

KARI YLI-ANNALA

Ihmisen ja luonnon luonto

Naturasta ja muista Matti Harjun elokuvista

”Elokuva voi hangoitella vastaan (sanoo: ’En mä pysty en mä pysty!’), mutta patistan: ’Mee valkokankaalle hoitamaan juttu, kun oot sata vuotta harjoitellut. Mee nyt ja paa homma pyörimään!’”

– Matti Harju¹

Matti Harju asettaa pitkällä kertovalla esikoiselokuvallaan *Natura* (2023) haasteen suomalaiselle elokuvalle. *Natura* purkaa isolle valkokankaalle tarkoitettun pitkän elokuvan tekemisen hierarkioita. Pohjoismaissa kehitetyssä elokuvatuotantojen ”triangelimallissa” painotetaan tuottajan, käsikirjoittajan ja ohjaajan työn merkitystä esimerkiksi kuvaajan, äänisuunnittelijan, leikkaajan ja lavastajan työn jäädessä vähemmälle huomiolle. Harju purkaa työryhmätyön minimiin ja vastaa itse suurimmasta osasta tehtyä työtä. Lisäksi *Naturassa* yhdistyvät taidokkaan organisesti kertovan ja kokeellisen elokuvan keinot ja metodit.

Viralliset elokuvatuotannot perustuvat käsikirjoitusvetoisuuteen sekä ammattilaisten hioutuneeseen hierarkiaan, jossa vain poikkeustapauksissa edes ”vaihdellaan soittimia”. Monien konsulttien valvovien silmien ja aivojen läpi kulkevan käsikirjoituksen työstöön ja muuhun ennakkosuunnitteluun sisältyy paljon ennako-oletuksia, jotka rajoittavat kuvausprosessin avoimuutta käsikirjoituksen ulkopuolelta tuleville muutoksille ja sattumille. Katsojan mielen tyydyttämiseen tähtäävä eskapistinen päämäärä johtaa arkea, luontoa ja ihmistä orjuuttavien olosuhteiden unohtamiseen. Pienemmällä kalustolla toimiva ja maailman tarjoamalle kaaokselle avoin elokuvantekijä voi kuitenkin antaa elokuvan kulkea ja kasvaa tekoprosessin aikana ennalta-arvaamattomiin suuntiin. Harju on itse ohjannut, tuottanut, käsikirjoittanut, kuvannut ja leikannut elokuvansa. Hienovaraisen äänisuunnittelun on tehnyt Petrus Rapo, ja elokuvan musiikki on valikoitu siinä näyttelevän Asko Lintusen Ableton Live -ohjelmalla tekemistä *dark ambient* -musiikkikompositioista.

Harjun mukaan elokuvantekemisen iso kysymys kuuluu: ”Ovatko ideat olemassa ennen kuvauksia (tarkka käsikirjoitus, jota on edeltänyt kattava taustatutkimus, läpikotainen ajattelu ja ideoiden läpivalaisu) vai onko kuvaussuunnitelma vain liikkeelle työntävä, suppeahko alustus, joka rohkaisee avautumaan ympärillä eläville ideoille?”² Harju mainitsee italialaisen Alessandro Comodinin esimerkkinä ohjaajasta, jonka elokuvat muuttuvat tekoprosessissa vastaantulevien kohtaamisten, tapahtumien ja luonnonilmiöiden vaikutuksesta. Comodin tekee eloku-

viaan pienessä kotikylässään paikallisten ihmisten kanssa käyttäen amatöörejä näyttelijöinä. Alkusesäyksenä voi olla vaikka sukulaisen ylikasvanut puutarha. *I tempi felici verranno presto* (Happy times will come soon, 2016) muuttaa jatkuvasti muotoaan. *Gigi la legge* (Gigi the Law, 2022) idea on puolestaan lähtenyt lainvartija Gigia elokuvassa esittävän, myös todellisuudessa poliisina toimineen sukulaisen hahmosta.

