

TUUKKA TOMPERI

Antikristus elokuvissa

Jos kirjallisuuden, kuvataiteen tai klassisen musiikin vastaanotto olisi yhtä latteaa kuin elokuvien, kulttuurin keskustelupalstat täyttyisivät surunvalittelijoista. Elokuvan elonmerkiksi näyttää riittävän katsojamäärien ja studiotulojen kirjaaminen. Elokuvakulttuurin hautajaispuheet jäävät erikoislehtiin ja yksittäisten *aficionados* kolumneihin. ”Elokuvasivistyksestä” puhuminen kuulostaakin tänään epäilyttävän 70-lukulaiselta tai holhoavalta.

Elokuva ansaitsisi enemmän, sillä se on paitsi vaativa myös ajallemme ominainen taiteenlaji, kuten useampikin kulttuuriteoreetikko Slavoj Žižekin tapaan on korostanut. Monikeinoisena ja -aistisena tuotteena kuva-, sana- ja äänitaiteita yhdistävä elokuva sopii yhä tämän ajan kokonaistaideteokseksi.

Kun elokuvista ei käydä sivistävää keskustelua, katsojastavat tyytymättömät entisestään. Siitä puolestaan seuraa kehnompaa ajattelua ja yhä latteampaa puhuntaa. Ilmaissuomutojen, katsomisvalmiuksien ja ajattelukykyjen välillä on noidankehä. Jos katsoja oppii nauttimaan vain yhdenmukaisen estetiikan, angloamerikkalaisen kuvaston ja tuottokeskeisen tuotantotavan tarjonnasta, katoaa kyky tunnistaa, ymmärtää ja arvioida monenlaista hyvyyttä. Vaikka kapitalismin lupauksena on nyt ja aina ollut laaja valinnan vapaus, ei juuri missään ole niin ennakkoluuloista ja itsenäisistä valinnoista vieraantunutta kuin masaviihteen markkinoilla.

Engelma ei ole vain esteettinen, sillä estetiikasta ja aistimellisesta ymmärryksestä käy lyhyt kulku eettiseen ja kulttuuriseen ymmärrykseen. Eikä elokuvatarjonnan yksipuolisuus latista pelkästään esteettisiä mieltymyksiämme ja vastaanottokykyämme, vaan esimerkiksi erilaisten kielten, perinteiden, paikkojen ja tapojen olematon näkyvyys elokuvatarjonnassa heikentää kulttuurista herkkyyttämme tunnistaa ja arvostaa maailman moninaisuutta. Tämän kielteisiä seurauksia tässä päivässä ei tarvitse selkokielistää.

Monimuotoisuuden ja laadun tavoittelu edellyttää myös julkisia tukia – enkä tarkoita tällä tuotantotukia, jotta Suomessa voitaisiin tehdä lisää valtavirtasoojaa niin kutsuttuun kulttuurivientiin. Elokuvakulttuurin julkisen tuen kestävin muoto olisi elokuvakasvatus, joka kiertäisi edellä mainittua kehää takaisin parempaan suuntaan. Toivottavasti tämä tajutaan nyt, kun sekä taide- että mediakasvatusta aiotaan vahvistaa kouluissa. Juuri elokuvassa ne käyvät yhteen.

Here we are now, entertain us

Niillä harvoilla hyvillä elokuvilla, joita teatterileivitykseen tuodaan Suomessa (tai edes Helsingissä), on toki paremmat mahdollisuudet saavuttaa yleisöä kuin kotimaisella nykyrunoudella tai -kuvataiteella. Elokuvien kauppal-

isuuden kääntöpuolena niihin suhtaudutaan kuitenkin alentuvasti, siinä missä kuvataiteeseen, klassiseen musiikkiin, runouteen ja usein proosaankin elitistisesti.

