

NIIN & NÄIN

filosofinen aikakauslehti nro 77 kesä 2/2013

Pääkirjoitus,

3 Antti Salminen

n & n -haastattelu

6 Tytti Rantanen,
Pirjo Honkasalon betoniössä

Ulkomaailman kirjeenvaihtajat

13 Friedrich Schiller,
Kreikkalaisesta kuorosta

Kolumni

22 Anna Kouhia,
Hevoseniha vaihtoehtona

Elokuva, dokumentaarisuus, todellisuus

27 Jaakko Belt & Tytti Rantanen,
Johdannoksi elokuvan ajatteluun

31 Markku Lehtimäki,
Luonnoton Metsän tarina

37 Ilona Hongisto,
Fabulaation todellisuus

43 H. A. Kovalainen,
Esseististen dokumenttien estetiikkaa

50 Vesa Kyllönen,
Sensuelan taikapiirit

55 Johan L. Pii & Antti Salminen,
Kun kaikki on mahdollista, mitään ei tapahdu

64 Juri Nummelin,
Roskan ylivoimaisuudesta

67 Ilpo Helén,
Querelle ja seksuaalisen järjen kritiikki

75 Jukka Sihvonen,
Filmaattinen Paavali

80 Antti Arnkil,
Maailmanlopun kuva

83 Janne Vanhanen & Kari Yli-Annala,
Deleuze elokuvan omalakisuudesta

86 Pietari Kylmälä & Tytti Rantanen,
Kirjeenvaihtajamme Berliinissä

Artikkelit

97 Johanna Oksala & Malin Grahn,
Väkivallan sukupuolet

107 Suvi Kuokkanen,
Sisyfos-fragmentti

Otteita ajasta

114 Jouni Avelin & Tapani Kilpeläinen,
Lehtikatsaus

116 Salminen, Koskensisilta, Ovaska,
Elokuvissa

119 Maya Deren,
Amatöörin ihmisruumiin ylistys

120 Helsingin elokuva-akatemia kokeellisen elokuvan piiri,
Vertaiset vastaan yliopistot

121 Helsingin elokuva-akatemia kokeellisen elokuvan piiri,
Kokeellinen vapaus ja yhteisöjen leikki

124 Janne Säynäjäkangas,
Totalitarismin ideat

126 Elina Halttunen-Riikonen,
Beauvoir-seminaarissa

127 Maria Valkama,
Kierkegaard-variaatioita

Arviot

130 Maria Valkama,
Antigonen mitat ja mitattomuus

135 Mika Hannula,
Merleau-Pontyn silmä ja kieli

136 Risto Koskensisilta,
Tolkku kielen ajatteluun

138 Liisa Steinby,
Kunderan kertaukset ja oivallukset

s. 140
niin & näin
-kirjoittajaohjeet

NIIN & NÄIN

OSOITE *niin & näin* – filosofinen aikakauslehti
PL 730, 33101 Tampere

PÄÄTOIMITTAJAT

Jaakko Belt, jaakko.belt@gmail.com
Antti Salminen, anttie@gmail.com

TOIMINNANJOHTAJA

Ville Lähde, paatoimittaja@netn.fi

ARTIKKELITOIMITTAJA

Ville Lähde, paatoimittaja@netn.fi

KIRJA-ARVOSTELUT

Jukka Mikkonen, arviot@netn.fi

TOIMITTAJAT

Mervi Ahonen, mervi@mao.fi
Elina Halttunen-Riikonen, elina.halttunenriikonen@gmail.com
Hanna Hyvönen, hanna.hyvonen@iki.fi
Tapani Kilpeläinen, tapani.kilpelainen@gmail.com
Petri Räsänen, E.Petri.Rasanen@uta.fi
Sami Syrjämäki, sami.syrjamaki@gmail.com
Tuukka Tomperi, tuukka.tomperi@gmail.com
Jarkko S. Tuusvuori, jarkkostuusvuori@gmail.com
Tere Vadén, tereensio@gmail.com

AJANKOHTAISTOIMITUS

Risto Koskensisilta & Anna Ovaska, ajankohtaista@netn.fi

KUVATOIMITUS

Jaakko Belt, Hanna Hyvönen & Antti Salminen

ULKOASU

Mirkka Hietanen, mirkka.hietanen@voima.fi

TOIMITUSNEUVOSTO Antti Arnkil, Saara Hacklin, Kaisa Heinlahti, Ilona Hongisto, Julia Honkasalo, Hannele Huhtala, Antti Immonen, Olli-Jukka Jokisaari, Kimmo Jylhä, Petri Koikkalainen, Riitta Koikkalainen, Katve-Kaisa Kontturi, Inkeri Koskinen, Kaisa Luoma, Yrsa Neuman, Tuukka Perhoniemi, Sami Pihlström, Olli Pyyhtinen, Juuso Rahkola, Markku Roinila, Milla Tiainen ja Milla Törmä

TILAUKSET Kestotilaus 12 kk 42 euroa, ulkomaille 46 euroa. Välittäjän kautta lisämaksu. Kestotilaus jatkuu uudistamatta, kunnes tilaaja sanoo irti tilauksensa tai muuttaa sen määräaikaiseksi. Määräaikaistilaus 46 euroa. *niin & näin* ilmestyy neljä kertaa vuodessa.

TILAUS- JA OSOITEASIAIT

040-721 48 91, tilaukset@netn.fi

ILMOITUKSET

Jukka Kangasniemi, ilmoitukset@netn.fi, 040-721 48 91

ILMOITUSHINNAT 1/1 sivu 500 euroa, puoli sivua 300 euroa, 1/4 sivua 200 euroa. Väri-ilisä sisäisivuilla + 20 %. Takasisäkansi 600 euroa, takakansi/etusisäkansi 700 euroa (sis. väri). Hintoihin lisätään ALV 24 %.

MAKSUT Osuuspankki 573274-251814

JULKAISIJA & KUSTANTAJA

Eurooppalaisen filosofian seura ry

ISSN 1237-1645

20. vuosikerta

PAINOPIIKKA Vammalan Kirjapaino Oy

Kultti ry:n jäsen

TÄMÄN NUMERON KIRJOITTAJAT

Antti Arnkil, key grip, boom operator, Helsinki, **Jouni Avelin**, kustannustoimittaja, Turku, **Jaakko Belt**, päätoimittaja, Tampere, **Maya Deren** (1917–1961), elokuvaohjaaja, **Malin Grahn**, tutkija, Helsingin yliopisto, **Elina Halttunen-Riikonen**, FM, Tampere, **Mika Hannula**, taiteellisen tutkimuksen professori, Göteborgin yliopisto, **Ilpo Helén**, sosiologian dosentti, Helsingin yliopisto, **Ilona Hongisto**, FT, tutkija, Turun yliopisto, **Tapani Kilpeläinen**, **Risto Koskensisilta**, Tampere, **H.A. Kovalainen**, filosofi, Tampere, **Suvi Kuokkanen**, tohtoriopiskelija, aate- ja oppihistoria, Oulun yliopisto, **Vesa Kyllönen**, FL, jatko-opiskelija, Helsingin yliopisto, **Pietari Kylmä**, toimittaja, Helsinki, **Markku Lehtimäki**, FT,

yliopistonlehtori, Itä-Suomen yliopisto, **Juri Nummelin**, kirjailija, Turku, **Johanna Oksala**, teoreettisen filosofian dosentti, Helsingin yliopisto, **Anna Ovaska**, FM, jatko-opiskelija, Helsinki, **Johan L. Pii**, **Tytti Rantanen**, FM, tohtorikoulutettava, Tampereen yliopisto, **Antti Salminen**, vapaa tutkija, Tampere, **Friedrich Schiller**, ks. s. 17–18, **Jukka Sihvonen**, professori, Turun yliopisto, **Liisa Steinby**, professori, yleinen kirjallisuustiede, Turun yliopisto, **Janne Säynäjäkangas**, HuK, Tampere, **Jarkko S. Tuusvuori**, Helsinki, **Maria Valkama**, Tampere School of Nothingness, **Janne Vanhanen**, FT, Helsingin yliopisto, **Kari Yli-Annala**, KuM, kuvataiteilija, kirjoittaja ja tuntiopettaja, Aalto-yliopisto

NIIN & NÄIN

on filosofian ammattilaisten ja amatöörien kohtaustapaikkana, monialainen asiantuntija-areena, yhteiskuntakriittinen debattifoorumi ja taidekyläinen kulttuurimaksimi. Vapaaehtoisvoimin toimitettu, poikkeuksellisen laajaan avustajakuntaan luottava ja etenkin muhkeista teemanumeroistaan tunnettu neljännesvuosikausi aloitti 1994.

Kotisivut: www.netn.fi



on vuonna 2002 aloittanut kirjasarja, jossa on tähän mennessä julkaistu yli 80 nidettä. *niin & näin* -kirjat on Suomen ainoa filosofiaan keskittynyt kustantamo. Sarjassa ilmestyy klassikkokäännöksiä, aikalaisanalyyssejä, ajatteluita-oppiaineistoja lapsille ja aikuisille sekä esseistiikkaa ja muita vapaan filosofisen muodon taidonnäytteitä. Kirjasarjan päätoimittaja on Tapani Kilpeläinen.

Verkko-kauppa: <http://www.netn.fi/kauppa/>



www.filosofia.fi

on suomalainen filosofinen internet-portaali. Se on toiminut 2007 alkaen ajan-kohtaisen tiedon välittäjänä, yhteydenpitokanavana, tienä verkkofilosofiaan, johdatuksena suomalaisen filosofian historiaan sekä digitaalisena arkistona. Portaali palvelee sekä tutkijoita että laajaa yleisöä. Sen ovat tuottaneet EFS, *niin & näin* sekä Åbo Akademin filosofian oppiaine.

Filosofia.fi osana toimii jatkuvasti laajeneva filosofian verkkoensyklopedia *Logos*. Portaali sisältää suomalaisen filosofian historian digitoituja aineistoja sekä kattavan ruotsinkielisen osion. Portaali-toimitus pitää myös yllä aktiivista tiedotuspalstaa sähköpostilistoinen sekä kaikkien puuttuvaa filosofian verkkolokkia.

Portaalin päätoimittajat ovat Yrsa Neuman ja Tuukka Tomperi. Portaalin toimittaja on Elina Halttunen-Riikonen ja *Logos*-ensyklopedian päätoimittaja on Toni Kannisto.

www.filosofia.fi

NIIN & NÄIN

on myös muuta toimintaa. *niin & näin* -väki on vuosia työskennellyt uuraasti vapaan filosofisen sivistys- ja valitustoiminnan saralla. *niin & näin* järjestää filosofian tutkimuksen ja opetuksen seminaareja sekä filosofisia keskustelu- ja yleisötilaisuuksia. *niin & näin* tekee yhteistyötä Kultin, SFY:n, Feton, muiden kustantajien ja kulttuuritoimijoiden kanssa. *niin & näin* on kalenterivuoden aikana mukana lukuisissa kulttuuritapahtumissa ja monilla kirjamesseilla. *niin & näin* -toiminnasta vastaa Eurooppalaisen filosofian seura (EFS) yhteyspäällikkönään Jukka Kangasniemi. *niin & näin* -toiminnasta saa lisätietoa tällä sivulla ja kotisivuilla olevista osoitteista ja puhelinnumeroista.

ANTTI SALMINEN

Vuonna 1929 alkanut ”suuri lama” taittui bruttokansantuotteella laskettuna 1933. Vuonna 2008 roihattaneesta lamasta on tulossa uusi normaali, ja reaalityalouden kasvu voidaan mitata korkeintaan vuosilustoissa. Vaikka *kaikki* muutoksen merkit ovat ilmassa, poliittisesti hyvin vähän on tapahtunut. Esimerkit ovat yksittäisiä ja osittaisia: oikeastaan vain Islanti on onnistunut irtisanoutumaan veloistaan.

Lama tuottaa oman spektiakkelinsa. Toistaiseksi varakas pohjoinen saa viimeiset nautintonsa katselemalla turvallisen kaukaa köyhän etelän putoamista. Euroopan romahdusta katsotaan esteettisen etäisyyden päästä kuin hajutonta ja mautonta kuvaa. Kutkuttavin esitys on katsojaa mahdollisimman lähellä ja täysin tästä erilleen leikattuna.

Paljolti on näin, koska nykyilaman pintakuohu on ai-noastaan taloudellista ja psykologista – tämä on ontologinen lama, johon jokapäiväinen elämä ja sen kuvat yrittävät sopeutua kuin lintu myrskyyn.

*

Liberalismin ja konservatismien sekä vasemmiston ja oikeiston muodostama nelikenttä on purkautumassa samaa jalkaa kuin perinteikkäät riiston muodot ovat vahvistumassa. Uusfeodalismit keräävät nyt hovejaan ja kuninkaita kruunattaviksi.

Liberalismin ja konservatismien akseli on korvautumassa modernin ja ei-modernin kamppailulla, vasemmisto-oikeisto-jakoa selitysovoimaisempia ovat jo nyt universalismin ja paikallisuuden, autoritärisyyden ja herruudettomuuden politiikat.

*

”Tule mukaan talkoisiin!": Meilahden Lastensairaalaan hyväntekijöihin lukeutuvat uusliberalismin kotimaiset airueet. Tavoitteena on kerätä peräti 30 miljoonaa euroa yksityisiltä, yhteisöiltä ja yrityksiltä. Tavoite täyttyy varmasti. Kivasti brändätyillä sivuilla kerätään kasoittain rahaa ”hyvään tarkoitukseen”. Kuka ei haluaisi auttaa sairaita lapsia? Suojella norppia? Merikotkakanta on jo kasvussa – kyllä tämä tästä!

Trendi tulee Britannian, Cameronin konservatiivien *Big Society* -visiosta, jonka ideat paikallisen päätöksenteon, voluntarismin ja vertaissuhteiden vahvistamisesta kuulostavat tolkkukailta. Mutta kuinka ottaa tosissaan paikallisdemokratia, jonka turvaa *Trident*-ydinkärjillä varustettu sukellusvenelaivasto? Kuka uskoo vihreään kapitalismiin ja *clean tech* -innovaatioihin, jos vihreä ympäristöministeri ei saa edes yhtä talvivaaraa kuriin?

*

”Kiinnostus auttaa” ja ”huoli ympäristön tilasta” ovat kenties ensimmäisiä askelia, vaan pidemmälle ei huolipuhe

haluakaan. Markkinalibertaristinen hyväntekeväisyys on rahan jakoa itsestäänselvyyksille, korrekteille ja tunteellista huolta kerryttävälle kohteille, markkinaloogisesti.

Hyvinvointiyhteiskunta on pelastettavissa vain (uusliberalistisen) valtion ulkopuolella, ja toisinaan – juuri nyt – vain sen vihollisena.

*

Kyproksen päämiesten alkukevään toimet olivat virtaviivaisen kumouksellista sosialisointia kapitalismin nimissä. Tilit höylättiin *troikan* painostuksesta ja keskiluokan säästöt (oligarkian pääomapakko nimittäin onnistui varmasti) päätyivät pankkien taseisiin.

Rikkaat pääsevät karkuun. Köyhät jäävät sijoilleen. Jos ajattelu on onnellisen köyhää, se pyrkii juurtumaan entistä tukevammin, sellainen on filosofisen paon tapa.

*

Yön aikana puu oli revitty maasta juurineen. Tammi-kuussa 2013 kenties yli 3000-vuotias oliivipuun, jonka alla Platon perimätiedon mukaan opetti, oli tiessään. Ilmeisesti puuvanhus oli mennyt haloiksi. Thessalonikissa ja Ateenassa puuvarkaudet ovat arkipäivää, ja kamiinoita nikkaroidaan autokorjaamoilla. Paljon puhutaan takaisin-siirtymästä hiileen, kun öljy alkaa ehtyä.

Valtiomahdeista ja suurteollisuudesta tämä pitää paikkansa. Ruohonjuuritasolla arkinen käyttöenergia otetaan sen sijaan sieltä, mistä irti saadaan. Kun rahaa ei ole tai kun siihen ei enää voi luottaa, energiantarve on välitöntä ja kouriintuntuvaa. Suunta on oikea, matka perille monille helvetillinen.

*

Mutta kun yö on syvimmillään, alkavat krypto-kommunistien 3D-tulostimet laulaa lähioautotalleissa. Argumentit ovat järkeenkäypä, nuoret kalpeat miehet hirveän järveviä: 3D-tuloste ei vaadi pitkiä kuljetuksia, suurteollisuus ei pääse vetämään välistä, kapitalisti ei enää brändillään rahasta. Tämähän on malliesimerkki hajautetusta tuotantojärjestelmästä; mylly joen rannalla ja navetassa kolmannen sukupolven hiilikuituprintterit. Nyt tulostetaan tulostimet joka kylään ja kortteliin! Tuleva kommunismi = neuvostovalta + tavaratulostimet prekariaatille!

*

Eikö tässä moderni teknologia lunasta todellisia lupauksiaan, samoja, jotka vahvistavat produktivistisen ja kasvutaloudellisen yhteiskunta-ajattelun uskon tulevaisuuteen?

Miten olisi vielä vähän EU-rahoitteista neuro lääketiedettä & kovaa kognitiotutkimusta, ja MIT printtaa massachusettsilaisen sielun *open access* -lisenssillä. Alain

Badioun teos *The Soul of Communism: Political Theology of 3D-Universalism* löytyy tällä tietoa Verson ensi vuoden kevätkatalogista.

*

”Koltta-nainen kupsehtii metsissä ja kaivaa auhtojen tievojen rinteestä poronsarvisella koukullaan pitkiä petäjänjuurisuikeleita kimpuittain. Ne hän kotonaan puhdistaa, kuorii ja keittää porokattilassa ja halkoo hienoiksi säikeiksi, ja niistä hän sitten kelalla, *kiellillä*, ja juurivärttinällä, vadzatem-naldilla, kelaa ja kiertää pitkiä verkkorihmoja ja vahvoja nuottaköysiä. Hyvin monet koltatyttyretkin osaavat juuriköyttä kelata, mutta sitten on erityisiä taitureita, jotka pystyvät juurisäikeistä kutomaan astioita, kaikenlaisia sieviä talousesineitä: jauhovakkasta, kansivakkaa, kannellista rasiaa [...]” (Samuli Paulaharju, *Kolttain mailla*, 1921)

*

Muovin ja muiden keinomateriaalien todellisuus on omanlaisensa, jopa omalakisensa, ja se sopii kuin hankas näkymättömään käteen. Ainutkertaisuudet ovat aina uhanalaisia, koska nykytuotanto voi korvata ne millä tahansa.

Paradoksaalista kyllä korvaamattomuudet ja ainutlaatuisuudet ovat helpoimmin vaihdettavissa johonkin, millä on tunnistettava merkki tai markkinahinta. Tämä on nykyliberalismin nautinnoista kenties perustavin. Useimmat huumeet toimivat samalla periaatteella korvatessaan tietyn kytköksen (merkityksen, välittäjäaineen jne.) narkoottisella välittävällä katkokseella.

Mutta muovista ei maata tulosteta, ei vettä, ei elämälle mieltä. Kaikkea huisia ja näppärää, hauskaa ja helpottavaa kyllä saadaan tehtyä. Ja tietenkin aseita. Kun rajattomuus on saatu markkinoitua ja sitä aletaan tavoitella, mielikuvitus kuolee, siltä puuttuu kitka ja vääntö. 3D-työstin laitetaan yöksi surraamaan, jos ei jakseta lähteä ostamaan varaosaa marketista.

*

Mitä eroa on vanhasta pelistä nikkaroidulla kamiinalla ja 3D-tulosteella?

Käytännössä ja kokemuksellisesti kaikki. Tavaratulos-timen kaltaiset teknologiat ovat irtisanoutuneet hankalasta työstä, luonnonperustoista, materiaaleista ja tuotteensa tulevaisuudesta. 3D-tuloste on täydellinen ja loputtoman monistettava, mutta kuten Sylvia Plathin runossa ”The Munich Mannequins”: *Perfection is terrible, it cannot have children.*

*

Replikaatio on digitaalisen kulttuurin perusele. Sen myötä myöhäiskapitalismi voi siirtyä viraaliseen vaiheeseensa. Paikallistumisia tapahtuu vääjäämättä, rajat nousevat ja linnoitetaan henkisesti ja aseellisesti. Vain näin rajattomuuden vapaastileijuva maailma, jossa kaikki on mahdollista eikä mitään tapahdu, voi tovin vielä elää.

Ei-inhimilliset rajat, kuoleman, auringon tai horteisten jumalien kaltaiset, voivat vahingossa tai kohtalokkaasti murtaa tämän ”rajatun rajattomuuden” ylivalan. Fatalismiin ei silti syytä. Ei ole tolkkua heittäytyä heideggerilaisen huolekkaasti ja voitotellen uskomaan, että ”enää vain jumala voi meidät pelastaa”. Villin teologisen kortin väittämä voisi kuulua pikemminkin: ”Toivoa sopii, että jumalista jokin tulee väliin, ja toivoa sopii, että kovaa tuleekin.”

*

Länsimaat käsittelevät nyt kuvissaan halujaan ja pelkojaan kuten viimeksi kylmän sodan aikana. Uhat on saatava olennoitua. Ydinkokeiden hurjistamien godzillojen ja imperialististen avaruushirviöiden sijaan elävät kuvat täytyvät kuolleista: Zombit, vampyyrit ja ihmisset ovat kuin kaltaisia, ja populaarielokuviissa ja -sarjoissa elävien kuolleiden edesottamuksiin eläydytään ja niitä fanitetaan. Zombit ovat ihmismuovia: valmiiksi kuolleita, luonnon kiroamia, elämää vihaavia ja kaikki samanlaisia.

Zombeissa eletään erään universaaliksi elähtäneen elämäntavan kuolemaa ja nekroottista toivetta sen säilymisestä. Vaan ei taaskaan apokalypsia: sitä kapitalistinen mielikuvitus olletikin toivoisi. Sen sijaan elämää kuolemassa, kuolemaa elämässä. Keskoskaapeissa ja hengityskoneissa sponsorien logot.

*

Ironista kyllä elävältä kuolleen muovin aika oli sekin ainutkertainen, ainutlaatuinen ja hyvin lyhyt. 95 prosenttia kaikesta tuotetusta öljystä on kulutettu vasta toisen maailmansodan jälkeen. Auringon kerryttämät lahjat (hiilet, öljyt ja kaasut) ehtyvät ratkaisevasti sukupolvessa. Planetaarinen fossiilinen pankki devalvoituu.

Fossiilisten pääoman kasaumien huvetessa maata riistävä katse kääntyy jälleen aurinkoon. Ihminen ei sitä kestä, lapsilta se on kielletty. *Sol invictus*, tuo jatkuva fuusioräjähdyks, ei ole kellekään mieliksi. Mikä outo onni.

*

Maailmanloppu ei ole speaktaakkeli. Se on hyvin hiljainen, melkein näkymätön ja kenties intiimikin tapahtuma. Joka kerta, kun eläin- tai kasvilaji kuolee sukupuuttoon tai viimeinen kielenpuhuja vaikenee, maailmoista jokin päättyy. Nykyvauhtia lajeja tuhoutuu vähintään toistakymmentä päivässä. Tiedetään ainakin kymmenen ihmistä, jotka ovat kielensä viimeisiä.



II-kollektiivi

niin & näin -lehdelle toteuttamassaan kuvasarjassa II-kollektiivi halusi lähteä tekemään jotakin täysin oman turvallisuusalueensa ulkopuolella. Yksitoista dokumenttikuvaajaa loi fiktiivisiä maisemia elokuvien inspiroimina. Kaikki kuvasivat mustavalkokuvia. Kuvajournalisteina työskenteleville kollektiivilaisille tämä oli aivan uutta.

Kollektiivin periaatteisiin kuuluu kokeileva yhteistyö eri taustaisten tahojen kanssa. Filosofisen aikakauslehden kuvittaminen on kiehtova tapa kokeilla kollektiivista työskentelyä journalistisen kentän ulkopuolella.

TYTTI RANTANEN

Ei-sanallisen etsijä, kasvottomien kuvaaja

Haastattelussa Pirjo Honkasalo

”Saamarin Saisio – kirjoittanut tällaisen lähiömiljööön, jota ei ole olemassa!” manaa Pirjo Honkasalo (s. 1947) elämänkumppaniaan ja nauraa perään. Abstrakteja teemoja, kuten pyhyyttä ja pahuutta, käsiteltyt, kansainvälisesti tunnustettu elokuvaohjaaja on joutunut yllättävän konkreettisen ongelman eteen: Helsingin lähiöistä ei löydy kahta kerrostaloa, joista olisi suora näköyhteys toisiinsa. Vastakkaisia taloja Honkasalo on metsästänyt seuraavaan työhönsä, syksyllä ensi-iltansa saavaan *Betoniyöhön*. Elokuvantekijän työssä on muutakin kamppailemista olemattoman ja olevaisen kanssa.

Pirkko Saision *Betoniyön* (1981) aikalaissovitus KOM-teatterissa tarjosi *Helsingin Sanomien* mukaan ”maksimoitua lähiöahdistusta”, eikä ahdistuksen määrä maailmassa ole olennaisesti vähentynyt 30 vuodessa. Romaanista on nyt tulossa Honkasalon uusi pitkä näytelmäelokuva – ensimmäinen 15 vuoteen. *Betoniyön* juonen kannalta ratkaisevien vastapäisten talojen ongelma onnistuttiin kiertämään. Tekninen kehitys tarjoaa uusia ratkaisuja, eikä se ole automaattisesti ristiriidassa taiteen ja esteettisen luomisen kanssa: ”Me päädyttiin loppujen lopuksi siihen, että jouduttiin laittamaan vastakkain kaksi taloa Kalliosta ja yhdistämään ne Vuosaaressa olevaan pihaan.”

Mainitsitte Saision romaanin tarjoaman niukkuuden mahdollistavan 80-luvun epookista irrottautumisen. Mistä niukkuuden estetiikka teidän elokuvassanne syntyy, se tuskin palautuu vain *Betoniyön* mustavalkoisuuteen?

Betoniyö on omalla tavallaan kyllä rikas. Koska olen itse kuvaaja, olen kauhean tarkkaan valinnut kuvaus-tyylin. Se ei ole vain mustavalkoista, vaan valaistu ihan tietyllä tavalla. Se on esteettisesti aika vahvaa. Elokuva ei ole niukka – vaikka elementit ovat kyllä niukkoja. [14-vuotiaan päähenkilön] Simon unijaksot ovat kyllä värillisiä, mutta nekin ovat hyvin manipuloitua väriä. Täytyi laittaa unikohtiin väriä, ettei tarvitse sanoa,

että teos on mustavalkoinen. Rahoittajathan kauhistuvat mustavalkoista, koska on edelleenkin käsitys, ettei kukaan tule katsomaan sellaista.

Mutta nythän mustavalkoinen on ikään kuin palaamassa taas ilmiöksi. Esimerkiksi Oscar-voittaja *The Artist* (2011) osoittanee, ettei se taida olla täysin unohdettu mahdollisuus.

Kun on tehnyt tarpeeksi pitkään, voi onneksi sanoa, että teen elokuvani mustavalkoisena tai en tee sitä ollenkaan. *Betoniyö* kuitenkin kuvattiin värille, mutta se muutetaan jälkituotannossa mustavalkoiseksi. Eihän se ole vain mustaa ja valkoista, vaan siinä on satoja harmaan sävyjä. Helsinki on aivan eri kaupunki mustavalkoisena: silloin tajuaa, kuinka dominoivia kaikki mainostaulut ja valot ovat. Niiden valta ja se koko räikeys supistuu mustavalkoisessa. Se rauhoittaa ja jotenkin kaunistaa Helsingin aika lailla.

Betoniyöstäkin jää jälkipolville omanlaisensa dokumentti tämän ajan Helsingistä, siinä missä niin ikään mustavalkoista ja väriä sekoittava *Tulennieli-jäkin* (1998) taltioi Kalliota.

Tulennieli-jässä meillä oli puskutraktori perseessä koko ajan. Kaikki purettiin heti, kun oli kuvattu, ne talot olivat viimeisiä miljöitä, joita ei ollut restauroitu ja laitettu. Samoin *Betoniyössä*: meillähän putkia vedettiin jalkojen alla koko ajan, samalla kun me kuvattiin tuolla Vuosaaren öljysatamassa. Ne olivat ihan viimeisiä päiviä.



Sinnehän jää vain yksi tankki. Sitten siinä on aika voimakkaasti näkyvillä myös Kalasatama tässä rakennusvaiheessa.

Onko jokin muuttunut pitkän fiktioelokuvan tekemisessä sitten *Tulennielijän*, joka oli edellinen fiktionne?

Ainakin *Tulipään* (1980) ajoista on todella muuttunut. Silloin oli hirveän pienet kuvausryhmät ja pitkät kuvausajat, mikä on hienoa. Melkein joka elokuvan jälkeen tuli konkurssi, koska isot studiot olivat juuri kaatuneet ja televisio tappanut elokuvateollisuuden. Oikeastaan vain ohjaajat tuottivat, koska kukaan muu ei ollut kiinnostunut tuottamaan. Eivätkä ohjaajat yleensä ymmärtäneet rahasta yhtään mitään. Se oli aika toivoton yhtälö.

Nyt mulla on tuottajana Bufo-niminen tuotantoyhtiö, nuoret kaverit, heillä on hyvä ammattitaito. Toinen on käynyt Hankenin – he osaavat jopa laskea, toisin kuin me aikanaan. Silloin kuvattiin niin kauan, kunnes tuli tunne, että nyt on hyvä. Nyt tietokone mahdollistaa seurannan toisella tavalla kuin ruutuvihko: tiedetään pennilleen joka päivä, missä mennään. Oikeastaan ainoa pieni konfliktinpoikanen tuotannon kanssa oli, kun sanoin, ettei tämä ole mikään tv-visailu, jossa huudellaan, paljonko on aikaa jäljellä. Että sanonko mä näyttelijöille, että näytelkää nopeammin? Niskaanhuottaminen on lisääntynyt ihan hirveästi.

Valokuva: Ville Tantanu

Nuoremista tekijöistä ei ole muuta kuin hyvää sanottavaa. Ammattimoraali ei ole laskenut lainkaan. *Catering* on parantunut! Ennen oli vain sellaista emäntäkouluruokaa... Silloin kuvattiin melkein voittopuolisesti kaikki maaseudulla. Apulaisohjaajana Rauni Mollbergin teoksessa *Maa on syntinen laulu* (1973) olin ollut tosi kiltti tyttö, koska Rauni vei minut syömään Lahden rautatieasemalle hernekeittoa ja tarjosi jopa yhden konjakin. Se oli huippu! Muuten ajettiin Lappia edestakaisin ja syötiin autossa kylmää makkaraa. Se oli se taso.

I don't pitch, I'm not a bitch!

Pirkko Saisio on osallistunut *Betoniyön* käsikirjoituksen tekemiseen. Te taas aloitte teitteenne tekemisen kuvaajana 70-luvun alussa. Mikä on kuvan ja sanan suhde elokuvassa?

Kuvalla ja äänellä ilmaistaan tavallista enemmän, ja se näkyy. Se on se kynä, jolla kirjoitetaan eikä pelkästään dialogi. Vaikkakin se vähäinen dialogi, mitä tässä on, on hirveän hienoa. Annoin tanskalaisen leikkaajan [Niels Pagh Andersenin] leikata ensimmäisen kierroksen ilman käännöstä. Olihan hänellä tietenkin käsikirjoitus, mutta kuvan yhteydessä ei ollut käännetty repliikkejä. Olen kuvannut itse paljon Suomen ulkopuolella ja kulttuureissa, joiden kieltä en ymmärrä. Se houkuttelee herkistymään kasvojen ja tilanteiden lukemiseen. Eipä Niels juuri va-

”Dokumentaristi menee kuvaamaan elävää elämää – miten hemmetissä sitä tietää, mitä siellä tapahtuu!”

linnut väärä ottoja. Kasvoista näkee niin paljon. On aika teoreettistakin, että yhtäkkiä joutuu lukemaan ihmistä eikä sanoja. Saisiohan on hirveän hyvä dialogissa, joka on dialektisessa suhteessa ihmisen tunteeseen: kumpikaan ei kuvita toistaan.

Entä käsikirjoituksen rooli dokumenttielokuvasa, kehittykö se kuvausten myötä?

Sen tyyppisessä dokumentissa, jota mä teen – joka käsittelee tavallisten ihmisten elämää eikä jotain faktapohjaista – käsikirjoitus on tavallaan mahdottomuus. Aika pitkälle dokumenttielokuvan käsikirjoitus on sitä varten, että saa rahoituksen. Sitten sen voi heittää roskeen, kun kuvaa. On välillä niin älytöntä keskustella dokkarikäsikirjoituksista, kun niille asetetaan tavallaan samat vaatimukset kuin fiktiolle. Dokumentaristihan menee kuvaamaan elävää elämää... Miten hemmetissä sitä tietää, mitä siellä tapahtuu!

Eurooppaan on tullut amerikkalainen tyyli, niin sanottu *pitchaus*, jossa pitää muutamassa minuutissa kertoa ideastaan. Olen aina kieltäytynyt: *I don't pitch, I'm not a bitch!* Mä haluaisin sellaisen t-paidan. Leikittelin sillä, että jos mun olisi pitänyt pitchata *Melancholian 3 huonetta* (2004), pitchaus olisi ollut seuraavanlainen: ”Elokuva, jossa kolme erillistä osaa, joilla ei ole mitään tekemistä toistensa kanssa. Siinä ei ole päähenkilöä ja siinä ei oikeasti tapahdu mitään. Olkaa hyvä ja rahoitakaa. Kaikki on totta.” Dokumenttielokuvassa käsikirjoittaminen ja pitchaaminen on aika vaarallista, koska se suosii hyvin kontrastisia aiheita ja vaatii skandaalinomaisen tapahtuman. Erityisen raskasta se on nuorille ihmisille, koska kilpailu on niin kova. Ei tarvita enää neuvostoliittolaista sensuuria, politbyroo on siirtynyt tekijöiden päähän. Karnea lähtökohta! Imarrellaan tuottajia – tai rahoittajia oikeastaan.

Niin sanottu *final cut* on siirtymässä tekijöiltä tuottajille. Pidän sitä hirveän isona asiana. Sota ollaan nyt häviämässä. *Final cut*, elokuvan leikkauksen lopullinen määräysvalta, erottaa amerikkalaisen ja eurooppalaisen

elokuvan. Euroopassa elokuva on aina ollut teos, jonka immateriaaliset oikeudet ovat taiteilijalla, joka päättää teoksesta. Amerikassa elokuva on aina ollut tuote. Ja se, joka laittaa tuotteeseen rahat, päättää *final cutin*.

Mulla on tästä henkilökohtainen esimerkki. Amerikkalainen iso tuottaja halusi tehdä dekalogin dokumenteista. Oli kutsuttu kymmenen ohjaajaa, joista mä olin yksi. Tuottaja tuli tekemään sopimusta mun kanssa Suomeen elokuvasta *Melancholian 3 huonetta*. Istuttiin Palace-hotellissa. Sitten mä sanoin, että mun edellytys on sopimus, jossa mulla on *final cut*. Muuten en lähde tähän. Se tuottaja katsoi mua ja sanoi: Pirjo, *I opened you the heaven's gate and you are too stupid to walk in* [”avasin sinulle taivaan portin, etkä sinä tyhmyyksissäsi käy sisään”]! Ja siihen loppuivat meidän neuvottelut, seisoin rätäsateessa Palacen edessä ilman penninkään rahoitusta. Mutta jos mä saan kuvata Tšetšeniassa ihmisiä, joilla on muutenkin hengenvaara, niin sehän perustuu siihen, että ne luottavat minuun. Jos annan ne oikeudet jollekin amerikkalaiselle tuottajalle, niin mähän petän ne ihmiset.

Sanoitte dokumenttien kuvaavan tavallisten ihmisten tavallista elämää. Kuitenkin monet niistä ovat samalla abstrakteja, vähintään tematiikaltaan.

On utuinen valhe, että dokumenttielokuva olisi objektiivista. Se on aina subjektiivista. Jo ensimmäinen kuva ja sen rajaus on kannanotto. Dokumentti on ihan vastaavassa mielessä itseilmaisua kuin fiktiokin. Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana fiktio ei mun mielestä ole juurikaan laajentanut ilmaisuskaalaansa muuta kuin kolmiulotteiseksi – mikä on aika merkitykseton keksintö. Dokumenttien puolella on enemmän seikkailua. Ja luoja kiitos sieltä puuttuu kaikki *glamour*. Ainakin suomalainen glamouri on ehkä sääliäntä maailmassa. Ei millään tavalla kaduta, että aikanaan otti etäisyyttä fiktiiviseen elokuvaan. Esimerkiksi dokumenttifestivaalien johtajat lähes poikkeuksetta ovat todella hienoja ihmisiä. He eivät lähde sellaista tapahtumaa ra-

”Köyhän dokkaristin leffa ei enää välttämättä näytä rupiselta: taito ratkaisee.”

kentamaan, jos ei heillä ole jokin intohimo yleensä ihmisoikeuksiin. Kaikki dokumenttiohjaajat ovat suvaitsevaisuuden esitaistelijoita. Tekijät ovat yleensä kauhean perillä maailmasta. Oikeasti hämmästelen, miten hirveän vähän populistinen äärioikeisto on ottanut dokumenttielokuvaa käyttöönsä. Mutta tämä ei toivottavasti ole mikään kehoitus!

Selluloidit suussa hautaan? Ei sentään!

Mielenkiintoista sinänsä, että siinä missä 3D tuntuu usein fiktioelokuvassa laskelmoidulta jipolta, dokumenttielokuvan puolella tekniikkaa on hyödynnetty kiintoisasti.

Kolmiulotteisuutta huomattavasti suurempi ja merkittävämpi kehitys dokumenttielokuvien sisältöjen kannalta on digitaalisuuden tuleminen. Se on madaltanut rimaa, niin että lahjakkaat nuoret ihmiset pystyvät näyttämään lahjakkuutensa. Nyt on tultu siihen loistavaan tilanteeseen näiden viimeisten viiden vuoden aikana, että dokumentaristeillakin on mahdollisuus niin kovaan kuvanlaatuun, että se vastaa 35 millimetrin filmin tasoa. Köyhän dokkaristin leffa ei enää näytä välttämättä rupiselta: taito ratkaisee. On myös olemassa hyvin pieniä ja hirvittävän valovoimaisia työvälineitä – on mahdollista kuvata olosuhteissa, joissa aikaisemmin ei voinut. Uusi tekniikka on tuonut dokumenttielokuviin sen, että kuvalla ja äänellä pystyy ilmaisemaan ihan toisella tavalla kuin aikaisemmin.

Toisaalta aika monet, etenkin vanhan koulun elokuvaihmiset, ovat huolissaan siitä, että filmille kuvaaminen katoaa. Te siis ette ole?

Enää ei oikeasti voi suoranaisesti kuvata filikalle, koska koko jälkikäsitteily on kuitenkin siirtynyt digitaaliseksi. Leikkauspöytä ei juuri enää ole, koska ei ole huoltomiehiä. Teimme *Betoniyöhön* tosi huolelliset koekuvaukset kuvaaja Peter Flinckenbergin ja elokuvavalaisija Jani Lehtisen kanssa ja olimme itsekin aika hämmästy-

neitä, miten hyvin digitaalisen kameran latituudi pärjää filmille: siis se, kuinka paljon se kestää yli- ja alivalotusta. Mä itse kuvittelin meneväni selluloidit suussa hautaan ja ajattelin ensin, että kuvaan *Betoniyön* filikalle ilman muuta. Mutta ero ei ole enää niinkään, että filikka olisi parempi. Filikassa on joku pieni kauneus, mikä puuttuu digitaalisesta. Mutta digitaalisessa kuvauksessa oli niin paljon muita etuja, että valittiin se. On vähän lapsellinen ajatus vihata sitä sinänsä, koska silmällehän kuvaa tehdään. Siinä vaiheessa, kun kuuluisa kuvaaja Esa Vuorinen ei erota, onko kuva filikkaa vai digitaalista – näin kävi *Kuulustelussa* (2009) – mitä väliä sillä sitten enää on?

Miten henkilön ja henkilöhahmojen rakentaminen eroaa dokumentissa ja fiktiossa?

Dokkarissa toivottavasti ihmiset ovat jotenkin omia itsejään. Mutta on hyvä tehdä dokumenttielokuvia, koska kehitty toinen silmä katsoa näyttelijäntyötä. Tulee tarkemmaksi siitä, ettei hyväksy falskia ilmaisua, kun on katsonut luupin läpi niin paljon oikeita ihmisiä. Mulla on tässä *Betoniyössä* pääroolissa Johannes Brotherus, 14-vuotias poika, ilmiömäisen hyvä, hän tekee nuoren vaistolla todentuntuista jälkeä. Mutta dokkareissa mulle on etäisyys vähintään yhtä tärkeää kuin läheisyys. Että tarkastelee ihmistä ja antaa sen olla omassa rauhassa, eikä tunkeudu sen maailmaan. Koska tarkoitushan ei ole, että ohjaaja itkee, kun näyttelijä itkee, vaan että se maailma, jota kuvataan, etsii jotakin katsojasta itsestään. Ja jos katsojaa itkettää, se itkee sitä, mitä se oivaltaa omasta elämästään.

Syntykö siitä etäisyyden ja läheisyyden dialektiikkaa?

Totta kai. Jotta näyttelijät tai ihmiset – tai Bressonin mukaan 'mallit' – voivat rauhoittua kameran edessä, siinä täytyy läheisyyttä enemmän olla joku luottamus, että ohjaajan läsnäolo ei häiritse niitä ihmisiä. Esimerkiksi *ITOssa* [*Seitti – kilvoittelijan päiväkirja*, 2009] mä en kysynyt siltä buddhalaispapilta mitään. Mulla on vain

joku vaistoon verrattava luottamus, että meidän välillä on jotain henkisesti läheistä ja että uskallan lähteä kuvaamaan. Mä tiesin, että hänellä on Tokiossa yöbaari, jonne ihmiset tulevat keskustelemaan hänen kanssaan elämästään, mutta mitään muuta en tiennyt. Mutta sitten loppukaronkassa kysyin siltä, että minkä takia sä luotit minuun... Fujjoka sanoi, että me molemmat identifioidutaan *Muumeissa* Nuuskamuikkuseen. Tärkeä syy luottaa ohjaajaan!

Nuuskamuikkunenhan on etäisin hahmo Muumilaaksossa. Se aina välillä häipyi, ja kuitenkin voi luottaa siihen, että se tulee takaisin.

Mä kuvaan vain ihmisiä, joista tunnen, että jotain ei-sanallista tapahtuu meidän välillä. Samalla tietysti jos tuntee henkistä läheisyyttä siihen ihmiseen, itsekin on rauhassa, ja siinä tilassa antaa itse sen kohteensa olla etäällä. Se on toisen ihmisen kunnioittamista.

Elokuva henkilöstä, jolla ei ole naamaa

Ihmisen rajat – etäisyys, läheisyys, luottamus – ovat keskeisiä myös *Betoniyössä*, eikö totta? Tunnetta rajojen loukkaamisesta seuraa paniikkireaktio.

Mä olen itseltäni salaa kuvannut hirveän paljon varhaismurrosikäisiä. Meni varmaan 15 vuotta elokuvantekoa, ennen kuin kysyin itseltäni, minkä helvetin takia aina kuvaan näitä 12–14-vuotiaita. Se on niin jännittävä aika ihmisen elämässä, koska enää symbioottisuus sinne lapsuuteen päin ei toimi, ja minä on silloin niin hauras. Siinä kohdassa ei todella ole yhdentekevää, mille ihminen altistuu. Siksi se ikä mua varmaan kiinnostaakin, että siinä on kaikki mahdollisuudet täydelliseen tuhoon – tai sitten rakentaa elämästään jotain kaunista ja arvokasta.

Muistan itse jostain syystä hirveän vähän murrosiästä. Olin kaksi kertaa juuri siinä iässä noin viikon kielikursilla Englannissa. Toisella kerralla muistan istuneeni ja harmitelleeni, että edellinen kerta meni ihan pilalle, kun mua ei tavallaan ollut silloin vielä olemassa. Sillä välin oli alkanut rakentua jonkinlainen minä, ja kun itse tarkastelin edellistä vuotta, tuntui, etten ollut saanut siitä mitään irti.

Muissa elokuvissanne hauraus on mahdollisuus johonkin, mutta johtaako se siis *Betoniyössä* umpikujaan?

Hauraus johtaa väärinkäsitykseen siitä, miten minän voi saavuttaa. Saisiolla on hirveän hieno teksti, jossa päähenkilö Simo katsoo itseään peilistä ja havaitsee, että hänellä ei ole naamaa. *Betoniyön* toisessa painoksessa on Marja-Leena Mikkolan takakansiteksti. Mikkola kuvaa hienosti, miten sillä pojalla ei ole mitään – että on Saisiolta rakkauden teko kirjoittaa romaani henkilöstä, jolla ei ole edes naamaa!

Onko siis ihminen, jolla ei ole mitään, ei edes kasvoja, alttiimpi hieroutumaan kipeästi ympäröivään maailmaan?

Koska sillä ei ole valmista selitystä, se kokee kaiken oikein. Vanhempi ihminen on oppinut jo tulkitsemaan

riittävän väärin, jotta osaa suojata itseään maailmalta. Tietää kestäkykynsä ja näkee maailmaa riittävän vääristyneenä, jotta siinä voi elää. Mutta maailmanhan on sietämätön, jos näkee kaiken niin kuin se on. Siksi on kiire hankkia naama, että saisi jonkun suojamuurin. On hirveän paradoksaalista, että usein juuri ihmisen suojamuuri on se, mikä hänet tuhoaa.

Merkittävää onkin, mitä siihen haavaan tunkeutuu, hyvää vai pahaa.

Betoniyössä on jo lähes täysin tuhoutunut isoveli, jossa on vain pienenpieni alue enää mahdollisesti auki mihinkään. Se on ehkä se teema, joka on mua eniten kiinnostanut: miten pystyy kasvamaan aikuiseksi niin, ettei suojaudu tuhoavasti?

Teitte aiemmin ”Pyhän ja pahan trilogian” (1991–1996) – onko enää jäljellä pyhää vai pelkkä paha?

Ajattele vaikka Jamana Lalia, joka on *Atmanin* (1996) päähenkilö. Jamana Lalin tapainen ihminen hahmottaa elämän kokonaisuutena. Esimerkiksi uskonto ei ole erillinen, se on kaikissa olennoissa, jokaisessa veneessä, jossa hän istuu, jokaisessa bussissa, jossa hän matkustaa. Samalla tavalla eri sukupolvet ovat yhtä. Onko ihmisen mieli niin yksisuuntainen, että kun se kerran on turmeltunut, se irrottaa itsensä kokonaisuudesta? Että viattomuus ei enää palaudu niin, että pystyisi koskaan tuntemaan olevansa osa kokonaisuutta? Mä en millään muulla voi selittää kaikkia television itsehäpäisyohjelmia: kaikkihan nyt haluavat, että ne ovat jonkun näkemä, muutenhan niitä ei ole. Aikaisemmin ihmiset tunsivat olevansa Jumalan näkemä, ja koska tämä tunne on kadonnut, mieli on kuin olisi olematon. Silloin menee vaikka häpäisemään itsensä televisiossa, jotta tulee nähdä. Jos ihmisellä on joku Jamana Lalin tapainen tietoisuus, sen ei tarvitse miettiä, onko se nähty. Se on jo edellisten sukupolvien ja seuraavienkin näkemä.

Ilmeisesti ihmisen aikaansaaman muutoksen nopeus on suurempi kuin sen biologinen tajunta. Ei muutoksessa ole mitään vikaa, mutta ihminen on eläin, jolla on oma biologinen rytmensä. Sen mukaan se voi muuttua. Ja se, miten ihminen muuttaa maailmaa, ylittää sen nopeuden, mihin ihmiseläin pystyy. Siksi sillä on myös menneet tajunta sekaisin.

Rauhattomuus taitaa yltyä.

Niin, ihmisen tietoisuus siitä, miten se on olemassa, on hämärtynyt ja sekaantunut. Se on ihmeellinen ristiriita. Tietyllä tavalla voi ajatella, että ihmisellä on jonkinlainen ajatuksellinen syöpä: jokin lisääntyy niin, että sen elimistö ei kestä sitä. Vaikkei muutosta sinänsä vastustaisi, sen nopeus arveluttaa.

Johtuuko siitä myös järjestelmän väkivalta?

Muutos tehdään tuottamalla väkivaltaa ihmiselle. Hirveän vaikea on olla optimistinen, mutta kauneus ei ole kuollut maailmasta. Mutta varmasti ihmiskunta tulee kohtaamaan isoja katastrofeja. Tässä me istumme, ja 70 000 syyrialaista on just päässyt hengestään. Ja me olemme kykenemättömiä tekemään mitään. Emme varmaan ihan hirveän tyytyväisiä voi olla itseemme.

IHMISELÄMÄ ei ole pelkkä markkinoinnin, populismin ja teknokratian temmelyskenttä, eivätkä ihmiset ole sen paremmin tahdottomia kuluttajia kuin tottelevaista laumaakaan. He ottavat haltuun, ymmärtävät väärin ja panevat risaiseksi täysin tahallaan. Tämän kertoo arkielämän tutkimuksen klassikoksi nousut *Arkipäivän kekseliäisyys*, joka vaikutti heti ilmestytyään havahduttavasti niin historiassa, filosofiassa kuin sosiologiassakin.

Arkipäivän kekseliäisyys auttaa ymmärtämään, miten kulutusyhteiskunnassa **ELETÄÄN**. Massoittamisen takaa paljastuu kokonainen omaehtoisten kulttuuri-
muotojen kirjo.



Michel de Certeau
Arkipäivän kekseliäisyys 1. Tekemisen tavat
(L'Invention du quotidien 1. Arts de faire, 1980)

Suom. Tapani Kilpeläinen,
niin & näin -kirjat, 2012. 308 s.
ISBN 978-952-5503-69-2

hinta 38 € (kestotilajalle 32 €)
JUURI ILMESTYNYT

Michel de Certeau, Luce Giard & Pierre Mayol
Arkipäivän kekseliäisyys 2. Asuminen, ruuanlaitto
(L'Invention du quotidien 2. Habiter, cuisiner, 1980)

Suom. Tapani Kilpeläinen,
niin & näin -kirjat, 2013. n. 400 s.
ISBN 978-952-5503-74-6

TULOSSA VUONNA 2013

NIIN & NÄIN
www.netn.fi/kauppa 040 721 4891



FRIEDRICH SCHILLER

Kuoron käyttämisestä tragediassa¹

Runollisen teoksen täytyy oikeuttaa itse itsensä, ja missä teko ei puhu, siellä ei paljon auta sanakaan². Hyvin voisikin antaa kuoron puhua omasta puolestaan, kunhan se ensin pääsisi esiin asiaankuuluvalla tavalla. Traagisesta runoteoksesta tulee kuitenkin kokonainen vasta, kun se pannaan esille teatterissa: runoilija antaa vain sanat, jotka musiikin ja tanssin täytyy elävöittää. Niin pitkään kun kuorolta puuttuu tämä aistillisen mahtava saattelu, niin kauan se näyttätyy murhenäytelmän taloudessa ulkoisena oliona, vieraanlaisena kappaleena ja viivytyksenä, joka vain rikkoo toiminnan kulkua, häiritsee lumousta ja viilentää katsojaa³. Kohdellakseen kuoroa oikein täytyy siirtyä todelliselta näyttämöltä *mahdolliselle* näyttämölle; sitä on täytyminen kaikkialla, missä tahdotaan tavoittaa jotakin korkeaa. Mitä taiteella ei vielä ole, se taiteen pitää saavuttaa, eikä runoilijan luova kuvittelukyky saa typistyä apuneuvojen satunnaisesta puutteesta⁴. Hän asettaa maalikseen arvokkaimman, hän ponnistelee kohti ihannetta, hyödynnettävä taide mukautukoon olosuhteisiin⁵.

Ei pidä paikkaansa, toisin kuin kuulee väitettävän tuon tuostakin, että yleisö vajottaisi taidetta. Taiteilija vetää yleisöä alaspäin, ja kaikkina aikoina taiteen lankeaminen on johtunut taiteilijoitten suistumisesta.⁶ Yleisö tarvitsee vain vastaanottavuutta, jota sillä onkin hallussaan⁷. Se astuu esiripun eteen epämääräisesti kaivaten, moninaisesti kyeten. Se tuo tullessaan pystyvyyden korkeimpaan, se iloitsee ymmärryksen käästä ja oikeasta, mutta jos se pääsee alkuun huonoon tyytymisessä, sen

voi luottaa lakkaavan vaatimasta oivallista, sikäli kuin sille moista on kuunaan annettukaan.

Runoilijan, kuullaan väitettävän vastaan, on hyvä työskennellä ihanteen mukaan, taidetuomarin on hyvä arvostella ideoiden mukaisesti; ehdollistettu, rajoitettu, harjoitettu taide varaa tarpeeseen. Esityspaikanpitäjä tahtoo pärjätä, näyttelijä tahtoo näytellä, katsoja tahtoo viihtyä ja liikuttua. Hän hakee tyydytystä ja on tyytymätön, jos häneltä penätään ponnistusta, kun hän odottaa leikkiä ja virkistystä⁸.

Mutta missä teatteria käsitellään vakavammin, siellä ei tahdota kumota katsojan rattoa vaan jalostaa sitä. Kaikki taide on omistettu ilolle, eikä ole mitään korkeampaa tai vakavampaa tehtävää kuin ihmisten ilahduttaminen. Oikea taide on vain sitä, mistä saa korkeimman nautinnon. Vaan korkein nautinto on mielen vapautta sen kaikkien voimien elävässä leikissä⁹.

Jokainen ihminen odottaakin kuvittelukyvyn taiteilta tiettyä vapautusta todellisen rajoista: tahdotaan huvitella mahdollisella ja antaa tilaa fantasialle. Vähitenkin vartova tahtoo kuitenkin unohtaa toimensa, yhteiselämänsä, oman yksilöytensä, hän tahtoo hakeutua epätavallisiin tiloihin, antautua oikun harvinaislaatuille yhteensattumille; hän tahtoo, jos hän on luontojaan vakava, löytää näyttämöltä moraalista maailmanvaltaa, jota hän kaipaa todellisessa elämässä¹⁰. Mutta hän tietää itse oikein hyvin, että hän pelaa pelkkää tyhjää peliä, että varsinaisessa merkityksessä hän on ainoastaan haaveksunnan varassa, ja kun hän palaa näyttämöpaikalta todelliseen maailmaan, se ympäröi häntä jälleen koko painostavalla ahtaudellaan,

”Ei pidä paikkaansa, että yleisö vajottaisi taidetta. Taiteilija vetää yleisöä alaspäin: kaikkina aikoina taiteen lankeaminen on johtunut taiteilijoitten suistumisesta.”

hän on sen vanki niin kuin ennenkin; sillä se on yhä ennaltaan, eikä hänessäkään ole mikään muuttunut. Ei siis ole voitettu mitään muuta kuin mieluisa hetken harha, joka katoaa herätessä.

Ja juuri siksi, koska tässä tähdätään pelkkään ohime-nevään harhauttamiseen, tarvitaan vain totuuden näen-näisyyttä eli rakastettua todennäköisyyttä, joka niin kernaasti asetetaan totuuden paikalle¹¹.

Tositaide ei kuitenkaan tähtää pelkästään ohime-nevään leikkiin: vakavissaan kun on, se ei noin vain siirrä ihmistä johonkin hetkelliseen uneen vapaudesta, vaan se todella ja itse teossa *tekee* hänet vapaaksi havahduttamalla, käyttelemällä ja muodostamalla hänessä voimaa sysätä objektiivisesti loitommalle aistimaailmaa, joka muuten ainoastaan kuormittaa meitä raaka-aineena ja painaa meitä sokeana mahtina, voimaa muuntaa se hen-kemme vapaaksi työksi ja voimaa päästä ideoilla aineelli-suuden herraksi.

Ja juuri sen vuoksi, että tositaide tahtoo jotakin reaa-lista ja objektiivista, se ei voi tyytyä pelkkään totuuden näennäisyyteen; se pystyttää ihanteellisen rakennelmansa itselleen totuudelle, luonnon lujalle ja syvälle perustalle.

Vaan kuinka taide voi olla yhtäaikaan täysin ideaalista ja syvimmissä mielessä reaalista – kuinka se voi kokaan hylätä todellisen ja silti joutua ja pystyä olemaan luonnon kanssa mitä tarkimmassa sopusoinnussa, tämän tajuavat harvat, tämä tekee näkemykset runo- ja veisto-teoksista kovin kieroiksi, kun ideaalisuuden ja reaali-suuden vaatimukset näyttävät alhaisesti arvostellen suorastaan kumoavan toisensa.

