Jyväskylän yliopiston julkaisuarkisto
Jyväskylä University Digital Archive

UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ

This is an electronic reprint of the original article.
This reprint *may differ* from the original in pagination and typographic detail.

Author(s): Hiltunen, Kaisa

Title: Hetkiä elämän virrasta : kerronnallinen ja kokemuksellinen aika Joki-elokuvassa

Year: 2016

Version:

Please cite the original version:

Hiltunen, K. (2016). Hetkiä elämän virrasta : kerronnallinen ja kokemuksellinen aika Joki-elokuvassa. Lähikuva, 29(3), 6-23. https://doi.org/10.23994/lk.59497

All material supplied via JYX is protected by copyright and other intellectual property rights, and duplication or sale of all or part of any of the repository collections is not permitted, except that material may be duplicated by you for your research use or educational purposes in electronic or print form. You must obtain permission for any other use. Electronic or print copies may not be offered, whether for sale or otherwise to anyone who is not an authorised user.

Kaisa Hiltunen

Kaisa Hiltunen, FT
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

HETKIÄ ELÄMÄN VIRRASTA
Kerronnallinen ja kokemuksellinen aika *Joki*-elokuvassa

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Jarmo Lampelan Joki *(2001) on episodielokuva, joka koostuu kuudesta samanaikaisesta, peräjälkeen kerrotusta tarinasta. Pikkukaupunkilaisten elämässä tapahtuu merkityksellisiä asioita elokuvan kuvaaman aamupäivän aikana.* Joessa *aika tematisoidaan sekä muodon että sisällön tasolla. Artikkelissa tarkastellaan ajan ilmenemistä* Joessa *toisaalta selkeämmin kerronnallisena elementtinä, toisaalta katsojan ja fiktiivisten henkilöiden kokemukseen kytkeytyvänä asiana. Tavoitteena on kerronnan teorioita ja fenomenologisia näkökulmia hyödyntämällä osoittaa, miten monin tavoin aika kytkeytyy* Joki*-elokuvan merkityksiin ja tulkintaan.*

Tarkastelen elokuvan ja ajan monitasoista suhdetta ottamalla tutkimuskohteeksi Jarmo Lampelan ohjaaman ja käsikirjoittaman fiktioelokuva *Joen* (Suomi 2001). *Joen* narratiivi muodostuu kuudesta samanaikaisesta tarinalinjasta. Jokaisessa tarinalinjassa on eri päähenkilöt, mutta kaikki henkilöt asuttavat samaa diegeettistä maailmaa. *Joki* voidaan määritellä episodimaiseksi kertomukseksi (Cameron 2008, 13). Tällainen kertomus tuottaa erilaisen katsojakokemuksen kuin tavanomaisempi yksilinjainen kerronta, jossa tarinan ja juonen välinen suhde on yksinkertaisempi.

Joki käsittelee tavallisten suomalaisten elämän merkityksellisiä hetkiä. Muotonsa ja sisältönsä puolesta *Joki* soveltuu hyvin ajallisuuden monien eri ulottuvuuksien tarkasteluun. Sen kerronnassa voidaan nähdä tiettyjä digitaalisen ajan elokuville ominaisia piirteitä, kuten erityisesti elokuvan verkostomainen rakenne. Koska kuitenkin kyseessä on 35 millimetrin filmille kuvattu elokuva, en tässä artikkelissa suoranaisesti käsittele digitaalisuuden kuvalle aiheuttamia muutoksia.[1]

Analysoin aikaa sekä *Joki*-elokuvan kokonaisuuden että sen osien tasolla, pääasiassa kiinteämmin kerrontaan kytkeytyvänä mutta jossain määrin myös ei-kerronnallisena asiana. Kerronnallisen ja ei-kerronnallisen ajan välille on vaikea tehdä tarkkaa eroa, sillä esimerkiksi rytmin voi nähdä olevan molempia. *Joessa* aika ilmenee kuitenkin selvemmin kerronnallisena kuin kausaalisuhteista irrallisena ajallisuutena. Tuon analyysissäni esiin myös sen, että

1 Garrett Stewart kysyy teoksessaan *Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema* (2007), miten elokuvasta tulisi puhua nyt, kun se ei enää ole filmiä, ja pohtii digitaalisuuden elokuvalle aiheuttamaa ajallisuuden kriisiä.

vaikka aika on osa elokuvan muotoa, niin se on samalla myös osa elokuvan ja katsojan kohtaamisessa muodostuvaa kokemusta. Elokuvan aika ilmenee ainoastaan katsojalle. Tarinoidensa ja muotonsa kautta *Joki* nostaa esiin useita aikaan liittyviä kysymyksiä ja näkökulmia, joita käsittelen artikkelissani.

Keskeisiä kerrontaa tarkastelevia teoreetikoita, joihin artikkelissani viittaan, ovat David Bordwell ja Paul Ricoeur. Aikaan ja kokemuksellisuuteen liittyviä kysymyksiä lähestyn fenomenologisten näkökulmien ja filosofien, kuten Merleau-Ponty, Heidegger ja Ricoeur, kautta. Elokuvateorian piirissä ajan kysymystä on fenomenologisesta lähtökohdasta pohtinut muun muassa Andre Bazin ja hiljattain Lee Carruthers, joka luonnehtii elokuvallisen ajan ominaispiirteitä Baziniin pohjaten kokemukselliseksi ja elastiseksi.

Joki havainnollistaa, miten olennaista ajan eri ulottuvuuksien tarkastelu voi olla elokuvan ymmärtämisen ja tulkinnan kannalta. Paul Ricoeur (1985, 101) toteaa, että kaikki fiktiiviset narratiivit ovat ”aikakertomuksia”, koska ne tapahtuvat ajassa. Silti jotkut narratiivit ovat ”tarinoita ajasta” – ne ottavat ajan kokemuksen tarkastelun kohteeksi. Ricoeurin esimerkit ovat kirjallisuudesta, mutta ajatus on sovellettavissa myös elokuvaan ja *Jokeen*. Helen Powellin (2012, 30; käännös Hiltunen) mukaan elokuva on ajallisuuden ymmärtämisen kannalta hyödyllinen tutkimuskohde, ”sillä myös elokuvassa on kautta historian pohdittu, miten esittää ajan eri sävyjä: henkilökohtaista, henkilöidenvälistä, kokemuksellista ja filosofista.”

Lähden liikkeelle *Joen* teemojen ja rakenteen esittelyllä, minkä jälkeen tarkastelen kerronnallista aikaa niin, että suhteutan toisiinsa ajan ilmenemisen elokuvan kokonaisuuden ja osien tasolla. Tästä siirryn pohtimaan, millaisen katsomiskokemuksen *Joen verkostonarratiivi* synnyttää. Kiinnitän vielä huomiota ajan eri ulottuvuuksiin eli henkilökohtaiseen ja maailman aikaan siten, kuin ne ilmenevät fiktion sisällä ja elokuvan tuottamissa merkityksissä.

Rinnastetut tarinat

Joen tapahtumat sijoittuvat pieneen keskisuomalaiseen kaupunkiin ja yhteen lauantaiaamupäivään. Jokaisen henkilöhahmon elämässä jokin muuttuu tuona aamupäivän tuntina. *Joki* kiteyttää jotain olennaista pikkukaupungin hiljaisuudesta ja lauantaipäivän pitkästyneisyydestä siitä huolimatta, että aamupäivään mahtuu myös dramaattisia tapahtumia. Elokuvan aloittaa ja päättää näkymä benjihyppyjä varten pystytetystä nosturista. Sillä välin, kun torilla on käynnissä jännitystä elämään tarjoava tapahtuma, eräät kaupunkilaiset kokevat elämänsä mullistuvan muulla tavoin. He ovat menetysten tai mahdollisuuksien – jotkut molempien – äärellä. Intiimin draaman kehyksissä tarkastellaan ihmisten kohtaamisia ja tunteita. Painopiste on tässä ja nyt tapahtuvissa tunne-elämän liikahduksissa päämääräorientoituneen, ratkaisuun tähtäävän toiminnan sijaan. Näine ominaisuuksineen ja episodimaisine rakenteineen *Joki* tulee lähelle David Bordwellin luonnehdintaa taide-elokuvasta (1985, 206).

Jokea on luonnehdittu kaupunkielokuvaksi, joka muiden kotimaisten aikalaiselokuvien tavoin keskittyy politiikan sijasta tunteisiin (Jokinen 2003, 159). Sitä on kuvattu myös tragikomediaksi seuraavaan tapaan: ”tarinoiden viritys vaihtelee kuoleman läsnäolosta nuoruuden riehaan, surusta ja tappiosta elämän kevääseen” (Toiviainen 2007, 214). *Joki* käsittelee arjen sattumuksia sekä niin isoja kuin pieniäkin murheita paljastaen, että ilosta on joskus lyhyt matka suruun – ja toisinpäin. Se ei noudata minkään tiukasti määritellyn gen-

ren konventioita, joskin *verkostokertomusta*, josta puhun lisää tuonnempana, voidaan pitää löyhässä mielessä genrenä.