Elokuvilta voidaan vaatia kritiikeissäkin ”selkeyttä” tai ”sanomaa”. Sama muista taiteista sanottuna herättäisi herkästi ivaa. Niin yleisö kuin monet arvostelijat vetävät elokuvan äärellä esiin valmiin ”tällainen-on-elokuva”-oppaan kertomaan, mitä tarvitaan: juonikerronta, helposti käsitettävät jännitteet, eläytymiskelpoisia tunnekuvaus- ja henkilöiden kyökkipsykologista kehitystä, tekojen selityksiä ja tapahtumien oikeutusta, jotta huolimatonkin keskivertokatsoja pysyy mukana.

Oopperakatsomossa torkahtava viittaa vireystilaansa, ja käsitetaiteesta kiinnisaamaton pahoittelee ymmärryksensä rajallisuutta. Mutta jos elokuvaa katsoessa alkaa pitkästytää, on itse elokuva tietenkin tylsä ja tekotaitteellinen. Vika ei koskaan voi olla katsojan katsomisvalmiuksissa tai ymmärryskyvyissä, vaikka hän on näitä itse systemaattisesti surkeuttanut. Tämän sai siitä, että tuli tunnetuksi ”demokraattisimpana” taiteenlajina. Jäljelle jäivät välinpitämätön esteettinen relativismi ja helpon viihtymisen imperatiivi.

Rikoksia paratiisissa

Tilanteesta kärsivät elokuvat ja tekijät, joiden kunnianhimo vielä kohdistuu elokuvalliseen ilmaisuun taidemuotona ja ajattelun välineenä. Syksyllä Suomen ensi-illassaan ollut ja tammikuussa dvd:nä julkaistu Lars von Trierin viimeisin elokuva *Antichrist* sopii hyvin havainnollistamaan, miten edes suhteellisen helppotajuisia elokuvia ei enää osata katsoa älyllisessä rekisterissä.

Trierin elokuvissa on temaattisesti voimakasta toistoa: tietyt ihmisyyden, kulttuurin ja psykodynamiikan aiheet tuodaan yhä uudelleen valokeilaan. Sen sijaan esteettisissä ilmaisumuodoissa on hämmästyttävä variaatio läpi tuotannon. Kun monet muut ohjaajat koettavat vakiinnuttaa edes yhdenlaisen persoonallisen ilmaisutyylin, Trier vaihtaa omaansa projektista toiseen. Dogma-vaihe oli vain yksi askel ja kokeilu muiden joukossa, vaikka julkisuus nosti sen ilmiöksi sinänsä ja yhdistää Trierin siihen edelleen. Dogmailu oli myös Trierille tyyppillistä huumoria, jota monien näyttää olevan yhtä vaikeaa ymmärtää kuin Trierin vakaviakin puolia.

Elokuvat seuraavat usein kansantarinaa tai satua

muistuttavan moraliteetin kulkua. *Antichrist*kin poimii viitteitään muiden muassa kansansaduista, mytologiasta, gnostilaisuudesta ja Raamatusta, sekä tietysti elokuvahistoriasta, ja kytkee nämä psykologisesti tunnistettavaan kehyskertomukseen. Kokonaisuus on pakattu kauhuelokuvan genreen kuva- ja äänimanipluaatioita käyttäen. Raakuuttakin elokuvassa on, mutta paljon vähäisempänä kuin missä tahansa tavallisessa kauhufilmissä. Elokuvan herättämät vastalauseet ja vastenmielisyyden tunteet kielivät nykyisestä genre-odotusten diktatuurista: järkyttymisen syynä ei niinkään ole se, mitä kankaalla nähdään, vaan kauhu- ja väkivaltaelementtien sijoittaminen elokuvaan, jota katsoja odottaa seuraavansa draamana tai korkeintaan trillerinä.