Comodinin tapaan Harju on tehnyt *Naturan* amatöörinäyttelijöitä käyttäen omassa lapsuuden ja nuoruuden kotikaupungissaan Kouvolassa, jonne hän on muutama vuosi sitten palannut asumaan. ”Ei-ammattilaisessa näyttelijäntyössä tärkeää on fiktiivisten olosuhteiden eläminen oman luontaisen reagoimisen ja olemisen tavan sekä uskottavan eläytymisen kautta”, kertoo Harju, joka jakaa tässä paljon arvostamansa meksikolaisen elokuvaohjaaja Carlos Reygadasin näkemyksen³. Amatöörinäyttelijöiden käyttö on Harjulle keino erottaa elokuviensa kokonaisuutta ruumiillisen olemisen tapaa tavoitteleva näyttelijäntyö perinteisen teatterimaisen ylinäyttelemisen tavan ”huutavista naamoista”⁴.

Naturassa käytetty kuvauskalustoarsenaali on hankittu ajan kanssa pitkään käytettäväksi, tarkoitukseensa sopivaksi elokuvatuotantovälineistöksi. Ääneen riittää kaksi langatonta nappimikrofonia näyttelijöille sekä stereomikrofoni, joka piirtää äänellisen kuvan tilanteesta, tilan, etäisyydet ja suunnat. Kuvausvälineenä Harjulla on Fujin peilitön X-T30-kamera, jonka 10-bittinen 4:2:2-signaalinen värisävyjen aliotanta (*chroma subsampling*) mahdollistaa pikselien välisen hyvän värierottelun. Kuva tulee kamerasta lähes ilman sävyjä tai kontrastia logaritmisena

funktiokäyränä, jotta kuvakenno säilyttää suuremman määrän dynaamista aluetta ja sävyjä. Väriavaruuksien vastaavuuksien avulla kuvan voi saattaa intermediaaliseen vallepukuun ja johdattaa yhden sensorin värit toisen luokse. ”Melkein mistä vain kamerasta saa edullisesti toisen (hahuttaessa kalliimman) kameran näköistä, kunhan tuntee tiheäkasvuisia ja mutkikkaita sivupolkuja”, Harju toteaa. Näyttelijät saavat Harjulta yleensä kuvauspäivän alussa A4-paperin, josta he voivat lukea tarkemmin, mitä on tulossa. Asuinrakennusten sekä kuvausten kannalta välttämättömien ajoneuvojen käyttö vaatii ”neuvottelutaitoa ja sosiaalista vuorovaikutusta”, kertoo Harju.⁵ Luonnon ja ei-kaupallisten tilojen valikoituminen kuvauspaikoiksi teoksissa juontaa Harjun nuoruuden rullalautailuharrastukseen.

Elokuvassa kaksi matalan yhteiskuntaluokka-aseman miestä, Markus (Asko Lintunen) ja Kentsu (Jarmo Kämäräinen), suunnittelee kryptovaluuttamillonääriksi olettamansa miehen (Juha Lilja) ryöstämistä. He toteuttavat suunnitelmansa ja tunkeutuvat tämän kotiin kirkkaassa päivänvalossa. Tuodessaan elokuvaansa koti-invaasion ja trillerin elementtejä Harju operoi osittain fiktioelokuvan tuttuudella. Ihmisasutuksia ympäröi kuitenkin vihreä luonto, joka elää omien rytmensä mukaisesti.

