinä toimii seuraavaksi käsiteltävä neliönmuotoinen elokuva.

2.1.3 Dynaaminen neliö

Ennen *Cinerama* -laajakuvaformaatin esittelyä 1950-luvun alussa elokuvan 4:3-standardille etsittiin vaihtoehtoa jo 1920-luvulla. Äänielokuvan myötä uusi teknologia innoitti pohtimaan myös uuden kuvakokoformaatin mahdollisuutta. Warner Brothers ja MGM -elokuvayhtiöt kehittivät kilpaa vaihtoehtoisia kuvakokoja, joista yhtenä esimerkkinä toimii 4:3-kuvasuhteeseen verrattuna neliömäisempi 1:1-kuvasuhde. Neliönmuotoinen elokuva herättikin hyvin voimakasta debattia aikanaan eritoten elokuvateknologiaa kehittävien insinöörien, mutta myös elokuvantekijöiden keskuudessa. Kuvasuhdetta pidettiin ihmissilmälle sopimattomana ja se pyrittiin leimaamaan epäluonnolliseksi. (Belton 1992, 44.)

Samankaltaiset luonnollisuuden tai epäluonnollisuuden argumentit tulevat näyttäytymään myös myöhemmin laajakuvastandardin vastaanottoa tarkastellessani.

Neliöformaatin puolustajia kuitenkin myös löytyi, varmasti merkittävimpana neuvostoliittolainen elokuvaohjaaja ja teoreetikko Sergei Eisenstein (Rantanen 2016). Vierailullaan Hollywoodissa vuonna 1930 Eisenstein piti puheen Yhdysvaltain elokuva-akatemialle, jossa hän otti kantaa elokuvan muotoon. Tämä puhe on hyvin kiinnostava nykyperspektiivistä katsoen, sillä sen voi lukea kapeaa kuvasuhdetta puolustavana puheenvuorona tietäen, että muutaman vuosikymmenen kuluttua elokuva tulisi omaksumaan laajakuvaformaatin. Puhe osuukin juuri taitoskohtaan elokuvan historiassa. Ennen 1950-lukua oli vielä mahdollista kuvitella vallitseva elokuvan muoto, joka ei ollut laajakuvaformaatti. On kuitenkin muistettava, että Eisenstein ei puolustanut puheessaan 4:3-kuvasuhdetta vaan neliön (1:1) muotoista kuvaformaattia.

Kuten sanottua, Eisensteinin vuoden 1930 puhe ”The Dynamic Square” (Dynaaminen neliö) on puolustuspuheenvuoro elokuvan neliömäiselle kuvasuhteelle. Edellä mainitsin luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden argumentteja, joita esitettiin sekä neliömäisen kuvasuhteen puolesta että sitä vastaan. Niissä nousevat esiin ajatukset luonnollisuudesta osana elokuvan ilmaisuun, mikä näkyy myös Eisensteinin puheen alussa melko mahtipontisissa mittasuhteissa. Hän esittää horisontaalisia ja vertikaalisia ilmiöitä luonnosta käyttäen esimerkkeinä sekä eläimiä että geologisia muodostelmia. Meren aallot lyövät vesimassoin horisontaalisessa muodostelmassa, kun taas tuliperäisten alueiden geysirit puhaltavat vettä pystysuorasti kohti taivaita. Krokotiili paistattelee päivää vaakatasossa, kun taas kirahvi, flamingo ja strutsi seisovat ylpeästi pystysuorassa. Näille luonnonilmiöille ja luontokappaleille tulisikin löytää tarkoituksenmukaisin kuvasuhde. (Eisenstein 1982, 48–52.) Krokotiili saadaan mahdutettua koko kauneudessaan 4:3-formaattiin, kun taas mainituilta lintueläimiltä ja kirahvilta jäisi kuvassa puuttumaan pää tai jalat kuvarajauksesta riippuen. Eisenstein kuitenkin painottaa, että ideaalin kuvasuhteen ei tulisi olla horisontaalisesti tai vertikaalisesti määrittynyt. (Eisenstein 1982, 52.) Laajakuva (16:9) ja kapea kuvasuhde (4:3) ovat siis tämän kommentin perusteella poissuljettuja. Puhe siirtyy alun mahtailevan päätöksen jälkeen tarkastelemaan konkreettisemmin neliön paremmuutta kuvasuhteena. Eisenstein esittää argumenteilleen esteettisiä, fysiologisia ja taloudellisia perusteluja (Eisenstein 1982, 54).

Esteettisiä syitä summaten, Eisenstein näkee, että kultaisen leikkauksen ja muiden taiteiden yhteydet elokuvan vallitsevaan 4:3-kuvasuhteeseen eivät ole perusteltuja. Elokuva uutena taidemuotona perustuu dynaamisuuteen ja liikkeeseen, joten siihen ei tule soveltaa niin kutsuttujen staattisten taiteiden tarjoamia malleja. Näiden mainittujen mallien ei tulisi siis ohjata elokuvan suuntaa millään tavalla. (Eisenstein 1982, 59.) Fysiologisiin syihin vetoava argumentti liittyy hyvin konkreettisella tavalla katsojuuteen, sillä tässä yhteydessä Eisenstein puhuu silmistä. Hän näkee, että leveää (tarkoittaen 4:3-kuvastandardia) kuvaa seuratessaan katsojalla on yksinkertaisesti enemmän työtä tehtävänä kuin neliökuvasuhteessa. Neliössä keskitetty kuvasuhde liikuttaa vain katsojan silmiä, kun taas leveässä kuvassa katsoja joutuu liikututtamaan koko päätänsä. (Eisenstein 1982, 61–62.) Tämä argumentti on kiinnostava suhteessa laajakuvaan. Jos katsojalla on Eisensteinin mielestä täysi työ katsoessaan 4:3-kuvasuhdetta, niin laajakuvaelokuva olisi varmasti tyrmätty katselukelvottomana hyvin nopeasti 1950-luvun aikana katsojien toimesta. Tässä yhteydessä Eisenstein sortuukin hieman aliarvostamaan sekä katsojaa että elokuvantekijöitä. Tekijöiden taito ja kyky omaksua uusi kuvakokoformaatti määrittävät hyvin paljon sitä, miten katsoja kankaalla olevia tapahtumia seuraa. Tämän lisäksi katsojat omaksuvat uuden kuvakoon hyvinkin nopeasti, mikä käy ilmi myöhemmin tekstissäni laajakuva käsiteltäessä.

Puheen viimeinen argumentti koskee elokuvan taloudellista puolta. Eisensteinin mielestä elokuvateattereiden uudistus on edessä äänielokuvan myötä ja neliöformaatin mukainen kangas toimisi tehokkaimmin niin tilallisten ratkaisujen kuin akustiikan puolesta. Viimeinen argumentti on ohitettu kuitenkin nopeasti, sillä lähes samaan hengenvetoon Eisenstein moittii nykyisen äänielokuvan tapaa tukahduttaa montaasileikkaus. (Eisenstein 1982, 64.) Hän korostaa liikkeen ja lähikuvien (joiden hän toteaa toimivan paremmin neliökuvasuhteessa) merkitystä elokuvakerronnassa. Puhe päättyy kuitenkin toiveikkaasti. Eisenstein näkee elokuvan tulevaisuuden valoisana ja teknologisen kehityksen (oikealla tavalla soveltaen) avaavan vain uusia mahdollisuuksia elokuvan montaasileikkaukselle ja tavalle kertoa tarinoita. (Eisenstein 1982, 65.)

Eisensteinin puhe on oman tutkimusaiheeni kannalta äärimmäisen mielenkiintoinen, sillä siinä ilmenee oivalla tavalla kuvasuhteen merkitys elokuvasta puhuttaessa. Kuvasuhde ei ole vain numeroiden yhdistelmä tai tietty kuvakoko vaan siihen yhdistyy voimakkaita tunteita, tarinankerronnan tapoja ja koko elokuvallisen apparaatin tapa vaikuttaa katsojaan.

Sergei Eisensteinin puheesta huolimatta elokuvan tuleva muoto oli 1950-luvulla esitelty laajakuvaformaatti. Tätä laajakuvaistumisen aikakautta käsittelen seuraavaksi.

2.2 Laajakuvaistuminen

1950-luvulle tultaessa elokuvan kuvakoko laajeni 4:3-kuvasuhteesta laajakuvaksi.

Laajakuvasuhde määritti ilmestyessään kaksi elokuvan kuvaformaattia, laajakuvan ja kapean kuvan. Laajakuva onkin laaja vain silloin, kun sille asetetaan vastakohtaksi kapea kuva. John Belton kirjoittaa laajakuvan etymologiaan viitaten, että laajakuva-sanaan on tietyllä tavalla sisäänkirjoitettu ajatus erilaisuudesta. Laajakuvan erilaisuus ilmenee suhteessa kapeaan kuvaan ja entiseen, ”vanhaan” elokuvan muotoon. (Belton 1992, 14.) Ero tuli tehdä myös uuteen tulokkaaseen eli televisioon. Television kapea 4:3-kuvasuhde mallinnettiin hyvin pitkälti *Academy Ratio* -kuvasuhteen pohjalta (Monaco 1981, 88). Usein elokuvahistorian lyhyt versio kertoo elokuvan omaksuneen laajakuvan television seurauksena, mutta uuteen kuvaformaattiin siirtyminen sisälsi teknologisen kehityksen ohella taloudellisia ja ideologisia päämääriä. Laajakuvaelokuvasta tuli vallitseva elokuvan muoto, joka loi myös uudenlaisen katsojan ja siirsi taidemuodon uuteen aikaan.

Laajakuvaelokuvan historia eri formaatteineen ja innovaatioineen on hyvin kiinnostava, mutta oma tarkasteluni keskittyy kapeaan kuvasuhteeseen. Beltonin etymologiset pohdinnat liittyen laajakuvaan terminä ohjaavatkin lukutapaani, sillä itseäni kiinnostaa laajakuvan ja kapean kuvan näkeminen vastaparina. Kapean kuvasuhteen merkitys sekä elokuvantekijöille että katsojille avautuukin oikeastaan vasta laajakuvaa käsiteltäessä. Kapeaa kuvasuhdetta luetaan täten ikään kuin negaationa suhteessa laajakuvaan. Seuraavassa luon katsauksen laajakuvaistumisen historiaan yhdysvaltalaisessa valtavirtaviihteen elokuvassa ja tämän mukanaan tuomaan muutokseen niin elokuvan tekemistä, markkinointia, esittämistä, kuin vastaanottamista koskien.

2.2.1 Laajakuvaistumisen taustaa

Hollywoodin studiosysteemin loistokas 1920-luvulla alkanut kultakausi, jonka ansiota *Academy Ratio* -kuvasuhdestandardi myös oli, alkoi hiljalleen himmentyä 1950-luvulle tultaessa (Langford 2009, 11). Mainitun kultakauden loppuna voidaan ainakin osittain pitää vuoden 1948 oikeudenkäyntiä Paramount Pictures-elokuvastudion ja Yhdysvaltojen valtion välillä (Hollywood Antitrust Case of 1948). Yhdysvaltain korkeimmassa oikeudessa käsitelty oikeusjuttu kosketti Hollywoodin elokuvayhtiöiden elokuvateatteriomistusta ja elokuvien jakelu- ja esitysoikeuksia (Langford 2009, 16–19). Kultakauden aikana vallassa oli viisi suurta elokuvayhtiötä RKO, 20th Century Fox, Paramount Pictures, Warner Bros ja Goldwyn-Mayer, jotka esittivät tuottamansa elokuvat omistamissaan teatteriketjuissa ympäri Yhdysvaltoja. 1940-luvun lopussa mainitun viiden elokuvayhtiön omistuksessa oli tasokkaimmista elokuvateattereista (ensi-ilta teatterit) yli 70 prosenttia, kun tarkastellaan Yhdysvaltojen 92 suurinta kaupunkia (Langford 2009, 19). Korkein oikeus katsoi, että studioiden harjoittama teatteriketjujen omistamiseen perustuva elokuvien jakelu- ja esitystapa toimi vertikaalisen monopolin mukaisesti eli toiminta oli Yhdysvaltojen kilpailuviraston säännösten ja kartelleja koskevien lakien vastaista. Vuonna 1948 lausuttu oikeuden päätös romutti näin liiketaloudellisen perustan, jonka päälle suurten elokuvastudioiden toiminta oli Yhdysvalloissa perustunut mykkäelokuvan aikakaudesta lähtien. Päätös vapautti tilaa kilpailulle tarjoamalla täysin uudenlaisen mahdollisuuden pienemmille toimijoille ja studioille Yhdysvaltalaisilla elokuvamarkkinoilla. (Langford 2009, 16–19.)

Markkinointi nousi merkittävään osaan, sillä jokainen elokuva tuli nyt myydä omana tuotteenaan yleisölle (Langford 2009, 16–19). Kultakaudella vallinnut ”liukuhihnatuotanto” vaihtui siis malliin, jossa entistä merkittävämpänä myyntiartikkelina toimi yksittäinen elokuva. Elokuvan tuottajasta ja jakelijasta tuli oikeuden päätöksen myötä kaksi eri toimijaa. Yksittäisen elokuvan myymistä edesauttoivat markkinointi- ja mainontastrategiat, joihin myös laajakuvaelokuvan synty suurelta osin kytkeytyy. Markkinoinnin merkitys siis korostui 1940-luvun loppupuolella tapahtuneen korkeimman oikeuden päätöksen myötä, mutta tämän lisäksi elokuvan tuli myös taistella asemastaan uutta haastajaa eli televisiota vastaan.

Television tulo amerikkalaisiin koteihin 1940-luvun loppupuolella vaikutti ilmiönä valtavasti yhdysvaltalaiseen elokuvateollisuuteen. Hollywood menetti lähes puolet katsojistaan 1948 – 1952 välisenä aikana (Eagan 2010, 460). Televisio asettui todelliseksi kilpailijaksi elokuvalle, ja katsojia tuli nyt houkutella kodeistaan elokuvasaleihin. Hollywood ja televisio eivät kuitenkaan toimineet erillään toisistaan vaan elokuvayhtiöt olivat television ensiaskelista

alkaen kiinnostuneita mediumin tarjoamista mahdollisuuksista. Kiinnostusta ohjasi ennen kaikkea taloudellinen hyöty. Ennen edellä käsiteltyä vuoden 1948 oikeuden päätöstä suuret elokuvayhtiöt pyrkivät teatteriomistustensa ohella haalimaan myös televisiokanavia itselleen. Vuoteen 1948 mennessä Paramount -elokuvastudio olikin ostanut omistukseensa jo neljä televisiokanavaa yhdeksästä tarjolla olevasta kanavasta. Kilpailua vapauttanut oikeuden päätös hillitsi kanavien omistusta ja Hollywoodin vaikuttamista television kehitykseen. (Wasko 2012, 378.) Elokuvastudiot siis epäonnistuivat television ”valloitusyrityksessään” 1940-luvulla, mutta löysivät tiensä lopulta kuitenkin TV-markkinoille esitysoikeuksien ja ohjelmatuotannon kautta. Vaikka Hollywood menettikin katsojiaan televisiolle, kyseinen medium myös muutti käsitystä elokuvastudioiden toiminta-alueista toimien näin alkusysäyksenä suurien viihdeimperiumien syntymiselle. Kilpailuasetelmasta huolimatta televisio- ja elokuva-ala eivät siis olleet toisistaan riippumattomia toimijoita.

Laajakuva oli yritetty esitellä yleisöille jo 1920-luvulla, muun muassa *Magnascope* ja *Polyvision*-projisointitekniikoiden avulla, mutta nämä unohdettiin uutuudenviehätyksen jälkeen nopeasti (Belton 1992, 36–41). 1950-luvulla tapahtuikin merkittäviä kulttuurisia sekä taloudellisia muutoksia, joiden vuoksi tilanteen voi nähdä kääntyvän siten, että yleisö jopa vaati elokuvilta uusiutumista. Toisen maailmansodan jälkeisenä vuosikymmenenä Yhdysvallat koki voimakasta talouskasvua, jonka vuoksi aikaa on kuvattu Amerikan keskiluokkaistumisen aikakautena (Halliwell 2007, 2–3). Keskiluokkaistuminen kosketti tietenkin vain osaa yhdysvaltalaisesta väestöstä, mutta keskiluokkaisuudesta tuli 1950-luvun aikana tavoiteltava ideaalikuva, jota esimerkiksi median kuvastossa pönkitettiin keskiluokkaisen kuluttajakansalaisen representaatioilla. Vaurastumista seurasivat kulutuskulttuurin ensiaskeleet, joita vauhdittivat esimerkiksi television mukanaan tuomat muutokset mainontaan sekä markkinointiin. Autojen myyntimäärät ja yksityisautoilun suosio olivat kasvussa 1950-luvun alussa, joka taas muodosti kysyntää 1930-luvulla alkunsa saaneille *Drive in* -ulkoilmaelokuvateattereille. *Drive-in* -teattereita syntyiikin 1950-luvun aikana vauhdikkaaseen tahtiin. *Drive-in* -teattereiden suosion saavuttaessa lakipisteensä 1960-luvun alkupuolella teattereita oli yli 3500 kappaletta ympäri Yhdysvaltoja (Welling 2007, 203–204). Suuri spektaakkelimainen laajakuvaelokuva soveltuikin paremmin *Drive-in* -teattereihin. Elämäntyylin leventyessä myös elokuvan oli aika tehdä samoin. Toisen maailmansodan loppupuolella alkanut kylmä sota väritti myös 1950-luvun yhdysvaltalaisista ideologiaa. Vastakkainasettelu ja kilpavarustelu Yhdysvaltojen ja Neuvostoliiton välillä ulottui myös elokuvaan niin propagandasisällöissä kuin teknologisessa

kehityksessä. Laajakuvaelokuvan vallankumouksen Yhdysvalloissa aloittanut *Cinerama*-formaatti esiteltiin katsojille vuonna 1952. Tulen palaamaan myöhemmin ensimmäisen *Cinerama* -elokuvan *This is Cinerama* sisältöön, mutta teosta lyhyesti tässä yhteydessä summaten, elokuva keskittyi kuvaamaan Yhdysvaltoja laajoissa maisemakuvissa katsojan ollessa ikään kuin matkustajana elokuvassa esiteltyjen eri kulkuneuvojen kyydissä. Neuvostoliiton vastine *Cinerama* -formaatile oli *Kinopanorama* -laajakuvaformaatti, joka esiteltiin vuonna 1958 Moskovassa (Krukones 2010, 291). Ensimmäinen *Kinopanorama* -elokuva oli nimeltään *Shiroka strana moya rodnaya* (*Great is my Country*, 1958). Krukones kirjoittaa, miten elokuva keskittyy kuvaamaan Neuvostoliittoa kommunismin saavutusten näkökulmasta esitellen matkustajan asemassa olevalle katsojalle Kaukasuksen vuoriston yli lentävää lentokonetta, kiihdyttävää sähköveturia ja Volgan varrella toimivaa vesivoimalaa (Krukones 2010, 291). *Cinerama*- ja *Kinopanorama* -laajakuvaformaattien kytkös nationalistiseen ideologiaan ilmeneekin elokuvista hyvin selvänä.

2.2.2 Laajakuvaformaattit

Merkittävimmät 1950-luvun aikana esitellyt laajakuvaformaattit olivat *Cinerama*, *CinemaScope*, *Todd AO* ja *VistaVision*. *Cinerman* suosiota 1950-luvun alussa seurasi kilpailutilanne, jossa kukin elokuvastudio halusi esitellä oman laajakuvaformaattinsa yleisöille.

Cinerama näyttäytyi entiseen 4:3 projisointiteknoologiaan verrattuna vuoristorata-ajelulta, joka sysäsi elokuvan uudelle aikakaudelle. Vuoristorataan vertaaminen ei tässä yhteydessä kuvasta vain aikalaisen yleisön reaktiota laajakuvaan vaan se kytkeytyy myös sisällöllisesti ensimmäiseen *Cinerama* -elokuvaan *This Is Cinerama* (1952). Elokuvassa ei ollut juonta tai henkilöitä vaan se koostui dokumentaarista kuvastosta ja monikanavaäänestä, joiden kautta katsojalle pyrittiin antamaan unohtumaton elämys. Katsoja pääsee elokuvan aikana kokemaan vuoristorata-ajelun lisäksi esimerkiksi elokuvan päättävän ”Kaunis Amerikka” (*America the Beautiful*) -osion, jossa esitellään B-25 taistelulentokoneesta kuvattuja maisemakuvia Yhdysvalloista. *This Is Cinerama* olikin ilmestymisvuotensa katsotuin elokuva Yhdysvalloissa. (Eagan 2010, 461–462.)

Cineraman suosio toimi innoittajana uusille laajakuvaformaateille 1950-luvun alkupuolella. *Todd-AO* -formaatti käytti leveämpää 70 mm filmiä parantaakseen kuvanlaatua ja kuvasyvyyttä. *Todd-AO* myös mahdollisti laajakuvaprojisoinnin yhteen projektoriin, *Cineraman* vaatiessa kolme eri projektorista, jotka heijastivat kuvaa kaartuvalle valkokankaalle yhtäaikaisesti. Myös Paramount -elokuvastudion kehittämä *VistaVision* 1950-luvun puolivälissä panosti kuvanlaatuun. Hollywood-tuotannoissa standardisoitu 35 mm filmi käännettiin *VistaVision* -formaatissa vertikaalisesta asennosta horisontaaliseen, mikä kasvatti kuva-alaa ja kuvan syvyyttä. (Bordwell 2008, 284–286.)

Cinerama, *Todd AO* ja *VistaVision* -formaateista poiketen 20th Century Fox studion vuonna 1953 esittelemä *CinemaScope* pohjautui hyvin pitkälti elokuva-alalla standardisoituun teknologiaan. Alusta alkaen *CinemaScope* -formaatti kehiteltiin siten, että se soveltuisi perinteiseen tuotanto- ja jakelumalliin, jonka perustana toimi 35 mm filmi. *CinemaScope* pohjautui tähtitieteilijä Henri Chrétienin kehittämään anamorfiseen Hypergonar -linssiteknologiaan 1920-luvulta, jonka patentin 20th Century Fox osti itselleen 1950-luvun alussa. (Belton 1992, 40, 138–143.) Hypergonar-linssien avulla laajakuva kavennettiin kuvausvaiheessa 35 mm filmille, josta se taas levitettiin laajakuvan mittoihin projisointivaiheessa (Dombrowski 2014, 74).

Anamorfoosiin perustuva kuvaus- ja projisointitekniikka saikin tuulta alleen 1950-luvun aikana. Kamerateknikko Robert Gottschalk kehitteli kyseiseen linssiteknologiaan perustuvat Panavision-linsit, jotka paransivat kuvanlaatua ja korjasivat *CinemaScope* -formaatin kuvassa esiintyviä väärentymiä. 1950-luvun lopulla useat studiot alkoivatkin käyttää Panavision-linssejä tuotannoissaan. Lopulta myös 20th Century Fox vaihtoi Hypergonar-linssinsä Gottschalkin kehittämään teknologiaan 1960-luvun lopussa. (Belton 1992, 156–157.) Panavision-linsit ja anamorfisen-teknologia korvasivat siis lopulta suurelta osin studioiden omat laajakuvaformaatit.

2.2.3 Markkinointi ja katsojuuden muutos

Laajakuvaelokuvan luoman spehtaakkelin vaikutus niin positiivisessa kuin negatiivisessa mielessä on luettavissa aikalaishaastatteluista, artikkeleista ja kritiikeistä. Koska *Cineraman* voi nähdä laajakuvaistumisen aloittaneena formaattina ja *CinemaScopen* (ja anamorfisen

linssiteknologian) taas elokuvan uutena muotona, keskityn tarkastelussani mainontaa, markkinointia ja vastaanottoa koskien kyseisiin formaatteihin.

Vaikka television ja elokuvan välisestä kamppailusta 1950-luvun yhdysvaltalaisessa kulttuurissa on kirjoitettu tutkimuskirjallisuudessa paljon, kyseisen aikakauden voi nähdä heijastuvan myös aikalaisteoksista, kuten elokuvasta *Kaikki minkä taivas sallii* (*All That Heaven Allows*, 1955). Douglas Sirkin ohjaamassa melodraamassa leskeksi jäänyt Cary Scott (Jane Wyman) rakastuu palavasti itseään nuorempaan mieheen Ron Kirbyyn (Rock Hudson). Hetken seurusteltuaan pari päättää kihlautua. Aikuisiän kynnyksellä olevat Caryn lapset kuitenkin pitävät äitinsä ja Ronin suhdetta sopimattomana. Sydän särkyneenä Cary purkaa kihlauksensa ja kertoo Ronille, että heidän ei tulisi enää nähdä toisiaan. Caryn yksinäisyyttä ei helpota se, että hänen lapsensa kertovat muuttavansa opiskelujen perässä pois kotoa. Lohduttaakseen Caryn hänen poikansa ostaa äidilleen joululahjaksi television, joka tulisi pitämään hänelle seuraa lasten ollessa pois kotoa. Elokuvan loppupuolelle sijoittuvassa kohtauksessa kodinkonekauppias tuo television olohuoneeseen Caryn pojan avustamana ja miehet jäävät esittelemään laitetta seisoen sen kummallakin puolella. Cary katsoo television mustaa ruutua, josta hän näkee peilikuvana omat surulliset kasvonsa. Kamera liikkuu syvemmälle kohti television ruutua ja heijastuva peilikuva Carysta täyttää pian koko kuvan. Tämän jälkeen kuva häivyttyy mustaan ja kohtaus päättyy.

Kohtaus heijastelee Caryn yksinäisyyden lisäksi tiettyä roolia, johon hänen yhteiskunnan ja erityisesti omien lastensa silmissä tulisi sopeutua. Materialismi ja kulutuskulttuuri tuodaan television muodossa Caryn olohuoneeseen ja kodinkoneen tulisi toimia hänen tunteitaan turruttavana välineenä. Kohtauksen ensisijainen merkitys onkin mainittujen teemojen korostaminen, jossa televisio toimii heijastavana pintana Caryn itsereflektiolle. Itse kuitenkin tarkastelen kyseistä kohtausta tässä yhteydessä etenkin elokuvan ilmestymisvuoden vuoksi hyvin kiinnostavana kommentaarina televisioituvasta yhteiskunnasta, jossa elokuva esittää television välineenä tietyssä valossa. *Kaikki minkä taivas sallii* -elokuvan kohtauksessa Cary on luopunut elokuvallisesta romanssista ja kohtaa itsensä television välityksellä myös siten, että aikalaisessa ohjelmistossa katsotuimpien ohjelmien joukossa oli tilannekomedia *I love Lucy* (CBS, 1951–57) joka kertoo keskiluokkaisen, ”jostakin suuremmasta” haaveilevan kotiäidin elämästä (Austerlitz 2014, 8–10). Kohtauksessa on hyvin paljon samoja piirteitä, jotka näyttäytyvät myös laajakuvaelokuvan markkinoinnissa ja laajakuvasta kirjoitetuissa aikalaisteksteissä. Niissä asetetaan vastakkain entisen kapean kuvasuhteen ahtaus ja

laajakuvan elävöittävä voima. Elokvissakäynti kehystetään siis mielikuvallisesti sosiaaliseksi kokemukseksi, jaetuksi elämykseksi, johon verraten televisio symboloi *Kaikki minkä taivas sallii* -elokuvan tavoin pysähtyneisyyttä ja yksinäisyyttä.

Elokuvan laajakuvaistumisen historiassa markkinoinnilla ja mainonnalla onkin hyvin suuri rooli. Kuten Ariel Rogers on kyseistä aikakautta kuvannut, laajakuvaan siirtymisen voi nähdä olevan Hollywoodin studiosysteemin joutsenlaulu, jolla se pyrki säilyttämään hegemonisen asemansa toisen maailmansodan jälkeisessä ajassa suurten taloudellisten ja yhteiskunnallisten muutosten keskellä (Rogers 2013, 20). Käsitellessään laajakuvaelokuvan markkinointia 1950-luvulla Rogers kirjoittaa mainosten tuovan esiin elokuvakokemuksen, jossa korostuu katsojien osallisuus teoksissa (Rogers 2013, 29). Esimerkiksi elokuvan *This Is Cinerama* (1952) markkinointimateriaaleihin kuuluvan valokuvan taustalla on elokuvassa esiintyvä vuoristorata, jonka päälle on sijoitettu leijaileva mieshenkilö, joka suu ammoltaan eläytyy kokemukseen (Rogers 2013, 29). Toisessa mainoskuvassa naishenkilö taas leijailee lentokoneen siiven päällä katsellen allaan avautuvia maisemia (Belton 1992, 190). Kiinnostavalla tavalla teatterielämyksen immersiota korostaessaan mainoskuvat kuitenkin kiinnittävät katsojat katsojiksi ja palauttavat heidän kokemuksensa elokuvateatterikokemukseen, sillä henkilöt leijuvat kuvissa yhä edelleen penkeillään istuen.

Voyeristiset markkinointistrategiat ja niihin liittyvät elokuvalliset esitystavat eivät uusiutuneet kuvaformaattien lailla 1950-luvun alkupuolen Hollywoodissa. Jean Cocteaun elokuvasta *Runoilijan veri* (*Le sang d'un poète*, 1932) omaksuttu voyeristinen, avaimenreikästä tirkistelevä katse, joka Judith Maynen mukaisesti on ollut läsnä katsojuudesta puhuttaessa elokuvan alkuajoista lähtien, ilmenee myös laajakuvaelokuvan markkinoinnissa (Mayne 1990, 9). Valkokangas näyttäytyy avaimenreikästä ja katsoja toimii uteliaana tirkistelijänä. Katse (katsominen ja katseen kohteena oleminen) sisältää sukupuolittuneita valtasuhteita, joissa miehin katse alistaa naisen katsottavaksi, seksuaalisoiduksi objektiksi ja katseen kohteeksi (Kaplan 2000, 120). Ariel Rogers kirjoittaa miten *CinemaScope* -formaatisissa kuvattu elokuva *Kuinka miljonääri naidaan* (*How to Marry a Millionaire*, 1953) hyödynsi tätä objektivoivaa katsetta esittelemällä speaktaakkelimaisesti maisemien sijasta kolmen naistähdän Marilyn Monroen, Betty Grablen ja Lauren Bacallin vartaloita (Rogers 2013, 39). Elokuvan mainoskuvassa Monroe on nostettu elokuvasta ulos poseeraamaan siten, että hänen koko vartalonsa näkyy kuvassa. Taustalla on kaartuva *CinemaScope* -valkokangas, jossa esiintyvät Grablen ja Bacallin suurikokoiset kasvot. Mainosteksti kertoo: ”Vain *CinemaScope* ympäröi

sinut maailman kauneimmilla naisilla”. Monroe myös esiintyy elokuvassa muutamaan otteeseen horisontaalisessa asennossa esimerkiksi sohvalla makoillen, jolloin hänen kehonsa mukailee laajakuvan muotoa. (Rogers 2013, 45.) Sama esittämisen tapa toistuu myös myöhemmissä Monroen *CinemaScope* -elokuvissa. Lisa Cohen kirjoittaakin siitä, miten *Kuinka miljonääri naidaan* -elokuvassa kolme päänäyttelijää tulevat konkreettisella tavalla osaksi elokuvan näyttämöllepanoa (Cohen 1998). Bacall, Grable ja Monroe somistavat elokuvassa suurta asuntoaan huonekaluilla ja muilla sisustuselementeillä samalla kun elokuva somistaa laajakuvaansa näyttelijöillä (Cohen 1998, 277).

2.2.4 Laaja kohtaa kapean

Tärkeä eronteon paikka vanhan ja uuden elokuvan muodon välillä näyttäytyy useiden 1950-luvulla valmistuneiden laajakuvaelokuvien avauskohtauksissa. Elokuvissa kuvasuhteen parergonaalisuus korostuu teosten ilmaistessa kehystensä kautta. Kapea kehys huomioidaan hyvin samalla tavoin kuin tarkastelemisani 2010-luvun elokuvissa, joissa kapea kuvasuhde yhdistetään menneeseen aikaan tai tukahduttavaan ahdistavuuteen.