Tematiikaltaan *Antichrist* on suorastaan ohjelmallinen Trierin tuotannon linjassa, joka alkaa jo esikoiselokuvasta. Niin kutsutun *Eurooppa*-trilogian avaus *The Element of Crime* (1984) on juoneltaan kerroksinen ja viitteellinen, mutta pintatasolle yksinkertaistettuna synopsis kulkee seuraavasti: Egyptiin päätyneet poliisiet siivä palaa hypnoosissa edelliseen rikosjuttuunsa ja Eurooppaan, joka on kuin maailmansodan tai ympäristökatastrofin jälkeinen todellisuus unen läpi nähtynä. Tehtävässään etsivä jäljittää nuorten naisten sarjamurhaajaa käyttäen hyväkseen empaattisen psykologisen profiloinnin menetelmää. Vähitellen etsijä alkaa epäillä järkeään, ja katsojasta puolestaan tuntuu, ettei poliisien ja murhaajan välillä ole eroa. Elokuva päättyy kohtaukseen, jossa etsivä valaisee taskulampulla viemärikuilua, mistä takaisin katselevat apinan silmät. Lopputekstejä säestää elokuvaan tehty laulelma ”Euroopan viimeisestä turistista” (*Der letzte Tourist in Europa*).

Esine-, nimi- ja tilannesymboliikkaa on siroteltuna *Element of Crimessa* sekä historiallisina että psykoanalyttisina viittauksina. Koko *Eurooppa*-trilogian sisältö ja symboliikka käyvätkin luettelosta Trierin tuotannon vakioaihelmia: minuuus, ihmismieli, tiedostamaton, järki,

Kuvat: Zentropa Entertainment



hulluus, unet, muistot, halut, seksuaalisuus, väkivalta, kuolema, kristinusko ja uskonnollisuus, Eurooppa (ja Amerikka, suhteessa Eurooppaan).

Elokuvaa karkeistaen: Rationaalinen yritys (etsivä, tutkimus, tiede) ymmärtää psykologisesti (profilointi, rikkolliseen mieleen samaistuminen) irrationaalista ja kauhistuttavaa viettiperustaa (seksuaalimurhat) sen kontrolloimiseksi (poliisitoimi) osoittautuu pettäväksi. Rationaaliseksi oletetun tietoisien ”minän” (egon) suojakuoren alta palaa tiedostamattoman kuilusta (viemäri) esiin meistä itsestämme vapautuva eläin (vietit, luonto). Minuuttamme tuottavat rajut voimat (vaikkapa freudilaisittain id ja superego) eivät koskaan ole ”hallinnassa”: minuus on horjuvaa ja muistot muuntuvia; seksi ja kuolema palaavat aina mieleen, vaikka kuinka torjuttaisiin; eikä mistään löydy sivilisoituneen minän ja rationaalisen egon kaipaamaa turvallista alkuperää tai paratiisia.

Edes koko eurooppalainen sivistys, joka voidaan ymmärtää yritykseksi irtautua luonnosta ja rakentaa sen päälle hallintaa ja moraalia, ei voi suojata meitä eläimeltä itsessämme. Ihminen on paikka, jossa rationaalinen ja irrationaalinen, kulttuuri ja luonto käyvät kamppailuaan – jonka luonteeseen kuuluu ratkeamattomuus niin kauan kuin ihminen on ihminen.

Näin yksinkertaistava tiivistys on toki lattea ja osoitteleva, mutta on selvää, että *Eurooppa*-trilogian tematiikka on ilmeistä kenelle tahansa, joka vähänkin tuntee kulttuuriteorian ja filosofisen ihmistutkimuksen moderneja klassikoita: Nietzscheä, Freudia, kriittistä teoriaa ja niin edelleen. Vastaavasta kaunokirjallisesta esityksestä nämä viitepisteet löytyisivät luontevasti, mutta nykyiselle katsomiskulttuurille ”ajatteleva elokuva” – millään muulla kuin psykologisoivalla *human interest* -tasolla – alkaa olla vaikea tuttavuus.