Idea elokuvaan on tullut eri puolilla maailmaa tehdyistä niin sanotuista ”5 dollarin jakoavain” (*5 dollar wrench*) -rikoksista ja kidnappauksista, joissa oletetuilta kryptopohatoilta on yritetty kiristää salasana fyysisesti henkeä uhkaamalla. *Naturan* elliptinen rakenne antaa paljon tilaa katsojan omalle pohdinnalle. Se kertoo kapitalismin herättämien halujen ja odotusten epätoivosta, luonnosta ja luokasta, ajasta ja ajattomuudesta, alistamisesta ja ruumiintoiminnoista. Vastaavista epätoivoisten päätösten kujanjuoksua kuvaavista elokuvista Harju mainitsee Rainer Werner Fassbinderin ja Michael Fenglerin ohjaaman miehen umpikujaa kuvaavan elokuvan *Warum läuft Herr R. Amok?* (1970) sekä Michael Haneken ja Ulrich Seidlin tinkimättömät yhteiskunnalliset elokuvat. Useimmat pitkät kertovat elokuvat kuvataan ei-kronologisesti, ja siksi jatkuvuudesta huolehtiminen kuvaustilanteessa on usein haastavaa. Harju kertoo sen sijaan pitävänsä kronologisesta kuvaamisesta ja kuvien ei-kronologisesta järjestämisestä myöhemmin.

Naturan aika ja luonto

Näen *Naturassa* ja sen maailmaa rakentaneissa kahdessa lyhytelokuvassa monia filosofi Gilles Deleuzen aikakuvan sekä Laura U. Marks, Patricia Pistersin ja Sergi Sánchezin sille kehittämien jatkokäsitteiden piirteitä⁶. Deleuzen mukaan elokuvassa tapahtuu Immanuel Kantin ajattelun kopernikaanisen käänteeseen kaltainen muutos, jonka jälkeen liike ei enää hallitse aikaa kuten varhaisen elokuvan ja klassisen studiokauden aikana tehdyissä elokuvissa. Takaumia ei enää eroteta nykyhetkestä, sillä kuvia ei enää järjestetä aineen tavoin suhteessa toisiinsa kuten aikaisemmassa liikekuvassa⁷. Aikakuva on itse aikaa eikä sillä ole nykyhetkeä, vaikka sen esittämät ta-

pahtumat saattaisivat näennäisesti sellaista seuratakin. Historiallisesti Deleuzen mukaan murtuma aikakuvaan tapahtuu esimerkiksi italialaisella neorealismilla Roberto Rossellinilla, japanilaisella Yasujiro Ozulla ja amerikkalaisella Orson Wellesillä, edeten edelleen Alain Resnais'n ja Andrei Tarkovskin kaltaisten tekijöiden elokuvien myötä eri maiden elokuvien uusiin aaltoihin⁸. Aikakuvan voi sanoa säilyneen taide-elokuvan piirteinä myöhemminkin. Se näkyy esimerkiksi Iranin, Kreikan, Taiwanin ja Thaimaan uusissa aalloissa, ja se on ollut vahvasti mukana myös monissa taiteilijoiden liikkuvan kuvan kerronnallisissa ”galleriaelokuvissa” ja kokeellisissa elokuvissa.

Aikakuvan piirteet näkyvät *Naturaa* edeltäneissä kahdessa lyhytelokuvassa, joissa Lintunen ja Kämäräinen olivat jo mukana. Elokuvassa *Kolme päivää sadetta* (2022) seurataan ”osa-aikaista huumehuriiria ja Twitch-videopalvelun striimaajaa” metsässä ja tietokoneruudun edessä. Väkivaltaisen kuoleman, kidutuksen tai vangittuna olemisen mahdollisuus tulee liki lyhyissä otoksissa, joissa kuriirin pää on peitetty tai kädet sidottu nippusiteillä. Kuvien syy- ja seuraussuhteiden määrittelemättömyys on tyyppillistä aikakuvulle. Emme tiedä, ovatko ne kuvia pelottavista mahdollisuuksista vai välähdyksiä menneisyydestä tai tulevaisuudesta. *Ekstaasissa* (2023) autossa istuvat miehet pyrkivät kohti isoja bileitä, joissa tavoiteltava olotila merkitsee ajatonta ekstaattista kokemusta. *Naturassa* miesten tunteet, halut ja toiveet ovat kulutus- ja pärjäämisyyhteiskunnan johdattamia, mutta kerronnan elliptisyys antaa tilaa myös ei-individualisoituneelle ja ei-inhimilliselle luonnolle, joka ei ole vielä aktualisoitunut kapitalistisen kulttuurin hyötykäyttöön. *Ekstaasin* teollisten huumeiden tarjoamassa paossa euforiaan voi nähdä toteutuvan myös illuusion kapitalismin lupaamasta nopeasta voitosta ja mielihyvästä.