Useat 1950-luvun elokuvat niin *CinemaScope*, *Todd-AO* ja *Cinerama* -formaateissa aloittivat teatterinäytöksensä kapeasta kuvasuhteesta, josta kuvaa laajennettiin katsojien silmien edessä uuden kuvakoon mukaiseksi (Rogers 2013, 52–53). Esimerkiksi *CinemaScope* -formaattissa kuvattu elokuva *Minkäpä tyttö sille voi* (*The Girl Can't Help It*, 1956) viittaa omaan kehukseensä edellä mainitulla tavalla. Teoksen muodon kautta menneisyyteen viittaaminen täydentyy vielä elokuvan alkukohtauksen mustavalkoisuuden myötä. Elokuvan alussa näyttelijä Tom Ewell kävelee näyttämölle ja juontajan ominaisuudessa rikkoo neljännen seinän puhutellen suoraan elokuvan katsojaa. Hän kertoo, että kyseinen elokuva on kuvattu loistokkaasti *CinemaScope* -kuvasuhteella. Juontajan sormien napsautuksesta kuvan kapeat reunukset alkavat vetäytyä paljastaen laajan kuvan. Ewell kertoo elokuvan olevan kuvattu myös Deluxen elävissä väreissä, minkä jälkeen kuvaan tulevat hyvin kirkkaat värit. (Quandt 2016, 215.) Elokuva leikittelee muodollaan hyvin modernilla tavalla muuttaen muotoaan katsojan silmien edessä.

2.2.5 ”Vain käärmeille ja hautajaisille”: Laajakuvan vastaanotto

Koska *This Is Cinerama* -elokuva oli valtava menestys, ja laajakuvan vallankumouksen voi nähdä alkaneen Hollywoodissa sen ansiosta, *Cineraman* tarjoama huvipuistomainen kokemus määritteli pitkään käsitystä laajakuvaelokuvan formaatista ja sen vakavasti otettavuudesta uutena elokuvan muotona. Laajakuvaformaatti esiteltiin yleisölle ”elämää suurempien” mahtipontisten tarinoiden kertomisen välineenä, mikä tietenkin vaikutti myös formaatin vastaanottoon. Vaikka usein elokuvan kohdalla vastaanotto käsitetäänkin yleisön ja esimerkiksi lehdistön reaktiona teokseen tai formaattiin, halusin tarkastelussani tuoda ilmi tekijöiden näkökulman, sillä laajakuva kohtasi ensiaskelillaan voimakasta vastustusta myös elokuvantekijöiden parissa. Laajennan tämän vuoksi vastaanoton käsitettä koskettamaan myös tekijöitä, jotka yleisön tavoin totuttelivat uuteen formaattiin.

Mainittu mahtipontisuus ilmenee tarkasteltaessa 1950-luvun alussa ilmestyneitä laajakuvaelokuvia: *This Is Cinerama* (1952, *Cinerama*), *Näin hänen kuolevan* (*The Robe*, 1953, *CinemaScope*), *Valkea joulu* (*White Christmas*, 1954, *VistaVision*) ja *Oklahoma!* (1955, *Todd-AO*). Elokuvien joukossa on kaksi musikaalia, Raamattuun pohjaava epookkielokuva ja maisemallinen matkadokumentti. Teokset ovat suuria ja laajoja niin kuvakokonsa kuin kuvaamiensa tapahtumien osalta. 1950-luvulla 20th Century Fox -elokuvayhtiön tuotannoissa vastaavana johtajana toiminut Darryl F. Zanuck kirjoittaakin yhtiön sisäisessä kirjeenvaihdossa vuonna 1953, että studion kaikki tuotannot tulisivat olemaan *CinemaScope* -formaattissa ja väreissä kuvattuja speaktaakkeleita, joissa korostettaisiin teoksen kokoa, toimintaa ja tapahtumapaikkoja (Behlmer 1993, 223).

Motion Picture Herald -lehti kirjoitti *Cinerama* -formaatin täydellisesti hallitsevan katsojan aisteja. *Variety* -elokuvallehti korosti maisemakuvien kauneutta. *Cinerama* -formaatti tarjosi näköaloja, joita katsoja ei voisi kokea todellisessa elämässä kuvauspaikoilla vieraillessaan. (Rogers 2013 32–36.) Ylistävissä kirjoituksissa *Cineraman* nähtiin siis saavuttavan visuaalisesti sen, mikä ennen oli ollut saavuttamattomissa. *The New York Times* -lehden toimittaja Bosley Crowther ei kohdannut *Cinerama* -formaattia tai sen tarjoamia maisemakuvia syleillen. Hänen mukaansa: ”Formaatti saattaa tarjota katsojalle kolmisilmäisen linnun perspektiivin, mutta pidemmän päälle on hyvin epämukavaa olla

kolmisilmäinen lintu.” (Crowther 1953.) *Time Magazine* myös kirjoitti samana vuonna, että *Cinerama* oli ihmissilmälle epäluonnollinen ja raskas formaatti (*Time Magazine* 1953).

Ranskalainen elokuvakriitikko André Bazin pääsi kokemaan *Cineraman* vasta vuonna 1955 formaatin saapuessa Pariisiin kolme vuotta ilmestymisensä jälkeen. Hän kirjoittaa *Cineraman* olevan pettymys ja formaatin kiinnittävän huomiota omaan keinotekoisuuteensa. Bazin piti *This Is Cinerama* -elokuvaa epätasaisena kokoelmana kohtauksia, mutta näki formaatin jokseenkin soveltuvan dokumentaariseen tallentamiseen ja esittämiseen. (Bazin 2014, 201–204.) Crowtherin käsitys *Cineraman* luonnottomuudesta kohtasi käsityksen *CinemaScopen* luonnollisuudesta Bazinin vuonna 1953 julkaistussa esseessä, ”Will CinemaScope save the Cinema?” (Le CinémaScope sauvera-t-il le cinéma?). Tekstissään Bazin nostaa *CinemaScopen* esille potentiaalisimpana ”uuden elokuvan muotona”. *CinemaScope* luo Bazinin mukaan näkymän, joka on lähempänä ihmisen luonnollista näkökenttää ja kykenee tarjoamaan kuvassa enemmän syvyyttä, kuin 4:3-kuvasuhteen kapeassa ikkunassa. (Bazin 2014, 247–249.)

1950-luvun puolivälissä ilmestyneen *Eedenistä itään* (*East of Eden*, 1955) -elokuvan ohjaaja Elia Kazan vastusti laajakuvan ajatusta, mutta kuvasi lopulta elokuvansa *CinemaScope* -formaattissa studion painostuksen vuoksi (Rogers 2013, 61–62). Kazanin lisäksi esimerkiksi elokuvaohjaaja Howard Hawks näki *CinemaScopen* kehnona formaattina (Bogdanovich 1997, 390). Hawks koki laajakuvan tarjoaman kuva-alan häiritsevänä. Hänen mukaansa formaatissa on vaikea keskittää katsojan huomiota, sillä yleisöllä on laajakuvassa liikaa katsottavaa ja näin huomio saattaa kiinnittyä minne tahansa (Bogdanovich 1997, 390). Ohjaaja Sydney Lumet taas totesi haastattelussaan laajakuvan olevan: ”Naurettava ja tyypillinen Hollywood-tuote” (*Film Quarterly* 1960). Lumet lisäsi, että *CinemaScope* soveltuisi kuvasuhteeksi sitten, ”kun ihmisen mitat leveysuunnassa ohittaisivat pituuden” (*Film Quarterly* 1960). Jean-Luc Godardin vuoden 1963 elokuvassa *Sen täytyi tapahtua* (*Le Mépris*) ”omana itsenään” esiintyvä elokuvaohjaaja Fritz Lang taas toteaa, että, ”[*CinemaScopea*] ei luotu ihmisiä vaan käärmeitä ja hautajaisia varten.” Kommentti on jo itsessään monitulkintainen, mutta sen esittämiskonteksti on hyvä myös huomioida. Lang esiintyy elokuvassa itsenään, mutta kyseessä on metafiktiivisiä elementtejä sisältävä draamaelokuva, joka kaiken lisäksi on itsessään laajakuvaelokuva. Lang myös itse käytti laajakuvaa ohjaamassaan elokuvassa *Kätketty aarre* (*Moonfleet*, 1955) jo 1950-luvun puolivälissä (Bordwell 2008, 281). Jonathan Rosenbaum kirjoittaa viitaten elokuvan metafiktiivisyyteen, että vuorosanoiksi päätynyt

kommentti on lainattu Orson Wellesin haastattelusta 1950-luvun lopulta (Rosenbaum 2021). Kommenttia voi tulkita ainakin siten, että elokuvan uusi laajakuvamuoto oli omaksuttu elokuvantekijöiden parissa, mutta uutta formaattia ei silti pidetty tekijöiden silmissä parhaana muotona elokuvalle. Tulkinnaista riippumatta Langin ”hahmon” provokatiivisesta kommentista voi päätellä, että elokuvan muotoa ja *CinemaScopen* mielekkyyttä koskevat keskustelut olivat yhä edelleen pinnalla vielä 1960-luvun puolella.

CinemaScopea ylistävissä artikkeleissa laajakuvan nähtiin merkittävästi parantavan elokuvallista ilmaisua. Charles Bitsch kirjoitti elokuvan *A Star is Born* (1954) yhteydessä siitä, miten formaatti mahdollisti nopeat leikkaukset, taitavat kameraliikkeet, vaikeat kehystykset ja pitkät otot. Bitsch julistikin teoksen todistavan sen, miten *CinemaScope* formaatissa mikä tahansa olisi mahdollista. (Bitsch 1955.) Elokuvaohjaaja Jacques Rivette taas näki *CinemaScopen* kuva-alan tarjoavan ohjaajalle kaivattua tilaa ja ilmavuutta (Rivette 1954).

CinemaScopea kommentoi myös kirjallisuudentutkija ja filosofi Roland Barthes, joka näki laajakuvan edistysaskeleena elokuvan mediumille. Barthes kirjoittaa katsojan asemasta käsin ja asettaa artikkelissaan ”On Cinemascope” (1954) vastakkain laajakuvan ja kapean kuvan tarjoamat katsomiskokemukset. Hän kuvaa kaartuvan laajakuvakankaan muuttavan katsojuutta, sillä uuden teknologian myötä teos ympäröi katsojan. Hän toteaa kapean kuvasuhteen katsojan maanheen haudattuna pimeydessä, kun taas laajakuva asettaa katsojansa valtavan suurelle parvekkeelle, jonka tarjoamasta näköalasta on poimittavissa kiinnostavimmat kohteet. Barthes kirjoittaa laajakuvan myötä katsojan siirtyvän toukkavaiheesta euforiseen tilaan, jossa teoksen speaktaakkelin ja katsojan kehon välillä on jatkuva kiertovirtainen liike. Barthes jatkaa metaforaa toukkavaiheesta olevasta kapean kuvasuhteen katsojasta kirjoittaessaan, että laajakuva katsoessaan toukasta kuoriutuu pieni jumala, joka ei enää ole kuvan alla vaan kuvan edessä ja sen keskellä. (Rosenbaum 2018.) Barthesin kokemuksessa laajakuvan tarjoama parveke kasvattaa katsojan toimijuutta ja näköalaa, mutta *CinemaScope* formaattina samalla myös ympäröi katsojan. Toukkavaiheesta kuoriutuminen viittaa katsojuuden muutokseen, jossa laajakuvan speaktaakkeli siirtää elokuvan mediumin ohella katsojan uuteen aikaan. Kapea kuvasuhde kytkeytyy pimeyteen ja ahtauteen, kun taas laajakuva tarjoaa toimijuutta ja liikettä.

Laajakuvan realismista ja elokuvateknologian kehityksestä kirjoitetuissa teksteissä esiin nousevat luontoon liittyvät kielikuvat ja ajatukset formaattien luonnollisuudesta.

Luonnollisuuden ja epäluonnollisuuden tematiikat ovat löydettävissä edellä käsitellyistä teksteistä niin Bazinin luonnollisen näkökentän ajatuksesta, Crowtherin näkemyksistä kolmisilmäisestä linnusta kuin Barthesin toukkavaiheesta kuoriutuvasta katsojasta.

Luontometaforat toistuivat myös Eisensteinin ”Dynaaminen neliö” -puheessa, jota käsitteletin standardisoidusta kuvasuhteesta kirjoittaessani. Laajakuvan ja kapean kuvan kamppailu kytkeytyykin siis argumentaatioon luonnollisuudesta ja luonnottomuudesta.

Laajakuvaistuminen toi muutoksia elokuvalliseen ilmaisuun. Klassinen Hollywood-tyyli oli räätälöity *Academy Ratio* -kuvasuhteen ”näyttämölle”, joka tuotti hankaluuksia laajakuvaelokuvaan siirtymisessä. Seuraavassa tarkastelen mitä tällä klassisella Hollywood-tyylillä tarkoitetaan ja miten se lopulta siirrettiin laajakuvaelokuvan mittasuhteisiin.

2.2.6 Laajakuvan vaikutukset elokuvalliseen ilmaisuun

CinemaScopen vastustaminen tekijöiden puolesta kytkeytyi ennen kaikkea näyttämöllepanoa koskeviin kysymyksiin (Barr 1964, 6). Niin tekijät kuin katsojat olivat tottuneet standardisoituun, kapeaan kuvasuhteeseen, jolloin laajakuvan täyttäminen näyttäytyi hyvin vaikeana. Näyttämöllepanon lisäksi huolenaihetta herätti kuvakokojen kirjon määrällinen hupeneminen. Esimerkiksi lähikuvien käyttö oli ollut yksi tärkeimmistä elokuvallisista kerronnan keinoista jo mykkäelokuvan aikakaudelta alkaen. Laajakuvan ei nähty soveltuvan yhtä hyvin ihmiskasvojen kehystämiseen (Barr 1964, 20). Elokuvantekijän kerronnallisen työkalupakin nähtiin siis tyhjentyvän laajakuvaelokuvan myötä (Bordwell 2008, 301).

Bordwell, Staiger ja Thompson käsittelevät Hollywoodin klassisen aikakauden kuvakerronnan sääntöjä, jotka sovellettuina säilyivät läpi elokuvan muodonmuutoksen. Klassisen aikakauden säännösten mukaista elokuvallista tilaa määrittää ajatus neljänestä seinästä tai ikkunalasista, jonka läpi katsoja seuraa valkokankaan tapahtumia (Bordwell, Staiger ja Thompson 1985, 50–52). Kuvakokojen vaihtelulla katsoja saatetaan seuraamaan tapahtumia ja tilanteita etenemällä esimerkiksi yleiskuvasta kokokuvan kautta puolikuviin ja puolilähikuviin. Henkilöhahmojen keskustellessa puolilähikuvissa kuva–vastakuva leikkauksen avulla luodaan tila sekä hahmojen ympärille että heidän välilleen. Henkilöiden

välillä olevaa tilaa määrittää myös niin kutsuttu 180 asteen sääntö. Säännön mukaisesti kamera ei saa ylittää tätä hahmojen välissä olevaa ”näkyvätöntä rajaa”, vaan sen tulee pysytellä samalla puolella henkilöhahmojen kanssa. Myös henkilöhahmojen katseiden välisen linjan tulisi säilyä edellä mainitun rajan määrittelemissä puitteissa (Bordwell, Staiger ja Thompson 1985, 57). Jos kamera ylittäisi rajan, tekisi se ensinnäkin tilallisesta hahmottamisesta hyvin vaikeaa ”ikkunalasin läpi” tapahtumia seuraavalle katsojalle ja toiseksi sekoittaisi käsitystä siitä, miten henkilöhahmot ovat kyseisessä tilassa sijoittuneet.

Klassisen aikakauden kuvasommitelmaa määrittää myös keskittäminen. Näyttelijä tai näyttelijät sijoitetaan kuvassa usein mahdollisimman keskelle, millä pyritään välttämään sommitelmaa, jossa kuvan reunat ikään kuin leikkaisivat hahmon tai hahmot kahtia. Tähän kytkeytyvät myös jatkuvuusleikkaus ja kuvarajaleikkaus, jossa henkilöhahmon kävellessä kuvan rajaavan reunan yli (poistuen kuvasta) kohtauksessa leikataan uuteen kuvaan, jossa henkilö sommitellaan uudelleen kuvan keskelle. Vaihtoehtoinen kuvaustapa oli kameran liikuttaminen, minkä kautta henkilöhahmo ja katsojan huomio pidetään keskitetyssä sommitelmassa. (Bordwell, Staiger ja Thompson 1985, 51–55.) Näin elokuvallinen tila, sen luominen ja jatkuvuus ovat merkittävässä osassa leikkausprosessissa.

Mykkäelokuvalla tyypillinen teatraalinen, staattisempi kuvakerrontatyyli, missä näyttelijät usein asettuvat kuviin joko yksittäin tai rivimuodostelmassa muuttui 1940-luvulla diagonaalisen eli kuvasyvyuden huomioivan kuvasommittelun kasvattaessa suosiotaan. Kuvaa muodostui etu- ja taka-ala mikä rikkoi teatraalista asetelmaa. (Bordwell 2008, 296–297.) Laajakuvan myötä teatraalisen tyylin voi nähdä hetkeksi palanneen 1950-luvulla elokuvantekijöiden totutella uuteen formaattiin (Bordwell 2008, 307). Esimerkiksi elokuvassa *Kuinka miljonääri naidaan* näyttelijät asettuvat laajassa kuvassa riveihin hyvin mykkäelokuvaa mukailevalla tavalla, pyrkien täyttämään koko kuva-alan. 1960-luvulle tultaessa Hollywood-elokuvan klassinen kuvakerronta oli onnistuttu elokuvatekijöiden toimesta kuitenkin siirtämään laajakuvaformaattiin (Bordwell 2008, 306–307). Suurena muutoksena David Bordwell huomioi kuvaleikkauksen nopeutumisen (Bordwell 2008, 304). Sen sijaan, että laajakuva pyrittäisiin *Kuinka miljonääri naidaan* -elokuvan kaltaisesti täyttämään asettamalla näyttelijät kuvassa horisontaaliseen muodostelmaan, leikkauksen nopeuttaminen pilkkoi kuvakerrontaa pienempiin osiin hyödyntäen eri kuvakokoja ja kuvakompositioita. Bordwell painottaakin, että kapean *Academy ratio* -aikakauden tyyliä ei

milloinkaan täysin korvattu uuden formaatin myötä, vaan siitä ikään kuin muovattiin laajakuvaan sopiva versio (Bordwell 2008, 323).

2.2.7 Laajakuva parergonaalisena kehyksenä

Laajakuva korvasi kapean kuvasuhteen 1950-luvulla ja otti tukevan jalansijan yhdysvaltalaisen elokuvan muodosta 1960-luvun aikana. Tämän seuraukset ovat nähtävissä nykyisessä käsityksessä elokuvan muodosta. Elokuva ei enää nimitetä laajakuvaelokuvaksi vaan laajakuvaisuudesta on tullut elokuvan uusi standardi. Tutkielmani keskittyy nykyelokuvaan ja kapeaan kuvasuhteeseen, mikä herättää laajakuvasta puhuttaessa kysymyksen siitä, voisiko laajakuva ajatella myös parergonina?

Derridan mukaisessa käsityksessä valtavirran nykyelokuvan ”kehyksellä” on nähtävissä enemmän koristeellinen kuin teokseen aktiivisesti osallistuva rooli. Laaja kuvasuhde on omaksuttu elokuvan muodoksi, joten laajakuva toimii kyllä kehyksen tavoin elokuvan ”näyttämönä”, mutta hyvin harvoissa tapauksissa kuvasuhteella on konkreettista osaa itse teoksen kerronnassa. Parergon on kuitenkin tulkittavissa myös siten, että esimerkiksi hyvin korkealaatuiseen ja täysvaltaiseen elokuvakokemukseen tähtäävä *IMAX*-formaatti on nähtävissä elokuvan kehyksenä. Usein *IMAX*-elokuvat ovatkin tarkoituksenmukaisesti räätälöityjä *IMAX*-näyttämölle. Usein *IMAX*-elokuvat sisältävätkin suuria, eepisiä toimintakohtauksia, jossa kuvan suuret mittasuhteet pääsevät oikeuksiinsa. Myös 3D -teknologia on samankaltainen, esitystavallaan katsojaan vaikuttava välineellinen kerronnan keino, joka *IMAX*-elokuvan tavoin on nähtävissä tietynä teosta esiin nostavana kehyksenä. Kuten historiaosuudessa ilmenee, myös elokuvahistoriasta on löydettävissä esimerkkejä laajakuvan käytöstä parergonin tavoin. Esimerkiksi edellä käsittelemäni *Näin hänen kuolevan (The Robe)* käytti *CinemaScope*-teknologiaa yleisöjä houkutellakseen (ja ajaakseen eteenpäin uutta elokuvateknologiaa), mutta kuvasuhteen valintaa voidaan myös pitää ajassaan nimenomaisesti valintana. Historiallinen eepinen tarina tarvitsi myös eepiset mittasuhteet, joten teos ikään kuin kehystettiin laajoihin kehyksiin. Parergonaalisen kehyksen ajatus on näin sovellettavissa myös ainakin osaan laajakuvaelokuvista.

Laajakuvaistumisesta huolimatta elokuvantekijät ovat kuitenkin aika ajoin löytäneet takaisin *Academy Ratio*-kuvasuhteen pariin ja kuten tutkielmassani ilmiönä huomioin, erityisesti

2010-luvun yhdysvaltalainen ohjaajavetoinen auteur-elokuva on kehystänyt itsensä enenevissä määrin kapealla kuvasuhteella. Tämän ilmiön tarkasteluun syvennyn seuraavaksi.

3 *Academy Ratio* -kuvasuhde historian kuvauksissa

Elokuvateknologinen kehitys on saattanut historiassa hyvin standardisoidun *Academy Ratio* -kuvasuhteen nykyelokuvassa taiteellisen tarkastelun- ja valinnan kohteeksi. Onko kapean kuvasuhteen uudelleen valjastamisessa kyseessä kaihoisa, nostalginen side menneeseen mikä esimerkiksi nykyaikana on yhdistetty musiikin osalta vinyylilevyihin ja valokuvaamisen kontekstissa filmikuvaamiseen? Onko ilmiö luonteeltaan puhtaasti vain nostalginen? Tätä tarkastelen Wes Andersonin historiallisen elokuvan *The Grand Budapest Hotel* (2014) kautta. Luvun toisessa osassa käsittelen taas Kelly Reichardt'n ohjaamaa historiallista western-elokuvaa *Meek's Cutoff* (2010). Reichardt'n elokuvassa tarkastelen *Academy Ratio* -kuvasuhteen valjastamista vastustavana esteettisenä strategiana.

3.1 Menneisyyden tuntu: *Academy Ratio* kertomuksellisena kuvasuhteena *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa

Academy Ratio -kuvasuhteen soveltaminen nykyelokuvassa on helppoa määritellä vain nostalgiaa tuottavaksi, esteettiseksi taiteelliseksi valinnaksi. Kapea kuvasuhde toimisi tässä tapauksessa samalla tavalla kuin mustavalkoisuus tai esimerkiksi filmin rakeisuus, jotka yhdistyvät elokuvateknologian analogisuuteen ja ”vanhanaikaisuuteen”. Laura U. Marks esittää, että esimerkiksi rakeista filmimateriaalia katsoessaan katsojan huomio kiinnittyy haptisella tavalla tarkkailemaan kuvan pintaa ja katsomiskokemuksessa kuvan materiaalisuus korostuu (Marks 2000, 162–163). Kuvan ”rosainen” tekstuuri yhdistyykin näin kapean kuvasuhteen tavoin osaksi jotain taktiillista, ”vanhanaikaisuutta” heijastelevaa kokemusta. Vivian Sobchack toteaaakin, että vaikka elokuvan kehys ei itsessään ole materiaallinen, se tarvitsee toimiakseen valkokankaan materiaalisuutta (Sobchack 1992, 211).

Sobchackin edellä esitettyä ajatusta peilaten kapeaan kuvasuhteeseen ja Derridan pohdintoihin parergonaalisesta kehyksestä, katsomiskokemuksessa valkokangas (nykykäsityksessä myös television, katselulaitteen tai äylaitteen ruutu) lainaa materiaalisuuttaan kehykselle, joka näyttäytyy kuvassa näköalaa rajaavana elementtinä eli Marks'n mukaisena haptisesti havaittavana materiaalisena piirteenä. Kapea kuvasuhde esiintyy katsomiskokemuksessa materiaalisena, kun kapean kuvasuhteen elokuvaa katsotaan nykystandardin mukaiselta

laajakuvakankaalta, laajakuvatelevisiosta tai laajakuvakokoiselta katselulaitteelta. Yhtäältä kapean kuvasuhteen tuottaman tunteen voi siis määritellä nostalgiaksi, mutta toisaalta kapea kuvasuhde saatetaan tunnistaa vain ”joksikin menneeksi” tai ”mennyttä aikaa heijastavaksi” elementiksi elokuvassa sen sijaan, että katsojan nostalgian tunne yhdistyisi nimenomaisesti *Academy Ratio* -kuvaformaattiin itseensä.

Anu Koivunen kirjoittaa menneisyyden kuvausten ja historian popularisoinnin yllä leijuvasta nostalgiaselityksestä. Koivunen kuvaa nostalgiaselitystä seuraavasti: ”Retorisena keinona nostalgiaselitys mahdollistaa yksittäisen ilmiön nivomisen osaksi suurempia ilmiöitä: maailmanjärjestyksen ja yhteiskunnan muutoksia ja murroksia (modernisaatio, globalisaatio), sukupolvien eroja, yksilöpsykologiaa ja kansakunnan psykohistoriaa” (Koivunen 2001, 324–325). Nostalgiaselityksen ja nostalgiadiskurssin yksipuolisuuden Koivunen kiteyttää kirjoittaessaan: ”Nostalgia on sekä kriisin tai sairauden diagnoosi että lääke siihen” (Koivunen 2001 325). *Academy Ratio* -kuvasuhteen määrittäminen vain nostalgiseksi elementiksi toimisikin Koivunen mukaisena nostalgiaselittämisenä, joka jättäisi hyvin vähän sijaa pohdinnalle kuvasuhteen osallistumisesta elokuvan ilmaisuun. Koivunen kehottaa artikkelinsa ”Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus” loppupuolella, että analyysin kohteeksi pitäisi valita nostalgian performatiivinen luonne sen sijaan, että ilmiö tai teos vain todettaisiin nostalgiseksi (Koivunen 2001, 345). Koivunen tarjoaa vaihtoehdon nostalgiaselitykselle myöhemmässä ”Tuntuuko historialliselta?” (2005) -artikkelissaan pohtiessaan tuotettua historiallisuutta ja historian tuntua osana historiallisia esityksiä. Koivunen käy tekstissään läpi Julianne Pidduckin, Pam Cookin, Marcia Landyn, Hannu Salmen, Miriam Hansenin sekä Richard Dyerin lähestymistapoja historian esityksiin todeten: ”Kaikki mainitut tutkimukset vihjaavat tarpeesta kytkeä ”historiallisuutta” koskevat kysymykset esteettisiin strategioita ja katsomiskokemuksen rakentumista koskeviin kysymyksiin” (Koivunen 2005, 52–53).

Onkin mielekkäämpää pohtia *Academy Ratio* -kuvasuhdetta historiaa ja menneisyyden tuntua heijastavana esteettisenä strategiana kuin vain ja ainoastaan nostalgisena elementtinä. Kuvasuhteen näkeminen esteettisenä strategiana mukailee myös Sobchackin ajatusta elokuvallisen esityksen intentionaalisuudesta tarjoten näin mahdollisuuden tarkastella kuvasuhdetta myös tutkimuskysymyksen mukaisena, elettyä ruumiillista kokemusta välittävänä, teoksen kerrontaan osallistuvana kehyksenä. Tietenkään kuvasuhteen valinta ei ole ainoa menneisyyttä heijastava elementti käsittelemissäni elokuvissa, vaan

intentionaalisuus ja Lotmanin mukainen taiteellinen valinta ovat olleet osana menneisyyden tuntua hehkuvassa näyttämöllepanossa. Tarkasteluni keskittyy kuitenkin enemmän kuvasuhteeseen ja kehystämiseen kuin esimerkiksi puvustukseen tai lavastukseen.

3.1.1 *The Grand Budapest Hotel* -elokuvan juonikuvaus

The Grand Budapest Hotel (2014) komediallisen draamaelokuvan tarina sijoittuu kuvitteelliseen Itä-Euroopassa sijaitsevaan Zubrowkan valtioon, jossa parhaat päivänsä nähneen The Grand Budapest Hotel -luksushotellin omistaja Zero Moustafa (F. Murray Abraham) alkaa illallisen ääressä kertoa hotellissa vierailevalle Kirjailijalle (Jude Law) tarinaa siitä, miten hän aikanaan päätyi hotellin omistajaksi. Moustafa kertoo aloittaneensa työt hotellissa palveluspoikana vuonna 1932 ja ajautuneensa hyvin pian tämän jälkeen täynnä käännteitä olevaan seikkailuun hotellin portieerin Monsieur Gustave H:n (Ralph Fiennes) kanssa.

Andersonin ja Hugo Guinnessin käsikirjoitus seuraa Moustafan ja Gustaven matkaa 1930-luvun Itä-Euroopassa, jonka totalitaristinen poliittinen ilmapiiri enteilee toista maailmansotaa. Kaksikko kohtaakin matkallaan niin ZZ-joukot (Andersonin ilmeinen versiointi Natsi-Saksan SS-joukoista), palkkamurhaajan ja Avainristin yhdistys (*Crossed Keys*) -salaseuran. Tarinan aikana Moustafa tapaa myös elämänsä rakkauden eli leipomossa työskentelevän Agathan (Saoirse Ronan). Mutkikkaan juonen ytimessä on varakkaan Madame D:n (Tilda Swinton) perintö. Vanhoilla päivillään oleva Madame D mieltyy hotellivierailunsa aikana portieeri Gustaveen niin vahvasti, että testamenttaa sukukalleuden eli arvokkaan Poika ja omena-maalauksen hänelle. Madamen kuoltua testamentista löytyvä Gustaven nimi aiheuttaakin suurta polemiikkaa perintöä odottelevan suvun kesken. Myöhemmin myös selviää, että Madamen poika Dmitri (Adrien Brody) on pestaamansa palkkamurhaaja J. G. Joplingin (Willem Dafoe) kanssa vastuussa Madamen kuolemasta. Tapahtumasarja johtaa lopulta siihen, että Gustave päättää Moustafan avustamana varastaa kyseisen maalauksen, minkä johdosta palkkatappaja Jopling lähtee heidän peräänsä. Myöhemmin Gustave yritetään lavastaa syylliseksi murhaan, minkä vuoksi hänet suljetaan vankilaan. Gustave kuitenkin onnistuu karkaamaan Moustafan sekä Agathan avustamana ja pakomatka jatkuu. Lopulta Madamen toisen testamentin kautta Gustavesta tulee yksi Zubrowkan rikkaimmista henkilöistä, mikä tarkoittaa myös luksushotellin omistajuuden vaihdosta. Onni ei kuitenkaan kauaa kestä, sillä Gustave joutuu armeijan tappamaksi ja hänen omaisuutensa hotelli mukaan

lukien siirtyy Moustafan omistukseen. Kaksi vuotta tämän jälkeen Agatha kuolee influenssaan ja Moustafa jää yksin pitämään hiljalleen himmentyvän loistohotellin ovia auki.

The Grand Budapest Hotel -elokuva on jaettavissa kerronnallisesti neljään eri aikatasoon. Elokuvan tarina on suurelta osin kerrottu takaumana, elokuvan keskittyessä seuraamaan Moustafan ja Gustaven seikkailua, joka alkaa heidän tavatessaan vuonna 1932. Tämän tarinan kertojana toimii Zero Moustafa, joka kertoo kokemuksistaan Kirjailijalle vuonna 1968. Elokuvan alku ja loppukohtauksessa esiintyy kuitenkin nimettömäksi jäävä nuori nainen (Jella Niemann), joka vierailee kyseisen Kirjailijan näköispatsaalla ”entisessä Zubrowkan tasavallassa” sijaitsevalla hautausmaalla. Tälle vierailulle ei omisteta vuosilukua, mutta kohtausten voi olettaa tapahtuvan elokuvan nykyajassa. Naisella on käsissään Kirjailijan *The Grand Budapest Hotel* -kirja. Nuori nainen toimii siis tarinan lukijana. Elokuvan alkukohtauksessa nuoren naisen paljastaessa kirjansa takakannessa olevan kuvan ikääntyneestä Kirjailijasta, tapahtumat loikkaavat ajassa taaksepäin vuoteen 1985, jossa Kirjailija (Tom Wilkinson) puhuttelee suoraan lukijaa eli tässä tapauksessa samalla myös elokuvan katsojaa, kertoen mielipiteensä kirjailijan roolista ja tarinoiden synnystä. Tarinan rakennetta summaten, tarinassa kertojana toimii siis Moustafa vuonna 1968, jonka vuonna 1932 tapahtuva kertomus on saatettu kirjan muotoon Kirjailijan toimesta vuonna 1985. Kirjailija toimii näin Moustafan tarinan tulkitsijana ja elokuvan kertojajäsenenä. Tarinan lukijana toimii taas elokuvan nykyhetkessä hautausmaalla vieraileva nuori nainen. *The Grand Budapest Hotel* -elokuvasta on löydettävissä Zero Moustafan ja Kirjailijan lisäksi vielä kaikkitietävä, ekstrapadiegeettinen kertoja eli ohjaaja Wes Anderson, jonka voi nähdä hallitsevan kaikkia eri kerronnallisia tasoja. Tämä hallinnointi tapahtuu kuvasuhteiden avulla. Palaan kerronnan kerrosten hallinnointiin myöhemmin, mutta käsittelen ensin ohjaaja Andersonin omaa suhdetta historiaan.