Siihen törmääkin tavan takaa, että jompaankumpaan pyritään uhraamalla toinen ja juuri sen takia vääristetään kummatkin. Jolle luonto on suonut aistin tarkkuutta ja tunteen sisäisyyttä, mutta tinkinyt luovasta kuvitteluky-vystä, hänestä tulee uskollinen todellisuuden maalaaja: hän käsittää satunnaiset luonnonilmiöt muttei koskaan luonnon henkeä. Hän vain palauttaa meille maailman ai-neksen; mutta nimenomaan sen tähden siitä ei tule omaa tekoamme, ei muotoavan henkemme vapaata tuotosta, eikä sillä näin voi olla taiteen vapaudesta koostuvaa hyvää tekevää vaikutusta. Tällainen taiteilija ja runoilija jättää meihin kylläkin vakavan mutta iloitemattoman vireen, ja me näemme piinallisesti, että juuri taide, jonka piti va-pauttaa meidät, siirtää meidät takaisin alhaisen ahtaaseen todellisuuteen. Jonka lahjana taas on vilkas mielikuvitus ilman mieltä ja luonnetta, hän ei huoli totuudesta, sen kuin vain leikkii maailmanaineksella, pyrkii yllättämään fantastisilla ja bisarreilla sattumuksilla, ja niin kuin hänen kaikki tekemisensä on vain kuohua ja näennäisyyttä, niin hän myös viihdyttää hetkeä varten vaan ei ylösrakenna eikä perusta mitään mielessä. Hänen pelinsä ei ole sen enempiä runollista kuin toisen vakavuuskaan. Ideaali-suuteen yltämistä ei ole mielikuvituksen muodosteiden mielivaltainen perättäin järjestäminen, eikä luonnon esit-tämistä ole todellisuuden jäljittelevä toistaminen. Vaa-timukset riitautuvat keskenään siksi vähäisesti, että ne ovat pikemminkin – yhtä ja samaa: että taide on totta vain jättäessään taakseen todellisen ja tullessaan puhtaan idealliseksi. Luonto itse on hengen idea, jota ei koskaan käy aistiminen. Se piilee ilmiöiden katteen alla tule-

”Tositaide ei siirrä hetkelliseen uneen vapaudesta. Se vapauttaa.”

matta ikinä itse ilmi. Yksistään ideaalin taiteelle suodaan tai sälytetään tämän kaikkeuden hengen käsittäminen ja kiinnittäminen kappalemuotoon. Siinäkin vain ei voida milloinkaan tuoda sitä aistien eteen mutta kylläkin luovalla voimalla kuvittelukyvyyn eteen, todemmin kuin todellisuus kaikkineen ja reaalisemmin kuin kokemus kaikkineen. Siispä on itsestään selvää, että taiteilija ei voi hyödyntää yhtään todellisuuden elementtiä löytämässään muodossa, että hänen teoksensa täytyy olla *kaikissa* osissaan ideallista, jos sillä on ollakseen reaalisuutta kokonaisuutena ja sopusointua luonnon kanssa.

Mikä on totta runoudesta ja taiteesta kokonaisuudessaan, se pätee myös kaikkiin taiteen aloihin, ja äsken sanottua voikin vaivatta soveltaa tragediaan. Siinäkin on pitkään jouduttu ja joudutaan yhä kamppailemaan alhaisen ’luonnollisuus’ -käsitteen kanssa, joka suorastaan kumoaa ja tuhoaa kaiken runouden ja taiteen. Kuva-taiteille myönnetään vaivoin, enemmän sovinnaisista kuin sisäisistä syistä, tiettyä ihanteellisuutta; mutta runoudelta ja erityisesti draamarunoudelta edellytetään *illuusiota*, joka olisi aina vain kurjaa ilvepetkutusta, jos se edes voitaisiin todella toteuttaa. Kaikki ulkonainen draamaesityksessä käy tätä käsitystä vastaan: kaikki on vain todellisen vertauskuvaa. Päivänvalokin on teatterissa keinotekoista, arkkitehtuuri yksinomaan symbolista, mittallinen kieli itse ihanteellista, mutta toiminnan pitääkin sitten olla reaalista ja osan pitää tuhota kokonaisuus. Antiikin hengen kokonaan väärin ymmärtäneet ranskalaiset ovatkin tuoneet näyttämölle paikan ja ajan ykseyden tavanomaisimmassa empiirisessä merkityksessään, ikään

kuin se paikka olisi jotain muuta kuin pelkkää ihanteellista avaruutta tai ikään kuin se aika jotain muuta kuin silkkaa toiminnan jatkuvaa seuraantoa¹².

Mittakielen käyttöönnotolla on samaan aikaan lähestytty harppauksin runollista tragediaa. Joitakin lyyrisiä yrityksiä on onnistuttu toteuttamaan näyttämöllä, ja runous on saavuttanut omalla elävällä voimallaan yksittäisissä asioissa monia voittoja hallitsevasta ennakkoluulosta. Mutta yksittäisyyksissä voitetaan vähän, ellei kokonaisuudesta kaikkoo erhe, eikä riitä, että siedetään vain runollisena vapautena sitä, mikä sentään on kaiken runouden olemus. Kuoron käyttöönotto olisi viimeinen, ratkaiseva askel – ja jos se suinkin auttaisi julistamaan taiteessa avoimesti ja rehellisesti sodan naturalismia vastaan, silloin se olisi meille elävä muuri, jolla tragedia ympäröi itsensä sulkeakseen tykkänään ulkopuolelleen todellisen maailman ja vaaliakseen ihanteellisen pohjanaan omaa runollista vapauttaan.

Kuten tiedetään, kreikkalaisten tragedia kumpusi kuorosta¹³. Mutta niin kuin se irtautui siitä historiallisesti ja ajan myötä, samoin voi sanoa, että se kehkeytyi siitä runollisesti ja hengen mukaan, ja että ilman tätä toiminnan sitkeää todistajaa ja kantajaa tragediasta olisi tullut aivan toisenlaista seipitettä. Kuorosta luopuminen ja tämän aistillisesti mahtavan orgaanin supistuminen joksikin luonteettomaksi, pitkävetaisesti palaavaksi kurjaksi luotetuksi ei siis ole lainkaan ollut tragedian suurta parantumista niin kuin ranskalaiset ja heidän perässätoistelijansa kuvittelivat. Antiikin tragedia, joka askaroi alun perin vain jumalten, sankareiden ja kuninkaiden parissa,

”Runoilijan täytyy koota jälleen elämän keinotekoisesta järjestämisestä kumoutunut välittömyys.”

tarvitsi kuoroa välttämättömänä saattajanaan: se löysi sen luonnosta ja käytti sitä, koska löysi sen. Sankareitten ja kuninkaitten toimet ja kohtalot ovat jo itsessään julkisia, ja vielä julkisempia ne olivat yksinkertaisina alkuaikoina. Niinpä kuoro oli vanhassa tragediassa enemmän kuin luonnollinen orgaani, se seurasi jo todellisen elämän runollisesta hahmosta. Uudessa tragediassa siitä tulee taideorgaani; se auttaa runouden *esiintuonnissa*. Nykyrunoilija ei enää tapaa kuoroa luonnosta: hänen täytyy luoda ja esitellä se runollisesti, toisin sanoen hänen täytyy muuttaa käsittelemäänsä faabelia, niin että se siirtyy takaisin päin tuohon lapselliseen aikaan ja silloiseen yksinkertaiseen elämänmuotoon.¹⁴

Kuoro palvelee uutta traagikkoa vielä paljon olenaisemminkin kuin vanhaa nimenomaan siksi, että se muuntaa modernin alhaisen maailman vanhaksi runolliseksi maailmaksi, että se tekee hänelle käyttökelpotomaksi kaiken sen, mitä vastaan runous hangoittelee, ja ajaa hänet yksinkertaisimpiin, alkuperäisimpiin ja naiiveimpiin aiheisiin. Kuninkaanpalatsi on nyt suljettu, tuomarit ovat vetäytyneet kaupunkien porteilta sisätiloihin, kirjoitus on kaventanut elävää sanaa, kansasta itsestään, aistillisesta elävästä massasta, on tullut, missä se ei vaikuta raakana väkivaltana, valtio, toisin sanoen loitonnettu käsite, jumalat ovat palanneet ihmisen rintaan. Runoilijan täytyy avata palatsit uudelleen, hänen täytyy tuoda tuomioistuimet ulos vapaan taivaan alle, hänen täytyy asettaa taas paikoilleen jumalat, hänen täytyy jälleen koota kaikki todellisen elämän keinotekoisesta järjestämisestä kumoutunut kaikkinaisen välittömyys ja heittää pois kaikki teennäinen ihmisvärkkäys ja -piiritys, joka estää ihmisen sisäisen luonnon ja alkuperäisen luonteen ilmentymistä, niin kuin kuvanveistäjä hylkää modernit asut, eikä hän saa omaksua ulkoisista ympäristöistä mitään, paitsi sen, mikä tekee näkyväksi korkeimman, ihmisellisen muodon.

Mutta juuri niin kuin kuvataiteilija levittää hahmujensa ympärille asujen poimutetun runsauden, jotta hän täyttäisi kuvansa alan yltäkylläisesti ja miellyttävästi, jotta hän yhdistäisi sen erotetut osat tasaisesti levollisiksi massoiksi, jotta hän antaisi pelitilaa silmää kiihottaville ja virkistävälle väreille, jotta hän yhtäkaaa henkevästi kätkeä ja tekisi nähtäväksi inhimilliset muodot, juuri niin palmikoi ja ympäröi traaginen runoilija tiukasti mittaillun toimintansa ja toimivien henkilöhahmojensa lujat ääriviivat lyyrisellä loistokudelmalla, jossa kuin laakeasti laskostetulla purppurakankaalla toimivat henkilöt liikkuvat vapaasti ja jalosti arvonsa ja korkean tyyneytensä säilyttäen.

Aineksen tai elementaarisuuden ei tarvitse olla enää näkyvää järjestyneisyyden huipulla; kemialliset värit häviävät elävän hienoon lihasävyyn. Mutta aineksellakin on ihanuutensa, ja se voidaan havaita sellaisenaan taidekappaleessa. Silloin kuitenkin sen täytyy ansaita paikkansa elämällä ja täyteydellä ja sopusoinnulla ja saattaa sitä ympäröivät muodot päteviksi, sen sijaan että rusementä ne raskaudellaan.

Kuvataiteen teoksissa tämä on jokaiselle helposti ymmärrettävää, mutta myös paraikaa puheena olevissa runoudessa ja traagisuudessa käy samoin. Kaikki, mitä ymmärrys yleisesti ilmaisee, on pelkkiä aisteja kiihottavan tapan vain ainesta ja karkeita alkeita runoteoksessa ja särkee hallitessaan vääjäämättä runollisuuden, sillä runollisuus piilee juuri ideallisen ja aistillisen eroamattomuuspisteessä¹⁵. Ihminen nyt on kumminkin siten muodostunut, että hän tahtoo aina kulkea erityisestä yleiseen, ja pohdinnan täytyy siksi saada sijansa tragediassakin. Jotta se ansaitsisi paikkansa, sen täytyy hankkia takaisin jotain, mitä siltä aistillisessa elämässä uupuu: sillä jos runouden kaksi elementtiä, ideaalinen ja aistillinen, eivät *yhteis-* vaikuta sisäisesti toisiinsa liittyneinä, niiden täytyy vaikuttaa *rinnatusten*, tai runous kumoutuu. Jos vaaka ei ole kunnolla vaattu, tasapainoon päästään vain molemminpuolisin *heilahdelein*. Ja tästä vastaakin tragedian kuoro.

Kuoro ei itse ole mikään yksilö vaan yleinen käsite: mutta tätä käsitettä edustaa aistillisesti mahtava massa, joka tekee aisteihin vaikutuksen täyttymystä tuottavalla läsnäolollaan. Kuoro jättää toiminnan ahtaan piirin, jotta se voisi laajentua yli menneen ja tulevan, yli kaukaisten aikojen ja kansojen, yli inhimillisyyden ylipäättään, jotta se kattaisi elämän suuret tulokset ja ilmaisisi viisauden opetukset. Mutta rohkeine lyyrisine vapauksineen se toimii näin täysivoimaisella mielikuvituksella, kulkee inhimillisten asioitten korkeaan huippuun kuin jumalten askelin – ja se toimii näin, samalla kun sitä saattelevat rytmin koko aistillinen mahti ja musiikki äänissä ja liikkeissä. Kuoro siis *pubdistaa* traagista runoa, kun se erottelee pohdinnat toiminnasta, ja juuri tällä erottelullaan se varustaa itse itsensä runollisella voimalla aivan kuten kuvataiteilija muuntaa asustuksen alhaisen tarpeen rikkaalla poimuttelulla kiihokkeeksi ja kauneudeksi.

Mutta juuri niin kuin maalari näkee itsensä pakotetuksi vahvistamaan elävän värisävyä, jotta mahtavissa aineksissa säilyisi tasapaino, samoin kuoron lyyrinen kieli panee runoilijan korostamaan suhteellisesti runon koko kieltä ja siten ylimalkaan voimistamaan ilmaisun aistillista voimaperäisyyttä. Vain kuoro oikeuttaa traagisen runoilijan tähän sävyn korostamiseen, joka täyttää korvan, jännittää hengen, laventaa koko mielen. Tämä yksi jättäjäshahmo hänen kuvissaan velvoittaa hänet korottamaan kaikki hahmonsäköille ja antamaan maalaukselleen siten traagista suuruutta¹⁶. Jos kuoron ottaa pois, tragedian kielen täytyy kaikkineen vaipua, muuten nyt suuresta ja mahtavasta tulee väkiväisen ja ylikireän näköistä. Ranskalaiseen murhenäytelmään tuotuna antiikin kuoro paljastaisi kaiken puutteellisuuden ja mitätöisi mokoman, siinä missä se epäilyksettä antaisi Shakespearen tragedialle ensimmäistä kertaa sen toden merkityksen¹⁷.

Niin kuin kuoro tuo kieleen *elämää*, niin se tuo toimintaan *rauhaa* – jos kohta kaunista ja korkeaa rauhaa, jonka luonteista täytyy olla jalon taideteoksen. Sillä katsojan mielen pitää säilyttää kiivaimmassa intohimossa vapautensa. Sen ei pidä jäädä vaikutelmien saaliiksi, vaan sen pitää aina selvästi ja seesteisesti erottautua liikutuksesta, joille se altistuu. Alhaisessa arvostelussa kuoroa tavataan moittia harhautuksen kumoamisesta: se särkee affektien vallan. Juuri siksi sitä kuuluu suosittelua kaikkein korkeimmin. Sillä nimenomaan tätä affektien sokeaa väkivaltaa välttää tositaiteilija, tämän petoksen aiheuttamista hän halveksii. Jos iskut, jotka tragedia kohdistaa sydämeemme, seuraisivat katkeamatta toinen toisiaan, kärsimys päihittäisi toimeliaisuuden. Me sekaantuissimme ainekseen, emmekä enää häällyisi sen yläpuolella. Pitämällä osia erossa toisistaan ja astumalla rauhoittavine katsantoinen keskelle intohimoja kuoro palauttaa meille vapautemme, joka hukkaantuisi affektien myrskyssä. Tragediahenkilötkin tarvitsevat tätä seisahdusta, tätä rauhaa kootakseen itsensä, sillä ne eivät ole mitään todellisia olentoja, jotka tottelevat pelkästään hetken väkivaltaa ja esittävät pelkästään yksilöä, vaan ne ovat ihanteellisia henkilöahmoja ja lajinsa edustajia, joka ilmaisevat ihmisyyden syvyyttä. Läsnä oleva kuoro kuuntelee heitä

ratkaisevana todistajana, joka vaimentaa väliintulollaan heidän intohimonsa ensimmäiset purkaukset ja antaa vaikuttimet heidän maltilliselle toiminnalleen ja arvokkaalle puheelleen. He ovat jo tietyllä tavalla luonnollisessa teatterissa, koska he puhuvat ja toimivat katsojien edessä, ja sen vuoksi he puhuvatkin entistä kelvommin taideteatterista yleisölle.

Tämä riittääköön minun valtuudestani palauttaa vanha kuoro tragedianäyttämölle. Kyllähän kuoroja tunnetaan moderneissakin tragedioissa, mutta kreikkalaisen murhenäytelmän kuoro minun tässä käyttämäni tapaan, kuoro yhtenä ainoana ihannehenkilöhahmona, joka kantaa ja saattaa koko toimintaa, on olennaisesti erilainen kuin nuo oopperamaiset kuorot, ja jos kuulen puhuttavankin kreikkalaisen tragedian *kuoroista* yhden kuoron sijaan, alan epäillä, ettei tiedetä, mistä puhutaan¹⁸. Antiikin tragedian kuoro ei ole minun tietääkseni ilmaantunut näyttämölle sitten katoamisensa.

Minä olen jakanut kuoron kahteen osaan ja esittänyt näiden riitautuvankin, mutta näin käy vain niissä tapauksissa, kun se osallistuu toimintaan todellisena henkilönä ja sokeana väkenä. *Kuorona* ja ihannehenkilönä se on aina yhtä oman itsensä kanssa. Olen vaihtanut sen paikkaa ja päästänyt sen monesti poistumaankin näyttämöltä, mutta tragedian luoja Aiskhylos ja saman taiteen suurin mestari Sofokles antoivat kuorolle tämän vapauden¹⁹.

Itse itselleni suomaa toista vapautta minun lienee vaikeampi oikeuttaa. Olen käyttänyt sekaisin kristillistä uskontoa ja kreikkalaista jumaloppia, ja muistuttanut jopa maurilaisista taikauksista. Mutta toiminnan tapahtumapaikkana on Messina, jossa nämä kolme uskontoa vaikuttivat vaikuttamistaan osin ilmielävästi, osin muistomerkeissä aisteja puhutellen²⁰. Ja pidänkin runouden oikeutena käsitellä erilaisia uskontoja kollektiivisena kokonaisuutena kuvittelukykyä varten, niin että kaikki omaluonteinen pääsee ilmaisemaan omaa tuntemistapaansa. Kaikkien uskontojen verhon alla lepää itse uskonto, jumalallisuuden idea, jota runoilijalle täytyy olla sallittua ilmaista kulloinkin otollisimpana ja sattuvimpana pitämässään muodossa.

Suomentanut Jarkko S. Tuusvuori

(alun perin: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie. [Esipuhe näytelmään:] Teoksessa Die Braut von Messina (1803). Schillers Werke. Nationalausgabe. Toim. Julius Petersen & Hermann Schneider. Nide 10. Böhlau, Weimar 1980.*)

Suomentajan huomautukset

- 1 Württembergin ruhtinaskunnan Marbachissa syntynyt Friedrich Schiller (1759–1805) oli tuntematon, sotilaslääkärinurastaan luopunut stuttgartilainen kirjoittaja, kun hänen näytelmästään *Rosvot* (Die Räuber) tuli 1782 menestyskappale naapuripikkuvaltion Karlsruhen puolella Mannheimissa. Sen jumaluusopilliset pohdinnat aiheuttivat kohua, jonka vuoksi Schiller hakeutui poh-

- joiseen. Seuraavan kahdenkymmenen vuoden aikana hänestä tuli puolentuisen näytelmänsä ja useiden lyriikkajulkaisijensa ansiosta huomattavimpia ja arvostetuimpia kirjailijoita saksalaisella kielialueella ja koko Euroopassa. Jo 1790-luvun alusta alkaen sairastellut Schiller kuoli 9. toukokuuta 1805 ilmeisesti tuberkuloottiseen keuhkotulehdukseen.
- Jenan yliopistossa 1789–1791 filosofian professorinakin vaikuttaneelta Schilleriltä ilmestyi myös historioikkejä sekä tutkielmia eri aiheista, kuten näyttämötaiteen merkityksestä. Käsillä olevan kirjoituksen tärkeitä rinnakkais tekstejä ovat *Über das gegenwärtige deutsche Theater* (1782), *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet* (1787), *Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen* (1792), *Über die tragische Kunst* (1792) ja *Naivistia ja sentimentaalista runoudesta* (Über naive und sentimentalische Dichtung, 1795). Suom. Henriikka Tavi. Tutkijaliitto, Helsinki 2009. Schiller osallistui aikansa draamaan myös saksantamalla 1800-luvun alussa esimerkiksi venetsialaisen Carlo Gozzin (1720–1806) kepeän *Turandot* (1762) ja kaksi komediaa ranskalaiselta Louis-Benoît Picardilta (1769–1828).
- Schiller aateloitiin loppuelämänsä kotikaupungissa Weimarissa 1802. Ennen *Messinan morsiaman* hän oli julkaissut kaksi historiallista tragediaa, *Maria Stuartin* (1800) ja *Orléansin neitsyen* (Die Jungfrau von Orléans, 1801). Niissä ei ole kuoroa, joka mainitaan sen sijaan jo *Messinan morsiamen* henkilöluetteloissakin. Kuoro tulee ensimmäisen kerran näyttämölle I näytöksen 3. kohtauksessa jakaantuneena 12 nuoren ja 12 vanhan ritarin puoli kuoroiksi. Kuoro päättää koko kappaleen V näytöksen 5. ja viimeisessä kohtauksessa.
- 2 Vrt. käsitteestä "runollinen teos" esim. preussilaisen kirjailijan Johann Christoph Gottschedin (1700–1766), *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen; Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, darnach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden, Ueberall aber gezeigt wird: Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe* (1729). 2., par. p. Breitkopf, Leipzig 1737, 141: *Poesie* on yhtä kuin *Dichtkunst* eli runotaide, ja *ein poetisches Werk* on yhtä kuin *Gedichte* eli runo. Schillerin tekstissä pian seuraava "runoteos" (*Dichterwerk*) esiintyi 1700-luvun lopulla näiden rinnalla vaihdettavana käsitteenä.
- 3 Käsitteen "murhenäytelmän ekonomia" Schiller saattoi saada Saksista kotoisin olleelta antiikintutkijalta, Göttingenin yliopiston kaunopuheisuuden ja runotaiteen professorilta Christian Gottlob Heynelta (1729–1812), Von Farnesischen Stier. Teoksessa *Sammlung antiquarischer Aufsätze I*. Weidmann, Leipzig 1778, 182–224; 207. Vrt. kuitenkin jo pariisilaisessa aikakauslehdessä
- Mercur de Francesca* (1672/1724–1825; 1890–) kesäkuussa 1751 julkaistu ote kreikan professorin *abbé René Vatryn* (1697–1769) kreikkalaisia ja ranskalaisia murhenäytelmiä vertailevasta puheesta (89–93): "Kreikkalaisen tragedian koostumus ja taloudenpito ovat täysin erilaiset kuin meikäläisessä tragediassa."
- 4 Vrt. esim. sveitsiläinen valistusajattelija Johann Georg Sulzer (1720–1779), *Allgemeine Theorie der schönen Künste, in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikel abgehandelt*. Osa I. Weidemann, Leipzig 1771, 247: "Runollisen neron perustaa on siis esittävä sielun epätavallisen suurella tuntevaisuudesta, jota saatelee kuvittelukyvyyn poikkeuksellinen eloisuus."
- 5 Tekstissä toistuvat vaihdellen ihanteellisen tai ideaalisen (*ideal*) ja ideaalisen (*ideel*) muunnokset tyypillisesti luonnollisen, reaalisien (*reel*) ja merkitsevästi tai vaikuttavasti todellisen (*wirklich*) vastanapoina. Schillerin suhde näidenkin käsitteiden johtaviin filosofisiin erittelijöihin, itäpreussilaiseen Immanuel Kantiin (1724–1804), saksilaislähtöiseen J. G. Fichteen (1762–1814) sekä württembergiläissyntyisiin G. W. F. Hegeliin (1770–1831) ja Friedrich von Schellingin (1775–1854), on monimutkainen. Schillerin ajattelussa voi nähdä yhden monista 1700–1800-lukujen vaihteessa saksaksi esitetyistä yrityksistä sovitella ideaalilähtöisyyttä erilaisine vastavoimineen. Ks. esim. David Pugh, *Dialectic of Love. Platonism in Schiller's Aesthetics*. McGill-Queen's University Press, Montreal 1996, erit. luku V; Panajotis Kondylis, *Die Entstehung der Dialektik. Eine Analyse der geistigen Entwicklung von Hölderlin, Schelling und Hegel bis 1802*. Klett-Cotta, Stuttgart 1979, erit. 34–38.
- 6 Viittaus yleisöön taiteen alentajana ei ole yksilöitävissä; sensuuntaisia lienee lausahant monikin. Mutta ajatusta, jossa paremminkin taiteilijat itse alentavat taiteen, ei pidä tulkita Schillerin populaarifilosofiseksi ponsilausumaksi. Schiller oli torjunut 1789 saksilaisen kirjailijan Gottfried August Bürgerin (1747–1794) näkemykset runoudesta "oppineiden" taiteena "kansalle" ja "suosituuudesta" arvon kriteerinä. Schillerin mukaan niin kansanomaista kuin yleisöönmenevää piti taiteessa valistaa ja jalostaa. Hänen oma *Die Horeninsa* (1795–1797) pyrki kyllä Ranskan vallankumouksen inspiroimana laajan yleisön aikakauslehdiksi, mutta siitä tuli kuitenkin oppinut ja korkeavireinen eliitilehti. "Populääri" säilyi Schillerille kirosanana kuvaamassa "kristillis-moraalisen", "kotoisen" ja "porvarillisen" tapaan ahtaan ja kirkaantumattoman maun sovinnaisuutta. Ks. Roland Krebs, *Wie populär soll die Literatur sein? Über eine Debatte in der deutschen Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts*. Teoksessa *Das Populäre. Untersuchungen zu Interaktionen und Differenzierungsstrategien in Literatur, Kultur und Sprache*. Toim. Olivier Agard ym.
- Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2011, 53–64. Käsillä oleva teksti ruotii epäsuorasti samaa teemaa: toistuva laatusana *gemein* kääntyy tässä "alhaiseksi", mutta se on Schillerille alamittaista ja vierottavaa nimenomaan yleisyyttään ja rahvaanomaisuuttaan.
- 7 Termi *Empfänglichkeit* ei sisälly itävaltalaisen filosofin Rudolf Eislerin (1873–1926) postuumisti ilmestyneeseen *Kant-Lexikoniin* (1930) eikä saksalaisen filosofin Joachim Ritterin (1903–1974) perustamaan *Historisches Wörterbuch der philosophischen Begriffeen* (1971–2007). Kuten Heuer esittää, Schillerillä – Kantin "reseptiivisyyden" (*Rezeptivität*) tapaan – vastaanottavuus on kuitenkin tärkeä käsite: tämä kirjoittaa toisaalla, että kuta moninaisemmin ja liikkuvaisemmin vastaanottavainen ihminen on, sitä enemmän ja paremmin hän käsitteää maailman. Ks. Fritz Heuer, *Die Empfänglichkeit für den ästhetischen Schein ist das a priori des Schönen in Kants Kritik der Urteilskraft*. Das Orientierende in Schillers Forderung der ästhetischen Erziehung des Menschen. Teoksessa *Who Is This Schiller Now? Essays on His Reception and Significance*. Toim. Jeffrey L. High ym. Camden House, Rochester 2011, 147–164; erit. 154–155.
- 8 Schiller lasketaan tässäkin kirjoituksessa toistuvan leikkikäsitteen yhdeksi klassikoksi. Monien muiden kielten vastaavien ilmausten tapaan myös saksan *Spiel* tarkoittaa leikin lisäksi peliä, näytelmää ja soittoa. Schillerinkin tyypillinen vastakäsite, jonka kanssa leikki välitetään enemmän tai vähemmän dialektisesti, on vakavuus (*Ernst*). Ks. Colas Dufo, *Le jeu. De Pascal à Schiller*. PUF, Paris 1997; Winfried Sdun, *Zum Begriff des Spiels bei Kant und Schiller*. Teoksessa *Kant-Studien*. Toim. Manfred Baum ym. Nide 57. de Gruyter, Berlin 2009, 500–518.
- 9 Mielen (*Gemüth*) vapauden sangen harvinaisen termin tapaa alankomaalaisen mystikkomunkin Tuomas Kempiläisen (1380–1471) teoksen *De imitatio Christin* (1418) saksannoksista. Ks. Thomas von Kempen, *Vier Bücher von der Nachfolge Christi* (1770). 2., par. p. Stahel, Würzburg 1790, I kirja, 9. kappale (mielen vapautta tuovasta totelemisesta tai alamaisuudesta), 22. Sattumoisin samasta kirjoitti ei-teologisessa yhteydessä myös kuuluisimmin populaarifilosofian puolesta saksaksi kirjoittanut ajattelija Christian Garve (1742–1792), *Philosophische Anmerkungen und Abhandlungen zu Ciceros Büchern von den Pflichten*. Korn, Breslau 1787, 123, jonka mukaan heikkouteen yhdistyvä hyväsydämyisyys oli rakkauden sijaan pelokkuutta, ja "ihmisspelko ryövää meiltä mielen vapauden".
- 10 Brandenburgilainen valtio-oppinut kirjailija ja Hallen yliopiston filosofian professori Ludwig Heinrich Jacob (1759–1827), *Die allgemeine Religion. Ein Buch für gebildete Leser*. Hemmerde & Schwetschke, Halle 1797, 491, määritteli "varjeluksen" tai "kaitselmuksen"

- (*Vorsehnung*) käsitteen ”moraaliseksi maailmanhallinnaksi” eli ajatuksiksi koko luomakunnan alisteisuudesta ”perimmäisen olennon” moraalille tar-koitusperille. Toisin sanoen se merkitsi samaa kuin ”Jumalan käsite”. Fichten yhdessä württembergiläislähtöisen Friedrich Immanuel Niethammerin (1766–1848) Jenassa toimittamassa *Philosophisches Journalissa* (1795–1800) julkaistiin (Nide 8, vihko 1, 1798, 1–20) Fichten kirjoittamaksi tiedetty artikkeli ”Ueber den Grund unsers Glaubens an eine göttliche WeltRegierung”. Sitä seuranneessa thüringeniläisen filosofin Friedrich Karl Forbergin (1770–1848) artikkelissa uskonnon käsitteestä (21–46) määritellään (21) uskonto ”käytännölliseksi uskoksi moraaliseen maailmanhallintaan” tai ”eläväksi uskoksi Jumalan valtakuntaan, joka on tuleva maan päälle”, ja päätetään (46) retoriseen kysymykseen siitä, onko käsitys ”ennemminkin leikkisä kuin vakavasti filosofinen”. Julkaisu johti kiistaan, jonka seurauksena ateismista syytetty Fichte menetti professuurinsa.
- 11 Todellisen ja reaalisen sekä ideaalisen ja ideallisen ristivetoa vastaa tai jatkaa toden ja syvän sekä näennäisen ja pinnallisen välinen hankaus, ja nämä vastakohta-asetelmat yhdistyvät kumpikin harhan, erehdyksen, lumen, petoksen ja hämäyksen taideteoreettiseen ja -kokemukselliseen problematiikkaan. Myös loistoa ja ulkonäköä tarkoittava *Schein* kääntyy tässä sanalla ”näennäinen”. Sen käsitteeseen kiinnitti kenties ensimmäisten joukossa huomiota sveitsiläinen luonnontutkija Johann Heinrich Lambert (1728–1777), *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*. Osa II. Wendlar, Leipzig 1764, erit. 218–219, joka yhdisti sen ennen kaikkea näkemiseen (*Sehen*), näkö tutkimukseen eli optiikkaan (*Sehekunst*) ja näiden yhteydessä esiintyviin virheisiin tai poikkeamiin ”nähtävien olioiden tosiominaisuuksista”. Syvällistä (ja rumaa) totuutta kääntäen korostava ilmaus (petollisen) ”kaunis näennäisyys” oli käytössä jo ainakin 1500-luvulla.
- 12 Etenkin Pierre Corneille’n (1606–1684) ansiosta, ympärille ja vanavedessä syntyi 1630-luvulta alkaen ranskalainen uusklassinen murhenäytelmä. Sen tunnetuimmaksi edustajaksi nousi Jean Baptiste Racine (1639–1699), jonka teoksen *Phèdre* (1677) Schiller saksansi kutakuinkin viime työkseen ennen kuolemaansa.
- 13 Vrt. esim. Vatry 1751; Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 462–465; Heyne, Vom vergeblichen und wahren Unterschiede zwischen Faunen, Satyren, Silenen und Panen. Teoksessa *Sammlung antiquarischer Aufsätze I*, 53–75; 55. Ks. myös itäpreussilaisen yleisviisaan J. G. von Herderin (1744–1803) Cäcilia. Teoksessa *Zerstreute Blätter*. Nide 5. Erttinger, Gotha 1793, 287–326; 315.
- Schillerin tragediahistoriallinen uutuus ei siis ole märejäytelmän juontaminen kuorosta vaan kuoron tulkitseminen julkiseksi ja käsitteelliseksi keinoksi välittää taitessa todellisen ja kuvitteellisen, subjektiivisen ja objektiivisen sekä muiden niihin rinnastuvien – lopulta myös niin välillisen ja välittömän kuin piiloisen ja julkisenkin – vastavoimien keskinäistä suhdetta ja vastavuoroista kehitystä.
- 14 Tässä kappaleessa aukeaa useita fiktiivisyyden ulottuvuuksia: *Dichtung* viittaa yhtäaikaa ”sepitteeseen” ja ”runouteen”; *Kunstorgan* on sekä ”taide-” (ja ”taito-”) että ”keino-” tai ”teko-orgaani”; *Fabel* on sekä totuudesta irtautuvaa satumaista mielikuvitukseisuutta että loruilveaa valehtelemista.
- 15 Schillerin weimarilainen kirjailija-ajattelija J. W. von Goethe (1749–1832) käytti hankin kirjoituksissaan *Indifferenzpunktiä*, joka esiintyy terminä ainakin sveitsiläisellä fyysikolla Leonhard Eulerilla (1707–1783), *Briefe über verschiedene Gegenstände aus der Naturlehre* (Lettres à une Princesse d’Allemagne, 1768–1772). Saks. Friedrich Kries. Dyck, Leipzig 1794, 169; jos magneettisuutta tutkittaessa polaaraisuuden eli vastanapaisuuden huippu on ”kulminatiopiste”, vastapoloisuuden raukaminen on yhtä kuin ”samantekevyyssipiste” tai ”indifferenssi-piste”. Käsite, joka tavallisesti yhdistettiin keskipisteeseen kahden vastakohdan välillä, sai uutta filosofista merkitystä Schellingin identiteettiopissa, jossa sisäisen ja ulkoisen havaitsemisen (*Anschauung*) sulautumista sekä luontohenki-, subjekti–objekti-, mielle–mieltä-miskohde- ja ideaalisuus–reaalisuus-erojen väistymisen hetkeä nimitettiin indifferenssipisteeksi. Ks. Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797). *Werke*. Eckardt, Leipzig 1907, II/8, 410. Schelling sanoi asemoivansa itsensä luonnon- ja transsendentaalifilosofian väliseen eroamattomuuspiisteeseen. Ks. esim. Temilo van Zantwijk, Schellings ”Transzendente Hermeneutik”: Zu den methodischen Grundlagen des Ideal-Realismus. Teoksessa *Schelling. Zwischen Fichte und Hegel*. Toim. Christoph Amuth ym. Grüner, Amsterdam 2000, 235–262; erit. 238.
- 16 Antiikin tragedianäyttelijät käyttivät pohkeisiin ulottuvia korkeapohjaisia jalkineita, kr. *kothornos*, eräänlaisia saappaan ja sandaalin yhdistelmiä, jotka nostivat heidän hahmonsä vaikuttavammalle tasolle.
- 17 Ranskalaisista ks. yllä huomautus 12. Schiller ja Goethe kuuluivat ensimmäisiin huomattaviin englantilaisen William Shakespearen (1564–1616) draamataiteen arvostajiin ja edistäjiin saksalaisella kielialueella 1770-luvulta alkaen ennen vuosisadan lopussa ja 1800-luvun alussa brittibardia avainhahmonaan pitäneitä varhaisromantikkoja. Schiller julkaisi 1800 ainoan Shakespeare-käännöksensä, saksannoksen *Macbethista* (1603–1607/1623).
- 18 Viisi Schillerin draamatekstistä (ensin *Rosvot, Kabele und Liebe, Don Karlos ja Maria Stuart*) päätyi oopperaversioiksi 1830-luvulta alkaen, *Messinan morsian* Prahassa 1884. Kuoron voi sanoa kehittyneen joissakin 1700-luvun lopun oopperoissa osittain kohti Schillerin hahmottelemaa antiikin tragedioiden mallia: esimerkiksi käyköön antiikin Ifigeneia-aihetta hyödyntävään ranskalaisen Nicolas François Guillardin (1752–1814) librettoon tehty baijerilaisen säveltäjän Christoph Willibald Gluckin (1714–1787) Pariisissa ensi-iltansa saanut *Iphigénie en Tauride* (1779). Yleisen käsityksen mukaan *Messinan morsian* ei itsekään hyödynnä kuoroa antiikin tragedioiden tapaan ainakaan sikäli, että, toisin kuin niissä yleensä, Schillerin kappaleessa kuoro osallistuu myös suoraan henkilöiden keskinäiseen toimintaan. Ennen kaikkea on korostettu Schillerin ”modernisti” ristiriitaista kuoroa. Ks. esim. Benedikt Jessing, Schillers Rezeption von Goethes *Iphigenie*. Teoksessa *Goethe-Jahrbuch*. Nide 122. Toim. Petra Oberhauser. Wallstein, Göttingen 2005, 147–162; erit. 160–161.
- 19 Aiskhylos (n. 525–n. 456 eaa.) ja Sofokles (n. 497/6–406/5 eaa.) ovat vanhimmat tunnetut ja yhä luetut kreikkalaiset kirjailijat, joiden teoksissa on nähty näyttelijöiden välisten ristiriitojen nousu alkuperäisen näyttelijä–kuoro-jännitteen rinnalle osana tragedian kehitystä niin ajatuksellisesti kuin toiminnallisestikin täysipainoiseksi näyttämötaiteen muodoksi. Sofokleen teoksessa *Antigone* kuorolla on toimintaa saatteleva ja kommentoiva tehtävä, joka tulee ehkä lähimmäksi Schillerin muotoiluja. Schiller ei mainitse kolmatta, tragedian yleistä muotoa ja sen kuoroa jo radikaalisti uudistanutta kirjailijaa Euripidestä (n. 480–406 eaa.), jolta hän itse käänsi kappaleen *Ifigeneia Auliissa* ja osia toisesta murhenäytelmästä *Foinikian naisista*. Kreikkalaisten traagikkojen saksantajista Schiller tunsi henkilökohtaisesti esimerkiksi Aiskhylosta kääntäneen brandenburgilaisen monioppineen Wilhelm von Humboldtin (1767–1835) ja Sofoklesta kääntäneen württembergiläisen runoilijan Friedrich Hölderlinin (1770–1843).
- 20 Messina on muinaisten kreikkalaisten perustama satamakaupunki nykyisen Italian saappaankärkeä vastapäätä sijaitsevassa Sisilian saaren koilliskolkassa. Schillerin sepitetyille henkilöille kirjoitettu tragedia sijoittuu tarkentamattomaan keskiaikaan. Antiikin pakanallisen kreikkalaisuuden yhdistäminen kristilliseen keskiaikaan ”itämaisiin” hoystein lisäsi varhaisromantikoiden kiinnostusta Schilleriin, joka oli jo, niin romantikosta ja romantikoista kuin muuten aina etäisyyttä otikin, nimennyt *Orléansin neitsyensä* alaotsikolla *Romanntinen tragedia*. Vrt. Claudia Benthien, *Tribunal der Blicke. Kulturtheorien vom Scham und Schuld und die Tragödie um 1800*. Böhlau, Köln 2011, erit. 12–13 & 106–107.

Tilaa uudistunut

NUORI VOIMA

vuodeksi 2013!

TULEVAT TEEMAT:

NIETZSCHE

NOVELLI

METROPOLIS

Tilauksen mukana saat puolivuositain ilmestyvän **Nuoren Voiman Kritiikki**-lehden.

Tilaa puhelimitse (09) 628 966,
sähköpostitse kirsi.kaarela@nuoreuvoimanliitto.fi tai
internetissä www.nuoreuvoimanliitto.fi/tilaukset.html



Antti Salminen & Tere Vadén

ENERGIA JA KOKEMUS

220 s.

Hinta 35 € (kestotilajalle 27 €)
niin & näin -kirjat 2013.

Öljy on modernin kokemuksen musta sydän. Fossiiliset polttoaineet mahdollistivat teollisen elämän 150 vuoden ajan. Se oli poikkeustila, jota erehdyttiin pitämään normaalina. Fossiilinen mahti jäi sokeaan pisteeseen.

Kun Heidegger sanoo teknologian kohtaavan kaiken raaka-aineena, hän unohtaa, että aine on raakaa vain työn näkökulmasta. Kun Marx ja Engels sanovat, että kapitalismissa kaikki pysyvä haihtuu ilmaan, he jättävät mainitsematta, että haihdutuksen tekee fossiilinen työ.

Öljyn ehtyessä alkaa ennennäkemätön ja arvaamaton taipale. Avautuu kauhistava, toiveita herättävä ja tuntematon maisema.

ANNA KOUHIA

Horse Majeur – kuinka hevosenlihasta tuli relevantti vaihtoehto naudanlihalle



Alkuvuonna 2013 mediassa laajasti kohuttu, koko Euroopan läpäisevä hevosenlihaskandaali on nostattanut esiin kysymyksen elintarvikkeiden sisällöstä ja pakkausmerkinnöistä: kun hevosenlihasta tuli relevantti vaihtoehto naudanlihalle, käsitykset prosessoidusta lihasta, jopa yleensä elintarvikkeista ja niiden turvallisuudesta, kriisiytyivät. ”Hevosenlihatuotteiden paljastuminen on vain jäävuoren huippu”, arvioitiin Kuluttajaliitosta (HS 27.2.2013). Koko elintarviketeollisuus on kriisin myötä kohtaava vakavan haasteen: luottamuksen menettäminen johtaa epäilyyn ja epäily skeptisismiin.

Helmikuussa 2013 valmisruokajätti Findus testautti alihankkijoidensa toimittamia lasagnepakkauksia Britanniaa alkuvuodesta piinanneen ruokaskandaalin hätyyttämänä. Tuotetestauksissa yhtiön *Beef Lasagne* -valmistaterioista paljastui merkittäviä hevosenlihapitoisuuksia. Ruokaskandaali laajeni Britanniasta muualle Eurooppaan, kun useat muutkin ruokatalot alkoivat testata tuotteitaan: hevosenlihaa on löytynyt muun muassa Nestlén pakastepasta-aterioista Italiassa ja Espanjassa, Lidl:n Coquette-merkkisestä purkkitarvarana myytävästä naudanlihagullassista, Ikean lihapullista ja Pouttu Oy:n kebablastuista. Päivittäistavarakaupat ja ruokatalot ovat vetäneet markkinoilta tonneittain väärin merkittyä lihaa puutteellisten pakkausmerkintöjen takia.

Suomessa kuluttajat ovat tuntuneet suhtautuvan hevosenlihaskandaaliin järkipäisesti, jopa huumorilla: hevosen lihaa pidetään naudanlihaa maukkaampana ja arvokkaampana – ja onhan ”savukonipitsaa” ja ”hirnupiimää” syöty ennenkin. Siinä mielessä ruokakriisi on kuitenkin akuutti, että tuotetietojen osoittautuminen vääräksi johdattaa elintarvikkeiden tuottajat ja kuluttajat syvään luottamuspulaan. Nyt löytynyt hevosenliha ei tee tuotteesta syömäkelpvontaa tai kuluttajalle vaarallista, mutta asettaa tuoteselosteen vähintäänkin kyseenalaiseksi. Jos tuotetiedot eivät kerrokaan sitä, mitä tuotteet sisältävät, ne ovat epäluotettavia ja siten hyödyttömiä. Jos tuoteseloste taas on kyseenalainen, siinä voi lukea mitä tahansa ja tuote olla mitä tahansa muuta.

Artikkelissaan ”The Pragmatic Dimension of Knowledge” yhdysvaltalainen tietoteoreetikko Fred Dretske (1981) esittää teorian relevanteista vaihtoehtoista: havaitsemme eläintarhan aitauksessa raidallisen hevosen eläimen voimme todella uskoa sen olevan seepra – emme esimer-

Valokuva: Seija Lehtinen

kiksi pidä relevanttina vaihtoehtona taidokkaasti juovikkaaksi maalattua muulia, vaikka sen ulkomuoto sinänsä olisikin identtinen havaitsemamme seepran kanssa. Vaikka Dretske toteaaakin teorian olevan avoin erilaisille kokemusten konteksteille ja sosiaalisille tietämisen muodoille, vaihtoehtojen relevanssiin ei hänen mukaansa vaikuta se, millaisia mahdollisuuksia pidämme todellisina vaan millaiset mahdollisuudet todella ovat objektiivisesti olemassa. Onko hevosenlihan relevanssissa kyse siis siitä, ettemme aikaisemmin tiedneet hevosenlihan todella olevan relevantti vaihtoehto naudanolle?

Artikkelissaan Dretske myöntää uskovansa tiedon absoluuttisuuteen: hänen mukaansa tieto on tila, jossa kaikki relevantit vaihtoehdot on voitu hylätä ja siten päätyä tietoon. Koska tietäminen vaatii siis Dretsken mukaan kaikkien asian kannalta oleellisten vaihtoehtojen hylkäämistä, meillä on oltava perusteet, joiden mukaan hylkäämme nämä vaihtoehdot: tiedon saavuttamiseksi on tiedettävä vaihtoehtojen relevanttius kussakin tilanteessa ja hylättävä tietyt, tilanteen kannalta perusteettomat vaihtoehdot. Tähän asti elintarvikkeiden tuoteselosteet ovat toimineet meille perusteena tiettyjen vaihtoehtojen hyväksymiselle ja muiden hylkäämiselle: merkintöjen on oltava oikeellisia eivätkä ne saa johtaa kuluttajaa harhaan missään tilanteessa. Tuoteselosteeseen luottaen olemme siis voineet uskoa tietävämmä elintarvikkeiden todellisen sisällön. Hevosenlihaskandaalin aiheuttama epäily ruoan aitoudesta on kuitenkin kriisiyttänyt tuoteselosteen todenperäisyyden ja siten myös aiemmin relevanttina pitämämme valmistusainevaihtoehtojen joukon. Se on kylvänyt syvää epäluottamusta elintarvikkeiden tuotemerkintöjä ja laajemmin koko elintarviketeollisuutta kohtaan. Jos tuoteseloste ei kuvaa luotettavasti tuotteen sisältöä, voidaan sen merkitys relevanttien vaihtoehtojen määrittelyperusteena kyseenalaistaa.

Mikä sitten tekee vaihtoehdosta relevantin, kysyy Dretske. On olemassa erilaisia vaihtoehtoja, joiden sisältä rajautuu aina tiettyssä tietämisen prosessissa erilaisia relevanttien vaihtoehtojen joukkoja. Nämä relevanttien vaihtoehtojen joukot ovat siis sellaisia, jotka pitävät sisällään erilaisia mahdollisuuksia erilaisissa ympäristöissä. Juuri tähän merkittävyyteen liittyy ajatus tiedon pragmaattisesta ja sosiaalisesta luonteesta: Dretsken mukaan on olemassa erilaisia relevanttiuden järjestelmiä, joissa erilaisten vaihtoehtojen oleellisuus vaihtelee. Siis kun hevosenliha alettiin naamioida naudanolle ja myydä sellaisena kuluttajille, tuli hevosesta relevantti vaihtoehto naudalle. Kuitenkin vasta myöhemmin, skandaalin myötä, saimme tietää tämän relevantin vaihtoehdon olemassaolon.

Hevosenlihan ”muuntuminen” relevantiksi vaihtoehdoksi tarkoittaisi Dretsken teoriassa siis sitä, että itse asiassa toimintamme ympäristössä (hevosenlihan löytäminen naudanolle tuotteissa elintarvikkeiden testaamisella) on paljastanut uuden vaihtoehdon, jota ennen emme olisi lukeneet relevanttien vaihtoehtojen joukkoon. Oleellisena pitämämme vaihtoehtojen joukko on siis itse asiassa rajautunut uudelleen vastaamaan ympäristömme muuntuneita ehtoja – ja tähän uudelleen rajautuneeseen vaihtoehtojen

joukkoon lukeutuu myös hevosenliha naudanolle relevanttina vaihtoehtona. Arkikokemukseni hevosenlihaskandaalista tuntuu nakertavan Dretsken relevanttien vaihtoehtojen teoriaa, sillä hevosenlihaskandaalissa todistustaakka lankeaa kaikille eineksille – joiden aitoutta kuluttajilla tuntuu nyt olevan painava syy epäillä. Taidokkaasti maalattu muuli onkin paljastunut seepran relevantiksi vaihtoehdoksi.

Uutisoinnin mukaan Finduksen sisäiset tutkimukset ovat antaneet viitteitä siitä, että hevosenlihan päätyminen eineksiin ei ollut vahinko. Näyttää siis siltä, että hevosenlihaa on sekoitettu naudanolle tarkoitushakuisesti, taloudellisten intressien ohjaamana. Elintarviketeollisuuteen kohdistuvan laajamittaisen skeptisismien vuoksi usko elintarvikkeiden puhtauteen on nyt vaakaalaudalla. Tarvitaan vakaita toimia, joilla hevosenliha saataisiin kietettyä pois relevanttien vaihtoehtojen joukosta, ja tukku todisteita, joiden perusteella saatamme uskoa näin käyneen ja jotka palauttavat uskon elintarviketuotantoketjuun.

Ruokaskandaaleja on viime päivinä uutisoitu muitakin: maidosta paljastui antibioottijäämiä ja ulkolaisista vadelmista A-hepatiitti-virusta. Elintarviketestaus on osoittanut, ettemme enää voi luottaa elintarvikkeiden tuotetietojen paikkansapitävyyteen tai tuotantoketjujen puhtauteen. Miten siis saisimme laivan käännettyä ja luottamuksen palautettua? Dretskeä mukaillen hevosenliha-esimerkin voisikin nähdä niin sanottuna arpajaispropositiona. Näyttää siltä, etten voi tietää einelihapullien sisältävän (vain) naudanolle, vaikka tuoteselosteen väite ”einelihapullat on valmistettu naudanolle” olisikin todennäköisesti tosi. Dretsken ratkaisu arpajaispropositioihin riippuu siis siitä, onko hevosenliha relevantti vaihtoehto. Tässä esimerkissä se näyttäisi olevan, mikä taas tarkoittaisi, että meidän tulisi hyväksyä skeptisismien väite ”en tiedä einesten todellista sisältöä” todeksi. Hevosenliha pysyy relevanttina vaihtoehtona, kunnes sitä ei enää sekoiteta eineksiin. Sen sijaan käsityksemme hevosenlihasta relevanttina vaihtoehtona pysyy perusteltuna, kunnes se osoitetaan vääräksi. Käsitteiden vääräksi osoittaminen on kuitenkin sikäli ongelmallista, että jokainen uusi todennetusti tuotetietojen vastaava tapaus on vain askel kohti todennäköisyyttä. Luottamuksen palauttaminen tulee olemaan pitkäaikainen prosessi.

Vaikka hevosenlihaskandaali on kenties murentanut kuluttajien uskoa einesten tuotetietojen luotettavuudesta, skandaalilla on myös hyvät puolensa: se toivottavasti auttaa meitä kuluttajia arvostamaan puhdasta, aitoa ja lähituotettua ruokaa sekä uskomaan omien valintojemme merkittävyyteen eettisesti ja ekologisesti kestävästä elämäntavan paikallisesta ja globaalista edistämisestä.

Kirjallisuus

Dretske, Fred, The Pragmatic Dimension of Knowledge, *Philosophical Studies*. Vol. 40, No. 3, 1981, 363–378.

HS 27.2.2013. Kuluttajaliitto: Hevosenlihalöydöt ehkä vain jäävuoren huippu, *Helsingin Sanomat*. 27.2.2013.







JAAKKO BELT & TYTTI RANTANEN

Elokuva, dokumentaarisuus, todellisuus

1960–1970-lukujen taitteessa amerikkalainen folk-muusikko Rodriguez tekee kaksi levyä, jotka floppaavat. Samalla kotosalla marginaaliin jääneet levyt kulkeutuvat Etelä-Afrikkaan. Tietämättään muusikosta tulee kulttihahmo, jonka väitetään tehneen polttoitsemurhan keikalla. Vasta 1990-luvulla sapoliiisityö saattaa yhteen artistin ja hänen kaukaisen suuryleisönsä. Rodriguezista ja hänen kulttimaineestaan kertova elokuva *Searching for Sugar Man* (2012) vei tänä vuonna parhaan dokumenttielokuvan Oscar-palkinnon. Juuri vahvojen tarinoiden siivittämänä dokumenttielokuva nauttii vankempaa (kaupallistakin) suosiota kuin ehkä koskaan.

Totuus voi vaikuttaa tarua ihmeellisemmältä. Dokumenttielokuvakaan ei taltioi todellisuutta sellaisenaan, vaan on valintojen tulos. Tämän numeron avaushaastattelussa Pirjo Honkasalo painottaa:

”On utuinen valhe, että dokumenttielokuva olisi objektiivista. Se on aina subjektiivista. Jo ensimmäinen kuva ja sen rajaus on kannanotto.”

Searching for Sugar Man on herättänyt epäilyksiä, liekö teos sittenkin ”mokumentaari”, siksi ällistyttävältä tarina tuntuu. Lähtökohdat eivät sinänsä ole valheellisia, mutta ”sokerimiehen” etsintää on toki dramatisoitu. Entä sitten, vaikka elokuva olisikin osittain sepitteellinen? Kuten italialainen sananlasku sanoo: *se non è vero, è ben trovato* – jos ei totta, ainakin hyvin keksittyä.

*

Dokufiktio iskee elokuvataiteen ytimeen: kysymykseen todellisuuserustasta ja kuvaamisen todenmukaisuudesta. Dokumenttielokuvassa todellisuusvaade on pitänyt pintansa. Graffititaiteilija Banksyn *Exit Through the Gift Shop* (2010) kaltaiset itserreflektiiviset populaarit teokset herättävät paikoin kysymyksiä materiaalin autenttisuudesta ja tekijän otaksutuista intentioista. Silti dokumentaarisuuden mittana käytetään yleensä vastaavuutta kuvattavan kohteen kanssa. Vertailulle voi keksiä tuttuja ja turvallisia kriteerejä: dokumenttissa kuvataan tositapahtumia, kerronta ei vääristele, väitteet pitävät paikkansa ja ihmiset esiintyvät itsenään.

Elokuvan totuus ei pelkisty journalistisiin hyveisiin. Ajatus todellisuuden taltioimisesta sellaisenaan leimaa Ranskassa ja Pohjois-Amerikassa 1950–60-luvun taitteessa syntyneitä ”totuuselokuvan” koulukuntia *cinéma vérité* ja *direct cinema*. Nimiensä mukaisesti niiden ihanteena oli tavoittaa

todellisuus suoraan ja todenmukaisesti. Päämäärään pyrkimään totuuselokuva joutui kuitenkin pureutumaan esittämisen esteisiin ja dokumentaarisuuden mahdollisuuden ehtoihin.

Millaisiksi muodostuvat tekijän rooli ja kameran läsnäolo? Kerronnallistaminen ja elokuvalliset tehokeinot väkisinkin välittävät nähtyä – mitä välineitä ottaa käyttöön, mitä jättää pois? Pitääkö ohjaajan jäädä sivuun vai osallistua aktiivisesti haastatteluihin? Tai muistuttaa itsestään katsojalle (meta)elokuvallisin keinoin?

Uskaliaimmillaan ohjaaja alkaa itse peukaloida tapahtumia. Näin tekee tanskalainen Mads Brügger, joka sukeltaa valediplomaattina syvälle afrikkalaiseen veritimanttiafääreihin elokuvassaan *The Ambassador* (2011). Brüggerin tutkivan fiktion löydökset muistuttavat, että joskus totuuden paljastaminen vaatii kunnan tarinan.

*

Siinä missä dokumentaarit luottavat puhuttelevaan kerontaan, näytelmäelokuvat hakevat vauhtia teknisistä mullistuksista. 3D-buumin piti jo väsähtää, vaan vielä mitä! Jopa Jean-Luc Godard viimeistelee kolmiulotteista näytelmäelokuva *Adieu au langage*. Ehkä kielen hyvästeleminen on oireellista. Käsikirjoituksella ei enää ole niin väliä, kunhan tekniset hienoudet pudottavat katsojan penkiltä.