Laura U. Marks'n haptisen visuaalisuuden käsite liittyy kosketusten, tuoksujen ja ruumiillisen läheisyyden jälkiin kulttuurienvälisessä kokemustodellisuudessa⁹. Harjun elokuvassa kouvolaalaisessa metsässä liikkuminen ja muu paikan materiaalisuus synnyttävät haptisuuden tunnun. Aikaisemmissa kokeellisissa lyhytelokuvissaan Harju on käyttänyt analogista filmiä, digitaalista videota ja VHS-videota. Niiden outouttavassa maailmassa liikutaan skitsofreenisen ihmiskokijan yksityisestä maailmasta (*Afrikka*, 2012) kuvien ja vaikutelmien virtaan, jossa ihmisten kasvoja kuvataan kuin kasvien tai toisen planeetan elämänmuotoja (*Aliens*, 2020).

Kirjassaan *Valistuksen dialektiikka* (Dialektik der Aufklärung, 1944) Frankfurtin koulukunnan kaksi keskeistä teoreetikkoa, Max Horkheimer ja Theodor Adorno, kirjoittavat luonnon alistamisen perustuvan siihen liittyvän pelon hallintaan sekä tiukkaan käsitejärjestelmään, jota sovellettaessa tutkittavien asioiden erityisyys tulee helposti sivutetuksi. Ulkoisen luonnon ohella yhtenäinen minäkäsitys rakennetaan sisäisen luonnon alistamisen ja outouden poisrajaamisen kustannuksella¹⁰. Historiallisesti luontoa tarkoitavilla ja sitä lähellä olevilla käsitteillä on ollut monenlaisia merkityksiä. Aristotelesta ja Platonia



edeltäneet esisokraatikot ilmaisivat todellisuuden perusluonteen sanalla *fysis*, joka liittyy kasvua ja esiinnousemista tarkoittavaan *fyo*-verbiin sekä mahdollisesti valoa tarkoittavaan *faos*-juureen.¹¹ *Fysis* käännetään useimmiten ”luonnoksi”. Latinan luontoa tarkoittavan sanan *natura* juuret johtuvat kasvun sijaan syntymistä tarkoittavaan sanaan *nascor*. Myöhemmin sanan luonto merkitys siirtyi keinotekoiseen jakoon luonnon ja kulttuurin välillä. Sana ”luonto” pitää sisällään monia, jopa vastakkaisilta tuntuvia toisistaan eriytettyjä merkityksiä. Ihmisen luonto on jotain sisäistä, vain hänelle kuuluvaa ja hänestä nousevaa, mutta luonto merkitsee myös ihmisen ulkopuolista maaperää sekä vesi- ja ilmakehää.

Kryptomiljonäärin ryöstökeikka on miehille heidän omaa luontoaan koetteleva yritys, josta joko ”tullaan tai ei tulla takaisin”, kuten toinen miehistä toteaa puhuessaan puhelimesta naisystävälleen, jonka merkitys miehelle on korostuneen seksuaalinen. Elokuvan alussa kuullussa puhelussa hän epäilee avuntarjoajan motiiveja: ”Jos sä meet auttaa niin sä haluat panna sitä. Kaikki haluaa panna.” Haaveilu kryptorahoilla Turkissa hankittavista silikoneista ei näyttäydä yhtä ylevänä kuin esimerkiksi Sidney Lumet’n *Hikisessä iltapäivässä* (Dog Day Afternoon, 1975) Al Pacinon esittämän henkilöihahmon suunnitelma käyttää pankkiryöstörahat partnerinsa tarvitsemaan sukupuolenkorjausleikkaukseen. Luontoa on halki historian sukupuolitettu ja fetisoitu. Kryptomiljonäärin kotoa löytyy myös naista esittävä pieni veistos, jota toinen miehistä heiluttaa pidellen sitä kuin lyömäasetta.

