



TYTTI RANTANEN

Unelias Orionissa

Cinénarkoleptikon tunnustuksia

Ranskalaiset elokuvateoreetikot 20-luvun impressionisteista myöhempään psykoanalyttikoihin korostavat elokuvan ja unen samankaltaisuutta. Tämän päivän kognitivisteille elokuvakatsoja on aktiivinen ponnistelijä, joka hiki hatussa kehii merkitykset kasaan. Millaiseksi muodostuu sellaisen katsojan elokuvakokemus, jonka kiivain kamppailu kohdistuu siihen, ettei nukkuisi elokuvan kestosta viidennestä enempää?

Rakastan elokuvaa, mutta olen parantumaton *cinénarkoleptikko*. Mitä kiehtovampi elokuva, sitä varmemmin uni alkaa painaa, kun elokuvaa on kestänyt ehkä viisitoista minuuttia. Ennätykseni on nukahtaminen kesken Lumière-veljesten 50-sekuntista pyrähdystä *Juna saapuu asemalle* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895). Puolustuksekseni voin sanoa, että vaikka itse teos on lyhyt, se juna tuntui todella pitkältä. Kello viiden alkuiltanäytös on pahin, ja joskus olen saanut torjuntavoiton nukkumalla pienet tehounet noin kymmenen minuuttia ennen näytöksen alkua. Toisaalta joitakin yökatselmuksia olen selvittänyt erinomaisen virkeänä. En silti palauttaisi torjahtelua vuorokausirytmien ja verensokerin vaihtelun lainalaisuuksiin: elokuvateatterissa on sitkeää unihiekkää ilmassa. Roland Barthes uumoilee elokuvan periuneliaisuuden valtaavan katsojan jopa ennen varsinaiseen saliin astumista; odotettavissa oleva joutilaisuus johdattelee esihypnoottiseen tilaan. Hän aloittaa lyhyen esseensä ”En sortant du cinéma” (1975) kuvaamalla, kuinka nautinnollisen pehmeässä ”epäjärjestyksen ja vastuuttomuuden” tilassa hän poistuu elokuvateatterista kahvilaan unisena ja lempeänä kuin kissa.¹ Tiennen tunteen.

Useat elokuvat hipaisevat unen tummaa pilvi-verhoa jo sisältönsä puolesta. Ne voivat sisältää ahdistavia painajaisia, kuten Ingmar Bergmanin *Mansikka-*

paikka (Smultronstället, 1957) tai paljastua latistavan kehyskertomuksen myötä kokonaan houreeksi, kuten Robert Wienerin *Tohtori Caligarin kabinetti* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920). Luis Buñuelin *Porvariston hillityn charmin* (*Le charme discret de la bourgeoisie*, 1972) sisäkkäin sommitellut painajaiset horjuttavat ja häiriköivät koko komposition kerronnallista selkeyttä ja viittaussuhteiden hierarkiaa. Kun kohtaaminen toisensa perään paljastuu aina uuden henkilöahmon pahaksi uneksi, johon kaiken logiikan mukaan sisältyvät myös toisten hahmojen edellä näkemät unet, ei kummien kuvien alkulähteelle voi päästä kuin ravunkäyntiä.

Vaan onpa koko seitsemättä taidetta ja sen vastaanottamista verrattu uneksintaan perustavammankinlaatuisella tasolla. Elokuvan ja unen käsitteellisellä yhteenkietoutumisella on pitkä historia. Laura Rascaroli selvittää *Kinema*-verkkolehden artikkelissaan niin kutsutun ’oneirisen metaforan’ vaiheita 1920-luvun ranskalaisten impressionistien ja surrealistien kirjoituksista Freudista ja Lacanista ammentavaan 1970-luvun psykoanalyttiseen elokuvatuotantokäytäntöön.² Rascarolin mukaan jo André Breton ja René Clair luonnehtivat musiikin ja valkokankaan varjojen haltioittaman elokuvakatsojan häilyvän unen ja valheen välillä. Myöhemmät teoreetikot Edgar Morin ja Jean Mitry puolestaan nimesivät salin pimenöissä rentoutuvan ja fantasioihin uppoutuvan passiiv-

visen ja liikkumattoman katsojan vellovan ”para-oneirissä” tilassa³.