Godardin uutuuden voi lukea myös toiveena tai vaa-teena elokuvailmaisun uudistamisesta. Ehkä iso-G hylkää kielen oppi-isänsä Dziga Vertovin (1896–1954) hengessä luodakseen tilaa kuville. Elokvateoreetikkonakin tunnetun Vertovin kokeellisessa klassikossa *Mies ja elokuvakamera* (Tšelovek s kinoapparatom, 1929) etsitään kansainvälistä kuvakieltä, joka alkutekstien mukaan ”eroaa täydellisesti kirjallisuuden ja teatterin kielestä”. Viimeksi mainitut representaation muodot jäsentävät materiaalinsa lauseiksi tai kohtauksiksi, siinä missä elokuvan tehtävä on tarjota kielellisyyden sijaan montaa sin rytmittämiä ”visuaalisia faktoja”, jotka voivat kytkeä ihmiset ympäri maailman yhteen.¹

Mies ja elokuvakamera onnistui riemastuttavasti. Assosiatiivinen montaa si, atleettisten kehojen hidastettu liike, katujen nopeutettu vilinä ja kuvien intervallit elävöittävät futuristiseen sävyyn moderneja avainkokemuksia: koneellistumista, työnteon tahtia ja kaupungistuvaa elämäntapaa.

3D-kokeilijoiden koetinkivenä ei ole vain ottaa uutta tekniikkaa haltuun. Digitaaliselle ajalle on luotava oma kuvakielensä. Vertovia seuraten ihmiseloa on syytä hahmottaa elokuvallisen kommunikaation keinoin ”ilman välitekstejä,

ilman tarinaa”. Kielelle jätetään ehkä hyvästit vain, jotta kuva alkaa puhua.

*

Vertov teki totuuselokuvaa, *Kinopravdaa*, ennen nuorempia kollegoitaan Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Seuraajiensa tapaan kinokit vaativat 1920-luvulla, että todellisuutta pitää kuvata sellaisena kuin se on. Tehtävä osoittautuu kuitenkin paradoksaaliseksi. Koska tavallinen silmä näkee epätäydellisesti, elokuvailmaisuus tulee virittää ali- ja ylitaajuuksille, asentoihin, joihin katse ei avustamatta taivu. Luonnollinen havainnointi täytyy siis ylittää elokuvan keinoin. Vertovin termin puutteellisen ihmiskatseen ohien tarvitaan elokuvasilmiä, *Kinoglazia*.

Vertov sivuaa teoriassaan elokuvan manipulatiivista luonnetta: halun ja havainnon muovaamista keinotekoisesti. Propagandistinen vire ei liene ihme, olihan elokuva hänelle dialektinen vallankumouksen työkalu. Mutta sosialistisen realismin toiveita Vertov ei täyttänyt. Hänen töissään elää korkeintaan avantgardistinen propaganda, jolta ei aina saa, mitä tilaa. Slavoj Žižekin sanoin: ”Elokuva on taidemuodoista perverssein. Se ei anna, mitä haluat, vaan opettaa, millä tavoin kuuluu haluta.”²

*

Todellisuuselokuvan syntyvuosina taidemuodon kehitystä ruokki liikkuvan kuvan teknologinen murros. Toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen kamerat kevenivät, äänityslaitteisto kehittyi ja kalliin 35 millimetrin filmin rinnalla alettiin käyttää halvempaa kaitafilmiä. Elokuvan tekeminen demokratoitui ja henkilökohtaistui: pienikin budjetti riitti, kun filmikameran, kelat ja projektorin sai käyttöönsä aiempaa edullisemmin.³

Vastaava harppaus otettiin hiljan digitekniikassa, kun näppäret, huokeat digikamerat päätyivät cinéfiliin ja ammattiohjaajien käyttöön. Kamerat ovat kasvaneet kiinni käyttäjän käteen, kuten kokeellisen elokuvan pioneeri Maya Deren (1917–1961) vuonna 1959 ennusti.⁴

Abbas Kiarostamin ja Jafar Panahin kaltaiset tekijät ovat ottaneet pienet digikamerat omakseen. Kännykkäkamerat on tuotu konkreettisesti iholle ja iho tehty elokuvaksi ruotsalaisen Mia Engbergin tuottamassa lyhytpornossa. Käänte on kiirinyt kaduillekin. Digijärkkäreillä kuvataan skeittileffoja, ja yhteiskunnan kuohuntaa tallennetaan ympäri maailmaa älypuhelimilla. Digitaalinen murros on synnyttänyt kaikennäkevän Jumalan katseen tilalle tuhat silmää, sysinyt tekijyyttä kohti ruohonjuuritasoa.

*

Tietotekniikkajätti IBM julkisti alkuvuodesta maailman pienimmän elokuvan *A Boy and His Atom*. Noin minuutin kestävä animaatio on toteutettu kontrolloimalla absoluuttisen nollopisteen tuntumaan jäähdytettyjä molekyyliä ja tallentamalla liike mikroskoopilla *still*-kuviksi. Atomitason näkymistä on *stop motion* -tekniikalla rakennettu ruutu ruudulta lyhytelokuva.

Onko *A Boy and His Atom* todella elokuva? Vastaus kieli ennen muuta valituista kriteereistä. Tiukimpien kertomusteoreetikoiden mielestä se ei liene edes kertomus: poika kohtaa atomin ja leikkii sillä tovin. Elokuvan graafinen ilme ja äänimaailma taas tuovat väkisinkin mieleen vanhimmat tietokonepelit. Atomitaivaalle lävähtävä IBM:n tunnuslause *Think* yhdistää tekeleen mainontaan. Tarkkuutta vaativassa molekulaarisessa sommittelussa *A Boy and His Atom* ilmentää samanlaista kärsivällistä käsityöläisyyttä kuin vaha- tai nukkeanimaatiot. Atomien jähmeää tanssia ei kuitenkaan kuvata perinteisillä näkyvän maailman tallentimilla. Kvanttitekniikkaa käyttävä tunnelointimikroskooppi – 2000-luvun sähkövirtasilmiä – ei taltioi valoa vaan kirjaimellisesti tunnustelee aineen pintarakennetta.

YouTubessa julkaistu pätkä on löytänyt katsojansa. Mainos, valistuspropagandaa, opetusvideo, teknologia-porno, tutkimusraportti, mikrokosmoksen kuva vai minimalistinen lyhäri? Ehkä kaikkea tätä. Tai vielä vähemmän, pienimmän yhteisen nimittäjän elokuva: pysähdyskuvista luotua illuusiota liikkeestä.

*

Elokuvan luonne attraktionia ei ole 1910-luvulla Hollywood-kerronnan vakiintumisen myötä ohitettu lapsekas vaihe. Uutuusarvo kiehtoo katsojia nyt kuten sata vuotta sitten. Robert W. Paulin tai Georges Méliès'n trikkikuvat muodonmuutoksista, tanssivista luurangoista ja pysähdyskuvien esiintäoituista tai kadotetuista ihmisistä voivat näyttää nyt hupsulta, mutta tuplanopeudella kirnaavat hovitit ja 100-miljoonakertaiseksi suurennetut hiilimonoksidimolekyylit jakavat saman eetoksen. Tämän päivän taikalyhdyt ja panoraamat löytyvät 3D-teattereista ja laboratorista.

Kokeilut ilmaisuvälineen rajoilla vaikuttavat myös teosten sisältöön, joskus tahattoman koomisestikin, kun motiivointi ja kehystäminen kääntyvät kliseiseksi. Paulin ja Méliès'n visuaalisia temppejuja esitellään usein taikurin talossa, kummituslinnassa tai spiritistisessä istunnossa. 3D-rymistelyissä taas katsojan silmille näyttää singahtavan, pongahtavan, lentävän ja roiskuvan milloin mitään nestettä tai partikkelia. Elokuvesta tulee yliviritetty vieteriukko.

Välineen keinoin halutaan edelleen luoda jotain, mikä ylittää luonnollisen havainnon. Elokuvan viehätys perustuu osin siihen, ettei liikkuva kuva ikinä tavoita kaikkia tavalisen kokemuksen puolia. Kinon silmän täytyy jatkuvasti etsiä tuoreita katselutapoja – ja keksiä uudelleen vanhoja.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Džiga Vertov, *From Kino-Eye to Radio-Eye* (1929). Teoksessa *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Toim. Annette Michelson. Käänt. Kevin O'Brien. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 1984, 85–92.
- 2 *Elokuvan kätketty kieli* (The Pervert's Guide to Cinema, 2006). Ohj. Sophie Fiennes.
- 3 Juri Nummelin, *Valkoinen hehku. Jobdatus elokuvan historiaan*. Vastapaino, Tampere 2005, 137, 282–283.
- 4 Derenin manifesti on suomennettu otsikolla 'Amatööri vastaan ammattilainen' tämän numeron sivulla 119. Ks. myös keskustelu 'Amatöörejä vai ammattilaisia?' sivuilta 121–123.

Rakennuspalikoita ajatteluun

26€
sis. postikulut
(ovh 28 €)

Kevin Bales NYKYAJAN ORJAT

Ja miten heidät vapautetaan

Noin 27 miljoonaa orjaa tekee tällä hetkellä töitä ympäri maailman. Se on yli kaksi kertaa enemmän kuin Afrikasta Yhdysvaltoihin tuotujen ihmisten määrä koko 350 vuoden orjakaupan aikana. Nykyajan orjat tekevät töitä niin köyhissä kuin rikkaissakin maissa, ja heidän työnsä tarjoaa kuluttajille tusinoittain jokapäiväisiä tuotteita.

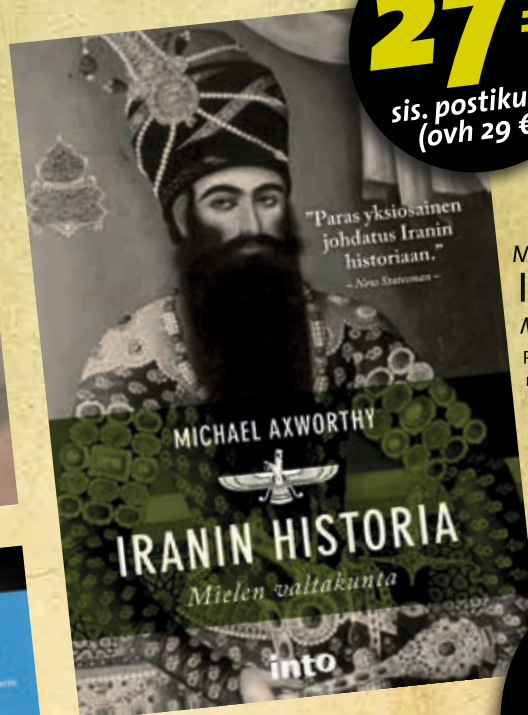


27€
sis. postikulut
(ovh 29 €)

Michael Axworthy IRANIN HISTORIA

Mielen valtakunta

Profeetta Zarathustran maa, mielikuvituksellisten valloittajien Persia, runouden aarreaitta, vallankumousten ja suurvaltojen pelikenttä. Iranin historia on täynnä väkivaltaa ja draamatiikkaa - mutta myös uskontoja, aatteita ja kukoistavaa kulttuuria.



Brooke Allen SATUMAINEN SYYRIA

Matka loisteliaan kulttuurin ja historian maahan

Kiehtova matka Syyrian loisteliaaseen kulttuuriin ja historiaan, josta uutiset eivät kerro. Kirja tutustuttaa maan rikkaisiin historiallisiin ja arkeologisiin aarteisiin: Aleppon ja Damaskoksen muinaisiin kaupunkeihin, mahtaviin ristiretkeläisten linnoihin, Eblan ja Matin pronssikautisiin raunioihin ja Palmyran ja Apamean kreikkalais-roomalaisiin kaupunkeihin.

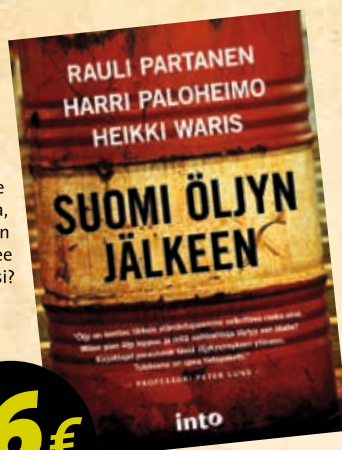


24€
sis. postikulut
(ovh 26 €)

Tilaa nyt!

Rauli Partanen, Harri Paloheimo & Heikki Waris SUOMI ÖLJYN JÄLKEEN

2010-luvulla tuotanto vähenee ja öljyn hinta nousee pilviin. Mitä tekee Suomi - tuo pieni pohjoinen maa, jolla ei ole omaa öljyntuotantoa? Miten turvataan hyvinvointivaltio, kun öljyn nouseva hinta tekee länsimaiden talouskasvun yhä vaikeammaksi?



26€
sis. postikulut
(ovh 28 €)



24€
sis. postikulut
(ovh 26 €)

Esko Seppänen & Ilkka Taipale (toim.) EUTANASIA

"Ei elämästä selviä hengissä", laulaa Juice Leskinen ja on oikeassa. Kuolema on jokaiselle ainutkertainen tapahtuma, mutta se ei ole kaikille sama. Esko Seppänen ja Ilkka Taipaleen toimittama kirja kokoaa näkemyksiä keskustelun eri puolilta, laillistamisen puolesta ja sitä vastaan.

www.intokustannus.fi

into

Tilaa netistä www.intokustannus.fi tai kurvaa Kurvin Kirjaan, Hämeentie 48, Helsinki!



MARKKU LEHTIMÄKI

Kuvia ja kertomuksia metsästä

Luontoelokuva digitaalisen todellisuuden aikakaudella

Etäännyttävätkö digitaaliset tekniikat katsojan todellisen maailman ja luonnollisen ympäristön kokemuksesta? Tuore kotimainen dokumentti *Metsän tarina* (2012) nostaa esiin kysymyksen sekä perinteisen filmin että luontodokumentaarin reviiristä digitaalisen kuvankäsittelyn aikakaudella. Luontoa pyritään inhimillistämään myös tarinallistamisen ja kerronnallistamisen keinoin. Onko luonnon yllätyksellinen rosoisuus jo uhanalaista?

Kolumnissaan ”Elokuva on kuollut!” (2012) kriitikko Kari Salminen kirjoittaa perinteisen filmin joutsenlaulusta ”digitaalisen käänteen” aikana:

”Nykyelokuva on olemukseltaan animaatiota. Me näemme alusta loppuun keinotekoisien todellisuuden, piirretyn tietokone maailman, josta tiedämme intuitiivisestikin, että vain pieni osa siitä on nähnyt kameraa. [...] kun elokuva katkaisee siteensä todellisuuteen, sitä ei enää ole. Vanha elokuva tallensi puolivahingossakin aina jotakin ylimääräistä.”¹

Elokuvatutkija Antti Alanen puolestaan toteaa:

”Fotokemiallinen filmi tavoittaa luonnostaan tunteen ilma-
piiristä, siitä, että ilma ei ole tyhjyyttä vaan täynnä hiukkas-
ia, säteilyä, värähtelyä, kosteutta ja lämpöä. Siitä seuraa,
että se, mitä näemme, ei ole ilmakehässä milloinkaan terä-
vää vaan mikroskooppisten häiriöiden muuttamaa. Digitaalinen
kuva on lähtökohtaisesti luonnottoman terävä, koska
se korjaa näkökyvyn reunalla olevat häiriöt. Siksi digitaalinen
kuva näyttää siltä kuin se olisi kuvattu ulkoavaruudessa,
jossa ilmakehää ei ole. Siksi se näyttää kuolleelta.”²

Vaikka filmimateriaalille kuvatun ja perinteisillä filmiprojektoreilla valkokankaalle heijastetun elokuvan puolustajat saattavat kuulostaa arkistojen ummehtuneisiin kätköihin linnoittautuneilta elitisteiltä, heidän ilmaisemansa huoli on varteenotettava.

Suurin osa kotimaisista nykyelokuvista kuvataan digitaalisille formaateille, minkä lisäksi useimmat suomalaiset elokuvateatterit ovat luopuneet perinteisistä filmiprojektoreista. Uudemmissa fiktioelokuvista *Härmä* (2012) ei luottanut luonnon rikkauteen, vaan esimerkiksi tapahtumia ympäröivä ruoho piti värjätä digitaalisesti vihreämmäksi. Lopputulos näyttää tarkoituksellisen keinotekoiselta. *Puhdistuksen* (2012) tarinamaailmaan on puolestaan lisätty jälkituotannossa tietokoneella karpäsiä, savua ja lunta. Sofi Oksasen romaanin historiallis-fiktiivinen maailma muuttuu Antti J. Jokisen elokuvaversiossa mainosvideomaiseksi kuvapinnaksi.

Todellisuuden taltioinnin ja elokuvallisen esityksen välinen dynamiikka on ollut mukana elokuvan alkua ajoista asti. Perinteinen käsitys elokuvasta ”elävänä kuvana” perustuu olennaisesti analogisen filmimateriaalin hyödyntämiseen, ja tämä traditionaalinen näkemys voi oikeuttaa puhumaan digitaalisen kuvan keinotekoisuudesta ja ”kuolleisuudesta”. Elokuvalle on historiallisesti jatkuva pyrkimys kohti todellisuutta, niin että teknologinen kehitys – ääni, väri, laajakangas – on mahdollistanut yhä täydellisemmän todenkaltaisuuden. Nykytutkija Richard Rushton kuitenkin esittää, että elokuvat eivät niinkään representoi todellisuutta kuin luovat oman *elokuvallisen* todellisuutensa³.

Digitaaliset tekniikat esittävät radikaalin haasteen analogiselle, valokuvauksen menetelmälle perustuvalla luontodokumentaarille, sillä kuvan ontologinen status muuttuu. Dokumenttielokuvan tutkija ja ohjaaja Jouko Aaltonen toteaa, että ”digitaalitekniikan myötä valokuvan ja elokuvan indeksisyyden pohja on pettävässä” ja että ”indeksisyyden ja todistamisen sijaan painopiste siirtyy muokkaamiseen ja jälkituotantoon, post-produktioon”⁴.

Uusi suomalainen luontoelokuva *Metsän tarina* (2012) on valmistunut luontokuvaajien Hannu Siitosen ja Mikko Pölläsen vuosien työn tuloksena. Se sisältää kiehtovaa ja harvinaista kuvamateriaalia, joka ”aidon luontokuvan” konventioiden mukaisesti ylistää luonnon koskemattomuutta ja puhtautta⁵. *Metsän tarina* on myös ensimmäinen elokuvateatterilevitykseen päässyt suomalainen luontodokumentti puoleen vuosisataan (edellinen oli *Luonnon kätköissä* vuodelta 1963), ja se on houkuttellut ennätysyleisön lippuluukuille. *Metsän tarinaa* voi tarkastella paitsi digitaalisen kulttuurin tuotteena myös esimerkkinä ihmisen välittyneestä luontosuhteesta, johon on aina kuulunut pyrkimys kerronnallistaa luontoa.

Kertomuksia luonnosta

Metsän tarinan inhimillinen kehyskertomus on ”isän” (Turkka Mastomäki) ja ”pojan” (Christian Ruotanen)



välinen dialogi, jossa poika ihmettelee lyyrisesti luontoa ja isä selostaa sitä kuin puhuva ensyklopedia. Kuvien yllä kuultava *voice over* -puhe ei aina ole kertovaa ja psykologisoivaa. Se voi myös dramatisoida ihmisen luontaista pyrkimystä hahmottaa ja tiedostaa maailmaa kielen avulla.⁶ *Metsän tarinan* isä–poika-keskustelusuhteen lähökohtana ovat suomalaisen metsään liitetyt tarinat ja myytit, jotka antavat kertomukselle selittävän ja opettavan kehyksen. Elokuvasa on tavoiteltu luonnon rytmiä – vuodenaikojen liikettä, poikasten kasvua. Samalla on pyritty antamaan tilaa luonnon ”omalle äänelle”, joka tietenkin on mahdollista välittää autenttisemmin audio-visuaalisessa mediassa kuin esimerkiksi paljon tutkitussa luontorunoudessa.

Voidaan epäilemättä kysyä, ovatko yksittäiset kuvat luonnosta ja maisemasta *kertomuksia*, tai missä määrin ’metsä’ on muutettu elokuvassa ’tarinaksi’. Esimerkiksi filosofi Peter Lamarquen mukaan ”aurinko paistoi ja ruoho kasvoi” on kertomus⁷. Joidenkin kertomuksen tutkijoiden mukaan tällainen simultaanisten tapahtumien kuvaus, jossa ei tunnu olevan ajatusta muutoksesta ja kausaalisuudesta, ei riitä kertomukseksi⁸ – ellei nähdä, että auringon paiste *aiheuttaa* ruohon kasvun. Lamarquen esimerkki voisi kuvata elokuvia, joissa sekä modernistinen antikerronta että luontodokumentaari yhdistyvät. Hänen mukaansa ”jotkut kertomukset ovat tylsiä, rönsyileviä, järjestymättömiä”.⁹ Juuri tällaisen ”luonnollisen” elokuvan olisin *Metsän tarinassa* halunnut nähdä.

Elokuvakerronnan historian alkuhämärässä katsojia kiehtoivat valkokankaalla nähdyt satunnaiset yksityiskohdat kuten tuulessa värisevät lehdet ja puiden

huojunta, koska uusi ja vieras väline teki arkisen ja tutunomaisen äkkiä ”aavemaiseksi”¹⁰. Elokvateorian klassikko Siegfried Kracauer näki amerikkalaisen elokuvakerronnan pioneerin D. W. Griffithin teoksissa kiehtovaa ”määrittelemättömyyttä”, sillä Griffithin ”suuret lähikuvat pienistä materiaalisista ilmiöistä eivät ole pelkästään kiinteä osa kerrontaa, vaan ne myös paljastavat uusia piirteitä fyysisestä todellisuudesta”¹¹.

Esseessään ”Pausing over Peripheral Detail” (1986) Roger Cardinal analysoi luontokuvia neuvostovenäläisen filmirunoilijan Andrei Tarkovskin elokuvassa *Peili* (Zerkalo, 1974). Hän ehdottaa, että pysähtyneet, lyyriset luontokuvat ”ruumiillistavat todellisten puiden taian”.¹² Cardinalin mukaan tämä ”taika” koostuu tarinalle ja juonelle ”perifeerisistä” yksityiskohdista kuten puiden ja ruohon liikehdinnästä, jonka kamera onnistuu tallentamaan. Elokuvallisesti sofistikoituneessa kommentissaan Lesley Stern kuitenkin huomauttaa, että ”materialisoidessaan tiettyjä asioita ja esineitä elokuva täyttää ne paatoksella ja tekee niistä tunteisiin vetoavia”. Silti ”elokuvallisella asialla tai esineellä on kyky koskettaa meitä mystisemmällä ja epäsuoremmalla tavalla, oli kyse sitten sadepisaroiista tai tuulessa leijuvista lehdistä”.¹³

Metsän tarinan inhimillinen kerrontakehys ei ole sinänsä valheellinen vaan pikemminkin yksi keino tehdä kuvien sarjasta ylipäänsä tunteita herättävä kertomus. Monika Fludernik määrittelee ”luonnollisessa” narratologiassa kerronnallisuuden ennen kaikkea suhteessa inhimilliseen kokemukellisuuteen. Tällöin tarinan kerrotavuus korostuu sen emotionaalisessa merkityksessä kertojalle ja kuulijalle.¹⁴ Ihmisten aistit ja mielikuvitus ovat



kehittyneet osana luonnollisessa ympäristössä toimimista, jolloin tarinoiden kertominenkin on lähtökohtaisesti luonnollinen maailmassa toimimisen ja selviytymisen keino¹⁵. Myös niin kutsuttu ekologinen lähestymistapa elokuvaan tarkastelee, miten inhimillisen havainnon järjestelmät ovat kehittyneet aikojen kuluessa osana luonnossa selviämistä¹⁶.

Luonnon ja eläinten personifikaatio ei siis merkitse vain luonnon kääntämistä ”toiseksi”. Personifikaatio on myös retorinen keino, jolla toinen (kuten luonto) voidaan tehdä ymmärrettäväksi. Kun meille kerrotaan *Metsän tarinassa*, että ”käärmeet pitävät neuvostoa”, nuo pelottavat – tai pelottavina *esitetyt* – eläimet tulevat helpommin lähestyttäväksi. Toisaalta elokuvassa viitataan ”karhun nimeen”¹⁷, jonka lausumista on aina vältely ja haettu ”metsän kuningasta” lepytteleviä ja pehmentäviä eufemismeja. Tarvitsemeko tätä selostavaa ääntä luonnon kuvien ja äänien päälle? Katsoessamme metsää ja sen elämää itsekin vaistomaisesti ryhdymme haltioitumisen ja ihmetyksen lomassa kerronnallistamaan sitä, mutta emme välttämättä tukahduttavassa mielessä.¹⁸

Metsän tarinassa esimerkiksi erään ”päähenkilön”, kuukkelin, pyöreys, pyöriminen, pörröisyys ja pyrstön oranssi väri eivät tunnu riittävän sen olemassaolon merkityksen aineksiksi. Sen sijaan kuukkelia, kuten muitakin lintuja, täytyy *voice over* -kerronnassa määrittellä erilaisin vertauksin. Kuukkelin nimeäminen ”muinaiseksi sielulinnuksi” perustelee kyllä retorisesti sen pyhyttä ja koskemattomuutta, varsinkin kun tiedetään, että se on uhanalainen laji Punkaharjun Haarikkojärveä ympäröivissä metsissä, joita *Metsän tarina* kuvaa. Silti kyseiselle elo-

kuvalle tyypillinen ylenmääräinen kerronnallistaminen ja merkityksellistäminen irrottaa linnun sen omasta reaalisuudesta jotakin muuta symboloivaksi olioksi.

Metsän tarinan kaltaiset luontodokumentaarit herättävät iänikuisia kysymyksiä kuvan ja todellisuuden suhteesta – varsinkin digitaalisen kulttuurin aikana, jolloin elokuvan jälkikäsittelevä vaiheessa filmiin voidaan tehdä ratkaisevia muutoksia¹⁹. *Metsän tarina* on kauniista kuvistaan huolimatta oireellinen esimerkki ihmisten muutuneesta luontosuhteesta digitaalisen ajattelun aikakaudella. On kuin tuottaja Marko Röhr olisi halunnut viihteellistää Hannu Siitosen ja Mikko Pölläsen vuosien aikana tallentaman arvokkaan kuvamateriaalin, jotta elokuva kelpaisi teatteriesitykseen. Elokuvan käsikirjoittaja ja toinen ohjaaja Ville Suhonen, joka muistetaan myös *Poika ja ilves* -elokuvan (1998) kirjoittajana, on liikaakin muokannut ja tiivistänyt 20 tunnin kuvamateriaalia runsaan tunnin mittaiseksi, ”Poika ja metsä” -henkiseksi tarinaksi.

Metsän tarinassa käytetään runsaasti ”luonnottomia” elokuvallisia keinoja kuten kuvan hidastuksia (pöllön dramaattinen lento) ja nopeutuksia (pilvien ja kuun liike). Tarinamaailman rakentamisessa noudatetaan klassisen Hollywood-elokuvan konventioita kuten kuvavastakuva-leikkausta, jonka avulla toteutetaan pöllön ja oravan kaksintaistelumainen kohtaaminen puiden oksalla. Lisäksi elokuvassa on nopeita ja äkillisiä leikkauksia, jotka tuntuvat häiritsevän luonnon rytmiä. Kamera-ajaja metsien ja järvien yllä säestää Panu Aaltion mahtipontinen ja romanttinen musiikki. Isän ja pojan jatkuva *voice over* -puhe peittää musiikin ohella luonnon omat äänet:

lintujen laulun, puiden narinan, tuulen vinkunan. Jopa luonnon värit tuntuvat kuvankäsittelyn jälkeen liian kirkkailta ja synteettisiltä. Ovatko nuo oikeita lehtiä ja mansikoita, oikea taivaan väri? Miksi kuvatun materiaalin digitaalisessa jälkikäsitellyssä luonto pitää tehdä ”kauniimmaksi” kosmeettisin keinoin?

Kuvia todellisuudesta

Digitaalisen kuvauksen tai projisoinnin vuoksi *Metsän tarinan* kuvista vaikuttaa puuttuvan syvätarkkuus, minkä huomaa erityisesti elokuvateatterin valkokankaalla. Realistisen elokuvateorian klassikko André Bazin korosti pitkien otosten ja syvätarkan kuvan merkitystä, sillä ne paljastivat sosiaalisen ja luonnollisen maailman todellisuuden kaikessa rikkaudessaan. Bazinin mukaan elokuvan todentuntuisuus rakentuu valokuvan ontologialle, sillä elokuva rekisteröi ja dokumentoi maailmaa hyödyntämällä valoa, joka tulee tuosta maailmasta.²⁰

Myös Stanley Cavellin filosofoima ”elokuvan ontologia” rakentuu filmauksen valokuvalliselle perustalle ja ajatukselle valokuvasta indeksikaalisena merkinä: kuvatut materiaaliset objektit ovat fyysisesti, kemiallisesti ja kausaalisesti kytkeytyneitä valmiisiin valokuviin. Valokuvat eivät ole niinkään maalausten kaltaisia *representaatioita* maailmasta vaan pikemminkin *transkriptioita*.²¹ Cavellin mukaan valkokankaalle projisoidut esineet ja oliot ovat ”refleksiivisiä” ja aina myös itseensä viittaavia, koska ne heijastelevat omaa fyysistä alkuperäänsä maailmassa. Valokuvatut asiat pakottavat katsojan pohtimaan niiden todellisuutta ja olemassaoloa sekä tiedostamaan asioiden riippuvaisuuden valokuvallisesta ja elokuvallisesta välineestä.²² Läsäolon ja poissaolon dialektiikka tekee valokuvasta merkinä erityisen. Valokuvan poikkeukselliseen luonteeseen kiinnitti huomiota myös Roland Barthes viimeiseksi jääneessä kirjassaan *Valoisa huone* (La chambre claire, 1980). Barthes tarkoittaa ”valokuvauksen referenssillä” sitä ”välttämättä todellista esinettä, joka on asetettu objektiivin eteen ja jota ilman ei olisi mitään valokuvaa”, sillä ”valokuvauksessa en voi koskaan kieltää, etteikö kohde olisi ollut paikalla”²³.

Sen sijaan digitalisoidussa erikoistehoste-elokuvassa ei tunnu enää olevan tilaa *luonnolle* jonkin todellisen, yllättävän, häiritsevän ja inhimillisiä kertomusmalleja vastustavan mielessä. On kuin tietokoneanimaation ja digitaalisen elokuvan aikana kasvaneet katsojat tarvitsivat tämänkaltaisen synteettisen muodon tuomaa turvallisuutta, koska se ei päästä analogisen valokuvauksen mahdollistamaa arkipäivän ja luonnon satunnaisuutta ja hallitsemattomuutta elokuvateattereiden tai olohuoneiden keskelle. On toki historiallisesti johdonmukaista, että elokuvateknologia on opettanut katsojat omaksumaan erilaisia tekemisen ja näkemisen tapoja. Voidaan jopa puhua ”olemisen historian” ja mediateknologian kytköksestä modernina aikana.²⁴ Joka tapauksessa, kuten valokuvauksen ja ympäristödiskurssin suhteita tutkineet Janne Seppänen ja Esa Väliaverron huomauttavat Jean Baudrillardia mukaillen, ”sohvan pohjalta koettu simu-

loitu luonto alkaa oikeastaan olla paljon viehättävämpi kuin oikea luonto, jossa sade voi yllättää milloin tahansa”²⁵. Digitaalisessa kuvaustekniikassa luonnollisten, ylimääräisten ja häiritsevien yksityiskohtien kontrolli on suurempaa kuin perinteistä valokuvausmenetelmää hyödyntävässä elokuvassa. Koska digitaalinen elokuva ei edellytä todellisuuden rekisteröintiä, se tuottaa oman synteettisen ja ”ennustettavan” versionsa luonnollisesta maailmasta.²⁶

Hans Ulrich Gumbrechtin mukaan kulttuurimme medioituminen ja digitalisoituminen on johtanut siihen, että ihmiset ovat uudella tavalla kiinnostuneet todellisen maailman ra’asta materiaalisuudesta, asioiden ja esineiden käsin kosketeltavasta läsnäolosta.²⁷ Tätä valokuvan kokemuksellista pistettä Barthes kutsuu käsitteellä *punctum*²⁸. Hän luonnehtii *punctumia* haavan kaltaiseksi merkiksi ja jäljeksi, joka häiritsee analyttistä asennoitumista, *studiumia*. Yhtä hyvin voisi puhua traumasta (eli ”haavasta”), joka ei koskaan täysin käänny kertovalle kielelle, mutta joka muistetaan joko mentaalilla tai ruumiillisella tasolla. Barthes etsii kuvista jotakin, joka koskettaa sen sijaan, että kuva jättäisi kylmäksi: “[...] *punctum* herättää minussa suurta myötätuntoa, miltei jonkinlaista hellyyttä”.²⁹ Vanhan filmin viillot ja naarmut eivät kuulu alkuperäiseen tallenteeseen mutta tuovat katselukokemukseen uuden kerrostuman. Digitaalisen elokuvan synteettiseen tekstuuriin verrattuna esimerkiksi klassisten luontodokumentaarien laadultaan rakeinen 16 millimetrin filmi antaa elokuville erityisen visuaalisen ilmeen, karheuden, rosoisuuden ja eletyn elämän tunteen. Laura Marks puhuu toisessa yhteydessä filmin ”ihosta” ja korostaa kuvan materiaalista läsnäoloa, joka pakottaa katsojan keskittymään kuvaan sen sijaan, että tulisi kertomuksen kuljettamaksi.³⁰

Digitaaliset tekniikat tuntuvat etäännyttävän katsojan todellisen maailman ja luonnollisen ympäristön kokemuksesta. James Cameronin ohjaama *Avatar* (2009) on paljonpuhuva esimerkki. Käyttämällä teknisesti kunnianhimoista 3D-tekniikkaa Cameronin mega-elokuva tavoittelee kokonaisvaltaista kokemusta luonnollisesta maailmasta, kuvitteellisesta Pandoran planeetasta, johon Maan asukkaat tunkeutuvat. Kuitenkin tarinamaailman fyysinen tuntu vaikuttaa kliiniseltä ja tehdyltä, ei karhean ja sattumanvaraisen luonnolliselta. Toki Pandoran fantasiamaailma on digitaalinen konstruktio, Maan todellisuudesta poikkeava. Mimeettisellä (tarinan) ja temaattisella (tulkinnan) tasolla tämä synteettisen konstruktio-olteen korostus kuitenkin ontuu. Elokuva pyrkii viestimään, että Pandoran alkuperäisasukkaiden mystinen luontousko on jotakin Maan ihmisten teknologiauskoisuudesta poikkeavaa, alkuperäistä ja aitoa. Tekniikka ei siis palvele sisältöä vaan asettuu sen kanssa jopa ristiriitaan.³¹

Parhaimmillaan – tai pahimmillaan – *Metsän tarina* onnistuu herättämään katsojassa syvän melankolian tunteen. Melankolian filosofiaan kuuluu kysymys tietämisen, kielen ja merkityksen rajoista sekä surumielinen hiljaisuus sen edessä, ettei todellinen todellisuus koskaan

sellaisenaan käänny representaatiksi. Martin Heideggerin ja Michel Foucault'n hengessä valokuvadokumentarismien tutkija John Tagg kirjoittaa, että ihminen pyrkii kehystämään ja kuvallistamaan asioiden ja esineiden maailmaa nimeämällä sen. Mutta viime kädessä ihminenkin joutuu hiljenemään luonnon edessä, kuuntelemaan sitä ja kysymään perimmäisiä kysymyksiä, kuten ”Mikä on tämä maailma?”, ”Miten minä voin ymmärtää sitä?” ja ”Mikä on asioiden ja esineiden perimmäinen luonne?”.³²

Valokuvia ja elokuvia katsoessamme tuntemme siitä, että todelliset asiat – kuten *Metsän tarinan* eläimet – ovat todellisuudessa meistä etäällä, voivat synnyttää melankolisen murheen ja kaipauksen tunteen³³. Yksi valokuvan häiritsevyyteen ja samanaikaiseen lohduttavuuteen liittyvä piirre on, että valokuvissa näemme asioita, joiden tiedämme tai ainakin uskomme joskus olleen olemassa, mutta jotka ovat nyt poissa. Digitaalinen kuvankäsittely herättää kysymyksen, oliko noita olioita olemassa alun perinkään – ja onko sillä väliä.

Viitteet

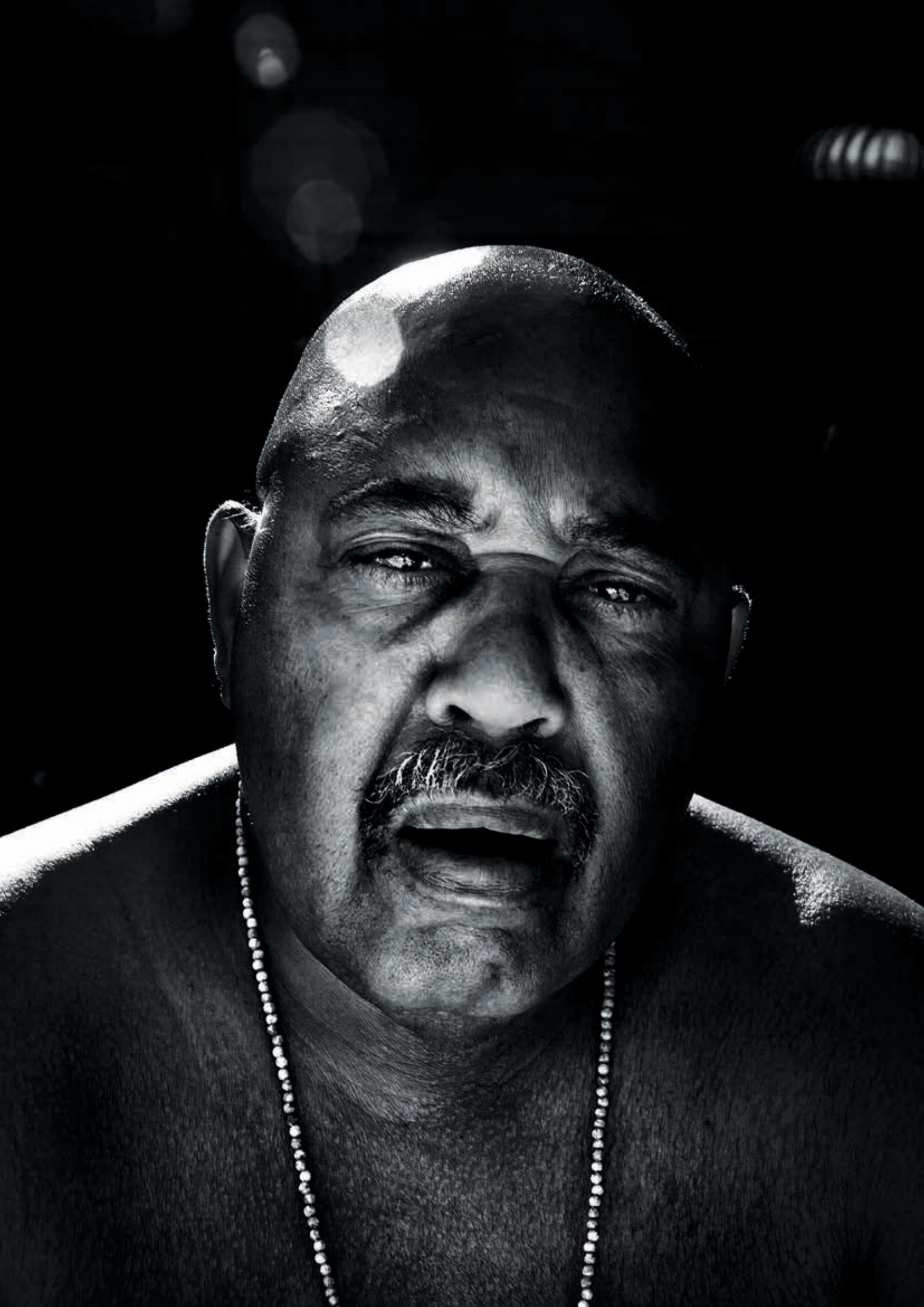
- 1 Salminen 2012.
- 2 Alanen 2011, 14–15.
- 3 Rushton 2011, 3–9.
- 4 Aaltonen 2006, 43.
- 5 Vrt. Suonpää 2001.
- 6 Ks. Critchley 2005, 96–97.
- 7 Lamarque 2004, 394.
- 8 Vrt. Sternberg 2010, 535–538.
- 9 Lamarque 2004, 401.
- 10 Stern 2001, 339.
- 11 Kracauer 1997, 48.
- 12 Cardinal 1986; vrt. Stern 2001, 339.
- 13 Stern 2001, 335.
- 14 Fludernik 2010, 19–20.
- 15 Ks. Boyd 2009, 1–3, 384–391.
- 16 Ks. Anderson 1996; Bacon 2000, 20; Bordwell 2008, 335.
- 17 Ks. Vadén 2006.
- 18 Martha Nussbaum puhuu *kertovasta mielikuvituksesta* ja puolustaa samalla taiteen mahdollistamaa empatian kykyä, joka nykyisen taloudellis-teknisen ajattelun aikakaudella on nähtävä ensiarvoisen tärkeäksi inhimilliseksi ominaisuudeksi. Ks. Nussbaum 2011, 115–116.
- 19 Ks. Savedoff 2008, 134–137.
- 20 Bazin 1967, 28–33. Ks. myös Mullarkey 2009, 115.
- 21 Cavell 2005, 118.
- 22 Ks. Cavell 1979, viii.

- 23 Barthes 1985, 82. Kursiivit alkuperäiset.
- 24 Ks. Elo 2011, 63.
- 25 Seppänen & Väliverronen 2000, 333–334.
- 26 Gaut 2010, 49–50.
- 27 Gumbrecht 2006, 306, 318.
- 28 Barthes 1985, 32–33.
- 29 Sama, 49.
- 30 Marks 2000, 162–163.
- 31 Myös J. R. R. Tolkienin luontokeinon fantasia on saanut digitaalisen kuoren. Peter Jacksonin tekkeillä oleva *Hobitti*-trilogia esittelee uuden digitaalisen, 48 kuvaa sekunnissa mahdollistavan HFR 3D -tekniikan, jonka tarkoitus on tehdä tarinamaailma ”todentuntuiseksi”.
- 32 Ks. Tagg 2009, 173–178.
- 33 Vrt. Silverman 2003, 340; Walton 2008, 14–21.

Kirjallisuus

- Aaltonen, Jouko, *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa. Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Like, Helsinki 2006.
- Alanen, Antti, Digitaalisella tulilinjalla. Ajatuksia siirtymäkauden estetiikasta. *Filmi-bullu* 2/2011, 12–17.
- Anderson, Joseph D., *The Reality of Illusion. An Ecological Approach to Cognitive Film Theory*. Southern Illinois University Press, Carbondale 1996.
- Bacon, Henry, *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2000.
- Barthes, Roland, *Valoisa huone* (La chambre claire, 1980). Suom. Martti Lintunen, Esa Sironen & Leevi Lehto. Kansankulttuuri / Suomen valokuvataiteen museon säätiö, Helsinki 1985.
- Bazin, André, *What Is Cinema? Vol. 1* (Qu'est-ce que le cinéma 1. Ontologie et Langage, 1958). Käänt. Hugh Gray. University of Carolina Press, Berkeley 1967.
- Bordwell, David, *Poetics of Cinema*. Routledge, London 2008.
- Boyd, Brian, *On the Origin of Stories. Evolution, Cognition, and Fiction*. Harvard University Press, Cambridge 2009.
- Cardinal, Roger, Pausing Over Peripheral Detail. *Framework. The Journal of Cinema & Media*. No. 30/31, 1986, 112–130.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Harvard University Press, Cambridge 1979.
- Cavell, Stanley, *Cavell on Film*. Toim. William Rothman. State University of New York Press, Albany 2005.
- Critchley, Simon, *Things Merely Are. Philosophy in the Poetry of Wallace Stevens*. Routledge, London & New York 2005.
- Elo, Mika, Valokuvaruumis. Valokuva, kasvot ja ruumiillinen skematismi. *Läbikuva* 4/2011, 58–71.
- Fludernik, Monika, Luonnollinen narratologia ja kognitiiviset parametrit. Suom. Sanna Katariina Bruun. Teoksessa *Luonnolliset ja luonnottomat kertomukset. Jälkiklassisen narratologian suuntia*. Toim. Mari Hatavara, Markku Lehtimäki &

- Pekka Tammi. Gaudeamus, Helsinki 2010, 17–41.
- Gaut, Berys, *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Aesthetic Experience in Everyday Worlds. Reclaiming an Unredeemed Utopian Motif*. *New Literary History*. Vol. 37, No. 2, 2006, 299–318.
- Kracauer, Siegfried, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality* (1960). Princeton University Press, Princeton 1997.
- Lamarque, Peter, On Not Expecting Too Much from Narrative. *Mind and Language*. Vol. 19, No. 4, 2004, 393–408.
- Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Inter-cultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham 2000.
- Mullarkey, John, *Refractions of Reality. Philosophy and the Moving Image*. Palgrave Macmillan, Houndmills 2009.
- Nussbaum, Martha C., *Talouskasvua tärkeämpää. Miksi demokratia tarvitsee humanistista sivistystä* (Not for Profit, 2010). Suom. Timo Soukola. Gaudeamus, Helsinki 2011.
- Rushton, Richard, *The Reality of Film. Theories of Filmic Reality*. Manchester University Press, Manchester 2011.
- Salminen, Kari, Elokuva on kuollut! *Aamulehti* 7.9.2012.
- Savedoff, Barbara, *Documentary Authority and the Art of Photography. Essays on the Pencil of Nature*. Toim. Scott Walden. Wiley-Blackwell, Malden 2008, 111–137.
- Seppänen, Janne & Väliverronen, Esa, *Lehtikuvan luonto. Kuvan ja tekstin suhteista ympäristödiskurssissa*. *Sociologia* 4/2000, 330–348.
- Silverman, Kaja, *All Things Shining. Teoksessa Loss. The Politics of Mourning*. Toim. David L. Eng & David Kazanjian. University of California Press, Berkeley 2003, 323–342.
- Stern, Lesley, *Paths That Wind through the Thicket of Things. Critical Inquiry*. Vol. 28, No. 1, 2001, 317–354.
- Sternberg, Meir, *Narrativity. From Objectivity to Functional Paradigm. Poetics Today*. Vol. 31, No. 3, 2010, 507–659.
- Suonpää, Juha, *Luontokuvan totuuden betki. Keskustelua aitoudesta*. Suomen valokuvataiteen museo/Musta taide, Helsinki 2001.
- Tagg, John, *The Disciplinary Frame. Photographic Truths and the Capture of Meaning*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2009.
- Vadén, Tere, *Karhun nimi. Kuusi luentoa luonnosta*. Eurooppalaisen filosofian seura, Tampere 2006.
- Walton, Kendall L., *Transparent Pictures. On the Nature of Photographic Realism*. Teoksessa *Photography and Philosophy. Essays on the Pencil of Nature*. Toim. Scott Walden. Wiley-Blackwell, Malden 2008, 14–49.



ILONA HONGISTO

Dokumentaarinen tarinointi

Sepitteen voimat ja muutoksen tallentaminen

”Maailma ei ole tosi tai todellinen vaan elävä.”
(Gilles Deleuze)¹

Todellisuuden totuudenmukaisen esittämisen vaade määrittää ja rajaa dokumenttielokuvia. Elokuvan ontologiaan kuuluvat sepitteen voimat (*les puissances du faux*) auttavat irtautumaan totuuden vallasta ja ymmärtämään, miten fakta ja fiktio kietoutuvat yhteen dokumentaarisessa tarinoinnissa (*fabulation*).

Sepittämisen voimat juontuvat Gilles Deleuzen (1925–1995) elokuvateoriasta. Ne eivät kuitenkaan rajaudu vain elokuvaan, vaan ovat keskeinen osa Deleuzen filosofista maailmaa ja hänen taidekäsitystään ylipäätään.² Elävän kuvan teoriassa nuo voimat yhdistyvät avainkysymykseen todellisuuden ja elokuvan välisestä suhteesta.

Deleuze puhuu sepitteen voimista aikakuvaa käsittelevässä teoksessaan *Cinéma 2* (1985), jossa hän erottelee toisistaan erilaisia kuvajärjestelmiä. Deleuzen mukaan orgaaninen kuvajärjestelmä olettaa kohteensa olevan kuvasta riippumaton. Kohde esitetään ikään kuin se olisi olemassa ennen varsinaista esitystä ja siten itsenäinen esityksen muodosta.³ Dokumenttielokuvassa tämä tarkoittaa oletusta jo olemassa olevasta todellisuudesta, jonka erityispiirteitä elokuvat pyrkivät esittämään mahdollisimman tunnistettavasti ja totuudenmukaisesti.

Kohteen itsenäisyyttä korostava kerronta koettaa erottaa toden ja sepitteen toisistaan. Kerronta asemoi itsensä totuuden muodoksi, jossa sepite on pystyttävä tunnistamaan ja eristämään. Fiktioelokuvassa tämä ilmenee esimerkiksi tiukkana rajanvetona unen ja valveen välillä. Patricia Pisters selittää totuuden logiikan toimivan esimerkiksi Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (Spellbound, 1945). Elokuvan maailmassa valve- ja unitilat – tosi ja sepite – eritellään, jotta muistinmenetyksestä kärsivä päähenkilö voitaisiin tunnistaa, diagnosoida ja parantaa.⁴

Deleuzen mukaan elokuvakerronta lakkaa noudattamasta totuuden logiikkaa, kun kuva(ilu) ei enää eroa kohteestaan⁵. Tämä Deleuzen kristallikuvaksi nimeämä

kuvajärjestelmä luo objektinsa sen sijaan, että se etsisi kohdettaan itsensä ulkopuolelta. Tällöin myöskään kerronta ei enää pyri erottamaan totta ja sepitettä toisistaan vaan kohtelee niitä erottamattomina. Esimerkiksi David Lynchin *Mulholland Drive* (2001) asettaa toden ja unen toistensa yhteyteen tavalla, joka tekee eronteosta mahdollista⁶: henkilöhahmojen identiteetit jäävät arvoitukseksi, ja tarinan ydinsisältönä painottuvat siirtymät eri hahmojen välillä.

Elokuvalliset sepitteen voimat tulevat esiin tilanteissa, joissa kuvajärjestelmä ei ole kohdettaan itsensä ulkopuoliseksi eikä kerronta toimi totuuden logiikan mukaisesti. Kun elokuvateos ei tavoittele itsensä ulkopuolisen maailman totuudenmukaista esittämistä, sen todellisuussuhde määrittyy uudelleen. Pistersin mukaanokuva ei tällöin kiinnity todellisuuden esittämiseen vaan todellisuuden luomiseen⁷. Asetelma on erityisen haastava dokumentaariselle elokuvalla – olemmehan tottuneet ajattelemaan lajia nimenomaan todellisuuden esittämisen tapana. Dokumenttielokuvan toimintamahdollisuuksia ja todellisuussuhdetta tulisikin mieltää uudesta tulokulmasta, jossa pääpaino on siinä, miten myös dokumenttiokuva luo todellisuutta⁸.

Sepitteen voimat tarkoittavat siis yhtäältä elokuvan ja todellisuuden immanenttia suhdetta ja toisaalta luovaa toimintaa. Ontologisella tasolla luovaa toimintaa voi ajatella todellisuuden luomisena. Dokumenttielokuvassa se merkitsee myös performatiivisia puheakteja, tarinointia. Deleuze käsittelee puheakteja erityisesti kolmessa dokumenttielokuvassa⁹. Kanadalaisen Pierre Perrault'n *Pour la*

”Suomalaisen maahanmuuttopolitiikan ohjaama harmaa helsinkiläislähiö on ottanut pojat huomaansa.”

suite du mondea (1963), ranskalaisen Jean Rouchin *Moi, un Noir* (1958) ja yhdysvaltalaisen Shirley Clarken *Portrait of Jason* (1967) yhdistää faktan ja fiktion sekoittuminen puheessa. Perrault'n elokuvassa uinuva kylä herättää henkiin perinteisen kalastusmenetelmän. Samalla kun kyläläiset alkavat kalastaa, he kertovat paikallisista myyteistä ja uskomuksista. Rouchin teoksessa Norsunluurannikolle muuttanut nigeriläinen siirtolainen selostaa ystäväjoukkonsa elämää elokuvan ääniraidalla. Kuvat koostuvat siirtolaisten arjesta Abidjanissa, mutta kertojanaani sitoo tapahtumat amerikkalaisesta populaarikulttuurista tuttuihin hahmoihin ja juonenkäänteisiin. Clarken työssä musta homomies kertoo kameralle elämänsä vaikeista käänteistä, mutta ryhtyy välillä laulamaan katkelmia ja näyttelemään rooleja Broadway-musikaaleista. Kaikissa kolmessa elokuvassa todellisuutta luodaan puheakteissa, joissa totta ja seipitettä ei eroteta toisistaan. Niissä kehitellään nykyhetken realiteetit ylittävää näkemystä siitä, minkälainen maailma voisi olla. Näin dokumentaarinen tarinointi – monologit, keskustelut, selitykset, kuvailut – luo edellytyksiä myös tulevaisuudelle.

Malmi ja maailmankaikkeus

Susanna Helken *Leikkipuisto* (2010) kertoo seitsemästä malmilaisnuoresta, jotka ovat päätyneet helsinkiläislähiöön eri puolilta maailmaa. Heistä kuusi on ensimmäisen sukupolven maahanmuuttajia, jotka olivat vain parivuotiaita lähtiessään kotimaastaan. Heillä ei ole juurikaan ensikäden tietoa tai muistikuvia lähtömaansa tavoista ja historiasta. Tiedot perustuvat kuultuihin tari-

noihin ja opittuihin stereotyyppioihin. Suomalaisen maahanmuuttopolitiikan ohjaama harmaa helsinkiläislähiö on ottanut pojat huomaansa.

Poikajoukko tapaa puistossa ja ottaa toisistaan mittaa sanoin. Etniset taustat, kulttuuriset stereotyyppit, uskomukset ja maailmankuvat haastetaan leikkipuiston rajaamassa kehässä. Kun pojat keskustelevat kunkin päätyemisestä Suomeen, kamputsealainen Soksen nimetään ”kaputsiinoksi”, Angolasta lähtöisin olevan Shortyn todetaan saapuneen Sirkus Finlandian mukana ja vietnamilaisen Huanin matkanneen kuumailmapallolla. Kun porukan ”Sepolta”, Suomessa syntyneeltä Makelta, kysytään hänen saapumistapaansa, ryhmän hiljaisiin vastaa huppunsa alta: ”Mä oon aina ollu täällä.” Muut toteavat hänen olevan väärässä, ja Soksen julistaa varmana, että ”suomalaisten alkuperä on Unkari”. Huan lisää kierroksia ja esittää suomalaisten tulleen Ruotsista. Pojat tarttuvat toistensa heittoihin ja kehittävät niitä lennossa eteenpäin jatkuvaksi määritelmien sarjaksi.

Keskustelujen teemat vaihtelevat alkuperästä uskontoon, tieteeseen ja avaruuteen. Puiston verbaaliset kukkotappelut rinnastuvat käynteihin työvoimatoimistossa, Ikeassa ja sukulaisten luona. Lisäksi elokuvassa on useita hidastetulla tempolla esitettyjä kohtauksia, joissa pojat liikkuvat Malmin kallioilla yksin tai porukassa. Näiden kohtausten rauhallinen tunnelma korostaa entisestään sananvaihdon tiukkaa tahtia.

Helken teos on tarinoinnin näkökulmasta erityisen kiinnostava siksi, että projekti lähti liikkeelle dokumentaarista ainesta hyödyntävänä fiktioelokuvana. Helke käsikirjoitti *Malmi Murderazia* yhdessä Jan Ijäksen kanssa tavoitteenaan elokuva, jossa malmilaisnuoret näyttelisivät



omaan elämäänsä perustuvia henkilöihahmoja. Tarinan oli yhtä lailla määrä pohjautua poikien elämäntarinoihin. Tekijät viettivät kesinä 2007–2009 satoja tunteja ”Malmin rotiksi” itseään kutsuvan porukan kanssa. Käsikirjoitus syntyi keskustelujen, haastattelujen ja kuvattun videomateriaalin pohjalta. Rahoitussyistä *Malmi Murderaz* ei kuitenkaan ole toistaiseksi valmistunut.