Eurooppa-trilogiaa pidettiin aikanaan joko vihattuna tai ihailtuna esimerkkinä kokeilevasta ”postmodernista” elokuvasta, mutta paljon osuvampaa on liittää se eurooppalaisen minuuden ja kulttuurisen moderniteetin tutkailuihin. Jos tuo maasto tuntuu katsojasta mielekkäältä, hänen on helppoa viihtyä Trierin varhaisten elokuvien parissa niiden avantgardistisuudesta ja vieraannuttavuudesta huolimatta. Ja jos lakkaa kantamasta naiivia huolta lopullisista ratkaisuista ja oikeista tulkinnoista, saa iloa elokuvien tyhjentyämyydestä tematiikan pyörittelijöinä.

Trierille on nimittäin ominaisinta, ettei mikään asetelma tiivisty argumentiksi, vaan jää avoimeksi problematiikaksi, jonka eri kulmia yhä uusin tavoin käännellään esiin. Mikään ei viitoita katsojalle valmiiksi, mitä pitäisi ajatella, ja kieltäytyminen vastausten antamisesta on ollut alusta alkaen Trierin elokuvien asenne.

Paholainen Eedenissä

Element of Crimen tarjoamaa taustaa vasten katsottuna *Antichrist* on paluu alkuun. Elokuvia yhdistää paitsi omalaatuisella huumorilla sävytetty genre-lainailu (*film noir* ensimmäisessä ja *horror* viimeisimmästä), erityisesti audiovisuaalinen kokeilevuus ja kiinnostus kuvan työstämisen tekniikoihin. Tärkein elokuvahistoriallinen referenssi on kummassakin tapauksessa Andrei Tarkovski, jonka ihailijaksi Trier jo opiskeluaikoinaan tunnustautui.

Temaattiset yhteydet ovat yhtä selviä. Aikanaan Trier vitsaili tavoitelleensa *Eurooppa*-trilogiassa ”mytologisia” hetkiä ja asetelmia. ”Mytologia” tarvitsee kuitenkin vahvat lainausmerkit ympärilleen, sillä kyse oli pyrkimyksestä tuottaa katsojissa tuntemuksia tunnistettavuudesta, jonka suhteen mytologisten elementtien historiallisuudella tai fiktiivisyydellä ei ollut merkitystä. *Element of Crime* toimikin Trierin sanojen mukaan ”apokalyptisena” kuvauksena pelaten sanan merkityksillä: maailmanloppu, ylösnousemus, totuuden paljastuminen, ratkaisu ja niin edelleen. *Antichristin* yhteys tähän ajatukseen ei voisi olla suurempi. Ihmisuhria ja polttoroviota seuraava seesteinen loppujakso on kuvitettua ylösnousemusta, joskin ilman minkäänlaista revelaatiota, loppuselvitystä. Jää katsojan varaan, millaisen tulkinnan arvoitukselliselle loppukuvulle antaa ja miten se vahvistaa tai muuttaa käsitystä koko elokuvasta.

Mytologisoivaan – ja myös kauhuelokuville ominaiseen – tapaan *Antichristin* juonen, roolien ja miljöiden asetelma on pelkistetty arkkityypeiksi: oikeastaan elokuvassa on vain nainen, mies ja lapsi, sekä historia, kulttuuri ja luonto. Arkkityypit ovat myös psykoanalyttisten ihmiskäsitysten vakiokalustoa. *Antichrist* onkin kaikkein suorimmin psykodynaamisesti virittyntä materiaalia Trierin tuotannossa sitten *Eurooppa*-trilogian ja *Valtakunta*-televisiosarjan. Arkkityypeistä seuraa, kuten Trierillä muutenkin, dialektisia jännitteitä: luonnon ja kulttuurin jännite läpäisee ihmisen ja etsii purkautumisteitään; ihmismielen tietoisien ja tiedostamattoman jännitteet heijastuvat takaisin luontoon ja kulttuuriin ja etsivät peilejään ympäristöstä. Ihmismielen murtuminen, ahdistus ja pahuus näyttävät luonnon paholaismaissa valossa. ”Sivilisoituneen” ihmisen kulttuurihistoria on puolestaan samalla vihan, alistuksen ja tukahduttamisen historiaa.