Joen kuuden tarinan sisällöt ovat lyhyesti seuraavat: 1) Kaksi poikaa huomaa sillalla kiikaroidessaan, että eräs Anni-niminen tyttö kävelee vauvan kanssa jokeen. Toinen lähtee juoksemaan jokirantaan ja toinen etsimään apua. 2) Paikallislehteä jakava lukiolaispoika Santeri kamppailee homoutensa tunnustamisen kanssa ja pelkää menettävänsä poikaystävänsä. Hän haluaisi osoittaa tunteensa poikaystävälleen säilyttäen kuitenkin uskottavuutensa kaveripiirinsä silmissä. 3) Isänsä 60-vuotissyntymäpäiville saapunut rähjääntynyt ja rahaton muusikko kohtaa katkeroituneet perheenjäsenensä ja joutuu samalla vastatusten oman elämänsä epäonnistumisten kanssa. 4) Rakkauden pilvitarhoissa liitelevä ja töihin myöhässä saapuva Leena haluaa saada myös työkaverinsa pizzeriassa rakastumaan toisiinsa. 5) Paperitehtaalla työskentelevä perheenisä sairastuu ja lähtee kesken päivän kotiin. Epäilys vaimon uskottomuudesta käy toteen, kun kotoa löytyy vieras mies. Elämää on alettava järjestelemään uudelleen. 6) Iäkäs Milja on kuolemansairaan miehensä Henrin sairaalavuoteen äärellä. He odottavat tytärtään saapuvaksi, mutta tytär viivästyy, sillä häntä on pyydetty apuun jokirantaan.

Elokuvan lopussa palataan kehystarinaan eli Anni-episodiin. Anni yrittää selviytyä lapsensa kanssa samalla, kun entinen poikaystävä ja lapsen isä kuluttaa kaikki yhteiset rahat ja kohtelee Annia töykeästi. Epätoivoisena Anni yrittää hukuttautua, mutta alussa tavattu nuori poika ehtii pelastaa hänet. Päätöskohtauksessa rakastunut Leena kuhertelee poikaystävänsä kanssa pizzerian edessä. Viimeisessä kuvassa nousturi hilaa seuraavaa benjihyppääjää ylös.

Kerronnan ja fiktion aika ovat suurin piirtein yhteneväiset, sillä jokainen episodi kestää suunnilleen yhtä kauan kuin kuvatut tapahtumat. Kuutta tarinaa yhdistää sama tapahtuma-aika – lauantaiaamupäivä – ja tapahtumapaikka – pikkukaupunki. Tarkka kellonaika, 11.28, nähdään jokea ylittävälle sillalle

Joen kehystarinassa kaksi sillalla kiikaroivaa poikaa päätyy sankariksi, kun he estävät todistamansa hukuttautumisyrityksen. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

pyöräilevän pojan kellosta ensimmäisen episodin alussa. Sama ajanjakso esitetään siis kuuteen kertaan, joka kerta eri henkilöhahmon kokemusten puitteissa. Käsitteiden *tarina* (sarja tapahtumia) ja *juoni* (tapahtumien kertomisjärjestys) avulla elokuvan rakenne voidaan esittää näin: *Joki*-elokuvassa juoni esittää peräjälkeen ne tapahtumat, jotka tarinassa tapahtuvat samaan aikaan (Bordwell 1985; Bordwell & Thompson 1997, 90–93, 282).[2] Voidaan puhua myös *tarinan ajasta* ja *kerronnan ajasta*, jolloin jälkimmäinen on yhteneväinen katsomisen ajan kanssa.

Samanaikaisuutta ilmaisee jokaisessa episodissa huomiota herättävä pamaus, jonka aiheuttaa hävittäjä. Pamaus kiinnittää samanaikaisuuden ohella huomion siihen, miten erilaisissa tilanteissa henkilöt ovat. Yhteinen tapahtumapaikka muutamine tunnistettavine maamerkkeineen luo konkreettista yhteyttä tarinoiden välille ja osoittaa henkilöhahmojen olevan osa samaa yhteisöä, kun taas toisteinen kerrontarakenne tuottaa merkitystason yhteyksiä, merkityksellisiä suhteita.

Vaikka huomio on pääasiassa tässä ja nyt tapahtuvissa asioissa, niin nykyhetki on elokuvassa jännittyneessä asemassa menneen ja tulevan välillä. Jokaisessa episodissa kerrontaa ohjaa konflikti, mikä tekee aikakokemuksesta enemmän tai vähemmän jännitteisen. Toisissa episodeissa konflikti ilmenee enemmän ulkoisena toimintana, kiireenä ja paikasta toiseen suuntautuvana liikkeenä, jolloin ajan paine tulee esiin selvemmin. Toisissa episodeissa taas on kyse enemmän tunne-elämän konflikteista.

Postia jakavan Santerin edesottamukset toisessa episodissa ovat sekä henkisen paineen että kiireen sävyttämiä. Tuttu tyttö pyytää häntä juhliin, mutta monia muitakin menoja olisi ja poikaystävää tekisi myös mieli nähdä. Nuori mies joutuu miettimään prioriteettejaan poikaystävänsä vaatimuksesta uudelleen, ja lauantaipäivän leppoisuus onkin yhtäkkiä tipotiessään.

Hulttiopojan ja perheen kohtaamista isän syntymäpäivien merkeissä käsittelevässä episodissa aikakokemus on paineen, kiireen ja toisaalta myös muistojen sävyttämä. Aika jännittyy voimakkaasti menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden vaatimusten väliin. Yksilöiden ajallisuudet ja aikataulut eivät kohtaa perheenjäsenten ladatessa omia odotuksiaan yhteiseen hetkeen. Kiireisen keikkamuusikon aikataulu ei taivu perheen toiveisiin. Veljen tilitykset, äidin pyynnöt ja isän arvostelut rasittavat, kun pitäisi olla jo menossa seuraavaan kaupunkiin. Visuaalisesti pikkukaupunki paikannetaan tässä episodissa nelostien varressa olevaksi välietapiksi.

Perheenäidin uskottomuuden ilmitulo katkaisee normaalin arjen seuraavassakin episodissa, jossa perheen isä ryhtyy heti suunnittelemaan asumisjärjestelyitä ja muita käytännön asioita. Miljan ja Henrin viimeisistä yhteisistä hetkistä tulee piinallisia, sillä Henri haluaisi lähteä kotiin, mutta hoitava lääkäri vastustaa ehdotusta kunnes lopulta taipuu kuolevan tahtoon. Lisäksi tytär yrittää ehtiä tapaamaan isänsä vielä kerran.

Kokonaiskerrontaan luodaan jännite ratkaisulla, jossa Annin jokeen kävelystä ensimmäisessä episodissa leikataan ratkaisevalla hetkellä muiden henkilöiden tarinoihin mutta palataan lopussa uudelleen. Viimeistään elokuvan lopussa katsojalle syntyy oivallus, että kaikki se, mitä tässä välissä nähtiin, tapahtui samaan aikaan kuin Annin hukuttautumisyritys. Annin tarina sitoo episodeja yhteen samoin kuin hävittäjän aiheuttama pamaus, ja Annin tarinalla on välillinen yhteys pizzeria- ja sairaala-episodeihin. Muutamat eri episodien henkilöhahmot ovat tuttuja keskenään ja kohtaavat toisensa ohimennen. Jarmo Lampela on kertonut saaneensa idean *Jokeen* lehtiuutisesta, joka kertoi nuoren naisen yrityksestä hukuttaa itsensä ja pieni lapsensa. Lampela alkoi pohtia

2 *Tarina* on se tapahtumien kokonaisuus, joka katsojalle näytetään. Siihen sisältyvät myös ne tapahtumat, jotka katsoja voi päätellä näkemänsä perusteella. *Juoni* taas esittää vain osan tarinan tapahtumista ja on yleensä tarinaa lyhyempi. Juonessa esittämisjärjestys voi myös poiketa tarinan järjestyksestä. (Bordwell 1985; Bordwell & Thomson 1997, 90–93.)

Aika jännittyy *Joessa* menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden vaatimusten väliin, kun isä vaatii kiireistä keikkamuusikko Esaa jäämään syntymäpäivilleen. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

teon taustalla ollutta tunteen voimaa. (Rosenqvist 2001.) Annin murheellisessa tarinassa Lampela antaa yhdenlaisen vastauksen siihen, miksi nuori äiti voi päätyä niin radikaaliin yritykseen.

Joki piirtää elämänkaaren vauvasta vanhukseen mutta ei kuitenkaan tässä kronologisessa järjestyksessä. Päivän ylle lankeaa varjoja ihmissuhteiden päättymisten ja kuoleman myötä. Myös benjitapahtuma muistuttaa kuolemasta, sillä hypätessään nosturista ihmiset leikkivät kuoleman kanssa. Kyse ei ole vain konkreettisista menetyksistä kuoleman tai eron kautta vaan myös mahdollisuuksien menettämisestä tai niihin tarttumisesta. Henkilöhahmot eivät aina itse tajua olevansa valintatilanteessa, mutta eräät kohtaukset hahmotellaan sellaisina katsojalle. Kokonaisuuden myötä elokuva luo laajemman näkymän siihen, miten ihmiselämän tietyt hetket nousevat merkityksellisiksi. Itsemurhayritys ja kuolema on sijoitettu arkisten toimintojen lomaan, ja tämä arkipäiväisyyden konteksti tekee tilanteista helposti lähestyttäviä. Aika niveltyy olemassaolon peruskysymyksiin – sekä fiktiossa että katsojan kokemuksessa fiktion ulkopuolella – ja kytkeytyy elämän mielekkyyden pohdintaan. Henkilöhahmot saavat kokea esimerkiksi, että aina ei ole aikaa tärkeillekään asioille, kun huomion vie jokin muu asia, joka taas jollekin toiselle voi olla hyvin tärkeä.