Leikkipuisto syntyi keskeytyneestä fiktioprosessista. Se on projektina kevyempi ja pienimuotoisempi, eräänlainen kunnianosoitus äärimmäisen kiinnostavalle poikajoukolle, josta ei vielä ole tullut fiktioelokuvan näyttelijäkaartia. Dokumenttielokuva tarjoaa pojille näyttämön, jolla he esittävät itseään ilman fiktioelokuvan juonirakennetta.

Tuleva kansa

Todellisuutta rakennetaan dokumentaarisen tarinoinnin keinoin silloin, kun nykyhetki ei tunnu kannattelevan elämää. Tämä rinnastuu Deleuzen yhdessä Félix Guattarin (1930–1992) kanssa määrittelemään ”kansan luomiseen” tilanteissa, joissa ”kansaa puuttuu”¹⁰. Tarinointia kehystävät erilaiset ”kriisitilanteet” – sota, kolonialismi, rasismi, kapitalismi – joissa subjekti on tavalla tai toisella alistettu tai vieraantunut, elinvoimaltaan hiipumassa. Näissä yhteyksissä elokuvan tehtävä ei ole esittää ulkopuolista todellisuutta mahdollisimman todenmukaisesti vaan toimia todellisuudessa tavalla, joka luo edellytyksiä kestäväälle tulevaisuudelle. Daniel Smith peräänkuuluttaa ”luovaa tarinointia, joka on vallitsevien myyttien ja uskomusten vastapuoli; vastarintaa, jonka poliittinen vaikutus on välitön ja väistämätön, ja joka luo pakoviivan, jolle vähemmistökieli ja kansa voidaan perustaa.”¹¹

Kansan luominen ei tässä tarkoita uuden yhtenäisen ja pysyvän ryhmän rakentamista ja määrittelyä. Toiminnan tavoitteena on avata sietämätöntä elämänpiiriä uusille näkemyksille ja mahdollisuuksille. Perrault’n elokuvassa pakoviiva löytyy kalastamisesta ja jutustelusta menneistä tavoista, Clarkella haluttujen Broadway-roolien esittämisestä. Rouchin teoksessa taas arkea sanoitetaan uudesta näkökulmasta. Pääpaino ei toisin sanoen ole yhtenäisen ryhmäidentiteetin muodostamisessa vaan tietyn ryhmän tai henkilön ”kriisitilanteen” kääntämisessä luovaksi toiminnaksi elokuvan keinoin. *Leikkipuiston* dokumentaarinen tarinointi ei tavoittele yhteistä tunnistettavaa alkuperää, jaettua maahanmuuttajakertomusta. Päinvastoin seppojen ja kaputsiinojen annetaan luoda poikkeava tarinalinjansa.

Deleuzen seppitteen voimat ja luova tarinointi kumpuavat Henri Bergsonin (1859–1941) käsitteellistyksestä. Deleuze totesi haastattelussa vuonna 1990, että Bergsonin seppittämisen käsite tulisi ottaa uudelleen käsittelyyn ja sille tulisi antaa poliittinen merkitys¹². Sepittämisen voi kuitenkin katsoa olleen poliittista jo Bergsonillekin. Tämän ajattelussa seppitteen voimilla hallitaan ihmisryhmiä. Deleuzen peräänkuuluttama politiikka taas hahmottuu uuden luomiseksi ja vastarinnaksi.

Teoksessaan *Les deux sources de la morale et de la religion* (1932) Bergson määrittelee seppittämisen fantasmaattisten representaatioiden ja hallusinatoristen kuvitelmiin tuottamiseksi. Hänelle seppittäminen on kontrolloivien myyttien luomista.¹³ Puoli-inhimillisten jumalien ja henkien rakentelu puolestaan kietoutuu yksilöiden ja ryhmien toiminnan ohjaamiseen ja hallintaan¹⁴. Sepittä-

misen funktio (*la fonction fabulatrice*) on siis tässä mielessä rajata toimintaa ja ajattelua.

Siinä missä Bergson käyttää sepittämistä kuvauksessa olemassa olevien sosiaalisten rakenteiden vahvistamisesta, Deleuze kääntää sen uudenlaisten yhteisöjen visioinniksi. Bergsonin termein sepittäminen ohjaa yksilöiden ja yhteisöjen toimintaa jo muodostetuissa rakenteissa, kun taas Deleuzelle se on vastarintaa nykyisyydelle ja sen sietämättömille rakenteille.¹⁵

Bergsonin ja Deleuzen käsitteellistysten välistä eroa voidaan selvittää Guattarin tavalla erotella yhteisöjä. ”Alistettujen ryhmien” (*groupe assujetti*) toimintaa määrittävät ulkoapäin kohdistetut odotukset, tavat ja käytännöt. Itseen puolustaessaan nämä alisteisessa asemassa olevat yhteisöt organisoituvat usein hierarkkisesti ja jäykästi. Sen sijaan ”ryhmäsubjektit” (*groupe-sujet*) organisoituvat sisältpäin, ja niiden toiminta rakentuu vaihtuvien roolien ja muuttuvien tehtävien varaan. Alistetut ryhmät toistavat toiminnassaan hierarkioita ja säilyvät siten suljettuna piirinä, kun taas ryhmäsubjektien muuttuvat roolit ja tehtävät pitävät ne avoimina muille olemisen tavoille.¹⁶ Guattarin alistetut rinnastuvat Bergsonin ruotimiin suljettuihin yhteisöihin: molempia ohjataan ja hallitaan ulkoapäin myytein ja rakentein. Deleuzen sepityskäsite vuorostaan vertautuu Guattarin ryhmäsubjekteihin: niissä teroituu uudenlaisten olemisen asentojen etsintä ja visiointi.¹⁷

Puuttuva kansa kytkeytyy Deleuzen elokuvateoriassa erityisesti toiseen maailmansotaan ja moderniin poliittiseen elokuvaan, jossa henkilöahmot ovat tyypillisesti traumaattisten tapahtumien, vieraan kielen tai ahdasmielisten lakien alistamia.¹⁸ Kansan luominen puolestaan viittaa elokuvalliseen näkyyn tulevasta kansasta, muodostumassa olevasta ryhmästä tai yhteisöstä, joka haastaa henkilöahmojen ongelmallisen tilanteen.¹⁹

D. N. Rodowick antaa osuvan esimerkin sepitteen voimista ja luovasta tarinoinnista aikakuvaa jäsentävässä teoksessaan *Gilles Deleuze's Time Machine* (1997). Rodowick kartoittaa sepittämisen voimia länsiafrikkalaisessa jälkikolonialismissa elokuvassa. Esimerkiksi senegalilaisen Ousmane Sembene'n töissä edetään vieraantumisen ja hankaluuksien esittämisestä kohti elokuvallista näkemystä toisenlaisesta maailmasta. Idealististen haavekuvien luomisen sijaan Sembene etsii todellisista tilanteista halkeamia, joille vastarintaa voi alkaa rakentaa. Tämä tarkoittaa esimerkiksi suullisen kerrontaperinteen elokuvasovelluksia. Rodowickin mukaan ”afrikkalaisessa elokuvassa suullinen perimä elvytetään ’käyttökelpoisena’ menneisyytenä, jota kuvakerronta voi hyödyntää luodakseen tulevaisuuden – kansan luominen kansallisena tulemisena”.²⁰

Leikkipuistossa välähdyksiä tulevasta kansasta saadaan kohtauksissa, joissa pojat nähdään arkisissa tomissaan. Ikean kalusteiden kasaaminen, työvoimatoimistokäynti ja valmistautuminen huoltajuusoikeudenkäyntiin kertovat heidän elämänsä jäsentävistä mekanismeista. Guattarilaisittain ajateltuna näissä kohtauksissa piirtyy ylhäältäpäin osoitettujen toimintatapojen ohjaama ”alitettu ryhmä”. Työvoimatoimiston henkilökunnan va-

kuuttaminen omista urasuunnitelmista tai ongelmat Ikean huonekalujen kokoamisesta eivät kuitenkaan vielä tee poikajoukosta kiinnostavaa tai elokuvan kerronnasta erityisen luovaa. *Leikkipuiston* erityisyys on sen nimikko-paikkakohtauksissa, joissa poikien sanailun myötä alkaa muodostua näkemys ryhmästä, jonka sisäiset sidokset eivät noudata ylhäältäpäin annettua järjestystä. Yksilöt historioineen kytkeytyvät toisiinsa sanataisteluissa, ja yksilötarinat liudentuvat kollektiiviseksi puheeksi. Omaehtoinen, ryhmän sisältä kumpuava ilmaisu on kielioppisääntöjen, poliittisen korrektiuden ja instituutioiden ulottumattomissa. Elokuvan ”ryhmäsubjekti” luodaan malmilaisessa leikkipuistossa.

Välittäjät

Leikkipuiston sanallisten matsien erityispiirre on niiden sarjamaisuus, moneen suuntaan kurottava luonne. Pojat vastaavat toistensa letkautuksiin ja kehrittelevät käsitelyssä olevaa teemaa milloin mihinkin suuntaan. Elokuvan näkemys tulevasta kansasta muodostuu paitsi siitä, miten pojat jatkavat toistensa juttuja, kerivät auki hetkessä syntyvää tarinaa, mutta myös siitä, miten kamera tallentaa tilanteen. Kamera osallistuu poikien ryhmään liikkumalla heidän joukossaan. Poikien äänet kuuluvat usein kuvarajan ulkopuolelta, eikä kamera aina ehdi kääntyä kohti puhujaa ennen kuin seuraava jo vie tarinaa eteenpäin toisaalla. Puhe kimpoaa eteenpäin milloin kenenkin lauseesta nopeaan tahtiin.

Sanamittelöissä pojista tulee toistensa välittäjiä (*intercesseurs*). He ikään kuin tulevat toistensa kohtaloiden väliin ja sitovat yksilötarinat ketjuksi, joka ylittää Malmin arjen. Toisiinsa tahtuvat lauseet muodostavat poikien välille erityisen kytköksen: he tarvitsevat toisiaan ylittääkseen harmaan betonilähiön muurit. Myös elokuvan ohjaaja ja kuvaaja asettuvat *Leikkipuiston* välittäjien ketjuun – he tallentavat ja ilmaisevat muutoksen, joka tapahtuu nuorten heittäytyessä tarinoimaan. Välittäjät ovat välttämättömiä luomistyössä.²¹

Tarinoinnin ketjussa maahanmuuttajastereotyytiat, kansalliset symbolit, kieli ja suomalaisuus asettuvat uusiin yhteyksiin. Lauseiden ja merkitsijöiden lennellässä stereotyytiat menettävät otteensa ”fantasmaattisina representaatioina”, joilla poikien arkea ohjaillaan. Perustavat myytit sekä maahanmuuttajista että suomalaisista saavat kyytiä. Sepitetty elementit kietoutuvat faktoihin Vietnamin sodasta ja entisen Jugoslavian pommituksista. *Leikkipuiston* tarinoinnin ketju häivyttää toden ja sepitteen välisen vastakkainasettelun alleviivatukseen kuvaushetkellä muodostuvaa visiota tulevasta yhteisöstä.

Muutoksen tallentaminen

Leikkipuiston tarinoinnin akseli muodostuu malmilaismaiseman ja lähes hysteeristen sanomisotelluiden välille. Betonilähiön näkymää säestää viulistisesti Sanna Salmenkallion melankolinen musiikki, joka tuo lähes surumielisen sävyn kohtauksiin, joissa pojat on kuvattu

yksin. Musiikki ikään kuin tuottaa tarpeen yhteiselle tarinoinnin ketjulle. Kuvaushetkellä syntyvä kollektiivinen puhe puolestaan kiinnittää huomion ryhmäläisten välille kehkeytyvään dynamiikkaan.

Deleuzen mukaan luova tarinointi on ”tulemista [muutosta], kun todellinen henkilöahmo alkaa tarinoida, kun hän heittäytyy röyhkeästi sepittämään ja jää kiinni itse teossa, ja osallistuu siten kansansa luomiseen”²². Ranskankielisen alkutekstin ilmaisun *en flagrant délit de* juridinen sivumerkitys verekseltään kiinnijäämisestä rakentaa dokumenttielokuvan kannalta tärkeän kaksiosaisen ajatuksen: luovasta tarinoinnista alkavasta muutoksesta saadaan kiinni.

Kiinnisaaminen on muutoksen tallentamista. Dokumenttielokuvassa ei ole ratkaisevaa esittää jo muotoutunut maailmaa mahdollisimman totuudenmukaisesti, vaan tallentaa ja ilmaista tarinoimalla tapahtuva muutos. Deleuzen mukaan ”jonkun kiinnisaaminen sepittämässä tarkoittaa kansan luomisen liikkeen tavoittamista”²³. *Leikkipuistossa* tämä merkitsee puheakteissa kehkeytyvän

tulevan yhteisön tallentamista tarinoinnin hetkellä.

Dokumentaarisessa tarinoinnissa kiinnisaaminen ja tallentaminen asettuvat hyvin erilaiseen asentoon kuin *direct cineman* perinteestä tutussa teesissä kuvaajista karpäsinä katossa. Tavataan ajatella, että ’suoran dokumenttielokuvan’ huomaamaton sivustaseuraaminen saattaa paljastaa yllättäviä totuuksia kuvatuista henkilöistä heidän unohtaessaan kameran läsnäolon. Dokumentaarinen tarinointi ei sitä vastoin tavoittele piilevien totuuksien paljastamista; se suuntautuu luomaan todellisuutta. Tarinoinnissa ei myöskään seurata sivusta puheakteja, vaan tekijät ja kuvatut henkilöt muodostavat välittäjien ketjun: ”Tekijä ottaa askeleen kohti henkilöahmojaan, ja henkilöahmot ottavat askeleen kohti tekijää: kaksinkertainen tuleminen.”²⁴ Näin avautuu yhteys myös kristallikuvaan, josta dokumentaarisen tarinoinnin määrittely alkoi. Henkilöahmojen lähestyessä tekijää – ja päinvastoin – kuvauksen kohdetta ei enää voi ajatella kuvasta irrallisena. Kuvaan kiteytyy henkilöahmojen ja tekijän vastavuoroinen liike.

Viitteet

- 1 Deleuze 2005, 237.
- 2 Ks. esim. Flaxman 2012; Bogue 2010.
- 3 Deleuze 1985, 165.
- 4 Pisters 2008, 114.
- 5 Deleuze 1985, 170–171.
- 6 Pisters 2008, 114.
- 7 Pisters 2012, 253.
- 8 Ks. Hongisto 2011.
- 9 Deleuze 1985, 192–202.
- 10 Deleuze & Guattari 1980, 427.
- 11 Smith 1997, xlv.
- 12 Deleuze 1995, 174.
- 13 Bergson 1954, 108. Bergsonin sepittämisen määritelmässä on juonteita, jotka voidaan rinnastaa Nancy ja Lacoue-Labarthen (2002) käsityksiin natsimyytin rakentamisesta ja myyttisestä identifioutumisesta. Tämän yhteyden tarkempi tarkastelu rajautuu kuitenkin tämän artikkelin ulkopuolelle.
- 14 Bogue 2010, 16; Bogue 2007, 91–94, 106; Mullarkey 2007, 57.
- 15 Bogue 2010, 44. Mullarkeyn (2007) Bergson-luenta on huomattavasti Bogueen vastaavaa myönteisempi. Hän korostaa sepittämisen prosessin dynaamisuuutta, kun taas Bogue (2007; 2010) kiinnittää huomionsa prosessin tuloksena syntyviin staattisiin myytteihin ja uskomuksiin.
- 16 Guattari 1984, 22–44.
- 17 Vrt. Bogue 2007, 97–98.
- 18 Deleuze 1985, 281–291.
- 19 Ks. Deleuze & Guattari 1980, 426–427.
- 20 Rodowick 1997, 161; ks. myös 139–169.
- 21 Deleuze 1995, 125.

- 22 *C'est le devenir du personnage réel quand il se met lui-même à 'fictionner', quand il entre 'en flagrant délit de légende', et contribue ainsi à l'invention de son peuple.* Deleuze 1985, 196.
- 23 Deleuze 1995, 125–126.
- 24 *L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur: double devenir.* Deleuze 1985, 289.

Kirjallisuus

- Bergson, Henri, *The Two Sources of Morality and Religion* (Les deux sources de la morale et de la religion, 1932). Käänt. R. Ashley Audra & Cloudesley Breerton. University of Notre Dame Press, Notre Dame 1954.
- Bogue, Ronald, *Deleuzian Fabulation and the Scars of History*. Edinburgh University Press, Edinburgh 2010.
- Bogue, Ronald, *Deleuze's Way. Essays in Transverse Ethics and Aesthetics*. Ashgate, Aldershot 2007.
- Deleuze, Gilles, *Nietzsche ja filosofia* (Nietzsche et la philosophie, 1962). Suom. Tapani Kilpeläinen. Summa, Helsinki 2005.
- Deleuze, Gilles, *Negotiations* (Pourparlers, 1990). Käänt. Martin Joughin. Columbia University Press, New York 1995.
- Deleuze, Gilles, *Cinéma 2. L'image-temps*. Minuit, Paris 1985.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Minuit, Paris 1980.
- Flaxman, Gregory, *Gilles Deleuze and the Fabulation of Philosophy*. University of Minnesota Press, Minneapolis 2012.
- Guattari, Félix, *Molecular Revolution. Psychiatry and Politics* (Psychanalyse et transversalité, 1972; La révolution moléculaire, 1977). Käänt. Rosemary Sheed. Penguin, London 1984.
- Hongisto, Ilona, *Soul of the Documentary. Expression and the Capture of the Real*. Väit. University of Turku Press, Turku 2011.
- Mullarkey, John, *Life, Movement and the Fabulation of the Event. Theory, Culture & Society*. Vol. 24, No. 6, 2007, 53–70.
- Nancy, Jean-Luc & Lacoue-Labarthe, Philippe, *Natsimyytti* (Le mythe nazi, 1991). Suom. Merja Hintsä & Janne Porttikivi. Tutkijaliitto, Helsinki 2002.
- Pisters, Patricia, *Delirium Cinema or Machines of the Invisible?* Teoksessa *Deleuze and the Schizoanalysis of Cinema*. Toim. Ian Buchanan & Patricia MacCormack. Continuum, London 2008, 102–115.
- Pisters, Patricia, *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford University Press, Stanford 2012.
- Rodowick, D. N., *Gilles Deleuze's Time Machine*. Duke University Press, Durham 1997.
- Smith, Daniel, Introduction: “A Life of Pure Immanence” – Deleuze’s “Critique et Clinique” Project. Teoksessa Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical* (Critique et Clinique, 1993). Käänt. Daniel W. Smith & Michael A. Greco. Verso, London 1997, xi–liii.



H. A. KOVALAINEN

Sokkeloinen silkkitehdas, ihmisen luonto

Todellisuusvetoisen dokumenttielokuvan kaksi tietä

Miksi dokumentaarisen elokuvan ajatellaan usein tarjoavan vain näkökulmia todellisuuteen eikä niinkään todellisuutta sellaisenaan? Mikä muu taide kuvaisi kuitenkin niin intiimisti maailmaa, jota ilman se voi hengittää tuskin sekuntiakaan? Sophie Fiennesin *Over Your Cities Grass Will Grow* (2010) ja Abbas Kiarostamin *Five – Five Long Takes* (2003) ovat esseistisiä dokumenttielokuvia, jotka kurottavat uutta luovilla ja vanhaa myllertävillä tekniikoilla maailman näkökulmasidonnaisesta kuvaamisesta kohti luontoa sellaisenaan. Niissä on idullaan uusi taiteen muoto, joka ei ole enää ihmislähtöistä vaan nousee maailmasta itsestään.

Kamera tiltaa alaspäin: ränsistynyt katto, yksinäinen hehkulamppu. Toinen hehkulamppu, pimeä pyöreä tunneli, jonka päässä hohkaa valo. Toinen tunneli, jota pitkin silmä tuskin ehtii kulkea, kun jo tulee näkyviin kolmas, aiempia hämäämpi, vain siellä täällä roikkuvien lampuin valaistu. Kamera piipahtaa hetkeksi maan pinnalle haravoidakseen kalliokiveen rouhittuja jykeviä pylviä oikealta vasemmalle kulkevassa ajossa. Sitten se palaa jälleen maan alle kafkamaisesti toinen toiseensa johtaviin huoneisiin, joihin valonsäikeet armeliaasti kurottavat kattoluukuista. Lattialla (vai onko se maata) on kauan sitten särkyneen, unohdetun ruukun palasia...

Englantilaisen Sophie Fiennesin ohjaama *Over Your Cities Grass Will Grow* on outo dokumentti: vieras ja tuttu, tyyliltään *direct cinema* -henkisen realistinen ja yhtä kaikki etäännytetyn ylevä. Elokuvan aiheena on saksalaisen nykyaiteilijan Anselm Kieferin (s. 1945) valtaisa *Gesamtkunstwerk* hylätyssä silkkitehtaassa Barjacissa Etelä-Ranskassa, jonne Kiefer muutti vuonna 1993. Seitsemän vuotta myöhemmin taiteilija alkoi muuntaa maisemia valtavaksi kokonaistaideteokseksi. Kun hän saapui Barjaciin, paikalla ei ollut mitään. Oli osoitettava kaivinkoneille katujen paikat ja hahmoteltava liidulla talojen pohjapiirroksat. Vähä vähältä Kiefer rakensi autioituneelle tehdasalueelle maan alla möyriä kapeita, keskenään risteäviä kujia, ihmistä mittavammista maalauksista ja installaatioista täyttyviä taloja ja pihalla huojuvia parikymmenmetrisiä sementtielementtitorneja.

Over Your Cities Grass Will Grow ei kysy alulleen lupaa: ennen kuin katsoja huomaakaan, kamera ryhtyy viipyillen tutkimaan salamyhkäisiä, hylättyjä tunneleita, joiden lävitse se kulkee sulavan ajattomissa kamera-ajoissa. Leikkaus on katkelmallista, yksikään ajo ei ehdi

päätyä ennen seuraavan alkua. Usein ajojen suunnat leikkaavat toisensa kuin haarukoitaisiin ristiin rastiin geometrista karttaa, josta voi saavuttaa kokonaiskuvan vain tutkimalla esineitä vikkellä ja vuorotellen eri puolilta.

Jo Fiennesin elokuvan alku luo omalaatuisen ensivaikutelman: tämä ei ole vain hylätty tehdas vaan joltisenkin *hylätty maailma*, jonka ihmisettömässä kolkkouudessa vain kamerat osaavat asua. Aforistisesti leikattua kerrontaa säestää György Ligetin musiikki, jonka pistävät dissonanssit ovat omiaan korostamaan Kieferin rakentamien sokkeloiden särmiä ja jyrkkää hämäämistä. Keskivaiheilla elokuva esittää Kieferin työskentelyä ranskalaisine apureineen sekä taiteilijan saksankielisen haastattelun. Elokuvan varsinaisena aiheena ja sisältönä on kuitenkin Kieferin sokkelo sokkelolta avautuva taide.

Elokuvasa on idullaan uusi taiteen muoto. Taide ei ole elokuvan objekti vaan subjekti: Kieferin taide teokset tulevat eläviksi eli performatiivisesti tapahtuvat Fiennesin liikkuvana kuvana. Kieferin taide on perin juurin prosessuaalista. Hän saattaa rakentaa töihinsä satatiloisia ”pyhiä kirjoja”, mutta ennen teoksiin kiinnittymistä kirjojen annetaan huuhtoutua meren aalloissa, jotta meri jättäisi jälkensä kirjojen sivuille. Rikkoutuneet ruukut, tähtikartat, maalauksiin piirtyvät tuhkametsät tai tulevuorenpurkausta muistuttavat metallilaavanorot rakentavat materiaalisuudellaan tuntua omanlaisestaan maailmasta. Taulujen viimeiset piirrot ovat vain harvoin siveltimestä, sillä Kiefer käsittelee pintoja mitä vaihtelevimmilla aineilla, ja kaikki työprosessin vaiheet painautuvat teoksiin.

Kieferin taiteen valinta elokuvan aiheeksi on oivaltava juuri siksi, että elokuvallinen ilmaisu – kaikkein täysiverisimpänä tila-aikataiteena – tavoittaa nimenomaan taiteen prosessiluonnon. Kuten draama ja tanssi, elokuva

sijoittuu aikaan ja tilaan. Kuva laajenee avaralle kankaalle, ja elokuvalla on aina kestopa. Ajallisella taiteella on useimmiten myös ääni. Kirjaimellisesti elokuvan äänet muodostuvat tulen ritinästä, särkyvän lasin helinästä ja kaivinkoneiden murinasta, jotka tekevät Kieferin taiteen aistittavaksi, melkein haistettavaksi. Kuvainnollisesti Kieferin taiteilijana kehkeytyy elokuvan sulavassa kuvakielessä. Toisin sanoen elokuva tulee taiteeksi niinä hetkinä, kun se kuvaa Kieferin teosten syntyä, mikä tarkoittaa joko uuden teoksen työstämistä tai ”valmiin” installaation asteittaista paljastumista kameran tutkivissa ajoissa. Havainto on yleistettävissä. Ylisummaan taide kehkeytyy elokuvassa, elokuvasta tulee taidetta, kun se saa otteen taiteen syntyprosessista.

Kamera on vähemmän taidetta ulkopuolelta tarkkaileva katselija kuin teosten yksityiskohtia nuuskiva sielu, joka tahtoo liikkeillään tehdä taiteen puhuvaksi. Kokonaistaideteoksista käyvät installaatiot eivät ole mitään, ellei niiden sisällä ja lävitse puikkelehti – ja kuka olisikaan niitä tahdikkaammin tunnustelevalta olento kuin kamera? Eivätkö maanalaiset ruukun sirpaleet ole kuolleita, ellei kukaan niitä katso? Kuvan ikuisuus: rapautuva ja katoava taide on ikuistettu kuvaruudulle.

Kaarna ja kuu

Fiennesin dokumentin aiheena, peräti eräänlaisena toisena tekijänä, on Kiefer, vaikka katsoja saattaakin unohtaa kuvattujen rakennelmien olevan taiteilijan kädenjälkiä. Fiennes onkin ohjaaja, joka osaa taidokkaasti hyödyntää toisten ajattelijoiden tai taitelijoiden työtä, sillä saman ohjaajan tekosia ovat slovenialaisen filosofin Slavoj Žižekin kanssa tehdyt *Pervert's Guide to Cinema* (2006) ja *Pervert's Guide to Ideology* (2012). Näissä kuten Kieferiäkin käsittelevässä elokuvassaan Fiennes jättäytyy niin taitavasti taka-alalle, että katsoessa paikoin unohtaa hänet ohjaajana. *Over Your Cities Grass Will Grow* kurottua ihmisen tekemästä taiteesta kohti kerrontaa, jossa fokalisaatio nyrjähtää ihmisestä esineisiin, taiteilijasta hänen rakentamiinsa teoksiin, jotka heräävät henkiin elokuvana.

Iranilaisen Abbas Kiarostamin 74-minuuttinen essee-elokuva *Five* muodostaa Fiennesin elokuvan vastinparin. Jos Fiennes onkin käsikirjoittanut elokuvansa tarkoin, manipuloinut otoksensa laskelmoiduin kamera-ajoin ja tarkoin rytmitetyn leikkauksin, rakentaa Kiarostami elokuvansa pikemminkin luonnon tapahtumien yllätyksellisyydelle. *Fivessa* ei esiinny ihmisääntä, ja ainoassa ihmisiä kuvaavassa kohtauksessa henkilöt vain kulkevat ruudun laidasta laitaan. Kiarostami jättäytyy – ja jättää ihmiset – Fiennesin tavoin taka-alalle ja antaa luonnolle tilaa näyttäytyä. Kiarostamin elokuva viekin huippuunsa siirtymän ihmiskeskeisestä elokuvasta esineisiin. Elokuvan varsinaisina aiheina ja subjekteina ovat luontokappaleet: kaarnanpala, meren aallot, valkoinen valo, koirat, ankat, musta valo, sade, ukkonen ja kuu.

Five on poikkeuksellinen yhden miehen *auteur*-dokumentti, jota ohjaaja luonnehtii omin sanoin kokeelli-

seksi ja meditatiiviseksi teokseksi, runouden ja valokuva-taiteen sukulaiseksi. Elokuva on omistettu staattisen kuvakerronnan mestarille Yasujiro Ozulle, joka Kiarostamin tavoin suosii pitkiä otoksia vailla sen kummempia korostuksia, ellei kuvakulmaa ja kompositiota lasketa. Siirtämällä ozulaisen kuvakielen dokumentaariseen käyttöön, vieläpä luonnon yksinkertaisten tapahtumien kuvaukseen, Kiarostami vie oppi-isänsä pidemmälle ohjaustekniikan, jossa tarkoin harkituilla eleillä minimoidaan ohjaajan valta ja maksimoidaan kuvien voima.

Five koostuu viidestä minimalistisesta, tyynen rauhallisesta mutta sitäkin hienovaraisemmasta kuvasta, joita yhdistää vesimotiivi. Pienen budjetin elokuva on kuvattu kokonaan taskukokoisella digikameralla, joka tallentaa luonnon verkkaisia liikkeitä pitkillä, staattisilla otoksilla. Digikameran suomista ilmaisumahdollisuuksista Kiarostami luo uuden tyylilajin: hänen mukaansa taskukokoisia kameroita ei pitäisi ensinkään käyttää turhanaikaisten asioiden kuvaamiseen, sillä pienen kokonsa ansiosta kamerat mahdollistavat luonnon kätkeytyneiden rakenteiden ja säännönmukaisuuksien tutkimisen.¹ Kun digikamera valjastetaan yksinkertaiseen dokumentaariseen käyttöön, ennalta suunniteltua ei ole edes kuvien sisältö: jos ohjaajalla onkin kuviin osuutensa, muodostuu se pitkälti siitä, että hän lavastaa otoksensa luonnon vapaaksi näyttämöksi. Ohjaajan rooli rajautuu siihen, että hän järjestää puitteet kuvien vapaalle tapahtumiselle.

Kiarostamin elokuva vertautuuakin Fiennesin dokumenttiin juuri luovuttamalla ilmaisuvoiman ohjaajalta todellisuuden nyansseille. Kiefer-dokumentissa ihmisen tekemästä taiteesta on tullut maailma, jota elokuva kuvaa sellaisenaan (pysyvästi hylättynä ja juuri siksi ikuisina kuvina). Kiarostamin elokuva osoittaa, kuinka ympäröivä luonto on autio, vaikka ihmiset sen laidoilla norkoilisivatkin. Fiennesin kamera liikkuu koko ajan ja saa siten kieferiläiset todellisuudet puhumaan. Kiarostamin kamera ei liiku käytännössä lainkaan vaan luovuttaa luonnolle sanavallan: kun kamera käy ja kuvattavana on käsikirjoittamaton maailma, mitä tahansa voi tapahtua... Fiennes luo pitkälle viedyillä ohjauseleillä samanlaisen vaikutelman omasta maailmastaan kuin Kiarostami jättämällä huomaamattoman digikameran luonnon äärelle. *Fiven* subjekti ei ole enää inhimillinen mieli, vaan luonnonkappaleista tulee eläviä, sanatonta kieltään puhuvia persoonia.

Elokuvan ensimmäisessä otoksessa aallot lyövät yli meren rannalla lojuvan puupalikan, joka laineiden voimasta kierii kohti rannalla viipylevää kameraa ja aina aaltojen vetäytyessä jälleen takaisin veteen. Radikaalilla minimalismillaan Kiarostami saa katsojan rakentamaan elokuvan kertomukset. Piskuinen kaarnanpala muuntuu yhtäkkiä kuvien kokijaksi. Ensin pala potee yksinäisyyttä ja kaipaa merille, jos se vain saisi aikaiseksi lähteä matkaan. Kun sitten pala yhtäkkiä aaltojen voimasta halkeaa kahtia, syntyneet kappaleet alkavat siitä hetkestä eteenpäin kaivata toistensa läheisyyttä. Lastu kulkee kuvaan ja kuvasta pois, kuin tuo raja merkitsisi olemassaolon reunaa... Katsoja toivoo palikan palaavan



”Olen oppinut jotakin: en odota ankkujen toimittavan mitään.”

takaisin, ikään kuin häntä ohjaisi rakkaus kuvaan, kuvan omistushimo, ja juuri tähän himoon Kiarostami haluaa katsojan havahduttaa.

Perinteinen kerronnallisesti etenevä elokuva tahtoo vangita kuvaan ja omistaa, kontrolloida, ja sillä tavoin lienemme oppineet elokuvia katsomaan. Kiarostamin kaarnanpala on oikukkaampi, ihmistaidetta itsenäisempi ja itsepintaisempi: se ei palaa ihmisen käskystä. Ohjaaja purkaa himon mekaniikan: älä himoitse mitään tapahtuvaksi, vaan *katso, katso hyvin*. Elokuvan nimi olisikin voinut olla jompikumpi edellä mainituista, kuten Kiarostami on itse todennut.²

Toisessa osassa kamera on korkeammalla ja kauempana merestä, sementtisellä rantabulevardilla, jota pitkin eri ikäiset ja näköiset ihmiset raahustavat kukin omaan tahtiinsa ja suuntaansa. Inhimillisille kokijoille Kiarostami ei salli sen enempää kuin kulkea ohi kamerasen (elokuvataiteen ensimmäisen kokijan), kun taas taustalla pauhaavat aallot saavat vapaasti asua kuvissa. Pysähdytetyn pakottamaton elokuva ajaa katsojan projisoimaan kuviin omat odotuksensa, sillä *Five* ei anna odottaa tai pakota odottamaan mitään tiettyä. Kun ihmiset kulkevat ruudun ohi, katsoja intuitiivisesti olettaa heidän täyttävän tiettyä tehtävää, joka on hoidettu, kun kuvan laidasta laitaa on kuljettu. Kun otoksen lopussa neljä miestä seisautuu neuvottelemaan kuvan reunaan, otaksun jokseenkin järjenvastaisesti heidän neuvottelevan kohtauksen päättymisestä. Mitään tehtävää ei ole: kun odotukset huomaa turhiksi, oppii katsomaan.

Fiennesin ja Kiarostamin elokuvien voima piilee siinä, että ne palauttavat elokuvan sen alkuperäisiin, todellisuutta mimeettisen luonnollisesti – ja juuri siksi luonnottomasti – kuvaaviin tekniikoihin. Elokuvan perustava kauhu tulee näkyväksi: kun ohjaaja valjastaa ”luonnottomasti” elokuvalliset tekniikat todellisuuden särmiä ja rytmiä vapaaseen paljastamiseen, nuo särmit näyttävät ”luonnollisesti”. Fiennes osoittaa, kuinka taiteen tekemisessä ihmisen käsistä irtoaa kokonainen maailma, joka alkaa elää omaa elämäänsä. Kiarostami astuu askelen taakse päin ja tarraa kiinni maailmaan, joka on aina ollut.

Ainoa ja yksiolennollinen pyhä

Fiven toiselle osalle paralleelin muodostaa neljäs osio, jossa näyttämön laidasta laitaa tepastelevat ankat, ensin yksi kerrallaan vasemmalta oikealle, sitten hieman viikselämmän ja tiiviimmässä ryppäessä takaisin oikealta vasemmalle. Olen oppinut jotakin: en odota ankkujen toimittavan mitään. Väliin jää kolmas ja keskimäinen otos, jossa aurinko hitaasti nousee ja maisema taittuu asteittain valkoiseksi parin koiran pitäessä palaveriaan meren äärellä. Kiarostami on oletettavasti saanut vaikutelman aikaan vakioimalla kamerasen valotusasetukset siten, että vähitellen lisääntyvä auringonvalo polttaa kuvan lopulta puhki.

Viidennessä ja viimeisessä osassa valkoinen on muuttunut mustaksi, ja itse elokuvansa kuvannut Kiarostami tarkkaa kuun heijastuksen liplatusta mustan veden pinnalla. Ohjaaja on tehnyt kaikkensa saadaakseen kuun vähä vähältä aukenevan hahmon vangituksi nauhalle.³ Tälle mustanpuhuvulle kohtaukselle parin muodostaa juuri mainittu koirakohtaus, jossa kuva vähitellen ylivalottuu valkoisena hohkaavasta auringonvalosta. Näin ohjaaja havainnollistaa, ettei kamera kykene näkemään ja ymmärtämään sitä, minkä koirat näkevät ja ymmärtävät. Taittamalla kuvan aste asteelta silkaksi valkoiseksi Kiarostami havahduttaa katsojan karuun tosiseikkaan, että luontokappaleet näkevät toisin kuin kamera. Todellisuudesta tulee elokuvan subjekti: vaillinainen digikameratekniikka kumartaa ja nöyryty liian kirkkaan valon edessä.

Miten hullu taiteilija, saati taiteilijaa käsittelevä dokumenttelokuva, voisi saavuttaa jotakin vastaavaa? Kun *Over Your Cities Grass Will Grow* kuvaa Kieferin soveltamassa usein käyttämäänsä taulun tuhkausmenetelmää, katsoja ei näe vain valmiista taulua vaan myös sen tauluksi tulemisen tavan: kun tuhka on ripoteltu maalipinnalle ja kun se karistellaan pois, muodostaa tapahtumaketju oman todellisuutensa, joka irrottautuu tekijästään. Kieferin liikkeeseen sysäämä matka valmiiksi tauluksi muuntuu elokuvassa notkeaksi totuudeksi. Valmis taulu kantaa tekoprosessistaan vain jälkiä, mutta Fiennesin talletteessa jälkien piirtymisestä tulee taidetta.

Jotakin vuosia sitten satuin Tampereen elokuvajuhlilla näkemään amerikkalaista avantgarde-maalaria käsitelleen lyhytelokuvan *Jackson Pollock 51* (1951). Eräässä kohtauksessa useimmiten roiskimalla maalannut taiteilija viskoo erivärisiä maaleja kamerasen kuvaamalle lasille, kunnes hän äkkiä pyyhki pinnan. Mitä tapahtuu? Pollock pyyhki maalauksensa näkymättömiin, mutta elokuvakamera on tallentanut niin teoksen syntyprosessin kuin ”valmiin” lopputuloksen ohikiitäväksi mutta ikuisiksi kuvaksi. Näin ihmisen luoma todellisuus ylittää taide-elokuvassa ihmislähtöisyytensä. Kuvaksi tullessaan todellisuus siirtyy aineellisesta aineettomuuteen. Tämä on elokuvan ainoa ja varsinainen transsendenssi.

Kun Kiefer vastaavasti sulattaa lyijyä tulella ja sen jälkeen viskaa rovioon pinkan kirjoja, on kuva jälleen tullut kuolemattomaksi⁴. Piesköön taiteilija kirjan mustaksi tomuksi aivan vapaasti, jokainen lekan isku talti-



oituu kuitenkin filmille. Vain kuvattuna voi kadotettu historia elää ikuisesti. Enää Kiefer ei asu Barjacissa; sadat rekat rahtasivat kootut teokset Pariisiin. Rakennettujen kaupunkien varsille kasvaa ruohoa... Yhtä kaikki Fiennessin kuvat eivät rapaudu: digitoitu taide on katkonut siteensä aikaan.

Taiteen tapahtumisen tyylikäs kuvaaminen voi synnyttää – tai on synnyttämässä – uuden elokuvagenren, joka on lopulta vähemmän uusi lajityyppi kuin uusi taiteen muoto. Nähtävänä on absoluuttinen kankaalla tapahtuminen, jossa kuvalliset teemat punoutuvat toisiinsa yhtä selittämättömästi kuin kauneimmassa musiikissa: ne kehittyvät orgaanisesti toinen toiseensa limittyen, ne katoavat näkymättömiin ja pilkahtavat jälleen esiin. Moderni *Gesamtkunstwerk* herää henkiin, ehkä ainoalla tavalla, joka voi mielekkäästi onnistua.

Kiarostamin menetelmänä on nöyrä luonnon äärellä viipyminen, jotakuinkin samassa hengessä kuin Sibelius kuvasi sinfoniamuotoa raikkaaksi lähdedeksi. Kieferin ja Fiennessin metodi on kuin Mahlerin: taide-osten on suljettava sisälleen kaikki, ja vasta näin ne voivat tulla orgaanisen kauneuden airuiksi. Kiefer vaikuttaa renessanssi-ihmiseltä, Kiarostamin ei tarvitse vaivata päätään neroudella. Juuri nyt Kieferin teokset ovat kuolemattomia elokuvan muodossa, kuten Jackson Pollockin lasille maalatut ja saman tien pois pyyhityt – samalla kuvatuiksi tulleet ja siten ikuistuneet – hauraat abstraktiot.

Takaisin luontoon!

Kiarostami järjestää *Fivessa* luonnon näyttämönsä niin taitaen, että sattumista kehkeytyy välttämättömyyttä. Kun kamera ei tee muuta kuin pysyy aloillaan ihmisetöman luonnon äärellä, alkavat luonnon omat säännönmukaisuudet nostaa päätään. Kieferiä käsittelevässä elokuvassa liike käy toiseen suuntaan: taiteilijan sinnikkäällä työllä rakentamat teokset saadaan Fiennessin sulavilla kamera-ajoilla ja rapsodisella leikkauksella näyttämään kaikesta suunnittelusta huolimatta luonnollisilta ja peräti saattumanvaraisilta. Kiarostamin mukaan piskuiset digikamerat mahdollistavat luonnon vääjäämättömyyksiensä kuvaamisen, kunhan ohjaaja vetäytyy niin syrjään kuin vain ohjaaja voi. Näin Kiarostami kertoilee lyhytelokuvassaan *Making of Five*, joka on julkaistu *Fiven* DVD-version yhteydessä.

Ohjaajan omalla auteurismilla flirttaileva *Making of Five* – ihmisäänellä ryyditetty dokumentti ihmisäänentömmästä dokumentista – toimii samalla tavoin kuin Kieferin haastattelu *Over Your Cities Grass Will Grow*’ssa. Molemmissa taiteilijat selittävät sanoin jotakin, mikä on parhaiten aistittavissa silmin, korvin ja sanatta. Puheenvuorot eivät kuitenkaan vie elokuvien todellisuuslähtöiseltä kerronnalta perustaa. Päinvastoin ne osoittavat, että taiteilijan on aina tehtävä töitä päästäkseen lähelle alati kehkeytyvää olemista. Jotta kuvat tavoittaisivat elokuvan alkuperän, raa’an yllätyksellisyyden kauhun,

näyttämö on rakennettava tälle kauhulle otolliseksi. Kiarostamin *Fivessa* ollaan alkuperäisen elokuvan ytimessä: kuvassa, joka on vain yhden askeleen päässä valokuvasta; ainoana eronaan liike, joka hienovaraisuudessaan kieltäytyy ihmislähtöisistä tulkinnoista. Oudot ajatukseni rantabulevardikohtauksen päättymisestä neuvottelevista vanhoista herroista tai toisiaan kaipaavista kaarnanpaloista todistavat juuri tämän. Kun kompositio ja kuvakulma ovat ainoat reunaehdot maailman odottamattomille tapahtumille, on kuvakerronta palannut elokuvataiteen fotogeneettisille juurille.⁵ Perimmäisenä erona valokuvaan lienee se, että elokuvassa kuvattavan liikkeen kumulatiivisesta vaikutuksesta kehkeytyy vähitellen oma aikatodellisuutensa, joka mukailee hetkissä elävää ihmiskokemusta. *Five* on musiikkia: koska kuvissa ei tapahdu mitään, niiden todellisuuden voi ottaa vastaan avoimin korvin.

Uusi elokuvataide syntyy sen ymmärtämisestä, ettei elokuvan alkuperäisenä ja viimekätisenä aiheena ole ensinkään ihmismaailma vaan ihmisetön, autio todellisuus, jonka vain sanaton kuva voi valjastaa omaksi kielekseen. Juuri riisumalla kuvakerronnan turhista ihmisäänistä elokuvataide voisi yhäkin intiimimmin tarttua totuuteen, jonka mukaan kuvat puhuvat aina enemmän kuin sanat. Kiarostami osoittaa elokuvan ihmisetömyyden varoitamalla meitä järjettömistä projektioista ja intentionaalista harhoista, joita hänen radikaaliekologinen elokuvansa tyynellä vimalla purkaa. Kieferiä käsittelevän elokuvan avain piilee siinä, että vaikka kaikki kuvien teokset ovat lähtöisin ihmisestä, kuvissa näkyvä taiteen siirtyminen ohikiitävistä hetkistä ajattomaksi elokuvaksi ei ole.

En tunne muita elokuvia, joiden edessä voi sulkea silmät ja silti tuntea katsovansa maailmaa. (Kiarostami itse on todennut, ettei häntä haittaa jos *Fiven* katsoja torakhaa elokuvaa katsoessaan.)

Voisin sanoa samoin kuin kerran Pariisin Picasso-museossa vierailtuani (elleivät silmätkin olisi tarpeettomat). *En ajatellut, katsoin vain.*

Kutsuttakoon syntymäisillään olevaa lajia taiteeksi yhdellä ehdolla: elokuva ei ole ihmislähtöinen taide.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Ks. *Five*-elokuvan DVD-versioon sisältyvä pätkä *Making of Five*.
- 2 Ks. *Making of Five*.
- 3 Elokuvan viimeinen ”otos” on todellisuudessa koostettu pariskymmenestä erillisestä otoksesta, ja samoin jakson ääniraitaa työstettiin nelisen kuukautta. Lopputuloksen luomiseen käytetyt tekniikat eivät kuitenkaan tee tyhjiksi huomioita valmiin elokuvan luonnollisuusvaikutelmasta.
- 4 Mainitsen ohimennen toisen esimerkin fiktiivisestä elokuvasta, jossa ohjaaja leikkitelee kuvien kuolemattomuudella: Krzysztof Kieslowskin *Punaisen* (1994) loppukohtauksessa vakavasta laivo-onnettomuudesta pelastuu puolen tusinaa henkilöä, joiden joukkoon viimeisen elokuvansa tehnyt ohjaaja sisällyttää käytännössä kaikki väritrilogiansa päähenkilöt!
- 5 Stanley Cavell painottaa juuri elokuvan fotogeneettistä luonnetta todellisuuslähtöisyyden perustana. Ks. *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Viking, New York 1971.


UUTUUS!

*”Onko jumala
tuntematon?
Onko hän ilmi kuin taivas?
Pikemmin uskon niin.”*

FRIEDRICH HÖLDERLIN

Teokset

Suom. Johan L. Pii
niin & näin -kirjat 2012, 535 sivua
ISBN 978-952-5503-71-5

Hinta: 45 €
(kestotilaajalle 37 €)

Saksalaisista runoilijoista filosofisimman kootut runot ja teoreettiset fragmentit ilmestyvät ensi kertaa suomeksi. Omana aikanaan eksentrisenä pidetty Hölderlin (1770–1843) ei ole menettänyt rahtuakaan epäajannukaisuudestaan ja ajattelunsa omalakisesta outoudesta. Schellingin ja Hegelin opiskelutoverin runoissa ja fragmenteissa saksalaisen järjen yö loistaa kirkkaimmillaan. Heideggerin sanoin “Hölderlin lähestyy meitä tulevaisuudesta”.



HÖLDERLIN
TEOKSET

NIIN & NÄIN
www.netn.fi/kauppa
040 721 4891

Märkä suo

Loppuvuodesta 2012 kriitikot rankkasivat kotimaisia elokuvia paremmuusjärjestykseen. Kärkikymmenikköön mahtui Teuvo Tulion *Sensuela* (1973), mutta vain harva nykyelokuva. Soraäänit kirskahivat: missä tämän päivän ohjaajat, miksi *Sensuela*? Elokuvan ylistys soti lähes kaikkia järkisyitä vastaan, olihan *Sensuela* avoimen eroottinen, teknisesti al-arvoinen, kulahtanutta maalaisnainen kaupungissa -tematiikkaa hartiat kipeinä pyörittävä latte, latte elokuva.

Kaikesta näkee, että Tulio sai rahoitusvaikeuksista ja teknisistä ongelmista huolimatta viimeiseen elokuvaansa kuitenkin aivan erityisen kierteen. Jokainen kuva hohkaa luovan hulluuden lämpöä. Saamelaiseksi aiottu, mutta kolonialistisen eksotiikan läpi prässätty Laila päätyy ihastuksensa, saksalaisen valokuvaajan Hansin perässä Helsinkiin ja joutuu huonoille teille. Seuraa loputon määrä epämääräistä kiemurtelua, saunomista, hurmiota ja Tšaikovskin *Joutsenlammen* teemaa. Loppuviimein jämy Lapinmies, väärin ymmärtänyt ja nöyryytetty Lailan isä, tulee ja kostaa kaikille.

Tässä kuvastossa kaupungissa pesivät sekä paheellinen elämä että mahdollisuus vapautumiseen. Teollisen kapitalismin kulta-aikaan ja kaupunkilaistumiseen yhdistyvä teema saattoi puhutella viime vuosisadan alkupuolella ja vielä 1970-luvun Suomessa, mutta 2000-luvulla se vaikuttaa jo luuta myöten kalutulta. Jotain kuitenkin itse kaavassa on muuttunut, ehkä juuri *Sensuelan* myötä. Kun Dome Karukosken *Kielletyssä hedelmässä* (2009) aiheen käsittelyä vielä yritetään, nuorisokuvaukseen heraahtaa siinä määrin nostalgiaa, että voimasuhteet kääntyvät ainpäin. Elokuva kuvaa nykyaikaa, mutta keksii uudelleen menneen ajan orastavaa nuorisokulttuuria. Nostalgia liittyy ennen muuta teoksen muotoon, jolloin *Kielletystä hedelmästä* tulee olennaisesti nykytodellisuudesta irronnut, *ikäväivä* tekstuuri. Se kertoo aiemmista saman kaavan kertomuksista, myös *Sensuelasta*, lisäten muotoon enää hyvin vähän omaa.

Sensuelan saamelaiset korvaa Karukosken elokuvassa Pohjanmaalle sijoitettu lestadiolaisyhteisö, jonka pihtiotteesta kaksi teiniä kesäksi pakenee. Vapautumisen näkökulmasta kaava vetoaa tuttuun tapaan tunteisiin: yhteisö, jota paetaan, on ahdasmielinen (patriarkaalinen pyöräseurue ojentaa jälkikasvua) ja eksoottisen yhteisöllinen (lapset kulkevat kädet käsissä harjaamaan hampaaita), kun taas yhteisö johon paetaan, on anonyymisti individualistinen, kohteliaan välinpitämättömyyden ja aistillisen vapauden merkitsemä. Tietysti elokuvan nuoret ovat nuoria, ja heillä on kaikki motiivit istua uima-altaan reunalla maistellen siideriä: niin toimivat monet, viinaa vedenrajassa on maan tapa. Nuoren kapinoiminen ja it-

sensä etsiminen ovatkin usein vain kaikkein ilmeisintä aikuiseksi opettelua, ja se on kai kaikkien siunaus. Samaa *Kielletty hedelmä*kin haluaa viestiä.

Elokuva kuitenkin valistaa myös, ettei paluuta anti-moderneihin, aisti-ilottelua nyreästi katsoviin yhteisöihin ole. Jopa lestadiolaisuudelle ominaisia konsumerismia ja medioiden maailmallisuutta vastustavia muotoja kummitetaan elokuvassa näkymättömiin, koska liike on rationaalisen ja arvoliberaalin kuluttajaunelman näkökulmasta pelkkää pimeyttä. Silti *Kielletty hedelmä* ei kerro enää tästäkään maailmasta, vaan kertomusmuodon ek-symisestä. Se ei ymmärrä laajempia poliittisen horisontin muutoksia: kulttuurin kentän sirpaloitumista, informaatioteknologioiden kasvua, rajalinjojen uudelleenmäärittelyä ja tuotantotavan suuntautumista kohti immateriaalista. Karukosken elokuva tukeutuu muotona vanhoihin vastakkainasetteluihin yrittäessään oikeuttaa uudemmat, mieluisiksi koetut elämäntavalliset sisällöt.

Lampi soistuu

Sophie Fiennesin dokumentissa *The Pervert's Guide to Ideology* (2012) Slavoj Žižek sivuaa *Oodia ilolle* tyhjänä merkitsijänä, jonka lähes jokainen poliittinen järjestelmä on äitynyt rekuperoimaan yhteiskuntansa tunnussäveliksi. Samassa mielessä avain *Sensuelan* ymmärtämiseen saattaisi olla *Joutsenlammen* esteettisen saturaation kokemuksessa. Teemaa soitetaan näet elokuvan aikana niin antaumuksella, että sitä on myöhemmin enää vaikea erottaa Lailan nautinnoista. *Sensuela* päivittää Tšaikovskin baletin kuvaaman kertomuksen Rothbartvelhon joutseneksi lumoamasta neidosta ja tämän vapautumisesta. Miespuolisiin sankareihin ei vain ole enää luottamista. Rothbartin taikapää on elokuvassa Helsinki mahdollisuuksineen, eikä ikuiselle rakkaudelle sellaisessa maailmassa ole sijaa: kukaan ei syöksyisi kuolemaan rakkautta toiselle julistaen. Sellaiseksi luultu vaihtuikin elokuvan kuluessa vain syytöksiin ja häpeään: Hans hylkää Lailan uudet valloitukset mielessään, Pekka toteaa tyttöystävänsä huoraksi ja viimein saapuu Aslak, jolle petos ja tyttären uusi maine on liikaa. Viattomasta luonnolapsesta taitetaan joutsenhuoraa ja lumous valkenee vasta isän haudalla. Toive anteeksiannosta merkitsee isän ja



”Tyttöille lankeava vapaus on myöhäiskapitalistisen todellisuusperiaatteen mahdollistamaa kuluttamisen ja vapaamielisyyden pakkoa.”

tyttären liiton; tämän rakkauden ristin myötä vanha elämänmuoto saa Lailasta jatkajansa.

Sensuela on ennen kaikkea modernisoitu kertomus isän huomasta ja tyttären kokeilunhalusta. Vaikka Laila etsii rakkautta luottaen hulivili-Hansiin, hän hakee myös isänsä hyväksyntää. Laila tahtoo olla kunnon tyttö, mutta yhteys perheeseen höllenee heti kaupunkiin saavuttua: identiteetti joustaa ja vanhat hyveet antavat myöten. Valkoiset valheet ja vieraantumisen perheestä ovat merkitseviä kaupunkilaisen hyveitä.

Kielletyssä hedelmässä seksuaali-identiteetin löytäminen ajaa milloin tahansa isän myötämielen edelle. Siksi on alun pitäenkin selvää, ettei kertomuksen loppu suosi vanhaa: toinen nuorista lähtee Intiaan, toinen hiutuu patriarkaatin junailemassa lestadiolaisavioliitossa. Toki kaupungissakin isä oikeastaan vain vaihtuu toiseen. Uusi isä on ehkä edellistä sallivampi muttei loppuviimein sen armollisempi: vapaus joka tytöille lankeaa on samaa kuluttamisen ja vapaamielisyyden pakkoa, jonka myöhäiskapitalistinen todellisuusperiaate mahdollistaa. Se on sellaisen elämän näyttelyä, jota Rothbartin taikapiirissä pidetään elämisen arvoisena. Tyttöjen kasvoilla viipyy eksyneisyys.

Kaavan mukaisesti kummassakin elokuvassa vanhaan yhteisöön myös palataan, mutta vain toiseen jää elämään toive ei-kaupunkilaisen elämänmuodon ja sen arvojen (perhe, yhteisöllisyys, alkutuotanto ja suhde maahan) säilymisestä. *Kielletystä hedelmästä* jää vain tunne, että taikapiiristä on siirrytty toiseen, sokeasti, eksyneen hymyä hymyillen. *Sensuela* sen sijaan havahtuu ymmärtämään taikapiirien – saamelaisyhteisön, kaupunkielämän ja itsensä *Joutsenlammen* – välisiä suhteita. Se tohtii palata taikapiiristä toiseen, mutta myös kieltäytyä mahdollisuudesta, että taikapiirit kuunaan lakkaisivat. Sitä *Joutsenlampi* tekee toimiessaan vanhana, päällekirjoitettavana pergamenttina: saattaa *Sensuelassa* kaavaa tie-

toiseksi itsestään. Kierrätettynä muotona se ei enää etsi emansipaatiota; vahinko vain, *Kielletty hedelmä* ei keksi jatkoa. Niin käpertyy muodon kunnia.