Ruumiillista luontoa on vaikea pitää rationaalisuuden aisoissa. *Naturassa* ruumiin kapina kuuluu kertomuksessa kaulan ympäri kiertyneestä napanuorasta, muistikuvassa salmiakkien oksentamisesta lentokoneessa, sarjaulostamisissa ryöstöyrityksen jälkeen metsässä ja miesten joutuessa mittaamaan kryptomiljonäärin verensokerin.¹² Kryptomiljonääri antaa ymmärtää, että rahalla ei saa terveyttä

mutta sentään upeasti kudotun traditionaalisen maton lattialle. Kuukausia kestäneen kudonnan tuottamilta nyansseiltaan ostos edustaa mattojen ”HD-kuvaa”, täydellisyyteen asti vietyä asiaa, jonka kaltaiset hankinnat ovat olleet rikkauksia pursuavissa hoveissakin kaikkia jalokiviä arvokkaampia.

Materiaalien ja metodin tuntemus

Lyhytelokuva *El Centrosa* (2021) Harju käytti lähdemateriaaleinaan Erowid-sivuston trippikokemuksia etsiessään kuvauksia rationaalisen kielen tavoittamattomasta tajunnan tilasta. Elokuva on ääriesimerkki Patricia Pistersin neurokuvasta, jossa ”siirrytään uudenlaiseen katsojasuhteeseen, jossa henkilöihahmot eivät enää liiku itselleen ulkoisessa maailmassa, vaan kaikki nähtävä on jo heidän ajattelunsa suodattamaa, tapahtuu jo heidän ’aivoissaan”, kuten Janne Vanhanen kirjoittaa¹³. Teoksessa ”parvimaisen levottomuuden” valtaama kertoja kuvailee kokemusta varioivaksi impulssiksi, jonka voi vain ”kokea” tai ”skrollata”. Hallusinoiva kertoja on teoksen lopulla huoneessa, jonka oveen ilmestyy projisointi elämän viimeisistä kymmenestä sekunnista, ja hän näkee tekstin ”TÄYDELLISTYMINEN ON DIGITAA-LISTA”.

Mikäli digitalisoituminen edustaa keskeistä illuusiota täydellistymisestä, standardisoidussa teknologisessa ympäristössä välineensä tuntevan elokuvataiteilijan taidolla tehtyä työtä voi verrata *Naturan* kryptomiljonäärin mattoon, jossa materiaalien ja metodien tuntemus sekä työhön käytetty aika saavat aikaan vaikuttavan lopputuloksen. Samalla kun siinä näkyvät inhimillisen ruumiin kokemukseen nojaavan kutomistyön jäljet, se on myös traditioon perustuvan generoituvan taidon tuloksena syntynyt tekninen objekti. Standardisoidusta teollisesta tuotteesta poikkeava teos sallii kuitenkin suuren varioinnin ja



luomisen sekä yksilöllisen tekijyyden¹⁴. *Naturassa* onkin esimerkiksi jaksoja, jotka on kuvattu digitaalisesti mutta siirretty käsin kehitetylle 16 mm kaitafilmiille.