Antichristin voi yksinkertaistaa psykologisen draaman muotoon seuraavasti: Nainen perehtyy tutkielmassaan naisvihan historiaan eikä liian syvälle jouduttuaan kykene käsittelemään ristiriitoja historiallisissa aineistoissaan ja omassa itsessään. Minuuden repeämä jää kuitenkin torjuttuksi tiedostamattomaan (tämän hahmollistuksena lomaikan ullakko, johon tutkielma on hylätty todistuksineen rationaalisen minuuden hajoamisesta). Kaksinkertaisena vihana – miesvihana ja itsevihana – purkautuvat risti-

riidat alkavat silti tulla esiin kuvaavissa virhetoiminnoissa (kuten hänen laittaessaan poikalapsensa kengät väriin jalkoihin kipua tuottavasti). Vihan torjutut muodot kulminoituvat tilanteessa, jossa nainen kesken aktin näkee – tai myöhemmin virheellisesti muistaa nähneensä, katsoja jälleen valitkoon – lapsensa nousevan ikkunalle, muttei tee mitään estääkseen tämän kuoleman. Vasta romahdus hautajaiskulkueessa palauttaa tunteet tietoiselle tasolle ja käynnistää matkan ahdistuksen kautta syvemmälle mielenhäiriöön. Naisen psykologi-aviomies uskoo naiivissa hyväntahtoisuudessaan hallitsevansa tilanteen molempien puolesta ja johdattaa naisen palaamaan alkulähteille: lomapaiikka Eedeniin, luontoon, itseän.

Pariskunnan välillä ja kummankin sisällä käytävän kamppailun keskiöinä ovat seksuaalisuus ja kuolema. Niitä Eedenin luonto amoraalisuudessaan peilaa tuottaen ihmisessä tuntemuksia syntymän, elämän ja kuoleman sattunnaisuudesta ja mielettömyydestä. Vaikka samaa pohjavirettä on useimmissa Trierin elokuvissa, tässä ollaan kaikkein tiiviimminkin eksistentiaalisissa ydinkysymyksissä: elämän sietämätön merkityksettömyys, luonnon ”moraalittomuus”, halujen irrationalisuus ja tietoisien järjen heikkous tämän kaiken ymmärtäjänä, sovittajana ja kurrillistajana.

Moraalinen dialektiikka

Antichristia on kritisoitu naiskuvastaan, kuten Trieriä usein muutenkin. Elokuvalukutaidon puutteesta kertoo kyvyttömyys erottaa elokuvan tapahtumia elokuvan kysymyksenasettelusta sekä elokuvan ilmiänsä sen tekijän ajattelusta. Ensin kannattaakin miettiä, kuinka harva ohjaaja tai tuottaja antaa päärooleja naisnäyttelijöille Trierin tapaan. Yhdysvaltalaisessa elokuvatuotannossa se on lähes mahdotonta – mutta kritiikki ei löydä tätä oikeaa kohdetta, vaan tarttuu siihen, mitä ei ymmärrä.

Trier ei *Antichristissa* maalaa sukupuolia toisiaan paremmiksi tai pahemmiksi, vaan pikemmin näyttää, miten ristiriita syntyy järjen ja halujen kamppailusta ihmisessä. Lopussa murhaaja on mies eikä nainen. Hän on aivan samalla tavalla kulttuurin ja luonnon risteyssä kuin nainenkin. Tämän alleviivaamiseksi näytetään samoja lähikuvia ihmiskehosta kuin aiemmin naisen ahdistuskohdasta visualisoitaessa.