Kyllästynyt metafora

Kyyninen *Sensuela* ei silti ole. Pinnan ei saa antaa hämätä. Moraliteetti on koristeellinen lavaste. Toki Tulion elokuvassa sivutaan maalaistytön nöyryytystä kaupunkilaismiesten maailmassa ja torutaan modernia maailmankuvaa, mutta keskeinen dialektiikka on lopulta muualla kuin himokkaan kaupunkilaisuuden ja viattomana alkavan tavallisen elämän visuaalisessa parittelussa. Se on kaavan ja ylijäämän – seksuaalisen liioitteluvuuden – välisyydessä, minkä jo elokuvan silloinen mainoslause kiteyttää: ”nainen kuuma kuin pätsi – upottava, märkä kuin suo”. Eroaako *Sensuelan* sisäänheittäjä ensinkään *Lollo*-lehden otsikosta, on lukijan vastuulla, mutta voidaan kysyä, mikä oikeastaan on tämä referentti, Laila, tämä märkä suo joka utuisena avautuu? Miksi valaa vertaus piripintaan?

Sensuelan pohjapergamentissa se, jota pätsinä ja suona puhutellaan, oli ehkä ikuista rakkautta janoava, mutta noiduttu ihmisjoutsen. Sitten päälle kirjoitettiin synty ja sen paikalliset versiot, ennen muuta *Maa on syntinen laulu* (jonka elokuvaversio ilmestyi muuten samana vuonna kuin *Sensuela*). Mutta edes Mukka ei yltenyt samaan absurdismiin kuin Tulio, joka loihti valkokankaalle kiveksiä hampaissaan jauhavan Aslakin. Lampi soistuu synnistä, mutta Tulio ei tyydy siihen, mihin vielä Mukka: rakkauden ja kuoleman myyttisen paritanssin tuolla puolen on muutakin, tunteen saturaatiopiste, ja sen tuolle puolen *Sensuela* osoittaa.

Elokuvana *Sensuela* ei kuvaa enää niinkään syntiä ja hekumaa kuin aikaa niiden jälkeen. Pätsikään ei kuumene loputtomiin. Mitä siis tapahtuu, kun sellainen kaavaa koossa pitävä metafora kuin naisen rakkauden jano kyllästyy? Kun eroottisuudella vallan mällätään eikä suo voi enää märemmäksi käydä? Lammen vesi on vettä vain, mutta suon märkyys on rietasta, lihallista. Tällaisen kulttuurisen kyllästyspisteen sormettaminen katkaisee yhteydet vanhaan, eikä sellainen elämä sitten tunnu juuri miltään. Se on vailla kaikupohjaa. Takavuosina Fredric Jameson nimesi tämän historiantajun katoamisen erääksi myöhäiskapitalistisen logiikan keskeiseksi merkitsijäksi, ja samaa *Sensuelakin* enteilee. Se näkee edeltä tunteen, kokemuksen ja esteettisen haltuunottoa päin kääntyvän immateriaalisen tuotantomuodon seuraavan asteen ja ymmärtää ajoissa etsiytyä takaisin perinteisen pariin. Siksi Tulion elokuva ei pääty kaupunkiin.

Vastaavaa suomalainen nykyelokuva ei ole pystynyt tapailemaan. Katsoessaan kohti vanhaa, vanhoja paikallisuuksia, tekstejä ja niiden turvaa kohti, *Sensuela* luotaa samanaikaisesti tulevaa, myöhäismodernia aikaa, jossa inhimillistä tuntoa kyllästetään alituisella kuumentamisella, entistä vetisimmillä rimmillä, kunnes tunnon on korvata tunnottomuus ja Lailan *Levottomat*. Eikä se *Joutsenlampi*kaan enää entisensä ole.



ONKS TIETOO...?

filmihullu

TÄYTTÄ ASIAA PIMEÄN PULLON HINNALLA

WWW.FILMIHULLU.FI



Pääoman unet

Hobitti, *Inception* ja speaktaakkelin tiedostamattomuus

”Speaktaakkeli on pääomaa, joka on kasautunut siihen pisteeseen saakka, jossa siitä tulee kuva”
(Guy Debord, *Speaktaakkelin yhteiskunta* (1967))¹

Kaksi viime vuosien kassamagneettia, *Inception* (2010) ja *Hobitti* (2012), uudelleenouluttavat katsojiaan sisäistämään pääomitettua valtaa ja alamaisuuden muotoja. *Hobitissa* tempu tehdään 3D-tekniikan ja kuvataajuuden keinoin, siinä missä *Inception* tematisoi spektakularisoitua ontologiaa. Viattoman viihteellisten kuvapintojen alla nukkuu lohikäärme, jonka unet muovaavat jokapäiväistä kapitalisoitua todellisuutta.

Kolmiulotteisen elokuvan ”todellisuus-efekti” ei ole mitään uutta, itse asiassa se on yhtä vanha kuin elokuva itse. Lumièren veljesten *Juna saapuu asemalle* (*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895) oli alun perin tarkoitus kuvata stereoskooppisena kolmiulotteiseksi. Teoksen 3D-versio tuli ensi-iltaan 40 vuotta myöhemmin.² Ehkä kuulu kertomus salista pakenevista katsojista juontuukin tästä näytännöstä. Spektakulaarinen halu syventää kuvan pintaa on siis säilynyt elokuvan alkuajoista näihin päiviin. Nykytekniikka ei tuota varsinaisesti mitään kokemuksellisesti uutta, mutta sen sijaan tuoreista 3D-filmeistä voidaan tulkita elokuvatekniikalle ominaista maailman asettamisen ja paljastamisen tapaa: mahdollisimman affektiivista suhdetta kuvaan, joka vaikuttaa omavoimaisen elävältä ja todelta. 3D ei siis ole speaktaakkelin laadullinen hyppy, vaan elokuvallisuuden vanhimpia temppuja ja sen teknologis-kokemuksellinen ydin. Sen sijaan kuvataajuuden (*frame rate*, *FPS*) nostaminen, etenkin kolmiulotteisuuteen yhdistettynä, vaikuttaa ilmiönä ja kokemuksena merkittävämmältä.

Tietokoneanimaatiot voidaan syöttää 48 kuvan nopeudella niin, että ne enää vaivoin erottuvat ihmisnäyttelijöistä. Digitaaliset tehosteet laskostuvat analogisiin kuviin tarkkuudella, joka riittää esimerkiksi ihmiseltä kasvot. Digitekniikka on parhaillaan läpäisemässä aistimellista Turingin testiä: kun emme enää erota koneella tehtyjä kasvoja oikeista, ihmisen hahmo on onnistuneesti koneellistettu. Ennen vastaavat ”kehityshyppäykset” tehtiin sotateollisuudessa, nyt ne koetellaan elokuvayleisöllä. Tämä on yksi pehmeän totalitarismin nerokkaista tempuista: ihmiset saadaan itse orjuuttamaan havaintotapansa ja haluamaan sitä. Tekniikassa ei ole kauheaa se, että se voisi pettää, vaan että se toimii kitkatta. Kuten aiemmatkin ”parannukset”, 48 ruutua normalisoituneen nopeasti ja menetelmä otetaan televisiokäyttöön. Digitaalisen uusinnettavuuden aikakaudella tämä ”visuaalinen totalitarismi” ei enää tarkoita tiettyjen kuvien tai

kuvallisen suhteiden kohottamista ja toisten sensuuria. Ennemmin se vastaa, muutettavat muuttaen, Guy Debordin ja muiden situationistien käsitystä kapitalismista, jossa pääoma hallitsee omistamisen sijaan ilmene- mällä.

48 kuvan vaikutus on vastakkainen kuin havaintokynnyksen alittavilla (*subliminal*) kuvilla. Mainoksissa käytettävä (EU:ssa kielletty) tiedostumaton viestintä muokkaa katsojan haluja ja mielikuvia kätkemällä yksittäisiä ruutuja kuvavirtaan. 48 kuvan rakenne sen sijaan muokkaa tiedostamatonta väitteellä, että mitään ei jää näkemättä. Se pyrkii antamaan ”luonnollisen” kuvan elokuvan maailmasta. Viesti on, että mitään ei enää kätketä, koska kaiken on tultava näkyviin. Meille on näytetty kaikki. Kuva on täysi, ja todellisuus pakenee kuin päästäinen peltoon.

48 ruudun subjekti

Peter Jacksonin *Hobitti* (2012) oli ensimmäinen 48 kuvaa sekunnissa näytävä populaarielokuva. Lähes 80 vuotta standardi on ollut 24 kuvaa. Trilogian toistaiseksi ainoa ilmestynyt osa *Hobitti – odottamaton matka* on näin kenties vuosituhatien alun tärkein kokeellinen elokuva, mutta ei hyvässä. Kolmiulotteisen *Hobitin* katsomisessa on jotain hyvin häiritsevää. Yksityiskohtat näyttivät ylimääräytyneiltä ja kuvavirta tuntuu sakeamalta. Ainakin näennäisesti maailma tarjoutuu katsojalle läheisempänä ja tarkkarajaisempaan kuin arkinen näkökokemus. Kuvattu maailma esittyy selkounen kaltaisena. Tosin kokemus on käänteinen: siinä missä selkouneksuja kykenee usein muuttamaan unen maailmaa ja toimimaan siinä vapaasti, *Hobitin* katsoja on asemoitu liikkumattomaksi katsojaobjektiksi. Elokuva tuottaa siis eräänlaisen unihalvauksen: unessa herätään uneen ja se tiedostetaan, mutta katsoja voi kolmeen tuntiin tuskin liikahtakaan.

Toisin sanoen elokuva tuottaa kokemuksellista tilaa, joka on Pauli Pylkön teoretisoiman ’asubjektiviivisen koke-

muksen³ vastakohta. Asubjektiivinen kokemus purkaa, ainakin väliaikaisesti, subjektin, sen asettamat objektit ja näiden keskinäiset luutumat. *Hobitin* tekniikka tyhjentää subjektin ja vahvistaa sen rajat äärimmilleen, objektivoi katsojansa. Nämä kaksi kokemuksellisuutta ovat samaan aikaan lähimpänä ja kauimpana. Molemmissa katsoja menettää identiteettinsä, minuutensa ominaispiirteet ja sisäisyyden tajun jonkin rationaalista minuutta suuremman voiman muserruksessa. Molemmat ovat esikäsitteellisesti kielettömiä tiloja, joissa ei ole tilaa propositioille tai kielessä ilmaistuille ideoille. Mutta siinä missä asubjektiivinen kokemus määritelmällisesti tuhoaa, toisinaan väkivaltaisesti, perusjaon yksilötietoisuuden ja sen kohteiden väliltä, *Hobitti* tekee tästä erosta ylittämättömän. Vieläpä niin, että subjektit syntyvät teknologiskuvallisen kalvon pinnalla ja ovat siitä täysin riippuvaisia.

Hobittia katsoessa siinä tuntuu olevan valtavasti liikaa. Silmä jännitetään äärimmilleen siten, että perinteiset elokuvakerronnan keinot tuntuivat toissijaisilta ja fiktion aika menettää merkityksensä. Katsojan omalle tulkinnalle tai aktiivisuudelle uusi tekniikka ei jätä lainkaan tilaa. Ylimääräytyneen silmä on naulittu paikoilleen, se on jatkuvassa šokissa. 2D-versiota katsoessa samat tulkinnat eivät vaikuttaneet enää mielekkäiltä. Kaksiulotteisena ja normaalilla kuvanopeudella elokuva tuntui viattomalta seikkailufilmiltä, joka ei synnyttänyt vastaavaa tiedostamattoman uhan tai nihalvauksen tuntua kuin kiihdytetty 3D-versio.

Tämä on toki totaalisen propagandistinen tila, mutta sellaisenaan se ei anna katsojan kontrollin hellittää hetkeksikään. Jokaisessa hetkessä on niin paljon nähtävää, että vastaanoton on jatkuttava herkeämättä. Katsova subjekti tihennetään vastaanottimeksi: itsessään tyhjä ja armoton syöte pitää sen puuhakkaan onttona. Näin koulitaan aggressiivisen passiivinen silmä, joka haluaa nähdä kaiken ja olla luomatta mitään. Tulkinta, sen epäröinti ja epäjatkuvuus, on tehty mahdottomaksi. Huipputekniset lippulaivasalit ovat ihmislaboratorioita.

Hobittia koettaessa sen tekniikan ehdoilla tulkinnan monimutkaisuutta ei enää tarvita, ja kaikki kuvallinen välittyneisyys on määrä unohtaa. Kuva ei halua enää edustaa. Se vaatii tulla tunnustetuksi sinä, mitä *on*. Tästä ylimääräytyneisyydestä ja avuttomuuden tunteesta voi toki myös nauttia. *Hobitin* speaktaakkeli todella toimii, ja siitä juontuu sen kauhistuttavuus. Kun tulkinta on tehty mahdottomaksi, kuvavirrasta tulee oma katsojaa mahtavampi olentonsa – Debordin Freudia mukailevin sanoin: ”Missä *representatio* saa itsenäisen olomuodon, sinne speaktaakkeli pystyyttää valtansa.”⁴

Hobitin tarjoama fantasia vaatii, että maailman hämäryys hämärretään – näkymätön ja hahmoton nihiloidaan. Voidaan puhua kuvan universalisoivasta fetišististä: kaikki yksityiskohdat ovat näytteillä, kaikki paljastettava paljastetaan yhdellä kertaa. Jokainen yksityiskohta on esillä, eikä enää ole mitään kätkeytyä. Uenomainen hämäryys on tiessään, ja sen korvaa pakotettu selkouni. Fantasia saavuttaa äärirajansa, jossa maailma

on menettänyt salaisuutensa ja katse syvyytensä. Kenties Sauronin silmä näkee maailman juuri näin, merkityksestä tyhjentyneenä autiomaana.

Kun elokuvasta halutaan näin tehdä todellisempaa kuin todellisuus itse, hämää ja epätarkkuuteen taipuvainen maailma sen ulkopuolella pyritään paljastamaan ikään kuin kaksiulotteiseksi. 48 ruudun 3D-tekniikka ei niinkään pidä silmämääränä elokuvakokemuksen syventämistä, vaan yrittää riistää sitä ympäröivältä maailmalta ulottuvuuksia. 48 kuvan rakenne on tajuntatekniikkana nerokas: fantastisin fiktio kouluttaa aistimellisuutta myöntämään fantasiaelokuvan todellisuuden uudeksi realismiksi.

Pääoman lohikäärme

Hobitin kaikkia juonta kuljettavia tapahtumia motivoi Smaug-lohikäärmeen läsnäolo toistaiseksi kohtaamattomana mutta tarinan kohtaloita hallitsevana ja reitittävänä voimana. Smaug nukkuu Erebor-vuoren sisällä kääpiöiltä varastamaansa kulta-aarretta vartioiden. Elokuvan viimeisessä kuvassa Smaug herää, ja lohikäärmeen havahtuminen kohdataan kirjaimellisesti silmästä silmään, kun lohikäärmeen luomi avautuu elokuvan loppukuvassa. Ironia on jokseenkin mustaa: selkouni, jota 48 kuvan tekniikka tuottaa, on hirviön uni.

Smaug on Marxin kuvaaman pääoman alkupe räisen kasautumisen eli ’primitiivisen akkumulaation’⁵ eduskuva, ja *Hobitti* on tämän pääoman unta. Lohikäärmeen alleen kasaama pääoma ei ole porvarillisen talousjohdon rationaalista aikaansaannosta, vaan kääpiöiden ylisukupolvisen kaivostyöläisyyden ja maanalaisten yhteismaiden väkivaltaista riistoa. Tolkienin kirjassa ja elokuvan pintatasolla nousee vastustamaan Smaugia, tuota suvereenia feodaaliherraa, joka tuhoaa vanhan elintavan ja varastaa sen rikkauudet, kasaa vaurauden alleen sekä tuhoaa yhdellä iskulla kääpiökulttuurin pyhyydet. Joulukuksi 2013 odotettu trilogian toinen osa on nimeltään *Hobitti – Smaugin autioittama maa*.

Elokuvasarjan avausosan alussa kuvattuun Smaugin hyökkäykseen kiteytyy niin speaktaakkelin luoman subjektin kokemus historiastaan kuin pääoman vallitsevan todellisuuden ehdotkin. Ensimmäisessä kuvataan, kuinka kääpiöt titaanisin voimin ja ponnistuksin louhivat itselleen sijan maan syvyyteen. Tämä louhiminen on yhtäältä (Neuvostoliiton tuotantotavoitteellisiin protospektaakkeleihin rinnastuvien) työn sankarien ylevä voiman- ja taidon näyte, kuten kääpiöiden loisteliaan kolmiulotteiset jättilouhokset todistavat. Toisaalta samalla se on tahdolle ja tiedolle alistavaa väkivaltaa luonnonperustaa vastaan. *Inception*-speaktaakkelissa taas ”louhimisella” (*extraction*) viitataan perustavaa todellisuutta vastaan tehtyyn väkivaltaan. *Inception*issa louhiminen tarkoittaa ajatusten varastamista eli niiden väkivaltaista esiin kaivamista nukkuvan, alkupimeyteen uponneen mielen syvyydestä. Samoin toimivat nämä elokuvat: Ne kaivautuvat kuvien väkivallalla syvälle läpitunkemattomaan perustaan, kokemuksen ja esittämisen ehtoihin. Ne kovertavat sinne so-

”Luonnonperustaan pakotetussa hornan-kattilassa hautunut elämänmuoto pilaantuu vähitellen.”

pivan platonilaisen luolan, jonka seinille heijastavat varjojaan – vallitsevien vapaudettomien olojen ylistystä, joka pintapuolisesti on naamioitu subjektin mahdollisuuksien räjähdysmäiseksi laajenemiseksi, pääoman kasautumisen takaamaksi vallaksi ja vapaudeksi.

Kääpiöiden titaanisen louhintatyön kaltainen muokkaus on omankin talousmuotomme perusta. Samoin kuin oma (kuvien)tuotantomuotomme, myös kääpiöyhteiskunta perustuu maanalaiseen pimeään rikkauteen, jonka haaliminen ja kasaaminen pääomaksi on yhteisön työ- ja valtajärjestyksen perusta ja sitä ohjaava periaate. Kääpiöiden tapauksessa maan alla on kultaa ja jalokiviä, länsimaisen kulttuurin tapauksessa fossiilisia polttoaineita. Konkreettisimmillaan ja ajankohtaisimmillaan louhimisanalogia nähdään vaikkapa Tampereen P-Hämpin kaltaisissa nekropoliksissa. Näissä ja muissa vastaavissa louhintaprojekteissa tuntematon määrä ihmisiä on työllistetty kovertamaan kaupunkilaisten jalokojen alle valtavaa, öljyjalosteiden kätevyydelle pyhitettyä holvia. Tuotetulla ontoudella pönkitetään talouskasvun väikkyvän jälkikuvan spekuloitua todellistumista. Koska louhiminen (maanalainen työ, siis speaktaakkelituotannon edellyttämä kätketty pääoman kanavoiminen) on tämän kaiken kantavaa rakennetta – sekä elokuvassa, kaupunkisuunnittelussa että talous- ja yhteiskuntarakenteissa – todistustaakka on elokuvalla: Miksi silti käy huonosti? Mikä on syy taluskriisiin, joka iskee yllättäen kuin taivaalta syöksyvä lohikäärme, joka ajaa ahkerat ja arvostetut kääpiötyöläiset maanpakoon, vaeltaviksi prekaareiksi tai työttömiksi?

Hobitin selitys on hätäinen ja kiertelevä osatotuus. Tarkemmin katsottuna Smaug vaikuttaa olevan kasaantuneesta pääomasta tuottuva olennoituma, joka yhtäältä saa aikaan katastrofaalisen käänteen ja romahduksen, mutta toisaalta on vääjäämätön ja odotettavissa. Kun pääoma kuninkaan holveissa kasaantuu, kertoja toteaa: *slowly the days turn sour*. Luonnonperustaan pakotetussa hornan-kattilassa hautunut elämänmuoto pilaantuu vähitellen. *Hobitti* psykologisoi ja patologisoi tämän rakenteellisen vääjäämättömyyden kehittämällä olkinukeksi kääpiökuninkaan, joka kuulemma oli ahneuden riivaama, saastainen ja siksi syy kaikkeen. Yhdelle olkinukelle kasatun patologian sievistellään aiheuttaneen kääpiöyhteiskunnan tuhon. Vaikka pääoma toki kasaantuu aina yksilöille, sekoittuu ihmisten tahtoon ja alkaa riivata näitä, tämä on vain pääoman kasaantumisen kaareuttaman merkitysvaruuden lieveilmiö. Pääoma riivaa rakenteellisesti ja yksilöiden patologiat ovat sen pintakuohua. Pintakuohu peittää näkyvistä sen, mitä meressä tapahtuu, vaikka tuottuu siitä ja on sen merkki. Samoin tekee subjektin tyhjentävä speaktaakkelikeli, joka näyttää paljastavan kaiken ja on ilmenemiskaikkeus. Juuri tällä tavoin se kuitenkin salpaa hermeneuttisen hengen ja kyllästää ilmeisetkin merkitykset ylivoimaisella ja heijastavuudessaan läpäisemättömällä näkyvyydellä.

Samana transsendentaalisen näkymättömyyden periaatteen mukaan Smaug itse ei ilmene eikä voi elokuvassa suoraan esittäytyä muuna kuin muistona ja aavistuksena. Tämä kuvataan heti *Hobitin* alussa, kun Smaug ensi töikseen polttaa oman kuvansa eli lapsen lennät-

”Elokuva on pääoman unikuvien muodostama kaksiulotteinen verho, joka spektakulaarisen loistavan pinnallisuutensa ansiosta suuntaa huomion pois syvällä perustassa nukkuvasta tuhovoimasta.”

tämän lohikäärmeleijan. Massiivinen liekehtivä tuhokuva korvaa ihmishahmotteisen kuvautuvuuden. Pääoman tiedostamattoman voiman olennoituma ei tahdo eikä voi esittyä. Kuten pääoman kasautuminen ja siihen kytkeytyvät rakenteet, myös Smaug ilmenee elokuvassa vain seurauksinaan: myrskytuulena, liekkeinä, savuna, myllerryksenä, pakokauhuna – ja pitkänä häntänä. Katastrofin jo tapahduttua rakenteellinen vääristymä voi ilmetä vain menneenä. Tämän jälkeen hirviö on läsnä yksinomaan toimintaa liikkeelle panevana olemassaolona, nukkuvan pääoman maanalaisena gravitaationa, jonka peittäväksi traumaattiseksi usvaksi on tuotettu *Hobitin* unenomainen sekava toiminta. Elokuva on pääoman unikuvien muodostama kaksiulotteinen verho, joka spektakulaarisen loistavan pinnallisuutensa ansiosta suuntaa huomion pois syvällä perustassa nukkuvasta tuhovoimasta – siitä huolimatta, että uskottelee käsittelevänsä juuri sitä. Teknologinen välitys, satojen miljoonien eurojen sumukone, toimii rakenneperiaatteellisesti välttämättömän katkoksenä, joka erottaa kuvat merkityksestä ja ajattelun todellisuudesta.

Tiedostamattomat teknologiat

Kultakantaan sidottu pääoma ja sen takaisinvaltaus, toisin sanoen Gandalfin johtaman sissisolun kasvaminen vallankumoukselliseksi Smaugia vastaan käytävässä taistelussa, on elokuvan temaattinen ydin. Pääoma nukkuu nyt kullaksi kasattuna maanalaisessa holvissa, mutta sillä on kohtalokas vetovoimansa. Se houkutelee

luokseen niin alkuperäisiä omistajia (kääpiöitä), tilanteen vakavuuden tunnistavia myrrysmiehiä (Gandalf ja Saruman) kuin viattomia sivullisiakin (Bilbo). Taistelussa Gandalfin johtama seurue on altavastajaan asemassa, ja katsojaa muistutetaan monesti kapinan vaikeudesta. Olento, joka onnistui ajamaan mahtavan kääpiökaupungin asukkaat pakosalle ja tuhoamaan sen elämänmuodon, pitäisi pystyä tuhoamaan pienellä sitoutuneella iskujoukolla.

Elokuvan teknologia on Smaugin puolella, ja se tuottaa kaiken kapinallisuuden nujertavan kokemuksen. Eristäessään katsojat tyhjiksi ja ehdottoman erillisiksi subjekteiksi, se syöttää katsojalle lipan alta vastakkaisen sanoman. Kitkattoman vastaanoton voitelee mahdollisuus nauttia temaattisella tasolla kääpiöiden oikeutusta kapinasta.

Kokemuksellinen kaksoislaakerointi on toteutettu silmäänpistävän teknisesti. Kolmiulotteisuuden vaikutelma on herooinen, toiminnallinen ja mielihyvään piiskaava. Efektit ovat pääsääntöisesti yksittäisiä, kuvan kaksiulotteisesta pinnasta erottuvia topografoita. 48 kuvaa sekunnissa on sen sijaan *Hobitin* elokuvallisuuden perusta, se on elokuvan näyttäytymisen rakenne. 3D-tekniikan päälle liimatut vau-efektit peittävät alleen teknologistiedostamattoman kiihdytyksen. Korkeampaa kuvanopeutta on perusteltu sillä, että 3D-efekti on silmälle luontevampi hahmottaa. Näin varmasti onkin, mutta 3D toimii viime kädessä kehysnopeuden käytrinä: 48 kuvan tuottama tietoisuuteen pyrkivä kuvotus saadaan vieritettyä 3D-vuoristoradan syyksi. Koska kokonaisuus on

silti rakennettu tuottamaan mielihyvää, myös katsojaobjektina olost tehdään haluttava elämys.

48 kuvalla 24 sijaan ei ole merkitystä eikä syvyyttä – kuten pääoman rakenteella sinänsä, sillä ei ole minikäänmoista mieltä, ja elokuvatekninen keino on muutunut päämääräksi. Se kasaa kuvaa kuvan päälle niin kauan, että vastarinta ja silmä väsyvät (kesto: 169 minuuttia). Kuten kuvassa ei ole syvyyttä, tällä rakenteella ei ole salaisuutta: pääoman teknologisoitu tiedostamaton tekee työtä kuvassa itsessään, sen pinnalla. Tästä pinnasta nousee – tyhjinä kuin kuplat – vakiomuotoisia subjekteja, jotka voivat haaveellisesti nauttia Gandalfin joukkion temaattisesta kapinasta.

Elokuvan viimeiseen kohtaukseen, Smaugin luolaan, katsojan johdattaa rastas. Kuin T. S. Eliotin runossa ”Burnt Norton”, se saattaisi varoittaa:

*Go, go, go, said the bird: human kind
Cannot bear very much reality.*

Smaugin silmän avautuminen elokuvan lopussa on siis yhtä kauhistava kuin lohdullinenkin: vapaudumme kenties hirviön unesta, mutta sen valve on yhtä kaikki tuhoisa. Jos järjen uni synnyttää hirviöitä, Smaugin uni synnyttää fiksuntyhjiä subjekteja. Ja kun Smaug lopussa herää, katsoja vapautuu elokuvan vallasta. Sitä ennen tiedostamaton päätyö, pääoman teknologis-tiedostamaton sabotaaši, on tehty.

Iskostaminen kuvapinnan alla

Myös tuoreehkossa pseudofilosofisessa spekaakkelissa *Inception* (2010, ohj. Christopher Nolan) perusperiaatteena on teknologian yliote ja sen uskottelema mahdollisuuksien rajattomuus (vaikkakin vaihtoehtojen ja vapauden lisääntyminen on loisteliaan näennäistä). *Inception*issa aihe huomioidaan myös sisällöllisesti ihmismielen toiminnan, mahdollisuuksien ja teknologia-suhteen käsittelyssä. Voisi siis odottaa, että *Inception* tiedostaisi omat esittämisen ehtonsa ja ehkä jopa leikkitelisi niillä. Sen voisi odottaa olevan tyylikkäästi metatasoinen ja -fyysinen ja pohdintaa herättävä elokuva. Ainoastaan viimeinen odotus täyttyy – ja juuri siitä syystä, että edelliset eivät täyty.⁶

Vaikka *Inception* ei hyödynnä 3D-tekniikkaa, se rakentuu muilla tavoilla kiihdytetyn spektakulaarisuuden varaan. Samoin kuin *Hobitissa*, tekniikan spektakulaarisuuden ylivoima on *Inception*issa imeytynyt kerronnan, tapahtumisen ja tematiikan kerroksiin. Samalla se on ottanut elokuvan tarinallisuuden ja kuvallisuuden, siis sen ajateltavuuden ja merkitysvyyden, näivettyväksi isäntäruumiikseen. Tulkitsevaa, mielen antavaa ajattelua ei edellytetä, vaan taipumus ja mahdollisuus siihen pyritään tukahduttamaan kuvan täyteydellä kuten *Hobitissa*. Merkityksen syvyys ei avaudu kuvan illusorisessa syvyydessä. Sen sijaan kuvien raastava, aina vain kiihtyvä tulvavirta kuljettaa kohtauksesta, toiminnasta, näkökulmasta ja todellisuuden tasosta toiseen.

*Inception*issa on jatkuvasti päällä kiivas psykologisointi ja ihmissuhdemyllytys, tietoteoreettinen pölytyys ja

lisäksi vielä toimintaelokuvallinen adrenaliinia ryöppyävä takaa-ajo. On traumatisoitunut herrasmiesrosvo, psykologisesti aktiivisia lääkkeitä, menneisyyden sanelemia sitoumuksia ja uhkia, taloudellisia realiteetteja, *light*-syvyydspsykologiaa, matemaattisia abstraktioita ja valtavasti pitkiä tappelu- ja takaa-ajokohtauksia. Kaikkeaa on niin paljon, että juuri mitään ei jää jäljelle kuvien korvatessa toisensa. Kuvat seuraavat toisiaan niin riivatulla nopeudella, että ennen kuin hyöyntyä katsoja ehtii ajatella (tai edes kunnolla nähdä) mitään niistä, saati hahmottaa niiden keskinäisiä yhteyksiä ja niiden merkityksiä, on jo siirrytty seuraavaan tilanteeseen.

Inceptionin päähenkilöllä Cobbilla ja hänen univarasjoukollaan on tehtävänä istuttaa miljardiperijä Fischer Jr.:n mieleen ajatus isänsä luoman pääomaimperiumin hajottamisesta. Elokuvan maailmaan tuotetaan kolme sisäkkäistä unen tasoa, joista jokainen rakennetaan ilmeisesti siten, että yksi uneksija, unen aktiivinen arkkitehti, uneksii ”kentän” ja nukutettu kohde (Fischer Jr.), jonka mieleen mennään, projisoi siellä olevat ihmiset. Mukana voidaan nukuttaa myös toiset tarpeelliset henkilöt, jotka saadaan tempaistua samaan uneen. Käteen jää jotain tavallaan todella subliimia ja pelkistettyä, eli silkkä *wow*-efekti ilman sisältöä, koska katsoja ei mitenkään ehdi ajatella tätä kerrostuneisuutta kaikelta silmille hyppivältä toiminnalta.

Kiihtyvyydessä elokuvan toimintaperiaatteena ei ole mitään uutta. Useimpien toimintaelokuvien ”toiminta”⁷ näyttää kiinnostavalta ainoastaan siksi, että kuvien ja tapahtumien seuraanto on niin kiivas ja muodollisiksi jäävät yhteydet niin kirkkaasti kuvallistettuja, että niiden merkityksettömyys ei pistä silmään. Aikalaiskatsoja on kuitenkin käynyt niin stressaantuneeksi, että kuvasarjakihtyvyyden luoma jännitys ei riitä. Sama on jo koettu omassa elämässä ja työssä, jokapäiväisenä ja muuttumattomana kiristymisenä ja kiihtyvyytenä (olosuhteissa, urakehityksessä, vaatimuksissa, tulotasossa, länsimais-universaalissa talouskasvussa ja kehityksen kehittymisessä). Tällaiseen tapahtumasarjan kiihtymiseen perustuvat Bruce Leen ja myöhemmin esimerkiksi Jet Lin kuuluisat taistelukohtaukset ovat nautittavia siksi, että niitä ei pysty tajuamaan silmin eikä ymmärryksin. Siksi ne kertovat toiveikkaasti mestaruudesta, joka pitää yllä toiminnan ja vaikuttamisen mahdollisuutta mahdolltomissakin tilanteissa. Kun kuitenkin kiihtyvyys ja toiminnan vaatimus ovat osa jokapäiväistä kokemusta, toiminnankiihdytyselokuva ei täytä elokuvan mielihyvää tuottavaa tehtävää: se ei enää riitä uskottelemaan, ettei subjektin avuttomuus olisi rakenteellista. Tällöin se epäonnistuu strategisesti, sillä kuten Debord osoitti, juuri vallitsevien olosuhteiden naamoiminen, ylistäminen ja ylläpito ovat spekaakkelin ensisijaiset tehtävät.

Uudemmissa toimintaelokuvissa kiihtyvyyden vaikutelma on tuotettu näyttelijän ruumiillisen yliveraisuuden ja taidon sijaan teknisesti eli leikkauksilla, trikeillä ja muulla manipuloinnilla, mutta lihan todellisuus on aikanaan määrittänyt lajityypin reunat. Nautinto



syntyy esimerkiksi Leen toimintaelokuvissa suureksi osaksi siitä, että katsoja saattaa tuntea itsensä mitättömäksi mutta katsojan asemassaan etuoikeutetuksi toisen työn tuloksista nauttijaksi. Sekä katsojalle että näyttelijälle jää tuolloin kuitenkin verraten paljon tilaa, jossa olla oma, kokemuksellinen ja ruumiillinen itsensä. Teknologis-spektakulaaristen elokuvaruumiiden aikana katsojan tehtäväksi jää vain painautua pehmeään penkkiin, jonka korkeat ja leveät käsinojat erottavat hänet muista katsojista omaan kokemuksen karsinaansa. Sitten kukin unohtaa itsensä teknologian yliveraisen, kannattelevan ja silti ihmisen mahdollisuuksista vakuuttelevan heijastelun kuvatyteyteen.

Amputaatio rakenneperiaatteena

”Erottaminen on spekaakkelin A ja O. [...] Spekaakkelin alkuperä on maailman ykseyden katoamisessa”, totesi Debord⁸. Tällä tavoin etenevän (tietoteoria) toimintaelokuvan tuloksena on kitkattomasti toimiva elämästuotantokone. Sen osat ovat merkityksen kannalta sitä ehdottomammin leikattu irti toisistaan, mitä liukkaammiksi niiden tekniset yhteydet (kuten siirtymä selityksestä ja kohtauksesta toiseen) on rasvattu. Ajatus ei saa tulkinnallista otetta vaan lipeää koneiston sisään, missä valaisee vain mekanismin ehdoilla valaiseva keinovalo. Niinpä esimerkiksi *Inceptionin* katsoja ei tule kysyneeksi, mitkä täsmälleen ottaen ovat elokuvan metafysiset tai tietoteoreettiset reunaehdot ja pohjaoletukset, mikä sen sisäinen johdonmukaisuus tai sanoma, tai edes kuinka johdonmukaisesti sen kohtaukset tai ilmi lausututkaan loogiset oletukset liittyvät toisiinsa.

Esimerkiksi hämäräksi jää, miksi ja minkä oletuksen mukaan elokuvan kolmen sisäkkäisen unitason ajat ovat matemaattisen kaavallisesti yhteydessä toisiinsa (tunti todellista aikaa vastaa seuraavalla unitasolla kymmentä tuntia ja niin edelleen); miksi unensisäinen teknologia, esimerkiksi nukuttamiseen käytettävät koneet ja psyykoaktiiviset aineet toimivat unessa ja sisäisunissa; mitä tolkkua on iskostaa narkootteja unihenkilön tai jopa kaksinkertaisesti uneksitun (kenen uneksiman?) hahmon ”verenkiertoon”, kenen unessa ja pään sisällä milloinkin ollaan ja kuka postuloi kunkin tason ihmiset.

Itse asiassa elokuvan unikäsitys ”istuttaa” (*incept*) katsojaan tämän huomaamatta oletuksen, että ihminen on psykologisesti metatasoilla liikkuvalla syvyyssulottuvuudella varustettu ohjelmisto. Sen toimintaan voi kylläkin tulla häiriöitä, mutta toiminnan lait itsessään ovat pysyviä, ne voidaan saada selville ja ne voidaan ottaa käyttöön. Komeassa elokuvassa katsoja kutsutaan ihaillemaan esitetyn maailmakäytöliittymän erinomaista kätevyyttä, sujuvaa etenemistä kuvasta ja näppärästä ajatussolmusta toiseen. Itse asiassa hypermodernin ajan optimaalinen tietotyöläinen onkin tuotantokoneen järjestelmään asennettava ja sen toimintaa tehostava ja sujuvoittava *software*, olkoon sitten ihminen tai komentosarja.

Niinpä *Inception* soveltuu *Hobitin* tavoin erinomaisesti Debordin kuvaamaksi spekaakkeliiksi, jonka tehtävänä on ylistää vallitsevia olosuhteita:

”Spekaakkeli on olemassa olevan järjestyksen keskeytymätöntä puhetta itsestään, sen ylistävää yksinpuhelua. Se on vallan omakuva olemassaolon ehtojen totalitaarisen hallinnan aikakaudella. [...] [T]ämä ’kommunikaatio’ on olenaisesti *yksisuuntaista*; tämän keskittymisen tarkoituksena on siis vain kasata olemassa olevan järjestelmän käsiin välineet, jotka sallivat sen jatkaa tätä määrättyä hallintoa.”⁹

Kun kiihtyvyyshuimauksesta pääsee yli, *Inception* on ontologisesti, tietoteoreettisesti ja psykologisesti hajanainen, satunnaisheiko kokonaisuus. Sen jokainen mekaaninen osa toimittaa omaa pientä funktiotaan oman sisäisen johdonmukaisuuden perusteella, mutta osien välille yhteyksiä ei synny, ellei lasketa niiden esiintymistä yhdessä. Kuvien loistossa ja funktionaalisuuden lumeessa katsoja tuskin tulee huomanneeksi edes, että henkilöhahmojen psykologinen syvyys on kuin šakkinappuloilla. Ne ovat kuitenkin vailla šakin määriteltyä päämäärähakuisuutta, koska taloudellinen todellisuus voi koska tahansa määrittää niille uuden päämäärän ja uudet säännöt. Ne ovat pikemminkin yhden järjestelmän viraalisen yksinkertaisiksi ja vinoiksi riivaamia arkkityyppejä, toisin sanoen ohjelmia (tai haittaohjelmia).

Syvällisyydeksi tulkittu epämääräisyys, joka ensi katsomalta nostaa elokuvan arvoa, muuttuu tarkemmin ajateltaessa käsitteelliseksi sekavuudeksi ja käsikirjoituksen ylimalkaisuudeksi, josta ei ota tolkkua edes ja etenkin analyttinen filosofi. Toisaalta *Inception* paljastaa teknologisen, katkoksellisen ja tulkinnanvastaisen taipumuksen ohella jotain muutakin vallitsevaa, olennaista ja historiallista. Se paljastaa talouden muuttumisen metafysisiksi perustaksi tai *arkhē*ksi (ἀρχή) ja ensimmäiseksi, perustavimmaksi tai jopa ainoaksi liikuttavaksi syyksi. Elokuvan juonessa päästään tuttuun paljastukseen, että kaiken takana on valtavia pääomia mobilisoiva taloudellinen tahto. Kaiken toiminnan kulku ja merkitys itsestään selvästi alistuu talouden tahdolle, ja elokuvan sisäisessä todellisuudessa se myös mahdollistaa kaiken toiminnan: toimintaspekaakkelit ovat yhä tietoisempia esityksensisäisistä kustannuksista, joten rahoittavan tahon motivaatiot ovat niissä läsnä yhä enemmän, rakenteellisemmin ja velvoittavammin. Talouden tahtoa edustavat ihmishahmot ovat lähes poikkeuksetta henkilöhahmoiksi teennäisiä, epäitsenäisiä naamareita, joita liikuttelevat vain pääoman lakien näkymättömät kädet. Niinpä myös *Inceptionin* puuhastelun rahoittaja ja motivoija Saito jää läpituokemattomaksi funktioksi, joka edustaa hyvää vain siksi, että ajattelee muita toimijoita laajemmin maailmantalouden parasta: vallitsevien olosuhteiden eli maailmanlaajuisen talouskasvun pitämistä raiteillaan. Eettinen hyveellisyys paljastuu taloudellisen harkinnan ja laskelmoinnin tekniseksi taidoksi.

Pääoman loistava itsesuojeluvaisto

Inceptionin toimintaa motivoiva taloustavoite ei siis enää ole välitön hyötyminen (mikä tekisi toimijoista pahiksia) vaan maailmantalouden ”tasapainon” ylläpitäminen. Se on moderni versio maailmanpelastuselokuvien asteroidien räjäyttämistä (*Armageddon*, 1998, ohj. Michael Bay) ja muukalaisten tai tuhokoneiden karkotuksesta (esim. *Alien*, 1979, ohj. Ridley Scott; *The Terminator*, 1984, ohj. James Cameron; *Predator*, 1987, ohj. John McTiernan). *Inceptionissa* saadaan osoitettua, että juuri tässä on ohjelmistosankarin epäitsekäs ja sankarillinen päämäärä: varjella ja palvella olevaa. Sivuvaikutuksena ja psykologisena kuorutuksena juonen kohteelle (Fischer Jr.:lle) saadaan vieläpä ohjelmoitua parempi itsetunto ja onnellisempi isäsuhte, joten elokuvan lopussa kaiken pitäisi olla niin kunnossa kuin mahdollista.

Tässä on jälleen kerran jotain oireellista. *Inception* on tietoisien ja harkitun spektakulaarinen elokuva, joka on katsojalle tuottamatonta ajan ja pääoman tuhlausta, ”oman ajan” viettämistä välittömän lyhytkestoisena nautinnon parissa. Katsominen sinänsä ei ole myöskään maailmantalouden kannalta hyödyllistä tuotantoa. Juuri tällainen teos kuitenkin opettaa, kuinka hyödyllistä ja hyväksi kaikille on ajatella taloutta kauaskantoisesti, suurella mittakaavalla ja hyötymättä välittömästi ja itsekkäästi. Tuottamattomaan nautintoon imeytetyn lääkkeen avulla katsojaa koulitaan talouden maailmankansalaiseksi, kilpailukykyyn tahdon ja lain mukaan tuottavaksi tulevaisuuteen sijoittajaksi ja vallitsevien pääomien maailman ikuisuuteen sitoutuneeksi kuuliaiseksi työntekijäksi. Lomien ansiosta jaksetaan käydä töissä ja vastaavasti speaktaakkelin tuhlauksen ansiosta jaksetaan olla tyytyväisiä kaiken välttämättömään rajallisuuteen, vallitseviin olosuhteisiin tuotannon palveluksessa. Samalla voidaan ymmärtää, kuinka jopa bataillelainen, resursseja määrättömästi tyhjyyteen syytävä auringonkaltainen tuhlaus on niety rajallisen talouden yleishyödyllisyyden piiriin. Mitään välttämätöntä, elämiseen tarvittavaa tuottamattoman elokuvan tuottamiseen tarvittavat miljoonat tuottavatkin kuplantyhjää talouskasvua ja kasvun varmuutta.

Inceptionin horisontissa ei kuitenkaan ole mahdollista kysyä, mitä maailmantalouden ylläpitäminen tarkoittaa: mitä riiston, rakenteellisen väkivallan ja vieraannuttamisen rakenteita se pitää yllä. Tai varsinkaan, mitä väliä sillä on. Kapitalistisessa markkinataloudessa tasapainon ylläpito tarkoittaa sitoutumista jatkuvaan ja jatkuvasti kiihtyvään talouskasvuun, eikä speaktaakkelilla voi olla perustaa tämän kyseenalaistamiselle. Sen omat materiaaliset ja henkiset edellytykset ovat juurtuneet syvälle räjähdysmäisen kasvun talouteen: tähtinäyttelijät, ennenkuulumattomat erikoistehosteet, markkinointi, elokuvateatteritekniikka, kallistuvat lippujen hinnat, varallisuuden ja kulutuksen kasvu ja niin edelleen.

Vielä on kysymättä tärkein kysymys, joka ei herää, kun *Inceptionin* kaltainen speaktaakkeli tarjoaa unensa sen tilalle: miksi kaikesta huolimatta elokuvan hahmot eivät keksi mitään tavanomaisesta Bond-elokuvista poikkeavaa

tekemistä jännittävässä unimaailmoissaan? Elokuvasa esitetään, että unen sisällä voi tuottaa mahdollisia geometrioita ja maailmoja; kuten selkounessa, elokuvan uni-toimijat ja varsinkin arkkitehti (Ariadne-tyttö) tuntuvat voivan tehdä melkein mitä vain. Kohtaus, jossa Ariadne leikkii unigeometrialla ja luo escheriläisiä illuusioita kolmiulotteiseen uneen, onkin vaikuttavin, vapauttavin ja elokuvan mainonnassa monesti hyödynnetty hetki. Sen sijaan loppuelokuva on vakavaa, leikin päälle talleavaa tavoitteisiin pyrkimistä, koska taloudelliset ”realiteetit” ja vallitseva ”todellisuus”¹⁰ painavat harteilla. Niinpä kukaan ei tosiasiaa keksi tehdä juuri mitään muuta kuin mitä useimmissa toimintaelokuvissa näytetään: kaikilla on kiire, toisia ammuskellaan ja ajetaan takaa erilaisilla vehkeillä, väijytetään ja keksitään ovelia ansoja ja ratkaisuja.

Samasta itse aiheutetusta vaihtoehdottomuudesta todistaa esimerkiksi myös erinomainen *Limitless* (2011, ohj. Neil Burger), jossa ihminen on keksinyt teknologisen keinon ylittää oma tyhmyytensä. Elokuvan päähenkilö saa käsiinsä pillereitä, joilla voi hyödyntää koko aivokapasiteettinsa jatkuvasti. Ensin päähenkilö, inspiraation puutteesta kärsivä rappiokirjailija, kirjoittaa lääkkeitä saatuaan menestysromaanin, mutta sen jälkeen hän saa ”suuremman idean”. Miehestä tulee nopeasti ja ilmeisen rajattomasti rikastuva pörssiikeinottelija. Elokuvan arvomaailmassa näyttää olevan sanomattoman selvää, että mitä älykkäämpi ihminen, sen paremmin hän tajuaa menestyä taloudellisesti. Jos ihmisestä tulee huikkeen älykäs ja luova, hän ei elokuvan maailmassa voi keksiä mitään korkeampaa kuin sen, miten parhaiten menestyä taloudellisesti. Speaktaakkelissa mielikuvituksella on enää yksi tehtävä: kiihdyttää talouskasvua ja vähentää pääoman kitkaa.

Vaikka kaikki olisi mahdollista, mikään ei muutu, ja vaikka toiminta etenee käsittämättömällä nopeudella, mitään ei tapahdu. Tämä pitää paikkansa sekä *Inceptionissa* että sen heijastelemassa modernissa todellisuudessa ja johtuu rakenteellisen erottamisen sisäistämisestä. Selkounessa voi tehdä mitä tahansa, koska ymmärtää, että on itse vastuussa unessa kokemastaan. Abstrakti tietoisuus ei kuitenkaan ulotu ymmärryksen tasolle. *Inceptionin* postuloima ihminen ei voi tiedostaan huolimatta ymmärtää, että on itse luomiensa rajoitusten vanki. Sen sijaan se ulkoistaa oman toimintansa eikä siksi voi ylittää näitä rajoituksia. Eron vallitsevuus on erinomainen tapa pitää unta yllä. Se toimii kuten kuulokkeet ja silmälaput, jotka erottavat *Inceptionin* nukkujat omiin unitodellisuuksiinsa. ”Sitä mukaa kuin välttämättömyydestä tulee yhteiskunnassa unelma, tulee unelmasta välttämättömyys. Speaktaakkeli on kahlehditun nyky-yhteiskunnan painajainen, joka ei lopulta ilmaise muuta kuin halunsa nukkua”¹¹.

Lumeen ikuisuus

Jo Debordin, Roland Barthes’in ja Henri Lefebvren kaltaisten varhaisten modernin teoreetikkojen mukaan

kuvien väliset suhteet ovat korvanneet ihmisten keskinäisyyden. Erottavuutta edistävä kehitys on kuitenkin jatkuvasti löytänyt uusia keinoja merkityksenannon tarpeen ohittamiseksi: kuvien rinnakkain asettelu satunnaisiin, ulkokohtaisiin asetelmiin ja niiden kiihdytetyihin seuraantoihin on korvannut kuvien väliset merkitysyhteydet. Kuten itse speaktaakkelin, myös *Inceptionin* hallitseva, äärimmilleen viety rakenneperiaate onkin katkos. Henkilöhahmot eivät elokuvan lopussakaan tiedä toisistaan juuri enempää kuin katsoja (mitään tiedettävää ei tosin ole, koska henkilöhahmot ovat pelkkiä funktioita), esitetyt todellisuuden tasot on eristetty toisistaan mahdollisimman tehokkaasti, elokuvan tapahtumat ja käänteet seuraavat toisiaan yhtä satunnaisin tai olemattomin aasinsilloin kuin unen kohtaukset.

Eräänä *Inceptionin* motiivina vieläpä on, että henkilöhahmojen väliset tietokatkokset ovat välttämättömiä tehtävän onnistumisen kannalta. Fischer Jr. ei esimerkiksi saa ”todellisuuden” tasolla tietää, että hänet nukutetaan ja vaikka seuraavalla tasolla unen sisällä hän suostuu nukutettavaksi, hänen ei pidä saada tietää, mitä häneltä todella halutaan; hän (tai katsoja) ei myöskään koskaan saa tietää, mikä on hänen isänsä todellinen testamentti ja suhde poikaansa, ja juuri tuo tieto pyrittiin kätkemään. Myös katkosrakenteessaan *Inception* toistaa vallitsevaa järjestystä. Byrokraattinen demokratia perustuu Montesquieun vallanjaon korottamiseen n:nteen potenssiin. Seurauksena on luvuton ja jatkuvasti kasvava määrä enemmän tai vähemmän julkista valtaa käyttäviä tahoja, joista jokaisella on omat toimintaperiaatteensa ja joiden välinen viestintä katkosten yli on näennäistä. Lisäksi jokaisella taholla (esimerkiksi virastoilla) on erilliset olemassaolonsa ainakin fyysisinä, paperisina ja sähköisinä.

On siis selvää, että näin pilkotussa todellisuudessa asioiden ymmärtäminen mittasuhteissaan on mahdotonta. Mittasuhteisiin tarvittaisiin yhteinen mitta, mikä eron hallitsemassa todellisuudessa on ajatusmahdottomuus. Vaikka uni olisi kuinka kirkkaasti selkoinen (*lucid*), ja vaikka unennäköjä olisi kuinka tietoinen siitä, että näkee unta, minkään merkitys ei muutu, koska todellisuus itsessään on pilkottu vuorotellen ja limittäin vallitseviksi, yhteismitattomiksi osaeptodellisuuksiksi.

Lopuksi voidaan ehkä palata kysymykseen, johon *Inception* antoi sekavan ja epäjohdonmukaisen vastauksen: kenen unessa ollaan, kuka tekee mitään ja miksi talouden perustan kumoutuminen ja ihmisten todellinen pinteeseen joutuminen ei riitä herättämään tästä unesta? Vastaus on pääoma, moderniteetin ensimmäinen ja syvin eron tekijä, ja vastaus koskee sekä *Inceptionin* maailmaa että nykyistä ”todellisuutta”. Pääoman unessa taloudelliset agentit tuottavat ja organisoivat maanisesti, mutta mitään todellista ei tuotu eikä mitään todellisuuden mittaa ole niin kauan kuin hyrrä jatkaa pyörimistään äärettömiin. *Inception* nimittäin loppuu leikkaukseen, jossa Cobbin todellisuustarkistuksena toimiva hyrrä on pantu pyörimään. Cobb tietää, että koettu ei ole unta, jos hyrrä lakkaa ennen pitkää pyörimästä ja alistuu painovoiman todellisuudelle, joka tuntuu itse kunkin nahoissa.

Pääoma on pitkään nähnyt unta, jossa hyrrä pyörii ikuisesti ja sen liike vieläpä kiihtyy. Kun *Inception* loppuu, hyrrä jää pyörimään: se pysähtyy kenties elokuvan päätyttyä. Samoin näyttää käyvän todellisuudessa. Pääoman rakentama maailma kuolee unissaan samalla kun hyrrä jatkaa epätodellista kieppumistaan äärettömiin.

Viitteet

- 1 Debord 1967, 36.
- 2 3D-ensi-illasta liikkuu ristiriitaisia tietoja. Ilmeisesti Louis Lumière näytti version ensin Ranskan Akatemian tilaisuudessa 1934 ja laajemmalle yleisölle 1936. Vrt. esim. varhaisten stereoskooppisten filmien historiaa kokoava Zone 2007, 141.
- 3 Asubjektiivinen kokemus on Pylkön mukaan kokemuksellinen ja ylyksilöllinen pohja, joka edeltää subjektiivista kokemusta, ja on kykenevä murtamaan ja heikentämään rationaalista subjektiiviteettia. Ks. Pylkkö 1998, 124, 167.
- 4 Debord 1967, 36.
- 5 Ks. Marx, 1974, luku 26.
- 6 Vrt. *Inceptionista* Belt 2011.
- 7 Toiminnan käsitteellä olisi viitattava ainoastaan tapahtumiseen, jossa joku (tai jotkut) inhimillisesti katsottuna

tekee jotain jossain kontekstissa. Toiminnan käsitettä *in sensu stricto* ei siis varsinaisesti voi käyttää kuvien sarjasta, jossa tapahtumien välillä ei ole merkitysyhteyttä vaan pelkästään biljardipallomainen vaikutussuhde.

- 8 Debord 1967, 39–41.
- 9 Sama, 38–39.
- 10 Kun pääoma on miehittänyt kielen, todellisuuteen viittaavat käsitteet ovat kärsineet inflaatiosta yhtä lailla kuin talous. Esimerkiksi sana ”realiteetti” viittaa lähinnä talousfiktion tai -unen ehtojen allekirjoittamiseen ja sen pohjalle rakennetun todellisuuskäsityksen sisäiseen koherenssiin.
- 11 Debord 1967, 37.

Kirjallisuus

- Belt, Jaakko, Unen arkkitehdit. *niin & näin* 1/11, 92–96.
- Debord, Guy, *Speaktaakkelin yhteiskunta* (La société du spectacle, 1967). Suom. Tommi Uschanov. Summa, Helsinki 2005.
- Marx, Karl, *Pääoma. Kansantaloustieteen arvostelua. Osa 1: Pääoman tuotantoprosessi* (Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie: Erster Band: Der Produktionsprozeß des Kapitals, 1867). Suom. O. V. Louhivuori, Tuure Lehén, Mauri Ryömä. Edistys, Moskova 1974.
- Pylkkö, Pauli, *Aconceptual Mind. Heideggerian Themes in Holistic Naturalism*. Benjamins, Amsterdam 1998.
- Zone, Ray, *Stereoscopic Cinema and the Origins of 3D Film, 1838–1952*. The University Press of Kentucky, Lexington 2007.

Roska on historian voittaja

Elokuvan historiassa studiojärjestelmä lienee oikku. Nykyään on lähes mahdoton kuvitella elokuvantekotapaa, jossa työntekijät järjestäjistä näyttelijöihin ja ohjaajiin ovat kuukausipalkkalaisia ja jossa melkein mikä tahansa tuote poikii tekijöilleen rahaa. Eksploitaatioelokuvan tuotantomalli on vaivihkaa muuttunut vallitsevaksi ja voitokkaaksi tuotantotavaksi – elokuvat ovat yksittäisiä projekteja, eivät yhteisen päämäärän tulos.

Studiojärjestelmä merkitsee elokuvan historiassa jotain vastaavaa kuin täystyöllisyys ja vakaat työpaikat sosiaalidemokraattisen hyvinvointivaltion historiassa. Studiokauden tuotoksiin saatetaan nykyään suhtautua yhtä huvittuneesti kuin Kekkonen aikaiseen Suomeen tai Thatcheria edeltävään Englantiin: ihan hyvä, mutta nykyään on paremmin, kaikki on vauhdikkaampaa ja kookkavampaa.

Studiojärjestelmän on katsottu eläneen kultakauttaan 1920–1950-luvuilla. Tuolloin elokuva standardisoitui monin tavoin, vaikka myöhemmin esimerkiksi ranskalaisen *auteur*-teorian piirissä onkin ajateltu, että studioiden sisälläkin merkittävät ohjaajat pystyivät luomaan persoonallista jälkeä. Tosiasiassa päätävältä oli viime kädessä studion johtajalla, niin sanotulla mogulilla, ja elokuvat tehtiin usein tiettyyn, melko tiukasti rajattuun genreen.