Joki-elokuvan merkitykset avautuvat lopullisesti vasta, kun kerronta tulee päätökseen: kun episodien keskinäiset suhteet tarkentuvat, ja niistä muodostuu kokonaisuus. Elokuvan päättävä Hectorin laulu ”Kaikki tahtoo rakastaa” on tavallaan yksi tulkinta siitä, mistä elokuvassa on kysymys. Laulu tuntuu sanovan melankolisesti, että ihmisten toiveet ovat usein aivan tavallisia – rakkauden tavoittelu niistä tärkeimpänä – mutta elämä voi silti tuottaa pettymyksen. Kerronnassa onnen hetket ja traagiset tapahtumat vuorottelevat, ja laulussakin lauletaan: ”Kun yksi nauraa, niin toisen on itkettävä.”

Mitään tasapainotilaa ei varsinaisesti saavuteta elokuvan lopussa. Näin kuitenkin esitetään yhdessä elokuvan tulkinnassa, jonka mukaan *Joen* henkilöt – muiden suomalaisten ”kaupunkielokuvien” tapaan – löytävät lopussa uudelleen hetkeksi kadottamansa henkisen tasapainon, ja koko tarinassa saavutetaan vakauden tila.

> Jopa *Jokikin* omassa lohduttomuudessaan uhraa loppukuvat katsojan helpotuksen tunteen ja orastavan optimismin ylläpitämiselle. Rakastuneen nuorenparin euforia, hukuttautuvan naisen pelastuminen ja Hectorin iskevä, ’Kaikki tahtoo rakastaa’, esittävät opposition elokuvan keskeisistä teemoista. Työväestöä kuvaavien elokuvien tekijöillä tuntuu olevan ylväs tarve näyttää, että kaiken roskan keskellä yksilöissä on vielä piilevää potentiaalia, jolla saavuttaa karisseet unelmat ja menetetty toivo. (Jokinen 2003, 164.)

Viimeistä kohtausta, jossa rakastunut nuoripari halaa, ei tule tarkastella erillään aiemmin nähdystä. Pariskunnan onni rinnastuu toisiin tarinoihin: jokaisessa episodissa henkilöt tahtovat rakastaa, mutta joskus rakkaus loppuu onnettomasti tai sitä ei uskalleta näyttää, ja lopulta kuolema erottaa kaikki rakastavaiset. Kun rakkautta tarkastellaan tämän kokonaisuuden valossa, ei nuorenparin onni vaikuta itsestään selvältä. *Joki* osoittaa, että jokaisella ihmisellä ja asialla on aikansa ja paikkansa ja että aika ei ole ihmisen kontrolloitavissa (vrt. Misek 2010, 784–785). Viimeinen kohtaus voidaan tulkita uudelleenasennoitumisena: epätoivosta ja epäonnistumisista huolimatta kaikilla on oikeus etsiä rakkautta ja heittäytyä siihen. *Joki* ei lähesty elämän vastoinkäymisiä ongelmina, joihin juoni voisi tarjota ratkaisun tai sulkeuman. Ratkaisut eivät mahdu elokuvan rajalliseen aikahorisonttiin. Loppuratkaisun puuttuminen liittyy myös *Joen* verkostomaiseen kerrontarakenteeseen.

Verkostonarratiivi ja sen tehtävät

Joen episodimainen rakenne oli sen ilmestyessä harvinaisuus suomalaisen fiktioelokuvan kontekstissa, ja se toi kriitikoiden mieleen sellaiset amerikkalaiselokuvat kuin *Magnolia* (USA 1999) ja *Short Cuts – Oikopolkuja* (*Short Cuts*, USA 1993) (Ahonen 2001). Siinä missä näiden elokuvien kerronta risteilee eri tarinalinjojen välillä kaiken aikaa, *Joki* etenee episodista seuraavaan suoralinjaisesti – lukuun ottamatta muutamia lyhyitä leikkauksia elokuvan kehystarinana toimivaan Annin tarinaan. Toisin sanoen yksi episodi esitetään alusta loppuun ennen kuin siirrytään seuraavaan. Ainoan poikkeuksen tässä suhteessa muodostaa Annin tarina, kuten tuonnempana tarkemmin esitän. Samankaltaisuus *Magnoliaan* ja *Short Cutsiin* liittyykin enemmän siihen, että myös *Joki* koostuu monesta eri tarinasta, joilla on tiettyjä yhtymäkohtia toisiinsa. Lähemmin *Jokea* vastaava rakenne löytyy Jim Jarmuschin elokuvasta *Night on Earth* (USA 1991), joka kuvaa eri kaupungeissa samaan aikaan taksilla matkustavia ihmisiä. Mike Figgis taas käyttää kokeellisempaa kerrontatapaa elokuvassa *Time Code* (USA 2000), jossa neljä samanaikaista tapahtumaketjua esitetään jaetun kuva-alan tekniikalla.

Yllä mainittujen elokuvien kerrontarakennetta on luonnehdittu *verkostonarratiiviksi (network narrative*), jossa osa tarinalinjoista on kausaalisuhteessa toisiinsa ja osa vain sivuaa toisiaan ikään kuin vahingossa. Tähän 1990-luvulla yleistyneeseen verkostomaiseen kerronnan tapaan sisältyy oletus, että tarinalinjoilla on jokin yhteys ja että kokonaisuutena niistä nousee suurempi

merkitys. (Bordwell 2008, 211.) Verkostonarratiivin ideaa hyödyntävissä elokuvissa tehdään tyypillisesti eroa tarinan ja kerronnan tai juonen välillä.

Erillisyyttä painotetaan siten, että asiat kerrotaan katsojalle eri järjestyksessä, kuin ne tapahtuvat tarinassa. Katsojan tehtäväksi jää muodostaa osista ehyt kokonaisuus, ja joskus se vaatii todellista aivotyötä. Sellaiset elokuvat kuin *Pulp Fiction – Tarinoita väkivallasta* (*Pulp Fiction*, USA 1994) ja *Epäillyt* (*The Usual Suspects*, USA 1995) voivat myös johtaa katsojaa tarkoituksella harhaan. (Powell 2012, 117–118, 139.) Monimutkaisimpia näistä elokuvista on kutsuttu arvoituselokuviksi, ja niiden kompleksisuus toteutuu sekä kertomuksen että kerronnan tasolla (Buckland 2009, 3–6).

Bordwell (2008, 189–250) mainitsee esimerkkeinä verkostonarratiiveista jo mainittujen elokuvien lisäksi muun muassa Alejando González Iñárritun elokuvat *Amores Perros* (Meksiko 2000) ja *21 grammaa* (*21 Grams*, USA 2003) sekä Aku Louhimiehen *Pahan maan* (Suomi 2005) ja *Joen*. Kuten Bordwellin esimerkit osoittavat, myös suomalaisessa elokuvassa ja televisiossa alkoi vuosituhannen vaihteessa ilmestyä verkostonarratiivin ideaa hyödyntäviä teoksia. Esimerkkeihin voidaan lisätä vielä Louhimiehen televisiosarja *Irtiottoja* (Suomi 2003). Näissä teoksissa näkyi ulkomaisten elokuvien vaikutus, mutta *Joen* tapauksessa taustalla on ollut myös omaehtoinen halu tehdä jotain erilaista, kuten Jarmo Lampela on todennut. Lampelan mukaan kyse ei ollut tietoisesta vaikutteiden ottamisesta. (Rosenqvist 2001.)

Joessa tarinalinjojen väliset yhteydet ovat tapahtumien tasolla vähäisempiä kuin useimmissa edellä mainituissa elokuvissa, eikä yhteyksien paljastuminen ole olennaisinta. Henkilöiden kohtalot eivät sivua toisiaan yhtä painokkaasti kuin vaikkapa elokuvissa *21 grammaa* ja *Paha maa*. Jännitystä ei siis varsinaisesti ladata siihen, millä tavoin tarinalinjat ja henkilöiden kohtalot lopulta risteävät. Kausaalisuhteita tärkeämpää on yleisinhimillisen ihmisen osan hahmottaminen kokonaisuuden kautta eli tarinoiden väliset temaattiset yhteydet. Vaikka juonen varsinaisena tehtävänä ei ole myöskään kausaalisuhteiden sekoittaminen eli katsojan hämmentäminen sen suhteen, missä järjestyksessä asiat tapahtuvat, niin ensimmäisellä katsomiskerralla kokemus voi olla jossain määrin hämmentävä. Kun samaan aikaan tapahtuvat asiat kerrotaan peräjälkeen ja kun väliin sijoitetaan vielä leikkauksia kehystarinaan, niin kokemus ajasta muuttuu väistämättä jossain määrin pirstaleiseksi.