El Centron montaa siirrettyjen VHS-siirtojen, kopiointien ja uudelleenformatointien lisäksi teoksessa nähdään muun muassa iPhone 5S -puhelimella kuvattuja, VHS:lle siirrettyjä värimääriteltyjä ja uudelleenrajattuja kuvia. Taivaan ylivalottunut kohta levittää elektronista väriainetta, ja Photoshopin valmiita gradient-pohjia hyödyntävät värikkäät sisäkkäiset renkaat ovat inspiroituneet Jasper Johnsin ja Hilma af Klintin maalauksista¹⁵. Elektroninen kuva (televisio, video, digitaalinen kuva) syntyy televisiokuvan katodisädesuihkun pisteistä muodostuvista viivoista, analogisen videon signaalin ja kohinan suhteesta tai digitaalisen kuvan ykkösistä ja nolista. Sergi Sánchezin mukaan näin syntyvä kuva eroaa elokuva-apparaatin filminauhan tasavälisen reikien liikkeen avulla keinotekoisesti ihmishavainnolle tuottamasta luonnollisen liikkeen vaikutelmasta, josta liike- ja aikakuva nousevat. Näin kehkeytyy alkuperää ja ikääntymistä torjuva ei-aikakuva. Sánchez näkee sen muotoutuvan Jean-Luc Godardin videoaikakauden teosten kuvien hidastetussa liikkeessä ja tunkeutumisessa toisiinsa ja kulminoituvan täydellisuuden pyrkimyksen riivaamaan ja ajattomuuden tilaan pyrkivään digitaaliseen kuvaan. Mutta digitaalinen aika tuo mukanaan myös säröjä, Dogma-elokuvien tai ”köyhän kuvan” huonon resoluution estetiikan. Sánchezin mukaan ei-aikakuvassa kuva paljastaa nahkansa ja on ylpeä tekstuuristaan, oli sitten kyse DV:n likaisuudesta tai HD:n täydellisyydestä, rakeisen tai pikselisen, ”ei-täydellisen” jäljen heijastaessa inhimillisen kokemuksen epätäydellisyyttä.¹⁶

Kuvataideakatemian lopputyönsä kirjallisessa osiossa Harju kuvailee Godardin viimeisimpiä teoksia ”kuvien hiukkaskiihdyttimiksi, LHC-atomien törmäyttämiseksi ja suoraan kuvan alkemiaan menemiseksi”. Hiukkaskiihdyttimissä pyritään alkeishiukkasia törmäyttämällä luomaan

maailmankaikkeuden alun kaltaisia olosuhteita triljoonasasekunniksi. *El Centron* kertoja pohtii aineen, ajan ja tilan singulariteettia tiivistettynä yhteen pisteeseen, joka tuolloin oli ainoa piste – tyhjiö, missä ylipäätään voi olla mitään. Kertoja tuntuu kuvittelevan mielessään itsensä tuohon pisteeseen eräänlaiseksi luoja-demiurgiksi. Kuinka mitään voi syntyä tyhjästä? Kysymys muistuttaa filosofi Leibnizin ”ensimmäistä kysymystä”: ”Miksi on olemassa jotakin sen sijaan että ei olisi mitään?”¹⁷ Maailman ei tarvitse tai pidä olla olemassa, mutta se on. Ehkä maailmankaikkeuden alkuun voi kuvitella eräänlaisen protovirheen, esi-*glitchin*.

Katkoksia mieskuvaan

Vaikka *Natura* sijoittuukin elokuvan historiassa jo ylipresentoitujen mieshahmojen maailmaan, teoksen elliptinen kerronta ja tietyn etäisyyden säilyttäminen hahmoihin erottaa sen niin useimmista ”sankarin matkan” ongelmanratkaisuun perustuvista ”miestarinoina” kuin antisankaritarinoinaistakin. *Born to Feel* (2022) kuvaa kertojan valtaamaa äärettömän vapauden kokemusta videopelin äärestä nousemisen jälkeen. Paradoksaalisesti se johtuu valaistumisen kaltaisesta oivalluksesta, että vapaata tahtoa ei ole olemassa. Toisin kuin *El Centrossa*, jossa kertojan menettäessä puhekykynsä ”ystävät katsovat vain iPhoneihinsa”, *Born to Feelissä* empaattinen sisar tunnistaa veljensä transsinkaltaisen tilan ja vie hänet ulos talosta. Veljen jalat kohtaavat pihalla kasvavan ruohon, joka ikään kuin maadoittaa hänet itseään jatkuvasti uudelleen tuottavan maailmaan.