3.1.2 Ohjaaja Wes Andersonin suhde menneeseen

Wes Andersonin tuotanto yhdistetään hyvin usein edellä käsiteltyyn nostalgisuuteen. Whitney Crothers Dilleyn Andersonia ja hänen elokuviaan käsittelevässä kirjassa *The Cinema of Wes Anderson: Bringing Nostalgia To Life* (2017) nostalgia on nostettu läpileikkaavana teemana kirjan nimeen, jonka mukaan ohjaaja herättää nostalgian eloon teoksissaan. Dilley kirjoittaa Andersonin elokuvien luovan katsojalle eloisan perspektiivin maailmaan. Andersonin

elokuvat saavat katsojassa aikaan suorastaan lapsenkaltaisen kokemuksen, jossa esitetyt asiat näyttäytyvät siten, kuin ne kokisi ikään kuin ensikertaa (Dilley 2017, 217–218). Nostalgian tunteen tuottamisen kirjoittaja näkee kiinnittyvän yksityiskohtaisen tarkkoihin esteettisiin elementteihin, puvustukseen ja lavastukseen (Dilley 2017, 1). Andersonin elokuvissa esimerkiksi teknologisten välineiden osalta ”vanhanaikaisuus” ja analogisuus korostuu. Tämä näyttäytyy esimerkiksi kommunikaatiovälineissä. Viestit välittyvät elokuvissa hahmojen välillä esimerkiksi käsinkirjoitettujen kirjeiden, megafonin sekä radiopuhelimien kautta (Dilley 2017, 217–218). Vaikka Dilley näkee nostalgian tunteen kytkeytyvän esteettisiin piirteisiin ja lavasteisiin, hän myös esittelee kirjassaan Kim Wilkinsin käsityksen Andersonin omasta ”kuvitteellisesta tilasta”. Wilkinsin mukaan, Andersonin nykyaikaista ja historiallista kontekstointia yhdistelevät nostalgiset esitykset sijoittuvat lopulta ohjaajan ”kuvitteelliseen tilaan”, jolloin niitä on mahdoton todellisesti sijoittaa historialliselle aikajanelle (Wilkins 2014, 23–37). Anderson onnistuu luomaan siis oman elokuvallisen maailmansa, mihin hänen teoksensa sijoittuvat.

3.1.3 *The Grand Budapest Hotel* -elokuvan kerronnan kerrokset

The Grand Budapest Hotel -elokuvassa kerronnan tasot erotetaan toisistaan kuvasuhteen avulla. Elokuva ehtiikin jo ensimmäisen neljän minuutin aikana vaihtaa kuvasuhdettaan kolmesti. Hautausmaalla vierailevan nuoren naisen ja teoksestaan vuonna 1985 kameralle kertovan Kirjailijan kohtauksissa kuvasuhde on moderni 16:9 kokoinen laajakuva (1,85:1). Kirjailijan ja Moustafan välisissä kohtauksissa vuonna 1968 kuvasuhde on mainittua laajakuvasuhdetta leveämpi *CinemaScope* (2,40:1). Moustafan kertomuksessa kuvasuhteena toimii taas *Academy Ratio* -kuvasuhde (1,37:1). Andersonin käyttämien kuvasuhteiden ja aikajaksojen yhteys ilmeneekin elokuvahistorian kautta. Kuvasuhteet ilmentävät oman aikansa vallitsevaa kuvasuhdestandardia. Nykyhetkeä ja lähihistoriaa kuvastaa modernin elokuvan standardikokoinen laajakuvasuhde, kapea *Academy Ratio* standardoitiin juuri vuonna 1932 ja *CinemaScope* yleistyi suurten Hollywood -elokuvastudioiden käyttämäksi laajakuvaformaatiksi 1960-luvun aikana.

Haastattelussa kysyttäessä *The Grand Budapest Hotel* -elokuvan kuvasuhteiden nostalgisuudesta, ohjaaja Anderson toteaa, että varsinkin *Academy Ratio* -kuvasuhteella on hänen kokemuksessaan vahva kytkös menneeseen aikaan. Kapean kuvasuhteen käyttöön

kyseisessä teoksessa liittyy Andersonin mukaan kuitenkin myös yllättävyyden elementti. (Weintraub, 2014.) Ohjaaja Andersonin ja pääkuvaaja Robert D. Yeomanin kamera onkin liikkuva ja leikkisä verrattuna klassiseen Hollywood -kuvakerrontaan ja *Academy Ratio* -aikakauden staattisempaan kameratyöskentelyyn. Tutkielmani elokuvien kameratyöskentelyä ja eritoten kameran liikettä tarkasteltaessa elokuvat *The Grand Budapest Hotel* ja *American Honey* (2016) lähestyvät *Academy Ratio* -kuvasuhdetta kokeellisimmin. *The Grand Budapest Hotel* hyödyntää kuvakerronnassaan kamera-ajoja, panorointia, tiltausta ja zoomeja, kun *American Honey* on taas kuvattu käsivarakameraa käyttäen. Tulen palaamaan *American Honey* -elokuvaan tekstissäni myöhemmin ja etenen seuraavaksi *The Grand Budapest Hotel* -elokuvan kuvaustyylin käsittelyyn.

3.1.4 Kuvaustyyli ja menneisyyden kertomuksellisuus

The Grand Budapest Hotel -elokuvan kuvaustyyli *Academy Ratio* -kehyksen osalta poikkeaa siis hyvin paljon perinteisenä pidetystä klassisesta tyylistä, aina kuvakokojen vaihtelusta kameran liikuttamiseen sekä kuvasommitelmiin. Vaikka kuvaustyyli ei seuraa niin sanottuja klassisen kuvaustavan ”sääntöjä”, elokuva noudattaa hyvin tarkasti ohjaaja Wes Andersonin omaa tyyliä. Kuvaustyylistä puhuttaessa Andersonin elokuvissa ohjaajan auteuristiseksi tyylipiirteeksi on tunnistettu symmetrinen kuvasommittelu (Dilley 2017, 51–53). Näyttämöllepano on toteutettu siten, että esineet ja henkilöt asettuvat kuvassa symmetrisen tasapainoisesti. Symmetrisyys näkyy esimerkiksi Kirjailijan ja Zero Moustafan istuessa illallispöydässä vastakkain, juomiaan samanaikaisesti kippistäen. Kameran liikkeen osalta Anderson suosii ajoittain pitkiäkin kamera-ajoja, joissa henkilöhahmoja seurataan usein sivuttaissuuntaisessa liikkeessä. Kamera-ajoa käytetään muun muassa elokuvan alkupuolen kohtauksessa, jossa Monsieur Gustave kohtaa Moustafan ensikertaa ja päättää pitää tälle työhaastattelun. Koska Gustave on hotellin tapahtumista vastaava kiireinen hotelliportieeri haastattelu suoritetaan parin kävellessä rakennuksen suuren aulan poikki. Nopeatempoisessa kohtauksessa ilmenee Gustaven kietoutuminen osaksi kaikkea hotellin toimintaa, sillä pari kohtaa matkallaan niin kiitteleviä asiakkaita, kuin työstään raportoivia työntekijöitä. Kontrasti Gustaven ammattitaidon ja vuosien aikana kartutetun auktoriteetin sekä Moustafan kokemattomuuden ja nuoruuden välillä on myös haastattelukohtauksen ytimessä.

Kamera liikkuu Andersonin elokuvissa kamera-ajoissa käytettyjen dolly-kiskojen lisäksi usein myös käsivaraisesti tai kameranjalan avustuksella elokuvan suorittaessa kuva–vastakuva leikkauksen tai siirtymisen kuvakompositiosta toiseen ikään kuin nopeasti pyyhkäisemällä kahden kuvan välillä (Dilley 2017, 52). Perinteisemmän kuvaleikkauksen välissä oleva katkos siis korvaantuu liikkeen jatkuvuudella kameran kääntyessä nopeasti kuvasta toiseen. Kuvien välillä oleva pyyhkäisy näyttäytyy *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa eri valossa kuin Andersonin muissa teoksissa, sillä kapean kuvasuhteen kehyksissä kameran liike kykenee luomaan tilaa perinteisestä kuvakerronnasta poikkeavalla tavalla. Elokuvassa toistuu usein joko kamera-ajon avulla tai pyyhkäisyllä tapahtuva siirtymä kuvasommitelmasta toiseen. Kohtauksissa kameran vaakatasossa tapahtuva liike (y-akselilla tapahtuva tiltaus) tai sivuttaisliike (x-akselilla tapahtuva panorointi) myös paljastavat henkilöhahmoille ja katsojalle kuvasta uusia elementtejä. Elokuvan kehys on siis tässä mielessä joustavampi kuin esimerkiksi Bazinin vertauksena toiminut maalauksen kehys. *The Grand Budapest Hotel* -elokuva näiltä osin vahvistaakin André Bazinin erontekoa maalaustaiteellisen ja elokuvataiteellisen kehyksen välillä, missä elokuvan maailma ulottuu aina tietyn kuvarajauksen ulkopuolelle maalauksen esittäessä tapahtumat kokonaisina (Bazin 1967, 166).

Esimerkkinä edellä käsitellystä tilan luomisesta ja kehyksen joustavuudesta toimii kohtaus, jonka keskiössä on maalaus. Elokuvan alkupuolelle sijoittuvassa kohtauksessa Gustave ja Moustafa varastavat arvokkaan Poika ja omena -maalauksen. Kohtauksen alussa pari hiipii muiden huomaamatta Madame D:n kartanon läpi kirjastoon, jonka seinälle maalaus on ripustettu. Hahmojen edessä kulkevan kamera-ajon kautta päädymme kuvakompositioon, jossa henkilöhahmot ovat kuvattuina ikään kuin maalauksen näkökulmasta käsin eli Gustave ja Moustafa asettuvat kuvassa kasvokkain kameraan yläviistosta kuvattuina (kuva 1). Gustave kuvailee lähes taidegalleristin tavoin Moustafalle kyseistä maalausta, kertoen myös sen suuresta rahallisesta arvosta. Gustaven esitelmän jälkeen pari tuijottaa toisiaan ja sanomatta sanaakaan syntyy yhteinen päätös taulun varastamisesta. Hahmoja yläviistosta alaspäin katsova kamera tiltaa yllättävästi kuvasommitelmasta ylöspäin uuteen kuvakompositioon, kuvaamaan pimeähkön huoneen perää (kuva 2). Kamera siis jättää henkilöhahmot seisomaan paikalleen ja siirtyy katsomaan huonetta heidän takanaan. Kamera pysyttelee tässä kyseisessä kuvasommitelmassa Moustafan hakiessa huoneen perältä jakkaran ja tuoden sen maalauksen eteen. Moustafan liikkeessä takaisin kohti katsojaa ja maalausta kamera seuraa häntä palaten takaisin aikaisempaan kuvakompositioon. Lopulta elokuva leikkaa kuvasommitelmaan, jossa

henkilöhahmot ovat kuvattuina selin kameraan Gustaven kurkotellessa maalausta seinältä (kuva 3).



Kuva 1 (ruutukaappaus The Grand Budapest Hotel -elokuvasta)



Kuva 2 (ruutukaappaus The Grand Budapest Hotel -elokuvasta)



Kuva 3 (ruutukaappaus The Grand Budapest Hotel -elokuvasta)

Taulun varastaminen on elokuvan kannalta keskeinen tapahtuma, sillä se aloittaa kaksikon pakomatkan. Matkan kautta parin ystävyys syvenee ja heidän elämänsä muuttuu pysyvästi tulevan seikkailun myötä. Kohtaus toimii hyvänä esimerkkinä Andersonin tavasta luoda tilaa, perinteisen kuvaustavan rikkomisesta ja samalla kuvakerronnan leikkisyydestä. Kuten sanottua, kohtaus syventää Gustaven ja Moustafan suhdetta yhteisen päätöksen myötä, mutta tästä huolimatta itse jakkaran noudon voi perinteiseen kuvakerrontaan verraten tulkita olevan kohtauksessa hyvin tyylytelty ja taiteellista valintaa sisältävä ratkaisu. Kameran kääntyminen katsomaan huoneen peräseinää olisi vähemmän yllättävä käänne, jos esimerkiksi henkilö kävelisi taustalla olevasta ovesta sisään juuri varkauden hetkellä. Laajakuva taas mahdollistaisi sen, että jakkaran noutaminen voisi tapahtua yhdessä kuvasommitelmassa. Perinteisemmin kuvaleikkausten kautta toteutettuna kohtaus etenisi taas montaasimaisena tapahtumasarjana. Kohtauksessa Anderson korvaa kuvakompositioiden välillä olevat leikkaukset kameran liikkeellä, jonka yllättävyys alleviivaa kuvakerronnallisesti Andersonin esteettistä strategiaa. Kuvakerronnan leikkisyys vahvistaa tunnetta siitä, että tarina on nimenomaisesti katsojalle kerrottu kertomus.

Kameran kääntyessä huoneen perälle elokuvan voi yhtäältä nähdä osoittavan tarkkasilmäiselle katsojalle jakkaran sijainnin, sillä kameran liike tapahtuu ennen Moustafan henkilöahmon liikettä. Toisaalta katsojan on hetkellisesti hyvin vaikea tunnistaa pimeän huoneen perällä sijaitsevaa jakkaraa eli syy kameran kääntymiselle ennen Moustafan liikkumista on epäselvä. Jakkaraa ei myöskään niin sanotusti ”istuteta” katsojan mieleen kohtauksessa aiemmin esimerkiksi henkilöahmon kompastuessa siihen kävellessään sisään huoneeseen. Jakkaran noutoon liittyy siis yllätyksellisyyden elementti. Kameran liike näyttäytyy kohtauksessa ”brechtiläisenä” vieraannuttamisena. Itsestään selvästä tulee hetkeksi epäselvää kohtauksen rikkoessa katsojan odotuksia tapahtumien suhteen, ja näin kertomus kiinnittää huomiota omaan kertomuksellisuuteensa (Brecht 1991, 121, 159–160).

Tämän leikkisyyden kautta näenkin elokuvan kapean kuvasuhteen vahvistavan Wilkinsin määrittelemää Andersonin ”kuvitteellista tilaa” korostamalla, että kerrottu tarina on kertomus. Elokuva vahvistaa kertomuksellisuutta realismiin sijaan hyödyntämällä kerronnassaan keinotekoisuutta heijastavia pienoismalleja ja animaatiota, jotka tunnistettavasti ovat hyvin

piirrosmaisista. Esimerkiksi elokuvan loppupuolelle sijoittuva suksilla ja kelkalla suoritettu takaa-ajokohtaus on toteutettu siten, että se ajoittain tyylliltään muistuttaa hyvinkin paljon Andersonin aiempaa nukkeanimaatioelokuvaa *Fantastic Mr. Fox* (2009). Nämä leikkisät elementit, kuten animaatiot ja pienoismallit esiintyvät elokuvassa vain kapean kuvasuhteen kehyksissä eli niin sanotusti elokuvan kertomuksellisimmassa kerroksessa. Katsojina näemme myös itse *The Grand Budapest Hotel* -rakennuksen realistisempaa 1960-luvun versiona ja kertomuksellisenä pienoismalliversiona osana Moustafan tarinaa. ”Keinotekoinen” kertomuksellisuus ei kuitenkaan poissulje Moustafan tarinan historiallisuutta, sillä Kirjailijan tulkinnan kautta kirjan muotoon saatettu ”kertomus menneisyydestä” on syntynyt tiedustelemalla, eli juuri ”historia”-sanana etymologisesti alkuperäisessä kreikkalaisessa merkityksessä, jossa historiaksi määritellään se, mitä tiedustelemalla on saatu selville (Janda ja Joseph 2003, 163).

Anderson pohjustaa ja alleviivaa historiallisen tarinan kertomuksellisuutta elokuvan alkupuolen kohtauksessa, jossa jo vanhempaan ikään ehtinyt Kirjailija kertoo katsojaa puhutellen omasta suhteestaan kertomuksiin ja yleisön suhteesta kirjailijoihin. Alleviivaus tapahtuu tietenkin myös henkilöihän nimen myötä elokuvan esitellessä hänet vain tittelinsä kautta eli Kirjailija (Author) -nimellä. Hahmon nimi kytkeytyy siis hänen merkittävimpään ja oikeastaan ainoaan rooliinsa elokuvan tarinassa. Kirjailija toimii elokuvassa kertojaäänänenä, on kerrotun tarinan luoja ja samalla Moustafan kertomuksen tulkitsija. Kirjailija itse tekee roolinsa selväksi elokuvan avauskohtauksessa. Hän kertoo ihmisten harhaluulosta sen suhteen, että kirjailija keksisi tarinansa tyhjästä, kun totuus on täysin päinvastainen. Kun ihmiset tietävät henkilön olevan kirjailija, he tuovat tarinansa ja henkilöihän hänen luokseen. Niin kauan, kun kirjailija pitää vain silmänsä ja korvansa auki sekä on valmis kuuntelemaan, nämä tarinat tulevat jatkossakin hakeutumaan kirjailijan luokse. Ennen tarinan alkua kirjailija vielä toteaa: ”Seuraavat tapahtumat kuvailtiin minulle täsmälleen, kuten esitän ne tässä, ja täysin odottamattomalla tavalla”.

Kuten elokuvasta itsestään, myös tästä Kirjailijan puheenvuorosta on löydettävissä kerrostumia. Puheessaan Kirjailija avaa omaa rooliaan tarinassa, mutta samalla puheenvuoron voi myös tulkita Andersonin kommentaarina elokuvantekijän ja tarinankertojan roolista teoksissaan. *The Grand Budapest Hotel* -elokuva on saanut inspiraationsa itävaltalaisen kirjailijan Stefan Zweigin (1881–1942) teoksista. Teosten pohjalta Anderson rakensi omaan tyyliinsä sopivalla tavalla elokuvan tarinan, joka sijoittuu Zweigin suosimaan

yläluokkalaiseen miljööseen, ja kirjoitti elokuvan päähenkilön, joka niin ikään on elitistinen ja dandy Monsieur Gustave H. Dilley huomioi, miten Gustaven hahmo yhdistelee hyvin paljon kirjailija Zweigin omaa persoonaa ja kirjoitustyyliä, sillä suurimpana inspiraation lähteenään Anderson käytti juuri kirjailijan muistelmateosta *The World of Yesterday* (1942) (Dilley 2017, 183–186).

Anderson toimii itse Kirjailijan roolissa tulkiten Stefan Zweigin teosta, joka tässä yhteydessä näyttäytyy siis samassa valossa kuin Moustafan kertomus. Yleisön ja teoksen välistä suhdetta ilmentää hautausmaalla vieraileva nuori nainen, jonka pukeutumisesta on tulkittavissa se, että hän olisi jo ainakin kertaalleen lukenut Kirjailijan *The Grand Budapest Hotel* -teoksen ja inspiroitunut erityisesti Agathan hahmosta, sillä hänen vaatteensa muistuttavat hyvin paljon hahmon pukeutumistyyliä. Tietenkin myös kirjailijan näköispatsaalla vierailu viittaisi siihen, että kirjan lukeminen olisi herättänyt tarpeen suorittaa matkan hautausmaalla sijaitsevalle muistopatsaalle. Kuten Kirjailijan avauspuheenvuorosta, myös hautausmaalle sijoittuvasta kohtauksesta on löydettävissä myös metaelokuvallinen taso, sillä nuoren naisen *Twee*-pukeutumistyyli on yhdistetty myös Andersonin elokuvien maailmaan ja hänen elokuvistaan inspiroituneisiin faneihin (Baker 2014). Kertomukset vaikuttavat näin todellisuuteen, samaan tapaan kuin todellisuus vaikuttaa kertomuksiin.

Historian ja kertomuksellisuuden kohtaaminen sekä todellisen ja keinotekoisien yhdisteleminen ilmenevät myös kapean kuvasuhteen käyttämisessä *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa. Anderson soveltaa elokuvahistoriallista *Academy Ratio* -kuvasuhdetta kehystämään Moustafan kertomusta muovaten historiasta ”kuvitteelliseen tilaansa” soveltuvan kuvan ja kertomuksen. Ohjaaja selvästi tunnistaa kapean kuvasuhteen yhteyden todelliseen historiaan, mutta kehystä uudelleen valjastaessaan rikkoo erityisesti *Academy Ratio* -kuvasuhteeseen kytkeytyviä klassisia tyyllisääntöjä näin muovaten kehyksestä ilmaisuvälineen teoksessaan. Elokuvassa esiintyvien ZZ-joukkojen kaltaisesti, *Academy Ratio* -kuvasuhde on yhdistettävissä todelliseen historiaan, mutta tämä kehys tulee Andersonin teoksessa ikään kuin suodatetuksi hänen esteettisen ja taiteellisen valintansa kautta. *Academy Ratio* -muovautuu *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa kertomukselliseksi kehykseksi.

3.1.5 Lopuksi

Edellä olen käsitellyt *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa toteutuvaa kapean kuvasuhteen soveltamista esteettisenä strategiana, joka ilmentää teoksessa menneisyyden tunnun ohella elokuvan tarinan kertomuksellista luonnetta kuvasuhteen vaihteluiden erottaessa ajalliset jaksot ja kerronnan tasot toisistaan. Kapea kuvasuhde kytkeytyy historiallisuuteen *Academy Ratio* -kuvastandardin kautta, mutta toimii teoksessa myös parergonaalisena kehyksenä, joka kehystää elokuvan kertomuksellisinta kerrosta eli Moustafan tarinaa. Elokuva käsittelee todellisuuden ja tarinan muotoon saatetun, todellisuudesta kumpuavan kertomuksen välistä suhdetta, jota voi heijastaa Juri Lotmanin ajatukseen todellisen maailman ja elokuvallisen maailman välisestä suhteesta. Elokuvan maailma ei ole todellisuuden peilikuva, vaan aktiivisen luomisen tulosta. Elokuvan kapea kehys ei siis toimi vain passiivisena nostalgisena ikkunakehyksenä ”menneeseen”, vaan aktiivisena sekä keinotekoisuuteen kytkeytyvänä, joustavana kertomuksen kehystäjänä.

3.2 Sukupuoli: *Academy Ratio* -kuvasuhde *Meek's Cutoff* -elokuvan vastustavana strategiana

The Grand Budapest Hotel -elokuvan esittäessä historian ohjaaja Andersonin oman ”kuvitteellisen tilan” mukaisena kertomuksellisena menneisyyden kuvana, *Meek's Cutoff* pyrkii kuvaamaan 1800-luvun lopun Yhdysvaltoja hyvinkin realistisella tavalla. Elokuva ei Andersonin teoksen tavoin muuta kuvasuhdettaan, vaan ohjaaja Reichardt in elokuvassa tapahtumat esitetään kokonaisuudessaan *Academy Ratio* -kehyksen kautta. Elokuvina, historian kuvauksina ja kapeaa kuvasuhdetta valjastavina teoksina *The Grand Budapest Hotel* ja *Meek's Cutoff* eroavat hyvin paljon toisistaan.

Seuraavassa lähestyn Kelly Reichardt in ohjaamaa *Meek's Cutoff* -elokuvaa sukupuolen tematiikan kautta. Teoriaosuudessa käsitellyt Teresa de Lauretiksen ajatukset elokuvan enonsiatiivisesta strategiasta näkyvät *Meek's Cutoff* -elokuvassa esiintyvässä kapean kuvasuhteen soveltamisessa ja teoksen hitaassa kerrontatyylissä. Kapea kuvasuhde osallistuu teoksessa tilallisen kokemuksen ilmaisemiseen hitaan kerronnan heijastaessa ajallista kokemusta. Tulen elokuvan yhteydessä tarkastelemaan de lauretiksen enonsiatiivisten strategioiden eli elokuvan muodollaan lausumisen lisäksi myös hänen ajatustaan ”feminiinisestä epäestetisoinnista”. Näen molempien toteutuvan Reichardt in vastustavassa ja purkavassa tavassa lähestyä *Meek's Cutoff* -elokuvan genreä eli western-lajityyppiä.

Kiinnitän analyysissäni siis huomioni kapean kehyksen lisäksi myös ajalliseen ilmaisuun. Molemmat elementit osallistuvat toisiaan tukien osaksi *Meek's Cutoff*-elokuvan enonsiaatiota. Muodon ja muodolla lausumisen yhteydessä Teresa de Lauretis kirjoittaa muun muassa belgialaisen Chantal Akermanin elokuvista korostaen miten perinteisesti rakentunut naisen representaatio Akermanin teoksissa onnistutaan purkamaan muodon avulla sekä sen kautta (De Lauretis 1987, 139–141). Ajan käyttäminen näyttäytyykin merkittävänä enonsiatiivisena, epäestetisoivana strategiana, jota Akerman hyödyntää esimerkiksi elokuvassaan *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080* (1975). Elokuva kestää lähes neljä tuntia, mistä suurimman osan katsoja seuraa reaaliajassa yksinäisen kotiäidin ruoanlaittoa, tiskaamista ja muita kotitöitä. Elokuva on kerronnaltaan äärimmäisen hidastempoinen tarkoituksellisesti, jolloin niin kutsuttu ei-tuottava, reproduktiivinen työ (esimerkiksi naisille syytety hoivatyö) tehdään näkyväksi (Magulies 1996, 140–148).

De Lauretiksien lähestyminen kohtaa myös Vivian Sobchackin ajatukset elokuvan tuottamasta eletystä kokemuksesta. Elokuvan ruumista käsitellessään Sobchack kirjoittaa niin ikään teoksen enonsiatiosta, joka välittyy katsojalle eletyn kokemuksen eli elokuvan ruumiin välittämänä (Sobchack 1992, 216). De Lauretiksien mukainen lausuminen sekä Sobchackin käsittelemä eletty, ruumiillinen kokemus ovatkin näin kytköksissä toisiinsa. Molemmat lähestymiset korostavat kerronnallisten sekä esteettisten valintojen merkitystä erottamattomana osana elokuvan temaattista sisältöä.

Käsittelen seuraavaksi tätä muodon ja sisällön kohtaamista, eli de Lauretiksien mukaisia enonsiatiivisia strategioita ja Sobchackin mukaista elettyä kokemusta osana *Meek's Cutoff*-elokuvaa. Lähden kuitenkin liikkeelle elokuvan juonen ja taustan avaamisesta.

3.2.1 *Meek's Cutoff* -elokuvan juonikuvaus

Meek's Cutoff on yhdysvaltalainen western-elokuva vuodelta 2010. Vuoteen 1845 sijoittuva historiallinen draamaelokuva perustuu löyhästi todellisiin tapahtumiin seuraten amerikkalaisten uudisasukkaiden matkaa säälittämättömän Oregonin aavikon läpi kohti asuttavaa laaksoa. Kolmesta perheestä koostuva uudisasukasjoukko on irrotanut itsensä pääkaravaaniryhmästä ja palkannut oppaakseen aluetta tunnevan Stephen Meekin (Bruce

Greenwood), joka on vakuuttanut opastettavansa siitä, että hänen oikotiensä (jonka mukaan elokuva on nimetty) aavikon läpi tulisi olemaan nopein mahdollinen reitti. Pitkän, harhailevan vaelluksen jälkeen seurue kuitenkin alkaa epäillä olevansa eksyksissä, mitä matkanjohtaja Meek ei kaikessa ylpeydessään kuitenkaan kykene myöntämään. Matkustajajoukkoon kuuluva Emily Tetherow (Michelle Williams) alkaa kyseenalaistaa Meekin valitsemaa reittiä ja hänen johtajuuttaan, mikä aiheuttaa kitkaa opastajan ja opastettavan välillä. Muona- ja juomapulasta kärsivä eksynyt joukko kohtaa aavikolla elokuvassa nimettömäksi jäävän Amerikan alkuperäisasukkaan (Rod Rondeaux), jonka karavaanarit vangitsevat ja pakottavat näyttämään reitin veden äärelle. Reitin muuttumisen sekä alkuperäisasukkaaseen luottamisen johdosta Meek turhautuu. Tämä aiheuttaa lopulta välienselvittelyn, jonka osapuolina toimivat Stephen Meek, alkuperäisasukas ja Emily Tetherow. Meekin uhatessa ampua aseettoman alkuperäisasukkaan Tetherow tarttuu kivääriin kohdistuen sen Meekiä kohden. Välikohtauksen seurauksena Meek joutuu nöyrytykseen ja matka jatkuu alkuperäisasukkaan opastamana. Hetken vaellettuaan seurue saapuu aavikon keskellä kasvaneen, nyt jo kuolemaa tekevän puun luokse. Alkuperäisasukas jatkaa matkaansa ja Stephen Meek luovuttaa johtajuutensa Emily sekä Solomon Tetherowille, mihin elokuva päättyy.

3.2.2 Ohjaaja Kelly Reichardt'n esittely, *Meek's Cutoff* -elokuvan taustaa, western-genre ja *Slow Cinema*-tyyli

Kirjassaan *The Films of Kelly Reichardt* (2018) Hall kirjoittaa Reichardtista yhdysvaltalaisena indie auteur-ohjaajana, eli vahvan persoonallisen tyylin omaavana, suurten studioiden ulkopuolella toimivana elokuvantekijänä. Hall kuvaa Reichardt'n elokuvien vastustavan yhdysvaltalaisista valtavirtaelokuvaa. Tämä vastustava lähestyminen näkyy elokuvien toteutuksessa, teemoissa, kuvaustyyliässä, tarinoissa ja henkilöhahmoissa. Hyvin pienillä budjeteilla toteutetut elokuvat tarjoavat ohjaajalle kokonaisvaltaisemman otteen omista projekteistaan, sillä suuremmat budjetit toisivat mukanaan useampia tuotantoa valvovia ja hallitsevia toimijoita. (Hall 2018, 2–3.) Henkilöhahmot ja tarinat ovat valtavirtaelokuvaan verraten pelkistettyjä sekä epäromantisoituja. Hall nostaa esiin sukupuolen osana Reichardt'n tuotantoa korostaen ohjaajan elokuvissaan käsittelemiä feministisiä teemoja. Reichardt'n elokuvat keskittyvätkin usein naisten kokemuksiin osana yhteiskunnallisia rakenteita. (Hall 2018, 1–4.) Reichardt'n henkilöhahmojen tavoin ohjaajan oma tulokulma elokuvantekoon asettuu siis ulkopuolelta annettuja arvoja vastustavaan positioon.

Meek's Cutoff-elokuva asettuu genreään vastustavaksi teokseksi lajityyppinsä jatkumossa niin teemoiltaan kuin esteettiseltä lähestymiseltään. Ilmeisimmät muodon ”poikkeamat” modernista western-elokuvasta ovat kapea kuvasuhde sekä kerronnan hitaus. Western on genrenä perinteisesti tarkoittanut romantisoitua Amerikan villiä länttä, laajakuvassa kuvattuja maisemia sekä toimivia mieshahmoja, naishahmojen jäädessä sivuosiin (Lusted 2014, 28–35). Reichardt ohjaama elokuva katsoo 1800-luvun puolivälin uudisasukkaiden matkaa naisen perspektiivistä. *Meek's Cutoff* onkin nähty feministisenä western-elokuvana, sillä elokuva näyttää sen, mikä on perinteisesti rajattu kuvan ulkopuolelle (Hall 2018, 92–95). Kapea kuvasuhde heijastaa hahmojen eksyneisyyden lisäksi myös sukupuoleen kytkeytyviä tilallisia kysymyksiä ja yhteiskunnallista asemaa.

Kerronnan hitaus yhdistyy elokuvatutkimuksessa 2000-luvun alkupuolella syntyneeseen *Slow Cinema* -kategoriaan, jossa hitaus korostuu osana elokuvan muotoa (Lim 2014, 1–13). Kategorisesti *Slow Cinema* ei ole elokuvan genre, vaan pikemminkin kerronnan sekä esteettisen lähestymisen tyyliä kuvaileva kategoria (Hall 2018, 3). *Slow Cinema* -tyyliä tutkinut Song Hwee Lim kirjoittaa esitetyn ja katsomiskokemuksessa koetun ajan yhdistyvän elokuvan välineelliseen sekä materiaaliseen olemukseen (Lim 2014, 22–24). Ira Jaffe taas listaa *Slow Cinema* -tyylin tunnistettaviksi piirteiksi paikallaan pysyttelevän kameran, laajat kuvat, pitkät otot sekä hillityn värien ja valaistuksen käytön, jotka kaikki elementteinä ilmentävät henkilöhahmojen tilanteen tyhjyyttä ja lohduttomuutta (Jaffe 2014, 1–5). Jaffen listaukseen heijastaen *Meek's Cutoff* täyttää kyseiset ”vaatimukset” eksyneitä henkilöhahmoja myöten. *Slow Cinema* -tyylin tullessa osaksi elokuvan ilmaisevaa muotoa se muovaa teoksessa koettua, Vivian Sobchackin määrittelemää elettyä kokemusta. Kapean kuvasuhteen kaltaisesti ajasta tulee näin erityinen kerronnallinen työkalu.