Helen Powell (2012, 116–129) näkee verkostonarratiivien tai aikaa fragmentoivien elokuvien heijastelevan yleismaailmallista muutosta, joka on tapahtunut tavassamme kokea aika. Muutos sai alkunsa teollistumisen myötä. Powell puhuu ajan murtumisesta kokemuksessa ja tavassa suhtautua aikaan. Elokuvan osalta tämä kehitys liittyy muun muassa irtaantumiseen fordistisesta elokuvan tuotantotavasta, siirtymiseen jälkiteolliseen maailmaan ja informaatioteknologioiden kehitykseen. Powellin mukaan esimerkiksi televisio mainoskatkoineen ja digitaaliset mediat vaihtoehtoisine ja kerroksellisine lukumahdollisuuksineen ovat muokanneet kokemustamme ajasta arjessa. Ne ovat vaikuttaneet myös elokuvien rakenteisiin sekä siihen, mitä ylipäätään toivomme elokuvilta. Elokuvassa on näkynyt myös tendenssinä kyseenalaistaa se – klassiselle Hollywood-elokuvalle tyypillinen – ajallista ja tilallista yhtenäisyyttä korostava kerrontatyyli, jota suurin osa elokuvista edelleen noudattaa. Jatkuvuuskerronnan kyseenalaistaminen ei ole kuitenkaan ainutlaatuinen ilmiö, vaan siinä voi nähdä yhtymäkohtia esimerkiksi 1920-luvulla tehtyihin kokeiluihin. Myös Hollywood-elokuvan sisältä löytyy poikkeuksia. Esimerkiksi monissa *film noir* -elokuvissa ajan kuvaus poikkeaa jatkuvuuskerronnasta muun muassa siinä, että niissä käytetään runsaasti takautumia.

Kerronnan ajallisen yhtenäisyyden rikkomiseen on liittynyt ajan eri ulottuvuuksien korostaminen. Varsinkin ajan henkilökohtaista kokemusta on pyritty tekemään näkyvämmäksi. Verkostonarratiivia hyödyntävissä elokuvissa huomiota kiinnitetään ihmisten välisten kanssakäymisten intiimeihin hetkiin, ja usein yhden tarinan sijasta kerrotaan useita. Tämän seurauksena on syntynyt erilaisia ja monimutkaisempia tapoja järjestää tarinan aineksia kertomukseksi. (Powell 2012, 128.)

Elokuvakertomukset ovat nykyisin avoimempia myös siinä suhteessa, että ne eivät pääty sulkeumaan yhtä usein kuin ennen. Vuosituhannen vaihteessa ajallista yhtenäisyyttä kerronnallaan kyseenalaistavia elokuvia alkoi ilmestyä yhä enemmän myös valtavirtaelokuvan sisällä, mikä Powellin mukaan kertoo yleisessä tietoisuudessa tapahtuneesta muutoksesta. Tätä muutosta kuvataan usein postmodernismin käsitteellä. (Powell 2012, 123.) Ricoeurin (1985, 13) mukaan nykyaikana sellaiset romaanit, joista puuttuu selkeä juoni ja ajallinen järjestys, ovat uskollisimpia todellisuudelle, joka itsessään on ”fragmentoitunut ja epäjohdonmukainen”. Sama voidaan todeta elokuvasta. Elokuvien, kuten muidenkin kertomusten, ajallisen rakenteen voi siis nähdä heijastavan jokapäiväisen elämän ajallisissa rakenteissa tai jokapäiväisessä ajallisuuden kokemuksessa tapahtuneita muutoksia (vrt. Sääskilahti 2011, 55).

Muitakin syitä verkostonarratiivien yleistymiselle on varmasti olemassa, kuten taiteellinen kokeilunhalu – joskin myös se on kytköksissä yhteiskunnassa tapahtuviin muutoksiin. Kysymys kerrontatavan laajemmista muutoksista voidaan nähdä myös siten, että fiktiiviset kertomukset ylipäätään ovat keino tuottaa erilaisia, mielikuvituksellisia variaatioita meitä kaikkia ympäröivästä yhteisestä historiallisesta ajasta, eivätkä ne siten ole seurausta yksinomaan trendeistä tai aikakokemuksen muuttumisesta. (Ricoeur 1985, 127–129.) Verkostonarratiivien yleistymiseen ovat todennäköisesti kuitenkin vaikuttaneet Powellin kuvaamat muutokset. Toisin sanoen kyse on enemmästä kuin vain tarinan ainesten järjestämiseen eli juonellistamiseen (Ricoeur 1984) liittyvistä monista mahdollisuuksista.

Joen epäkonventionaalinen aikarakenne ei tulkintani mukaan kuitenkaan nouse ensisijaisesti tarpeesta korostaa nykyihmiselle ominaisia kiireen ja hektisyyden kokemuksia. Elektronisilla ja digitaalisilla mullistuksilla ei ole *Joen* sisällössä juuri sijaa. Ihmisten kohtaaminen ja kommunikoiminen on lähes yksinomaan perinteistä ja kasvokkain tapahtuvaa.

Joen pyrkimyksessä kiinnittää huomiota useisiin samaan aikaan tapahtuviin asioihin on nähtävissä halu kertoa siitä, miten ihmiskohtalot kytkeytyvät toisiinsa sekä siitä, että saatamme olla hyvin huonosti tietoisia siitä, mitä lähellämme tapahtuu. Toisaalta elokuvassa painottuvat yksilöiden kokemukset. *Joki* pakottaa katsojan jäsentelemään näkemäänsä eri tavoin kuin suoraviivaisesti kohti ratkaisuaan etenevä yksilinjainen kertomus – siitäkin huolimatta, että lopussa katsoja pystyy muodostamaan näkemästään ehyen narratiivin.

Aina uuden episodin alkaessa kerronta siirtyy ajassa taaksepäin suunnilleen samaan hetkeen, josta edellinen episodi käynnistyi. *Joen* ajassa edestakaisin liikkuva episodikerronta rinnastaa täten useita samaan aikaan tapahtuvia asioita. Näiden paralleelien kautta se korostaa ihmisten keskinäisiä suhteita ja ihmisten tekojen vaikutuksia toisiin ihmisiin ja ympäristöön. Esimerkiksi ensimmäisessä episodissa nuoret pojat lähtevät etsimään apua havaittuaan, että tutun näköinen tyttö yrittää hukuttautua. Toinen pojista huutaa polkupyörällä ajavaa poikaa apuun, mutta tämä vain jatkaa menoaan. Seuraavassa episodissa palataan tähän hetkeen Santerin näkökulmasta ja saadaan vastaus

Riita poikaystävän (oikealla) kanssa pitää Santerin omissa maailmoissaan ja estää tätä reagoimasta muiden hahmojen kiireeseen. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

kysymykseen, miksi hän ei reagoi avunpyyntöön. Hän kuuntelee musiikkia, ja hänen ajatuksensa ovat muualla, koska hän on juuri riidellyt poikaystävänsä kanssa. Tällä tavoin avautuu yksilöllisiä perspektiivejä samaan aikaan ja tilaan.

Kerronnan edetessä käy ilmi, että Annin hukuttautumisyritys vaikuttaa muidenkin ihmisten elämään. Samaan aikaan, kun vanha mies elää viimeisiä hetkiään sairaalassa, hänen tyttärensä on matkalla hänen luokseen. Tyttären matkanteko viivästyy yllättäen, sillä tuo sama poika pyytää seuraavaksi häntä auttamaan rantaan. Isä kuolee, ennen kuin tytär ehtii sairaalaan, mutta Anni pelastuu, kun häntä auttanut poika saa apua. Näin elokuva tekee näkyväksi sen, kuinka aika, jonka uhraamme yhdelle asialle, saattaa olla pois toisesta tärkeästä asiasta. Tämän kaltaiset rinnastukset ja läheltä piti -tilanteet houkuttelevat pohtimaan myös vaihtoehtoisia tapahtumakulkuja. Mitä olisi tapahtunut, jos Santeri olisi kuullut poikien avunpyynnön, eikä sen seurauksena olisi ehtinyt sopimaan poikaystävänsä kanssa, tai jos ostoskeskuksen edustalla pikaisesti kohdanneet Anni ja Leena olisivat ehtineet mennä kahville?

Episodikerronta voi avata näkemään yhtäläisyyksiä myös yleisemmällä tasolla, ei vain konkreettisina kuvattuun tilaan ja aikaan sidoksissa olevina mahdollisuuksina. Episodeissa voi sisältöjensä puolesta nähdä jatkumoja; ne voi tulkita esimerkiksi kuvauksiksi rakkauden erilaisista ilmenemistavoista elämän eri vaiheissa. Tällaisten tulkintojen, joihin palaan tuonnempana, tekeminen on seurausta elokuvan ajallisesta, asioita rinnastavasta rakenteesta. Tällainen allegorinen tulkinta on myös yksi esimerkki siitä, millä tavoin *Joki*-elokuva saa ajattelemaan ajallisuuteen liittyviä kysymyksiä yleisemminkin kuin vain elokuvan sisäisenä ilmiönä.