Trierin useita elokuvia voisi pitää päinvastoin feministisinä, sillä ne eivät kiertele totuutta sukupuolisesta vallankäytöstä, jossa naiset edelleen ovat enimmäkseen alistettu sukupuoli. On syytä muistaa, että Trier tarkastelee elokuvissaan ihmisyyttä jatkuvasti rinnakkain sekä yksilön että sivilisaation tasolla. Yksilötasolla Trier tekee elokuvia tietysti itsestään, omista eksistentiaalisista ja psyykkisistä jännitteistään, kuten kuka tahansa rehellinen taiteilija – ja hän on heteroseksuaalinen mies. Tämä ei

ole triviaalia, vaikka nykyään niin joskus ajatellaankin. Kiertelemätön tarkastelu tässä tematiikassa voi kulkea vain mies–nais-suhteen käsittelemisen kautta. Trier pitää peiliä sekä katsojille että itselleen.

Järjen tahtomien moraalisten estojen ja niihin törmäävien halujen kamppailu sekä alistava sukupuolinen vallankäyttö on aina ollut ilmeisintä seksuaalisuuden alueella. Kun järki yrittää kontrolloida haluja, muttei kykene siihen, kyvyttömyys synnyttää turhautumista ja vihaa, joka ulkoistetaan halun kohteeseen, toiseen sukupuoleen. Kumpikin vihaa toisessa sukupuoleessa oman halunsa kontrolloimattomuutta – olipa halu sitten liiallinen tai liian vähäinen – ja omassa seksuaalisuudessaan toisen sukupuolen valtaa itseensä nähden. *Antichristissa* on eniten katsojia järkyttänyt tämän kuvallistaminen aktiukohtauksissa ja sukupuolielinten mutilaatioissa. Mutta pikemmin voisi muistaa sanonnan peilin syyttämisen turhuudesta.

Valtakunta-televisiosarjan jaksot päättyivät aina siihen, että Trier itse tähdensi katsojille kuin suoraan *Valituksen dialektiikasta* muistuttaen: ”ei mitään niin hyvää, ettei jotain pahaakin”. Niinpä on selvää, että yritykset yksinkertaistaa *Antichristin* ”sanomaa” valjulla tavalla luonnon tai naisen pahuuteen viitaten kadottavat koko ajatuksen. Juuri manikealaisuutta ja kaksinaismoralismia Trier on kautta tuotantonsa kritisoinut, tuoden moraalisen problematiikan aina uusin tavoin avoimena dialektiikkana katsojan työstettäväksi.

Antichristissa problematiikka on tuotu pinnalle, ja elokuva noudattaa myös monia alussa luetelluista nykymaun mukaisista konventioista, joten se on kaikkea muuta kuin ”vaikea”. On yllättävää, että näinkin alleviivattu elokuvallinen älyllisyys tuottaa vaikeuksia. Kun kriitikko haluaa sanoa jotain fiksum, hän korkeintaan ”psykologisoii” ja viittaa ”syllisyyden ja surun tutkielmaan”. Valitettavan harvinaiseksi ovat sen sijaan käyneet yritykset ”filosofoida”, tulkita elokuvan antia jonkinlaisen filosofisen tarkastelun valossa.

Perimmäinen elokuvasivistyksellinen ongelma ei silti ole siinä, tulkitaanko elokuvaa psykologian vai filosofian kehityksessä – tai ideologisesti, yhteiskunnallisesti, elokuvahistoriallisesti tai millä tahansa tavalla. Ongelma on siinä, että olemme tottuneet menemään elokuviin valmiiksi typeryneinä. Elokuvia katsotaan eskapismien hengessä. Katsojan tyydyttyneisyys on sitä suurempi, mitä tyhjentävämmiin jännitteisiin lopussa ratkeavat. Trierin missio on siihen nähden tietoisesti epäajanmukainen: tehdä vain sellaisia elokuvia, jotka jäävät vaivaamaan katsojaa niin tuntemusten kuin ajattelunkin alueella.

(tekstin laajempi versio lisätyin verkkolinkeihin osoitteessa: filosofia.fi/elokuva/trier)