3.2.3 Uudet näkyvyyden ehdot

Meek's Cutoff-elokuvan villiä länttä epäromantisoiva kapea kuvasuhde avaa useita elokuvateoreettisia ja historiallisia tarkastelun tasoja. Omassa lähestymisessäni kiinnitän huomioni sukupuolen tematiikkaan hahmottaen *Meek's Cutoff*-elokuva vastateoksena omassa genressään. Onkin paikallaan määritellä, mitä tarkoitan tässä yhteydessä vastustavalla lähestymisellä. Kuten sanottua, Reichardt ohjaama elokuva asettuu kapean kuvasuhteensa

vuoksi erilleen modernin, eepisen, 1950-luvulta alkaneen western-elokuvan sekä laajemmin tarkasteltuna nykyisen laajakuvaelokuvan kategorioissa. Genren vastustaminen johti myös taloudellisiin tappioihin. Hall kirjoittaa ohjaaja Reichardtın tiedostaneen tehneensä taloudellisen uhrauksen kuvasuhdetta koskevan taiteellisen valinnan myötä (Hall 2018, 95). Päättämällä kuvata elokuvansa kapeassa *Academy Ratio* -kuvasuhteessa ohjaaja sulki pois levitysmahdollisuuksia, sillä vain harvalla elokuvateatterilla oli mahdollisuudet *Academy Ratio* -formaatin esittämiseen elokuvan ilmestymisvuonna (Hall 2018, 95).

Reichardtın valjastama *Academy Ratio* -kuvasuhde on sama kehys, joka ympäröi western-lajityypin edustajia aina mykkäelokuvan aikakaudelta alkaen. Kuten André Bazin kirjoittaa, western on elokuvan genrenä ainoa, jonka juuret ulottuvat sekä kietoutuvat osaksi 1800-luvun lopulla tapahtunutta elokuvan syntyä (Bazin 1971, 140). Ensimmäisenä genren edustajana pidetty, Thomas Edisonin yhtiön julkaisema elokuva *Suuri junaryöstö* (*The Great Train Robbery*) ilmestyikin jo vuonna 1903 (Lusted 2014, 72–73). Yhdeksi elokuvan perusgenreistä asettuva western yhdistyy myös erottamattomaksi osaksi yhdysvaltalaisen elokuvan historiaa. Bazin korostaa liikettä osana elokuvan mediumia, kirjoittaen vauhdikkaan western-genren olevan amerikkalaisen elokuvan malliesimerkki, ”*Par Excellence*” (Bazin 1971, 140–148).

Koska western-lajityyppi on ollut olemassa lähes yhtä pitkään kuin elokuvan medium, on se myös muuttunut ja kehittynyt elokuvan mukana. Western-elokuvaa tutkinut David Lusted käsittelee lajityyppiä 1900-luvun alusta alkaneesta, amerikkalaista villin lännen myyttiä vahvistavasta ”lehmipojat ja intiaanit (*Cowboys and Indians*)”-elokuvasta aina 1990-luvun revisionistiseen western-elokuvaan, missä mainittu asetelma ja cowboy -pysysankarimyytti tulevat kyseenalaistetuiksi (Lusted 2014). Revisionistinen western tarjoaa toimijuutta genressä perinteisesti laitamille sysätyille hahmoille. 1990-luku toi mukanaan myös ensimmäiset esimerkit feministisestä lännenelokuvasta niin elokuvantekijöiden kuin tarinan teemojen tasolla. Esimerkiksi Maggie Greenwaldin käsikirjoittama sekä ohjaama *Pikku-Jon Balladi* (*The Ballad of Little Jo*, 1993) kuvaa kodistaan karkotettua naista, joka tekeytyy mieheksi selviytyäkseen villissä lännessä. (Lusted 2014, 259–261.)

Meek’s Cutoff -elokuvan voisi nähdä asettuvan teemojensa puolesta genren jatkumoon, lukeutuen osaksi 1990-luvun jälkeistä revisionistista western-elokuvaa. Reichardtın *Meek’s Cutoff* -elokuvaan perehtymätön saattaisi myös tulkita teoksen kuvasuhteen edellä käsitellyn *The Grand Budapest Hotel* -elokuvan yhteydessä esiin nousseen nostalgiaselityksen

mukaisesti vain pastissimaiseksi, nostalgisoivaksi esteettiseksi valinnaksi. *Meek's Cutoff* ei kuitenkaan realistiseen ilmaisuun pyrkivänä historiallisena draamana revisionistisella tai anakronistisella tavalla käännä sukupuolirooleja päinvastaisiksi, asettamalla esimerkiksi pyssysankarin rooliin naisen, vaan tarjoaa tapahtumille sekä western-genrelle uuden perspektiivin, tuntien selvästi lajityypin menneisyyden. De Lauretiksen ajatusten tavoin, Reichardt tuo elokuvallaan sekä kapean kuvasuhteen soveltamisellaan genreen ”toisenlaiset näkyvyyden ehdot”, korostamalla naisten sekä rodullistettujen ryhmien kokemusta osana patriarkalisesti hallinnoitua uudisasukasjoukkoa. Emily Tetherow ei tartu elokuvassa kivääriin asettuakseen pyssysankarin asemaan, vaan tekee sen pakotettuna, karavaanijoukkoa harhaanjohtaneen Meekin uhatessa ampua uutena opastajana toimivan alkuperäisasukkaan. Koska Meek johtaa karavaanijoukkoa aggression sekä pelonlietsomisen kautta, Tetherow joutuu vastaamaan ja reagoimaan konfliktitilanteeseen samalla tavoin.

Meek's Cutoff-elokuvan muoto ja tämän muodon kautta lausuminen ovat piirteitä, jotka asettavat elokuvan vastustavaan positioon. *Academy Ratio* -kuvasuhde onkin myös ideologinen kehys, joka symboloi sekä western-genren että yhdysvaltalaisen elokuvan historiallisia valtarakenteita. B. Ruby Richin nimeämän ”Isien elokuvan” (*Cinema of The Fathers*), eli Hollywoodin patriarkalisesti järjestyneen tuotantokoneiston määrittämä ja hallinnoima kuvasuhde kääntyy *Meek's Cutoff*-elokuvassa tätä järjestelmää vastaan, samalla tavoin kuin alkuperäisasukasta puolustava Emily Tetherow kääntyy Stephen Meekiä vastaan (Rich 1998, 63). *Academy Ratio* -kuvasuhteen uudelleen valjastaminen pitää näin sisällään suuren symbolisen merkityksen. Seuraavaksi tarkastelen *Meek's Cutoff*-elokuvan enonsiatiivisia piirteitä. Vaikka tilalliset ja ajalliset elementit vuotavat teoksen ilmaisussa toisiinsa, pyrin tarkastelun selkeyden vuoksi jakamaan tulkinnan ajalliseen ja tilalliseen kokemukseen korostaen kuitenkin tilallisuutta tutkielmani tulokulman mukaisesti.

3.2.4 Ajallinen kokemus

Meek's Cutoff-elokuvan kapean kuvasuhteen sekä hitaan kerronnan yhteys erityisesti naishahmojen ruumiilliseen kokemukseen käyvät ilmi ohjaajan kommentteissa. Eksyneisyyttä sekä ajan merkityksen katoamista koskien Reichardt kertoo kapean kuvasuhteen estävän sekä katsojia että aavikon läpi matkaavaa karavaanijoukkoa: ”näkemästä mitä huominen on, tai mitä eilinen oli” (Hall 2018, 105). Elokuvan viipyilevä, *Slow Cinema* -tyylinen kuvakerronta

pyrkiikin kertomaan tarinaa dialogin sijaan visuaalisesti. De Lauretiksen ajatusten tavoin teos ilmaisee ja lausuu muotonsa kautta. Esimerkiksi ensimmäiset vuorosanat lausutaan vasta noin seitsemän minuutin kohdalla, mutta tätä ennen uudisasukajoukkoon kuuluvan, iältään nuorimman Gatelyn pariskunnan isäntä Thomas (Paul Dano) kaivertaa puunrunkoon sanan ”eksyksissä” (*Lost*). Elokuvasa monet pitkät otokset keskittyvät kuvaamaan loppumattomalta vaikuttavan, paahtavan kuumen aavikon läpi matkaavaa joukkoa. Reichardt käyttää pelkistetyssä kerronnassaan musiikkia hyvin säästellen. Usein kohtausten äänimaailma muodostuukin hevosten jalkojen kopinasta ja vankkurin renkaan inisevästä äänestä, jotka toistuvuudellaan kuvastavat ajan ja matkaajien elämäntilanteen paikallaan pyörivää luonnetta jatkuvasta liikkeestä huolimatta.

Karavaanijoukon eksyneisyys sekä suunnan katoaminen ilmaistaan hitaan kerronnan välittämänä. Kuten sanottua, ajankäytöstä tulee merkittävä kerronnallinen työkalu, minkä kautta elokuva myös heijastaa aavikolla harhailevien henkilöhahmojen kokemusta ajan katoamisesta. Katsomiskokemuksessa ajallinen merkitys tuntuu myös häviävän, mikä asettaa katsojan samaan tilanteeseen henkilöhahmojen kanssa. Elokuvan ruumis koetaan näin Sobchackin ajatusten mukaisesti tilallisuuden lisäksi ajallisessa prosessissa (Sobchack 1992, 59). *Meek's Cutoff* vahvistaa ajan merkityksettömyyttä kohtauksessa, jossa Emily Tetherow tyhjentää perheensä vankkureita turhasta painosta, sillä matka on kestänyt oletettua kauemmin ja taakkaa on liikaa. Ensimmäiseksi Tetherow tarttuu kaappikelloon. Ennen kellon heittämistä aavikolle, hänen aviomiehensä kertoo kellon olevan peritty äidiltään ja toteaa sen olevan nyt vain turhaa painolastia. Aavikolle hylätyn kellon symboloidessa ajan merkityksettömyyttä vankkurit ja matkatavarat edustavat matkaajille kotia. Kellon perässä aavikolle heitetty keinutuoli heijastaa eksyneiden uudisasukkaiden toivon hiipumista koskien päämäärän saavuttamista sekä kodin löytymistä.

Myös sukupuolen tematiikka ilmenee ajallisesti. Western-genreä epäestetisoiden Reichardt keskittää huomiota naisille määrättyyn ei-tuottavaan työhön. Karavaanin leirytyessä elokuva seuraa polttopuiden keräämistä, tiskaamista, lastenhoitoa, vaatteiden korjaamista sekä ruoanlaittoa. Elokuvan ruumis asettuu näin naisten kokemukseen myös ajallisesti omistaen elokuvasta aikaa edellä käsitellyn *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080* -elokuvan kaltaisesti ei-tuottavalle, ylläpitävälle työlle. Bazinin käsittelemään western-elokuvan liikkuvaan muotoon verrattuna *Meek's Cutoff* asettuu jälleen vastustavaan positioon. Hall kirjoittaa *Slow Cinema* -tyylisen hitauden tuottavan katsojan ja henkilöhahmojen välille

empatiaa, mitä on hyvin vaikea saavuttaa nopeatempoisella kerronnalla (Hall 2018, 96–97). Elokuvan hidastaessa valittuihin hetkiin katsomiskokemus kohtaa hahmojen eletyn kokemuksen, mikä luo ymmärrystä katsojan ja henkilöhahmojen välille.

3.2.5 Tilallinen kokemus

Kuten Reichardt haastattelussa toteaa, kapea kuvasuhde asettuu heijastamaan konkreettisella tavalla karavaanijoukon naisten kokemusta ja perspektiiviä maailmaan. Naiset sonnustautuvat aikakaudelle ominaisiin hilkkapähineisiin, jotka rajaavat henkilön näkökykyä erityisesti sivuttaissuuntaisesti. (The Weidenfeld-Hoffmann Trust, YouTube – Kelly Reichardt: In Conversation, 2014.) Miesten käyttämä lierihattu säilyttää henkilön näkökentän rajattomana naisten verhotessa itsensä sekä perspektiivinsä hilkalla (kuva 4).



Kuva 4 (ruutukaappaus Meek's Cutoff -elokuvasta)

Konkreettisen näköesteen lisäksi päähine symboloi naisten asemaa patriarkalisessa järjestyksessä heidän toimiessaan osana Meekin johtamaa karavaanijoukkoa. Naisilla on heille osoitettu oma kapea roolinsa ylläpitävänä tahona osana karavaanijoukon järjestelmää, mutta esimerkiksi päätöksenteossa heillä ei ole sananvaltaa. Pähineen yhteys sukupuolirooleihin vahvistetaan elokuvan avainkohtauksissa, Emily Tetherown noustessa Stephen Meekiä vastaan sekä uudelleen elokuvan päättävässä kohtauksessa. Näistä ensimmäisessä kohtauksessa kivääriin tarttuva Tetherow kyseenalaistaa vallitsevan valta-asetelman ja näin myös riisuu päähineensä (kuva 5). Loppukohtauksessa, Meekin luovuttaessa johtajuutensa Tetherown pariskunnan käsiin, Emily Tetherow nähdään jälleen ilman päähinettä.



Kuva 5 (ruutukaappaus *Meek's Cutoff*-elokuvasta)

Elokuvan kamera samastuu siis erityisesti Emily Tetherown katseeseen ja elokuvan ruumis hänen ruumiilliseen kokemukseensa. *Meek's Cutoff* lausuu muodollaan selvimmin päätöksentekoa koskevissa kohtauksissa. Karavaanijoukon miehet Meekin johdolla pitävät keskenään kokouksia, joissa käsitellään uudisasukkaiden reittiä sekä päämäärän saavuttamista. Naisille nämä kokoukset eivät ole sallittuja miesporukan vetäytyessä ryhmänä kauemmaksi muusta joukosta. Emily Tetherow saa tietoa Meekin suunnitelmista vain kyselemällä kokousten jälkeen mieheltään keskustelluista sekä sovituista asioista. Etäisyys miehiin ja näin myös päätöksentekoon koetaan elokuvan ruumiin kautta katsomiskokemuksessa. Miesten kokoustaessa kamera ei siirry hahmojen keskuuteen kuvaamaan heitä lähikuvissa, esimerkiksi rytmittäen kohtausta kuva–vastakuvaleikkauksen avulla samalla syöttäen katsojalle informaatiota karavaanijoukon etenemistä koskien, vaan jää etäälle naisten tavoin. Kaukana pysyttelevän kameran lisäksi myös äänimaailma vahvistaa etäälle jäävää kokemusta. Katsoja joutuu elokuvan naishahmojen tavoin todella kuuntelemaan tarkasti kaukana käytyä keskustelua, jotta saisi edes pieniä vihjeitä miesten suunnitelmista.

Esimerkkinä tästä patriarkalisesta päätöksenteosta ja *Meek's Cutoff*-elokuvan enonsiatiivisesta strategiasta toimii alkupuolen kohtaaminen, missä Meek on johdattanut joukon juomakelvottoman, emäksisen veden äärelle. Pitkään vähäisillä juomavesivarannoilla matkannut joukko pysäyttää vankkurinsa veden äärelle. Miehet jatkavat jalkaisin matkaa kohti rantaa ja siellä seisovaa Meekiä. Tilanne vaatii hätäkokouksen. Miehet ehdottavat Soloman Tetherowin johdolla Meekille, että joukko suuntaisi pohjoiseen ja pyrki löytämään takaisin

pääkaravaanin mukaan. Meek väittää vastaan kertoen tuntevansa alueen ja nopeimman reitin määränpäähän. Kameran tarjoama perspektiivi pysyttelee kohtauksessa etäälle jätettyjen vankkureiden ja niiden vierellä seisovien naisten kohdalla. Miehet seisovat rannalla sellaisen matkan päässä, että tällä kertaa naiset ja katsoja voivat kuulla heidän keskustelunsa (kuvat 6 ja 7). Muut miehet sijoittuvat kohtauksessa pääosin selin naisiin päin Meekin ollessa heistä ainoa, joka kohtaa naiset kasvotusten. Miehistä tilanteeseen raskaimmin suhtautuva Thomas Gately kyykistyy maahan. William Whiten (Neal Huff) kysyessä hänen mielipidettään reitistä Thomas kääntyy nopeasti katsomaan selkensä taakse jätettyä puolisoaan. Kuva reagoi Thomaksen katseen suuntaukseen leikatun naisten kokokuvaan, missä Millie Gately kävelee pois vankkureiden viereltä pyyhkien kyyneleitä silmistään. Elokuva leikkaa takaisin miesten kokoukseen, missä he Meekiä vastustaen päättävät suunnata pohjoiseen.



Kuva 6 (ruutukaappaus Meek's Cutoff -elokuvasta)



Kuva 7 (ruutukaappaus Meek's Cutoff -elokuvasta)

Ajoittain kohtaus leikkaakin ikään kuin kuva–vastakuvarytmin kaltaisesti etäällä keskustelevien miesten kokokuvasta (kuva 6) pettyneen Emily Tetherown puolilähikuvaan ja

vankkureiden vierellä seisovien Glory Whiten (Shirley Henderson) ja Millie Gatelyn (Zoe Kazan) kokokuvaan (kuva 7). Elokuva huomioi näin neuvottelun ulkopuolelle jätetyt osapuolet. Perspektiivi pysyttelee läpi kohtauksen naisten kokemuksessa. Vaikka kyseisessä kohtauksessa dialogilla onkin merkittävä rooli miesten päättäessä suunnan muuttamisesta, elokuva jälleen lausuu selvemmin muodollaan. Tietenkin jo mainittu naisten aseman heijastaminen kuvasuhteen, kuvakokojen sekä etäälle jättämisen kautta on kohtauksessa läsnä, mutta myös henkilöhamojen sijoittuminen sekä leikkauksen rytmi ovat merkittäviä elementtejä. Miehet häpeävät tilannetta ja kokevat, että ovat pettäneet puolisonsa seuraamalla Meekin opastusta. Selän käänntö ei ole kohtauksessa välinpitämätön ele vaan häpeän ilmaisu. Kasvokkain seisova Stephen Meek ei taas koe muiden miesten lailla häpeää, vaan kuten dialogi vahvistaa hän uskoo edelleen olevansa oikea henkilö johdattamaan karavaanijoukkoa. Kuvan leikatessa vastakuvan kaltaisesti kaukana seisovien Millien ja Gloryn kuvaan, seuraten Thomaksen katseen kääntämistä, perspektiivi ei asetu kuitenkaan miehen katseeksi. Gloryn sekä Millien kokokuvassa kamera asettuu miehiin kohdistuvan matkan puoliväliin. Kapea kuvasuhde vahvistaa jälleen naisten ahdasta roolia, heidän kuunnellessaan käynnissä olevaa kokousta vailla minkäänlaista sananvaltaa.

Hätäkokouksen jälkeen seurue leiriytyy ja miehet lähtevät etsimään vettä. Naiset jäävät suorittamaan leirin pystyttämiseen liittyviä rutiineja. Polttopuita kerätessään Emily törmää aavikolla ensimmäistä kertaa alkuperäisasukasmieheen pelästyen pahasti. Hän juoksee vankkureille, tarttuu kivääriin ja ampuu taivaalle kaksi laukausta merkiksi vaarasta kaukana oleville miehille. Emilyn ja alkuperäisasukkaan ensikohtaaminen pysyttelee jälleen päähenkilön perspektiivissä. Näemme katsojina ensin vain alkuperäisasukkaan jalan kuvakomposition ylänurkassa Emilyn kyykistyessä nostamaan polttopuita syliinsä. Emilyn noustessa hätäisesti pystyyn elokuva leikkaa laajaan puolikuvaan hänen kauhistuneesta reaktiostaan alkuperäisasukkaan jäädessä kokonaan kuvan ulkopuolelle. Näemme katsojina siis Emilyn reaktion ennen kuin pääsemme näkemään alkuperäisasukkaan. Kohtaus leikkaa Emilystä hänen perspektiivinsä mukaiseen laajaan kokokuvaan, missä alkuperäisasukas juoksee pois päin kamerasta kukkulan päällä odottavan hevosensa luokse. Kuva palaa takaisin Emilyyn, joka pudottaa puut sylistään ja alkuperäisasukkaan tavoin ottaa jalat alleen suunnaten vastakkaiseen suuntaan kohti vankkureita. Näemme seuraavaksi pakoon ratsastavan alkuperäisasukkaan, joka katsoo taaksepäin Emilyn suuntaan. Tässä yhteydessä näemme katsojina ensikerran myös etäältä alkuperäisasukkaan kasvot. Emilyn saapuessa vankkureille loppukohtaus esitetään kokonaisuudessaan paikallaan pysyvän laajan kokokuvan

kehyksissä. Kohtaamisesta tietämättömät Glory, hänen poikansa Jimmy (Tommy Nelson) ja Millie ihmettelevät kuvan taustalla Emilyn hätäistä toimintaa. *Slow Cinema* -tyylille uskollisella tavalla kamera pysyttelee kokokuvassa reilun minuutin ajan ilman leikkauksia kuvaten kiväärin lataamiseen vaadittavia hitaita toimenpiteitä realistisella tavalla.

Myöhemmässä kohtauksessa miehet lähtevät alkuperäisasukkaan perään ja tuovat hänet vangittuna takaisin leiriin. Kielieroista huolimatta miehet saavat alkuperäisasukkaan kanssa kommunikoidessaan käsityksen siitä, että hän voisi johdattaa heidät veden äärelle. Väkivallalla uhattu alkuperäisasukas pakotetaan oppaaksi ja joukko lähtee seuraamaan hänen johdatustaan. Matkan aikana Emilyn suhtautuminen alkuperäisasukkaaseen muuttuu. Aluksi pelokas ja ennakkoluuloinen Emily kohtelee alkuperäisasukasta karavaanijoukon miesten tavoin pitäen hänet etäällä ja kohdellen häntä lähes eläimen kaltaisesti. Myöhemmin Emily kuitenkin uskaltuu lähemmäs tarjoten hänelle ensin ruokaa ja myöhemmässä kohtauksessa tarjoutuen korjaamaan hänen rikkinäisen kenkensä.

Mainituista kohtauksista jälkimmäinen osoittaa muutoksen käynnistymisen Emilyn hahmossa. Korjatessaan kenkää hän juttelee aluksi hyvin ylimielisesti miehelle pitäen katseensa maassa. Emily aloittaa kertomaan ompelun taidosta ja etenee kuvaamaan kaupunkeja, joita uudisasukkaat ovat rakentaneet ja jotka olisivat täysin käsittämättömiä alkuperäisasukkaan ymmärrykselle. Palauttaessaan korjatun kengän Emily kuitenkin vaatii vastapalveluksena tietoa siitä, kuinka pitkä matka joukolla on vielä edessään. Mies tuijottaa kaukaisuuteen eikä vastaa Emilyn kysymykseen. Emily turhautuu ja kävelee pois haukkuen miestä lapsenkaltaiseksi. Kohtaus kuitenkin kuvaa suhtautumisen muutosta Emilyn puhutellessa hetken miestä kuin vertaistaan. Kuten Hall kirjoittaa, Emilyä ja rodullistettua alkuperäisasukasta yhdistävät heidän asemansa ”toisena” osana karavaanijoukkoa, valta-aseman kuuluessa valkoiselle miehelle (Hall 2018, 100). Myöhemmin Meekin uhatessa tappaa alkuperäisasukkaan Emily asettuikin miehen puolelle suhtautuen häneen inhimillisemmin kuin kanssamatkaajansa.

Emilyn suhtautumisen muutoksesta huolimatta on kuitenkin huomioitava, että elokuvassa nimettömäksi jäävälle alkuperäisasukkaalle ei päähenkilön kaltaisesti anneta omaa perspektiiviä. Alkuperäisasukas nähdäänkin Emilyn muuttuvan perspektiivin kautta ja hän jää elokuvassa tarkoituksellisesti etäiseksi hahmoksi. Alkuperäisasukas ei kuulu uudisasukkaiden joukkoon ja hän säilyttää etäisyytensä läpi elokuvan. Etäisyys vahvistetaan tietenkin myös

kommunikaatiossa alkuperäisasukkaan puhuessa omalla kielellään, jota elokuvassa ei esimerkiksi käännetä englanniksi tekstityksen avulla.

Elokuvan monitulkintaiset loppukuvat ovat myös omistettuja Emilyn ja alkuperäisasukkaan väliselle yhteydelle. Joukko löytää lopulta keskellä aavikkoa kasvavan puun, joka viestii lähellä olevasta, tai ainakin siellä olleesta vesilähteestä. Uudisasukkaat neuvottelevat puun vierellä reittivalinnasta. Kysyttäessä Meekin mielipidettä hän luovuttaa johtonsa Tetherown pariskunnalle todeten jatkoksi, että karavaanijoukon tulisi ottaa jatkossa käskynsä alkuperäisasukkaalta. Kuva leikkaa vapaaksi päästettyyn alkuperäisasukkaaseen, joka kävelee aavikolla pois päin muusta joukosta. Meek lausuu elokuvan viimeiset vuorosanat: ”Olen käytössänne” (*I'm at your command*). Elokuva leikkaa lähikuvaan Emily Tetherown pohtivista kasvoista. Emily kääntyy katsomaan loittonevaa alkuperäisasukasta oksien läpi. Etäälle pysähtynyt alkuperäisasukas katsoo takaisin. Kuva leikkaa Emilyn vakavaan kasvokuvaan, mistä se palautuu jälleen kokokuvaan alkuperäisasukkaasta ja hänen takanaan avautuvasta maisemasta. Mies alkaa kävellä kohti horisonttia ja elokuvan aikana säästeliäästi käytetty, eksyneen joukon harhailun taustalla soinut, epävarmuutta heijasteleva jousimusiikki palaa loppukohtauksen taustalle. Kuva häivyttyy mustaan ja elokuva päättyy.

Omassa tulkinnassani lopetusta koskien huomioin jälleen *Meek's Cutoff* -elokuvan vastustavan position omassa genressään. Klassiset western -elokuvat, esimerkiksi *Etäisten laaksojen mies* (*Shane*, 1953) ja *Etsijät* (*The Searchers*, 1956) päättyvät sankarin, valkoisen miehen ratsastamiseen (*Shane* elokuvassa *Etäisten laaksojen mies*) tai kävelyyn (Ethan Edwards elokuvassa *Etsijät*) kohti horisonttia. Tämän lopetuksen voi nähdä symboloivan jatkuvuutta, pysyvyyttä sekä sankarin omistajuutta maisemasta. *Meek's Cutoff* -elokuvassa asetelma käännetään pääläelleen Amerikan alkuperäisasukkaan kävellessä lopussa kohti horisonttia. Kuten Meek lopulta myöntää, alkuperäisasukas on kykenevin johtaja. Karavaanijoukko onkin selvästi alueella, mihin he alkuperäisasukkaan näkökulmasta eivät kuulu, sillä joukko ei ole kykeneväinen selviämään aavikolla alkuperäisasukkaan tavoin.

Alkuperäisasukkaan johdattaessa joukon puun luokse matkaajat löytävät ensimmäisen kerran elokuvan aikana jotakin toivoa antavaa. Toivosta viestii myös se, että loppukuvissa sekä Emily että alkuperäisasukas asetetaan ikään kuin uusiin kehyksiin, Emilyn katsoessa häntä puunoksien läpi. Emily on riisunut hilkkansa ja on ensimmäistä kertaa elokuvan aikana tilanteessa, jossa hänellä on päätäntävalta omasta elämästään. Vaikka karavaanijoukon tilanne

ei ole muuttunut, Emilyn hahmo on kokenut tarinan aikana muutoksen. Hänen ja alkuperäisasukkaan välinen katseenvaihto on osoitus solidaarisuudesta, Emilyn ollessa matkajista ainoa, joka asettui miehen puolelle. Vaikka elokuvan lopussa toivo pilkahtaakin, Emilyn vakava ilme, kohtauksen musiikki ja joukon vallitseva tilanne vahvistavat kuitenkin kaiken hetkellisyuden. Joukko ei vielääkään ole löytänyt vettä, saati sitten matkan tavoitteellisena määränpäänä siintävää kotia. Western-genren ja todellisen historian tiedostaen *Meek's Cutoff* välttää suljettua lopetusta. Elokuvasa ei ole sankareita tai voittajia. Aavikon keskellä kerran kukoistaneen, mutta nyt kuihtuvan puun tavoin alkuperäisasukasta kohtaan tunnettu solidaarisuus, Emilyn asema karavaanijoukon päättäjänä ja Meekin luopuminen valta-asemastaan ovat kaikki hyvin poikkeuksellisia ja vain hetkellisiä asioita.

3.2.6 Lopuksi

Meek's Cutoff-elokuvan temaattinen sisältö välittyy teoksessa Teresa de Lauretiksen määrittelemän enonsiaation, eli teoksen muodolla lausumisen kautta. Elokuva lausuikin suurelta osin dialogin sijaan visuaalisesti. Enonsiatiiviset strategiat kytkeytyvät ajalliseen ja tilalliseen kerrontaan, eli *Slow Cinema* -tyyliin sekä kapean kuvasuhteen kehyksiin. Elokuva asettuu sekä muotonsa että sisältönsä puolesta vastustavaan positioon omassa genressään. Marginaaliin sysättyjen henkilöhahmojen asema koetaan katsomiskokemuksessa elokuvan ruumiin kautta. *Academy Ratio* -kuvasuhteen uudelleenvaljastaminen on merkittävä osa tätä vastustavaa lähestymistä, kuvaten naisen ahdasta roolia osana valkoisen miehen hallinnoimaa patriarkaalista järjestelmää. *Meek's Cutoff*-elokuvan kapea kuvasuhde toimii näin parergonaalisena kehyksenä, merkittävänä ja erottamattomana osana teosta ja sen ilmaisua.

4 *Academy Ratio* -kuvasuhde nykyajan kuvauksissa

Seuraavaksi käsittelen *American Honey* ja *First Reformed* -elokuvia sekä niissä valjastettua *Academy Ratio* -kuvasuhdetta. Siinä missä *The Grand Budapest Hotel* ja *Meek's Cutoff* lähestyivät kapean kehyksen käyttöä eri tulokulmista, nykyajan kuvauksiin lukeutuvat elokuvat *American Honey* ja *First Reformed* heijastavat tulkinnassani kapean kuvasuhteensa kautta uusliberalistisen ajan tuottamaa ahdistusta ja näköalattomuutta. Onkin siis aiheellista perehtyä nykyajan taloudellista sekä kulttuurista kenttää ohjaavan uusliberalismin käsitteeseen ja kyseisen aatesuuntauksen yhteiskunnallisiin seurauksiin. Koska tässä osiossa käsitellyt elokuvat kuvaavat yhdysvaltalaista yhteiskuntaa, painotan tarkastelussani uusliberalismin ja kapitalismin vaikutuksia Yhdysvaltojen kontekstissa.

4.1 Kapitalismiin ja uusliberalistiseen järjestykseen kytkeytyvä ahdistus ja katoavan horisontin kokemus

Kapitalismi on talousjärjestelmä, jonka perustana toimivat tuotantovälineiden yksityisomistus, markkinoiden tuottaman kysynnän, tarjonnan ja kilpailun sanelemat normistot, pääomien rajoittamaton omistus, vapaa liikkuvuus ja kasaantumisen sekä voiton maksimointi (Salonen 2003, 154–155). Uusliberalismi taas on kapitalismiin kytkeytyvä talousajattelun sekä hallinnon johtava periaate (Harvey 2008, 7). Sosiologi Linn Stalsberg kuvaa kapitalismin ja uusliberalismin välistä suhdetta seuraavasti: ”Uusliberalismi on kapitalismia, mutta se on meidän aikamme kapitalismia. Uusliberalismi on yksi kapitalismin muoto, jonka omat, tyypilliset piirteet ovat leimanneet taloudellista ja poliittista järjestelmää viimeisten 40 vuoden aikana.” (Stalsberg 2021, 19.)