Elokuvan ajallisuus katsojan näkökulmasta

Edellä olen tarkastellut aikaa pääasiassa elokuvateoksen ominaisuutena, kerronnan aikana, kuten tarinan ja juonen suhteena (Ricoeur 1985, 5). Aika elokuvateoksen ominaisuutena ei kuitenkaan tyhjenny tähän, vaan aika ilmenee myös epäsuoremmin kerrontaan liittyvänä ilmiönä tai kokonaan siitä irrallisena. Seuraavaksi tuon katsojan mukaan keskusteluun, sillä puhuttaessa elokuvan ja ajan suhteesta olisi keinotekoista jättää katsoja huomiotta. Katsojan myötä mukaan keskusteluun tulee myös ei-kerronnallinen ulottuvuus eli katsojan oma aikatietoisuus.

Elokuvan ajallisuus toteutuu varsinaisesti vasta katsojan ja elokuvan kohtaamisessa. Vaikka elokuva on sinänsä sama jokaiselle katsojalle, niin kuitenkin jokaisen katsojan kohdalla kokemuksesta muodostuu erilainen. Kyse ei ole siitä, että katsojat muodostaisivat mielessään täysin erilaisia kertomuksia havaintojensa perusteella, vaan siitä, että elokuvasta tulee jokaiselle katsojalle eri tavalla merkityksellinen. (Vrt. Chaudhuri 2014, 15–17.) Katsojat voivat myös täydentää eri tavoin mielessään kerronnan aukkopaikkoja eli ellipsejä. Näitä muodostuu juonen tiivistäessä tarinan aineksia ja samalla myös aikaa.

Riippumatta siitä, millainen elokuvan aikarakenne on, se on katsojan näkökulmasta aina ennalta määrätty (Bordwell 1985, 74). Elokuvantekijä haluaa kertoa tarinan tietyllä tavalla ja saada aikaan tietynlaisia vaikutuksia. Hän ratkaisee kertomuksen ajallis-tilalliset suhteet näiden tavoitteiden pohjalta. *Joen* kerronnassa aikaansaatu vaikutelma sattumanvaraisuudesta on siten kaikkea muuta kuin sattumaa, vaikka fiktiivisen maailman sisällä näin vaikuttaisi olevan.

Kuten *Jokikin* osoittaa, elokuvan rakenne paljastuu katsojalle vasta vähitellen katsomisen myötä. Merleau-Ponty (1964, 54–58) toteaa, että elokuva koetaan vähitellen ajassa kehkeytyvänä prosessina. Hän luonnehtii elokuvaa ajalliseksi hahmoksi (*gestalt*), jonka merkitys sisältyy sen rytmiin eli siihen, miten leikkauksella yhdistellään asioita. Hänen mukaansa elokuvan tuottama mielihyvä tulee siitä, että voimme nähdä merkitysten muodostuvan sen elementtien ajallisen ja tilallisen järjestymisen kautta vähitellen. Pitkälti saman ajatuksen ilmaisee Ricoeur (1984, 66–67) sanoessaan, että kertomusta seuratessa heräävät odotukset saavat vastauksensa tarinan päätännössä ja että vasta päätännön näkökulmasta voidaan havaita tarinan muodostama kokonaisuus.

Elokuva muokkaa havaintojamme ajasta ja tekee asioiden keskinäiset suhteet näkyviksi, koska elokuva on suljettu todellisuus, pienoismaailma, jossa seurausvaikutukset ovat selkeämmät kuin todellisessa elämässä (Hiltunen 2005, 29–34). Elokuvassa myös ajallisuus on tässä mielessä fiktiivinen konstruktio. Elokuvaa jälkikäteen analysoitaessa epäsuoran havaitsemisen rooli korostuu, koska elokuva on jo tuttu ja siihen on saatu etäisyyttä. Tässä vaiheessa aika muuttuu vielä selvemmin osaksi elokuvan tilallista rakennetta, ja sitä on mahdollista tarkastella erimittaisina paloina sekä eri tavoin rytmitettyinä jaksoina *top-down*-periaatteen mukaisesti. Elokuvasta voidaan valikoida ajallis-tilallisia osia, kuten otoksia, kohtauksia ja jaksoja, tarkempaa analysointia varten. Elokuvat jatkavat jäsentymistään katsojan mielessä vielä katsomistapahtuman jälkeenkin.

Katsojan mahdollisuus suhteuttaa myöhemmin näkemäänsä aiempaan on olennaista elokuvan merkitysten avautumiselle, erityisesti tarinalinjojen keskinäisten suhteiden havaitsemiselle. Näiden suhteiden havaitseminen havahduttaa näkemään sen, miten erilaisia kokemuksia mahtuu yhteen lauantaiaamupäivään pikkukaupungissa, jossa elämä näennäisesti soljuu arkisissa

uomissaan. *Joen* kerronnan muodostama kehä, jossa alku ennakoi loppua, hahmottuu kunnolla vasta jälkikäteen, vaikka leikkaukset kehystarinaan (kesken muiden episodien) muistuttavat alussa keskeneräisiksi jääneistä tapahtumista.

Elokuvakokemuksessa voidaan siis erottaa kaksi tasoa: elokuva tässä-ja-nyt-kokemuksena eli katsomisen aikana tapahtuvana kokemuksena ja katsomisen jälkeisenä kokemuksena. Aika ilmenee näistä kahdesta perspektiivistä käsin eri tavoin. Katsomisen jälkeistä kokemusta leimaa tiedollinen ja kognitiivinen ymmärtäminen. Katsomisen aikana taas tapahtuu uppoutumista fiktioon, ja sen myötä reagoiminen esitettyihin asioihin on välittömämpää. Tarkkaa erottelua välittömän ja kognitiivisen havaitsemisen välillä ei ole kuitenkaan mahdollista tehdä, sillä jälkimmäiseen liittyvät ennakko-odotukset ja skeemat vaikuttavat myös katsomisen aikana. (Hiltunen 2005, 34, 42.) Elokuvallinen aika syntyy siis varsinaisesti vasta kohtaamisessa katsojan kanssa.[3]

Lee Carruthers kuvaa elokuvallista aikaa bazinilaisittain muutoksille avoimeksi ja gadamerilaisittain leikilliseksi, jatkuvasti päivittyväksi, monitulkintaiseksi, elastiseksi ja dynaamiseksi. Hän tarkentaa määritelmää Heideggerin ajan filosofian avulla, sillä fenomenologinen asenne oli myös Bazinin kokemuksellisuutta painottavan lähtökohdan taustalla. Carruthers kehittää Heideggerin *Zeitlichkeit*-termin pohjalta vaikeasti suomennettavan käsitteen *timeliness* (kirjaimellisesti: oikea-aikainen), jolla hän havainnollistaa elokuvallisen ajan päivittyvää luonnetta. Elokuvallinen aika välittää kokemusta, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus kietoutuvat yhteen, ja lisäksi se kytkee katsojan jatkuvaan, tässä ja nyt tapahtuvaan vastavuoroisuuteen itsensä kanssa. Elokuvallinen aika reagoi herkästi tilanteisiin, ja elokuvan kautta myös ajan vaikea tavoitettavuus voi nousta pohdittavaksi.[4] Vastavuoroisuuden näkökulmasta elokuvalliseen aikaan sisältyy aktiivista tulkitsemista, mutta se on myös kokemus, johon on mahdollista uppoutua. Elokuva antaa joustavan aikarakenteensa ansiosta mahdollisuuden tehdä uudenlaisia havaintoja todellisuudesta ja ajasta. (Carruthers 2011, 24–27.)

Carruthersin näkemyksissä voidaan nähdä vaikutteita muidenkin elokuvateoreetikoiden kuin Bazinin ajattelusta. Esimerkiksi Jean Epstein (1988) kiinnitti jo 1920-luvulla huomiota siihen, että elokuva pystyy näyttämään maailman monista eri näkökulmista paljastaen asioiden välisiä suhteita monipuolisemmin, kuin mihin yksittäinen subjekti kykenee. *Joessa* katsojan näkökulma tapahtumiin on laajempi kuin kenenkään fiktiivisen henkilön. Katsojalla on siis mahdollisuus tarkastella fiktion tapahtumia ajassa ja tilassa fiktion ulkopuolelta käsin tavalla, joka ei suhteessa reaalimaailman tapahtumiin ole mahdollista. Katsoja pystyy näkemään yhteyksiä tarinalinjojen välillä ja tekemään sellaisia johtopäätöksiä, jotka ovat paitsi henkilöhahmojen myös hänen itsensä ulottumattomissa omassa arkielämässään. Elokuvallisen ajan ”tilanneherkkyys” puolestaan tulee esiin siinä, miten kerronnan rytmi ja ajan paine vaihtelevat episodien välillä, kuten tuonnempana esitän.