Teoksessaan *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1958) Morinille elokuvakielen unenomaisuutta edustavat muun muassa kyky venyttää ja kieputtaa aikaa sekä taipumus synekdokeehen, eli osan nostamiseen kokonaisuutta edustamaan. Psykoanalyysin hengessä hän summaa niin uneksittujen kuin filminauhalle sommiteltujen kuvien ilmaisevan toiveiden ja pelkojen latentteja viestejä. Valkokankaalta vyöryvä jännitys ja silmittömät takaa-ajokohtaukset lainaavat luonteensa painajaisilta.⁴ Toisaalta Morinin teosta seuranneiden 55 vuoden aikana kulttuuri on kulkeutunut yhä audiovisuaalisemmille urille, ja yhtä hyvin voi kysyä, kuinka paljon painajaiset ammentavat aineksiaan tästä kuvavirrasta.

Raukeuden rajankäyntiä

Toinen ranskalainen psykoanalyttinen elokuvantutkija, Jean-Louis Baudry, myötäilee hänkin oneiristista virtausta ja katsoo elokuva-apparaatin unenomaisen hallusinaation paikalleen naulitseman katsojan olevan kuin Platonin luolan vanki⁵. Erään tärkeän eron hän kuitenkin tekee elävien kuvien ja unennäön välille: koska unet ja hallusinaatiot peittävät välittömän havainnon, niiden tuottamat representaatiot näyttäytyvät totena, kun taas elokuvien todenkaltaisena esitetty kuvavirta välitetään juuri havainnossa⁶. Jean Mitryn mukaan taas elokuvan materiaali toimii katsojalle todellisuuden korvikkeena siinä missä mentaalinen kuva uneksijalle, vaikka edellinen on tietoisuuteen tulvivaa ulkopuolista tuotantoa ja jälkimmäinen oman mielikuvituksen luomus⁷.

*Ciném*arkoleptikko ei mukaudu näihin dikotomisiin argumentteihin, ulkopuolisen tuotoksen havaitsemisen ja sisältä kumpuavan yllätysaineuksen tiukkaan erillisyyteen. Koska sinnikkäät valveillapysymisyrietykset usein johtavat yksittäisten kohtausten sisällä lyhyiden mikrotorakahtamisten ja yhtä ohimenevien havahtumisten nykivään vaihteluun, unennäkö suturoituu osaksi valkokankaan kuvastoa. En muista, että olisin koskaan nähnyt elokuvissa unta, joka ei jotenkin olisi liittynyt sillä hetkellä esitettävään teokseen. Tapahtumiin, miljööseen, hahmoihin ja dialogiin voi kyllä sekoittaa jotain omasta elämästä tai vallitsevasta ulkoelokuvallisesta todellisuudesta karannutta. Christian Metz pitää tällaista torakahteleavan katsojan eri tietoisuustasojen sekoittavaa rajankäyntiä elokuvan unenomaisuuden kannalta melko marginaalisena, mutta itselleni tilanteet ovat toistuvuudessaan joskus kiusallisenkin dominoivia⁸. Unen luoma teos lähtee aivan omille reiteilleen, ja toisinaan virkistyttyäni hämmennyn, kun valkokankaan kehittelyt eivät olekaan kulkeutuneet samaan suuntaan. Tietenkään näin lyhyissä unijaksoissa ei vielä ehdi vajota niin syvään uneen, että oma unituotanto pääsisi valloilleen. Niinpä *ciném*arkoleptikko kyllä seuraa elokuvaa – omalla tavallaan, raukeuden ja valppauden välisestä porstuasta.