Harjun elokuvia katsoessani ajattelen Pekka Hyytiäisen Montaasi-elokuvakerhon tuotantoa, josta sodan pelosta kertova *MP – Minä pelkään* (1982) oli viimeksi nähtävillä Yle Arenassa hetken aikaa Ukrainan sodan syntytyä. Helena Ylänen kirjoitti elokuvan tultua ensi-iltaan

Hyttiäisen ilmaisuvoiman piilevän ”omintakeisessa vähäisten viittausten ja viivytelyn yhdistelmässä. Hän pitää jotain kuvaa niin kauan katsojan edessä, että se taatusti alkaa vaikuttaa, koska mitään uutta katsottavaa ei tule sen tilalle.”¹⁸ Myös Helena Wittmanin ohjaamassa *Driftissä* (2017) kahden naisen (osissa Theresa George ja Josefina Gill) yhteisesti ja yksityisesti eletty aika ennen ja jälkeen toisen naisen yksinpurjehdusta Atlantin yli on kerrottu näennäisen tapahtumattomien hetkien kautta, ja elokuvan loppupuolella nähdään 20 minuutin verran kuvaa meren aaltojen liikkeistä ja rytmeistä.

Natura alkaa kahden junaradan väliin sijoittuvalta ryteikköalueelta, joka on osittain suota. Paikalla on myös talon perustuksen jäänteet sekä satunnaisesti siellä täällä kasvavia omenapuita. Sen yläpuolella on kaato-paikan täyttömaata, josta vesi valuu suoraan alueelle. Jakso päättyy kuvarajaukseen androgyyniseltä näyttävän nuoren miehen profiilista. Raksahommia ja mallin töitä tekevä, koruja ja hiuspantaa käyttävä Oskari kuuluu skeit-tarinuorten ryhmään, johon Harju tutustui kuvausten aikana. Elokuvan fiktiivisenä hahmona nuorukainen edustaa edellisten sukupolvien ongelmista irtautunutta moninaisempaa mieheyttä. Myöhemmässä kohtauksessa eräs toinen ryhmän pojista (Olli) todistaa väkivaltaan ja kuolemaan kulminoituvia tapahtumia silminnäkijänä. Kryptomiljonäärin kodin dramaattisten tapahtumien tarkka kulku jää silti paljastumatta.

Vaikka digitaalisten kommunikaatiovälineiden ris-teävien ja katkonaisten viestipolkujen aika poikkeaa varhaisemmasta viestinnästä, ennen modernia aikaakin juorut ja kertomukset lähialueen rikoksista välittyivät samalla tavalla. Kun tietty kynnyks ylittyi, syntyi myytti ja myytistä mahdollisesti laulu, balladi tai arkkiveisu. Se, mitä *Naturassa* tapahtuu, ei kuitenkaan käänny sankaril-liseksi tarinaksi. Katsoja saa vielä nähtäväkseen, kuinka tapahtumista traumatisoitunut ja puhdistamisesta jo ai-kaisemmin itselleen pakkomielteen kehittänyt kryptomil-jonääri kylpee luksusammeessa ja pesettää autonsa, itsekin sen kyydissä autopesulassa istuen.

Kuva nuorukaisen profiilista toistuu elokuvan lo-pussa, jossa sitä seuraa toisen kerran myös elokuvan nimi ”*Natura*”. Elokuva päättyy Super8-filmille kuvattuun frag-mentaariseseen montaaasiin maisemista raikautun luonnon rajoilla: keskeneräisistä teollisista rakenteista, automons-tereiden temmellyksestä, harvennettujen metsien reuna-mista sekä taivaista, joiden värissä ja valossa voi ajatella näkyvän antroposeenin ajan ihmisen vaikutuksen. Jakso näyttää ihmisen ja luonnon välisen haavan, kuvamon-taasin pysyttäytyessä ihmiskatsojan silmien ja aivojen vas-taanottoalueella.