Elokuvakertomuksissa aika tuntuu helpommin kontrolloitavalta, sillä se koostuu selkeästi määritellyistä jaksoista. Koska katsojina sijoitumme fiktiivisen todellisuuden ulkopuolelle, pystymme näkemään hetkien keskinäiset suhteet ja niiden merkityksellisyyden. (Ks. Freeman 1998.) Kerronnallistamista on selitetty ihmisen halulla antaa merkityksiä ja järjestys todellisuudelle, joka omassa kokemuksessamme tuntuu kaoottisemmalta kuin esimerkiksi elokuvassa, jossa tapahtumilla on selkeämpi rakenne alkuineen, käännekohtineen ja loppuineen (ks. Ricoeur 1984; Sääskilahti 2011, 63–64). Bazinin mukaan elokuva luo merkityksellisiä kokemuksia yhdistämällä erillisiä elementtejä (Bazin 2004, 9–16; Aitken 2006, 176). Tällaiset merkitykselliset kokemukset

3 Ajan kokemuksellista puolta on kognitiivisen elokuvateorian puolella tarkastellut muun muassa Torben Grodal (1997) todeten, että aikakokemukseen vaikuttaa paitsi elokuvan esteettiset ominaisuudet myös monet katsojan ajatteluun ja havainnointiin liittyvät seikat.

4 Ricoeur (1988, 241) esittää vastaavan ajatuksen sanoessaan, että ajasta ei voi puhua fenomenologisen diskurssin avulla, vaan se vaatii välittäjäkseen kerronnan diskurssin.

tyydyttävät sitä kaipuuta, joka syntyy tarpeesta löytää järjestystä ja mielekkyyttä elämään.

Fiktion sisäinen ja sen ulkopuolelle kurottava aika

Elokuvan ja ajan suhde, siten kuin se ilmenee *Joessa*, ei tyhjenny vielä tähänastisiin huomioihin. Koska fiktio ymmärretään aina suhteessa todellisuuteen ja koska sillä on vaikutuksia todellisuuteen, on relevanttia tarkastella ajan ilmenemistä *Joessa* myös filosofisten aikakäsitysten valossa sekä kysyä, miten aika tematisoidaan elokuvan sisällöllisten ja tyylillisten elementtien kautta. Elokuvaan luotu fiktiivinen todellisuus on osa elokuvateosta ja kytköksissä kerronnalliseen aikaan. Elokuvallista aikaa ei voi kuitenkaan kahlita pelkästään kerronnalliseksi ilmiöksi.

Fenomenologit, erityisesti Husserl ja Heidegger, ovat ajatelleet, että aika ei ole kollektiivinen ykseys, vaan on erotettavissa henkilökohtainen eli subjektiivinen aika ja maailman aika eli objektiivinen aika (Ricoeur 1988, 243). Usemmalla fenomenologilla esiintyy hieman eri tavoin se ajatus, että maailman aika on kaikille yhteistä kelloilla mitattavaa aikaa ja että toisaalta on olemassa subjektiivinen aika, jonka jokainen kokee yksilöllisesti. Henkilökohtaiseen aikaan sisältyy vielä tietoisuus sisäisestä ajasta, jonka ansiosta pystymme tulemaan tietoiseksi sisäisestä ajastamme ja suhteuttamaan havaintojamme, kuvitelmiamme ja muistojamme toisiinsa. (Sokolowski 2000, 130–145.)

Husserlin ja Heideggerin ajattelusta vaikutteita ottanut Merleau-Ponty on korostanut, että ajan kokeminen ja ymmärtäminen on mahdollista vain subjektille, sillä näyttäytyäkseen aika vaatii havainnoitsijan. Merleau-Ponty toteaa, että aika syntyy subjektin suhteesta asioihin, eikä se tulee koskaan ”valmiiksi”. Aika objektiivisena, ei-kenellekään-läsnä-olevana on vain sarja nyt-hetkiä, joilla ei ole ajallisuutta. (Merleau-Ponty 2002, 477–479.) Tämä muistuttaa Henri Bergsonin näkemystä, jonka mukaan henkilökohtainen aikakokemus on laadullista, ja siinä on kyse kestosta (*durée*). Kesto on ajan kokemista jatkumona, jossa hetket sulavat toisiinsa erottamattomasti ja jossa menneisyys ja tulevaisuus ovat läsnä jokaisessa hetkessä. Se on alkuperäistä ja syvempää kuin objektiivinen, lineaarinen aika. (Girgus 2010, 57, Bergson 2002, 60–63.)[5]

Ajan problematiikkaa kerronnan kannalta pohtiva Ricoeur viittaa näihin kahteen ajan ulottuvuuteen vaihtelevasti termeillä historiallinen, objektiivinen tai julkinen aika ja fenomenologinen, psyykkinen tai sielun aika. Niiden rinnalle Ricoeur lisää vielä kolmannen ajan: kosmisen tai universaalin ajan, joka on ikuista, äärettömästi jatkuvaa ja ylisukupolvista. Kosmologinen aika ylittää esimerkiksi Heideggerin inhimilliseen ulottuvuuteen kytkeytyvän, kuolemaa kohti rientävän ajan, jossa ajan olemus on huoli. (Heidegger 2000, 290–326, 480–496; Ricoeur 1988, 104–116; Sääskilahti 2011, 84–85.) Historiallinen eli julkinen, kalenterein ja kelloin mitattava aika toimii Ricoeurin (1988, 109) mukaan eräänlaisena välittäjänä psyykkisen ja kosmisen ajan välillä: ”se kosmologisoi elettyä [fenomenologista] aikaa ja humanisoi kosmista aikaa.”

Joki tuo hyvin ilmi eroa sekä henkilökohtaisen ja maailman ajan (tai historiallisen ajan) välillä että henkilökohtaisen ja kosmologisen ajan välillä. Tähän liittyen se tekee myös näkyväksi ajan vaihtelevan laadun ja sävyt, kuten sen subjektiivisen kokemuksen, että toisinaan aika vaikuttaa kuluvan nopeasti ja toisinaan taas hitaasti. Ajan sävyt liittyvät toisaalta henkilökohtaisten kokemusten ilmaisemiseen episodeissa, toisaalta elokuvan kokonaisuuden

5 Merleau-Ponty (2002, 481–482) on kuitenkin eri mieltä Bergsonin kanssa siitä, miten käsityksemme menneisyydestä muodostuu. Merleau-Pontyn mukaan emme säilö tietoisuudessamme fysiologisia emmekä psyykkisiä jälkiä menneisyydestä, vaan tietoisuutemme muodostaa aikaa kulloisesta hetkestä käsin.

ilmentämiin ajallisuuden muotoihin. Episodeissa ajan sävyjen vaihtelu on seurausta tarinoiden sisällöistä, kerronnan rytmistä ja vielä lisäksi audiovisuaalisen ilmaisun asetelmallisista ja rytmisistä seikoista.

Joen alussa kello ilmoittaa ajaksi 11.28. Tämä on se kaikille yhteinen, objektiivinen maailman aika, johon tapahtumat sijoittuvat. Tämä kellojen ja kalentereiden aika on mitattavaa aikaa, ja se säätelee yhteiskuntien elämää. (Merleau-Ponty 2002, 477; Sokolowski 2000, 130–145.) Kellon aika mainitaan toisen kerran sairaalaepisodissa, kun Henrin kuoleman ajaksi kirjataan 11.30. Tapahtumat sijoittuvat siis aamupäivään, kello puoli kahdentoista molemmin puolin. Kellon ajan ohella hävittäjän pamaus on kuin maailman ajasta henkilökohtaiseen aikaan tunkeutuva merkkiääni, joskaan se ei yksinään ilmaise mitään kellonaikaa. Pamauksen merkitsemänä, objektiivisessa mielessä samana hetkenä jokainen henkilöhahmo on ainutlaatuisessa, heidän henkilökohtaiseen historiaansa piirtyvässä tilanteessa sekä fyysisesti että henkisesti. Pamaus kiinnittää huomiota sekä yhteiseen, jaettuun aikaan ja yhteisöllisyyteen että yksilölliseen kokemukseen. Tähän liittyen Ricoeur toteaa, että kokemus jaetusta maailmasta on riippuvainen yhteisestä ajasta (ja tilasta). Jokapäiväisessä elämässämme elämme rinnakkain ja olemme tietoisia toisten ihmisten tietoisuuksista – ja myös heidän henkilökohtaisista aikatietoisuuksistaan – mutta anonyymillä tavalla. Ricoeurin mukaan tämä aikalaisuuden (*contemporaneity*) kokemus ulottuu kauas henkilöiden välisten, kasvokkaisten suhteiden tuolle puolen. (Ricoeur 1988, 112–113.)

Pamaus osoittaa siis sen, että objektiivisen maailman aika ympäröi meitä kaikkia ja että emme voi elää tästä realiteetista riippumattomina. *Joen* kerrontarakenne rakentaa henkilöhahmojen välistä yhteyttä tavallaan siis myös aikalaisuuden idean pohjalta. Voidaan vielä lisätä – Ricoeurin (1988, 137) *Mrs Dalloway* -romaanissa esiintyvää Big Benin lyöntejä koskevaa huomautusta seuraten –, että pamauksella on fyysistä, psykologista, sosiaalista ja jopa mystistä resonanssia. Pamaus vaikuttaa liittyvän fyysisiin rajatilanteisiin: se kuullaan silloin, kun Anni vajoaa veden alle, ja välittömästi sen jälkeen, kun Henrin hoito on päätetty lopettaa. Pizzeria-episodissa pamaus kuullaan sillä hetkellä, kun rakastuneet uskaltautuvat suutelemaan ensimmäistä kertaa. Sosiaalinen yhteys merkitsee henkilöhahmojen välistä yhteisöllisyyttä pikkukaupungin puitteissa, mutta *Jokea* voidaan tarkastella myös universaalina kertomuksena ihmisyydestä. Arjen muut äänet ylittävänä pamaus vaikuttaa mystiseltä osuessaan niin sattuvasti käänteentekeviin hetkiin.