Yhteiskuntateoreetikko David Harvey kirjoittaa talousjärjestelmää ohjaavan uusliberalistisen kehityksen ottaneen jalansijaa 1970-luvulla Yhdysvaltain keskuspankin johtoon nousseen Paul Volckerin ja Iso-Britannian pääministeriksi valitun Margaret Thatcherin ajaman politiikan myötä. Vuonna 1980 Yhdysvaltain presidentiksi valittu Ronald Reagan mukaili Volckerin linjaa, joka merkitsi työväestön vallan leikkaamista, rahamarkkinoiden vapauttamista niin kotimaan sisällä kuin maailmanlaajuisesti sekä luonnonvarojen käyttöä koskevan sääntelyn purkamista. (Harvey 2008, 6–7.) Harvey hahmottaa uusliberalistisen

politiikan tavoitteita valtio- ja yksilötasolla kirjoittamalla: ”Uusliberalismi on ensinnäkin poliittisen taloustieteen teoria, jonka mukaan ihmisen hyvinvointia voidaan parhaiten edistää vapauttamalla yksilön yritteliäisyys ja osaaminen sellaisessa institutionaalisessa viitekehyksessä, jota määrittävät vahva yksityinen omistusoikeus, vapaat markkinat ja vapaakauppa. Valtion tehtävänä on luoda ja vaalia tätä institutionaalista viitekehystä.” (Harvey 2008, 7.) Harvey näkee uusliberalistisen eetoksen saavuttaneen tätä nykyä hegemonisen aseman. Uusliberalismi on 1970-luvun jälkeen levittäytynyt maailmanlaajuisesti osaksi poliittis-taloudellisesta toimintaa ja ajattelua, mikä on tarkoittanut sääntelyn purkamista, yksityistämistä ja valtion vetäytymistä sosiaalipalveluiden aloilta useissa valtioissa. (Harvey 2008, 7–8.)

Uusliberalismin lyhyt historia -teoksessaan Harvey listaa ”uusliberalisaation prosessin” negatiivisia vaikutuksia, jotka koskettavat institutionaalisten rakenteiden sekä hallintatapojen lisäksi sosiaalisia suhteita, työnjakoa sekä elämäntapaa laajemmin (Harvey 2008, 8–9). Jatkuvaan kasvuun perustava uusliberalistinen politiikka vaikuttaa rakenteen sisällä elävän yksilön ja hänen sosiaalisten suhteidensa lisäksi laajemmin luonnonvarojen käytön myötä myös ilmastonmuutoksen kiihdyttämiseen sekä ympäristötuhoon. Kuten Harvey toteaa: ”Luonnonvarojen hyödyntämisen suhteen uusliberalismin saavutukset eivät ole kehuttavia... Lyhytkestoisten sopimusten suosiminen asettaa tuottajille paineita ottaa sopimuskaudesta kaikki irti ja tuottaa niin paljon kuin ehtivät.” (Harvey 2008, 212–213.) Myös Stalsberg kirjoittaa, miten merkittävin keino vaikuttaa ilmastonmuutoksen positiivisella tavalla on loppumattomaan kasvuun perustuvan talousjärjestelmän muuttaminen (Stalsberg 2021, 149).

Ympäristötuhoon lisäksi kulttuurintutkija Mark Fisher on keskittänyt huomiota *Capitalist realism* (2009) -kirjassaan kapitalismin ja uusliberalistisen ideologian (jota Fisher nimittää kapitalistiseksi realismiksi) vahingolliseen vaikutukseen mielenterveydellisesti, josta Gilles Deleuze ja Félix Guattari myös kirjoittivat jo alun perin vuonna 1972 ilmestyneessä *Anti-Oidipus: Kapitalismi ja skitsofrenia* -teoksessaan. Mainittujen tutkijoiden lisäksi myös esimerkiksi psykologi Oliver James on tutkinut kirjassaan *The Selfish Capitalist* (2008) Yhdysvaltoja, Australiaa ja Iso-Britanniaa löytäen kasvavien mielenterveysongelmien, masennuksen ja ahdistuksen yhteydet uusliberalismiin. Fisher mukailee Jamesin tutkimustuloksia, jotka kuvaavat sitä miten jatkuva stressi ja epävarmuuden tila sairastuttavat mielen nykyajassa (Fisher 2009, 19). Fisher näkee ahdistuksen aiheuttajaksi sen, että

kapitalistisessa realismissa poliittinen mielikuvitus on kuollut eli toisin sanoen tulevaisuuden horisontti ei ole enää näkyvässä eikä kuviteltavissa (Fisher 2009, 1–11). Stalsberg kirjoittaa uusliberalismin mielenterveydellisten vaikutusten yhteydessä yksilön sisäistetyistä uusliberalismista, missä kilpailemisesta ja itsensä mittaamisesta on tullut arkipäivää (Stalsberg 2021, 86–87). Taloutta ohjaavan päättymättömän kasvun logiikan tapaan jatkuva itsensä kilpailuttaminen ei ole pitkällä aikavälillä kestävää toimintaa.

Mainittu horisontin katoaminen heikentää myös kykyä vaikuttaa vallitsevaan tilanteeseen. Sosiologi Pierre Bourdieu kirjoittaa uusliberalismin aiheuttaman epävarmuuden hallitsevan niin tietoisuutta kuin tiedostamatonta (Bourdieu 1999, 110). Bourdieu kuvaa epävarmuuden pysyvää tilaa ja sen seurauksia: ”Kyse on olemassaolon hajoamisesta, joka ilmenee muun muassa elämän ajallisten rakenteiden häviämisenä sekä edelleen koko maailma-, aika- ja avaruussuhteiden rappeutumisena...Ennen kaikkea se riistää sen minimaalisen tulevaisuuteen kohdistuvan uskon ja toivon, jota tarvitaan, mikäli ihmisten on määrä nousta varsinkin joukkona kapinaan nykyhetkeä vastaan, olipa se sitten kuinka sietämätöntä hyvänsä.” (Bourdieu 1999, 110.) Bourdieun lausuman voi kohdistaa myös edellä käsiteltyyn ympäristötuhoon, joka globaalina ilmiönä vaikuttaa rappeuttavasti nuorten sukupolvien tulevaisuuden horisonttiin.

Epävarmuuden ja katoavan horisontin kokemukset vaikuttavat vallitsevassa järjestyksessä ankarimmin yhteiskunnan tukea eniten tarvitseviin ihmisryhmiin eli ikäluokissa vanhoihin ja nuoriin ihmisiin sekä tulotasossa köyhiin ihmisiin. Sosiologi Zygmunt Bauman kirjoittaa kirjassaan *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts* (2004) ihmisjätteestä, joka pyritään uusliberalistisen yhteiskunnan toimesta tehostetuin tavoin ensin erottelemaan ja sitten ikään kuin siivoamaan pois, sillä sen katsotaan vaarantavan yhteiskunnan hyvinvoinnin ja normaalin toiminnan (Bauman 2004, 85). Kulttuurikriitikko Henry A. Giroux esittää, että Yhdysvaltojen kontekstissa varsinkin tulotasoltaan alempaan yhteiskuntaluokkaan kuuluvat nuoret näyttäytyvät uusliberalistisessa järjestelmässä Baumanin mukaisena ihmisjätteenä (Giroux 2015, 550–556). Giroux kutsuukin uusliberalismia suoranaiseksi ”sodaksi nuorisoa kohtaan” (*War on Youth*) (Giroux 2013, 24).

Giroux’n esityksen mukaisesti voisikin todeta, että nuorten syrjäytymisen taustalla ilmenee myös systemaattista syrjäyttämistä. Myös luokkaa tutkinut Beverley Skeggs kirjoittaa uusliberalistisesta erottelusta ”arvokkaiden ja hyödyttömien” ihmisten välillä. Skeggs toteaa:

”Talous on aina leimannut luokkaa koskevaa ymmärrystä, mutta viime aikoina myös uusliberaalit käsitykset hallinnasta ovat nousseet vaikutusvaltaisiksi. Niiden mukaan tietynlaiset minuudet ovat globaalin talouden toiminnan ja kansakunnan arvon kohottamisen kannalta välttämättömiä.” (Skeggs, 2014, 128.) Linn Stalsberg jatkaa uusliberalismin ihannesubjektista eli järjestelmän näkökulmasta arvokkaasta ihmisestä kirjoittaen: ”Meidän täytyy tehdä enemmän asioita, antaa vähän enemmän töissä, treenata enemmän, saada vähän hienompi vartalo, vähän parempi auto kuin edellinen, modernimpi keittiö, uusia muodikkaita vaatteita, loma vähän kauempana kuin viime vuonna. Ja muunnelmia tästä kiireisestä elämästä, niitä me suoritamme kuin se olisi käsky.” (Stalsberg 2021, 87.) Poliitiikan tutkija Wendy Brown toteaaakin uusliberalismin ja siihen kytkeytyvän talousajattelun tunkeutuvan vallitsevassa ajassa ihmiselämän jokaiselle sektorille ja vaikuttavan niin yhteiskunnan, kulttuurin, kuin politiikan tasolla (Brown 2005, 40).

Uusliberalismilla on ollut valtava vaikutus myös työmarkkinoihin, työtehtäviin sekä työntekijöihin. Finanssitalous ja reaalityalous ovat erkaantuneet toisistaan, mikä tarkoittaa työläisten merkityksen vähentymistä osana talouskasvun luomista, sillä suuremmat voitot saavutetaan finanssimarkkinoilla (Haapala 2016, 31). Valtiotieteilijä Laura Haapala hahmottaa tätä eriarvoisuuden kasvuun johtavaa prosessia tiivistäen seuraavasti: ”Rahaa tehdään helpommin rahalla kuin työllä” (Haapala 2016, 31). Ekonomisti Christian Marazzi ei taas näe finanssimarkkinoita reaalityalouden ulkopuolisena voimana vaan niin kutsutun entisen postfordistisen teollisuusyhteiskunnan tuotannon muotojen kääntöpuolena. Marazzin mukaan vallitsevassa tilanteessa, jossa finanssimarkkinat läpäisevät tuotannon ja laajemmin yhteiskunnallisen elämän, ei rahoitusta ja reaalityaloutta voi enää erottaa toisistaan. (Marazzi 2015, 29–54.) Marazzi hahmottaa vuoden 2007 Yhdysvalloista globaaliksi ilmiöksi levinnyttä finanssikriisiä ja käsittelee sen kautta sijoitusmarkkinoiden kaiken läpäisevää luonnetta. Marazzi kirjoittaa: ”Subprime-lainojen leviäminen osoittaa, että kasvaakseen tai tehdäkseen voittoa finanssialan täytyy keskiluokan lisäksi sotkea mukaan myös köyhät. Toimiakseen finanssikapitalismin täytyy investoida sellaisten ihmisten paljaaseen elämään, jotka eivät kykene antamaan minkäänlaisia vakuuksia eivätkä tarjoa mitään muuta kuin itsensä.” (Marazzi 2015, 37.) Finanssikapitalismi koskettaa siis jokaista yksilöä, tulotasosta riippumatta.

Finanssivetoisessa kapitalismissa varallisuus kohdistuu epätasaisesti vain hyvin pienelle osalle väestöstä ja suurimmat voitot kasautuvat rikkaimmalle yhdelle prosentille (Viren &

Vähämäki 2020, 70). Yhteiskuntatieteilijä Eetu Viren ja valtiotieteilijä Jussi Vähämäki käsittelevät teoksessaan *Seutu joka ei ole paikka* (2020) finanssikapitalismin ja työn suhdetta, kuvaten sitä Karl Marxin oppien mukaisesti seuraavalla tavalla: ”Työn perusmuoto kapitalistisissa yhteiskunnissa ei ole palkkatyö vaan pääomasuhde yhteiskunnallisena suhteena, työn alistamisen suhteena...Yksi kaikkein keskeisimmistä kamppailuista koskee työläisen ruumiin ja työsuorituksen, työvoiman ja työn välistä rajaa: mikä kaikki työläisen ruumiista, hänen kyvyistään ja ominaisuuksistaan kuuluu työhön ja mitä kaikkea työntekijästä työvoiman ostajalla on oikeus käyttää?” (Viren & Vähämäki 2020, 23–24.) Myös Haapala käsittelee tätä kamppailua ja työn muutosta kirjoittaen työn prekarisoitumisesta, joka aiheutuu perinteiselle teollisuusyhteiskunnalle tyypillisten keskituloisten työtehtävien vähentymisestä, sillä talouden ja tuottavuuden kasvu eivät ole lisänneet työpaikkojen määrää (Haapala 2016, 36–46). Tämän huomioi myös Marazzi kirjoittaen, että finanssimarkkinoiden toiminta ei ole kohdistunut työllisyyttä ja palkkoja kasvattaviin investointeihin vaan osakkeiden arvon kasvattamiseen (Marazzi 2015, 52). Epätyypilliset työsuhteet, osa-aikaisuus, työttömyys, pätkätyöt ja matalapalkkaiset työt ovat lisääntyneet, mikä tarkoittaa myös työstä saadun korvauksen epäsäännöllisyyttä teollisuusyhteiskuntaan verrattuna (Haapala 2016, 41). Haapala kirjoittaa uusliberalististen työmarkkinoiden aiheuttaman kilpailun johtavan pakotettuun yksilöllisyyteen (Haapala 2016, 169). Hän kuvaa tilannetta seuraavasti: ”Koska prekariaatin toimeentulo on turvautunut työpaikan sijaan kiinni yksilön omasta kilpailukyvyystä työmarkkinoilla, voi työsuhteen ja tulojen epävarmuutta pitää myös pakkoyksilöllistymisen ilmenemismuotona jälkiteollisessa maailmassa” (Haapala 2016, 169). Uusliberalismi siis kannustaa yksilöitä individualismiin ja itsensä tuotteistamiseen, jossa vastuu niin epäonnistumisesta kuin menestymisestä vieritetään lähtökohtaisesti yksilölle itselleen. Uusliberalismin tuottamasta subjektista on näin siis tullut niin kutsuttu ”oman onnensa seppä” tai ”oman itsensä yrittäjä” (Viren & Vähämäki 2020, 51). Vallitseva asetelma näyttäytyy paradoksaalisena tilanteessa, jossa yksilö on asetettu vastuuseen omasta elämästään, mutta hänellä ei kuitenkaan ole käytössään vaadittavia resursseja tämän elämän rakentamiselle.

4.2 Ahdistus: *Academy Ratio* -kuvasuhde päähenkilön kokemuksellisenä muotokuvana *American Honey* -elokuvassa

Uusliberalistisen ideologian mukainen ja finanssikriisin jälkeinen yhdysvaltalainen yhteiskunta toimii näyttämönä elokuvissa *American Honey* ja *First Reformed*.

Uusliberalistisen järjestyksen aiheuttama horisontin katoaminen ja tämän tuottama ahdistus toimivat keskeisinä teemoina elokuvissa. *American Honey* -elokuvan päähenkilö Star asettuu ikänsä, maantieteellisen sijaintinsa ja luokkataustansa puolesta osaksi Baumanin kuvaamaa järjestelmän laidalle syrjäytettyä tai siivottua ihmisjätettä toteuttaen kuitenkin road-elokuvan aikana odysseian uusliberalistisen ajatusmaailman määrittämään yhteiskuntaan.

4.2.1 Elokuvan juonikuvaus ja ohjaaja Andrea Arnoldin esittely

American Honey on road-elokuva, joka seuraa nuoren Star-nimisen naisen kokemuksia hänen hypätessään kotipaikkakunnallaan vierailevan lehtimyyntiporukan matkaan jättäen entisen elämänsä taakseen. Elokuvan aikana lehtimyyjien tila-auton reitti suuntautuu Etelä-Yhdysvaltojen suuriin kaupunkeihin nuorista koostuvan joukon kiertäessä varakkailla asuinalueilla ovelta ovelle lehtitilauksia kaupaten. Elokuvan tarina on lehtimyyjäjoukon elämäntavan mukaisesti ajelehtiva keskittyen päähenkilön kasvutarinaan eli hahmon ulkoiseen sekä sisäiseen matkaan. Elokuva koostuu Starin matkalla tapahtuvista kohtaamisista, joissa elokuva ilmentää vallitsevaa yhteiskuntajärjestystä, sukupuolta, luokkaeroja, ikää sekä näihin nivoutuvia yksilön mahdollisuuksia.

Brittiläinen ohjaaja ja käsikirjoittaja Andrea Arnold kertoo *The Guardianin* haastattelussa elokuvan syntytarinasta ja taustatyöstä. Elokuva on ohjaajan ensimmäinen kotimaansa ulkopuolella tapahtunut tuotanto. Elokuvan käsikirjoitus perustuu Arnoldin kokemuksiin, joihin hän törmäsi Pohjois-Amerikkaa autolla kiertäessään. Elokuvan keskiössä olevaan lehtimyyjäjoukkoon Arnold taas tutustui ensin *The New York Times* -lehden artikkelissa, missä kirjoitettiin tien päälle lähteneistä, halvoissa motelleissa yöpyvistä, kymmenen dollarin päiväbudjetilla elävistä ja elääkseen lehtiä myyvistä yhdysvaltalaisnuorista. Artikkelin pohjalta ohjaaja päätti tutustua tosielämän lehtimyyntiporukoissa kulkeviin nuoriin, mikä toimi taustatyönä *American Honey*- elokuvan käsikirjoitusta varten. Suurin osa elokuvan näyttelijöistä löytyi myös Arnoldin automatkalla tapahtuneiden kohtaamisten kautta, kuten esimerkiksi Starin roolissa pääosaa näyttelevä Sasha Lane. (O'Hagan 2016.) Elokuvassa esiintyvä nuorisojoukko koostuu siis suurelta osin ensikertalaisista, joista osa myös työskenteli lehtimyyjäporukoissa ennen kuvausten aloittamista (Cannesin elokuvajuhlat, YouTube - American Honey Press Conference Cannes, 2016).

Arnoldin tausta brittiläisenä ohjaajana asettaakin hänet tarkkailijan asemaan yhdysvaltalaisesta kulttuuria kohtaan. *American Honey* -elokuvan ilmaisussa ja tuotantotavassa voi nähdä ilmenevän piirteitä niin pienen budjetin yhdysvaltalaisesta independent-elokuvan perinteestä kuin brittiläisestä realismista. Arnold onkin nähty brittiläisen yhteiskunnallisesti kantaottavan elokuvan (*British Social Realism*) soihdunkantajana (Fuller 2010). Nämä tyyliuuntauokset näyttäytyvät elokuvan realistiseen esittämiseen pyrkivän esteettisen tason lisäksi Arnoldin lähestymisessä elokuvaprojekteihin, joissa henkilöhahmoiksi roolitetaan ammattinäyttelijöiden sijaan ensikertalaisia ja amatöörinäyttelijöitä.

4.2.2 Road-elokuvan lajityyppi, amerikkalainen unelma ja *American Honey* -elokuvan teemat

American Honey -elokuvan yhteydet road-elokuvan genrekonventioihin ovat ilmeiset. Road-elokuvaa tutkinut Tommi Römpötti huomioi, että genren elokuvat sijoittuvat yleensä tekohetkensä nykyaikaan, ja sosiaalisten ja poliittisten olosuhteiden tai ongelmien kuvaus on teoksissa usein eksplisiittistä (Römpötti 2012, 40). Tämän lisäksi nuoruus korostuu osana kyseistä genreä, sillä usein irtiotto tapahtuu niin kutsutusta aikuisyhteiskunnasta, ulkoa tulevia normeja ja rajoja pakoon (Römpötti 2012, 17). Road-elokuvan genren mukaisesti Starin tielle lähteminen on osoitus kapinasta vallitsevaa elämäntilannettaan kohtaan (Römpötti 2012, 81). Star asuu Muskogee-nimisessä kaupungissa, huomattavasti vanhemman, käyttäytymiseltään uhkaavan sekä kumppaniaan seksuaalisesti ahdistelewan miehen kanssa toimien lähinnä lasten- ja kodinhoitajana miehen edellisestä suhteesta oleville lapsille. Nuorelle Starille avoin tie sekä lehtimyyjien huoleton elämäntyyli näyttäytyvät vapautta ja toivoa symboloivina mahdollisuuksina. Tämän lisäksi Starin lähdön taustalla on myös romanttinen ulottuvuus, sillä hän iskee silmänsä lehtimyyjäporukkaan kuuluvaan Jake nimiseen mieheen (Shia Labouef).

American Honey kytkeytyy vahvasti road-elokuvan perinteeseen myös tapahtumapaikkansa kautta. Römpötti kirjoittaa genren kytköksestä amerikkalaisuuteen seuraavasti: ”Road-elokuva on amerikkalaisen kulttuurin myyttis-ideologiseen traditioon kuuluvien keskeisten merkitysten muovaaja, rakentaja, kommentoija ja levittäjä” (Römpötti 2012, 81). Elokuva kommentoi Starin matkan kautta amerikkalaista unelmaa, jossa yksilöllä nähdään olevan oikeus sekä vapauteen että onneen ja menestymiseen. Starin silmissä siintävä unelma paremmasta törmäytetään elokuvassa vallitseviin realiteetteihin, minkä kautta myös

amerikkalaisen unelman myytti on tarkastelun, kommentoinnin ja kyseenalaistamisen kohteena.

Elokuvan nimi viittaa myös tielle lähtemisen ja amerikkalaisen unelman ytimessä olevaan myyttiseen vapauteen. *American Honey* -nimi on lainattu Lady Antebellum nimisen country-yhtyeen samannimisestä kappaleesta, jonka nuoret myös soittavat tila-auton kaiuttimista elokuvan loppupuolelle sijoittuvassa kohtauksessa mukana laulaen. Kappaleen sanoitukset ovat kerrottu vanhemman naisen perspektiivistä. Nainen laulaa kaipuustaan takaisin viattomaan lapsuuteen ja nuoruuteen, mitä kappaleessa kuvataan sanaparilla ”*American Honey*”. Kyseinen kappale ja nuorten yhteislaulu korostavat elokuvan tematiikkaa. Nuoret ovat aikuisuuden risteyksessä, mutta omaavat vielä lapsenomaista viattomuutta ja uskoa tulevaisuuteen, eli toisin sanoen pitävät edellä mainittua amerikkalaisen unelman toteutumista mahdollisuutena. *Honey*-sana yhdistyy tietenkin myös mainitun kappaleen lisäksi englannin kielessä ilmaisuun naisesta eli toisin sanoen sukupuoleen, mikä on niin ikään yksi elokuvan teemoista.

Diegeettinen, usein auton kaiuttimista soitettu musiikki on suuressa roolissa myös muissa elokuvan kohtauksissa. Vallitseva musiikkityyli on rap-musiikki, jossa sanoitukset keskittyvät performatiivisella tavalla rahaan, kuluttamiseen, kalliisiin autoihin ja vaatteisiin sekä pröystäilevään elämäntapaan. Rap-kappaleet soivat usein ikään kuin kannustuksena ja rohkaisuna nuorten lähtiessä motellin pihamaalta myyntikierrokselle tai heidän lähestyessään lehtikaupoille soveltuvia rikkaita asuinalueita. Lehtimyyni sekoittuu lyriikoiden fantasiakuvaan dollarien takomisesta, jolloin amerikkalainen unelma on ikään kuin toteuttamisen vaiheessa. Kontrasti lehtimyynityön todellisuuden ja ylellisyyttä heijastavien musiikkikappaleiden välillä onkin elokuvassa ilmeinen.

Matkallaan lehtimyynitporukka ahtautuu samaan tila-autoon ja motellihuoneisiin sillä erotuksella, että esihenkilö Krystal liikkuu omalla autollaan ja nukkuu omassa huoneessaan. Päivän lopuksi Krystal myös kerää lehtimyynitporukan ansaitsemat rahat, mistä myyntipalkkiona myyjä saa 20 prosentin korvauksen. Lehtimyynitporukan omiin sääntöihin kuuluu myös aika ajoin järjestettävä ”häviäjien ilta”, jossa kaksi vähiten tienannutta myyjää joutuvat tappelemaan keskenään. Aamuisin ryhmä pitää palaverin motellin pihamaalla, missä Krystal kertoo myyntipaikasta ja asiakaskunnan varallisuudesta korostaen puheissaan rahan ja tienaamisen merkitystä.

Ennen Jaken opastamana tapahtuvaa Starin ensimmäistä myyntikeikkaa porukkaan kuuluva kokeneempi QT (Verronikah Ezell) neuvoo Staria myyntityön saloihin kehottaen häntä treenaamaan myyntipuhettaan. QT toteaa itse kertovansa tekaistun tarinan Afganistanissa kuolleesta isästään, mikä yleensä vetoaa asiakaskuntaan. Perehdytyksen alussa myös Jake kertoo Starille myyntityön taktiikoista. Hän huomauttaa, että asiakas ei ole kiinnostunut lehdistä vaan myyjästä itsestään, jolloin myyjän tulee ikään kuin kaupata itsensä asiakkailleen, minkä kautta myös lehtikaupat voi saattaa onnistuneesti loppuun. Tätä prosessia Jake kuvaa pelinä. Star huomaakin Jaken olevan kokenut pelaaja, joka räätälöi jokaiselle asiakkaalle eri myyntipuheen. Jake valehtelee esimerkiksi uskonnollisesta taustastaan ja varainkeruusta köyhille lapsille. Star jättäytyy heti ensimmäisestä asiakaskohtaamisesta alkaen taustalle ottaen selvästi etäisyyttä myyntityön todellisuuteen. Ensimmäisessä myyntitilanteessa luokkaeroja korostetaan Starin ja Jaken vieraillessa varakkaalla esikaupunkialueella elävän perheen talossa. Perheen varallisuutta alleviivataan myös dialogissa. Jake pyytää virvoketta, johon vastauksena perheenäiti kehottaa häntä valitsemaan juomansa, sillä: ”Meillä on lähestulkoon kaikkea” (*We have just about everything*). Juomavalikoiman lisäksi perheenäidin kommentin voi nähdä koskevan kaikkea ympäröivää ylenpalttisuutta. Star ei osallistu Jaken tarinointiin, vaan toteaa potentiaaliselle asiakkaalle suoraan, että heidän tarkoituksensa on myydä hänelle lehtiä. Toteamuksessa ja Starin elekielessä heijastuvat arvottomuuden tunteet Starin seisoessa tilanteessa ulkopuolisena keskellä suurta olohuonetta.

Lehtimyyjän työ vaatiikin uusliberaalin ”itsensä tuotteistamisen” taktiikoita lehtimyyntiporukan toimiessa heitä ympäröivän kilpailuyhteiskunnan kaltaisena mikrokosmoksena. Nuoret lehtimyyjät kilpailevat keskenään, pyrkien välttämään viimeiseen asti ”häviäjien iltaa”. Asiakaskohtaamisissa tekaistujen tarinoiden tarkoituksena on muovautua subjektista ostettavaksi objektiksi, mikä näyttäytyy Starille hyvin vieraana. Uusliberaali arvokkaiden ja arvottomien ihmisten jakolinja ilmenee nuorten kiertäessä ovelta ovelle varakkailta esikaupunkialueilla. Lehtimyyntityön todellisuus on rinnastettavissa yhteiskunnan laitamille ihmisjätehuolletun nuorison todellisuuteen. Nuoret ylittävät rajan ja liikkuvat alueilla, mihin heidän ei nähdä kuuluvan. Kuulumattomuus vahvistetaan asiakkaiksi miellettyjen ihmisten ilmeiden ja eleiden kautta. Suurin osa asiakakunnasta suhtautuukin hyvin epäilevästi oveltaan seisoviin nuoriin.

Matkansa aikana Star törmää niin stetsoneihin sonnustautuviin varakkaisiin teksasilaismiehiin kuin oman onnensa nojaan jätettyihin kouluikäisiin lapsiin. Tien päällä vietettyyn elämään kietoutuva kiinnittymisen kaipuu ja katoavan horisontin kokemus ilmenevät myös päähenkilön puhuessa unelmistaan. Starin kaupatessa lehtiä rekkaa työkseen ajavalle vanhemmalle miehelle tämä kertoo lukevansa venelehtiä ja unelmoivansa omasta veneestä todeten samaan lauseeseen, ettei ole koskaan ollut edes lähellä merta. Tämän jälkeen mies kysyy Starin unelmista. Kysymys saa hänet hämilleen, sillä kukaan ei ole koskaan ennen kysynyt hänen unelmistaan tai haaveistaan. Hetken mietittyään Star vastaa haaveilevansa lapsista sekä omasta kodista ja pihamaasta, muuttaen kuitenkin pian vastauksensa suureksi asuntovaunuksi. Star siis hyvin nopeasti korjaa omaa vastaustaan ja ikään kuin muokkaa unelmansa edellä käsitellyn Pierre Bourdieun lausuman mukaisesti soveltumaan osaksi heikentynyttä tulevaisuuden visiota sekä rappeutuvia mahdollisuuksiaan.

Starin kokemukset ajavat häntä kohti pakopaikkana näyttäytyvää luontoa. Elokuvan aikana Starin luontosuhdetta korostetaan esimerkiksi hänen kohdatessaan kasvotusten yöllisellä heinäpellolla karhun tai pelastaessaan uima-altaassa kelluvan mehiläisen. Luonto toimii näin myös avoimen tien kaltaisena vapauden symbolina, johon heijastettuna Starin todellisuus näyttäytyy vankilana, mistä hän pyrkii vapautumaan toivoen pelastusta veden varassa sinnittelevän mehiläisen tavoin. Elokuvan avoimeksi jäävässä loppukohtauksessa Starin voikin nähdä pelastavan itse itsensä. Nuorisojoukko on leiriytynyt järven rannalle ja juhlii roihuavan nuotion ympärillä. Jake ohjaa Starin sivuun juhlista ja ojentaa tälle löytämänsä kilpikonna. Star kävelee veden äärelle jättäen juhlijat taakseen, päästää kilpikonna vapaaksi veteen ja upottautee sukelluksiin. Hän on upoksissa niin kauan, että veden pinnan väreet ehtivät kadota. Star nousee kuitenkin lopulta takaisin pinnalle. Starin noustessa vedestä taustalla olevien juhlien diegeettinen musiikki lakkaa ja jäljelle jäävät vain luonnon äänet, mihin elokuva myös päättyy.

Jaken ojentama kilpikonna ja syrjään ohjaaminen toimivat osoituksena siitä, että Star ei kuulu lehtimyyjien joukkoon. Järveen upottautuminen vaikuttaa ensin hukuttautumisen kaltaiselta epätoivoiselta eleeltä, mutta kun Star nousee takaisin pinnalle haukkomaan henkeä, hänen voi nähdä puhdistautuvan tien päällä kohtaamistaan kokemuksista ja siirtyvän elämänsä seuraavaan vaiheeseen, mikä jätetään katsojan pääteltäväksi. Kohtauksessa merkittävää onkin se, että Star palaa takaisin pinnalle, vaikka resurssien tasolla tarkasteltuna hänen tilanteensa ei ole matkan aikana parantunut.

Seuraavaksi tarkastelen sitä, miten elokuva ilmaisee Starin kokemusta visuaalisesti erityisesti kuvasuhteensa kautta, kiinnittämällä huomiota elokuvan ruumiin välittämään elettyyn kokemukseen.

4.2.3 Kuvasuhde päähenkilön kokemuksellisenä muotokuvana

Star toimii nimensä mukaisesti tarinan tähtenä. Hän on läsnä jokaisessa kohtauksessa elokuvan asettuessa katsomaan tapahtumia hänen perspektiivistään. Starin näkökulman ja kokemuksen korostaminen ilmenevät sekä kuvaustyyllillisesti että kuvakerronnallisesti. Merkittävimmät visuaaliset tehokeinot näköalaa kaventavan kapean kuvasuhteen lisäksi ovat käsivarakamera ja linssin kapea terävyysalue. Kapean terävyysalueen ansiosta kuvan etuala on tarkka taka-alan jäädessä sumeaksi. Lähellä päähenkilöä pysyttelevä käsivarakamera mukailee Starin hektistä ja alati liikkuvaa elämää, kun taas epätarkka taustaa kuvaa ajelehtivaa, kiinnittymättömyyden kokemusta. Kuvakerronnallisesti Starin henkilökohtaista kokemusta korostetaan esittämällä päähenkilö usein kuvissa yksin. Tämä näkyy esimerkiksi henkilöhahmojen välisissä keskustelukohtauksissa, joissa Starin hahmolle omistetaan oma kuvansa ikään kuin irrottaen hänet erilleen vallitsevasta tilanteesta.

Lehtimyyntiporukan kaupungista toiseen etenevä elämäntyö on näennäisesti vapaata, mutta samanaikaisesti paikalleen jumittunutta. Päivät seuraavat toisiaan tila-auton penkkirivien sekä motellihuoneiden tarjotessa nuorille ainoan version pysyvyydestä ja kodista. Kapea terävyysalue nostaa Starin hahmon jatkuvasti erilleen muista keskittyen hänen elettyyn kokemukseensa sekä ulkopuolisuuden tunteeseen, jota hän kokee niin lehtimyyntiporukassa kuin asiakaskohtaamisissa.