Laura Rascaroli muistuttaa, että samalla tavoin kuin unien tulkinta on haastavaa, koska siinä ei voi turvautua

kuin hatarien muistikuvien pohjalta kasaan harsittuun kertomukseen, myöskään elokuva-analyysin kohde ei koskaan voi olla sama kokonaisvaltainen teos, jonka näimme valkokankaalla. Yhtenäisyys revitään episodeihin, katkelmiin, kuviin, koodeihin ja hahmoihin. Niitä sitten sattumanvaraisesti valikoimme ja katsomme edestakaisin ruutu ruudulta hidastuskuvina.⁹ Sen sijaan Noël Carroll paikantaa toistettavuuteen unianalogian kestävämmimmän piirteen: uni on olemukseltaan yksityinen ja katoava, mutta elokuva on julkinen tuote, kenen tahansa toistettavissa ja katsottavissa¹⁰. Carroll luottaa olennaisesti Rascarolia enemmän analyytikon puhkijauhavan otteen objektiivisuuteen. Pelkkä muisti kannatteleekin huonosti niin öisissä näyissä kuin valkokankaalta vastaanotetun materiaalin täyteyttä ja yhtenäisyyttä, kuten Robert T. Eberwein muistuttaa¹¹.

Elokuvakokemus on hauras ja katoava – varsinkin torakahtelunsekaisena. Vaikka nukahtaisin Jean-Luc Godardin *Keskipäivän aaveessa* (*Le mépris*, 1963) joka ikinen kerta, en voi nähdä samoja outoja, teokseen kuulumattomia välähdyksiä. Unihiekka ravistuu joka käännähdyksellä erilaiseksi kaleidoskooppikuvaksi. Katsonkin mielelläni samoja elokuvia useampaan kertaan: jos nukahdan eri kohdissa, olen jossain pisteessä lopulta nähnyt elokuvan kokonaan. Joskus unen rihmasto tuntuu väijyvän juonellisessa rakenteessa. Varsin oudosti olen nukahtanut tismalleen vastaavassa kohdassa kahdessa eri adaptaatiossa samasta Dostojevskin novellista. Niin Luchino Viscontin *Valkeissa öissä* (*Le notti bianche*, 1957) kuin Robert Bressonin tunnelmapalassa *Neljä yötä Pariisissa* (*Quatre nuits d'un rêveur*, 1971) lipsahdin pois kanavalta, kun onneton neito alkaa takaumana kertoa suruisaa tarinaansa siitä, miksi vartoo joka yö samaan aikaan samalla sillalla.

Herätkää!

Kiitos, ystävä, kun tönäisit minut hereille – en kai sentään kuorsannut? Jatkan kamppailua: ryhdistäydyn, irrottaudun selkänojasta, puren kämmenselkää. Olisi pitänyt ymmärtää juoda espresso ennen näytöstä. Ehkä katson elokuvia liian hyvässä seurassa. Enthusiastien kesken vallitsee järeä rauha, unettavan harras tunnelma. Myös Barthes huomauttaa pimeän salin vastakohtaan olevan kaikista lumosta riisuttu televisio. Poissa on pimeys, anonymi väkijoukko – tilalla omat banaalit huonekalut ja pienen ruudun arkinen kotiliesi.¹² En mielelläni katso elokuvia kotioloissa, ellei ole pakko. En pysty keskittymään, elämä liian helposti tyydyttävine impulsseineen häiritsee.

Baudrylle katsoja on avuton kuvavirran vastaanottaja, joka voi kenties sulkea silmänsä, muttei millään muotoa vaikuttaa valkokankaan kuvatulvaan¹³. Hänen ajatustaan elokuva-apparaatin tuottamasta hallusinatorisesta psykoosista on kritisoitu siksi, ettei ajatus pimeään luolaan passiivisina ja liikkumattomina vangituista katsojista ole kestävä. Rascaroli huomauttaa, ettei elokuvia suinkaan aina katsota unenomaisissa pyhätöissä, vaan hajanai-

”Kummallista kyllä, nukahdan paljon harvemmin kotimaan elokuvateatteritoimintaa dominoivan keltaisen jättiketjun näytöksissä.”