Aikakysymyksen kannalta monin tavoin tärkeä elementti elokuvassa on nimenkin sille antanut joki. Eri-ikäisten ihmisten tarinakatkelmien kautta *Joki* hahmottaa ihmiselon kaaren ja inhimillisen ajan rajallisuuden – ajan kuolemaa kohti olemisena – suhteessa ihmisestä riippumatta virtaavaan kosmologiseen aikaan, jota tarinaan sisältyvän joen voidaan tulkita symboloivan. Henkilökohtaisesta ajasta piittaamattoman, vääjäämättä etenevän ajan ulottuvuuden myötä elokuvaan tulee melankolinen viritys. Hahmottamansa elämänkaaren avulla *Joki* näyttää, miten pian kaikki voi olla ohi. Elämä on hetkellistä ja rajallista. Monet asiat ovat sattumanvaraisia ja pienestä kiinni.

Yksittäiset tarinat ovat kuin puroja, joista muodostuu suurempi virta. Episodit avaavat ajan henkilökohtaista, subjektiivista ulottuvuutta, jossa aika esimerkiksi tihentyy henkilöhahmojen merkityksellisten kokemusten myötä. Episodit, jotka ovat hetkeksi sekoittaneet kerronnan lineaarisuutta, asettuvat osaksi kerronnan lineaarista ajallisuutta ja rakennetta lopussa kuin pienet purot, jotka löytävät tiensä päävirtaan.

Aikaa kuvaavat lukuisat symbolit ovat Ricoeurin (1988, 243–244) mukaan osoitus siitä, että aikaa ei voi representoida. Hänen mukaansa kerrottu aika on ”kuin silta, joka asetetaan sen juovan ylle, joka spekulaatiossa syntyy fenomenologisen ja kosmisen ajan välille”. Näin ollen kerrottu aika eli narratiivi edustaisi Ricoeurin luokittelun mukaisesti historiallista, julkista tai maailman aikaa. Tämä väite sisältää ajatuksen, että elokuvakertomuksen ajallisuus on jotain sellaista, mistä voimme olla yhtä mieltä ainakin tietyissä suhteissa: se alkaa jostain ja päättyy johonkin, ja siinä välissä kerrotaan asioita tietyssä järjestyksessä ja niiden kertomiseen käytetään tietty määrä aikaa.

Tihentyneiden hetkien ajallisuutta voidaan tarkastella myös ei-kerronnallisena elementtinä, koska noissa hetkissä huomio keskittyy enemmän siihen, mitä otoksessa tapahtuu ja mitä vaikutuksia ja mietteitä se katsojassaan herättää, kuin siihen, mitä tuleman pitää. Tarkovskin elokuvista kirjoittava Nariman Skakov toteaa Deleuzen aika-kuvan (*l'image-temps*) käsitteeseen viitaten, että pitkäkestoiset otokset siirtävät huomion pois kerronnasta ja saavat pohtimaan aikaa puhtaassa muodossaan, ei vain liikkeen ja toiminnan sivutuotteena. Tarkovskille elokuva oli ajassa tai ajasta veistämistä, jolloin elokuvataiteilija muuntaa leikkauksen avulla todellisuuden erilaisiksi vaikutelmiksi. Näin tehdessään hän asettaa todellisuuden tosiasiat ja niiden tekstuurit elokuvalliseen aika-tilaan, jossa niiden läpikäymät muodonmuutokset paljastetaan. (Skakov 2012, 2–3.)

Joessa otokset eivät ole niin pitkiä, että ne irrottautuisivat kerronnasta kokonaan. Toiminta kytkeytyy aina tarinan etenemiseen ja on motivoitua. Toisissa episodeissa kerronnan rytmi on kuitenkin niin rauhallinen, että huomio kiinnittyy otoksen sisällä tapahtuviin asioihin. Joidenkin teoreetikoiden, kuten Kristin Thompsonin (1988, 43), mukaan aika ilmenee ei-kerronnallisena elementtinä ainakin rytmissä, äänissä ja kuvan graafisissa ominaisuuksissa. Skakov havainnollistaa juuri kuvassa esiintyvien objektien tekstuurien kautta ajan ilmenemistä Tarkovskilla (2012, 2–3). Koska kuvat ovat myös moniaistisia eli eri aisteja aktivoivia, niin aika kytkeytyy näköaistimusten ohella muihin aistimuksiin, erityisesti kuuloaistimuksiin. *Joessa* kepeä, jännitysvivahteinen tunnusmusiikki luo kieltämättä jotain tragikoomiseen viittaavaa tunnelmaa.

Aika subjektiivisena mutta myös ei-kertovana tulee kenties painokkaimmin ilmi sairaalaepisodissa ja hukuttautumisepisodissa. Myös tunne siirtymisestä henkilökohtaiseen aikatasoon on voimakkain näissä kuoleman läheisyyteen sijoittuvissa episodeissa, joissa tapahtuu tavallaan sekä henkisellä että ulkoisen toiminnan tasolla pysähtyminen. Vaikka *Joen* kerronta on pääasiassa ”objektiivista” eli tapahtumia henkilöiden rinnalta tarkastelevaa, niin henkilöhahmot ilmentävät ajassa olemista eri tavoin. Episodien väliset kerronnalliset eroavuudet liittyvät osaltaan henkilöhahmojen aikakokemuksen ilmentämiseen.

Sairaalaepisodi on harvinainen tavallisen kuoleman kuvaus. Konfliktin tuntu on siinäkin voimakas, sillä kuolevan ja hoitohenkilökunnan toiveet ajautuvat ristiriitaan, ja tämän seurauksena avioparin viimeinen yhteinen hetki on repivän emotionaalinen ja ristiriitojen sävyttämä. Henri haluaa, että hoito lopetettaisiin ja että hän pääsisi kotiin vahvan kipulääkityksen turvin. Hän nimittää itseään ”kusen väriseksi raadoksi”, mutta Milja tyynnyttelee häntä sanoen: ”Älä ole enää vihainen Henri”. Paikalle kesken golfin peluun hälytetty lääkäri vastustaa hoitotoimenpiteiden lopettamista ja yrittää luoda positiivista uskoa potilaaseen mutta saa Henrin vain raivostumaan. Lopulta Henrin pyyntöön suostutaan, ja hoito lopetetaan kello 11.30.

Henri kuolee pian tämän jälkeen, ja yksi henkilökohtainen aika on tullut päätökseen. Siirtymä elämästä kuolemaan on sekä äkillinen ja jyrkkä että

Henrin ja Miljan viimeisiä yhteisiä hetkiä kuvaava episodi tuntuu painokkuudessaan kestävän pidempään kuin *Joen* muut episodit. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

huomaamaton ja hiljainen. Kiistelyn sijaan huoneen täyttää hiljaisuus ja ajan paino. Painokkuudessaan episodi vaikuttaa kestäneen pitempään kuin muut, vaikka näin ei kellolla mitattuna ole. Kun nykyhetki, menneisyys ja tulevaisuus sulautuvat saumattomasti yhdeksi jatkumoksi, aika muuttuu bergsonilaisittain kestoksi. Kronologian sijaan menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus asettuvat kaikki samaan ”laajentuneen nykyhetken maisemaan”, ja voidaan puhua myös aikatasojen laskostumissa olemisesta (Sihvonen 2013, 16). Paikalle kesken golfin peluun kiirehtivä lääkäri tuo mukanaan sairaalan ulkopuolisen kiireisen ajan eikä kykene heti sovittautumaan siihen rauhalliseen ajan tempoon, johon muut huoneessa olijat ovat asettuneet (vrt. Carruthers 2011, 25).

Pehmeät beigen, sinisen ja valkoisen sävyt luovat episodiin rauhallisen kokonaisuuden ja vahvistavat tihentynyttä ajan kokemusta, vaikka tunteiden tasolla hetket ovat raastavia. Pääosa episodista tapahtuu Henrin vuoteen äärellä. Kuva-alaa hallitsevat kahdet ikääntyneet kasvot, joiden uurteet ovat ajan jälkiä. Elokuva ei varsinaisesti tarjoa näitä otoksia muistelukuvina, mutta epäsuoraan ne saattavat saada katsoja ajattelemaan muistoja ja muistelemista. Käsien hellästä aggressiiviseen vaihtelevat liikkeet muodostavat pääasiallisen toiminnan. Kamera palaa aina Miljan väsyneisiin mutta rauhallisiin kasvoihin.

Ainoa episodeista, joka ei noudata kronologista järjestystä, on Annin tarina. Elokuvan alkuun leikatussa episodin osassa hukuttautumisyritys esitetään osittain. Kun tarinaan palataan lopussa, lähdetään liikkeelle aiemmasta hetkestä, ja Annin epätoivoinen tilanne alkaa paljastua. Käy ilmi, ettei hänellä ole rahaa ja että hän asuu kahdestaan pienen lapsensa kanssa. Entinen poikaystävä käy hakemassa television asunnosta maksaakseen velkansa. Lapsi itkeskelee eikä suostu nukkumaan. Menemällä ajassa taaksepäin luodaan uusi näkökulma, joka esittää Annin teon uudessa valossa. Tällä tavoin kerronta havainnollistaa Merleau-Pontyn (1964, 54–55) ajatusta siitä, että merkitys rakentuu vähitellen elokuvan osien järjestyessä ajassa ja tilassa.