Kuten aineistoa pohjustavassa osiossa mainitsin, käsittelemistäni elokuvista *American Honey* eroaa ilmaisultaan eniten klassisesta *Academy Ratio* -aikakauden tyylistä. Tietenkin välineellisesti tarkasteltuna esimerkiksi käsivarakameran käyttö mahdollistuu kuvauslaitteiston fyysisen koon pienentymisen sekä painon keventymisen myötä. Välineellisen puolen lisäksi kuvaustyyli ja kuvasommittelu vahvistavat päähenkilön kokemusta elokuvan tarinassa. Kuvakerronta onnistuu sekä noudattamaan että rikkomaan klassista tyyliä. Ilmeisin esimerkki klassisesta tyylistä on Hollywood-elokuvassa 1940-luvulla

yleistynyt diagonaalinen kompositio, missä kuva jaetaan etu- ja taka-alaan (Bordwell 2008, 296–298). Diagonaalinen sommitelma näkyy esimerkiksi dialogikohtauksissa, joissa kuva–vastakuva leikkauksen avulla esitetty keskustelu tapahtuu henkilöiden välillä niin, että toinen henkilöahmo sijoitetaan kuvan nurkkaan lähelle katsojaa kameran kuvatessa hänen olkapäänsä yli vastaanäyttelijää. Kuvan nurkkaukseen asetettu henkilöahmo on usein epätarkka tarkennuksen kohdistuessa vastaanäyttelijään. Tästä asetelmasta keskustelu etenee kuvan leikatessa vuorotellen hahmojen välillä kameran pysytellen aina samalla puolella näyttelijöitä. David Bordwell kirjoittaa niin ikään 1940-luvulla yleistyneestä kuvakompositiosta, jossa dramaattisena, mutta jokseenkin epäluonnollisen näköisenä tehokeinona etualalla lähimpänä kameraa oleva henkilöahmo asetettiin kasvokkain yleisöön nähden, katsomaan hieman sivuun kamerasta. Etualalla oleva henkilö oli tässä asetelmassa tarkennuksen kohde, mutta myös taustalla olevat henkilöt pyrittiin sijoittamaan sille etäisyydelle, että kuvaan ei muodostuisi epätarkkoja alueita. Bordwell mainitsee, että diagonaalisesti kuvan lävistävästä kompositiosta huolimatta kuvan etu- ja taka-ala pyrittiin pitämään mahdollisimman tarkkana. (Bordwell 2008, 296–298.)

American Honey -elokuvassa päähenkilön käymissä keskusteluissa hänen kokemustaan korostetaan kuvakerronnan kautta. Tarkastelen tässä yhteydessä kahta keskustelukohtausta, joista ensimmäisessä Star puhuu ensi kerran Jaken kanssa automarketin parkkipaikalla ja toisessa Star on esihenkilö Krystalin työhaastattelussa. Molempien kohtausten kuva–vastakuvaleikkauksessa Star on läsnä keskustelukumppaninsa kuvassa asettuen epätarkkana kuvakomposition reunaan, mutta kuvan leikatessa Starin reaktioon tai puheenvuoroon hän on kuvassa yksin. Starin kuvissa hänet myös usein asetetaan mahdollisimman keskelle kuvakompositiota, kapean kuvasuhteen kehystäessä hänen kokemustaan. Jaken ja Starin keskustelussa päähenkilö esitetään ajoittain myös kuvattuna suoraan edestäpäin hyvin intiimissä lähikuvassa (kuvat 8 ja 9). Työhaastattelussa Star taas kuvataan puolilähikuvassa Krystalin jäädessä kokonaan kuvan ulkopuolelle (kuvat 10 ja 11). Päähenkilöä ei siis esitetä mainituissa keskusteluissa vastakuvassa Krystalin tai Jaken olkapään takaa, vaan kamera on siirretty Starin kuvissa keskustelijoiden väliin (kuvat 9 ja 11). Näin päähenkilölle ikään kuin omistetaan oma kuvakompositiensa kahden hahmon välisissä keskustelukohtauksissa irrottaen hänet kuva–vastakuvaleikkauksen rytmistä.



Kuva 8 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)



Kuva 9 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)



Kuva 10 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)



Kuva 11 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)

Kuten sanottua, kuvakerronta siis noudattaa ja rikkoo klassisen ilmaisun sääntöjä. Lähellä päähenkilöä pysyttelevän kameran, kapean terävyyalueen ja kapean kuvasuhteen kautta elokuva muodostaakin päähenkilön individuaalista kokemusta korostavan potrettimaisen vaikutelman. Vaikka päähenkilö useissa kohtauksissa ympäröidään muilla henkilöhahmoilla, ahdas kuvasuhde ja kapea terävyyalue asettavat hänet aina erilleen muista. Vivian Sobchackin ajatuksia seuraten elokuvan välineellisesti tuotettu perspektiivi ja katsomiskokemuksessa ilmenevä elokuvan ruumis mukailevat Starin näkökulmaa, ruumista ja kokemusta. Tämä ilmenee edellä käsiteltyjen keskustelukohtausten lisäksi esimerkiksi tila-auton sisällä tapahtuvissa kohtauksissa, missä Starin sijoittuminen autossa määrittää myös näkökulman tapahtumiin. Hänen istuessaan esimerkiksi tila-auton takana, ympäröiviä tapahtumia seurataan takapenkiltä käsin, kameran asettuen joko hieman sivuun hänen kasvoistaan tai kokonaan hänen päänsä taakse (kuvat 12 ja 13). Kapea kuvasuhde myös voimistaa entisestään tukahduttavan ahtauden tunnetta koko myyntiporukan pakkautuessa samaan autoon.

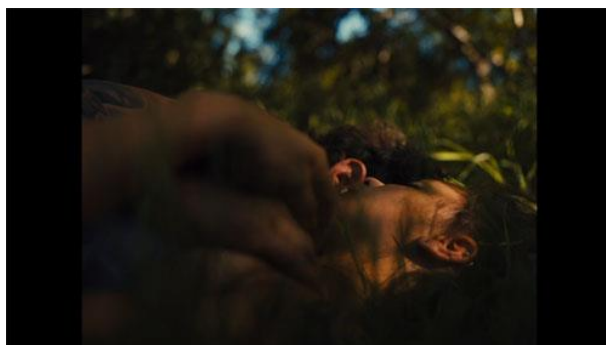


Kuva 12 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)

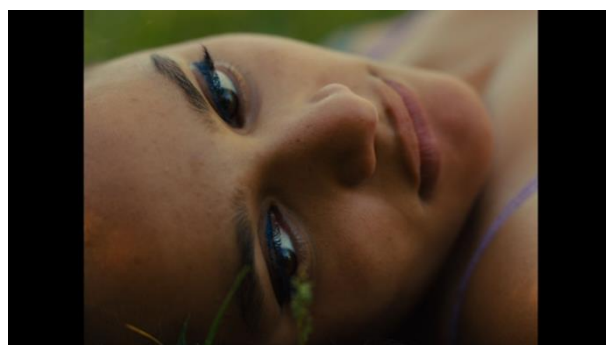


Kuva 13 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)

Merkittävimmin elettyä kokemusta heijastava kohtaus on elokuvan puoliväliin sijoittuva Jaken ja Starin seksikohtaus. Parin kohtaaminen tapahtuu hylätyn talon nurmella, mihin lehtimyyntiporukka on päättänyt matkallaan majoittua. Kohtaus ilmenee impressionistisena, koreografisesti vapaana sekä näyttelijöiden ehdolla etenevänä. Elokuvan kuvaustapaa noudattaen käsivarainen kamera pyrkii kohtauksessa mahdollisimman lähelle paria ja erityisesti Starin kasvoja. Intohimon sumentama ajatus heijastuu epätarkassa kuvassa, kuvaajan ja näyttelijöiden liikkeessä samanaikaisesti, ajoittain niin nopeasti, että kameran tarkennus jää etsimään kohdettaan. Kohtauksessa kamera asettuu Starin ruumiilliseen kokemukseen, kuvaajan laskiessa lopulta kameran nurmelle (kuva 14). Kameran tarkennus on keskittynyt Starin kasvoihin hänen syleillessään päällään makaavaa Jakea. Linssin eteen taittuvien ruohonkorsien sekä kuvan taka-alalla rehottavan kasvillisuuden vuoksi kuvasommitelma on hyvin ahdas. Ahtaus ei kuitenkaan näyttäydy tukahduttavalla tavalla,



Kuva 14 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)



Kuva 15 (ruutukaappaus American Honey -elokuvasta)

kuten esimerkiksi suuressa osassa tila-autoon sijoittuvia kohtauksia, sillä Star on kuvassa ikään kuin luonnon (ja tietenkin Jaken) ympäröimä. Myös alati liikkeessä oleva

käsivarakamera on hetkeksi pysähtynyt nurmelle lepäämään. Kuva ilmentääkin ahtauden sijasta täyttymystä.

Hylätyssä talossa yöpyminen on tapahtuma, jonka kautta Star pääsee matkansa aikana lähimmäksi unelmaansa, eli omaa kotia ja pihamaata. Tämän tuottama onnellisuuden tunne näyttäytyy myös visuaalisesti seksikohtauksen jälkeisessä kohtauksessa, parin vielä makoillessa nurmella ilta-auringon valossa. Kohtaus kuvaa sekä Jaken että Starin kasvot lähikuvissa heidän keskustellessaan unelmistaan. Lähikuvat erottuvat teoksen muusta kuvakielestä sommitelmansa kautta. Lähikuva Starin kasvoista on kuvattu viistosti hieman nurmen yläpuolelta, Starin asettuessa kuvaan horisontaalisesti niin, että hänen kasvonsa täyttävät lähes koko kapean kuva-alan (kuva 15). Kohtauksessa Jake on kuvattuna sivuprofiilista lähikuvassa, eli näemme hänet Starin silmin. Star on edellä mainittujen kohtausten tavoin kuvissa jälleen yksin. Katsojina emme näe päähenkilöä toisen henkilöahmon silmin, kuten Star näkee Jaken, vaan Star on kuvattuna yläviistosta, omassa lähikuvassaan. Kyseinen kuvasommitelma on loppukuvan ohella elokuvan harvoja hetkiä, missä jatkuva liike sekä ympäröivät äänet katoavat. Kohtauksissa elokuvan ruumiille annetaan tilaa hetken hengähdykselle. Nurmella makaavan Starin kasvojen täyttäessä kuva-alan horisontaalisesti, kuvasuhteen potrettimaisuus korostuu, päähenkilön ottaessa hetkeksi kapean kehyksen kontrolliinsa. Loppukohtauksen tapaan, Star onnistuu hetkellisesti hallitsemaan omaa tarinaansa.

4.2.4 Lopuksi

Kapea kuvasuhde toimii *American Honey* -elokuvassa yhtäältä potrettimaisena, päähenkilön kokemusta korostavana kehyksenä sekä toisaalta Sobchackin ajatusten mukaisena välineellisesti ilmaistuna eletyn kokemuksen kuvaajana. Starin prekaari elämäntilanne on yleinen uusliberaalin aikakauden olemassaolon muoto, joka pakottaa yksilön olemaan ikään kuin jatkuvasti varpaillaan, epävarmana tulevaisuudestaan. Kuvaustyyllillisesti kapea kuvasuhde sekä kapea terävyysalue toimivat yhdessä niin tiiviisti, että näiden elementtien erottaminen on hankalaa. Parergonaalisesti muoto vuotaa sisältöön. *American Honey* -elokuvan ilmaisun voi nähdä ”varastavan” katsojalta kuva-alaa niin syvyys- kuin leveyssuunnassa, heijastaen näin näköalattomuuden kokemusta. Päähenkilön tavoin katsoja ei näe ympärilleen tehdäkseen esimerkiksi oletuksia kohtausten etenemisestä tai

havainnoidakseen ympäristöä, vaan perspektiivi on lukittu osaksi elokuvan elettyä kokemusta. Epävarmuuteen lukeutuu myös kuvasuhteelle ominaisen klassisen tyylin ja kuva–vastakuvaleikkauksen rytmin rikkominen, mikä sekoittaa perinteiseen kerrontaan tottunutta katsojaa. Kapea kuvasuhde ja kapea terävyysalue muodostavat näin elokuvan epävarman ja ajelehtivan perspektiivin, joka heijastaa päähenkilön kokemusta maailmasta.

4.3 Ahdistus: *Academy ratio* -kuvasuhde horisontin katoamisen kuvastajana *First Reformed* -elokuvassa

First Reformed -elokuvassa pienen, mutta perinteikkään *First Reformed* -kirkon pastori Ernst Toller käy läpi uskonkriisin aiheuttamaa ahdistusta, joka syvenee ja lopulta ottaa vallan hänen ymmärtäessään ilmastomuutoksen ja ympäristökriisiin peruuttamattomat vaikutukset. *American Honey* -elokuvan tavoin elokuva kuvaa yksilön kokemusta uusliberalismin määrittämässä yhteiskunnassa. Elokuva luo myös yhteyden eurooppalaiseen klassikkoelokuvaan niin tarinansa kuin kuvasuhteensa kautta. Tästä seuraavassa.

4.3.1 *First Reformed* -elokuvan juonikuvaus

First Reformed -elokuvan tapahtumat saavat alkunsa, kun työssään merkityksettömyyttä kokeva, henkilökohtaista uskonkriisiä läpikäyvä sekä alkoholilla kovia vatsakipujaan lääkitsevä pastori Ernst Toller (Ethan Hawke) saa kutsun kotikäynnille seurakuntaan kuuluvalta pariskunnalta. Mary Mensana (Amanda Seyfried) pyytää Tolleria apuun, sillä hänen miehensä Michael (Philip Ettinger) tuntuu menettäneen kaiken toivonsa. Tollerin vierailulla ympäristöaktivistina toimiva Michael kuvaa hänelle ilmastokriisin peruuttamattomuutta ja laajuutta sekä omaa ahdistustaan asioiden suhteen. Hän kertoo myös Maryn olevan raskaana ja tivaa perusteluja sille, miten kukaan voisi nähdä järkevänä saattaa uutta elämää tuhotuvalle maapallolle. Tollerille keskustelu on haastava, mutta positiivisesti herättelevä. Pastori pyrkii löytämään vastauksia Michaelin laajoihin kysymyksiin. Hän yrittää empaattisesti kuvata elämän epäloogista mielettömyyttä kertomalla Michaelille omasta Irakin sodassa kuolleesta Joseph pojastaan. Toller puhuu myös toivon ja epätoivon kamppailusta sekä tulevaisuuden arvaamattomuudesta. Keskustelun loppupuolella epätoivon vallassa

kyynelehtivä Michael kysyy suoraan Tollerilta: ”Voiko Jumala antaa meille anteeksi sen, mitä olemme tehneet maapallolle?” Toller toteaa, ettei tiedä vastausta hänen kysymykseensä, mutta näkee, että kaikesta huolimatta ihminen voi valita uskoon ja anteeksiantoon perustavan oikeamielisen elämän. Tapaamisen lopussa miehet sopivat Tollerin aloitteesta vielä uuden tapaamisajan muutaman päivän päähän.

Keskustelu ja sen herättämät kysymykset jäävät pyörimään Tollerin mieleen seuraaviksi päiviksi. Sovittu seuraava keskustelu ei kuitenkaan koskaan toteudu, sillä saapuessaan tapaamispaikaksi sovittuun puistoon Toller löytää Michaelin kuolleen ruumiin ja sen viereltä haulikon, jolla Michael on ampunut itsensä. Michaelin hautajaiset järjestetään saastuneen vesistöalueen rannalla ja hänen toiveestaan tuhkat ripotellaan veteen. Toller on paikalla siunaamassa tilaisuuden ja kirkkokuoro laulaa vainajan toivoman Neil Youngin protestilaulun. Hautajaisten jälkeen Toller saa tietää, että Michael on testamentannut hänelle osan ympäristötuhoon liittyvästä tutkimusmateriaalistaan. Ennen Michaelin kuolemaa Toller myös takavarikoi itsemurhaiskuun valmistetun pommiliivin, jonka Mary löytää pariskunnan autotallista. Michaelin kuoleman jälkeisinä viikkoina Mary tukeutuu surutyössään Tolleriin ja he alkavat kiintyä toisiinsa. Toller perehtyy yksinäisinä ja alkoholin kostuttamina iltoinaan Michaelin tutkimusmateriaaleihin. Informaatioon uppoutuminen pahentaa pastorin jo valmiiksi uskonkriisissä vellovaa epätoivoa. Ahdistusta ei myöskään helpota Tollerin vatsakipuja selittävä syöpädiagnoosi.

Tollerille selviää, että protestanttinen seurakuntayhtymä Abundant Life, johon First Reformed -kirkko myös kuuluu, saa rahoitusta Ed Balq-nimisen liikemiehen omistamalta yritykseltä, joka sattuu olemaan myös yksi Yhdysvaltain suurimmista ympäristösaastuttajista. Tästä alkaa Tollerin spiraalimainen alamäki, jonka päätteeksi hän aikoo toteuttaa takavarikoimansa pommiliivin avulla itsemurhaiskun First Reformed -kirkon 250-vuotispäivänä järjestettävään juhla jumalanpalvelukseen. Tilaisuuden kutsuvieraaksi on odotettavissa Ed Balqin lisäksi yhteiskunnallisia päättäjiä pormestarista kuvernööriin. Elokuvan avoimeksi jäävä loppukohtausta seuraa Tollerin valmisteluprosessia ennen juhla jumalanpalveluksen alkua, minkä keskeyttää kuitenkin paikalle saapuva Mary. Pari ottaa loppukohtauksessa toisensa syleilyyn, minkä jälkeen kuva leikkaa mustaan päättäen elokuvan.

4.3.2 *First Reformed* -elokuvan taustaa ja ohjaaja Paul Schraderin esittely

Ohjaaja ja käsikirjoittaja Paul Schrader kertoo haastattelussa mielessään vuosien ajan pyörineestä käsikirjoitusideasta hengelliseen elokuvaan. Lopullisen sysäyksen projektille antoi puolalaisen Pawel Pawlikowskin elokuva *Ida* (2013), joka inspiroi Schraderia niin teemojensa kuin kuvaustyylinsä puolesta. (Hughes 2018.) *Ida* sijoittuu 1960-luvun Puolaan kertoen orvoksi jääneen nuoren naisen etsikkoajasta ennen hänen asettumistaan osaksi nunnaluostarin yhteisöä. *Ida* on mustavalkoinen elokuva, joka on niin ikään kuvattu kapealla *Academy Ratio* -kuvasuhteella.

Hengellisiä teemoja käsittelevä elokuva ei sinänsä ole sivujuonne Schraderin uralla, sillä hän julkaisi jo vuonna 1972 elokuvateoreettisen *Transcendental Style in Film* -teoksen. Kirjassaan hän tarkastelee Yasujirō Ozun, Robert Bressonin ja Carl Th. Dreyerin elokuvia kuvaten ohjaajien pelkistettyä tyyliä transsendentaaliseksi hengellisiä teemoja ilmentäväksi lähestymistavaksi. Schrader näkee ohjaajien elokuvien heijastavan mystisyyttä visuaalisella kuvakerronnallaan. Tyhjän tilan käyttö, paikallaan pysyvät otokset ja yleinen kerronnan hitaus lukeutuvat Schraderin mukaan piirteiksi, jotka vahvistavat mystisyyttä osana katsomiskokemusta. (Schrader 1972.) Hengellisiä teemoja käsittelevien eurooppalaisten elokuvien perintö onkin näkyvissä *First Reformed* -elokuvassa niin käsikirjoituksen kuin toteutuksen tasolla. Elokuvan tarina mukailee Bressonin *Papin päiväkirja* (1951, *Journal d'un curé de campagne*) ja Ingmar Bergmanin *Talven valoa* (1963, *Nattvardsgästerna*) -elokuvia (Hughes 2018). *Papin päiväkirja* ja *Talven valoa* ovat mainitun *Ida* -elokuvan tavoin mustavalkoelokuvia sekä kuvattuja *Academy Ratio* -kuvasuhteella.

Päähenkilön psyykkisen alamäen sekä transgressiivisen oman käden oikeuteen turvautumisen vuoksi *First Reformed* -elokuvaa voi verrata myös Schraderin käsikirjoittamaan ja Martin Scorsesen ohjaamaan elokuvaan *Taksikuski* (1976, *Taxi Driver*). Elokuvia *Papin päiväkirja* ja *Taksikuski* mukaillen *First Reformed* käyttää kerronnallisena työkaluna päähenkilön sisäistä dialogia Pastori Tollerin toimiessa elokuvan kertojana. Elokuvan alussa Toller aloittaa kirjoittamaan päiväkirjaa, minkä sivuille hän kirjaa syvimpiä mietteitään ja tuntojaan. Nämä sivut avataan elokuvan aikana katsojalle päähenkilön itsensä lukemana. *First Reformed* -elokuvan tarinan voi nähdä seuraavan *Talven valoa* -elokuvan tapahtumia pastorin syventyvistä uskonkriisistä aina seurakuntaan kuuluvan epätoivoisen aviomiehen

itsemurhaan. Schrader siirtää tarinan kuitenkin Yhdysvaltojen kontekstiin 2010-luvulle tuoden uskonkriisin rinnalle nykyaikaa määrittävät laajat keskustelut ilmastonmuutoksesta, uusliberalistisesta kulttuurista sekä kapitalismista.

4.3.3 Kapitalismi uskontona ja yksin jätetty yksilö

Uusliberalismi ilmenee elokuvassa selvimmin First Reformed -kirkon toiminnassa. Kirkko sijaitsee Yhdysvaltain itäosassa, New Yorkin osavaltioon kuuluvassa, seesteisen rauhallisessa ja fiktiivisessä Snowbridgen kaupungissa. Maallistuneen kulttuurin sekä pienen asukasluvun vuoksi perinteikäs protestanttinen kirkko kerää jumalanpalveluksiinsa enää hyvin vähäisiä osallistujamääriä. Kirkko kuitenkin kuuluu osaksi Abundant Life -megakirkkoa, jonka valtava pääkirkko ja hallintorakennus sijaitsevat osavaltion pääkaupungissa Albanyssa. Abundant Life on pitänyt Tollerin kirkon toiminnassa, mutta ajanut sen roolia voimakkaasti kohti museomaisempaa matkailukohdetta ja matkamuistomyymälää. Tämän myötä myös Tollerin rooli on muovautunut pastorista kirkkoa esitteleväksi oppaaksi, mikä on tietenkin myös syventänyt hänen uskonkriisiään.

Esimerkkinä Tollerin muuttuneesta roolista toimii elokuvan alkupuolen kohtausta, jossa pastori pitää opastettua kierrosta paikalle saapuneelle perheelle. Tollerin esitellessä vitriinissä olevaa perinneastiastoa perheen nuori poika kiinnostuu viereisen hyllyn matkamuistotarjonnasta. Tollerin esittelypuhe muuttuukin myyntipuheeksi hänen kertoessaan myynnissä olevista mukeista, avaimenperistä, lippiksistä, postikorteista, kynistä ja t-paidoista. Pastori myös pahoittelee sitä, ettei paidoista löydy tällä hetkellä kuin s-kokoa – lippikset tosin sopivat kenen tahansa päähän. Kierroksen päätteeksi perheen isä kiittää Tolleria sujauttaen hänen käteensä setelin tipiksi. Toller jää seisomaan pienen kirkkonsa sivuovelle tuijottaen ihmetellen kädessään olevaa seteliä. Tästä kuvasta elokuva leikkaa yleiskuvaan valtavasta Abundant Life -pääkirkosta, mihin seuraava kohtausta sijoittuu. Elokuva tekeekin leikkauksellaan selvän syy-seuraus yhteyden Tollerille ojennetun tipin, eli hänen uuden kapitalistisen roolinsa sekä Abundant Life -kirkon välille.

Tollerin ja hänen esihenkilönsä väliset keskustelukohtaukset on sijoitettu elokuvassa siten, että niissä ilmenee pastorin syventyvän ahdistuksen aiheuttama alamäki. Elokuvan alkupuolen kohtaamisessa Abundant Life -pääkirkolla sävy on leppoisa miesten keskustellessa tulevasta

250-vuotisjuhlasta. Keskustelun lopussa pastori Jeffers (Cedric Kyles) kutsuu Tollerin kirkkoa vitsikkäästi museoksi. Toller korjaa häntä kertoen vaivaantuneena, että yleisenä vitsinä kirkkoa kutsutaan nykyisin matkamuistomyymäläksi. Toinen keskustelu on sijoitettu elokuvan puoleenväliin ja keskustelunaiheena toimii nuoriso. Toller kertoo Jeffersonille, että näkee nuorison jakautuvan vain ääripäihin arvojensa puolesta, keskitietä ei ole enää olemassa. Jeffers toteaa tähän, että käsillä ovat vaikeat ajat internetpornon, videopelien sekä sosiaalisen median vuoksi, mutta kirkon sekä vanhempien tulee silti johtaa nuoria esimerkillään. Muutamaa kohtausta myöhemmin, Michaelin hautajaisten jälkeen, Toller kohtaa Jeffersonin sekä kirkon toimintaa rahoittavan Ed Balqin kahvilassa, tarkoituksena keskustella tulevasta juhlapäivästä. Balq on saanut kuulla Michaelin hautajaisista, joihin Toller on osallistunut Abundant Life -kirkon edustajana. Balq toruu Tolleria kertoen, että tapahtuma oli poliittinen teko eikä näytä positiiviselta kirkon maineelle. Toller pyrkii ottamaan esiin ilmastonmuutokseen ja ympäristötuhoon liittyviä faktoja, jotka Balq sivuuttaa nopeasti. Balq kehottaa Tolleria keskittymään omaan elämäänsä, ennen kuin alkaa kohdistaa kritiikkiä muiden toimintaan. Elokuvan loppupuolella Jeffersonin kohdatessa silminnähdessä ahdistuksen kourissa olevan Tollerin työhuoneellaan Abundant Life -pääkirkolla käskyttää hän kollegaansa hakeutumaan vieroitushoitoon heti juhlijumalanpalveluksen jälkeen. Pastorit käyvät kiivaan keskustelun, missä Toller näkee ilmastonmuutoksen torjuntatyön kirkon tehtäväksi Jeffersonin taas todetessa, että Toller ei enää elä oikeassa maailmassa. Samassa yhteydessä Jefferson nimeää Tollerin First Reformed -kirkkoa turistikirkoksi ja ”oikeaa maailmaa” Abundant Life -kirkon kaltaisen instituution pyörittämiseksi.

Tollerin, Jeffersonin ja Balqin välisissä kohtaamisissa ilmenee ilmastonmuutosdiskurssiin kytkeytyvä keskustelu yksilön ja suurten toimijoiden, kuten yritysten ja valtion, vastuusta ympäristön suhteen. Pastorit pyrkivät vahvistamaan omia näkemyksiään myös uskonnollisen kontekstoinnin kautta, laajentaen keskustelun koskettamaan moraalia ja oikeamielisyyttä. Ahdistunut Toller esittää, että Jumala ei halua tuhota omaa luomustaan, kun taas tilanteeseen turhautunut Jefferson ilmaisee, että ilmastonmuutos kuuluu osaksi jumalan suunnitelmaa. Jefferson yrittää palauttaa keskustelun ”oikeaan maailmaan” nähden Tollerin ilmastohuolet turhaksi paniikiksi. Toller taas pyrkii vastuullistamaan Jeffersonia sekä tämän kautta Abundant Life -kirkkoa suurena vaikuttajana ilmastonmuutoksen suhteen. Myös Jefferson on itse todennut pastorien keskusteluissa, että kirkolla on valtava merkitys esimerkin asettamisessa sekä nuorten ohjaamisessa oikealle polulle. Aiemmassa kahvilaan sijoittuvassa keskustelussa yritysjohtaja Ed Balq taas vierittää uusliberalistisessa hengessä kaiken vastuun yksilölle korostaen Tollerin henkilökohtaisia toimia ohittaen oman ja yrityksensä vastuun.

Yksilön vastuuta ilmastonmuutoksessa tutkinut Lauri Lahikainen ei vähättele yksilön valintojen merkitystä ilmastonmuutoksen torjunnassa, mutta peräänkuuluttaa yksilön vastuun kontekstissa sitä, että esimerkiksi yksittäisten ihmisten päästövähennysten sijaan olennaisempaa olisi keskittyä yhteiskuntarakenteiden muuttamiseen eli ilmastoaktivismiin (Lahikainen 2018). Lahikainen toteaa: ”Vastuu ilmastonmuutoksesta tarkoittaa myös sitä, että on tultava tietoiseksi omasta yhteiskunnallisesta asemasta ja niistä ilmastonmuutokseen vaikuttavista toimista, jotka tästä asemasta käsin ovat mahdollisia, mukaan lukien poliittinen aktivismi” (Lahikainen 2018, 9). Lahikaisen kanta mukailee Mark Fisherin *Capitalist Realism* -teoksen päättävää kappaletta, missä hän kirjoittaa kapitalismin vastaisesta taistelusta. Fisher toteaa, että jo hyvin pienilläkin taloudellisilla ja poliittisilla toimilla voi vaikuttaa, sillä ne tarjoavat uusia vaihtoehtoisia näkymiä kapitalistiselle realismille (Fisher 2009, 80–81).

Tollerin ja Michaelin henkilöhahmojen kautta *First Reformed* pohtiikin yksilön kantamaa taakkaa tilanteessa, jossa tämä kokee, että suuret rakenteet ovat jämähtäneet paikalleen ja muutos näyttäytyy mahdottomana. Toller ottaa Michaelin kuoltua myös hänen ahdistuksensa kannettavakseen, sillä pastori kokee syyllisyyttä siitä, ettei osannut vastata avunhuutoon. Michaelin aktivismityö oli Lahikaisen mukaista olennaista toimintaa, mutta hänen henkilökohtainen ahdistuksensa teki hänestä lopulta toimintakyvyttömän ja täysin näköalattoman. Toller seuraa Michaelin jalanjäljissä lopulta päätyen suunnittelemaan itsemurhaiskua omaan kirkkoonsa. Michaelin ahdistus ajoi hänet epätoivoon, kun taas Toller purkaa pettymyksensä ja uskon kadottamisensa lopulta vihaan. Tollerin mielenterveydellinen tila saavuttaa elokuvan loppua kohden psykoottisen asteen, mikä varjostaa hänen toimiansa rationaalisuutta. Toller ei ole enää kykenevä tekemään järkeviä ratkaisuja, kuten esimerkiksi hakeutumaan henkilökohtaisesti avun piiriin tai purkamaan henkistä olotilaansa häntä ympäröiville ihmisille. *First Reformed* -elokuvassa kuvattu horisontin katoaminen ja toivottomuus ilmentävät ääritapauksena Fisherin käsittelemää poliittisen mielikuvituksen kuolemaa, kapitalistista realismia, missä ympäristökriisiä vauhdittavalle kapitalistiselle järjestelmälle ei näytä olevan loppua tai edes vaihtoehtoa. Pastori Jeffersonin käyttämä ”oikea maailma” -ilmaisu vertautuu myös Fisherin ajatukseen kapitalistisesta realismista. Pastori näkee Abundant Life -kirkon irtisanoutumisen Balqin yrityksestä mahdottomana, sillä se merkitsisi suurta taloudellista tappiota. Abundant Life -kirkon toiminnassa jumala ja raha asettuvatkin näin siis rinta rintaan.

4.3.4 Kuvasuhde vangitsevana ahdistuksen kuvaajana: Kehyksen näkyvä ja näkymätön ulottuvuus

First Reformed -elokuva on visuaaliselta toteutukseltaan *Academy Ratio* -aikakauden klassista tyyliä mukaileva. Elokuva nyökkää kuvasuhteensa lisäksi myös kameratyöskentelynsä kautta hengellisen elokuvan perinteen suuntaan, ilmaisun vähäeleisyyden lainatessa myös Schraderin nimeämästä pelkistetystä transsendentaalisesta tyylistä. Siinä missä *American Honey* -elokuvan käsivarainen kamera on alati liikkeessä, *First Reformed* -elokuvassa kamera liikkuu vain muutamia kertoja elokuvan aikana. *First Reformed* ei ole esikuviansa kaltaisesti mustavalkoinen elokuva, mutta värimaailma on harmaansävyinen ja kylmä. Elokuvan äänimaailma on myös hyvin pelkistetty, esimerkiksi ei-diegeettistä musiikkia kuullaan ensikerran vasta noin tunnin kohdalla pahaenteisesti jyrisevän drone-äänien kuvatessa Tollerin henkisen alamäen alkua.

First Reformed -elokuvan kapea kuvasuhde sijoittuu Paul Duron mukaisessa jaottelussa (institutionaalinen, ideologinen ja aistittava kehys) institutionaalisen ja aistittavan kehyksen kategorioihin. Elokuva pyrkii muotonsa avulla kytkemään itsensä edellä käsiteltyjen hengellisten elokuvien perinteeseen, mihin myös kapean, institutionaalisen kuvasuhteen valinta perustuu. Kuvasuhteen ollessa nimenomaisesti laajakuvan standardista poikkeava taiteellinen valinta, se ulottaa itsensä myös aistittavan kehyksen kategoriaan toimien parergonaalisesti osana teosta. Elokuva ilmaiseekin päähenkilö Tollerin henkistä tilaa *Academy Ratio* -kehyksen sisällä tapahtuvien kompositioiden sekä kehystysten kautta. Otan mainituista ensin käsittelyyn kuvakompositiot.