Studiokausi jatkui osittain vielä 1960-luvulle, ja sen on katsottu romahtaneen lopullisesti 1980-luvulla. Rakennelmaa ei tavattu kaikissa maissa, mutta Yhdysvaltain ja erityisesti Hollywoodin lisäksi se vaikutti Englannissa, Saksassa, Neuvostoliitossa ja Suomessa. Esimerkiksi näyttelijälegendat Leo Jokela ja Siiri Angerkoski olivat Suomi-Filmin kuukausipalkkaisia työntekijöitä.

Studiojärjestelmän vastapainona on aina ollut niin sanottu *indie*-elokuva. Termi vakiintui käyttöön vasta 1980-luvulla muun muassa Jim Jarmuschin elokuvien myötä, mutta klassisessa studio-Hollywoodissakin työskenteli useita itsenäisiä tuottajia. Yhtenä esimerkkinä mainittakoon David O. Selznick, mies *Tuulen viemän* (*Gone with the Wind*, 1939) ja monen muun spehtaakkelin takana. Hänelle jokainen elokuva oli erillinen projekti. Myös Hitchcock tuotti itse monet elokuvistaan.

Selznick on kuitenkin vielä hyvin kaukana todellisista *indie*-tuottajista, kuten S. Edwin Grahamista. Grahamin Suomessakin nähtyä *Etelämeren kummitusta* (*The Sea Devil*, 1946) pidetään jopa Ed Woodin kulttiklassikkoa *Plan 9 from Outer Spacea* (1959) huonompana. Graham

ei eläessään saanut valmiiksi kuin kaksi elokuvaa, jotka käytännössä ovat saman tarinan kaksi eri filmatisointia. Tekijöiden epätoivoisuudesta (ja kääntöpuolena innovatiivisuudesta) kertoo se, että elokuvan hirviö kuvattiin huvipuiston jättiakvaariossa lasin läpi.

Tyypillisempi tapaus on Dwain Esper, jonka tunnetuin teos on käsittämätön kauhukuvaelma *Maniac* (1934). Esper tuotti muitakin filmejä, kaikki yhtä huonoja. Kerrotaan, että Esper oli rakennusurakoitsija, joka sai eräältä asiakkaaltaan rahan sijasta kuvauslaitteet, jolloin hän tietenkin päätti ruveta elokuvantekijäksi. *Maniac* on siitä tyypillinen vanha eksploitaatiofilmi, että sen voi nähdä kokeellisena: leikkauksen, kuvauksen ja kerronnan epäjatkuvuus sekä tarinan logiikan puute ovat tyyliseikkoja, joihin esimerkiksi 1960-luvun uuden aallon tekijät panostivat. Dwain Esper päätyi niihin, koska ei osannut tehdä elokuvia. (Myöhemmin hän valittavasti palkkasi pätevämpää porukkaa.)

Eksploitaatioelokuvia ei Yhdysvalloissa juurikaan esitetty kaupunkien teattereissa. Esityspaikoiksi valikoituivat esimerkiksi kiertävien karnevaalien teltat ja syrjäseutujen elokuvaosalit. Dwain Esper loi systeemin, jossa hän vuokrasi pienen elokuvateatterin muutamaksi päiväksi ja hoiti itse markkinoinnin. Näytökset pyörivät vain lyhyen aikaa. Salamyhkäisyys oli välttämätöntä, koska filmit saattoivat sisältää aineistoa, joka muuten olisi kielletty – esimerkiksi kuvia aborteista. Kun poliisit saapuivat paikalle, elokuvan esittäjä oli jo kaukana.

Studiokauden romahtaminen

Studioiden kultakauden päättyminen on liitetty moniin eri seikkoihin. Keskeinen tekijä on Yhdysvaltain korkeimman oikeuden päätös vuodelta 1948, jonka mukaan samalla hinnalla ei saanut myydä kahta tuotetta. Studiot, jotka omistivat myös elokuvateatterit, eivät siis enää saaneet myydä lippuja kaksoisnäytöksiin, joissa oli alkukuvana näytetty tunnin mittainen B-elokuva ja pääkuvana laa-

”Usein elokuvantekijät samalla päätyivät vahingossa godardilais-brechttiläiseen vieraannuttamiseen.”

dukas A-elokuva, jonka pituus oli puolestatoista tunnista kahteen. Nykyään eksploitaatioelokuvia luonnehditaan usein B-elokuviksi, mutta historiallisesti tämä on termin väärinkäyttöä. Studioiden B-elokuvat olivat suurelta osin ammattitaitoisesti tuotettuja yksinkertaisia elokuvia, joihin tekijät suhtautuivat kunnioittavasti.

Studiojärjestelmä oli sosialidemokraattisen hyvinvointivaltion peilikuva myös siinä, että se synnytti laajasti vaikuttavat esteettiset ja poliittiset kriteerit, joiden ylittäminen oli lähes mahdotonta. Vasta studioiden romahtaminen 1950-luvun loppupuolella todella loi markkinat sellaisille teoksille kuin *Plan 9 from Outer Space*, *Two Thousand Maniacs* (1964) ja *The Incredibly Strange Creatures Who Stopped Living and Became Mixed-Up Zombies* (1964). Niiden levittäminen laajasti ja julkisesti olisi ennen ollut mahdotonta, tekemisestä puhumattakaan. 1950- ja 1960-luvuilla eksploitaatioelokuvia ei enää esitetty sirkuksissa ja karnevaaleilla, kuten sotaa edeltäneenä aikana. Uudenlaisia roska-leffoja näytettiin *drive in* -teattereissa sekä syrjäkatujen pienissä saleissa myös suurkaupungeissa, ja niitä mainostettiin näkyvästi ja härskisti. Syntyi *camp*-asenne: voitiin nauttia elokuvista, jotka ovat niin huonoja, että ne muuttuvat hyväksi. Varsinaiset studioelokuvat eivät koskaan olleet yhtä huonoja.

Studioiden romahtaminen muutti lopulta myös elokuvanteon ja levityksen luonnetta radikaalisti. Aiemmin mikä tahansa leffa sai riittävästi katsojia ja tuotti siihen laitettut rahat takaisin. Kassavirta pysyi tasaisena. Studiot pystyivät vuokraamaan monta sataa elokuvaa teattereille ympäri vuoden, ja niiden omistajat taas saattoivat luottaa siihen, että katsojia riitti kaikkiin näytöksiin.

Taiteen ja roskan yhteiset tiet

1960-lukua on pidetty taloudellisesti huonona aikana elokuvateollisuudelle, vaikka edelleen nähtiin huippusuosituttuja uutuuksia, kuten *The Sound of Music* (1965). Asetelma kuitenkin muuttui 1970-luvun alussa olennaisesti:

syntyivät niin sanotut *blockbusterit*, joiden oletettiin tuottavan koko vuoden rahat kerralla. Ensimmäisenä kassamagneettina on pidetty Spielbergin *Tappajahaita* (1975), joka loi kerralla uudet ansaintamallit.

Tasainen kassavirta muuttui nykiväiksi megasijoitusten tavoitteluksi. Dwain Esper ja muut 1920–1930-lukujen eksploitaatiotuottajat toimivat samalla logiikalla: metsästivät epätoivoisesti aiheita ja elokuvia, joilla saisivat surkeat salinsa ja karnevaalitellettansa täyteen. Nykyään elokuvaa ajatellaan – kärjistetysti sanoen – vain kolmella tavalla: joko kyse on rahat moninkertaisesti takaisin tuovasta *blockbusterista*, halvalla tehdystä *straight-to-dvd*-julkaisusta tai festivaaleja vuosia kiertävästä taiderykäisystä.

Paradoksaalisesti uusi asenne näkyi myös poliittisen spektrin toisella laidalla. Eivätkö Godardin maolaisen kauden Dziga Vertov -ryhmän elokuvat, joissa kukin osallistuja saa tehdä useita eri asioita näyttelämisestä kuvaamiseen ja leikkaamiseen, muistutakin eksploitaatioelokuvia, joissa kuka tahansa voi tehdä mitä tahansa?

Katsotaanpa, miten 1950- ja 1960-lukujen eksploitaatioelokuva on saattanut syntyä: Tuottajaksi mielivällä on hiukan rahaa, ja hän palkkaa ohjaajaksi kaverinsa, joka on leikkannut mainoselokuvia. Leikkaajaksi tulee jälkimmäisen kaveri, joka on oppinut hiukan alaa saman firman lattiaa lakaistessaan. Jos hän on hyvännäköinen, hän voi myös näytellä pääosan. Ja mikäli hyvin käy, sama porukka saa tehdä toisenkin elokuvan. (Usein elokuvantekijät samalla päätyivät vahingossa godardilais-brechttiläiseen vieraannuttamiseen.)

Eksploitaatioelokuvan tuotantotapa onkin historian voittaja, aivan kuten häikäilemätön kapitalismi pätkä- ja silpputöineen. Se on vallitseva järjestelmä. Keksitään idea elokuvaksi, kerätään rahoitusta erilaisista lähteistä, haalitaan tekijöitä eri paikoista (osa on ilmaisia harjoittelijoita) ja markkinoidaan siinä toivossa, että ihmiset myös löytävät teoksen. Elokuva – niin kuin kaikki muukin elämässä nykyään – on yksittäinen projekti, ei yhteisön jaettu päämäärä.



ILPO HELÉN

Lumo, himo, tuho

Querelle ja rivouden rituaali

Rainer Werner Fassbinderin (1945–1982) *Querelle* (1982) on hehkuva pinta. Se sykkii tavaroiden lumosta: pehmeät kynttilän- ja tulitikunliekit, savukkeenpäät, hiestä kiiltävät kasvot ja rintalihakset, helmeilevä persvako, valkoisena hohtava univormu, kiiltävät nahkakatit, teräshekkuiset kaivoskypärät, punertava taivas. Jean Genet'n romaanin *Querelle de Brest* (1947) filmatisoinnissa esineet ja fetissit itsenäistyvät miesten välisissä vallan ja himon kyllästämissä suhteissa. Esineet symboloivat liikaa, niiden tarkoitukseton koreus pistää silmään. Fassbinderin tyyliä voi Jean Baudrillardin käsittein luonnehtia viettelyksi¹. *Querelle* myöntyy pornon logiikkaan ja kääntää sen juurilleen, kohti seksuaalisuuden järjestyksiä ja seksuaalista vapautumista. Viettelyn voimalla elokuva esittää seksuaalisen järjen kritiikin².

Porno on seksuaalisen realismin musta aukko. Seksuaalitieteet ja -ideologiat, jotka haluavat paljastaa ihmisen seksuaalisen ”luonnon”, riisua hänen ruumiinsa ja intohimonsa alastomiksi, törmäävät kovaan ytimeensä märkien pillujen ja kyriepien erikoislähikuvissa. Pyrkimys synnyttää ja suunnata halua kietoutuu kuvan objektiiviseen ja naturalistiseen todistusvoimaan. Kuviin latautuu kiihottamisen ja esittämisen jännite, joka tekee pornokuvista yliobjektiivisia ja -naturalistisia, ”liian tarkkoja”. Niiden todellisuusvaikutus eli representatiivisuus nyrjähtää: kuvasta tulee kiinnostavampi ja kiihottavampi kuin todellisesta kyrvästä, vitusta, naimisesta, suihinotosta, jota se esittää.³

Äärimmilleen naturalisoitu ja objektivoitu seksi pelkistyy pornografiseksi ilmiäsuiksi, näyttämölle/äpanoiksi. Ironia piilee siinä, että seksuaalisuus irtoaa totuudesta ja valuu rituaalin, symbolien ja mielikuvituksen kiertoradoille. Seksuaaliset identiteetit, suuntautumisot, perversiot, terveys, moraali ja vapautuminen menettävät merkityksensä. Jäljelle jäävät rivouden, kaiken paljastamisen, rituaalit eli viettely⁴.

Kuinka Fassbinderin *Querelle* mukautuu rivouteen? Miten elokuva myötäilee sitä, että kaikki elimet, reiät ja nesteet, perversiot ja asennot on esitetty ja paljastettu?

Federico Fellinin *Casanovan* (Il Casanova di Federico Fellini, 1976) tietyt kohtaukset tarjoavat avaimen Fassbinderin elokuvan taktiikkaan. Noissa kohtauksissa harmaahapsinen panomies tanssittaa puista nukkea, hellii sitä ja makaa sen vieressä – ikään kuin se olisi nainen. Freudilaisittain nukke on korvike, *Ersatz*. Fellini ei kuitenkaan esitä Casanovaansa muistoihin takertuneena dementikkona tai donjuanismia sairastavana neurootikkona, eikä tanssi nukken kanssa ilmennä toistopakkoa. Sen sijaan Casanova-vanhus tarinoi kankisankarin elämästä, ja Fellini kokoaa elokuvan sarjaksi ruumiil-

lisuuden ja naimisen speaktaakkeleita, joissa päähenkilö luo ja vahvistaa legendaansa.

Casanovan panohommat ovat poikkeuksetta katsotavina yleisön edessä tai tirkistysaukon kautta. Ratkaisu korostaa sitä, että naiminen on esitys ja rituaali. Katsojan ei anneta jäädä ulkopuolelle seuraamaan elämäntulkua, vaan elokuva vetää hänet mukaan pornografiseen peliin. Samalla katsoja saa nähdä, että pornopelissä ”asiaa itseään” ja sen aiheuttamaa kiihottumista ei voi erottaa esityksellisyydestä ja konventionaalisuudesta. Tällainen näkökulma rinnastuu Judith Butlerin näkemykseen, jonka mukaan sukupuolten ja sukupuolieron olemusta ei ole syytä etsiä ilmiäsuun takaa, koska ne ovat performansseja⁵.

Kun Fellini leikittelee halun ja seksuaalisuuden esityksillä, hän luo surumielis-humoristisen tunnelman elokuvaansa. Peter Greenaway hyödyntää samoja keinoja vastakkaisella tavalla. *The Baby of Mâcon* (1993) esittää näytelmää, jonka käännekohta on naispäähenkilön joukkoraiskaus. Kohtauksessa Greenaway hyödyntää esityksen ja ”toden” eron liudentumista tuottaakseen sadistisen affektin katsojassa, joka joutuu todistamaan raikausta. Varsinaista aktia, kidutusta, elokuva ei kuitenkaan näytä. Tuska kyllä kuuluu, mutta huutoon yhdistyvä kuva on puistoshakin tapainen pelilauta, johon on aseteltu keilamaisia sotilasnukkeja. Asetelma on ornamentin kaltainen, mutta Greenaway ei tavoittele vertauskuvallisuutta vaan rivoutta, raikattuna olemisen välitöntä läsnäoloa. Koska raikausta ja raikattua ei esitetä valkokankaalla, etäisyys katsojan ja esityksen väliltä häviää ja katsoja imeytyy mukaan seksuaalisen väkivallan ja kivun aktiin. Ei-näyttämisen avulla elokuva pyrkii vaikuttamaan katsojaan suoraan, luomaan ”puhtaan” kauhun ja inhon tuntemuksen. Siten katsojakin on julmuuden kohde.

Mihin kohtaan Fassbinderin *Querelle* sijoittuu tällä jatkumolla? Onko elokuvalla oma tapansa olla rivo? *Querelle* korostaa performanssia henkilöiden suhteissa ja

vuorovaikutuksessa. Elokuva myötäilee tilanteita, joissa päähenkilö itse tai hänen läsnäolonsa tekee sanoista, puheesta ja keskustelusta eli kommunikaatiosta rivoa. Siinä missä Genet'n romaani imi rivouden tekstin sisään, Fassbinderin sovituksessa rivo ja julkea on tyylielty niin, että kuvat ritualisoituvat ja symboloituvat.

Tämän naamiroleikin luonteen käsittämiseksi on syytä tarkastella uudelleen Fellinin *Casanovan* nukkea. Casanova tanssii nukan kanssa, hellii sitä ja makaa sen kanssa, koska hän jatkaa kankisankarin rooliaan pornorituaalissa. Näin Casanova pitää yllä ilmiänsuaan, naamiotaan eli ”persoonaa” sanan alkuperäisessä merkityksessä⁶. Samalla nukesta tulee Casanovan vastaanäyttelijä. Se ei kuitenkaan ole nainen vaan naisen kuva, jonka Casanova tekee ollakseen edelleen panomies omassa pornolegendassaan. Kuvainrakennuksena korvikkeenmuodostus määrittyy psykodynamiikan sijaan itsen muokkaamiseksi: tehdessään rakkaastaan kuvan ja suunnatamalla halunsa kohti ilmentymää yksilö lunastaa oman paikkansa ja luo oman persoonansa, *itsensä*, rakkauden ja halun rituaaleissa.

Erotiikka

Edellä kuvailtu itsehuhde palautuu länsimaisen erotiikan historiaan. Antiikista periytyy moraalien ja kokemuksen muotoja, joissa välitön kiima ja himo ovat ylevöityneet tietoisesti harjoitetuksi ja arkipäivästä erilliseksi halun ja mielihyvän koosteeksi, ’erotiikaksi’. Erotiikan tunnuspiirteisiin kuuluvat rakkauden ja halun osoittamisrituaalit. Erityisesti kristillisen keskiajan trubaduurirakkauden perintönä erotiikkaa luonnehtii myös tavoittamattomuuden ja tyydyttämättömyyden kokemus, johon yhdistyy askeettinen lemмен kilvoittelu.⁷ Eroottisille kokemuksille ja käytännöille on luonteenomaista kuvan, korvikkeen, tekeminen niin kuin kristinuskolle on tyyppillistä valmistaa Jumalan kuvia palvottaviksi ja muistukseksi Luojan kaikkivaltiuudesta. Kuvan valmistaminen on perustava eroottinen teko, *sublimatio*, joka muodostaa halun kentän määrittäen haluavan ja halutun asemat sekä halun luonteen. Kuva on symboli, sillä se ikään kuin yhdistää haluavan ja halutun, rakastajan ja rakastetun, korvaamalla rakkaan poissaolon sekä signifoimalla tämän yleväksi, ylimaallisesti palvotuksi.

Porno, rivos, on erotiikan yksi muunnelma. Se on kuitenkin tehnyt naisesta, siis naisen kuvasta, hypernaturalistisen ruumiinaukon, johon kyrpä voi tunkeutua. Tällä tavoin porno on hävittänyt naisen erotiikasta suistamalla tämän tavoittamattoman, verhotun ja kiellon vartioiman kohteen paikalta. Pornossa kuva on tuhonnut romanttisen yhteyden ja ylevän.

Fassbinderin *Querelle* kirkastaa pornon toimintalogiikan. Pornon maailma on maskuliininen, miesten välinen maailma, josta on ”karkotettu ajatus naisesta”⁸. Elokuvan tyylin, tarinan henkilöiden toiminnan ja heidän suhteidensa ydin on halun kohteen kuvittaminen. *Ersatzin* luomisessa henkilöihahmot muovautuvat haluaviksi ja halutuiksi, eroottisen halun voimasta toimiviksi

yksilöiksi. Tämä heijastelee pornoa, jossa halu ei enää sitoudu rakkaan kuvaan ja sublimoimaan ”oikean” saavuttamattomuutta. Sitä vastoin halu kiinnittyy kyltymättömästi yhä uusiin korvikkeisiin, kiihottuu yhdestä kuvasta, purkautuu ja jää odottamaan seuraavaa kuvakiikoketta.

Querellen tyyli kuitenkin etäännyttää kuvan ja halun dynamiikan viittauksista ”todelliseen” ja ”luonnolliseen” tyydytykseen. Elokuvasa halun suuntautuminen ja kohteenmuodostus esitetään rituaalisena ja symbolisena toistona. Kuvat ikään kuin pyhittyvät, kaikista ja kaikesta tulee palvottuja ja palvojia. Pyhyys tiivistyy ihmisyksilön vartalon, silmien, eleiden, katseiden, poskien lihasten, kyrvän hehkuun ja lumoon, *Scheiniin*, ja se on katoavaa, väliaikaista. Näin Fassbinder huuhtoo esiin ylevän pornon latteudesta ja yhdentekevyydestä. Samalla hän tuo eroottisen subliimin parrasvaloihin halun ja vallan, joita ei voi erottaa toisistaan.

Genet'n kirjassa ja Fassbinderin elokuvassa kohtaamme *Querellen* hahmon ranskalaisen satamakaupungin Brestin redillä ja satamassa. Kauppalaiva Kostajan matruusin ominaislaatu käy nopeasti selväksi: hän on kohde, passiivinen ja viettelevä. Querelle hehkuu vetäen puoleensa kiimaa. Hän on kuva, *Ersatz*, johon halu voi kiinnittyä:

”[...] syntynyt siitä yksinäisyydestä johon Upseeri itse oli vangittu, [...] yksinäinen hahmo, verrattavissa Ilmestyskirjan enkeliin, jonka jalat lepäävät meren yllä. Koska luutnantti Seblon mietiskeli paljon Querelleä, pyöritteli mielessään hänen kauneimpia koristuksiaan, hänen lihaksiaan ja kohoumiaan, hänen hampaitaan, hänen aavistettua sukupuolielintään, Querellestä tuli hänelle enkeli [...] siis yhä epäinhimillisempi, kristallinkirkas olento, jonka ympärille purkautuu harmonian vastakohtaan pohjautuvan musiikin suikaleita tai oikeastaan musiikkia, joka jää kun harmonia on kulunut, jauhautunut pois [...]”⁹

Mikä on *Querellen* luonne erotiikan esineenä? Hänen hahmonsensa on ymmärrettävä aluksi Pojaksi. Tämä viittaa erotiikan synty-yhteyteen antiikin Kreikan vapaiden miesten poikarakkausikäntöissä. Foucault piti klassisten, oikeaa toimintaa ja itsehallintaa ”nautintojen käytössä” opastaneiden kirjoitusten hahmottamaa erotiikkaa vapaan miehen elämäntavan erityisenä ulottuvuutena. Erotiikan piirissä miehen nautinnot, teot ja halut liittyivät luonnollisten voimien lisäksi kauneuteen ja rakkauteen. Opastus erotiikassa kytkeytyi erottamattomasti valtaan.¹⁰

Antiikin vapaa mies oli kotinsa ja talonsa herra. Klassiset elämänohjeet esittivät vaimoon, lapsiin ja orjiin kohdistuvan herruuden oikean tuoteuttamisen edellytykseksi sen, että herra kykeni hallitsemaan itseään, halujaan ja elämäänsä. Myöskään erotiikan alueella mies ei saanut menettää herruuttaan, joka määrittyi fallisesti: miehuullisuutta luonnehtiva aktiivisuus viittasi kykyyn penetroida, passiivisuus penetroiduksi tulemiseen. Poikarakkausikäntöjen keskeinen pulma oli aktiivisuuden ja passiivisuuden yhteensovittaminen. Miten luoda ja säilyttää vas-

”Poliisi on rivo, hän menee suoraan asiaan ja puhuu kuulusteltaville ja muillekin törkeyksiä.”

tavuoroisuuden side vanhemman, asemaltaan hallitsevan rakastajan ja nuoremman, pojan asemassa olevan rakastetun välillä? Tämä vaati rakastajalta itsehillintää ja rakastamisen, kurtiseeraamisen taitoa, jotta hän ei vahingoittaisi rakastetun kunniaa ja miehuuden potentiaalia eikä kyseenalaistaisi omaa vapauttaan ja miehuuttaan. Rakastetun tuli vastaavasti olla varovainen ja hallita itsensä, jotta hän ei menettäisi miehistä viriiliyttään ja kunniaansa.¹¹

Kun Querelle on Pojan asemassa, hänen ympärilleen kietoutuu vallan ja halun punos. Sen vahvin säie koostuu auktoriteetista ja alistumisesta, herruudesta ja herruuteksi tulemisesta. Hänen passiivisuudellaan on monta hahmoa. Querellen suhteet upseeriin, poliisiin ja kapakoitsija Nonoon ilmentävät kolmea erilaista eroottista sidettä, valtasuhdetta ja halun järjestystä.

Halut

Lutnantti Seblon janoaa Querellea etäältä. Yksinäisydessään hän haaveilee matruusista, tarkkailee tämän vartaloa, ilmeitä, liikkeitä sekä vaatteita yksityiskohtaisesti ja ylevöittää havaintonsa tavoittamattomaksi kohteeksi. Tuo kuvajainen saa hänet erittelemään tarkasti myös omia halujaan ja taipumuksiaan. Seblonin rakkaus ilmenee päiväkirjoista, yksityisenä puheena, ja halu toteutuu pääasiassa tunnustuksina. Lutnantti on myös estynyt, hän haluaa mutta pidättäytyy, ”ei voi”. Hänen itsetutkiskelunsa tiivistyy puutteen kokemuksen ja sen synnyttämän pojankuvan ympärille. Nämä piirteet ovat tunnusmerkillisiä halun järjestykselle, jota Foucault kutsui *seksuaalisuudeksi*.¹²

Fassbinderin elokuva korostaa havainnollisesti seksuaalisuuden tiettyjä piirteitä. Olennaista on suhde itseen: seksuaalinen halu on autoeroottista ja suuntautuu itse tyydytykseen. Lutnantti ei voi ottaa Querellea oman seksuaalisuutensa piiriin muutoin kuin kuvana, samantapaisena kuin kreikkalaisten patsaiden kuvat, joita hän katselee onanoidessaan. Seksuaalinen side perustuu katseeseen, se on pornografinen. Siksi Querelle ”jäähmetty kiveksi” antautuessaan lopussa lutnantille, sillä hänen ruumiinsa on jäätävä koskemattomaksi.

Himo yhdistää Querellen myös muihin tarinan pomomiehiin: poliisi Marioon ja Nonoon, bordelli La Férian isäntään. Näissä suhteissa halu ei järjesty seksuaalisesti vaan saa sadismin ja masokismin muodon¹³. Marion koppalakki, nahkavaatteet ja ketjut eivät ole S/M-tilpehööriä vaan ilmaisevat, että hän on poliisi. Hänellä on myös poliisin ulkomuoto: rokonarpiset ja karkeapiirteiset kasvot, kookas ja lihaksikas vartalo. Marion hahmo ilmentää peittelemättä poliisin rajatonta valtaa alistaa epäillyt tutkintaan murhan selvittämiseksi. Poliisi on rivo, hän menee suoraan asiaan ja puhuu kuulusteltaville ja muillekin törkeyksiä, vaatii heitä paljastamaan yksityiset salaisuutensa, riettaillunsa sekä rikolliset tekonsa ja halunsa.

Poliisin halu tietää, saada selville ja todistaa rikos on erottamaton hänen halustaan naida perseeseen, alistaa penetroimalla. Mariossa kiteytyy *sadismi*, jossa Deleuzen mukaan alistajan absoluuttinen ylivalta riettauksien kohteen ruumiiseen yhdistyy järjen herruuteen eli pyrkimykseen tietää, tuntea ja esittää luonnollisen himon salattu olemus, jota tavat ja moraalissäännöt sumentavat¹⁴. Poliisin hahmossa elokuva tuo esiin sen, että sadistinen halu muodostuu lain varaan, sillä Mario edustaa yhtä aikaa lakia ja lain ylittävää, tyhjäksi tekevää himon mahtia. Marion tapa lähestyä Querellea suoraan, rivosti, demonstroi luonnollista, väkivaltaista halua, jota sovinnaisuuden lait eivät pysty kahlitsemaan eivätkä ilmentämään. Kun Mario avaa sepaluksensa, tarjoaa kyrpänsä Querellen kosketeltavaksi ja sanoo sen olevan ”hirviö”, hän ilmaisee, että poliisilla on hirviömäinen valta alistaa Poika penetroitavaksi ja että ”hirviön” tuottama kipu ja nautinto ovat sanoinkuvaamattomia.

Poliisi ei kuitenkaan nauti, sillä niin tutkinta kuin alistaminen rajautuvat nautinnon ulkopuolelle, esityksiksi. Mario on hahmoonsa kangistunut, hidas, lattea, orankimainen. Tällaisena hän ilmentää sitä, että sadistisessa järjestyksessä halusta tulee monotonista, lakkaamattomasti toistuvaa liikettä lain vahvistamisen ja horjuttamisen välillä. Sadistin transgressio jää lopulta lain vangiksi: ”hänellä on voimakas ja ylenpalttinen yliminä eikä mitään muuta”¹⁵.

”Toisin sanoen seksuaalisissa, sadistisissa ja masokistisissa kohtaamisissa Querelle on se, mikä hänestä tulee.”

Querelle kohtaa Nonon, bordellin pitäjän, toisissa tunnelmissa kuin poliisin. Heidän suhteensa kiihko ei ole julkeaa vaan pidäteltyä. Heidät tuo yhteen rituaali, johon molemmat osallistuvat näennäisen viileästi ja välinpitämättömästi. ”Kaikki tiesivät”, että jos halusi maata La Férian emännän kanssa, oli voitettava isäntä noppapelissä, ja että hävinnyttä asiakasta Nono nai perseeseen. Tämä sopimuksen muotoon puettu riitti, miehuuskoe, yhdistää Querellen Nonoon. Näin halu järjestyy sopimuksen ja rituaalin välityksellä, siis *masokistisesti*¹⁶. Querelle huijaa nopanheitossa omaksi vahingoksekseen. Tuo vähäinen ele kääntää miesten suhteen masokismiksi, sillä Querelle tekee Nonosta alistajansa ja rankaisijansa samalla tavalla kuin Severin muovaa Wandasta valtiattarensa Leopold von Sacher-Masochin romaanissa *Venus im Pelz* (1870)¹⁷. Kohtaaminen sekoittaa miesten asemat ja sen, kenen halusta on kyse ja kuka nauttii. Nono alistaa Querellen pantavaksi, mutta samalla Querelle tekee Nonosta omien toiveidensa välikappaleen. Hänellä on valtaa tehdä aktista viileä. ”Sitten ei pussata”, Querelle määrää.

Kun ei ole selvää, kuka kukin on, halu sitoutuu arpa-kuutioon ja liikkuu nopanheiton mukaan. Fassbinderin tyyli korostaa fetissoitumista, joka on masokismille tunnusomaista¹⁸. Kohtaus, jossa Nono nai Querellea, on pehmeästi valaistu. Kynntilänliekit korostuvat ja kuva on ”kostea”, kuin kosketeltavaa materiaalia. Välähdykset Querellen kainaloista ja paljaista pakaroista ovat tyylyteltyjä, ruumiinosat ikään kuin itsenäistyvät ja muuttuvat fetisseiksi.

Kuolema

Mitä Poika haluaa? Mikä ajaa Querellea Brestin himon näyttämöillä?

Tarinan käyttövoima on pettäminen. Querelle kaivaa ja murhaa matruusitoverinsa, joka on auttanut häntä salakuljettamaan huumelastin tullimiesten ohi. Hän huijaa Nonoa noppapelissä, valehtelee veljelleen,

poliisille, esimiehelleen, lähes kaikille. Lopulta Querelle viettelee häneen rakastuneen työläisen Gilin, lavastaa syylliseksi ja antaa ilmi. Petosten ja rikosten välityksellä Querelle kohtaa Nonon, poliisin ja luutnantin, ja ollessaan tekemisissä heidän kanssaan hänestä tulee hän, oma itse. Toisin sanoen seksuaalisissa, sadistisissa ja masokistisissa kohtaamisissa Querelle on se, mikä hänestä tulee, siis halun kohde ja aktin osapuoli.

Querellelle seksuaalisuus, sadismi ja masokismi ovat itsen muokkaamisen ja luomisen ulottuvuuksia. Foucault’n termein tämä on *etiikkaa*, olemassaolon taitoa, joka on henkilön ja hänen tekojensa moraalisuuden ydin¹⁹. Foucault korosti itsen työstämisen vaativan niin munkilta kuin keikariltakin askeettisuutta. Querellen tarina ja elokuva tuovat sitä vastoin etualalle esteettisyyden. Kohtaamiset ovat vuoropuhelua ja eleitä myöten koreografisia ja rituaalinomaisia, mitä lavastuksen liioiteltu tyylyttely vielä korostaa. Näissä puitteissa Querelle ei luo itseään etsimällä ja löytämällä vaan peittämällä, vaihtamalla asentoa ja ilmiä, arvuuttamalla ja arvailemalla.

Petos on Querellen tapa koostaa itsensä yhä uudestaan. Tämän etiikan genetäinen ydin on ajatus, että petos on kaunista. Kun petos on elämäkäytännön ohjenuora, huijaaminen, pettäminen, valhe ja rikos kuljettavat tekijänsä tilanteesta, suhteesta, asennosta toiseen. Ne tuovat esiin hänen olemisensa kauneuden tai rumuuden, suloisuuden tai katkeruuden. Kenties Querelle pettää, koska haluaa elämänsä olevan kaunis; tai ehkä hän haluaa ylevöittää elämänsä niin, että se olisi huomattava itsessään riippumatta moraalin ja hyvän maun mittapuista.

Pettäessään yhä uudestaan Querelle ei kuitenkaan tavoittele erityistä kauneutta vaan toistaa. Toisto yhdistää petoksen etiikan sadismiin ja masokismiin.²⁰ Myös tarina esittää, ettei petoksen toistamisessa tärkeintä ole kauneuden kaipuu vaan murha seuralaisinaan rangaistus ja

kipu. Nietzschen mukaan kipu saa merkityksen, kun se tuottaa jollekulle nautintoa: kipu voi miellyttää jumalia, jotka katselevat kärsiviä ihmisiä, kipu voi antaa nautintoa kivun aiheuttajalle, tai sitten uhri nauttii kivusta. Olenaista on, että kivun merkitys syntyy vain kivun aiheutumisen toistuvien muotojen kautta.²¹ Seksuaalisuus, sadismi ja masokismi ovat *Querellessa* toiston muotoja, jotka vastaavat kivun ja nautinnon yhdistymismahdollisuuksia.

Masokismin näyttämöllä näkyy selvimmin se, mitä Querelle kivulta haluaa. Toki hän tavoittelee rituaalisella petoksella laitonta nautintoa, jonka ehtoja kipu ja alistuminen ovat. Kuitenkin huijauksen taustalla on vakavampi petos, ystävän pettäminen ja murhaaminen. Häviämällä valheellisesti nopanheitossa Querelle alistaa itsensä rangaistavaksi. Naimalla perseeseen Nono häpäisee hänen miehekkyytensä, mikä Querellelle merkitsee kuolemantuomiota.

Kun Querellen halussa yhdistyvät nautinto ja kuolema, masokistiseen järjestykseen sekoittuu kuolemanvietti, jota Freud piti ihmisen viettielämän olemuksena. Hän käsitti kaiken elämän päämääräksi kuoleman ja ajatteli, että myös seksuaalivietti ja laajemmin elämänvietti, *Eros*, palvelevat perustavaa pyrkimystä kuolla pitäessään loitolla muut kuin organismeissa itsessään olevat elottomuuteen palaamisen voimat. ”Organismi haluaa kuolla vain omalla tavallaan”²².

Uhri

Querellessa pettäminen, kivun tuottaminen ja kokeminen, väkivalta ja murhaaminen ovat koristeellisia, ja niillä on oma koreografiansa. Rituaalisten piirteiden korostaminen kytkee Querellen rakastamisen ja kuolemankaipuun kivun ja väkivallan asemaan yhteisössä. René Girard pitää antropologian klassikoissa ja maailman kirjallisuudessa viljalti esiintyviä uhririttejä välttämättöminä yhteisön olemassaololle. Uhraamisen avulla kanavoitaan yhteisön sisäsyntyistä väkivaltaa, joka kumpuaa siitä, että ihmiset haluavat samoja asioita. Girard ajattelee *jäljittelyn* olevan perustavin ihmisiä yhdistävä side: kun joku haluaa jotain, toinen alkaa jäljitellä ja haluta samaa asiaa. Mimeettinen halu on ihmisen halun perusmuoto. Sosiaalisena siteenä se yhdistää ihmiset samastumisen kautta toisiinsa mutta myös torjuu halun. Jos jollakulla on jotain omaa, omistaminen kieltää toista haluamasta sitä. Tämän kaksinaisuuden vuoksi mimeettinen halu synnyttää väkivaltaa, joka tuhoaa ihmisiä yhdistävän siteen ja tekee yhteisöelämästä mahdotonta. Niinpä yhteisöllä on oltava keino rajata ja kanavoida väkivalta. Siksi tarvitaan uhraamista, rituaalista tappamista ja syntipukkeja.²³

”Vanhassa testamentissa ja kreikkalaisissa myyteissä veljekset ovat lähes aina toistensa vihamiehiä [...] kuin kohtalo pakottaisi heidät tekemään toisilleen väkivaltaa, eikä tämä väkivalta voi koskaan purkautua kuin kolmansiin osapuoliin.”²⁴ Luonnehdinta sopii täydellisesti *Querellen* perusasetelmaan, jonka virittävät jäljittely,

saman haluaminen ja näiden synnyttämä väkivalta. Robert, kuhnuri joka pesii La Fériaassa emäntä Lysianen rakastajana, ja Querelle, merimies, ovat kaksi veljestä, kuin Kain ja Abel. Heidän yhdennäköisyyttään Genet kuvaa hämmentäväksi. Querelle ilmestyy Brestin kuluun bordelliin maatakseen madame Lysianen kanssa ja pelaa siitä noppaa Nonon kanssa. Hän tekee näin, koska muutkin merimiehet tekevät. Hänen tavanomainen halunsa on kuitenkin erityistä, koska se kietoutuu veljesteeseen. *Querellessa* veljeksiä yhdistävä tunne ei ole syyllisyys ja ahdistus, joiden vallassa Freudin isänmurhaajaveljekset elävät²⁵. Robertin ja Querellen sitoo toisiinsa girardilaisittain halun kohde: he haluavat samaa, ja siksi he ovat samanlaisia ja toistensa kilpailijoita. Veljesten välillä kulkee läpi tarinan samanlaisuuden tunnustamisen ja kieltämisen juonne. Tästä ambivalenssista säteilee kiistojen, uhkausten, väkivallan ja murhaamisen aaltoja, jotka häiritsevät bordellin ja satamakaupungin alamaailman elämänmenoa.

Elokuvan ja romaanin keskeinen juoni on väkivallan ohjaaminen vaarattomaksi ja yhteiselon rauhoittaminen. Kuvio ilmenee toistuvissa rituaalisissa taisteluissa, naisenvaihdossa Robertin ja Querellen välillä ja lopulta syntipukin nimeämisessä vastaamaan Querellen rikoksista. Querellen osa väkivallassa on ratkaiseva. Paitsi että hän on väkivallan lähde, hänen teoistaan riippuu, laajenevatko vihamielisyydet, tappelut ja murhat vai palautuuko väkivalta totuttuihin muotoihin.

Moderneissa länsimaisissa kulttuureissa uhraaminen eli rituaalinen tappaminen on siirtynyt pois yhteisöltä ja yhteisöstä. Tämä on johtanut halusta puhdistetun lain ja rangaistuslaitoksen syntyyn, mutta samalla uhraaminen on muuttunut henkilökohtaiseksi. Kulkiessaan pettäjän ja murhaajan tietä sekä etsiessään rangaistusta ja kuolemaa Querelle toteuttaa nykymaailmalle ominaista *uhriksi tulemisen* etiikkaa. Jokainen akti, jokainen alistuminen ja kipu, jokainen rikos muovaa häntä uhriksi ja muuttaa uhrin yhä sisäisemmäksi ja omakohtaisesti kuviteltavaksi. Mitä Querelle uhraa, sisäistää? Oman halunsa pettää, tulla rangaistuksi ja kuolla omalla tavallaan.

Ensimmäinen rikos eli matruusitoverin kurkun avaaminen veitsellä voidaan käsittää tätä taustaa vasten. Murha, josta petoksen ja väkivallan kierre alkaa, on samalla ensimmäinen tappamisrituaali ja matruusi ensimmäinen uhri. Kuitenkaan matruusi Vic ei ole sopiva uhri, koska hän on ulkopuolinen ja tuntematon. Siksi Querellen teko synnyttää ’uhrikriisin’: ”Jos uhrin ja yhteisön välillä on liian suuri kuilu, uhri ei enää voi vetää väkivaltaa puoleensa. [...] Väkivaltaa ei saada eliminoitua: konfliktit lisääntyvät ja ketjureaktioiden vaara kasvaa.”²⁶

Noppapeli Nonon kanssa on toinen epäonnistunut riitti. Huijaamalla itsensä häviäjäksi ja alistumalla Nonon pantavaksi Querelle astuu uhrin osaan luopuen veljensä kanssa jakamastaan halun kohteesta ja sallien miehuitensa häpäisyyn. Tämäkään ei rauhoita tilannetta, vaan himojen, epäilyjen, kilpailun ja konfliktien verkko kiristyy. Querellen passiivinen alistuminen uhriksi ei riitä; hänen on muututtava uhraajaksi. Brestin modernissa alamaail-

massa Querellen on valittava syntipukki, johon yhteisö voi purkaa murhan- ja kostonhimosensa hänen sijastaan. Lisäksi hänen on uhrattava jotain itsestään ja itselleen rakasta.

Jotta Querelle voisi uhrata, hänen halunsa ei voi olla enää vain Pojan halua, antautuvaa ja peiteltyä. Hänen on kyettävä olemaan aktiivinen rakastaja ja löydettävä oma halu, rakkauskin. Querelle muuttuu kolmessa suhteessa. Hän suutelee poliisi-Mariota, ”jonka kasvot tuntuvat kiveltä”, ja ottaa häneltä suihin sekä antautuu Nonolle toisen kerran kivutta, mielihyvää tuntien. Näihin akteihin Querelle ryhtyy omasta halustaan ja tunnistaa, vartioi omia tunteitaan. Aktit eivät muutu helliksi eivätkä ole rakkauden tekoja. Suhteessaan Giliin, nuoreen muurariin, Querelle puolestaan avautuu rakkaudelle. Avautuminen on kuitenkin ambivalenttia, sillä Querelle rakastuu Giliin vain hetkeksi tehdessään hänestä syntipukin.

Querelle viettelee Gilin rakastumaan itseensä sokeasti. Hän houkuttelee Gilin rikoksiin, saa hänet piiloutumaan poliiseilta ja lopulta antaa hänet ilmi varkaana ja murhaajana. Elokuvan ydinriitti on kohtaus, jossa Gil lymyilee piilopaikassaan ja Querelle valmistele häntä pakenemaan. Querelle pukee Gilin valeasuun, jolloin

Gilistä tulee Robertin näköinen. Kun Querelle näkee luomuksensa, hän saattaa lähestyä tätä ja suudella suulle ja poskille hellästi, ennen kuin lähettää Gilin pakomatkalle ja ilmiantaa hänet. Querelle luo ’sijaisen’ kahdessa mielessä. Hän valmistaa rituaalinomaisesti Gilistä uhrin kärsimään rangaistuksen hänen rikoksistaan. Robertin näköisenä Gil on myös oivallinen syntipukki, sillä hänen ilmiänsä on tuttu yhteisölle. Koska Gil valepuvussa on kuin Robert, Querelle kavaltaa veljensä ja eliminoi kilpailijansa symbolisesti. Mimeettisen halun ja samastumisen kierre katkeaa: yhteisön väkivaltakoneisto eli laki ja poliisi saavat syyllisen tuomittavaksi, ja sijaisuhri erottaa veljekset toisistaan lopullisesti.

Vaikka Querelle suorittaa oikean uhrin, hän ei saa rauhaa eikä ole turvassa sen enempää Brestin himon ja väkivallan kyllästäältä elämältä, lailta kuin omalta itseltään. Querelle voi paeta lakia ja rangaistusta vain luutnantti Seblonin autoeroottiseen maailmaan, jonka suojissa hän on epäilyjen ja koston tavoittamattomissa. Tuossa järjestyksessä matruusin oma halu katoaa jälleen, kun hänen on muututtava luutnantin itsetyydytyksen välineeksi. Querellen uhri ja kuolema saavat viimeisen silauksen seksuaalisuuden yksinäisyydessä: muuttamalla pornografiseksi objektiksi Querelle näyttää laantuvan.

Viitteet

- 1 Baudrillard 1990.
- 2 Ks. Baudrillard 1990, 37.
- 3 Falk 1994, 186–217.
- 4 Rivouden käsitteestä ks. Baudrillard 1989, 187–188, 191–192, 198; 1990, 28–29; Arppe 1992, 157–158.
- 5 Butler 1990.
- 6 Mauss 1979.
- 7 Esim. Elias 1976, 105–118; Weber 1989, 152–156.
- 8 Genet 1989, 128.
- 9 Genet 1989, 14–15.
- 10 Foucault 1998, 236–240.
- 11 Foucault 1998, 236–262.
- 12 Foucault 1998.
- 13 Deleuze 1991.
- 14 Deleuze 1991, 23–35.
- 15 Deleuze 1991, 124.
- 16 Deleuze 1991, 91–102.
- 17 Sacher-Masoch 1991.
- 18 Deleuze 1991, 71–73.
- 19 Foucault 1998, 132–137.
- 20 Freud 1993, 74–80, 110–111; Deleuze 1991, 119–121.
- 21 Nietzsche 1969; Deleuze 1991, 118–119.
- 22 Freud 1993, 95.
- 23 Girard 2004.
- 24 Girard 2004, 19.
- 25 Freud 1989.
- 26 Girard 2004, 61.

Kirjallisuus

- Arppe, Tiina, *Pyhän jäännökset*. Tutkijaliitto, Helsinki 1992.
- Baudrillard, Jean, *What Are You Doing after the Orgy?* (1983). Suom. Raija Sironen. Teoksessa *Moderni/postmoderni*. Toim. Jussi Kotkavirta & Esa Sironen. Tutkijaliitto, Helsinki 1989, 187–205.
- Baudrillard, Jean, *Seduction* (De la séduction, 1979). Käänt. Brian Singer. St. Martin's, New York 1990.
- Butler, Judith, *Gender Trouble*. Routledge, London 1990.
- Deleuze, Gilles, *Coldness and Cruelty* (Le froid et le cruel, 1967). Käänt. Jean McNeil. Teoksessa *Masochism*. Zone, New York 1991, 7–138.
- Elias, Norbert, *Über der Prozess der Zivilisation. 2er Bd: Wandlungen der Gesellschaft*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.
- Falk, Pasi, *The Consuming Body*. SAGE, London 1994.
- Foucault, Michel, *Seksuaalisuuden historia* (Volonté de savoir, 1976; L'usage des plaisirs, 1884; Le souci de soi, 1984). Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus, Helsinki 1998.
- Freud, Sigmund, *Toteemi ja tabu* (Totem und Tabu, 1913). Suom. Mirja Rutanen. Love, Helsinki 1989.
- Freud, Sigmund, *Mielihyväperiaatteen tuolla puolen* (Jenseits des Lustprinzips, 1920). Suom. Mirja Rutanen. Teoksessa *Johdatus narssisiin ja muita esseitä*. Love, Helsinki 1993, 61–120.

- Genet, Jean, *Querelle* (Querelle de Brest, 1947). Suom. Päivi Malinen. Like, Helsinki 1989.
- Genet, Jean, *Varkaan päiväkirja* (Journal de Voleur, 1949). Like, Helsinki 1992.
- Girard, René, *Väkivalta ja pyhä* (La violence et le sacré, 1972). Suom. Olli Sinivaara. Tutkijaliitto, Helsinki 2004.
- Mauss, Marcel, *A Category of the Human Mind. The Notion of Person, the Notion of 'Self'* (Une catégorie de l'esprit humain: la notion de personne, celle de "moi", 1938). Käänt. Ben Brewster. Teoksessa *Sociology and Psychology. Essays*. Routledge & Kegan Paul, London 1979, 57–94.
- Nietzsche, Friedrich, *Moraalin alkuperästä* (Zur Genealogie der Moral, 1887). Suom. J. A. Hollo. Otava, Helsinki 1969.
- Sacher-Masoch, Leopold von, *Venus in Furs* (Venus im Pelz, 1870). Käänt. Jean McNeil. Teoksessa *Masochism*. Zone, New York 1991, 141–272; *Venus turkiksi*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Summa, Helsinki 2006.
- Weber, Max, *Välitarkastelu*. Teoria uskonnollisen maailmanhylkäämisen asteista ja suunnista (Zwischenbetrachtung. Theorie der Stufen und Richtungen religiöser Weltablehnung, 1915). Suom. Tapani Hietaniemi. Teoksessa *Maailmanuskonnot ja moderni länsimainen rationaalisuus*. Vastapaino, Tampere 1989, 131–172.





JUKKA SIHVONEN

Apostolin kasvot

– Paavali elokuvassa

Alain Badioun, Giorgio Agambenin ja Slavoj Žižekin kaltaiset ajattelijat ovat nähneet Paavalissa universaalin tasa-arvon lähettilään, radikaalin uudistajan ja messiaanisen ajan maallisen apostolin¹. Paavalin merkitys kytkeytyy filosofisissa tarkasteluissa yleensä poliittisen ontologian kysymyksiin, erityisesti pohdintoihin vastarinnan luonteesta ja olemuksesta². Mutta miltä kyseinen hahmo näyttää elokuvissa? Tässä kirjoituksessa ”luon silmät ylös” Paavaliin muutamien amerikkalaisten fiktioelokuvien ja niitä kommentoineiden tutkimusten valossa. Esiripun takaa paljastuu vaivoin tavoitettava mutta moni-ilmeinen apostoli, johon syventymällä voi selvittää myös elokuvan ja *Raamatun* suhdetta yleisemmin.

Elokuvan ja uskonnon välisen yhteyden tutkimus on voimakkaasti lisääntynyt aivan viime vuosina³. Paavalin ja elokuvan erityistä suhdetta on kuitenkin käsitelty aiemminkin. Esimerkiksi Robert Jewett on etsinyt Paavalin teologista sanomaa yksittäisistä Hollywood-elokuvista⁴. Jewett väittää, että vapauden, tasa-arvon ja kulttuurisen moninaisuuden apostolina Paavali olisi jotenkin erityisesti amerikkalainen. Tämän takia Jewett otaksuu Paavalin ajattelulla olevan erityistä kaikkupohjaa samoja arvoja heijastelevassa yhdysvaltalaisessa elokuvassa. Yksi hänen esimerkeistään on pyyteettömän rakkauden ruumiillistuma, Tom Hanksin esittämä nimihenkilö Robert Zemeckisin ohjaamassa elokuvassa *Forrest Gump* (1994).

Tässä kirjoituksessa etsinnän kohteena on pikemmin Paavali henkilöahmona kuin hänen opetustensa sisältö. Keskeisin tutkimus aiheesta on Richard Walshin *Finding St. Paul in Film* (2005). Etsimiseen ja löytämiseen viittaava teoksen otsikko on sikäli oireellinen, että ainakin valtavirtaelokuvassa Paavalin hahmon paikantamiseksi on nähtävä vaivaa: Jeesukseen verrattuna Paavaliin törmää varsin harvoin. Vaikka raamatullisista aiheista on tehty elokuvia taidemuodon alkuvuosista lähtien, apostolien vaiheisiin on kiinnitetty vain vähän huomiota. Etenkin Paavalin näkymättömyyttä voi pitää lähes ”merkityksellisenä poissaolona”. Giorgio Agambenin luonnehtiman etymologian mukaan Paavalin nimi on johdettu latinan kielen sanasta *paulus*, joka kuvaavasti tarkoittaa pientä ja vähäpätöistä⁵. Paavalin omin sanoin: ”Olenhan apostoleista vähäisin enkä edes ansaitse apostolin nimeä, koska olen vainonnut Jumalan seurakuntaa.” (1. Kor. 15:9)

Yhtenä syynä vähäiseen näkyvyyteen ja sanoman heikkoon kuuluvuuteen elokuvissa voisi olla Paavalin lähtökohtainen monitulkintaisuus. Ainakin teologisena hahmona, mutta kenties myös historiallisena ihmisenä Paavali on ristiriitaisuuteen asti monitahoinen. Ennen

kuin Paavalista tuli Pyhä, hän oli kristittyjen vainoissa kuuluisaksi noussut juutalainen Saul. Hahmon perustava jännitteisyys ilmenee kääntymyksessä:

”Matkalla, Saulin ollessa jo lähellä Damaskosta, taivaasta leimahti yhtäkkiä valo hänen ympärilleen. Hän kaatui maahan ja kuuli äänen sanovan: ’Saul, Saul, miksi vainoat minua?’ Hän kysyi: ’Herra, kuka sinä olet?’ Ääni vastasi: ’Minä olen Jeesus, jota sinä vainoat. Nouse ja mene kaupunkiin. Siellä saat kuulla, mitä sinun on tehtävä.’ Saulin matkatoverit seisoivat sanattomina. He kuulivat äänen mutta eivät havainneet ketään. Saul nousi maasta, mutta kun hän avasi silmänsä, hän ei nähnyt mitään.” (Ap. t. 9:3–8)

Ilmestys Damaskoksen tiellä ja sitä seurannut kääntymys on ollut varsin näkyvä ja toistuva aihe maalaustaiteen historiassa, erityisesti 1500- ja 1600-lukujen italialaisten mestarien töissä. Ainakin Giovanni Bellini (1472), Michelangelo (1542–45), Tintoretto (n. 1545) ja Caravaggio (1600–01) ovat tehneet Paavalista maalauksia ja freskoja. Niissä toistuvat tutut elementit: hevosen selästä pudonnut, kuvan etualalla maassa makaava Paavali ja häntä uhkaavat vahvat taivaalliset valonsäteet merkinä jumaluuden läsnäolosta. Myös esimerkiksi Rembrandtin tuotannossa on lukuisia Paavali-aiheisia maalauksia, ehkä tunnetuimpana niistä *Omakeuva Paavalina* vuodelta 1661.

Tavanomaista mutkikkaamman tulkinnan Paavalin kääntymyksestä esittää Pieter Brueghel vanhempi teoksessaan *Pyhän Paavalin kääntymys* (1567). Siinä Paavalin kokemus on kuvattu hänen nimelleen uskollisesti tuskin havaittavana, maiseman ja väkijoukon keskelle kätkeytyvänä tapahtumana. Tie Damaskokseen näyttää mutkittelevan korkealla vuoristossa, pilvien ja outojen havupuiden lomassa, ja Paavalin seurue on suuri kuin sotajoukko. Ottamalla maalauksen yksityiskohdan kirjansa kansikuvaksi Walsh tuntuu vihjaavan, että Brueghelin

maalauksen tapaan apostoli Paavali hukkuu muitten raamatullisten elokuvahahmojen joukkoon.

Näistä lähtökohdista on mahdollista tarkastella sekä elokuvien suoria viittaussuhteita Paavaliin että enemmän tai vähemmän epäsuoria tulkintoja apostolista. Paavalin ja elokuvan erityisen yhteyden ohella viittaa lopuksi lyhyesti myös mannermaisten filosofien tuoreisiin Paavali-tulkintoihin. Sitä ennen on syytä pohtia hieman *Raamatun* ja elokuvan yhteyttä myös periaatteellisella tasolla.

Isosta kirjasta valkokankaalle

Vaikka mukaemia tutkitaan erityisesti angloamerikkalaisella kielialueella selvästi aiempaa enemmän, *Raamatun* elokuvasuovituksiin on – outoa kyllä – pureuduttu tarkemmin oikeastaan vasta 2000-luvulla⁶. Ilmeisesti elokuvan ja ”kirjojen kirjan” välistä suhdetta on pidetty jo lähtökohtaisesti asetelmallisena, ehkä jopa arveluttavana. Niinpä uudemmassa adaptaatiotutkimuksessa on tartuttu kuvan ja sanan vastakohtaisuuteen myös uskonnollisena kysymyksenä⁷.

Paavali tulee kiteyttäneeksi *1. Korinttolaiskirjeen* kolmannentoista luvun lopussa kuvaamisen teeman tavalla, joka on mahdollista liittää elokuvaan yleisesti:

”Kun olin lapsi, minä puhuin kuin lapsi, minulla oli lapsen mieli ja lapsen ajatukset. Nyt, kun olen mies, olen jättänyt sen mikä kuuluu lapsuuteen. Nyt katselemme vielä kuin kuvastimesta, kuin arvoitusta, mutta silloin näemme kasvoista kasvoihin. Nyt tietoni on vielä vajavaista, mutta kerran se on täydellistä, niin kuin Jumala minut täydellisesti tuntee.” (1. Kor. 13:11–12)

Audiovisuaalisen ilmaisukielensä keinoin elokuva esittää ”kuin kuvastimesta”: se paitsi tarjoaa ”peilikuvan” sitä myös halutaan katsoa sellaisena. Tässä tulkinnassa välineellisen kuvan ero välittömään ”kasvoista kasvoihin”-suhteeseen korostuu.