Kohtaus, jossa Anni päättää hukuttautua, erottuu subjektiivisen näkökulmansa vuoksi elokuvan muusta kerronnasta. Kuva: © Lasihelmi Filmi – KAVI.

Kohtaus, jossa Anni tekee päätöksen hukuttautua, erottuu subjektiivisen näkökulmansa vuoksi muusta kerronnasta. Kohtauksen alussa Anni yrittää nukuttaa lasta ulkona, mutta tämä vain itkee. Kuvakulma muuttuu lintuperspektiiviin, Anni ottaa lapsen syliinsä ja lähtee kävelemään puistikon läpi rantaan aina veteen asti. Lintuperspektiivi poikkeaa tähän asti käytetyistä neutraaleista, pääasiassa henkilöiden tasolla pitäytyvistä kuvakulmista. Kohtauksen rytmi ja äänimaisema poikkeavat myös muusta kerronnasta, mikä on merkki näkökulman muutoksesta. Hyppyleikkausten sarja tekee Annin liikkeistä nykiviä ja samalla rikkoo kerronnan jatkuvuutta. Leikkauksen nopeutuva ja epätasainen rytmi rikkoo kerronnan ajan virtausta ja visualisoi Annin kiihtymyksen. Kuvakulman ohella ei-diegeettinen musiikki, johon sekoittuu pulpahtelevan veden ääni, ilmaisee siirtymää sisäisen todellisuuden ja aikatietoisuuden kuvaukseen. Lapsen itku ja apuun rynnänneen Kimmon ja Annin äänet kaikuvat epätodellisina. Anni reagoi Kimmon pyyntöön ja antaa tälle lapsensa mutta painuu itse veden alle. Kamera seuraa Annia veden alle, ja hetken päästä koko kuva muuttuu valkoiseksi. Leikkauksen jälkeen Kimmo raahaa Annia rantaan ja huutaa apua. Kuva on lähes väritön hetken aikaa, mutta kun Anni virkoaa, värit palautuvat. Auttajat saapuvat paikalle. Kohtauksessa aika ilmenee Carruthersin kuvaamalla tavalla dynaamisena ja elastisena reagointina tilanteisiin.

Lopuksi

Tämän artikkelin lähtökohtana oli kiinnostus ajan ja elokuvan suhteeseen yleensä ja erityisesti ajan problematiikka Jarmo Lampelan elokuvassa *Joki*. *Joen* rakenne on periaatteessa melko yksinkertainen: kuusi samanaikaista tapahtumaketjua kerrotaan peräkkäin. Kerronta etenee verraten selkeästi,

mutta jo muutamat leikkaukset kehystarinaan ja saman aikajakson toistaminen kuuteen kertaan monimutkaistavat elokuvan ajallisuutta. Kun tarinan tasollakin aikateema nousee esiin, on käsillä monisyinen aikaproblematiikka.

Lähdin liikkeelle *Joen* rakenteesta analysoiden aikaa osana sen kerrontaa. Etenin katsojan ja elokuvan välisessä vuorovaikutuksessa syntyvän kokemuksellisen ajan pohtimiseen ja lopulta ajan eri ulottuvuuksien analysoimiseen sekä fiktion sisällä että elokuvan rakentamien merkitysten kautta. Tarkastelun pääasiallisina teoreettis-filosofisina viitekehyksinä toimivat David Bordwellin verkostonarratiivi-käsite, Ricoeurin kerronnan ja ajan filosofia sekä ajan fenomenologia yleisesti ja elokuvaan sovellettuna.

Olen eritellyt niitä monia tasoja ja ulottuvuuksia, joilla aika toimii elokuvassa, ja tapoja, joilla elokuva herättää aikaan liittyviä ajatuksia. Kerronnan aika liittyy selkeimmin siihen, miten ja missä järjestyksessä tarinan tapahtumat esitetään. Elokuva järjestää aikaa katsojaa varten mutta myös kytkee ajan merkityksiin, jolloin ei liikuta enää puhtaasti kerronnassa.

Joki ottaa esille aikaan liittyviä kysymyksiä eri-ikäisten ja erilaisissa elämäntilanteissa olevien henkilöhahmojensa kautta. Symbolisen merkityksen saavassa joessa kiteytyy ajatus ikuisesti virtaavasta ajasta, jota vasten yksittäiset tarinat asettuvat ihmiselämän kokoisiksi ajallisuuksiksi. Sekä kerronnallisten että ei-kerronnallisten keinojen avulla *Joki* ilmaisee henkilöhahmojensa subjektiivista aikakokemusta asettaen sen suhteeseen kaikille yhteiseen maailman aikaan. Lee Carruthersin luonnehtima elokuvallisen ajan muuntuvuus ja yllätyksellisyys toteutuvat elokuvan ja katsojan välisessä kohtaamisessa. Elokuva ajallisena kokemuksena mahdollistuukin ainoastaan katsojan ja elokuvan välisessä vuorovaikutuksessa.

Tutkimuskirjallisuus

Ahonen, Kimmo (2001) ”Kansallisesti merkittävä elokuva”. *Film-O-Holic* <http://www.film-o-holic.com/arvostelut/joki-kansallisesti-merkittava-elokuva/> (linkki tarkistettu 29.10.2015).

Aitken, Ian (2006) *Realist Film Theory and Cinema. The Nineteenth-century Lukácsian and intuitionist realist traditions*. Manchester: Manchester University Press.

Bazin, André (2004) *What Is Cinema?* Volume 1. Berkeley: University of California Press.

Bergson, Henri (2002) *Henri Bergson: Key Writings*. New York: Continuum.

Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Methuen.

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

Bordwell, David & Thompson, Kristin (1997 [1979]) *Film Art: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Buckland, Warren (2009) *Puzzle Films: Complex Storytelling in Contemporary World Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell.

Cameron, Allan (2008) *Modular Narratives in Contemporary Cinema*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Carruthers, Lee (2011) “M. Bazin et le temps: reclaiming the *timeliness* of cinematic time”. *Screen* vol. 52:1, 13–29.

Chaudhuri, Shohini (2014) *Cinema of the Dark Side: Atrocity and the Ethics of Film Spectatorship*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Epstein, Jean (1988 [1924]) “On Certain Characteristics of *Photogénie”*. Teoksessa Richard Abel (toim.) *French Film Theory and Criticism: A History/Anthology, 1917–59*. Princeton: Princeton University Press, 314–318.

Freeman, Mark (1998) "Mythical Time, Historical Time, and the Narrative Fabric of the Self". *Narrative Inquiry* vol. 8:1, 27–50.

Girgus, Sam B. (2010) *Levinas and the Cinema of Redemption: Time, Ethics, and the Feminine*. New York: Columbia University Press.

Grodal, Torben (1997) *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.

Heidegger, Martin (2000 [1927]) *Oleminen ja aika*. Tampere: Vastapaino.

Hiltunen, Kaisa (2005) *Images of Time, Thought and Emotions: Narration and the Spectator's Experience in Krzysztof Kieślowski's Late Fiction Films*. Jyväskylä Studies in Humanities, 37. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Jokinen, Pauli (2003) "Tempora mutantur, nos et mutamur in illis. Huomioita uusista kaupunkielokuvista". Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 157–165.

Merleau-Ponty, Maurice (1964 [1948]) *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (2002 [1945]) *Phenomenology of Perception*. Lontoo: Routledge.

Misek, Richard (2010) "Dead Time: Cinema, Heidegger, and Boredom". *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* vol. 24: 5, 777–785.

Powell, Helen (2012) *Stop the Clocks! Time and Narrative in Cinema*. Lontoo: I.B. Tauris.

Ricoeur, Paul (1984) *Time and Narrative Volume I*. Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul (1985 [1984]) *Time and Narrative Volume II*. Chicago: University of Chicago Press.

Ricoeur, Paul (1988 [1985]) *Time and Narrative Volume III*. Chicago: University of Chicago Press.

Rosenqvist, Juha (2001) "Tunteiden mies". *Film-O-Holic*, <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/jarmo-lampela-joki/> (linkki tarkistettu 22.9.2015).

Sihvonen, Jukka (2013) *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. Turku: Eetos.

Skakov, Nariman (2012) *The Cinema of Tarkovsky: Labyrinths of Space and Time*. Lontoo: I.B. Tauris.

Sokolowski, Robert (2000) *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stewart, Garrett (2008) *Cinema and Modernity: Framed Time: Toward a Postfilmic Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Sääskilahti, Nina (2011) *Ajan partaalla. Omaelämäkerrallinen aika, päiväkirja ja muistin kulttuuri*. Jyväskylä: Nykykulttuuri.

Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor: Neoformalist Film Analysis*. Princeton: Princeton University Press.

Toiviainen, Sakari (2007) *Sata vuotta – sata elokuvaa*. Helsinki: SKS.