Avainkohtauksissa kuten kahvilassa tapahtuvassa keskustelussa tai Tollerin kaivaessa pommiliivin ensikertaa esille päähenkilö on ajettu ahtaalle. Kahvilakohtauksessa Toller on sijoitettu seinää vasten pienen pöydän nurkkaan kirkon rahoittajan Ed Balqin istuessa leveästi hänen vieressään ja hänen esimiehensä pastori Jeffersonin ollessa pöydän toisella puolella kasvokkain keskustelukumppaneihinsa (kuva 16). Kapea kuvasuhde tekee ahtaasta sommitelmasta lähes tukahduttavan kuvaten päähenkilön kokemusta kyseisestä keskustelusta. Balq ja Jefferson ilmaisevat keskustelussa epäluottamuksensa ja pettymyksensä pastoriin. Balqin ja Tollerin keskustelun kiihtyessä kuva leikkaa laajaan puolikuvaan miehistä Balqin ahdistuessa elekielellään Tolleria vielä vahvemmin pöydän nurkkaan (kuva 17). Toller esittää

kohtauksessa Balqille saman kysymyksen, jonka Michael kysyi häneltä: ”Voiko Jumala antaa meille anteeksi sen, mitä olemme tehneet maapallolle?” Balq pyrkii välttämään ilmastonmuutosta koskevaa keskustelua ja alkaa tuohtuneena kyseenalaistamaan Tolleria. Pastorin Balqille esittämä kysymys onkin osoitus siitä, että hän alkaa irrottautua Abundant Life -kirkosta ja asettua Michaelin puolelle.



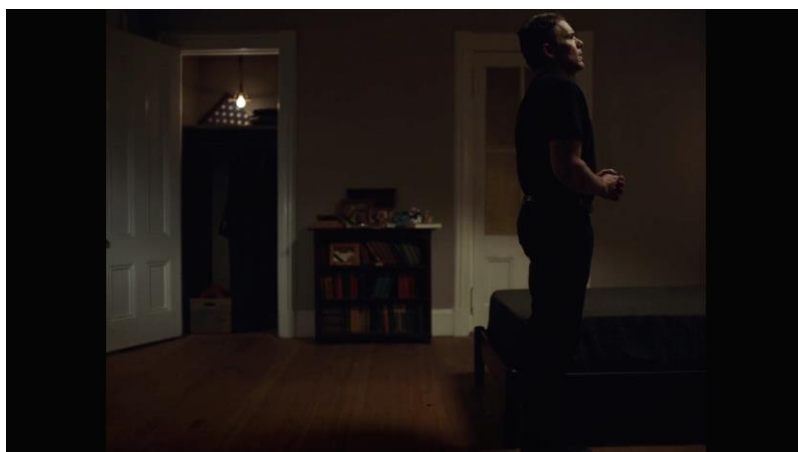
Kuva 16 (ruutukaappaus First Reformed -elokuvasta)



Kuva 17 (ruutukaappaus First Reformed -elokuvasta)

Paregonaalisen kapean kehyksen näkyvä ja näkymätön ulottuvuus näyttäytyvät kohtauksessa, jossa Toller kaivaa Michaelilta takavarikoidun pommiliivin esiin. Ennen liiviin tarttumista Toller kävelee ahdistuneena huoneessaan edestakaisin, paikallaan pysyvän kameran esittäessä

tapahtumat kokokuvassa (kuva 18). Kävellessään pastori myös ylittää kuvasuhteen rajat poistuen kokonaan kuvasta, mutta myöhemmin kuitenkin palaten takaisin kuvasuhteen määrittämään tilaan pysähtyen hyvin lähelle kuvasuhteen reunaa. Vaikka kapean kuvasuhteen ”palkit” toimivat kuvassa rajoittavana fyysisenä seinänä, Toller kykenee silti ylittämään niiden määrittämät rajat, palatakseen kuitenkin lopulta kehyksen sisään. Kapea kuvasuhde ei siis fyysisestä ulottuvuudestaan huolimatta määritä elokuvan luoman maailman rajoja vaan allegorisesti asettuu kuvaamaan päähenkilö Tollerin syvän ahdistuksen ja epätoivon kokemusta, hänen mielenmaisemansa näköalattomuutta. Täältä osin kuvan ulkopuolisen tilan tiedostava ja tunnistava *First Reformed* eroaa myös klassisesta *Academy Ratio* -aikakauden Hollywood kuvakerronnasta, sillä muoto ei ole suljettu vaan avoin (Monaco 1981, 151–152). Kuvasuhteen rajat eivät siis definiitivisesti määritä kuva-alaa, mutta sulkevat silti tarinassa päähenkilön sisäänsä. Sobchackin käsittein elokuvan ruumis asettuu näin Tollerin kokemukseen kapean kuvasuhteen välityksellä.



Kuva 18 (ruutukaappaus *First Reformed* -elokuvasta)

Kohtauksessa huomioitavaa on myös Tollerin asettuminen sivuprofiiliin katsojaan nähden. Taidehistorioitsija Meyer Schapiro huomioi, miten erityisesti länsimaisessa, hengellisiä teemoja käsittelevässä taiteessa henkilöiden kuvaaminen joko profiilista tai kasvokkain pitää sisällään selvän symbolisen ulottuvuuden. Hän käyttää esimerkkinä Leonardo da Vincin maalausta *Viimeinen ehtoollinen* (1495–1498) korostaen teoksessa Juudaksen ja muiden opetuslasten sekä kuvan keskellä olevan Jeesuksen esitystapojen eroja. Jeesus ja osa apostoleista ovat asettuneet selvästi kasvokkain tai kääntyneet yhden kolmasosan teoksen katsojaan nähden. Juudas on teoksessa esitettyä sivuprofiilista, katse kohdistettuna kuvan keskellä istuvaan Jeesukseen. Kuten Schapiro kuvaa, kasvokkain asettuva esitys nähdään kokonaisuena, kasvojen pyöreys ja symmetrisyys asettuvat profiiliesityksen epäsymmetrisyyttä

ja kasvojen kulmikkaita muotoja vastaan. Demoniset ja pahat hahmot asettuvat usein siis profiiliin, viattomien ja puhtoisten hahmojen kohdaten katsojan kasvokkain. (Schapiro 1996, 83–89.)

Kuvasuhteen symboloidessa Tollerin henkistä tilaa henkilöhahmon asettuminen kehyksen sisällä kytkeytyy myös pastorin kokemukseen itsestään. Toller kamppailee oman oikeamielisyytensä kanssa, hyvän ja pahan, toivon ja epätoivon ottaessa mittaa toisistaan. Pommiliivin esille kaivavan Tollerin voi nähdä kohtauksessa ”kääntyvän Juudakseksi”. Kuvasuhde toimii kohtauksessa parergonaaliselle kehykselle ominaisella tavalla sulatuessaan osaksi tekstiä ja työtä. Kuten Juri Lotman kirjoittaa elokuvallisen ilmaisun ominaispiirteistä: ”Kuvassa on samanaikaisesti teksti ja metateksti, elämää ja sitä mallittavaa tajuamista” (Lotman 1989, 86). Kohtauksessa on siis läsnä parergonaalisen kehyksen fyysinen ja metafyyminen ulottuvuus, jotka kytkeytyvät elokuvallisen kerronnan näkyvään ja ei-näkyvään ilmaisuun.



Kuva 19 (ruutukaappaus First Reformed -elokuvasta)

Ernst Tollerin henkilöahmoa ympäröidään myös kapean kuvasuhteen sisällä tapahtuvilla kehystyksillä. Tollerin etsiessä tietoa internetistä pommi-iskuun liittyen (kuva 19) tai hänen kirjoittaessaan päiväkirjaansa huoneessaan (kuva 20) päähenkilö sijoitetaan entistä kapeampien kehysten sisään. Ensimmäisenä mainitussa kohtauksessa pimeässä istuva Toller valaistaa puolilähikuvassa tietokoneen näytöstä heijastuvan keinovalon avulla. Kapea valokeila muodostaa hänen selkensä takana olevien ovenkarmien avustamana hyvin kapean

kehyksen pastorin ympärille. Toller katsoo internetistä videon pommiliivin avulla toteutetusta itsemurhaiskusta ja järkyttyneenä sulkee kannettavan tietokoneen näytön jääden istumaan silmät suljettuina pimeään huoneeseensa. Myöhemmässä kohtauksessa Toller alkaa olla vakuuttuneempi pommi-iskun toteutumisesta ja istuu huoneessaan kirjoittamassa päiväkirjaansa. Tollerin kertojaääni toteaa: ”...on vaikea torjua turtuneisuutta”. Ahtaalle ajautunut Toller on sijoitettu kohtauksessa ovenkarmien sisään kameran kuvatessa häntä asunnon suuresta aulatilasta käsin. Päähenkilö on jälleen asetettu sivuprofiiliin. Kuvasommitelmassa etualalla on siis suuri tyhjä aula, mutta Toller on asettunut asunnon perälle pieneen huoneeseensa kirjoittamaan.



Kuva 20 (ruutukaappaus First Reformed -elokuvasta)

Jälkimmäinen kuvasommitelma toistetaan elokuvan loppukohtauksessa Tollerin seisoessa nurkkahuoneessa pöytänsä ääressä kaataen viskilasiinsa viemäriin avaamiseen tarkoitettua kemikaalia. 250-vuotisjuhlapäivä on koittanut ja Toller valmisteleo kirkkorakennuksessa sijaitsevalla työhuoneellaan pommi-iskua. Juhlavieraat alkavat täyttää pienen kirkon salia. Pastori pukeutuu pommiliiviin, mutta pyörtää päätöksensä nähdessään huoneensa ikkunasta Maryn, joka Tollerin kehotuksesta huolimatta ei ole jäänyt kotiin, vaan on osallistumassa juhlahuonepalvelukseen. Riisuttuaan liivin ja sen päällä olevan mustan takin tuskainen ja psykoottisessa tilassa oleva Toller kiertää paljaan yläruumiinsa ympärille aiemmin kirkon pihamaalta purkamaansa piikkilankaa, jonka päälle hän pukee valkoisen työasunsa. Pastorin kääriessä piikkilankaa ympärilleen kohtaus leikkaa jo käynnissä olevan juhlahuonepalveluksen ja Tollerin huoneen välillä. Taustalla soiva diegeettinen musiikki on

juhlatapahtuman alussa laulettu hengellinen kappale ”Leaning on the Everlasting Arms”. Psykkisissä ja fyysisissä tuskissa kiemurtelevan Tollerin yllätykseksi Mary ilmestyy asunnon aulaan kuin tyhjästä. Toller kävelee huoneestaan veren tahrimana häntä vastaan. Pari alkaa suudella intohimoisesti kameran kiertäessä heidän ympärillään. Yllättäen kuva kuitenkin leikkaa mustaan päättäen samalla musiikin ja elokuva päättyy.

Kameran poikkeuksellinen liike, Maryn enkelimäinen läsnäolo, pastorin lasiinsa kaatama myrkyllinen neste sekä Tollerin huoneen lukittu ovi ovat kaikki osatekijöitä, joiden vuoksi loppukohtauksen tapahtumat jäävät lopulta katsojan tulkittavaksi. Elokuvan lopetusta voi lähestyä elokuvan teemojen mukaisesti, niin toivon kuin epätoivon kautta. Tollerin voi nähdä juoneen myrkyllisen nesteen, jolloin lopun tapahtumat olisivat vain fantasiaa. Toisaalta Maryn voi nähdä saapuneen paikalle lukitusta ovesta huolimatta esimerkiksi omilla avaimillaan, jolloin parin kohtaamisen sekä suudelman voi tulkita tapahtuneen, kuten se elokuvassa esitetään. Mary siis ikään kuin täyttää läsnäolollaan suuren tyhjän aulatilaa ja Toller poistuu perähuoneesta (kehysten sisältä) minne hän on elokuvan aikana vetäytynyt. Poikkeuksellinen esitystapa viittaisi voimakkaammin kuitenkin loppukohtauksen fantasiamaisuuteen, sillä Maryn saavuttua paikalle huoneen valaistus muuttuu, askelten äänet katoavat ja kamera alkaa liikkua teokselle poikkeuksellisella tavalla käsivaraisesti pyörien hahmojen ympärillä.

Tulkinnasta riippumatta Toller tekee valinnan pommiliivin riisumisesta, mikä viittaa hänen kääntymiseensä lopulta toivon puoleen. Myös mustan takin vaihtaminen valkoiseen kaapuun heijastaa kyseistä päätöstä. Tollerin kietoutuminen piikkilankaan sekä raskaana oleva Maryn henkilöahmo ovat selviä viittauksia Raamattuun pitäen sisällään kärsimyksen, synnin ja syyllisyyden mutta myös toivon piirteitä. Loppukohtauksen päättävä leikkaus mustaan tapahtuu töksähtävästi keskeyttäen myös taustalla laulettuun kappaleeseen. Tämä viittaisi taas lopetuksen epätoivoisuuteen. Kuva ei siis häivyty mustaan, mitä voisi pitää suljetumpana, jopa onnellisena lopetuksena, vaan elokuva päättyy kuin ”veitsellä leikaten”. Epätoivoista loppua tukee myös elokuvan kapea kehys, mikä säilyttää mittasuhteensa teoksen loppuun asti. Elokuvan kuvasuhde ei siis loppukohtauksessa johdannossa mainitun *Mommy* -elokuvan kaltaisesti laajennu onnen hetkellä laajakuvaksi, avartaen päähenkilön kokemusta, vaan säilyy kapeana läpi kohtauksen. Ernst Tolleria ja Mary Mensanaa ei myöskään kehystetä uudelleen *Academy Ratio* -kehysten sisällä, esimerkiksi kuvaamalla heitä Tollerin nurkkahuoneen ovenkarmien läpi, mikä merkitsisi Maryn astumista osaksi Tollerin maailmaa. Lopputekstien

taustalla soi myös pahaenteisesti jyrisevä drone-ääni, joka elokuvassa säesti Tollerin henkistä alamäkeä. Lopetuksen tulkitseminen vain toiveikkaana olisikin siis mainittujen elementtien huomiotta jättämistä. Lopulta avoimen lopun tulkinta jääkin katsojan vastuulle.

4.3.5 Lopuksi

First Reformed -elokuvan osalta kapean kuvasuhteen muodostaman kehyksen näkyvä ja näkymätön rooli korostuvat. Kuvasuhde toimii päähenkilöä sisäänsä sulkevana elementtinä, jota vahvistetaan myös kuvakompositioiden sekä kehystysten kautta läpi elokuvan. *American Honey* -elokuvan tavoin *First Reformed* -elokuvan tarina on hyvin subjektiivinen kuvaus päähenkilön henkilökohtaisista kokemuksista ja vastoinkäymisistä, jotka yhdistyvät yksilöä suurempiin rakenteisiin, joiden sisällä henkilöhahmo toimii. Päähenkilö Tollerin ahdistus kuvataan kapean kuvasuhteen kautta parergonaalisen kehyksen osallistuessa näin määrittävällä tavalla osaksi teosta ja sen ilmaisua.

5 Kapean kuvasuhteen uudelleen valjastaminen 2010-luvun yhdysvaltalaisen auteur-elokuvan ilmiönä

Seuraavassa suoritan yhteenvetoa analyysiosioissa käsittelemistäni elokuvista pyrkien tunnistamaan yhteyksiä teosten välillä ja hahmottamaan kapean kuvasuhteen ilmiötä nykyelokuvassa laajemmin. Olen jakanut käsittelyn kolmeen kohtaan, jotka ovat kuvasuhteen suhde teknologiaan, ilmaiseva kehys ja kapean kuvasuhteen ilmiö.

5.1 Kuvasuhteen suhde teknologiaan

Tarkastellessani aineistooni kuuluvia kapeaa kuvasuhdetta valjastavia nykyelokuvia kokonaisuutena ensimmäisenä huomioni kiinnittyy Juri Lotmanin käsittelemään teknologisen kehityksen tarjoamaan valinnanvaraansa välineellistä ilmaisua koskien eli toisin sanoen automaattisuuden poistamiseen. Kuten tutkielmani historiakatsauksesta ilmenee, yli 60 vuoden ajan yhdysvaltalaisen elokuvan muotona säilyneen 4:3-kuvasuhteen ja 35 mm filmiformaatin synnyn taustalla olivat Thomas Edisonin yhtiön palveluksessa olleen insinöörin teknologisesti määrittäneet päätökset 1800-luvun lopulla. Formaateja koskevia päätöksiä ohjasivat ennen kaikkea soveltuminen osaksi kinetoskooppi-laitetta (Belton 1992, 15–22). Nämä valinnat voi nähdä Lotmania seuraten sattumaa sisältävänä teknisenä automaattisuutena. Vasta tullessaan aktiivisen, taiteellisen valinnan piiriin 4:3-kuvasuhteen voi käsittää astuvan todellisesti osaksi elokuvan ilmaisevaa kieltä. Paul Duron kolmijakoisessa kehyskategorisoinnissa (institutionaalinen, ideologinen ja aistittava kehys) Yhdysvaltain elokuva-akatemian standardisoima *Academy Ratio* -kuvasuhde on ollut mainitun 60 vuoden ajan sekä institutionaalinen että ideologinen kehys, mutta aistittavaksi kehukseksi sen voi nähdä kategorisoituvan vasta taiteellisen valinnan myötä.

Aineistoni elokuvissa *Academy Ratio* -kuvasuhde onkin irrotettu sekä 35 mm filmiformaatista että standardisointiin lukeutuvasta klassisesta Hollywood-tyylistä. Ilmaisultaan lähimpänä klassista tyyliä oleva *First Reformed* on kuvattu kokonaan digitaalisesti. Toisaalta taas ilmaisultaan suurimmin klassisesta tyylistä eroava *American Honey* on kuvattu käyttäen sekä perinteistä 35 mm filmiä että digitaalista tallennustekniikkaa. *Academy Ratio* -kuvasuhde ei enää siis kuulu teknisen automaattisuuden piiriin, missä kuvasuhteen valinta tarkoittaisi

poikkeuksetta myös esimerkiksi 35 mm filmiformaatin valintaa. Kuten tutkielmani analyysiosioissa olen esittänyt, *Academy ratio* -kehys ei myöskään nykykontekstissa määritä teoksen tyyliä, vaan kuvasuhde soveltuu hyvin erilaisten visuaalisten ratkaisujen näyttämöksi ja hyvin erilaisten tarinoiden kertomiseen. Vaikka elokuvat *The Grand Budapest Hotel* ja *Meek's Cutoff* tiedostavasti luovat yhteyden elokuvahistoriaan kuvasuhteensa kautta, elokuvallinen esittäminen poikkeaa teoksissa hyvinkin paljon alkuperäisestä esittämisen tavasta. Andersonin *The Grand Budapest Hotel* soveltaa kapeaa kuvasuhdetta kertomuksellisena ikkunakehyksenä historiaan Reichardtin *Meek's Cutoff* -elokuvan lähestyessä kuvasuhdettaan lajityyppiään vastustavasta positiosta. Myös Schraderin *First Reformed* luo kuvasuhteensa kautta yhteyden elokuvahistoriaan viitaten esikuvanaan toimivien eurooppalaisten elokuvien muotoon. Arnoldin *American Honey* -elokuvan osalta kuvan mittasuhteet ovat taas ainoa merkittävä yhteys *Academy Ratio* -kehysten historiaan.

Kuvasuhde asettuu elokuvan ja katsojan väliin toimien samalla Vivian Sobchackin ajatusten mukaisen elokuvan ruumiin välittäjänä. Teknologisesti välittyneessä katsomiskokemuksessa välineellisesti tuotettu kuvasuhde ei omaa materiaalisuutta itsessään, mutta toimiakseen se tarvitsee valkokankaan (tai muun katselun mahdollistavan välineen) materiaalisuutta (Sobchack, 1992, 211). Kapean kuvasuhteen ja esitysteknologian nykykontekstissa tarkasteltuna *Academy Ratio* -kuvasuhde muodostuu kapeaksi juuri laajakuvan standardisoitumisen myötä. Laajakuvakangas, laajakuvatelevisio tai laajakuvanäyttö mahdollistavat kapean kuvasuhteen erottautumisen nimenomaisesti kapeana kuvaformaattina, kun kuva-ala hyödyntää vain osan tarjolla olevasta pinta-alasta. Tämän vuoksi jokaisen aineistoni elokuvan osalta voidaan puhua *Meek's Cutoff* -elokuvan yhteydessä käsitellyistä vastustamisen ajatuksesta. Kapean kuvasuhteen omaava teos asettuu nykyelokuvan kontekstissa poikkeukselliseksi elokuvan muodoksi.

Poikkeaminen valtavirrasta näyttäytyy elokuvan muodon lisäksi myös muilla osa-alueilla, kuten esimerkiksi *Meek's Cutoff* -elokuvan yhteydessä käsitellyissä taloudellisissa tappioissa levitysmahdollisuuksien kaventuessa tai tuoreempina esimerkkinä mainiten australialaisen elokuvantekijä Jennifer Kentin elokuvan *The Nightingale* (2018) kuvaamisprosessissa. *The Filmmaker Magazine* -lehden haastattelussa Kent kertoo halunneensa toteuttaa elokuvansa *Academy Ratio* -kuvasuhteessa, mutta elokuvayhtiö sopimuksellisesti velvoitti hänet kuvaamaan elokuvastaan samanaikaisesti myös ohjaajan alkuperäistä visiota vastustavan laajakuvaversio (Mulcahey 2019). *The Nightingale* kuitenkin julkaistiin lopulta vuonna 2018

Academy Ratio -kuvasuhteella. Kentin ja Reichardtin tuotantoa koskevat esimerkit viestivät kapean kuvasuhteen poikkeuksellisuudesta laajakuvan hallinnoimalla elokuvan kentällä.

5.2 Ilmaiseva kehys

Käsittelimistäni elokuvista *American Honey* alistaa *Academy Ratio* -kuvasuhteen täydellisimmin taiteellisen tarkastelun ja valinnan piiriin. *Academy Ratio* -kehysten uudelleen valjastamisen prosessin voi nähdä *American Honey* -elokuvassa ja ohjaaja Andrea Arnoldin käsittelyssä edenneen näin kyseisen kehysten mutaatiovaiheeseen. *American Honey* -elokuvan kehysten tunnistaminen *Academy Ratio* -kuvasuhteeksi on merkittävää kyseistä kehystä koskevan elokuvahistoriallisen kontekstoinnin vuoksi, mutta itse teoksen tulkinnassa kehysten nimeämisellä ei ole suurta merkitystä. Kuvasuhde tulee tunnistaa ilmaisevana osana kyseistä teosta, kuten olen edellä tehnyt, mutta yhteydet *Academy Ratio* -kuvasuhteen historiaan eivät näyttäytyä niin merkittävinä itse elokuvassa kuin kolmessa muussa aineistoni teoksessa. Kuten *The Grand Budapest Hotel* -elokuvaa käsitellessäni ilmaisoin Anu Koivusen nostalgiaselitys -käsitteen avulla, kehysten tunnistaminen ja nimeäminen käsittelemissäni elokuvissa ”vain” *Academy Ratio* -kehykseksi jäisi nostalgiaselityksen kaltaiseksi pintaraapaisuksi teosten tulkinnassa. Esimerkiksi tulkinnallisesti *Meek’s Cutoff* -elokuvan osalta *Academy Ratio* -kehysten nimeämisestä merkittävämpää on elokuvan feministisen, vastustavan lähestymisen ja kuvasuhdetta koskevan symbolisen ulottuvuuden tunnistaminen. Kaikkien aineistoni elokuvien kuvasuhdetta on tulkinnallisessa mielessä hedelmällisempää lähestyä passiivisen kehysten sijaan parergonaalisena, aktiivisena ja ilmaisevana kehystenä.

Jacques Derridan määrittelemä parergonaalinen kehys onkin näyttäytynyt toimivana tapana tarkastella elokuvan kehystä ja kehystyksiä. Kuten analyysiosioissa olen todennut, kaikissa aineistoni elokuvissa kuvasuhde toimii ilmaisevana, teosta esiin nostavana elementtinä eli parergonaalisena kehystenä. *American Honey*, *Meek’s Cutoff* ja *First Reformed* -elokuvissa kapea kuvasuhde ilmenee kehysten ja representaation suhteesta kirjoittaneen Louis Marinin ajatusten mukaisella tavalla, kun kehys yhdistyy teoksen ilmaisussa tietyn hahmon kokemukseen (Marin 1996, 84). Kapea kehys kytkeytyy mainituissa elokuvissa vahvasti päähenkilön kokemukseen ympäröivästä maailmasta. *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa kehysten voi myös nähdä kuuluvan elokuvassa tarinaansa kertovalle Zero Moustafan henkilöahmolle, mutta kuten todettua kuvasuhde osallistuu myös elokuvan kerronnallisten

kerrosten erottamiseen ja Moustafan kokemusten pohjalta kirjoitetun tarinan kuvastamiseen. Andersonin historiallinen seikkailu fiktiivisessä ja revisionistisessa Euroopassa jää henkilöhahmoineen myös katsojan perspektiivistä etäämmälle kuin aineiston kolme muuta realistiseen ilmaisuun pyrkivää draamaelokuva. Ajoittain Anderson myös käyttää teoksessaan kehystä katsojan etäännyttämiseen, kuten olen *The Grand Budapest Hotel* -elokuva tarkastellessani todennut. Andersonin elokuva on myös käsitellyistä teoksista ainoa, joka käyttää ilmaisussaan muita kuvaformaatteja *Academy Ratio* -kuvasuhteen lisäksi. Tässäkin mielessä teos asettuu erilleen kolmesta muusta aineistoni elokuvasta.

Elokuvien tarinoiden ja teemojen sävyä tarkastellessa kapea kuvasuhde korostuneesti kehystää ahdistuksen, näköalattomuuden ja eksyneisyyden kokemuksia. Nykypäivän Yhdysvaltoja kuvaavat *American Honey* ja *First Reformed* -elokuvat ja teemojensa puolesta nykyaikaa heijastava *Meek's Cutoff* kuvastavat kaikki ahtaalle ajetun ja eksyneen yksilön kokemusta. Kuten todettua, *The Grand Budapest Hotel* -elokuvassa kapea kehys osallistuu henkilöhahmon kokemuksen sijaan enemmän menneisyyden tunnun kuvaamiseen, kun *Academy Ratio* -kuvasuhde kehystää Moustafan kertomusta. Aineistona toimivien elokuvien lisäksi *Academy Ratio* -kuvasuhde näyttää nykyelokuvassa kehystävän usein ilmaisultaan realistisia draamoja, jotka käsittelevät synkkiä teemoja sekä ahtauden, että ahdistuksen kokemuksia. Merkittävässä osassa nykyelokuvista *American Honey* ja *First Reformed* -elokuvien tavoin henkilöhahmon tai hahmojen kokemusta määrittävä psyykkinen tila kohtaa heitä sisäänsä sulkevan klaustrofobisen kuvasuhteen. Esimerkiksi yhdysvaltalainen elokuva *Elephant* (2003) pohjautuu Columbinen verilöylyyn, unkarilainen *Son Of Saul* (2015) sijoittuu Auschwitzin keskitysleirille ja niin ikään yhdysvaltalaisen *The Mountain* (2018) -elokuvan tapahtumapaikkana toimii 1950-luvun mielisairaala. *Academy Ratio* -formaatin 4:3-kuvasuhdetta neliömäisempi 1:1-kuvasuhde näyttää valikoituvan nykyelokuvassa lähes tukahduttaviin psyykkisen ja fyysisen ahtauden kuvauksiin, mikä näyttäytyy esimerkiksi kanadalaisessa *Mommy* -elokuvassa ja yhdysvaltalais-kanadalaisessa *The Lighthouse* (2019) -teoksessa. *Mommy* on draamaelokuva, joka kuvaa yksinhuoltajaäidin ja hänen nuoren poikansa vaikeaa suhdetta. *The Lighthouse* on psykologinen kauhuelokuva, jossa kahden majakanvartijan mielenterveys on vaakalaudalla heidän majoituessaan syrjäisellä saarella sijaitsevassa majakassa. Mainitut elokuvat ovat vain osa kapeaa kuvasuhdetta valjastavista nykyelokuvista. Seuraavassa tarkastelenkin tätä kapean kuvasuhteen valjastamista nykyelokuvallisena ilmiönä.

5.3 Kapea kuvasuhde ilmiönä

Mitä kuvasuhteen ”vetäytymisestä” voi päätellä nykyelokuvan kontekstissa? Kuten historiakatsauksessa laajakuvaistumisen osalta käyn läpi, 1950-luvulla tapahtunut elokuvan muodonmuutos kytkeytyy moniin teknologisiin ja taloudellisiin seikkoihin, mutta sen mahdollistajana olivat myös samanaikaiset kulttuuriset muutokset. Toisen maailmansodan jälkeinen keskiluokkaistumisen aikakausi näyttäytyi elämäntyylin ja elokuvan muodon leventymisenä. Hollywoodin studiosysteemin kaaduttua elokuva-alan taloudellinen notkahdus korjaantui 1970-luvun ”*The New Hollywood*”-aikakauden ja uuden sukupolven elokuvantekijöiden toimesta. Aikakausi synnytti valtavirran kassamagneetin eli blockbuster-elokuvan (Schatz 2003, 15–44). Suurelle yleisölle suunnattu blockbuster-elokuva on hallinnut yhdysvaltalaisen elokuvan kenttää aina 1970-luvulta alkaen. Elokuvien budjetit ovat olleet jatkuvassa kasvussa suurten elokuvayhtiöiden kilpaillessa keskenään (Gomery 2003, 73–83). Taloudellisen menestymisen turvaaminen näyttäytyy nykyelokuvassa franchise-sarjaelokuvien, jatko-osien ja uudelleenfilmatisointien tuottamisena. Kasvun logiikka määrittää esitysteknologiaa *IMAX*- ja 3D elokuvanäytösten muistuttaessa 1950-luvun eskapistista *Cinerama* vuoristorata-ajelua. Vallitsevassa tilanteessa usein pienen- tai keskisuuren budjetin omaava kapean kuvasuhteen elokuva tarjoaakin vaihtoehdon niin sisällöllisesti kuin muotonsa kautta. Oli kyseessä sitten teatterin valkokangas, Blu-Ray tai DVD-soittimeen liitetty laajakuvatelevisio tai suoratoistopalvelusta elokuvaa toistava tietokone, kapean kuvasuhteen elokuva kiinnittää katsojan huomion poikkeavuudellaan nostamalla samalla parergonaalisesti teosta esiin.

Huomiota herättävä nykyelokuvan kapea kehys vertautuu Louis Marinin käsittelemään maalaustaiteen koristeltuun kehykseen, josta hän kirjoittaa *The Rhetoric of the Frame* -teoksessa kehyksen representoivaa ulottuvuutta pohtien (Marin 1996, 83). Marin toteaa, että kehyksen perustavanlaatuisena tehtävänä on kiinnittää huomiota teokseen osoittamalla demonstratiivisesti ”tämä tässä” (Marin 1996, 83). Samaan tapaan kapeaa kuvasuhdetta soveltava nykyelokuva palauttaa huomion yksittäiseen teokseen enonsiatiivisesti lausumalla ”tämä tässä”. Duron kolmijakoista kehyskategoriointia vielä kerran soveltaen (institutionaalinen, ideologinen ja aistittava kehys), *Academy Ratio* -kehysten voi nähdä nykyelokuvassa institutionaalisesta ja ideologisesta taakastaan vapautuneena aistittavana (ja ilmaiseksi) kehyksenä. Kuitenkin kapean kuvasuhteen teoksia laajemmin tarkastellessa

kehysten ideologisen ulottuvuuden voi nähdä muodostuvan nykyelokuvassa valtavirtaa vastustavaksi ja auteuristista ilmaisua korostavaksi. *Academy Ratio* -kuvasuhde onkin kulkenut pitkän, elokuvanikäisen matkan Hollywoodin kulta-ajan standardista aina valtavirtaviihdettä vastustavaksi kehykseksi.

5.4 Lopuksi

Kapeaa kuvasuhdetta koskevan ilmiön uutuuden vuoksi on mahdotonta vielä sanoa, onko kyseessä vain ohimenevä trendi. Nykyajan ilmapiiri kuitenkin viittaisi siihen, että ilmiö on vasta alkamassa. Käsittelimistäni elokuvantekijöistä Kelly Reichardt ja Wes Anderson ovat myös jatkaneet *Academy Ratio* -kuvasuhteen valjastamista viimeisimmissä elokuvissaan *First Cow* (2019) ja *The French Dispatch* (2021). Myös Andrea Arnold on kuvannut ennen *American Honey* -elokuvaa ilmestyneet *Fish Tank* (2009) ja *Humiseva harju* (2011, *Wuthering Heights*) -elokuvansa *Academy Ratio* -kuvasuhteella. Kapean kuvasuhteen soveltaminen näyttää siis jatkuvan myös uudella vuosikymmenellä.