sissa ja hektisissä tiloissa, joskus vain toisella silmällä¹⁴. Jo Morin varoittaa sekoittamasta katsojan rentoutuneisuutta yksioikoisesti hypnoosiin, sillä edellinen ”toimintakyvyttömyys” on onnellista, jälkimmäinen joskus ahdistavaa¹⁵. Kun nykyään liiallisen istumisen vaarat tiedostetaan, alkaa elokuvaharrastus näyttäytyä rappiollisena hurjasteluna. Silti myynnissä ei toistaiseksi ole lippuja seisomakatsomoon.

Toisaalta elokuvatutkimuksen paradigma vaihtui jo 1980-luvulla psykoanalyysin hypnoottisista hetkeistä edistysuskoisempaan kognitivisiin. Suuntauksen suurin nimi David Bordwell julisti jo teoksessaan *Making Meaning* (1989), ettei havaitsija ole vain passiivinen vastaanottaja, vaan ”mobilisoi” aktiivisesti rakenteita ja prosesseja, jotka ”mahdollistavat etsimään käsilläolevan tehtävän ja datan kannalta tarkoituksenmukaista tietoa”. Elokuvakatsojan kognitiiviset toiminnot kimpoilevat kiivaasti liikkeen havaitsemisesta abstraktimpien merkitysten rakenteluun.¹⁶ Näin aktiivista katsojaa ei ehkä pitäisikään kahlita upottavaan penkkiin, vaan maksimoida tehokkuus ohjaamalla hänet juoksumatolle.

Noël Carroll hyökkää kärkkäästi Baudrya vastaan: elokuvakatsojan liike ei ole niin rajoitettua, kuin nukkujan, joka hänkin voi liikehtiä yön aikana. Carroll huomauttaa, että samalla tavoin urheilukatsomossa istuminen voi sisältää rajoittunutta liikkuvuutta, eikä sitäkään verrata uneen. Hän yltyy listaamaan huolellisesti erilaisia elokuvateatterissa mahdollista liikehdintää:

”Elokuvia voidaan katsoa seisaaltaan, ilman että ne menettävät tehoaan; ihmiset usein kävelevät salin perälle katsomaan, seisovat käytävillä samalla kun polttavat savukkeen tai lepuuttavat takapuoliaan. Eivätkä seisovat elokuvakatsojat ole välttämättä liikkumattomia; jos elokuvaa katsotaan samalla sivukäytävää edestakaisin kuljeskellen, elokuvan

välittämä vaikutelma ei väistämättä katoa. [...] Mitä itseeni tulee, olen huomannut, että voin perääntyä elokuvateatterista samalla kun katson valkokangasta tai palata penkkiini baarin puolelta ilman mitään havaittavaa eroa kankaalta saamissani vaikutelmissa verrattuna siihen, että istuisin aloillani.”¹⁷

En ikinä lähtisi Carrollin kanssa elokuviin, mutta jos olisi pakko, veisin näin rauhattoman kavaljeerin Disneyn tänä syksynä kolmeulotteisena uusintajulkaiseman *Pienen merenneidon* (*The Little Mermaid*, 1989) *Second Screen Live* -näytökseen. Yleisöä kannustetaan tuomaan iPadinsa mukanaan ja sukeltamaan elokuvan maailmaan erityisen sovelluksen sisältämien pelien ja virtuaalisen tilpehööriin avulla¹⁸. Kummallista kyllä, nukahdan paljon harvemmin kotimaan elokuvateatteritoimintaa dominoivan keltaisen jättiketjun näytöksissä. Viimeisin mieleen tuleva poikkeus on – kaikista maailman elokuvista ehkä yllättäen – Nicolas Winding Refnin *Drive* (2011). Tämä virkeys tuskin kieli siitä, että salaa pidän valtavirtaelokuvaa tšekkiläisen uuden aallon helmiä *kiinnostavampana*. Yleinen ilmapiiri vain on rauhattomampi ja sokerihumalaisempi kuin omistautuneen keskittyneissä arkisto- ja festivaalinäytöksissä. Carroll istuisi joka puolella Tennispalatsin teinihelvetiä hohtavaan älypuhelin näyttöjen siniseen kajoon mainiosti – jos malttaisi istua.