Kuten Ella Shohat muistuttaa, *Raamattuun* (ja myös *Koraaniin*) perustuvat kirjauskonnot ovat teologioita, jotka nojautuvat *sanaan* ja sen valtaan – vastakohtana kuvalle⁸. Sanan ja kirjan ohella uskonnollinen kuvanvastaisuus liittyy Shohatin mukaan myös monoteismiin eli käsitykseen yhdestä Jumalasta. Kymmenessä käskyssäkin kielletään nimenomaan jumalankuvien tekeminen (2. Moos. 20:3–4; 5. Moos. 4:15–19; Room. 1:20–23). Yksijumalaisuuden juuret ovat ideassa, jonka mukaan Jumala on sekä jakamaton että näkymätön. Juuri tässä mielessä Jumala on representaation näkökulmasta ihmisen välittömästi tavoittamattomissa. Luetut, kirjoitetut, puhutut ja kuullut sanat ovat monoteistisen perinteen kivijalka. Sanakeskeisyyden, ykseyden ja näkymättömyyden äärimmäisenä vastakohtana on pakanallinen perinne. Sille nähdään tunnusomaiseksi yletön jumalankuvien palvonta, joka usein liitetään polyteismiin eli monijumalaisuuteen. Pyhiin kirjoituksiin nojaavissa perinteissä usko merkitsee uskomista myös siihen, mitä ei voi nähdä. Kuvien palvonta on syntiä ja parhaimmillaankin hyvin

epätäydellistä, kuten Paavali *1. Korinttolaiskirjeessä* vihjaa: ”kuvastimesta” nähdään ”kuin arvoitusta”.

Äärimmillään uskonnollisen perinteen fundamentaalinen tulkinta epäjumalankuvien palvonnasta saattaisi merkitä täydellistä elokuvien kieltämistä. Liberaalimpi tulkinta puolestaan voisi lähteä siitä, että elokuva ei niinkään luo jumalankuvia kuin esittää erilaisia muunnoksia luomistyöstä ja tällä tavalla pikemmin vahvistaa Jumalan valtaa kuin kilpailee sen kanssa. Jumala itsessään on poissa, mutta hänen valtansa voi olla elokuvan maailmassa läsnä monin symbolein. Coenin veljesten *A Serious Man* (2009) vie teeman koomisesti äärimmillään. Nuoren rabbin ohje Luojan läsnäoloa utelevalle päähenkilölle on: ”Tarkkaile parkkipaikkaa!”

Kuvan ohella ääni muodostaa oman erityiskysymyksensä elokuvan ja *Raamatun* suhteesta.

Esimerkiksi monista dokumenttielokuvista tuttua kertojanääntä, joka ei kiinnity kehenkään henkilöön, kutsutaan kuvaavasti termillä *voice of God*, ’Jumalan ääni’. Pamela Grace on ruotinnut havainnollisesti luetun tekstin ja kuullun äänen suhdetta valkokankaalla vertailemalla kahta *Kuningasten kuningas* -elokuva (vuosilta 1927 ja 1961)⁹. Cecil B. DeMillen ohjaaman mustavalkoisen mykkäelokuvan väliteksteille rakennetaan ”Pyhän Sanan” rooli. Vastaavasti Nicholas Rayn ohjaamassa väriellisessä äänielokuvassa kertojanäänestä tulee ”Totuuden Ääni”, eikä sen tehoa ainakaan vähennä se, että puhuja on helppo tunnistaa Orson Wellesiksi. Molemmissa tapauksissa *sana* (edellisessä kirjoitettu ja luettu, jälkimmäisessä puhuttu ja kuultu) ankkuroi itsensä totuuteen. Kuvat ovat kirjaimellisestikin vain totuuden kuvitteellinen konteksti. Paavalin ilmestysthän jo tavallaan on kertomus kuulemisen ja näkemisen eriateisuudesta: ääni antaa käskynsä niin voimallisesti, että kyky nähdä katoaa.

Monoteistinen ajatus yhdestä Jumalasta ja tämän representaatiosta (johon kieltö kohdistuu) tietyllä tapaa allegorisoi myös romaanin ja elokuvan välisen suhteen. Elokuvasovituksia käsittelevä tutkimus kamppailee vapautukseen sekä kirjan ihannoimiseen perustuvasta kirjauskonnollisesta ikonofobiasta (eli sanan vallan ja kuvan pelon ilmapiiristä) että kuvainpalvontaan perustuvasta pakanallisesta logofobiasta, joka tuntuu usein leimaavan yleisempiäkin käsityksiä populaarikulttuurin luonteesta. Johtuuko tästä vastakkainasettelusta sekin, että kysymys elokuvan uskollisuudesta alkuteokselle on tutkimuksessa ollut niin keskeinen? Vastakohtaisuuksien asemesta pitäisi yrittää löytää yhteinen sävel ikään kuin ”maallistuneemmasta” asenteesta kirjallisuuden ja elokuvan keskinäisvertailuihin. Elokuvallisen Paavalin hahmon etsintä on yksi esimerkki pyrkimyksistä maallistaa tuota suhdetta.

Monikasvoinen Paavali

Yhdenmukaisen ”Pyhän Paavalin” kategorian vaihtoehtona Richard Walsh on lukenut Paavalin pakostakin vertauskuvallisena hahmona¹⁰. Walshia mukaillen elokuvallinen Paavali koostuu ainakin seuraavista muunnelmista:

”Oikeastaan käsikirjoituksen pitikin jäädä filmaamatta; näin ikään kuin aineellistui kääntymyksen ja toiseksi tulemisen mutta myös epäonnistumisen tapahtuma.”

(1) liberaali Paavali, joka esittää ja edustaa *yksilöllisen muutoksen* mahdollisuutta ja sen hyväksymistä (Frank Darabontin *The Shawshank Redemption* (1994));

(2) apokalyptinen Paavali, joka esittää ja edustaa *anarkistista vastarintaa* suhteessa nykyajan vallitseviin virtauksiin (Pier Paolo Pasolinin *San Paolo*);

(3) kuoleman apostoli, joka esittää ja edustaa lähes sadomasokistista pakkomiellettä, jonka mukaan vain *kuolema varmentaa* tien pyhyteen ja jumaluuteen (Martin Scorsesen *Kristuksen viimeinen kiusaus* ja Mel Gibsonin *The Passion of the Christ* (2004));

(4) juutalainen Paavali, joka esittää ja edustaa pikemminkin juutalais-yhteisöllistä *muodonmuutosta* kuin kirkon perustajaa (Coenin veljesten elokuvat);

(5) inhimillinen eli *katuva* Paavali (Robert Duvallin *Apostoli*).

Walshille kenties kaikkein läheisin Paavali-hahmo on viimeksi mainittu. Robert Duvallin esikoisohjauksen *Apostoli* (The Apostle, 1997) päähenkilö Sonny/E. F. (jota ohjaaja itse näyttelee) on nykyaikainen, inhimillistetty ja katuva Paavali. Syyllistyttyään henkirikokseen Sonnyyna hän pakenee, kokee omanlaisensa kääntymyksen ja kastautuu uudelleen nimikirjaimilla E. F. Hän aloittaa uuden elämän, joka pian johtaa myös oman kirkon perustamiseen. Pyhän jäännöksiä tai Pahan myyttisiä merkkejä on E. F:ssä jäljellä enää hyvin vähän, jos ollenkaan. Hänen alueensa on niiden väliin jäävä ”ihmisen tila”, sillä ainakin Duvall itse tuntuu suhtautuvan aihepiiriinsä neutraalisti lähes antropologisena ilmiönä. Hänelle elokuva on tallenteena omanlaisensa kunnianosoitus Yhdysvaltain etelävaltioiden uskonnollisia perin-

teitä ja niiden piirissä eläneitä ihmisiä kohtaan. Duvallin vahva etnografinen viritys käy ilmi esimerkiksi siitä, että monet apostolin saarnoista ovat mukaelmia todella tapahtuneista puhetilanteista, joihin Duvall osallistui kerätessään aineistoa elokuvaansa varten. Saarnojen sisällöt ovat usein Paavalin kirjeistä, mutta esitystapa tulee suoraan helluntailaispapeilta.

Pelkästään Paavalista ei ole tehty yhtään merkittävää elokuvaa, mutta Pier Paolo Pasolinin keskeneräiseksi jäänyt hanke *San Paolo* olisi toteutuessaan epäilemättä ollut sellainen. Toisaalta Armando Maggi on perustellusti väittänyt, että oikeastaan käsikirjoituksen pitikin jäädä filmaamatta; näin ikään kuin aineellistui kääntymyksen ja toiseksi tulemisen mutta myös epäonnistumisen tapahtuma¹¹. Ja juuri tällaista ristiriitaisuutta Pasolinin tulkinta Paavalista korostaa.

San Paolon ensimmäinen käsikirjoitusversio valmistui jo toukokuussa 1968. Pasolinin aikomuksena oli vihdoin ryhtyä toteuttamaan sitä elokuvaksi *Salón* valmistumisen jälkeen loppuvuodesta 1975. Kuten tunnettua, hänet kuitenkin murhattiin ennen kuin hanke varsinaisesti edes käynnistyi. Maggin mukaan Pasolini rakensi *San Paolossa* apostolin hyvin tietoisesti itsensä muunnelmaksi, jolla lisäksi on monia yhtymäkohtia Sofokleen tunnetun tragedian Oidipus-hahmoon¹². Pasolini oli saanut aiheesta valmiiksi elokuvan *Kuningas Oidipus* (Edipo re, 1967) juuri ennen Paavali-käsikirjoitustaan. Asetelmassa ei voi olla kiinnittämättä huomiota aiheeseen, jolle jo Rembrandt antoi kasvot: Paavalin hahmo *omakuvana*. Duvall tavallaan toteutti sen *Apostolissa* ja Pasolini omassa tulkinnassaan.

Pasolini siirtää tarinansa lähemmäs nykyaikaa, toiseen maailmansotaan. Rooma on New York, Jerusalem saksalaismiehitetty Pariisi. Pientä kristillistä yhteisöä edustaa vastarintaliike ja petainistit eli miehittäjiä myötäilevät maanmiehet ovat fariseuksia. Tässä asetelmassa Paolo on vallanpitäjän palkollinen, joka aluksi metsästää vastarintaliikkeen kannattajia, kunnes kokee kääntymyksen matkalla Barcelonaan tapaamaan Francon kannattajia. Valaistunut Paolo ryhtyy vastarintaliikkeen johtohahmoksi. Sen saarnaajana hänen vaiheitaan seurataan Italiassa, Espanjassa ja Saksassa. Viimein hän matkustaa New Yorkiin, missä hänet petetään, pidätetään ja teloitetaan ”yhteiskunnan vihollisena”. Pasolinin Paavali on siis marxilainen vastarintataistelija, jonka elämänvaiheet ja puheet perustuvat melko tarkkaankin *Apostolien tekoihin*, mutta moderniin historialliseen yhteyteen siirrettyinä.

Pasolinin käsittelyssä hahmon tausta eli juutalainen perinne on menneisyyttä, mutta Joel ja Ethan Coenin elokuvissa se on usein tarinoiden ritualistinen ydin. Esimerkiksi *A Serious Man* (2009) on jo alkuaan oikeastaan *Raamattu*-sovitus, onhan sen tarina 1960-luvun yhdysvaltalaiseen pikkukaupunkiin sijoitettu *Jobin kirjan* mukaelma. Päähenkilön, professori Larry Gopnikin (Michael Stuhlbarg) kannalta asetelma muistuttaa kuitenkin enemmän *Uuden testamentin* Paavalin tilannetta ennen kääntymystä kuin varhaisempaa, profetallista Jobia. Ainakaan Larryn kärsimysten lievittäjinä rabbeista ei juuri ole apua, ja pakottavat muutokset ympäristö näyttää tuottavan lähinnä sattuman kaupalla. Ehkä elokuvan päättyessä juuri kaupungin kimppuun iskemäisillään oleva tornado on Damaskoksen tiellä tapahtuneen toisinto, jonka seuraukset elokuva jättää kertomatta.

Martin Scorsesen elokuvassa *Kristuksen viimeinen kiusaus* (*The Last Temptation of the Christ*, 1988) Harry Dean Stanton antaa kasvot hyvin toisentyyppiselle Paavallille. Tässä tarinassa Paavali on häikäilemätön valehtelija ja murhaaja. Scorsesen elokuvasovitus perustuu Nikos Kazantzakisin romaaniin *Viimeinen kiusaus* (1951), jonka johtoteemana on ’hengen’ ja ’lihan’ keskinäinen kamppailu. Paavalin tulkinnassa subjektin koostumus voidaan ilmaista näillä vaihtoehtoisilla ulottuvuuksilla. Vanhurskaan valinta on kuitenkin selvä:

”Lihan mukaan elävillä on lihan mukaiset pyrkimykset, Hengen mukaan elävillä on Hengen mukaiset. Lihan pyrkimykset tuottavat kuoleman, Hengen pyrkimykset elämän ja rauhan. Lihan pyrkimykset sotivat Jumalaa vastaan, sillä ne eivät alistu Jumalan lakiin eivätkä voikaan alistua. Ne, jotka elävät turmeltuneen luontonsa mukaisesti, eivät voi olla Jumalalle mieleen.” (Room. 8:5–8)

Scorsesen Paavali vaikuttaa Hengen demagogilta, joka käyttää ruumista hyväkseen mahtavana vallan välineenä. Hänelle pelastuksen aate on vain massojen hallinnan välikappale. Jeesuksen kuolleista herättämän Lasaruskin hän käy omin käsin tappamassa, jotta ihmeteot eivät saisi merkitystä. Paavali haluaa vain itsensä sellaisen maailmankuvan sanansaattajaksi, jonka ytimessä on idea

Kristuksesta, joka sovittaa ihmisten synnit kuolemalla. Tämän Paavalin silmissä palava tuli heijastuu helvetistä saakka, ja sen tarkoituksena on pikemminkin pelotella kuin houkutella.

Apostoli ajattelun aiheena

Kuten Walsh teoksessaan osoittaa, Paavalin moninaisuuden taustat ovat toki uskonnollisessa perinteessä. Pyhän apostolin ohella on esitetty monia erilaisia, kerettiläisinäkin pidettyjä tulkintoja: Paavali Saatanan apostolina, ainoana apostolina, askeettien esikuvana, mystikkona ja näin edelleen. Tulkintojen ytimessä on kuitenkin aina *Pyhä* Paavali. Erityisesti elokuvassa hahmon monikasvoisuus heijastelee pyrkimystä pois tästä pyhyden yksilöllisyydestä. Tuntuu houkuttelevalta ajatella, että edellä spekuloitu elokuvan eräällä tavalla myötäsyntyiseksi mielletty ”epäpyhyys” on sekin ollut tähän yhtenä yllykkeenä.

Alain Badiou on Paavali-tulkinnassaan korostanut, ettei apostoli luo ”kuoleman kulttia” (siinä merkityksessä kuin mihin esimerkiksi Walsh edellä viittaa). Sen sijaan Paavalin sanomassa on keskeistä perustan luominen kansainvälisen tasa-arvon mahdollisuudelle eli sille, että on mahdollista sanoa universaalisti ”kyllä”. Paavali asettaa kristillisen armon paitsi juutalaista lakia myös kreikkalaista tietoa vastaan. Hän on sananmukaisesti änkkyttäjien eli barbaarien puolella: ”Olen velassa sekä kreikkalaisille että barbaareille, sekä viisaille että tyhmillä ja siksi haluaisin päästä julistamaan evankeliumia myös teille Roomassa asuville.” (Room. 1:14–15) Paavalin pyrkimyksenä on koota armoon kytkeytyvät uskon, toivon ja rakkauden käsitteet universaaleiksi, kaikkia koskeviksi tavoitteiksi. Tässä katsannossa Badiou tavallaan tulee toistaneeksi kirkkohistoriallisen (tai tarkemmin katolisen) tulkinnan Paavalin merkityksestä lähettiläänä kaikille kansoille: ”Kaikki te, jotka olette Kristukseen kastettuja, olette pukeneet Kristuksen yllenne. Yhdentekevää, oletko juutalainen vai kreikkalainen, orja vai vapaa, mies vai nainen, sillä Kristuksessa Jeesuksessa te kaikki olette yksi.” (Gal. 3:27–28.)

Badioun universalismin painotuksen rinnalla on Slavoj Žižekin pyrkimys liittää Paavalin hahmo tiukemmin taustaansa eli juutalaiseen perinteeseen ja sen reformaatioon. Yhteinen piirre – jos kohta eri perustein – lienee tavassa tulkita apostoli radikaalina uudistajana¹³. Norville Barnes (Tim Robbins) Coenin veljesten *Valtapelissä* (*Hudsucker Proxy*, 1994) voisi olla esimerkki juuri sellaisesta ”Paavalista”, joka lähtee uudistamaan kaavoihinsa kangistunutta juutalaisuutta (*Hudsucker*-yhtiön toimintatapoja). Samalla Barnesin onnistuu puuttua finanssikapitalismin kuristusotteeseen juuri kuten Badiou ja kumppanit tuntuvat toivovan.

Giorgio Agambenia ovat kiinnostaneet *Roomalaiskirjeen* alkusanat: ”Paavali, Kristuksen Jeesuksen palvelija, kutsuttu apostoliksi ja valittu julistamaan Jumalan evankeliumia [...]” Eritoten termi *kletos* (κλητος) eli ’kutsuttu’ on keskeinen hänen tulkinnalleen. Kutsumuksen luonne liittyy marxilaisen luokan (*klesislKlasse*) käsit-

teeseen. Agambenin tulkinnassa näkyy Pasolinin Paavali – ei kenties ihmekään, näyttelijän Agamben Pasolinin varhaisessa elokuvassa *Matteuksen evankeliumi* (II vangelo secondo Matteo, 1964) Jeesuksen opetuslapsista juuri Filippusta, luontaista epäilijää. Luokatonta yhteiskuntaa on mahdollista ajatella messiaanisen, erontekojä vailla olevan ajan maallisenä muunnelmana. Paavalille kutsumus merkitsee messiaanisen ajan ja subjektin välistä vastavuoroista suhdetta, jossa yhtäällä on oleva (”kuin kuvastimesta”) ja toisaalla tuleva (”siltoin minä olen tunteva täydellisesti, niin kuin minut itsenikin täydellisesti tunnetaan”). Tässä ajattelussa ei-oleva (eli tuleva) on tärkeämpää kuin oleva, joka käy ilmi vain ”kuin kuvastimesta”.

Elokuvan suhde *Raamattuun* (nimenomaan pyhänä kirjana) tuntuu ongelmalliselta siksi, että sen oletetaan pitäytyvän asioiden *näyttämisessä*. Elokuva on ikään kuin tuomittu toimimaan ”kuin kuvastimesta”. Tällaisen painotuksen voi tunnistaa vaikkapa psyko-semioottisista elokuvanteorioista, joissa elokuvat ajatellaan unien kaltaisiksi oireiksi. Ne siis ”heijastavat” jotain perustavampaa laatua olevaa traumaattisuutta. Näin kuitenkin helposti sivutetaan ”kuin kuvastimesta” -näkemisen mahdollinen monimielisyys. Sellainen puolestaan saattaisi ruumiillistua juuri Paavalin kaltaisessa hahmossa. Kutsuvathan Paavalin tarinan dramaattiset käänteet jo itsessään monimuotoisiin tulkintoihin: kääntymys Saulista Paavaliksi (eli isosta pieneksi); voimakkaana koettu ilmestys Damaskoksen tiellä; sitä seurannut (ohimenevä) sokeus ja käynnistynyt apostolinen julistustyö; lukuisat matkat Välimeren alueella; kirjeet

seurakunnille ja viimein väkivaltainen kuolema Roomassa.

Apostolin kokemukset voidaan helposti tulkita yksilöllisinä tai yhteisöllisinä. Karkeasti jakaen luterilaisessa perinteessä korostetaan edellistä ja katolilaisessa jälkimmäistä ulottuvuutta. Lisäksi tulkinnan pääpaino voidaan asettaa Paavalin ilmestykselle, mikä liittää hänet näin ihmisten ja mystiikan yhteyteen. Hahmossa on aineksia yhtä lailla erehdyksiään katuvaksi ihmiseksi, messiaaniseksi sankariksi, pelastussanomien sumentaneeksi roistoksi kuin vaaralliseksi mielipuheeksi, jolla on kansankiihottajien puhetaidot.

Ehkä Paavali *erityisenä* hahmona onkin elokuvan alueella niin näkymätön juuri siksi, että hän tavallaan jo on kaikkialla. Walshin katsannossa hän on yhtä hyvin kaksoidentiteetin kanssa painiva Douglas Quaid/Hauser (Arnold Schwarzenegger) *Total Recall*issa (1990) kuin kristinuskoon kääntyvä alkoholisoitunut kantrilaulaja Mac Sledge (niin ikään Robert Duvall) elokuvassa *Kantrin kaipuu* (Tender Mercies, 1983). Tämänäköisyydellä moninaisuudella voi perustella väitteen, jonka mukaan Paavali on, tai ainakin hänen pitäisi olla, arvoituksellisuudessaan, tulkinnallisuudessaan ja monikasvoisuudessaan paitsi filosofisesti myös elokuvallisesti yksi kiinnostavimmista *Raamatun* henkilöistä. Pyhyden kehänsä ulkopuolella Paavali on merkittävällä tavalla elokuvaa ajatellen sekä liian kaukana ja vaikeasti havaittavissa että omakuvan tarpeisiin liian lähellä tarjotakseen selvärajaisen ja terävän kuvan. Paavalin tapauksessa onkin juuri siksi syytä olla silmä tarkkana.

Viitteet

- 1 Badiou 2011; Agamben 2005; Žižek 1999; 2003. Ks. myös *St. Paul Among the Philosophers* 2009.
- 2 Vrt. Parvikko 2009; Ojakangas 2003; 2010.
- 3 Ks. esim. aiheesta kootut antologiat *The Religion and Film Reader* 2007; *The Routledge Companion to Religion and Film* 2009.
- 4 Jewett 1993; 1999.
- 5 Agamben 2005, 9.
- 6 Ks. esim. *A Companion to Literature and Film* (2004).
- 7 Ks. erit. Shohat 2004.
- 8 Shohat 2004, 25–27.
- 9 Grace 2004, 47 *et passim*.
- 10 Walsh 2005.
- 11 Maggi 2009, 39–40.
- 12 Maggi 2009, 22 *et passim*.
- 13 Ks. Holsclaw 2010.

Kirjallisuus

Agamben, Giorgio, *The Time that Remains. A Commentary on the Letter to the Romans* (Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani, 2000). Käänt. Patricia Dailey. Stanford University Press, Stanford 2005.

Badiou, Alain, *Apostoli Paavali. Universalismin perustaja* (Saint Paul. La fondation de l'universalisme, 1997). Suom. Janne Porttikivi. Helsinki, Gaudeamus 2011.

A Companion to Literature and Film. Toim. Robert Stam & Alessandro Raengo. Blackwell, Oxford 2004.

Grace, Pamela, *Gospel Truth? From Cecil B. DeMille to Nicholas Ray*. Teoksessa *A Companion to Literature and Film* 2004, 46–57.

Holsclaw, Geoffrey, *Subjects Between Death and Resurrection*. Badiou, Žižek, and St. Paul. Teoksessa *Paul, Philosophy, and the Theopolitical Vision. Critical Engagements with Agamben, Badiou, Žižek and Others*. Toim. Douglas Harink. Cascade Books, Eugene 2010, 155–175.

Jewett, Robert, *St. Paul at the Movies. The Apostle's Dialogue with American Culture*. Westminster John Knox Press, Louisville 1993.

Jewett, Robert, *Saint Paul Returns to the Movies. Triumph over Shame*. B. Eerdmans Publishing, Grand Rapids 1999.

Maggi, Armando, *The Resurrection of the Body. Pier Paolo Pasolini from Saint Paul to Sade*. The University of Chicago Press, Chicago 2009.

Ojakangas, Mika, *On the Pauline Roots of Biopolitics. Apostle Paul in Company*

with Foucault and Agamben. *The Journal for Cultural and Religious Theory*. Vol. 11, No. 1, 2010, 92–110.

Ojakangas, Mika, *Sätkynukke ja kääpiö*. Slavoj Žižekin perverssi kristilliseksi tuleminen. *Tiede & edistys* 4/03, 336–340.

Parvikko, Tuija, *Apostolista politiikkaa. niin & näin* 3/09, 58–59.

The Religion and Film Reader. Toim. Jolyon Mitchell & S. Brent Plate. Routledge, New York 2007.

The Routledge Companion to Religion and Film. Toim. John Lyden. Routledge, New York 2009.

Shohat, Ella, *Sacred Word, Profane Image. Theologies of Adaptation*. Teoksessa *A Companion to Literature and Film* 2004, 23–45.

St. Paul Among the Philosophers. Toim. John Caputo & Linda Martin Alcoff. Indiana University Press, Indiana 2009.

Walsh, Richard, *Finding St. Paul in Film*. t & t clark, New York 2005.

Žižek, Slavoj, *The Puppet and the Dwarf. The Perverse Core of Christianity*. The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2003.

Žižek, Slavoj, *The Ticklish Subject. The Absent Centre of Political Ontology*. Verso, New York 1999.

ANTTI ARNKIL

”Tällä ei ole mitään tekemistä kylän kanssa”

– *Melancholian* loppu

Jos maailma tuhoutuu muutaman tunnin kuluttua, jos asialle ei voi tehdä kerta kaikkiaan mitään, miten aiot käyttää jäljellä olevan ajan? Vanha tuttu ajatuskoe, hauska seuraleikki. Mutta entäs nyt, kun vieras planeetta on oikeasti syöksymässä kohti ja hävittää kohta kaiken elämän? Tämä ei ole harjoitus, tämä ei ole leikki. Mitä teet? Vastaus tarvitaan pian.

Tyypillisessä katastrofielokuvassa on toimintasanteri, joka ajattelee: ei tämä voi mennä näin. Aina on *jotain* tehtävissä. Yrittää pitää ainakin, toivottomuuteen ei saa vajota. Heikot istuvat perseellään tuhon lähestyessä, toiminnan mies alkaa varastoida aseita ja säilykkeitä, suuntaa teleskoopin kohti taivasta ja tekee suunnitelman.

Varma maailmanloppu vie pohjan projekteilta. Tulevaisuuteen on paha projisoida, jos tulevaisuutta ei ole. Siksi maailmanlopun estäminen on projektien projekti, toimintasanterin lopputyö ja täyttymys. Tuntemattoman kappaleen paisuessa horisontissa toiminnan mies valpastuu, presidentti käärii hihat, katsoo kameraan ja tiedottaa kansalaisille, että erikoisjoukot ovat valmiustilassa: *we will prevail* (*Deep Impact*, 1998). Tai paikalle soitetaan Bruce Willis, joka *poraa* vierasesineen pois taivaalta (*Armageddon*, 1998). Sen jälkeen elämä jatkuu mitali rinnassa ja sikari huulella, eikä olo ole hullumpi, kun tytär hyppää syliin ja hihkaisee: *happy 4th of July, daddy* (*Independence Day*, 1996).

Yksi Lars von Trierin ”katastrofielokuvan” *Melancholia* (2011) monista hienoista oivalluksista on, että siinäkin häärii toimintasanteri. Kiefer Sutherland, *24*-sarjan peräänantamaton Jack Bauer, esittää Johnia, joka elokuvan alkupuolella isännöi häätjuhliä ja loppua kohti yrittää valmistautua apokalypsiin niin kuin miehen miehen kuuluu. John on rikas kartanonomistaja ja tähtitieteen harrastaja, joka tarjoaa vaimonsa siskolle hullepean miljöön häätjuhliä varten. Kartanon mailla on ratsastustallit, metsää ja 18-reikäinen golfkenttä. Mistään ei ole säästelyä, kaiken pitäisi olla valmiina unohtumattomaksi juhlaa varten. Mikään ei kuitenkaan suju suunnitelmien mukaan.

*

Melancholian kantakuva nähdään alussa, kahdeksanminuuttisen montaasin aikana. Edessä avautuu kartanon piha parturoituine pensaineen ja täydellisine vihe-

riöineen. Kuva on pastissi 50 vuotta aikaisemmin ensi-iliansa saaneesta Alain Resnais’n elokuvasta *Viime vuonna Marienbadissa* (*L’année dernière à Marienbad*, 1961), yksi monista häikäilemättömistä klassikkoviittauksista filmissä. Mutta viittaus itsessään ei ole kovin tärkeä vaan se, mikä kuvassa on pielessä. Marienbadin terävät varjot ovat kahdentuneet. Taivaalle on ilmestynyt uusi valonlähde, Melancholia-planeetta, ja pensaat heittävät yhden sijaan kaksi varjoa. Samoin etualalla oleva aurinkokello. Kaksi varjoa, kaksi eri aikaa.

Elokuva itse on jaettu kahteen osaan. Ensimmäinen on nimeltään ”Justine”, ja se keskittyy kuvaamaan epäonnistuneita juhlia, sitä kuinka depressioon vajoava Justine tulee pilanneeksi omat häänsä. Toinen osa kantaa nimeä ”Claire”. Sen aikana seurataan, kuinka Justinen järkevä, huolehtiva sisko joutuu vähitellen paniikkiin, kun käy ilmi, että planeettojen törmäys on vääjäämättä edessä.

Aurinkokellosta kehkeytyy analogia, joka kantaa läpi elokuvan: Justine elää eri aikaa kuin Claire, itse asiassa eri aikaa kuin kaikki muut ihmiset. Melankolian aika on jähmeää, normaali-ihmiselle käsittämätöntä. Justinen kömpelöt, haluttomat liikkeet ovat muille sietämätöntä katsottavaa.

Kahden erilaisen ajan analogia kertaantuu kosmisessa mittakaavassa: kenen tahansa ihmisen aika on erilaista kuin planeettojen aika. Melancholia tulee päälle omaa tahtiaan, sillä on loputtomasti aikaa tappaa meidät. Planeetan näkökulmasta on samantekevää, onko alla toimelias John vai kylpyammeen reunalla lamaantuneena ruikuttava Justine.

Edelleen yksi muunnelma ajan kahdentumisesta: loppu on kaikilla edessä joka tapauksessa, lähestyi Maata vieras planeetta tai ei. Jos aikaa on minuutti, saattaa ihminen mieltä tavallista tarkemmin, miten sen käyttää. Mutta tilanne ei perustavasti poikkea siitä, että jäljellä on vielä kymmeniä vuosia. Jos kaikki loppuu kohta, ryöstätkö viinakaupan ja vedät pään täyteen, ajat moottoritiellä kahtasataa? Onko sillä väliä? Kaikkihan katoaa kuitenkin. Eikö tuhon päivä ole arvorelativistin *field day*? Viimeisenä aamuna relativisti availee kuohuviinipulloa,

kun saadaan virallinen vahvistus sille, että valintamme ovat samanarvoisia, keskenään vaihdettavissa. Tähän positioon *Melancholia* ei kuitenkaan tyydy.

*

Heti ensimmäisen osan alussa todellisuus alkaa juonitella ihmisen pyrintöjä vastaan. Vastanaineet Justine (Kirsten Dunst) ja Michael (Alexander Skarsgård) yrittävät päästä juhlapaikalle ylipitkällä limusiinilla. Auto on jumittunut pikkutielle. Näyttää epävarmalta, saapuuko pari ikinä häihinsä. Kun Justine ja Michael lopulta tuntikausia myöhemmin saapuvat kartanon pihamaalle, Claire (Charlotte Gainsbourg) ja hänen miehensä John ovat hermostuneina vastassa. Juhla täytyy saada viimeinkin käyntiin.

Puheet, maljat, vieraiden hulluttelu; olemme nähneet kaiken tämän satoja kertoja. Mutta näissä kemuissa jokin on perustavasti pielessä. Justinen sukulaisten välillä on epämääräisiä jännitteitä, äidin juhlapuhe on katkera, jopa loukkaava. Mainostoimistossa työskentelevän Justinen öykkärimäinen pomo kertoo, että juhla on saanut ylennyksen, mutta hänen on vielä samana iltana keksittävä uuden kampanjan mainoslause.

Justine ei lämpene illanvietolle ja yrittää joka käännteessä häipyä paikalta. John ei voi käsittää, miksei Justine reipastu. Eikö hän tajua, kuinka paljon rahaa juhliin on mennyt? Takakireän huolehtivainen Claire vetoaa Justineen pehmeämmin, toivoisi hänen iloitsevan, tämänhän pitäisi olla siskon elämän onnellisin päivä. Justine karkaa milloin nukkumaan, milloin kylpemään, vieraat alkavat tympäntyä. Ainostaan Clairen seitsenvuotias Leo-poika (Cameron Spurr) saa Justineen yhteyden. Leon ja hänen tätinsä välillä tuntuu olevan lämmin suhde. Poika kysyy, milloin voitaisiin taas rakentaa yhdessä luolia.

Häävastaanoton tunnelman kiristyessä yhä lähemmäs Thomas Vinterbergin elokuvaa *Jublat (Festen)*, 1998) joudumme todistamaan tuomittujen projektien sarjaa: aikataulut pettävät, ohjelmanumerot vesittyvät, edes morsiuskimpun heitosta Justine ei suoriudu. Vieraat poistuvat yksi kerrallaan, ja lopulta sulhanenkin pakkaa laukkunsa. *Melancholian* ensimmäinen osa päättyy epäonnistuneiden häiden jälkitunnelmiin.

Toisen puoliskon alussa Justinen depressio on syventynyt. Hän saa hädin tuskin tilattua taksin Clairen ja Johnin kartanolle. Justinen on muutettava sisarensa perheen luokse, koska hän ei enää suoriudu yksinkertaisimmistakaan askareista ilman apua. Masennuksensa pahimmassa vaiheessa Justine ei pääse edes kylpyyn, vaikka Claire avustaa häntä kuin vauvaa.

Hidasterun ajan ja musertavan painovoiman teemat toistuvat läpi elokuvan. Melankolia on painovoimaa, joka hydyttää ihmisen lähelle pysähtymispistettä. Kaikki on hirvittävän jähmeää. Justine yrittää selittää siskolleen, kuinka villalangat sitovat hänet paikalleen. Alun montaa-sissa sama nähtiin konkreettisenä kuvana: Justine yrittää juosta metsässä, mutta lonkeromaiset rihmat vangitsevat hänet niille sijoilleen. Kun morsiamen on määrä heittää

kukkakimppu häävien napattavaksi, hän ei saa irrotettua otettaan kimpusta. Justine ja Michael seisovat parvella, vieraat odottavat alhaalla, Justinen ei tarvitsisi kuin päästää irti ja painovoima hoitaisi loput. Mutta tämä ei ole hänen painovoimaansa. Justine seisoo paikoillaan hämmentyneenä eikä näytä edes tajuavan, mitä häneltä odotetaan. Kiusaantunut sisko nykäisee kimpun hänen kädestään ja heittää sen vieraille.

Mikään lääke ei auta. Ei lepo, ei empatia, ei alkoholi, jota Justinelle yritetään väkisin juottaa. Ei edes rakkaus. Häajakson riipaisevimmassa kohtauksessa Michael yrittää piristää morsiantaan ja pelastaa juhlat. Hän paljastaa huomenlahjan, josta aikoi kertoa vasta myöhemmin. Michael on hankkinut maata, omenatarhan, jota aviopari voisi alkaa hoitaa. Hän näyttää Justinelle valokuvaa omenapuista. Niiden alla Justine voisi pahoina päivinä levätä, jonakin päivänä puun oksaan kiinnitettäisiin lapselle keinu... Justine vaikuttaa poissaolevalta. Michael pyytää, että tuore vaimonsa pitäisi mukanaan valokuvaa omenatarhasta, se piristäisi häntä vaikeina hetkinä. Kun Justine poistuu huoneesta, Michael näkee, että valokuva on unohtunut sängylle.

*

Heti avausjaksossa pääsee irti riivattu, runollinen romanttinen luonto: kuolleita lintuja sataa taivaalta, puut näyttävät eläviltä, villiintyneet yöperhoset ympäröivät Justinea, sähkönpurkaukset täyttävät ilman. Kaiken tämän kontrastiksi asettuu trimmattu, täydellinen golfkenttä. John ylpeilee moneen kertaan, että kentällä on 18 reikää. Pahaenteisenä vihjeenä olemme kuitenkin nähneet viheriöllä lipun, jossa on numero 19. Mahdoton reikä on maiseman vastakohtien leikkauspiste.

Vieras planeetta kasvaa taivaalla ja Justine piristyy yllättäen. Nainen vaeltaa yölliseen metsään, sisko seuraa häntä salaa. Claire näkee pensaikosta, kuinka Justine paistattelee vieraan planeetan kelmeässä valossa. Hän makaa selällään rinteessä alastomana ja selvästi nauttii, ottaa Melancholiaa niin kuin normaalit ihmiset aurinkoa. Yöllinnut laulavat, puhtaan negatiivisuuden valossa Justine näyttää suorastaan elinvoimaiselta.

Luontokuvien synkän kaunista, saksalaisen romantiikan läpitunkemaa paatosta tukee elokuvan taustalla toistuva Wagnerin *Tristan und Isolde* -oopperan alkusoitto. Aikalaiskuulijoissa teos herätti hämmennystä purkautumattomilla riitasoinnuillaan ja päättymättömän tuntuilla pidätyksillään. Riitasoinnut ja jännitteet sopivat *Melancholian* taustalle hyvin; tuntuu kuin kokookuva nytkähtelisi eteenpäin dissonanssien sarjana. Henkilöiden keskinäiset suhteet ja heidän asennoitumisensa lähestyvään tuhoon ryhmittyvät yhä uusiin sommitelmiin, joista kaikki ovat tavalla tai toisella hankalia ja jännitteisiä.

Emotionaalinen jännitteisyys ja maailmanlopon tunnelma saivat jotkut kriitikot syyttämään *Melancholiaa* tosikkomaiseksi. Minustaokuva on perusvireeltään pikemminkin musta komedia. Herran tähden: Justine on

”Armonaikaa ei ole paljon, mutta tämä on armon aikaa, erilaista kuin maallinen aika.”

ammattiltaan *mainostoimittaja*. Melankolia psykkisenä tilana konkretisoituu yliampuvimmalla mahdollisella tavalla *koko maailman tuhona*, kuin Douglas Adamsin kirjoissa konsanaan. Hahmot toistelevat *24-sarjan damn it* -fraasia älyvapaana kunnianosoituksena Kiefer Sutherlandin tunnetummalle roolihahmolle. Clairen ehdottaessa, että maailmanloppu otetaan vastaan terassilla, Justine kuittaa: miksei kokoonnuta vessassa. Kun maapallon tuho on ovella, Claire miettii, voisiko Leo kasvaa *jossain muualla*. Charlotte Gainsbourg ottaa käyttöön kärsivän äidin koko ilmepaletin, ja vaikutelma olisi sydäntäsärkevä ellei konteksti tekisi siitä umpihullua. Mistä ihmeestä Leolle tähän hätään turvaplaneetta saataisiin? Kummallisesti sekoittuneet tunnetilat ja abstraktiotasojen törmäytykset synnyttävät purkautumatonta naurua, joka tuntuu samalta kuin ääniraidan wagneriaanisista pidätyssoinnut.

*

Planeetta on lähellä, Leo seisoo mietteläänä pihalla. Hän sanoo Justinelle: ”Pelkään, että se osuu meihin.” Justine yrittää lohduuttaa poikaa parhaansa mukaan. Mutta John, pojan isä, on vähän ennen itsemurhaansa todennut, ettei mihinkään voi paeta. Toiminnan miehen nihilismi avautuu kaikissa vivahteissaan. John on ensin pitänyt koko tapahtumaa pelkkänä viihteenä, sitten alkanut suhtautua siihen hallittavana projektina, seikkailuna, jossa hänelle on varattu sankarin rooli. Kohtalon sinetöidyttä häntä hiipii perheeltään salaa tappamaan itsensä. Mutta vielä viimeisenä tekonaan *kylvää kauhun siemenet omaan poikaansa*.

Ilme, jonka Dunst loihtii kohtauksessa kasvoilleen, on totisesti Cannesin palkinnon arvoinen. Ohikiitävät sekunnit, kun Justine sulattelee Johnin tekoa, ele, jolla hän kokoaa itsensä rohkaistakseen poikaa. Mitään näin alhaista Justine ei olisi odottanut edes Johnilta. Inhoa ja järkytystä ei kuitenkaan saa näyttää pojalle. Justine sanoo vain: ”Isä unohti yhden jutun, taikaluolan.” Hän halua Leoa, ei kylmän rauhallisena vaan itkuisena, tietoisena, ja sanoo: ”Mennään hakemaan keppejä.”

Mitä tapahtuu? Justine astuu leikkiin; nainen, jonka oli mahdotonta leikkiä muiden mukana onnistuneita

hätää. Nainen, jolla ei ole mitään harhakuvitelmia suojanaan, solahtaa *luduksen* sisään, *illuusion* sanan alkupe räisessä merkityksessä.

On tyylikästä, että Justine ei kiistä isän väitettä paon mahdottomuudesta. Eihän isää sovi nolata pojan edessä. Hän vain sanoo, että isä *unohti* tärkeän asian. Hän ottaa vastuun Leosta, mutta ei kajoa pojan ja hänen vanhempiensa suhteeseen.

Justine ja Claire puhuvat viimein suoraan väistämättömästä tuhosta. Claire tuntuu jotenkin käsittäneen, ettei selviytymisen mahdollisuutta ole. Mitä voi vielä tehdä? Claire ehdottaa, että oltaisiin yhdessä, ehkä terassilla, lasillinen viiniä... Justine toteaa ykskantaan: ”Minusta se on paska ajatus.” Claire vetoaa siskoonsa: ”Auta, Justine, haluan toimia oikein.” Toimintaelokuvien kliseet on lyöty läskiksi, mutta loppua kohti toiminta nousee kuin nouseekin elokuvan polttopisteeseen. Clairen repliikki on sinänsä mieleton, mutta sattumalta juuri tässä kohtaa Claire ja Justine kohtaavat toisensa. Myös Justine pitää tärkeänä, että jäljellä oleva aika käytetään hyvin. Hänen johtopäätöksensä ovat kuitenkin täysin erilaiset kuin siskollaan. Clairen yhteisöllinen fantasia ei romahda edes tuhon aattona. Sosiaalista koodia täytyy edelleen kannatella, ajattelee neuroottinen vastuunkantaja, niin kuin elämän hävittyäkin olisi olemassa jokin kiitoksia ja moitteita jakava symbolinen taho, psykoanalyysin Iso Toinen, jolle pitäisi tehdä mieliksi. Justinelle taas ainoa Iso Toinen on itse lähestyvä planeetta. Se ei pyydä mitään, mutta eittämättä se on Iso ja Toinen. Voin kuvitella, että elokuvasta pitänyt Slavoj Žižek osasi arvostaa von Trierin huumoria.

Kun Claire yrittää lähteä ”kylään” etsimään apua, Justine painottaa: ”Tällä ei ole mitään tekemistä kylän kanssa.” Justine on Melancholian edessä vailla verukkeita, alastomana, kuin yöllisellä retkellä.

Justine ja Leo ryhtyvät rakentamaan taikaluolaa, jonne kolmikko voisi vetäytyä turvaan. Kun tati auttaa siskonpoikaansa vuolemaan puukeppejä, näemme, että nainen hätäilee liikkeissään. Tämä on elegantti yksityiskohta: Justine ei ole epäinhimillisellä tavalla tilanteen ulkopuolella, puhumattakaan siitä, että odottaisi loppua tyytyväisenä. Hän on aiemmin sanonut Clairelle, että maa on paha, ettei sen tuhoa kannattaisi surra, mutta tässä sitä silti ollaan, yhteisellä kamaralla, kerrankin.

Istuessaan taikaluolassa Justine on rauhallinen, mutta tarkemmin katsottuna pikemminkin surullinen kuin viileän seesteinen. Hän pidättelee itkuaan, mutta eri tavalla kuin Claire, joka yhä käyttää kaikki voimansa taltuttaakseen pakokauhun. Vastuullisuus, johon Claire on koko ajan pyrkinyt, mutta joka on vääristynyt surkeaksi projektiksi, kirkastuu Justinin kauniissa rituaalissa. Rituaali ei tarvitse tuekseen mitään ulkopuolista sosiaalista järjestystä; riittää, että kolmikko pitää toisiaan kädestä. Kello käy, viimeiset minuutit. Armonaikaa ei ole paljon, mutta tämä on armon aikaa, erilaista kuin maallinen aika. Ei ole mitään kylää, juhlat ovat päättyneet, ei ole sukua, ei perhettä, vain nämä kolme viimeistä ihmistä itse rakentamassaan taikaluolassa.

Deleuze nyt!

Gilles Deleuzen (1925–1995) nimi on ollut parin viime vuosikymmenen ajan ohittamaton filosofiassa ja taiteentutkimuksessa. Ranskalaisajattelijana on saavuttanut vankan aseman myös elokuvateoriassa, joskin viiveellä. Nykyään elokuvan historiaa, muoto-oppia ja filosofiaa kartoittavat teokset *Cinéma 1: L'image-mouvement* (1983) ja *Cinéma 2: L'image-temps* (1985) ovat klassikoita. Niissä Deleuze esittää näkemyksensä elokuvasta erityisenä tekniikkana ja ajattelun lajina, joka tuottaa liikkeen ja ajan yhdistelmiä. Onko elokuvan omalakisuuutta painottava teoria kuitenkin auttamatta vanhentumassa?

Deleuzen *Cinéma*-teosten alaotsikoiden mukaisesti liike ja aika ovat hänelle kaksi tärkeintä elokuvatuotoksen käsitettä. Elokuva mahdollistaa muutoksen siinä, miten ajattelemme ja esitämme aikaa: elokuva alkaa toiminnan esityksenä, ”liikekuvana”, ja kehittyy ”aikakuvaksi”, ajan suoraksi ilmaisuksi. Taidemuodon alkuvuosien liikkeen ja toiminnan ykseydestä edetään liikekeskeisen, subjektiivisen näkökulman tuolle puolen. Siellä aika ei ilmene subjektiivisen kronologisesti vaan tulee esiin itsenäisesti olemassa olevana ulottuvuutena, jossa mennyt ja tuleva ovat alati läsnä. Deleuze sijoittaa elokuvan murroksen kohti aikakuvaa pääosin toisen maailmansodan jälkeiseen taide-elokuvaan.

Filosofian näkökulmasta elokuva tuo toisaalta merkittävän lisän liikkeen ja ajan käsitteelliseen tutkimukseen. Toisaalta se tarjoaa keinon ”käsitellä” ja tuottaa liikettä ja aikaa konkreettisesti, elokuvan omin keinoin. Siksi aihepiiriä tarkastelevan filosofian tulee ymmärtää ja ottaa huomioon elokuvan ”liikeaikakoneen” rakenne – tutkia tarkoin erilaiset kuvan ja montaa-lajit.

Cinéma-kirjojen ilmestymisestä on kuitenkin jo aikaa. Kansallisen audiovisuaalisen arkiston Orion-teatterissa maaliskuun alussa järjestämässämme Uusi kuva -seminaarissa kysyttiinkin, onko Deleuze enää ajankohtainen liikkuvan kuvan teoriassa. Tapahtuman päävieras, Wienissä vaikuttava nykytaiteen tutkija Stephen Zepke,

korosti vastauksessaan, että elokuvan – kuten muidenkin taiteenlajien – ajattelijana Deleuze on perin juurin modernistinen¹. Tämä tarkoittaa nykyään epämuodokasta näkemystä, joka painottaa taideteoksen autonomiaa, välinekeskeisyyttä ja erityistä olemassaolon tapaa. Deleuze vieroksuuikin käsitetäidettä, ja hänelle taideteos on ”säilyvä esine”, ”monumentti”. Elokuvan synnyttämät aistimukset ja havainnot eivät riipu tekijästä tai vastaanottajasta, vaan teos itse on ”aistimusblokki”, materiaallinen objekti, joka kuitenkin on subjektiin kaltainen mahdollinen maailma.²

Tällainen käsitys taiteesta ei helposti käy yksiin nykytaiteen relationaalisen estetiikan, taiteen diskursiivisen tai käsitteellisen ”kuvan jälkeisen” käänteen kanssa³. Installaatioiden, käsitteellisten taideteosten ja yhteisötaiteen aikana itsenäisen taideobjektin ajatus on kokenut arvonalennuksen. Tekeekö taiteen omalakisuu- den korostaminen Deleuzesta siis auttamattomasti vanhentuneen formalistin? Väitämme, että ei. *Cinéma*-teosten vahvuus on juuri niiden elokuvakeskeisyydessä. Ne eivät asetu sujuvasti nykyhetken taidediskurssiin vaan pysyvät runsaina ajatusvarantoina, joiden uudelleen lukeminen ja arviointi avaavat elokuvan filosofian välittämänä laajempia näkymiä.

Esimerkiksi Laura U. Marks ja Patricia Pisters jatkavat Deleuzen suuntautumisen elokuvaan vakavasti otettavana *tiedon lähteenä*⁴. Kognitiivista lähestymistapaa ja Deleuzen näkemyksiä yhdistää etäisyyden ottaminen psykoanalyttis-semioottiseen tulkintakehykseen⁵. Psyko-

”Kaikki koettukin palautuu aina ei-persoonalliselle ja esiyksilölliselle immanenssin tasolle.”

analyttisen teorian ja lähestymistavan kritiikki esiintyy jo Deleuzen ja Félix Guattarin *Anti-Oidipuksessa* (1972), jossa niin Sigmund Freudin kuin Jacques Lacaninkin ajatuksia arvioidaan radikaalisti uudelleen. Kun psykoanalyttisessä teoriassa subjekti kaipaa jotain, mitä sillä ei ole, Deleuzella ja Guattarilla painottuu sitä vastoin halun tuotanto, ei puute. Heidän skitsoanalyttisessä ajattelussaan subjekti ei pyri eheytymiseen vaan yksilöä muotouttavien moninaisten voimien vapauttamiseen.

Marks on ammentanut innoitusta Deleuzen *Cinéma*-kirjojen lähtökohdista ja laajentanut niitä kokeellisen ja kulttuurienvälisen elokuvan suuntaan. Hänen mukaansa yksilöä muotouttavat voimat nousevat esiin esimerkiksi kulttuurienvälisessä siirtolaisuudessa ja pakolaisuudessa, jossa moni kokemus vahvistuu yhteisesti koetuissa muistoissa. Jäljet aivoissa rakentuvista erityisistä eletyistä ja muistetuista kosketuksista, tuoksuista ja ruumiillisen läheisyyden kokemuksista muuntuvat diasporassa elävien elokuvantekijöiden ja liikkuvan kuvan taiteilijoiden töissä jaetun kulttuurisen kokemuksen affekteiksi. Tätä Marks kutsuu haptiseksi visuaalisuudeksi, mikä on jälleen yksi sovellus Deleuzen käyttämästä käsitteestä. Marks kuitenkin korostaa katsojan subjektiivista kokemusta toisin kuin Deleuze, jolla kaikki koettukin palautuu aina ei-persoonalliselle ja esiyksilölliselle immanenssin tasolle.

Deleuzelle (ja Guattarille) modernismi ei merkitse niinkään taidehistoriallista ajanjaksoa kuin representaation kritiikkiä ja uskoa taiteen potentiaaliin tuottaa uudenlaisia kokemuksia. Tämä vaatii toteutuakseen

taiteen materiaallisen olemassaolon, joka käsitetaiteen aikakaudella taas on kyseenalaistettu. Patricia Pisters yhdistää ”kovan” neurotieteen aineksia Deleuzen ja Guattarin ajatteluun ja analysoi näin verkottunutta nykyculttuuria, joka on vahvasti medioitunut ja toimii vailla keskipistettä. Pisters on kirjoituksissaan hiljattain luonut Deleuzen liike- ja aikakuvien jatkoksi käsitteen ”neurokuva”⁶. Neurokuvan aikana elokuvassa siirrytään uudenlaiseen katsojasuhteeseen, jossa henkilöhahmot eivät enää liiku itselleen ulkoisessa maailmassa, vaan kaikki nähtävä on jo heidän ajattelunsa suodattamaa, tapahtuu jo heidän ”aivoissaan”. Pistersin analyysissä painottuu myös se, miten katsojankin aivot toiminta vastaa elokuvaa omine ”valkokankaineen” ja sillä tapahtuvine toimintoineen. Tämä elokuvafilosofinen kehittäminen lähentää nykyisen kognitiivisen neurotieteen näkemyksiä ja Deleuzen ajattelua toisiinsa.

Uuden elokuvateorian kognitiivisen käänteen tunnetuimpiin auktoriteetteihin kuuluva David Bordwell on kirjassaan *On the History of Film Style* (1997) kritisoinut Deleuzea muun muassa elokuvien yksityiskohtaiseen tarkasteluun perustuvan empiirisen analyysin puutteesta. Bordwellin mielestä Deleuze on vain koontanut yhteen elokuvahistorioitsijoiden löydökset ja tulkinnut ne uudelleen ”Suuren Teoriansa” mukaisesti.⁷ Perustellusti voidaan kuitenkin väittää, että yhtenäisen teorian rakentamisen sijaan Deleuze haluaa *Cinéma*-kirjoissaan pikemminkin avata uudenlaisia mahdollisuuksia ajatella elokuvaa.

”Mahdollisesti useammat ihmiset kirjoittavat näitä kirjoja kuin lukevat niitä.”

Bordwellia tuntuu toisaalta myös harmittavan Deleuzen kommentaarikirjallisuudesta syntyneen uuden korpuksen suuruus. Vuonna 2010 hän sanoi blogissaan: ”Mahdollisesti useammat ihmiset kirjoittavat näitä kirjoja kuin lukevat niitä.”⁸ Mielestämme kommentaarikirjallisuuden laajuus lupaa kuitenkin hyvää keskus-

telun jatkumiselle ja kertoo osaltaan Deleuzen elokuvaa koskevien käsitteiden kiinnostavuudesta ja käyttökel-
poisuudesta. Rungas kommentointi myös todentaa sitä moninaisuutta ja avoimuutta, jota arvostamme Deleuzen filosofiassa muutenkin.

Viitteet

- 1 Ks. esim. Zepke 2005; Colebrook 2006, 93–114.
- 2 Deleuze & Guattari 1993, 168.
- 3 Viittaamme tässä esim. Nicolas Bourriaud'n ja Grant Kesterin ajatuksiin taiteen objektimaisen olemassaolon raukeamisesta sekä taiteen paikkasidon-
naisuuden ja suhteellisen, prosessimaisen rakentumistavan korostumisesta nykytai-
teessa. Ks. Bourriaud 1998; Kester 2011.
- 4 Ks. Marks 2000; Pisters 2003.
- 5 Niin sanotun Screen-koulukunnan mukana kehittynyt tulkintamalli on vaikuttanut vahvasti etenkin viime vuosikymmenten anglosaksisissa tutki-
musmaailmassa. *Screen*-lehden suosima psykoanalyttis-semioottinen elokuva-
teoria syrjäytti teos- ja tekijäkeskeisen *auteur*-teorian vuoden 1968 poliittisen kuohunnan jälkimainingeissa ja painotti yhteiskunnallisen vallan, merkitysraken-
teiden muotoutumisen ja yleisön suhteiden analyysia.
- 6 Pisters 2012.

- 7 Bordwell 1997.
- 8 Bordwell 2010.

Kirjallisuus

- Bordwell, David, *On the History of Film Style*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997.
- Bordwell, David, *Now You See It, Now You Can't*. 21.6.2010. <http://www.davidbordwell.net/blog/?p=8509>
- Bourriaud, Nicolas, *Esthétique relationnelle*. Les presses du réel, Dijon 1998.
- Colebrook, Claire, *Deleuze. A Guide for the Perplexed*. Continuum, London & New York 2006.
- 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.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Anti-Oidipus* (L'Anti-Œdipe, 1972). Suom. Tapani Kilpeläinen. Tutkijaliitto, Helsinki 2007.

- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Mitä filosofia on?* (Qu'est-ce que la philosophie?, 1991). Suom. Leevi Lehto. Gaudeamus, Helsinki 1993.
- Kester, Grant, *The One and the Many. Contemporary Collaborative Art in Global Context*. Duke University Press, Durham 2011.
- Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Inter-cultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham 2000.
- Pisters, Patricia, *The Matrix of Visual Culture. Working with Deleuze in Film Theory*. Stanford University Press, Stanford 2003.
- Pisters, Patricia, *The Neuro-Image. A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford University Press, Stanford 2012.
- Zepke, Stephen, *Art as Abstract Machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. London & New York, Routledge 2005.