Kuten tutkielmani johdannossa ilmaisin, 2010-luvun aikana kapea kuvasuhde elokuvallisena ilmiönä on selvästi tunnistettu laajemmin toimittajien, kriitikoiden ja elokuvalehtien toimesta. Tietenkin myös kuvasuhdetta soveltavien teosten määrä on kyseisen vuosikymmenen aikana lisääntynyt. Esimerkkinä nykyajan suhtautumisesta mainitsen *The New York Times* -lehden vuonna 2019 julkaiseman artikkelin elokuvan kuvasuhteen muodonmuutoksesta, joka on otsikoitu: ”The Movie Is Opening Wide. The Screen Is Changing Shape” (Kenigsberg 2019). Artikkelin huomioi kuvasuhteen muutokset laajempaan elokuvallisena ilmiönä nykyelokuvassa. *American Honey* ja *First Reformed* -elokuvien levittäjänä toimiva A24 -elokuvayhtiö julkaisi taas vuonna 2020 artikkelin, jossa julistettiin kapean kuvasuhteen paluuta otsikolla: ”The Rise, Fall, and Return of the 4:3 Aspect Ratio” (Conaboy 2020).

Kuvasuhde ja sen vaihtelut ilmenevät elokuvan mediumin lisäksi myös televisiotuotannoissa, musiikkivideoissa ja videotaiteessa. Kuvasuhdetta ja kuvan muotoa koskevan keskustelun voi nähdä olevan ajankohtainen myös internetin vertikaalisesta kuva- ja videovirrasta puhuttaessa. Nykyisin tuijotamme ja selaamme internetin sisältöjä 16:9 laajakuvan, 4:3 suorakulmion tai 1:1 neliöformaatin sijaan pääosin kapealta ja korkealta, vertikaaliselta 9:16 näytöltä eli älypuhelimien ruudulta (Rantanen 2016). Älypuhelimille suunnatut sovellukset kuten TikTok

ja Instagram myös suosivat vertikaalista formaattia sovelluksissaan. Internetin alustoilla olevien videoiden muotoa koskien keskustelu onkin edennyt vastakkainasetteluun vertikaalisen ja horisontaalisen formaatin välillä. Miriam Ross ja Maddy Glen kirjoittavat artikkelissaan ”Vertical Cinema: New Digital Possibilities” (2014) YouTuben -videopalvelusta alkunsa saaneesta *Vertical Video Syndrome* eli ”vertikaalisen videon syndrooma” -käsitteestä. Käsitteen kuvaamassa suhtautumisessa vertikaalista videota pidetään amatöörimäisenä tuotoksena ja puhelimella pystykuvaava kuvaavia ihmisiä vaaditaan kääntämään älylaitteensa horisontaaliseen asentoon videoidessaan. Ross ja Glenn näkevät käsitteen perustuvan lopulta totuttuun elokuvallisen esittämisen tapaan missä horisontaalinen nähdään ammattimaisena ”oikeana” ja vertikaalinen pystykuva ”vääränä” muotona. (Ross ja Glenn 2014.) Miriam Ross on lähestynyt aihetta myös esteettisestä näkökulmasta, kirjoittaen artikkelissaan ”Vertical Framing. Authenticity and New Aesthetic Practice in Online Videos” (2014) vertikaalisen videon amatöörimäisyydestä kumpuavasta autenttisuudesta horisontaaliseen kuvaan verraten (Ross 2014).

Horisontaalisen ja vertikaalisen formaatin vastakkainasettelussa on löydettävissä samoja piirteitä, jotka ilmenevät yhtäältä kuvasuhteen historiassa sekä toisaalta tutkielmassani käsitellyn *Academy ratio* -kuvasuhteen uudelleen valjastamisen prosessissa. Historiaa koskien keskustelu formaattien luonnollisuudesta ja epäluonnollisuudesta, ”oikeasta” ja ”väärästä” on vellonut kuvasuhteen ympärillä aikakaudesta huolimatta. *Academy Ratio* -kuvasuhdetta valjastavien nykyelokuvien ja vertikaalisen videon välillä yhdistävänä piirteenä näyttäytyy pystykuvaava koskeva vastustava lähestyminen. Ross ja Glenn kuvaavat vertikaalista pystykuvaavaa feministisenä formaattina, joka vastustaa patriarkkaalisesti määrittynyttä horisontaalista laajakuvaa. He kutsuvat tätä humoristisesti ”Vertikaalisen elokuvan manifestiksi” (*Vertical Cinema Manifesto*) (Ross ja Glenn 2014). Tytti Rantanen kirjoittaa artikkelissaan ”Vertikaalin veto – Pystyvideoiden nousu banaalista tumpeloinnista kohti korkeakulttuuria” (2016) kyseisestä manifestista kiinnittäen huomiota myös sen humoristisuuteen vertaamalla manifestia tutkielmani historiaosuudessakin käsitellyyn Sergei Eisensteinin ”Dynaaminen neliö”-puheeseen. Rantanen toteaa: ”...Ross ja Glenn pyrkivät feministisessä pystyvideomanifestissaan (*Vertical Cinema Manifesto*) ottamaan haltuun vertikaalisuuden juuri naisasiaa ja dynaamisempaa naiskuvausta ajavana asemointina. Feministinen pystykuva esittää naisen uljaana toimijana eikä passiivisena loikoilijana. Heidän kontribuutionsa on kuitenkin vähintään yhtä humoristinen ja itseironinen kuin Eisensteinin palopuhe.” (Rantanen 2016.) Vaikka Rossin ja Glennin lähestyminen on huumorin sävyttämä,

manifesti kumpuaa vastustavasta positioista. Asenne on samantapainen kuin edellä käsitellyssä Kelly Reichardt'n lähestymisessä *Meek's Cutoff* -elokuvassaan.

Tytti Rantanen kirjoittaa myös vertikaalista videota tai pystykuvaa koskien ammattimaisemmin toteutetusta vertikaalisesta elokuvasta, tähän kytkeytyvästä eurooppalaisesta *Vertical Cinema* -hankkeesta (*Vertical Cinema* kotisivut) ja pystykuvassa kuvatun elokuvan ympärille rakentuneesta australialaisesta *Vertical Film Festival*-elokuvafestivaalista (*Vertical Film Festival* kotisivut) (Rantanen 2016). Pystykuvasta voidaan siis myös puhua nykyelokuvavallisena ilmiönä. Rantanen kirjoittaa vertikaalisen kuvan vaikutuksesta elokuvalliseen ilmaisuun todeten, että pystykuvassa kameran liike ja rajauksen merkitys korostuvat, sillä kuvassa ei ole tilaa ylimääräisyydelle (Rantanen 2016). *Academy Ratio* -kuvasuhteeseen verrattuna entistä ahtaampi vertikaalinen formaatti tuo mukanaan siis uudet haasteet ja kerronnan keinot elokuvan mediumiin.

4:3-kuvasuhteen lisäksi 9:16-kuvasuhde vaikuttaakin hyvin kiinnostavalta kuvaformaatilta tulevaisuutta pohtien. Media-arkeologi Erkki Huhtamo tarkastelee vertikaalisuutta hollantilaisen *Sonic Acts* -organisaation toteuttamassa ja julkaisemassa haastattelussa vuodelta 2014. Huhtamo kertoo kiinnittävänsä huomiota vertikaalisten elektronisten mainostaulujen määrään julkisessa tilassa. Hän pohtiikin vertikaalisuutta huomiota herättävänä ja tutuna muotona, sillä näytöt muistuttavat älylaitteen ruutua. Samalla Huhtamo kuitenkin esittää, että vertikaalisella muodolla voi olla laajemmat vaikutuksensa audiovisuaaliseen ilmaisuun tulevaisuudessa. (Altena 2014.) Muutos horisontaalisesta formaatista kohti vertikaalista tulee spekulatiivisesti vaikuttamaan myös tulevaisuuden elokuvailmaisuun. 16:9 tai 4:3 -formaattien sijaan tulevaisuuden elokuva saattaa omata vertikaalisen 9:16-kuvasuhteen. Nämä kuvasuhdetta koskevat ilmiöt ja kuvaformaattien muutokset lisäävätkin tutkimuksen tarvetta. Sisällön lisäksi huomio tulee kiinnittää myös teoksen muotoon. Katse tulee suunnata kehyksiin. Kuvasuhteen muuttuessa myös suhteemme kuvaan on muutoksessa.

Lähteet

Tutkimuskirjallisuus

Arnheim, Rudolf (1957) *Film as Art*. Berkeley: University of California Press.

Austerlitz, Saul (2014) *Sitcom: A History in 24 Episodes from I Love Lucy to Community*. Chicago: Chicago Review Press.

Barr, Charles (1963) CinemaScope: Before and After. *Film Quarterly*, vol. 16:4, 4–24.

Bauman, Zygmunt (2004) *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. London: Polity.

Bazin, André (1967) *What Is Cinema? Volume I*. Berkeley: University of California Press.

Bazin, André (1971) *What is Cinema? Volume II*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press.

Bazin, André (1973) Totaalisen elokuvan myytti. Teoksessa von Bagh, Peter & Toiviainen, Sakari (toim.) *Mitä Elokuva on?* Helsinki: WSOY, 52–57.

Bazin, André (1990) *Elokuvan lajit*. Helsinki: Love kirjat

Bazin, André (2014) *Andre Bazin's New Media*. Dudley Andrew (toim.). Berkeley, CA: University of California Press.

Behlmer, Rudy (1993) *Memo from Darryl F. Zanuck*. New York: Grove Press.

Belton, John (1992) *Widescreen Cinema*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.

Benjamin, Walter (1999) *Selected writings. Vol. 2, 1927–1934*. Jennings, M. W., Eiland, H., & Smith, G. (toim.) Cambridge: Belknap Press.

Bitsch, Charles (1955) *Naissance du CinemaScope*. *Cahiers du Cinema*, no.48 (June 1955), 41–42.

Bogdanovich, Peter (1960) *An Interview with Sidney Lumet*. *Film Quarterly* Vol. 14, No. 2, Winter, 18–23.

Bogdanovich, Peter (1997) *Who the Devil Made It: Conversations with Legendary Film Directors*. New York: Ballantine Books.

Bordwell, David, Staiger, Janet & Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge.

Bordwell, David (2008) *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.

Bordwell, David, Thompson, Kristin, & Smith, Jeff (2017). *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill Education.

Bourdieu, Pierre (1999) *Vastatulet. Ohjeita uusliberalismin vastaiseen taisteluun*. Suom. Arppe, Tiina. Helsinki: Otava

Brecht, Bertolt (1991) *Kirjoituksia teatterista*. Suom. Kolehmainen, Anja, Paalanen, Rauni & Valle, Outi. Helsinki: VAPK-kustannus.

Brown, Wendy (2005) *Edgework: Critical Essays on Knowledge and Politics*. New Jersey: Princeton University Press.

Crowther, Bosley (1953) *The Three-Dimensional Riddle*. *The New York Times*, 29.3.1953, 56.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (2007). *Anti-Oidipus: kapitalismi ja skitsofrenia*. Suom. Kilpeläinen, Tapani & Tutkijaliitto. Helsinki: Tutkijaliitto.

de Lauretis, Teresa (1987) *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*.

Indianapolis & Bloomington: Indiana University Press.

de Lauretis, Teresa (2004) *Itsepäinen vietti: Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Toim. Koivunen, Anu. Suom. Palin, Tutta & Sivenius, Kaisa. Tampere: Vastapaino.

Derrida, Jacques (1987). *The Truth in Painting*. Chicago: The University of Chicago Press.

Dilley, Whitney Crothers (2017) *The Cinema of Wes Anderson: Bringing Nostalgia to Life*. La Vergne: Columbia University Press.

Dombrowski, Lisa (2014) Postwar Hollywood, 1947–1967. Teoksessa Keating, Patrick (toim.) *Cinematography*. New Brunswick: Rutgers University Press, 60–83.

Duro, Paul (1996) Introduction. Teoksessa Duro, Paul (toim.) *The Rhetoric of the Frame, Essays on the Boundaries of the Artwork*. New York: Cambridge University Press, 1–10.

Eagan, Daniel (2010) *America's Film Legacy the Authoritative Guide to the Landmark Movies in the National Film Registry*. New York: Continuum.

Enticknap, Leo (2005) *Moving image technology: From Zoetrope to Digital*. New York: Wallflower.

Eisenstein, Sergei (1982). *Film Essays and a Lecture*. Toim. Leyda, Jay. New Jersey: Princeton University Press.

Fisher, Mark (2009) *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Lanham: John Hunt Publishing.

Friedberg, Anne (1994) *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*. Berkeley, CA: University of California Press.

Giroux, Henry (2013) *America's Education Deficit and the War on Youth: Reform Beyond Electoral Politics*. New York: Monthly Review Press.

Giroux, Henry (2015) *Disposable Youth in America in the Age of Neoliberalism*. International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences vol. 6, 550–556.

Gomery, Douglas (2003) *The Hollywood Blockbuster*. Teoksessa Stringer, Julian (toim.) *Movie Blockbusters*. Lontoo: Routledge, 73–83.

Haapala, Laura (2016) *Joustava työ, epävarma elämä*. Helsinki: Like

Hall, E. Dawn (2018) *ReFocus: The Films of Kelly Reichardt*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Halliwell, Martin (2007) *American Culture in the 1950s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Harvey, David (2008) *Uusliberalismin lyhyt historia*. Tampere: Vastapaino.

Haydn Smith, Ian (2021) *A Chronology of Film: A Cultural Timeline from the Magic Lantern to the Digital Screen*. Lontoo: Thames & Hudson.

Heath, Stephen (1981) *Questions of Cinema*. Lontoo & Basingstoke: The Macmillan Press.

Huhtamo, Erkki (1997) *Elävän kuvan arkeologia*. Helsinki: Yle-Opetuspalvelut.

Huhtamo, Erkki (2013) *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. Cambridge: MIT Press.

Jaffe, Ira (2014) *Slow movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Columbia University Press.

James, Oliver (2008) *The Selfish Capitalist*. Lontoo: Ebury Press

Janda, Richard D., Joseph, Brian D. (2003) On Language, Change, and Language Change or, of History, Linguistics, and Historical Linguistics. Teoksessa Joseph, Brian D. & Janda, Richard D. (toim.) *The Handbook of Historical Linguistics*. Malden, MA: Blackwell, 3–180.

Kant, Immanuel (2018) *Arvostelukyvyn kritiikki*. Suom. Pitkänen, Risto. Helsinki: Gaudeamus.

Kaplan, E. Ann (toim.) (2000) *Feminism and Film*. Oxford: Oxford University Press.

Koivunen, Anu (2001) Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus. Teoksessa Paasonen, Susanna, Koivunen, Anu, Pajala, Mari (toim.) *Populaarin lumo: Mediat ja arki*. Turku: Turun yliopisto, 324–350.

Koivunen, Anu (2005) *Tuntuuko historialliselta? Lähikuva* 3/2005, 49–55.

Krukones, James H. (2010) Peacefully Coexisting on a Wide Screen: Kinopanorama vs. Cinerama, 1952–66. *Studies in Russian & Soviet cinema* Vol.4, 283–305.

Lahikainen, Lauri (2018) *Individual Responsibility For Climate Change: A Social Structural Account*. Tampere: Tampere University Press.

Langford, Barry (2009) *Post-Classical Hollywood: Film Industry, Style and Ideology Since 1945*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lim, Song Hwee (2014) *Tsai Ming-Liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawaii Press

Lotman, Juri (1989) *Merkkien maailma*. Suom. Peuranen, Erkki, Nieminen, Paula & Mallinen, Jukka. Helsinki: Painokaari

Lusted, David (2014). *The Western*. Lontoo: Routledge.

Lucia, Cynthia, Grundmann, Roy & Simon, Art (2015) *American Film History: Selected Readings, Origins To 1960*. Hoboken: John Wiley & Sons.

Marazzi, Christian (2015) *Finanssikapitalismin väkivalta*. Suom. Viren, Eetu. Helsinki: Tutkijaliitto

Margulies, Ivone (1996) *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham & Lontoo: Duke University Press.

Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Mayne, Judith (1990) *The Women at the Keyhole: Feminism and Women's Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

McMahan, Alison (2003) *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema* *The Birth of Film Narrative*. New York: Bloomsbury Academic

Monaco, James (1981) *How to Read a Film: The Art, Technology, Language, History, and Theory of Film and Media*. New York: Oxford University Press.

Perkins, V.F. (1993) *Film as Film: Understanding and Judging Movies*. Boston: Da Capo Press.

Quandt, James (2016) Square footage: James Quandt on the Return of the Academy Ratio in Contemporary Cinema. *Artforum*, Vol. 54, Issue 8, 214–221.

Rich, Ruby. B (1998) *Chick flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*. Durham & London: Duke University Press.

Rivette, Jacques (1954) *L'age des metteurs en scène'*. Cahiers du Cinéma, no. 31, (Tammikuu 1954): 48.

Rogers, Ariel (2013) *Cinematic Appeals: The Experience of New Movie Technologies*. New York: Columbia University Press.

- Römpötti, Tommi (2012) *Vieraana omassa maassa: Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.
- Salonen, Toivo (2003) *Filosofian sanat ja konseptit*. Toim. Mizaras, Eleni. Rovaniemi: Lapin Yliopistokustannus.
- Sarris, Andrew (1962) Notes on the Auteur Theory. *Film Culture* 27 (Winter 1962–1963), 1–8.
- Schapiro, Meyer (1996) *Words, Script, and Pictures: Semiotics of Visual Language*. New York: George Braziller.
- Schatz, Thomas (2003) The New Hollywood. Teoksessa Stringer, Julian (toim.) *Movie Blockbusters*. Lontoo: Routledge, 15–44.
- Schrader, Paul (1972) *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press.
- Skeggs, Beverley (2014) *Elävä luokka*. Suom. Lahikainen, Lauri & Jakonen, Mikko. Tampere: Vastapaino.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton New Jersey: Princeton University Press
- Stamp, Shelley (2015) Women and The Silent Screen. Teoksessa Lucia, Cynthia, Grundmann, Roy, Simon, Art (toim.) *American Film History: Selected Readings, Origins To 1960*. Hoboken: John Wiley & Sons, 36–51.
- Stalsberg, Linn (2021) *Nyt riittää! Kuinka uusliberalismi tuhoaa ihmiset ja luonnon*. Suom. Kanerva, Kaisa. Helsinki: Basam Books.
- Studlar, Gaylyn (2015) Erich Von Stroheim and Cecil B. DeMille: Early Hollywood and the Discourse of Directorial Genius. Teoksessa Lucia, Cynthia, Grundmann, Roy & Simon, Art (toim.) *American Film History: Selected Readings, Origins To 1960*.

Hoboken: John Wiley & Sons, 85–98.

Viren, Eetu, & Vähämäki, Jussi (2015). *Seutu joka ei ole paikka: Kapitalismi ja metropoli*. Helsinki: Tutkijaliitto.

Ward, Peter (2002) *Picture Composition*. Lontoo: Taylor & Francis Group.

Wasko, Janet (2012) Hollywood and Television in the 1950s: The Roots of Diversification. Teoksessa Neale, Steve (toim.) *The Classical Hollywood Reader*. London: Routledge, 370–388.

Welling, David (2007) *Cinema Houston from Nickelodeon to Megaplex*. Austin: University of Texas Press.

Wilkins, Kim (2014) Cast of Characters: Wes Anderson and Pure Cinematic Characterization. Teoksessa Kunze, Peter C (toim.) *The Films of Wes Anderson: Critical Essays on an Indiewood Icon*. New York: Palgrave Macmillan, 23–37.

Winston, Brian (1996) *Techologies of Seeing: Photography, Cinematography and Television*. Lontoo: British Film Institute, BFI Publishing.

Internet-lähteet

Altena, Arie (2014) Media Archaeology, Moving Panoramas and Vertical Cinema: Interview with Erkki Huhtamo.

Saatavilla:

<http://sonicacts.com/portal/Erkki-Huhtamo-on-verticality> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Baker, Lindsay (2014) The Rise of Twee. BBC, 21.10.2014.

Saatavilla:

<https://www.bbc.com/culture/article/20140910-the-rise-of-twee> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Black Nights Film Festival, PÖFF (2014) Interview with Gust van den Berghe, director of “Lucifer”.

Saatavissa:

<https://vimeo.com/113162769> (linkki tarkistettu 30.8.2021).

Cannesin elokuvajuhlat YouTube, American Honey- Press Conference - EV - Cannes

<https://www.youtube.com/watch?v=LukysI8R4g8> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Cohen, Lisa (1998) The Horizontal Walk: Marilyn Monroe, CinemaScope, and Sexuality. The Yale Journal of Criticism Vol.11, 259-288.

Saatavilla:

<https://www-proquest-com.ezproxy.utu.fi/docview/1300842923?pq-origsite=primo> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Conaboy, Kelly (2020) The Rise, Fall, and Return of the 4:3 Aspect Ratio. A24 kotisivut, 11.9.2020.

Saatavilla:

<https://a24films.com/notes/2020/09/the-rise-fall-and-return-of-the-43-aspect-ratio> (linkki tarkistettu 30.8.2021).

Fuller, Graham (2010) Social Realism in a Poetic Lens. The New York Times, 14.1.2010.

Saatavilla:

<https://www.nytimes.com/2010/01/17/movies/17fish.html> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Gleiberman, Owen (2017) Film Review: ‘First Reformed’. Variety, 30.8.2017.

Saatavilla:

<https://variety.com/2017/film/reviews/first-reformed-review-ethan-hawke-paul-schrader-1202542952/> (linkki tarkistettu 30.8.2021).

Higgins, Charlotte (2009) How row set in train life-changing offer for *Fish Tank* star. The Guardian, 14.5.2009.

Saatavilla:

<https://www.theguardian.com/film/2009/may/14/fish-tank-andrea-arnold-cannes-film-festival>
(linkki tarkistettu 30.08.2021).

Hughes, Darren (2018) Committed to Paper: Writer/Director Paul Schrader on *First Reformed*. *Filmmaker Magazine*, 31.7.2018.

Saatavilla:

<https://filmmakermagazine.com/105473-committed-to-paper/#.YN211-kzZE4> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Itzkoff, Dave (2014) Casting Shadows on a Fanciful World. *The New York Times*, 28.2.2014.

Saatavilla:

<https://www.nytimes.com/2014/03/02/movies/wes-anderson-evokes-nostalgia-in-the-grand-budapest-hotel.html> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Kenigsberg, Ben (2019) The Movie Is Opening Wide. The Screen Is Changing Shape. *The New York Times*, 15.10.2019.

Saatavilla:

<https://www.nytimes.com/2019/10/15/movies/the-lighthouse-the-laundromat-aspect-ratio.html> (linkki tarkistettu 30.8.2021).

Kiilerich, Bente (2001) Savedoff, Frames, and Parergonality. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59 (3), 320–323.

Saatavilla:

<https://academic.oup.com/jaac/article/59/3/320/5999842>
(linkki tarkistettu 30.8.2021).

Kohn, Eric (2011) REVIEW | The New Old West: Kelly Reichardt's *Meek's Cutoff*. *Indiewire*, 4.4.2011.

Saatavilla:

<https://www.indiewire.com/2011/04/review-the-new-old-west-kelly-reichardts-meeks-cutoff-243108/> (linkki tarkistettu 30.8.2021).

Morris, Brogan (2021) Where to begin with Andrea Arnold. *British Film Institute*, 5.4.2021.

Saatavilla:

<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-andrea-arnold> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Mulcahey, Matt (2019) Jennifer Kent on Shooting *The Nightingale* One-Camera, Contractually Obligated Aspect Ratios and Directing from A Handheld Monitor. Filmmaker Magazine 2.8.2019

Saatavilla:

<https://filmmakermagazine.com/107933-jennifer-kent-on-shooting-the-nightingale-one-camera-contractually-obligated-aspect-ratios-and-directing-from-handheld-monitor/#.YSX8iekzZE4> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

O'Hagan, Sean (2016) Andrea Arnold: 'I always aim to get under the belly of a place'. The Guardian, 9.10.2016.

Saatavilla:

<https://www.theguardian.com/film/2016/oct/09/andrea-arnold-interview-american-honey-shia-labeouf-sasha-lane> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Rantanen, Tytti (2016) Vertikaalin veto – Pystyvideoiden nousu banaalista tumpeloinnista kohti korkeakulttuuria. niin & näin 1/16

Saatavilla:

<https://netn.fi/fi/artikkeli/vertikaalin-veto-pystyvideoiden-nousu-banaalista-tumpeloinnista-kohti-korkeakulttuuria#footnote-16> (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Rosenbaum, Jonathan (2021) On CinemaScope, Snakes, Funerals, Lang, and Welles
Jonathan Rosenbaum kotisivut, 4.1.2021.

Saatavilla:

<https://www.jonathanrosenbaum.net/2021/01/49899/> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Rosenbaum, Jonathan (2018) Roland Barthes On CinemaScope

Saatavilla:

Jonathan Rosenbaum kotisivut, 4.1.2021.

Saatavissa:

<https://jonathanrosenbaum.net/2018/05/on-cinemascope-roland-barthes/> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Ross, Miriam & Glenn, Maddy (2014) Vertical Cinema. New Digital Possibilities. Rhizomes No. 26/2014.

Saatavilla:

http://rhizomes.net/issue26/ross_glen.html (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Ross, Miriam (2014) Vertical Framing. Authenticity and New Aesthetic Practice in Online Videos. Refractory Vol. 24, 2014.

Saatavilla:

https://www.researchgate.net/publication/320025028_Vertical_Framing_Authenticity_and_New_Aesthetic_Practice_in_Online_Videos (linkki tarkistettu 30.08.2021).

Scott, A.O (2018) First Reformed' Asks, Can God Forgive Us? Its Director Has an Answer. The New York Times, 20.6.2018.

Saatavilla:

<https://www.nytimes.com/2018/06/20/movies/first-reformed-paul-schrader.html> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Suomalaisen näytelmäelokuvan materiaaliset ulottuvuudet 1907–2017: metatietoanalyysi (2021)

Saatavissa:

<https://zenodo.org/record/4925899#.YSzuVOkzZE4> (linkki tarkistettu 30.8.2021).

The Weidenfeld-Hoffmann Trust, YouTube – Kelly Reichardt: In Conversation, 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=-koEJ_05YXw&t=925s (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Tieteen termipankki: Estetiikka: parergon.

Saatavilla:

<https://tieteentermipankki.fi/wiki/Estetiikka:parergon> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Time Magazine (1953) The New Pictures, 28.9.1953.

Saatavilla:

<http://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,818950,00.html> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Vertical Cinema kotisivut

Saatavilla:

<http://verticalcinema.org/> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Vertical Film Festival kotisivut

Saatavilla:

<https://www.adamsebire.info/vertical-film-festival/about> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Weintraub, Steve (2014) Wes Anderson Talks *The Grand Budapest Hotel*, the Film's Cast, His Aesthetic, Shifting Aspect Ratios, and More. Collider, 24.2.2014.

Saatavilla:

<https://collider.com/wes-anderson-the-grand-budapest-hotel-interview/> (Linkki tarkistettu 30.8.2021).

Elokuvat

Meek's Cutoff (2010). Levittäjä: Oscilloscope Laboratories ja Atlantic Film AB.

Tuotantomaa: Yhdysvallat. Tuottajat: Elizabeth Cuthrell, Neil Kopp, Anish Savjani & David Urrutia. Ohjaaja: Kelly Reichardt. Kuvaaja: Chris Blauvelt. Käsikirjoittaja: Jonathan Raymond. Leikkaaja: Kelly Reichardt. Näyttelijät: Michelle Williams (Emily Tetherow), Bruce Greenwood (Stephen Meek) & Rod Rondeaux (Amerikan alkuperäisasukas). DVD.

The Grand Budapest Hotel (2014). Levittäjä: Fox Searchlight Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat ja Saksa. Tuottajat: Wes Anderson, Jeremy Dawson, Steven M. Rales & Scott Rudin. Ohjaaja: Wes Anderson. Kuvaaja: Robert Yeoman. Käsikirjoittaja: Wes Anderson. Leikkaaja: Barney Pilling. Näyttelijät: Ralph Fiennes (M. Gustave H.) & F. Murray Abraham (Moustafa). Blu-ray.

American Honey (2016). Levittäjä: A24 (Pohjois-Amerikka), Focus Features ja Universal Pictures. Tuotantomaa: Yhdysvallat ja Iso-Britannia. Tuottajat: Thomas Benski, Lars Knudsen, Jay Van Hoy, Lucas Ochoa, Pouya Shahbazian & Alice Weinberg. Ohjaaja: Andrea

Arnold. Kuvaaja: Robbie Ryan. Käsikirjoittaja: Andrea Arnold. Leikkaaja: Joe Bini.
Näyttelijät: Sasha Lane (Star), Shia LaBeouf (Jake) & Riley Keough (Krystal). Blu-ray.

First Reformed (2017). Levittäjä: A24 (Pohjois-Amerikka) ja Universal Pictures.

Tuotantomaa: Yhdysvallat. Tuottajat: Jack Binder, Greg Clark, Victoria Hill, Gary Hamilton, Deepak Sikka, Christine Vachon, David Hinojosa & Frank Murray. Ohjaaja: Paul Schrader.
Kuvaaja: Alexander Dynan. Käsikirjoittaja: Paul Schrader. Leikkaaja: Benjamin Rodriguez Jr.
Näyttelijät: Ethan Hawke (Pastori Ernst Toller), Amanda Seyfried (Mary Mensana), Cedric Kyles (Pastori Joel Jeffers), Philip Ettinger (Michael Mensana) & Michael Gaston (Edward Balq). Blu-ray.

Suuri junaryöstö (*The Great Train Robbery*, Yhdysvallat, 1903)

Tri Caligarin kabinetti (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Saksa, 1920)

Runoilijan veri (*Le sang d'un poète*, Ranska, 1932)

Nyky aika (*Modern Times*, Yhdysvallat, 1936)

Kansalainen Kane (*Citizen Kane*, Yhdysvallat, 1941)

Lady in the Lake (Yhdysvallat, 1947)

Papin päiväkirja (*Journal d'un curé de campagne*, Ranska, 1951)

This is Cinerama (Yhdysvallat, 1952)

Etäisten laaksojen mies (*Shane*, Yhdysvallat, 1953)

Hurjapäät (*The Wild One*, Yhdysvallat, 1953)

Kuinka miljonääri naidaan (*How to Marry a Millionaire*, Yhdysvallat, 1953)

Näin hänen kuolevan (*The Robe*, Yhdysvallat, 1953)

A Star is Born (Yhdysvallat, 1954)

Valkea joulu (*White Christmas*, Yhdysvallat, 1954)

Eedenistä itään (*East of Eden*, Yhdysvallat, 1955)

Kaikki minkä taivas sallii (*All That Heaven Allows*, Yhdysvallat, 1955)

Kätketty aarre (*Moonfleet*, Yhdysvallat, 1955)

Nuori kapinallinen (*Rebel Without a Cause*, Yhdysvallat, 1955)

Oklahoma! (Yhdysvallat, 1955)

Etsijät (*The Searchers*, Yhdysvallat, 1956)

Minkäpä tyttö sille voi (*The Girl Can't Help It*, Yhdysvallat, 1956)

Great is my Country (*Shiroka strana moya rodnaya*, Neuvostoliitto, 1958)

Sen täytyi tapahtua (*Le Mépris*, Ranska, 1963)

Talven Valoa (*Nattvardsgästerna*, Ruotsi, 1963)
Sydäntenmurskaaja (*The Heartbreak Kid*, Yhdysvallat, 1972)
Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 (Belgia ja Ranska, 1975)
Taksikuski (Taxi Driver, Yhdysvallat, 1976)
Pikku-Jon Balladi (*The Ballad of Little Jo*, Yhdysvallat, 1993)
Elephant (Yhdysvallat, 2003)
Avatar (Yhdysvallat, 2009)
Fantastic Mr. Fox (Yhdysvallat, 2009)
Fish Tank (Iso-Britannia, 2009)
Humiseva harju (*Wuthering Heights*, Iso-Britannia, 2011)
Ida (Puola, Tanska, Ranska ja Iso-Britannia, 2013)
Lucifer (Meksiko ja Belgia, 2014)
Mommy (Kanada, 2014)
Son of Saul (Unkari, 2015)
It Comes at Night (Yhdysvallat, 2017)
The Lighthouse (Yhdysvallat ja Kanada, 2019)
The Mountain (Yhdysvallat, 2018)
The Nightingale (Australia, 2018)
First Cow (Yhdysvallat, 2019)
The French Dispatch (Yhdysvallat, 2021)