Lopulta: lepo

Metzin mukaan olennaisin ero unen ja elokuvan välillä on, ettei nukkuja tiedä uneksivansa, kun taas elokuvakatsoja hyvinkin tietää olevansa elokuvissa¹⁹. *Ciné*narkoleptikko taas on tuskaisen tietoinen virkeysrajoitteestaan. Monet pitävät elokuviin (yhtä hyvin kuin teatteriin, konserttiin tai oopperaan) nukahtamista häpeällisenä. Olin

itsekin hämilläni ja noloissani, kun keskenkasvuinen en selviytynyt ensiyrityksellä *Keskipäivän aaveesta*, Andrei Tarkovskin *Peilistä* (Zerkalo, 1975) tai hiukan myöhemmin Federico Fellinin *8½:sta* (1963). Edelleen harmittavimpia ovat tapaukset, joissa tarkkaavaisuus herpaantuu kesken jonkin ääriharvinaisuuden, jota ei aivan helposti tule hetkeen näkemään uudelleen.

Aikani taistelin, mutta sitten lakkasin olemasta huolissani ja opin rakastamaan elokuvallista miljoonapilkkää. Unta on miltei mahdoton vastustaa, kun se alkaa vyöryä ylitse. Elokuvaan keskittyminen kärsii jopa enemmän, kun kohtauksesta toiseen sinnittelee väkisin. Helpointa on antaa periksi ja herätä kotvan päästä seuraamaan loppuelokuva virkeänä. Ystäväni lupasi tarjota oluen, jos selviän Abel Gancen lähes nelituntisen *Napoléonin* (1927) uuvahtamatta²⁰. Alkupuolen huikeine lumisointineen kestin leikiten, mutta nuoren sotasankarin hankkiessa lähtöä kotisaarelleen Korsikalle otteeni oluksesta kirposi. Koko haaste oli muutenkin lähtökohdiltaan yhtä sadistinen kuin yllytys syödä sokerimunkki kertaakaan huuliaan lipaisematta.

Ehkä nukahtaminen onkin vain rakkauden ja luottamuksen osoitus. Olen siellä, missä minun on kotoisinta.

Maurice Blanchot kuvaa nukkumista *Kirjallisessa avaruudessa* (L'espace littéraire, 1955) osoitukseksi ”uskollisuudesta ja yhteydestä”²¹:

”En ole hajallani vaan kaikin puolin koossa siinä missä olen, asemassa joka on oma asentoni ja johon maailma sijoittuu tiukan kiintymyksen takia. [...] Siellä on oma henkilöni, jonka harhailu estetään, joka lakkaa olemasta epävakainen, sirpaleinen ja hajamielinen, ja joka sen sijaan keskitetään tähän ahtaaseen tilaan, johon maailma kokoontuu, jonka myönnän ja joka myöntää minut, pisteeseen jossa maailma on läsnä minussa ja minä olen poissa maailmasta olennaisesti ekstaattisen liiton ansiosta. [...] On totta, että unessa sulkeudun itseeni, ja asenteeni muistuttaa silloin varhaislapsuuden tietämätöntä onnea.”²²

Joskus uni ottaa elokuvakävijän hellästi ja vaativasti, joskus tarjoaa odottamattomia näkyjä – mutta jos siihen yrittää paeta väkisin, se pakeneekin itse. En mene elokuvaan varta vasten nukkumaan enkä useinkaan osaa ennalta aavistaa, mitkä näytännöt sekoittuvat torkahteluun. Mutta kun uni laskee raskaan käpälänsä olalleni, tervehdin sitä kuin vanhaa ystävää.