Viitteet

- 1 Harjun haastattelu. Kouvola 22.6.2023
- 2 Sama.
- 3 Sama; Hoad 2007.
- 4 Nikkanen 2023.
- 5 Harjun haastattelu. Kouvola 22.6.2023.
- 6 Deleuze 1985; Marks 2000; Pisters 2012; Sánchez 2016.
- 7 Sihvonen 2013; Deleuze 1983, 1985.
- 8 Deleuze 1985.
- 9 Marks 2000; Vanhanen & Yli-Annala 2013.
- 10 Horkheimer & Adorno 1999.
- 11 Backman 2005.
- 12 Nikkanen 2023.
- 13 Vanhanen & Yli-Annala 2013; Pisters 2012.
- 14 Simondon 2020; Hui 2018.
- 15 Matti Harjun omat muistuinpanot 21.6.2023.
- 16 Sánchez 2016.
- 17 Leibniz 2011.
- 18 Yläsen elokuva-arvio on julkaistu *Helsingin Sanomissa* 27.3.1982, sit. Kavin Elonet-tietokanta. Verkossa: finna.fi/Record/kavi_elonet_elokuva_119526.

Kirjallisuus

- Backman, Jussi, *Omaisuus ja elämä. Aristotele ja Heidegger kreikkalaisen ontologian rajalla*. niin & näin, Tampere 2005.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit, Paris 1983.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Les Éditions de Minuit, Paris 1985.
- Harju, Matti, Kuvataiteen maisterin opinnäytteen kirjallinen osa. Tai-deyliopiston Kuvataideakatemia Tila-aikataiteiden opetusalue, Helsinki 2021.
- Hoad, Phil, The Carlos Reygadas guide to cinema. *Hoad's film blog* 7.12.2007. Verkossa: theguardian.com/film/filmblog/2007/dec/07/carlosreygadasmcycinema
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W., *Valituksen dialektiikka. Fi-losofisia sirpaleita* (Dialektik der Aufklärung, 1944). Suom. Veikko Pietilä. Vastapaino, Tampere 2008.
- Hui, Yuk, On the Soul of the Technical Objects: Commentary on Simondon's "Technics and Eschatology" (1972). *Theory, Culture & Society*. Vol. 35, No. 6, 2018, 97–111. Verkossa: doi: [doi:10.1177/0263276418757318](https://doi.org/10.1177/0263276418757318)
- Leibniz, G. W., Luonnon ja armon järkipäriset periaatteet. Teoksessa *Filosofisia tutkielmia*. Toim. Tuomo Aho & Markku Roinila. Gaudeamus & Helsinki University Press, Helsinki 2011, 325–332
- Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodi-ment, and the Senses*. Duke University Press, Durham 2000.
- Matthies, Jürgen, Joko olemme kaikki kriittisiä ekologeja? Kriitti-nen teoria ja ekologinen ajattelu. Suom. Aila-Leena Matthies & Olli-Pekka Moisio. Teoksessa *Kriittikin lupaus. Näkökulmia Frankfurtin koulukunnan kriittiseen teoriaan*. Toim. Olli Moisio. Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä 1999, 126–156.
- Nikkanen, Inari, Mikä on Naturen luonto, Matti Harju? Helsinki International Film Festival Rakkautta & Anarkiaa 6.4.2023. Verkossa: hiff.fi/ra-media/2023/04/06/mika-on-naturen-luonto-matti-harju/
- Pisters, Patricia, *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digi-tal Screen Culture*. Stanford University Press, Stanford 2012.
- Sánchez, Sergi, Towards a Non-Time Image. Notes on Deleuze in The Digital Era. Teoksessa *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*. Toim. Shane Denson & Julia Leyda. Falmer: REFRAME Books, Sussex 2016, 171–192.
- Sihvonen, Jukka, *Aivokuvia. Elokuva, teoria, Deleuze*. Eetos, Turku 2013.
- Simondon, Gilbert, Kulttuuri ja tekniikka (Culture et technique, 1965). Suom. Tapani Kilpeläinen. *niin & näin* 2/2020, 16–23.
- Vanhanen, Janne & Yli-Annala, Kari, Deleuze nyt! *niin & näin* 2/2013, 83–85. Verkossa: netn.fi/sites/www.netn.fi/files/netn132-16.pdf