Viitteet

- 1 Barthes 1975, 104.
- 2 Vaikka psykoanalyttistä elokuvatutkimusta harjoitettiin 1970–1980-luvuilla molemmin puolin kanaalia, on kiintoisaa ja kenties pidemmästä perinteestä kielivää, että juuri oneirinen vivahde on paikannettavissa lähes yksinomaan ranskalaisten kirjoittajien teksteistä. Nuupahtelevien silmäluomien sijaan brittiläisen feministisen psykoanalytiikon Laura Mulveyn tarkastelussa olikin *scopophilia*, rävähtämättömän toljotuksen himokkuus.
- 3 Rascaroli 2002, ei sivunumerointia.
- 4 Morin 1965, 68.
- 5 Baudry 1975, 59–60; Rascaroli 2002.
- 6 Baudry 1975, 72.
- 7 Mitry 1998, 83.
- 8 Metz 1982, 107–108.
- 9 Rascaroli 2002.
- 10 Carroll 1988, 25.
- 11 Eberwein 1984, 42.
- 12 Barthes 1975, 105.
- 13 Baudry 1975, 69.
- 14 Rascaroli 2002.
- 15 Morin 1965, 127. Morinin vuoden 1958 luonnehdinta elokuvakatsojan ”onnellisesta” kyvyttömyydestä joutuu irvokkaaseen valoon, jos sen rinnalle asetetaan Stanley Kubrickin *Kellopeliappelsiinin* (A Clockwork Orange, 1971) kohta, jossa päähenkilö Alexia pakko-

- hoidetaan audiovisuaalisin keinoin.
- 16 Bordwell 1989, 3.
 - 17 Carroll 1988, 22–23, suomennos TR.
 - 18 <http://variety.com/2013/digital/news/disney-invites-kids-to-bring-ipads-to-theaters-for-the-little-mermaid-release-1200608309/>
 - 19 Metz 1982, 101.
 - 20 Kansallisen audiovisuaalisen arkiston (KAVA) elokuvateatterissa Orionissa mykkäelokuvanäytökset ovat erityisen haastavia, sillä ne esitetään ”totaalimykkinä”. Ainoastaan eri puolilta salia kuuluva tuhina ja mahdollinen projektorin hurina muodostavat raukean äänimaiseman. Kun juonta mukaileva ja tehostava musiikki ei pääse tunkeutumaan unen läpi, on havahtuva katsoja melko hukassa. Syksystä 2013 lähtien mykkäelokuvanäytöksiin on kuulemma järjestetty pianosäestys.
 - 21 Blanchot 2003, 229.
 - 22 Sama, 230.

Kirjallisuus

- Barthes, Roland, En sortant du cinéma. *Communications*. Vol. 23, 1975, 104–107.
- Baudry, Jean-Louis, Le dispositif. *Approches métapsychologiques de l'impression de réalité. Communications* 23, 1975, 56–72.
- Blanchot, Maurice, *Kirjallinen avaruus*. (L'es-

- pace littéraire, 1955). Suom. Susanna Lindberg. Ai-ai, Helsinki 2003.
- Bordwell, David, *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Harvard University Press, Cambridge (Mass.) & London 1989.
- Carroll, Noël, *Mystifying Movies. Fads and Fallacies in Contemporary Film Theory*. Columbia University Press, New York 1988.
- Eberwein, Robert T., *Film & the Dream Screen. A Sleep and Forgetting*. Princeton University Press, Princeton 1984.
- Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema. The Imaginary Signifier*. (Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma, 1977). Käänt. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster & Alfred Guezetti. The Macmillan Press, London & Basingstoke 1982.
- Mitry, Jean, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. (Esthétique et psychologie du cinéma, 1963). Käänt. Christopher King. The Athlone Press, London 1998.
- Morin, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire* (1958). Éditions Gonthier, Paris 1965.
- Rascaroli, Laura, Like a Dream. A Critical History of the Oneiric Metaphor in Film Theory. *Kinema*. Fall 2002. <http://www.kinema.uwaterloo.ca/>.