PIETARI KYLMÄLÄ & TYTTI RANTANEN

Mäiskähtävää rakkautta ja niveljalkaisten kopinaa

Elo- ja unikuvia Berliinissä

Berliinin elokuvajuhlat jakautuvat kahtia. Yhtäällä on Berlinale, itse festivaali, jonka näytökset levittäytyvät ympäri kaupunkia Potsdamer Platzin multiplexeistä Karl-Marx-Alleen jyhkeää DDR-lumoa henkivään Kino Internationaliin. Toinen puoli on European Film Market, Cannesin ohella Euroopan tärkein elokuvateollisuuden kauppapaikka. Siinä missä Berlinale-vieras juoksee tuskanhikisenä aina yhden S- tai U-Bahn-vaihdon myöhässä toisella puolen kaupunkia alkavaan näytökseen, tyypillinen EFM-kävijä ei ehdi nähdä yhtä ainutta elokuvaa – ellei katso niitä työkseen, jolloin keinoimmista on sallittua marssia kesken pois. Kaksihenkinen *niin & näin* -iskuryhmä jalkautui helmikuussa Saksan pääkaupunkiin tutustumaan elokuvamaailman puoliskoihin.

Kirkossa järjestettävät Suomi-kekkerit koetelevat Rantasen turnauskestävyyttä heti saapumisiltana, eikä seuraavana päivänä nähty Joshua Oppenheimerin dokkari *The Act of Killing* (2012) päästä helpolla. Elokuvan motto on peräisin Voltairelta: tappaminen on väärin ja siitä rangaistaan, paitsi jos tapetaan kerralla monta ja trumpetit soivat. Ohjaaja on saanut kameran eteen joukon teloittajia, jotka 1960-luvun puolivälissä puhdistivat Indonesian kommunisteista, kiinalaisista ja muusta epäilyttävästä aineksestä. Oppenheimer valjastaa pahikset tuottamaan itse dokumentaaria värittävät historiadramatisoinnit. Teloittajat ihailivat Hollywoodin ganssterielokuvia; nyt he samaan suurelliseen elokuvatyyliin uusintavat kidutukset ja kuulustelut, kokonaisten kylien hävitykset. Selostavaa kommenttiraitaa ei ole, vaan tapajat ja raiskaajat joutuvat itse pohtimaan, miten heidän tekonsa vaikuttivat uhreihin, joille kaikki ei ollutkaan vain elokuvaa. Lopulta pääteleittäjä oksentaa pahaa oloaan. Rantanen kaipaa raitista ilmaa ja virvoittavaa vissyvettä.

Uusi viikko ja hiottu festivaalistrategia. Rantanen ja paikalle ennättänyt Kylmälä ovat vaihtaneet ensi-impressiot kehnon hampurilaisen äärellä Kreuzbergissa. Rantanen turvautuu piristeisiin ja selviää virkeänä päivän kahdesta ranskalaiselokuvasta kahden espresson voimin. Kahvi tosin vie yöunet tottumattomalta koko loppufestivaaliksi, mutta tarjoaa erävoiton taistelussa cinénarkolepsian riivausta vastaan.

Kuten ranskalainen nykyelokuva valitettavan usein, kumpikin maanantain elokuvista on enemmän viihdyttävä kuin haastava tai vallankumouksellinen. Guillaume Nicloux'n sovitus Diderot'n romaanista *La religieuse* ("Nunna", 1796) saa vaimean vastaanoton. Siisti pukudraama ei tarjoa aineksia suuren luokan skandaaliin, toisin kuin Jacques Rivetten versiointi vuodelta 1966.

Vaikka Nicloux'n *La religieuse* (2012) annostelee aimo annoksen hiljaisuutta sekä varjojen ja niin kynttilän- kuin luonnonvalonkin leikkiä, se ei ole ilmeeltään lohduttoman ankara, kuten edeltäjänsä. Belgialaisen Pauline Etiennen sarkastisen tuskastunut roolisuoritus ei jää Anna Karinasta jälkeen, mutta tunnelman vaivaannuttaa tehokkaasti Isabelle Huppert himokkaana sapsisena nunnana. Hahmo on ripustautuvuudessaan ahdistava, mutta yleisö ulvoa naurusta. Pervot ranskalaiset.

Kylmälä haluaa komediaa, ja Richard Linklaterin ohjaama *Before Midnight* (2013) antaa siihen otollisen, joskin avioliittoraadollisen mahdollisuuden. Julie Delpyn ja Ethan Hawken tähdittämä elokuva on toisinto saman rytmittymän aiemmista yhteistöistä *Rakkautta ennen aamua* (*Before Sunrise*, 1995) ja *Rakkautta ennen auringonlaskua* (*Before Sunset*, 2004): tauotonta puhetta, tarkkaa ihmissuhdeanalyysia ja ennen kaikkea Delpyn esittämän Celinin täydellistä emotionaalista monimutkaisuutta. Kankaalla seurataan keski-ikäistyneen pariskunnan pitkää riitaa, jolla on alku, keskikohta ja loppu, kuten Hollywood-pläjäykseen kuuluukin. Rakkaus, joka on leimautunut junassa vuonna 1995, näyttää hiipumisen merkkejä. Mutta hiipuva hiili sytyttää verbaalisen roihun, joka saa kalvakkiaan ja kylmän aamun näyttämään taas valoisalta. Lause *I feel like you're breathing helium and I'm breathing oxygen* on esimerkki elokuvan parisuhteellis-aforistisesta mukaviisuudesta, mutta vähät siitä. Kreikan taivaan alla stereotyyppisimmätkin sukupuoliasetelmat saadaan näyttämään ikuisilta totuuksilta.

Pervoja ranskalaisia on luvassa lisää Jacques Doillonin kisailussa *Mes séances de lutte* (2013). Doillon on kova jätkä, koska vei 1980-luvun taitteessa Jane Birkinin Serge Gainsbourgilta. Silti hän heittäytyy vaatimattomaksi: "Näin iso yleisö pelottaa pientä elokuvaani." Teos todella onkin pienimuotoinen ja vähän korni, alkutekstitkin *comic sans*

-fonttia. Kosketuksen ja kontaktin tarve yhdistää pätkän edellisenä päivänä nähtyyn hollantilaisen Nanouk Leopoldin uutukaiseen *Boven is het stil* (2013). Mutta siinä missä Leopold kuvaa yksinäisen maajussin eroottista kai-puuta karheen hellästi, lähestyy Doillon teemaa ronskin akrobaattisella vapaapainilla. Miespääosassa jumppaa sirkustaitelija James Thiérrée, Chaplinin tyttärenpoika. *Fight Club* (1999) kohtaa *Viimeisen tangon Pariisissa* (1972). *The Hollywood Reporter* luonnehtii Doillonin kättentyön olevan ”kuin Eric Rohmer -elokuva, jonka pääosaa esittävät Hulk Hogan ja Beth Phoenix – jos molemmat olisivat myös kii-maisia älykköjä, jotka siteeraavat Proustia suorittaessaan *piledriver*-liikkeitään”.

Fyysisyys tunkeutuu ahtaaseen katsomoon ja jättää oudon olon. Rantanen tulee kiusallisen tietoiseksi molem-milla puolillaan istuvista keski-ikäisistä ranskalaismiehistä ja heidän polvistaan. Poistuessa päässä kaikuu Boris Vianin laulu ”Fais-moi mal, Johnny” ja sen kuvaus mäiskähtävästä rakkaudesta. *Moi j'aime l'amour qui fait BOUM!*

Unettomien öiden ja levottomien päivien jälkeen Ran-tanen valmistautuu lähtöön. Vielä viimeinen näytös, sek in ranskalainen, ilmaisultaan askeettisen Bruno Dumontin *Camille Claudel 1915* (2013). Juliette Binoche näyttlee mielisairaalaan teljettyä kuvanveistäjätyttöä, jolle ei työvä-lineistään eristyksissä jää vaihtoehdoksi kuin harjoittaa katseen taidetta, yrittää nähdä maailma kauniina, vaikka siinä on niin paljon likaa. Taiteilijattaren hurskastelevan veljen, runoilija Paul Claudelin mielestä hulluudella on

kaksi muotoa: ylpeys ja kauhu. Aistillisen taiteensa pau-loihin joutunut nainen epäilemättä edustaa näistä mo-lempia. Rujous ja kauneus kulkevat käsi kädessä, kuten Dumontin aiemmassa ohjauksessa *Hors Satan* (2011). Oman kerroksensa subliimin koruttomaan ilmaisuun tuo Rantasen nuupahtelu: torkahduksissa kuvaseuraanto jatkaa omaa elämäänsä. Välähdyksenomaisessa unikuvassa Camille ja vierailulle saapunut Paul syövät pizzaa. Valve-todellisuudessa mademoiselle Claudel kylläkin epäilee kaikkea ruokaa myrkytetyksi.

Lyhytelokuvat ovat Kylmälän mielestä Berliinalen parasta antia. Kun on jo nähnyt kymmenen rainaa parin kolmen päivän aikana, inhimillisen huomiokyvyn rajat tulevat hel-littämättä vastaan ja elokuvateatterin penkki muistuttaa vauvaiän unettavaa kehtoa. Berliiniläisen Ulu Braunin Suo-messakin osittain kuvattu hybridielokuva *Forst* (2013) on jotain ennen näkemätöntä. Digitaalisesti koostettu kollaasi yhteyttää vaikkapa puistoisen ikimetsän, Saksan liittopäivien istunnon, englantilaisen ketunmetsästyksen ja sadan metrin juoksukilpailun sisäradalla. Metsä on paikka, jossa kaikki on yksi ja monta samaan aikaan. Japanilaisen Hirofumi Naka-moton *The Silent Passenger*issa (2012) mies keräilee pieniä eläimiä, kotiloita ja perhosia sekä laittaa ne kävelemään ja räpyttelemään pieniin tiloihin. Elokuvateatterin täyttää niveljalkaisten supervahvistettu kopina, Kylmälän jalkaa pitkin alkaa kivuta pieniä, nimettömiä eläimiä ja pako-kauhu uhkaa iskeä. Luonto on tullut elokuvateatteriin. Tie ulos Potsdamer Platzin betonihelvetistä löytyy.

Vihainen vanha veijari Mestari luokassa Ken Loach

Elokuvajuhlien yhteydessä järjestetään vuosittain myös Berlinale Talent Campus, joka kokoaa yhteen 300 nuorta eloku-vantekijää 96 maasta. Masterclass-luen-noilla kuultiin tänä vuonna muun muassa brittiläisen yhteiskunnallisen realismin uranuurtajaa Ken Loachia. Lausunnoissaan ja elokuvissaan tiukka Loach on herttai-nen herrasmies, joka vastailee yleisön pragmaattisimpiinkin kysymyksiin. Tekniset ratkaisut ovat hänelle tosin toissijaisia tarinaan nähden:

”Minkä parissa kannattaa työsken-nellä kaksi vuotta elämästään? Onko perusajatus pätevä? Kannattaako se jakaa yleisön kanssa, onko sillä merkitystä?”

Nyt Loach on halunnut kertoa tarinan ajasta, jolloin yhteisen hyvän ihanne oli kaiken perusta. Ohjaajan tuore arkisto-dokumentaari *The Spirit of '45* (2013) pureutuu sodanjälkeisen työväenhalli-tuksen ponnisteluihin hyvinvointivaltion rakentamiseksi. Loach ei halua tuottaa

akateemista puhetta, vaan päästää ääneen heidät, jotka olivat osallisia. Innoittajak-seen hän mainitsee ihmiset, jotka eivät kadota ihanteitaan vaikeuksissakaan, vaan taistelevat vastaan. Taistelua hän on kuvannut myös aiemmissa doku-menttielokuvissaan, kuten kaivoslakkoa käsittelevässä työssään *Which Side Are You On?* (1985). Loach peräänkuuluttaa solidaarisuutta: ”Olemme yhä sirpaloi-tuneina kukin omaan maahamme, kun sen sijaan tarvittaisiin euroopanlaajuinen vastarintaliike, jolla olisi selkeä poliittinen ohjelma!”

Loachin tuotanto koostuu suurelta osin fiktioelokuvista, mutta niissä jatkuu huoli pienen ihmisen asemasta. *Enkelten siivu* (*The Angels' Share*, 2012) on oh-jaajan puheenvuoro petetyn sukupolven puolesta: miljoonat nuoret eurooppa-laiset ovat ilman työtä, suunnitelmia, asuntoa, perhettä ja turvaa. Loach halusi kuitenkin tallentaa nuorison energian, hauskuuden ja nokkeluuden, joten tulok-sena oli veijaritarina, jonka kehyksenä on Skotlannin kansallisyylpeys, viski, ja siihen

liittyvä hienostelu. ”Halusimme tehdä pienen komedian, jossa on myös vihainen vivahde”, Loach summaa.

Tyytykö Loach elokuvissaan vain esittämään todellisuutta, vai pyrkiikö hän myös muuttamaan sitä? Loach vertaa itseään tuomariin, jonka tehtävä on tulkita lakia, mutta tulkintojen kautta lain toteutukseen voi myös vaikuttaa. ”Elo-kuvantekijä on vain pieni ääni suuressa äänten kakofoniassa, jonka muodosta-vat lehdistö, media, poliitikot, valtaisa julkisen keskustelu.” Liioittelua ei pidä sortua, mutta toivoa on:

”Enin, mitä voimme tehdä, on tukea niitä, joita haluamme tukea, ja ehkä koskettaa ihmisiä, jotka eivät muuten tulisi kosketetuiksi. Voimme kertoa heille tarinan, josta he eivät muuten tietäisi. Ja kun elokuva salali tyhjenee, jatko on katsojista kiinni.”

Tytti Rantanen



Suljetut verhot ja elokuvan elinehto

Jafar Panahi lymyvänä tekijänä

Berlinalen poliittinen kohokohta oli Jafar Panahin ja Kamboziya Partovin *Pardén* (2013) maailmanensi-ilta. Kun saavun jättimäiseen Berlinale Palast -elokuvateatteriin, tunnen osallistuvani suureen poliittiseen spehtaakkeliin. Panahi on viime vuosina noussut eräänlaiseksi sananvapauden ikoniksi Iranin hallituksen langettaman kotiaarestin ja elokuvantekokiellon takia, ja tämän kiellon rikkominen asetti *Pardén* poliittiselle näyttämölle. Yli tuhat toimittajaa päivitti aktiivisesti Twitteriä ja festivaalisalin permanto hehkui sähkönsinisenä, kun esirippu nousi. Olimme kaikki paikalla. Tällä kertaa elokuvaa ei kuitenkaan ollut tarvinnut salakuljettaa festivaaleille kakkuun leivottuna, kuten tapahtui Panahin edelliselle täyspitkälle *This is not a Film* Cannesissa 2011.

Pardé kuvattiin ”salassa ja luvatta” Panahin huvilalla. Se on kuvaus kotiaarestista, mutta tunnelma ei ole klaustrofobinen, kuten *This is not a Film*in turhautunut

arki. Vaikka ulkomaailma on täynnä tunteamatonta uhkaa, verhot avautuvat päästään valon ja maailman sisään. Oman lisänsä Berlinale-esitykseen antoi kengänauhahudjetin tuoma amatöörimäisyyden kosketus: *Pardé* on kuvattu H5-kameran lisäksi älypuhelimella, ja tuotantoryhmään kuului vain kymmenkunta henkilöä. Oli hienoa istua 1600-paikkaisessa salissa ja kuunnella äänisuunnittelun yksityiskohtia, joissa tila muuntui tahattoman epäkoherentisti. Kaikki tämä oli kuitenkin vain pintaa. *Pardé* on maaginen, mielen nurinkääntävä elokuva elokuvasta maailmassa, joka tekee niiden tekemisen lähestulkoon mahdottomaksi.

Elokuvan avauskohtauksessa Kamboziya Partovin esittämä käsikirjoittaja tulee huvilaan ja alkaa esitöikseen kiinnittää paksuja verhoja huvilan ikkunoihin. Hänellä on seuranaan ainoastaan koira, ”Poika”. Koira itse asiassa nousee emotionaalisen samastumisen keskushenkilöksi alun jaksossa, jossa se katselee televisio-utisista, kun Iranin viranomaiset tappavat islamilaisen

Berliini juhlii historian nykyisyyttä

– kunniakarhu Claude Lanzmannille

Elokuvajuhlien päänäyttämö Potsdamer Platz on kuin avaruudesta laskeutunut lasista ja teräksestä valmistettu näyteikkuna, jossa Marlene Dietrichin Hollywood-haamu kohtaa Fritz Langin *Metropoliksen* (1927) todet näyt. Toisaalta se on myös koko nykyisen Saksan symboli, kahden vuosikymmenen takaisen jättömaan täyttänyt uuden eurooppalaisen talouden elävä muistomerkki. Kun kävelen iltamyöhään kuuntelemaan ranskalaisen dokumentaristin Claude Lanzmannin keskustelutilaisuutta, en voi olla ajattelematta menneisyyden paluuta.

Kunniakarhulla elämäntyöstään palkittu Lanzmann tunnetaan ennen kaikkea suurtyöstään *Shoah* (1985),

joka on yhdeksän ja puolituntinen dokumentti juutalaisten joukkomurhasta. Lanzmann haastatteli elokuvaa varten holokaustista selvinneitä ja sen toteutukseen osallistuneita ihmisiä turvautumatta arkistomateriaaliin. *Shoah* ei ole kuvaus historiasta vaan nykyisyydestä. Muistot ja historialliset traumat pintaautuvat keskelle eurooppalaista unohdusta, kun Lanzmann haastattelee holokaustista selvinneitä keskellä nurmettuneita ratapihoja ja nuoria mäntymetsiä, joissa aivan äsken tapahtui asioita, joihin sanat eivät riitä.

Lanzmannin palkitseminen oli myös paluu lähimenneisyyteen, sillä elokuva esitettiin ensimmäistä kertaa Saksassa juuri Berlinalessa vuonna

1986. Konkariohjaaja kertoo, kuinka elokuvateatteri vuonna 1986 oli kuin soiva kastanjetti. Ihmisten päät olivat katsomossa kuin resonoivaa kaviaaria. Katsojat nousivat ylös ja kävivät tupakalla kesken näytöksen vain saadakseen tauon. Elokuvan jälkeinen keskustelu kesti yömyöhään. Myös Berliinin juutalainen yhteisö oli kutsuttu, mutta kukaan ei tullut.

Tänä vuonna *Shoahin* näytökset olivat taas loppuunmyytyjä, ja Claude Lanzmann sai nauttia omien sanojensa mukaan tähden asemasta. Samalla Berliinissä vietettiin ”monimuotoisuuden tuhoamisen” teemavuotta natsien valtaannousun muistoksi.

Pietari Kylmä

lain epäpuhtaina pitämiä kulkukoiria. Kohtaus on ainoa suora viittaus Iranin poliittiseen tilanteeseen.

Huvilaan tulee muita henkilöitä. Nuori pariskunta on paossa jotain, mitä ei selvästi yksilöidä. Vihjataan, että nuori nainen on yrittänyt itsemurhaa. Nuori mies lähtee ulos etsimään jotain ja jättää naisen käsikirjoittajan huolehdittavaksi. Uhkaajat ilmestyvät lukitun oven taakse, ja taloon linnoittautuneet hahmot pidättävät hengitystään.

Elokuvan puolivälissä tapahtuu kuitenkin käänne, joka kirjaimellisesti pistää kaiken ylösalaisin ja nurinperin. Hyvinvoivaan tyyliin sisustetun huvilan seinillä on suuria Jafar Panahin elokuvien julisteita, ja jos katsoo tarkkaan, voi huomata, että ne ovat peilikuvia itsestään. Kamera kääntyy hitaasti pois käsikirjoittajasta ja nuoresta naisesta toiseen huoneeseen, joka on edellisen peilikuva. Panahi astuu kuvaan ja katsojalle käy selväksi, että kaikki tähän mennessä nähty on fiktiota fiktiossa, ohjaajan mielikuvituksen tuotetta. Mielikuvitus ei kuitenkaan lakkaa, vaan jatkaa elämäänsä rinnakkaisena todellisuutena limit-

tyneenä elokuvaohjaajan arkisiin toimiin. Verhot avautuvat ja päästävät sisään kirkkaan valon. Ohjaaja haluaa tehdä itsemurhan ja kävelee mereen. Juuri kun hän on katoamassa aaltoihin, kuva alkaa kelautua taaksepäin, ja ohjaaja on taas keskuudessamme.

Lehdistötilaisuudessa toimittajat kyselevät Partovilta, hautooko Panahi päiviensä päättämistä. Kenellepä ei tulisi itsemurha mieleen, jos on suljettu seinien sisäpuolelle ja vielä kielletty tekemästä sitä, mitä parhaiten ja mieluiten taitaa eli elokuvia, Partovi vastaa. Vastauksessa on kuitenkin huvittunutta välttelyä, sillä elokuva on valmis. *Pardén* nimi ja teema, suljetut verhot, ei ole ainoastaan symboli, vaan myös elokuvan toteutumisen ehto, kangas, jolle maaginen varjonäytelmä piirtyy. Digitaalisen tallenteen päätyttyä elokuvasalali alkaa taas hehkua kylmän sinisesti. Poistun helmikuiseen Berliiniin hiiseen viimaan.

Pietari Kylmä

TYTTI RANTANEN

Yön ytimessä, nuoruuden Pariisissa

Lähikuvassa Mia Engberg ja *Belleville Baby*

Ruotsalaisen Mia Engbergin *Belleville Baby* (2013) on niitä elokuvia, jotka sytyttävät hitaasti mutta jäävät kutkuttelemaan pitkäksi aikaa. Kännykkäkameralla kuvatuista teese-itse-feministipornolyhäreistä koostetun *Dirty Diariesin* (2009) tuottanut Engberg on ohjannut autofiktiivisen kudelman, joka kerrosta eri aikatasoja ja materiaalia, myyttiä ja muistoja. Dokumentaarisuuden ja fiktion rajoja väistelevä melankolinen teos jäi leijumaan mieleen Berlinalen päätyttyäkin. Pyysinkin ohjaajaa vielä jälkeinpäin avaamaan ajatuksiaan *Belleville Baby*n tematiikasta ja rakenteesta.

Elokuvan lähtökohta on puhelu, jonka Engberg saa entiseltä rakastetultaan. Ruotsalainen opiskelijatyttö on viettänyt hurjaa ja rosoista elämää Pariisissa ongelmalähiössä kasvaneen pikkurikollisen, Vincentin, kanssa. Pari yrittää aloittaa alusta Ruotsissa, mutta Vincent palaa Ranskaan, joutuu vankilaan ja katoaa Engbergin elämästä. Kunnes eräänä yönä puhelin soi ja keskusteluyhteys syntyy jälleen.

Eleginen elokuva alkaa ja päättyy Orfeus-myytin pohdinnalla: Eurydike ei ehkä haluakaan tulla pelastetuksi, toista tilaisuutta ei tule. Myös Maurice Blanchot kirjoittaa Orfeus-myytistä *Kirjallisessa avaruudessa* (1955). Orfeus kykenee laskeutumaan kohti yön keskusta ja vetämään sitä puoleensa korkeuksiin, mutta ehtona on pois kääntyminen¹. Eräänlainen pois kääntyminen on myös Engbergin metodi, sillä elokuvan ääninauhalla ei suinkaan kuulla hänen todellista entistä rakastettuaan,

vaan ranskalainen miesnäyttelijä Olivier Desautel lukee ”Vincentin” repliikit. Koko vuoropuhelu on Engbergin itsensä jälkeinpäin kirjoittama, joskin hän on heijastanut siihen todellisia keskusteluja ja tapahtumia.

Näytöksen jälkeen ohjaaja kertoo halunneensa alun perin tehdä elokuvan, jossa ei olisi kuin musta kangas ja vuoropuhelu, mutta tuottajat eivät arvatukaan innostuneet. Yön ydintä täytyy siis kuvittaa, muttei edelleenkaan suoraviivaisesti. Tie manalaan ja kadotettuun Pariisiin kiemurtelee usean kerroksen halki. On Engbergin nuoruudenrosoista videokuvaa 1990-luvun alun Pariisista, 8 millimetrin filmille tallennettuja elokuvakokeiluja opiskelua ajoilta sekä taltiointeja nykyhetken talvisesta arjesta pienen lapsen äitinä. Väliin nähdään uutiskuvaa Pariisin mellakoista, erityisesti vuodelta 1994, jolloin tapaus Rey–Maupin kuohutti koko Ranskaa. Nuori älykköpariskunta halusi elvyttää vuoden 1968 kapinahengen, mutta tilanne eskaloitui ampumavälikoh-

Valokuva: Mia Engberg





taukseen. Kapinallisista jäi henkiin ainoastaan Florence Rey, hentoinen opiskelijatyttö, joka toimii samastumispisteenä maailmaa kipuilevalle nuorelle Engbergille.

Blanchot jatkaa Orfeus-pohdintoaan toteamalla, ettei äärimmäisin Orfeuksen liikkeen vaatima asia ole teoksen olemassaolo, ”vaan se, että joku pysyttelee kasvotusten ’pisteen’ kanssa, tavoittaa sen olemuksen juuri siellä, missä sen olemus ilmenee, siellä missä se on olennainen ja olennaisesti ilmentymätön: yön ytimessä”². Engberg ei ehkä ikinä enää kohtaa kasvotusten omaa Eurydikeaan, mutta arvoituksellisen lisänsä elokuvaan luo ”autenttisen Vincentin” kännykkäkameralla kuvaama materiaali. Miehen omaa ääntä ei kuulla, mutta hän on jättänyt jälkensä elokuvan visuaaliseen ilmeeseen. Kuvat tuovat terveisiä menetetyistä manalasta, säännöllisin purkauksin liikehtivästä Pariisista, jossa skootterit yhä roihuavat taiseen kuin tietä viittovat soihdut.

Miten päädyit *Belleville Babyn* monikerroksiseen rakenteeseen?

Siinä kesti kauan. Alussa oli joukko muistoja ja dia-logia, joita työstin erillisinä lyhytelokuvina. Jokaisella tarinalla oli oma itsenäinen muotonsa. Elokuva alkoi sulautua täyspitkään muotoonsa ensiksi loppupuoleltaan. Leikkasin elokuvan itse, siihen meni miltei kaksi vuotta.

Nautin elokuvan itseironisuudesta. Kirjoittamassasi dialogissa ”Vincent” kritisoit sinua lähiön asukkaiden kolonisoinnista, siitä että teet heistä vain luokkayhteiskunnan *exemplumin*. Onko ulkopuolisen, esimerkiksi nuoren pohjoismaisen naisen, mahdollista todella kohdata lähiöiden elämä? Vai onko se vain romanttisen eksploitaation muoto, kuten jymymenestyneessä elokuvassa *Koskemattomat (Intouchables, 2011)*?

Toisten ihmisten kärsimyksestä hyötyminen on eettinen pulma, joka koskettaa useita tämän hetken dokumenttielokuvia. Me elokuvantekijät tulemme usein Euroopan valkoisesta keskiluokasta ja erottaudumme ”toisista” – kodittomista, maahanmuuttajista, hylkiöistä – jotka ovat oman perspektiivimme ulkopuolella. Koin asetelman yhä ongelmallisemmaksi tehtyäni viisitoista vuotta dokumenttielokuvia. Siksi valitsin tehdä elokuvan, joka saattaa tällä kertaa itseni epäilyksen- ja kyseenalaiseksi.

Orfeus-myytti on voimakkaasti läsnä elokuvassasi. Kykenemmekö näkemään rakastettumme selvästi, kun olemme menettäneet heidät? Onko se mahdollista, mahdotonta vai jopa vaarallista?

Kykenemmekö ylipäätään näkemään rakastettu-

jamme selvästi? En tiedä. Rakkaus on eräänlainen illuusio, jota emme varsinaisesti koskaan onnistu vangitsemaan. Ovatko rakastettumme vain omien himojemme ja unelmiemme projisoitua peilipintaa? Orfeus-myytin voi tulkita niin monella tapaa. Mielestäni siinä on kyse myös läheisriippuvuudesta. Jos joskus on ollut yhdessä jonkun kanssa, jota haluaa auttaa, oivaltaa lopulta, ettei toista voi pelastaa rakkaudellaan.

Kerrot saaneesi *Belleville Babyn* innoitusta Marguerite Durasin Intia-syklistä³. Ehkäpä ”Vincent” on kuin kiinalaisen rakastajan hahmo Duras’n toisesta romaanista, *Rakastajasta*⁴? Siis eräänlainen ”puuttuva valokuva”, *photo absente*, jonka tarkoitus on auttaa tyttöä kasvamaan naiseksi. Onko Vincent tai hänen elokuvallinen rekonstruktionsa kuin tyhjä kangas, jota vasten heijastat omat muistosi?

Melkoinen kysymys! ”Vincentilla” on esikuvansa todellisuudessa ja yritin piirtää hänet niin todesti ja rehellisesti kuin mahdollista. Samanaikaisesti hän symboloi nuoruudenrakkautta, mahdotonta intohimoa ja katkeransuloista tunnetta ajasta, joka on mennyt eikä enää koskaan palaa. Duras kuvaa mestarillisesti tällaisia tunteita. Olin erittäin innoittunut koko hänen tuotannostaan ja persoonastaan kun tein tätä elokuvaa. Useimmat ovat lukeneet *Rakastajan* nuorina lukiolaisina, mutta itse olen löytänyt Durasin oikeastaan vasta nyt.

Millainen matka tai prosessi elokuvan tekeminen on sinulle?

Aina kun olen tehnyt elokuvan, ajattelen: ei koskaan enää! Prosessi on kuin rakkaustarina: jälkeensä tuntee olevansa aivan tyhjä ja loppu – uskoo, ettei osaa enää koskaan rakastaa. Mutta niin vain rakkaus hiipii mukaan joka tapauksessa. Olen jo alkanut tehdä seuraavaa elokuvaa, vaikka *Belleville Babyn* piti olla viimeinen. Luulenpa, että elokuvan tekeminen on minun tapani käsitellä elämää. Minulla ei ole mitään muuta tapaa ymmärtää itseäni.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Blanchot, Maurice, *Kirjallinen avaruus* (L’espace littéraire, 1955). Suom. Susanna Lindberg. Ai-ai, Helsinki 2003, 146.
- 2 Sama.
- 3 Intia-sykli on kolmesta romaanista ja kolmesta elokuvasta koostuva mutkikas teoskokonaisuus, joka rakentuu pikemminkin epäroinnin ja harpoiden tuotettujen muistojen varaan kuin mil-lenkään kumuloituvalla, ratkaisuun tähtäävällä juonikehittelyllä.
- 4 Duras, Marguerite, *Rakastaja* (L’amant, 1985). Suom. Jukka Mannerkorpi. Helsinki, Otava 1985.







JOHANNA OKSALA & MALIN GRAHN

Valta, väkivalta ja sukupuoli

– foucaultlainen analyysi

Naisiin kohdistuva väkivalta on yleisesti tunnustettu maailmanlaajuisesti ongelmaksi. Aihetta on tarkasteltu eri tieteenalojen näkökulmista ja puitu runsaasti erilaisissa julkisissa keskusteluissa. Silti tieteellistä ja julkista keskustelua aiheesta vaivaa usein käsitteiden ja teoreettisten ennakkoehtojen sekavuus sekä aiheen herättämät voimakkaat tunteet – näin myös feministisen teorian piirissä.

Runsaasta tilastollisesta, empiirisestä ja oikeustieteellisestä tutkimuksesta huolimatta naisiin kohdistuvaa väkivaltaa on tarkasteltu yllättävän vähän filosofian näkökulmasta¹. Kuitenkin sukupuolituneen väkivallan ymmärtäminen edellyttää, että selvitetään, mitä ylipäätään tarkoitamme väkivallalla ja vallalla, kuinka käsitämme niiden välisen kytköksen ja mitä ajattelemme sukupuolen merkitsevän sekä vallan että väkivallan yhteydessä. Näiden seikkojen erittelemiseksi keskustelu kaipaa kriittistä, käsitteitä selventävää filosofista analyysia.

Artikkelimme tarkoituksena on lähestyä sukupuolittunutta väkivaltaa filosofian keinoin. Sovellamme väkivallan ja sukupuolen pohdintaan tunnetun vallan filosofin, Michel Foucault'n, ajattelua. Foucault'n teoria vallasta auttaa erottamaan vallan ja väkivallan toisistaan sekä pohtimaan vallan tuottavia vaikutuksia sen rajoittavien vaikutusten ohella. Väitämme, että feministisen teorian tulisi tarkastella sukupuolittunutta väkivaltaa (esimerkiksi parisuhdeväkivaltaa) nimenomaan *poliittisena väkivaltana* sen sijaan, että ilmiö yritettäisiin palauttaa ajatukseen sukupuolten välisestä vastakkainasettelusta tai patriarkaalisesta yhteiskunnan vankkumattomasta perustasta.

Tätä kantaa perustellaksemme tarkastelemme kahta teoreettista kysymystä. Ensimmäinen kysymys koskee väkivallan ja vallan suhdetta. Feministit ovat yleisesti ottaen yhtä mieltä siitä, että miehillä on naisia enemmän valtaa (yhteiskunnallista, taloudellista tai muuta vastaavaa). Mutta liittykö tämä miesten naisiin kohdistamaan väkivaltaan, ja jos liittyä, niin kuinka? Feministisissä teorioissa ongelma on usein muotoiltu kysymykseksi siitä, onko miesten harjoittama valta olemukseltaan väkivaltaista vai onko väkivalta ainoastaan yleisen vallankäytön väline. Näin esitettynä kysymys on harhaanjohtava eikä auta erittelemään vallan ja väkivallan monimutkaisia ilmiöitä.²

Väkivallan, vallan ja sukupuolen käsitteiden filosofinen analyysi johtaa kirjoituksen toiseen pääkysymykseen, joka koskee väkivallan määritelmää poliittisen kiistan kohteena. Jotta väkivallan, vallan ja sukupuolen

kytkökset tulisivat ymmärrettäviksi, meidän tulee esittää perustavanlaatuisen kysymys: kuinka *väkivaltainen subjekti* oikeastaan muodostuu ja liittykö väkivalta siihen, miten ylipäätään ymmärrämme eron naisen ja miehen välillä³.

Näkökulmamme haastaa yritykset ajatella väkivaltaa irrallaan kulttuurisesta, historiallisesta ja yhteiskunnallisesta kontekstista tai palauttaa väkivaltainen käytös yksilön henkilökohtaiseen patologiaan tai joihinkin biologisiin tekijöihin kuten testosteronin tuotantoon tai eläinten laumakäyttäytymiseen. Väkivaltaa tulee pikemminkin tarkastella sosiaalisena ilmiönä, joka on juurtunut historiallisiin ja kulttuurisiin käytäntöihin. Ei tule etsiä väkivallan alkuperää vaan tutkia, millaiset käytännöt antavat väkivallalle muodon. Samoin tulee kysyä, kuinka muodostuvat erilliset ”naisen” ja ”miehen” kategoriat sellaisina, kuin me ne tunnemme, ja miksi väkivaltainen käytös mielletään ”luonnolliseksi” juuri miesten kohdalla.

Feministinen teoria ja sukupuolittuneen väkivallan ongelma

Monet 1970-luvun alkupuolen radikaalifeministiset tekstit perustuivat taustaoletukselle, että patriarkaattinen yhteiskunta pohjimmiltaan rakentuu naisten väkivaltaiselle alistamiselle. Susan Brownmiller puolustaa tällaista näkemystä klassikkoteoksessaan *Against Our Will. Men, Women and Rape* (1975). Brownmiller väittää, että seksuaalisen väkivallan uhka muodostaa pelotteen, joka rajoittaa kaikkien naisten toimintamahdollisuuksia – myös niiden, jotka eivät ole koskaan henkilökohtaisesti kokeneet väkivaltaa. Väkivallan olemukseksi oletetaan tällöin sen uhkaavuus: yksittäisiin naisiin kohdistettu väkivalta riittää hallitsemaan naisia ryhmänä.

Brownmillerin edustama feminismi perustuu ajatukseen, että miesten naisiin kohdistama väkivalta on olennainen patriarkaalisesta vallan ylläpitämisen väline. Tätä feminismin suuntausta edustavat ajattelijat painottavat miesten harjoittaman väkivallan järjestelmällisyyttä ja pyrkivät osoittamaan erilaiset väkivallan muodot raiskauksista ja lyömisestä naisvihamielisiin murhiin asti

osaksi samaa ilmiötä eli miesten harjoittamaa naisten alistamista.

Eräät feministiset ajattelijat eivät kylläkään palauta kaikkea valtaa väkivaltaan, mutta katsovat kuitenkin, että miesten valta ilmenee kaikkein selvimmin juuri väkivallan tapauksessa. Tällöin väkivalta näyttää yleisemmän yhteiskunnallisen vallankäytön huipentumalta. Susan Moller Okin esittää teoksessaan *Justice, Gender and the Family* (1989), että nainen kuuluu miehen vallan alaisuuteen niin yksityisessä kuin julkisessakin elämänpäässä ja että tämä miehinen valta ilmenee ”törkeimmässä muodossaan” perheväkivallan tapauksessa⁴. Väki-valta ymmärretään näin vallan eräänä, erityisen konkreettisenä tapauksena.

Naisiin kohdistuvaa väkivaltaa on käsitelty erilaisesta feministisestä näkökulmasta filosofi Martha Nussbaum. Nussbaum on etenkin teoksissaan *Sex and Social Justice* (1999) ja *Women and Human Development* (2000) analysoinut laajan empiirisen aineiston pohjalta erilaisia sosiaalisia ongelmia, joita naiset kohtaavat maailmanlaajuisesti sukupuolensa vuoksi: eräänä esimerkkinä on juuri ruumiillisen koskemattomuuden loukkaus. Nussbaum ottaa perhesuhdeväkivallan yhdeksi esimerkiksi globaalia ongelmasta, joka estää lukemattomia naisia elämästä ruumiillisesti täyspainoista ja pelosta vapaata elämää.⁵

Koska Nussbaumin analyysit kytkevät naisiin kohdistuvan väkivallan analyysiin naisten ylipäänsä heikommasta yhteiskunnallisesta asemasta, voisi olettaa hänen haluavan osoittaa, että naisten yhteiskunnallisen vallan puute on kytköksissä heidän kohtaamaansa väkivaltaan. Nussbaum ei kuitenkaan analysoi asiaa tältä kannalta. Nussbaumia voikin pitää esimerkkinä feminismistä, joka käsittelee väkivaltaa irrallaan vallan teoreettisesta pohdinnasta eikä erittele vallan ja väkivallan yhteyttä. Nussbaum ottaa myös suoranaisesti etäisyyttä varhaisemman feminismin antipatriarkaaliin muotoihin.

Antipatriarkaaliset analyysit ovatkin vuosikymmenten saatossa menettäneet kannatustaan myös feministien omissa leireissä. Tutkijat ovat argumentoineet eri tieteenalojen (esimerkiksi perhesosiologian) näkökulmasta, että patriarkaatin kritiikkiin keskittyessään feministit ovat jättäneet huomiotta monia muita perheväkivaltaan vaikuttavia tekijöitä: sosiaalisen aseman, työttömyyden tai iän. Tätä näkökulmaa edustavat tutkijat ovat painottaneet, että sukupuoli on vain yksi tekijä moninaisten syiden verkostossa ja että väkivalta on ensisijaisesti kytköksissä sosiaaliseen asemaan: väkivaltaa käyttävät yleisimmin yhteiskunnan heikoimmassa taloudellisessa asemassa olevat henkilöt, sekä miehet että naiset.⁶

Myös kasvava tietoisuus väkivallasta naisten välisissä suhteissa on pakottanut feministejä pohtimaan uudelleen väkivallan ja sukupuolen yhteyttä. Sosiologi Lori Girshick argumentoi, että parisuhdeväkivalta on keskimäärin yhtä yleistä lesbosuhteissa kuin heteroavioliitossa. Tutkimusaineistonsa pohjalta Girshickin mukaan feministiset teoriat ovat erehtyneet liittäessään väkivallan sukupuolten eriarvoisuuteen. Valta ja alistaminen on pikemmin ymmärrettävä muuttujiksi, jolloin sekä nainen

että mies voivat toimia valtarakenteen subjektipositiossa.⁷

Keskeinen filosofinen ongelma tässä keskustelussa liittyy siihen, kuinka meidän oikeastaan tulisi ymmärtää väkivallan ja vallan välinen suhde. Kuten olemme nähneet, eräät tutkijat olettavat Girschickin tavoin, että miesten yhteiskunnallisen vallan ja miesten nauttiman kohdistaman väkivallan välinen suhde on sattumanvarainen. Keskustelun toisella ääreläidalla tutkijat kuten Brownmiller sen sijaan palauttavat kaiken vallan väkivaltaan. Väliin jää ajattelijoita kuten Nussbaum, jotka käsittelevät valtaa ja väkivaltaa toisistaan irrallaan. Näin ollen meidän tulee analysoida tarkemmin kysymystä, onko miesten harjoittama väkivalta olennaisesti kytköksissä yleisempään miehiseen vallankäyttöön vai ovatko nämä ilmiöt toisistaan irrallisia. Onko väkivalta eräs vallankäytön tapaus vai täysin erityinen ilmiönsä, jota tulisi tarkastella irrallaan vallasta? Ja ylipäänsä: mitä meidän tulisi ymmärtää sukupuolikeskusteluissa tiuhaan viljellyllä mutta harvoin selkeästi määritellyllä vallan käsitteellä?

Päästäksemme pureutumaan vallan ja väkivallan ongelmiin siirrymme seuraavaksi tarkastelemaan Michel Foucault'n ajattelua. Foucault tarjoaa hyödyllisen teoreettisen taustan tämän aiheen käsittelylle. Vaikka feministisessä valtakeskustelussa usein viitataan Foucault'n teorioihin, hänen ajatteluaan ei ole tietojemme mukaan vielä lainkaan sovellettu sukupuolittuneen väkivallan analyysiin. Hänen käsityksensä vallan ja väkivallan suhteesta tarjoaa kuitenkin olennaisia käsitteellisiä erotteita, jotka auttavat meitä analysoimaan sekä naisten ja miesten välisiä valtasuhteita että väkivallan muotoja.

Foucault, valta ja väkivalta

Suomen kielessä valta ja väkivalta rinnastuvat jo termien yhteneväisyyden vuoksi: väkivallan käsitteestä tulee mieleen, että kyse on vallasta, jota pidetään yllä väkivoimin. Kuten olemme nähneet, myös muiden kieliryhmien kirjoittajat rinnastavat joskus vallan ja väkivallan, kuten edellä käsitellyissä feministisissä keskusteluissa. Michel Foucault erottaa selväsanaisesti väkivallan (*violence*) ja vallan (*pouvoir*) toisistaan. Foucault'n mukaan valtasuhde on toimintatapa, joka ei suoraan eikä välittömästi kohdistu toiseen ihmiseen vaan ennemminkin toisten ihmisten toimintaan.

Tästä seuraa ensinnäkin, että myös vallankäytön kohde tunnustetaan *subjektiksi*, toisin sanoen toimivaksi persoonaksi. Toisekseen Foucault'n ajatus edellyttää, että myös vallankäytön kohteena oleva henkilö on *vapaa*, mikä tässä yhteydessä tarkoittaa, että hänellä on valtasuhteiden alaisenakin mahdollisuus valita erilaisten toiminta- ja suhtautumistapojen välillä. Täydellisessä alistamisessa ja vapauden riistossa ei siis Foucault'n mukaan ole enää kyse vallasta. Toisin kuin valta, väkivalta ei vaikuta toisen subjektin toimintaan vaan kohdistuu suoraan ja välittömästi uhrin kehoon.

Sukupuolittunutta valtaa käsittelevässä keskustelussa valta ymmärretään yleisesti edustukseksi yhteiskunnalli-

”Meidän tulisi laatia ’vallan mikrofysiikka”

sesti ja taloudellisesti merkittävässä asemassa. Tällaisessa tutkimuksessa valta yhdistyy juuri yhteiskunnallisesti tai taloudellisesti merkittävässä asemassa toimimiseen ja tasa-arvon kannalta tavoitteeksi kohoaa sukupuolten välisen ”valtakuilun” ylittäminen: jos naisia ja miehiä olisi tasaisesti erilaisissa yksityisen ja julkisen hallinnon päätävissä elimissä, valta jakautuisi tasaisesti sukupuolten kesken.⁸

Kaikki edellä mainitut taloudelliset ja yhteiskunnalliset tekijät eittämättä sisältyvät myös Foucault’n käsitykseen vallasta. Hänen näkemyksensä mukaan vallassa on kuitenkin kyse huomattavasti laajemmasta ilmiöstä kuin jonkinlaisesta hyödykkeestä, jota voidaan kvantitatiivisesti mitata nais- tai miespuolisten edustajien määränä tai miesten ja naisten käytössä olevien taloudellisten resurssien suuruutena. Foucault’n näkemys haastaa myös tavan ajatella valtaa kaksinaapaisena järjestelmänsä, jossa määrätty ihmisryhmä ymmärretään vallan haltijoiksi tai käyttäjiksi ja toiset ihmiset taas alamaiseksi tai vallankäytön kohteiksi.

Foucault’n näkemyksen mukaan valtasuhteet muodostavat tiheän verkoston, joka läpäisee koko yhteiskunnan. Esimerkiksi *Seksuaalisuuden historian* ensimmäisessä osassa Foucault esittää tunnetun muotoilun, että ymmärtääksemme valtaa meidän ei tulisi etsiä jonkinlaista vallan keskipistettä tai joitakin valtaa käyttäviä yksilöitä, instituutioita tai yhteiskuntaluokkia. Sen sijaan meidän tulisi laatia ”vallan mikrofysiikka”, joka analysoi valtaa sen ääripäissä ja hienosyisimmissäkin ilmenemis- muodoissa kuten perheissä, työpaikoilla ja jokapäiväisissä käytännöissä. Valtasuhteita tulisi näin ollen tutkia alhaalta ylöspäin eikä päinvastoin, koska Foucault’n

mukaan valta on viime kädessä lähtöisin ruohonjuuritasolta.⁹

Foucault’n näkemyksen mukaan vallan alkuperä ei ole konkreettisten sosiaalisten suhteiden ulkopuolella eikä ole olemassa niihin kytkeytymätöntä valtaa. Herran ja rengin välinen suhde ei ole vallan malliesimerkki. Vastaavasti ajatus patriarkaatista pelkistää vallan kahden vastakkaisen ryhmän väliseen kamppailuun. Foucault’n valta-analyysin perusteella meidän ei tulisi ajatella, että valta toimii yksinomaan tai edes enimmäkseen tukahduttamalla ja pakottamalla. Päinvastoin meidän tulisi tutkia niitä lukemattomia erilaisia tapoja, joilla subjektit muodostuvat vallan erillisissä ja risteävissä verkostoissa.

Viimeisin huomio subjektin muodostumisesta vaatii selvitystä. Foucault ei ota filosofisen analyysin lähtökohdaksi historiatonta tai muuttumatonta, ennalta asetettua subjektia vaan lähtee liikkeelle valtasuhteiden analyysistä. Foucault ymmärtää subjektien syntyvän valtasuhteista. Esimerkiksi se, että henkilö voi kokea itsensä seksuaaliseksi subjektiksi, edellyttää seksuaalisuudesta puhuvaa diskurssia, seksuaalisuuteen liittyviä yhteiskunnallisia käytäntöjä, sääntöjä ja tapoja sekä malleja sille, kuinka ihminen voi kokea oman seksuaalisuutensa¹⁰.

Foucault’n mielestä emme siis voi ottaa lähtökohdaksi valmista käsitystä subjektista, kuten ”naisesta” tai ”miehestä”. Foucault’n ajattelu painottaa päinvastoin sitä, ettei valtaa ja subjektia voida ymmärtää toisistaan erillään. Valtaa ei tule ymmärtää ulkoisena suhteena, joka jännittyy valmiiden subjektien välille. Päinvastoin valta muodostaa subjekteja, jotka sisältyvät valtasuhteisiin. Judith Butler kiteyttää tämän ajatuksen merkityksen feminismille:

”Ei ole olemassa patriar- kaattia ymmärrettynä an- karien valtasuhteiden pakot- tavana järjestelmänä.”

”Ei riitä, että pohditaan, miten naiset tulisivat paremmin edustetuiksi ja pääsisivät paremmin esiin kielessä ja politiikassa. Feministisessä kritiikissä tulisi myös ymmärtää, kuinka ”naisen” kategoria, feminismin subjekti, on tuotettu ja kuinka sitä rajoittavat samat vallan rakenteet, joiden välityksellä vapautusta haetaan.”¹¹

Edellä sanotun pohjalta voidaan todeta, että naisia alistetaan lukuisissa yksittäisissä mikrokäytännöissä, joilla on erilaisia toimintamekanismeja ja jotka koskettavat eri yksilöitä eri tavoin. Myöskään feminismin subjekti ei ole ennalta oletettu naisten luokka vaan moniaineksinen ryhmä, joka muodostuu yhteiskunnan erilaisissa, toisiinsa limittyneissä valtasuhteissa. Myöhäistuotannossaan Foucault painottaa myös hallinnollisen rationaalisuuden merkitystä. Hallinnoimisella hän tarkoittaa laajassa mielessä valvontaa ja yksilöiden käytöksen säätelyä. Foucault väittää, että ymmärtääksemme mitä tahansa yksittäistä vallan käytäntöä meidän tulee tutkia sen taustalla vaikuttavaa hallinnollista rationaliteettia. Eräänä esimerkkinä hallinnollisesta käytänteestä hän tarkastelee juuri miesten nautintaa kohdistuvaa vallankäyttöä ja toteaa selväsanaisesti, että kyse ei ole väkivallasta.

”Ihmisten välisissä suhteissa valtaa määrittelevät monet tekijät. Silti rationalisointi punoo jatkuvasti erityisiä muotojaan. Se eroaa taloudellisten suhteiden, tuotantoteknologian tai kommunikaation erityisistä rationaliteeteistä; se eroaa tieteen diskurssista. Käyttävät valtaa sitten suuret tai pienet ryhmät, miehet naisia kohtaan, aikuiset lapsia tai yksi yhteiskuntaluokka toista kohtaan, ihmisten keskeinen hallinnoiminen edellyttää aina tietynlaista rationaliteettia: pelkkä välineellinen väkivalta ei ole tarpeen eikä riittävä.”¹²

Tässä Foucault selkeästi kannattaa ajatusta, että miesten käyttämä yhteiskunnallinen valta ei perustu väkivaltaan eikä sitä pidetä yllä väkivallan (tai edes sen uhan) keinoin. Hallinnoiminen ei tarkoita passiivisten kohteiden fyysistä komentamista. Hallinnoiminen edellyttää rationaalisuutta ja tarjoaa hallinnan kohteille myös järjestelmällisesti muotoiltavia perusteita sille, miksi tulisi toimia käskyn mukaisesti, jolloin heillä on myös mahdollisuus kyseenalaistaa nämä perusteet. Miesten yhteiskunnallinen valta ei myöskään ole staattinen ilmiö vaan muodostuu erilaisten käytäntöjen muuttuvassa verkostossa, joten siihen sisältyy aina myös vastarinnan mahdollisuus.

Valtasuhteet läpäisevät siis koko yhteiskunnan, mutta joillakin osa-alueilla ne ovat tiukempia, toisilla väljempää. Ei ole olemassa patriarkaattia ymmärrettynä ankariin valtasuhteiden pakottavana järjestelmänä. Yhteiskunta on valtasuhteiden muuttuva verkosto, jossa myös vastarinta on alati läsnä.

Väkivallan rationaalisuus

Foucault väittää, että vaikka valtasuhteet ovat periaatteissa liikkuvia ja kaksisuuntaisia, käytännössä ne ovat kuitenkin usein institutionalisoituneita. Tästä seuraa, että valtasuhteiden joustavuus on rajallista ja että on olemassa vallan pesäkkeitä, joihin on vaikeaa puuttua: valtasuhteilla on vakiintuneet ja tunnustetut muotonsa lakipykälissä, oikeuskäytännöissä ja niin edelleen. Tässä mielessä vallankäytön asemien keskittymistä miehille voi ja kuuluu tilastoida ja kritisoida.

Eräessä myöhäisessä haastattelussaan vuodelta 1984 Foucault erotti toisistaan vallan ymmärrettynä yhtäältä yksilöiden välisinä strategisina suhteina ja toisaalta yli-

”On olennaista huomata, että väkivallalla on oma rationaalisuutensa kuten valtakäytännöilläänkin.”

valtana tai alistamisena. Strategiset valtasuhteet viittaavat niihin keinoihin, joilla yksittäiset ihmiset yrittävät vaikuttaa toistensa toimintaan, eivätkä tällaiset valtasuhteet ole välttämättä mitenkään vahingollisia niin kauan kuin ne perustuvat vastavuoroisuuteen ja molemminpuoliseen suostumukseen. Alistussuhteesta sen sijaan on kyse tilanteissa, jossa yksilö ei kykene kääntämään tai muuttamaan valtasuhteita. Foucault’n mukaan strategiset valtasuhteet eroavat selvästi väkivallasta, kun taas alistussuhteet ja väkivalta liittyvät olennaisella tavalla yhteen.

Miesten naisiin kohdistama vallankäyttö tarjoaa selkeän esimerkin vakiintuneesta ja joustamattomasta valta- tai alistussuhteesta. Feministien ponnistelut ovat osoittaneet, kuinka vaikeaa on kohentaa naisten asemaa, kun taustalla vaikuttavat laajat taloudelliset ja institutionaaliset rakenteet. Miesten ja naisten välisten valtasuhteiden kaksisuuntaisuus ja joustavuus on siis monissa yhteyksissä tehokkaasti estetty. Esimerkiksi tilanteissa, jossa nainen ei voi jättää väkivaltaista miestä taloudellisten tai huoltajuuteen liittyvien ongelmien takia, miehen ja naisen välisessä valtasuhteessa on selvästi kyse alistussuhteesta, joka lisäksi kytkeytyy väkivaltaan.

Foucault’n analyysi hallinnoimisen rationaalisuudesta avaa laajemman näkökulman kysymykseen sukupuolittuneesta väkivallasta. Vallan käytännöt ja instituutiot ovat aina tiettyjen rationaalisuuden muotojen mahdollistamia, säätelmiä ja oikeuttamia. Vallan tekniikkojen analyysi ei keskity ainoastaan vallan mekanismeihin, vaan myös siihen rationaalisuuteen, joka ohjaa hallinnoimisen käytäntöjä. On olennaista huomata, että väkivallalla on oma rationaalisuutensa kuten valtakäytännöilläänkin. Foucault painottaa toistuvasti, ettei väkivallan ja rationaalisuuden välillä ole mitään ristiriitaa

vaan että ”kaikkein vaarallisinta väkivallassa on sen rationaalisuus”¹³.

Tällä perusteella voidaan väittää, että kaikkein vaarallisinta sukupuolittuneessa väkivallassa ovat juuri ne puolet, jotka saavat sen vaikuttamaan järkevasti perustellulta toiminnalta. Vaikka miesten yhteiskunnallista valta-asemaa ja miesten harjoittamaa väkivaltaa ei tule teoreettisesti sotkea toisiinsa, feministisen analyysin tulee tutkia, missä määrin miesten valtaa ja miesten harjoittamaa väkivaltaa tukevat rationaliteetit ovat toisiinsa kytkeytyneitä, toisiaan tukevia tai jopa identtisiä. Esimerkiksi perheväkivallan rakenteet voidaan muodostaa yhdistämällä kaksi rationaliteettia, joista yhden mukaan aviomiehen tulee hallita perhettään ja toisen mukaan fyysinen vallankäyttö on hyväksyttävä hallitsemisen keino. Perheväkivallan rationaliteetti ei siis useinkaan pyri oikeuttamaan väkivaltaa sinänsä, vaan pikemminkin miehen korkeamman aseman naiseen nähden.

Näin ollen foucaultlaisesta näkökulmasta katsottuna on olennaista ottaa vakavasti feministinen oivallus, että miehen ja naisen välinen epätasa-arvo on avaintekijä perheväkivallan kaltaisten ilmiöiden ymmärtämisessä. Perheväkivalta tehdään epäpoliittiseksi, kun siitä keskustellaan sukupuolineutraalein termein ja kun se palautetaan yksilön ongelmiin.

Tällöin ei kuitenkaan tavoiteta ilmiön yleisyyttä ja järjestelmällisyyttä. Lisäksi tällainen näkökanta perustuu ongelmalliselle oletukselle, että yksilön persoona ja tunne-elämä ovat yhteiskunnallisista rakenteista ja valtasuhteista irrallisia. Tällaisessa näkökulmassa jää huomiotta, että myös tunteet (kuten väkivallan yhteydessä usein suuttumus tai mustasukkaisuus) ja niiden ilmaiseminen ovat myös yhteisössä opittavia ja yhteisöllisesti

säädelyjä ilmiöitä, joihin kyetään tosin myös itse tietoisesti harjoitettujen käytäntöjen avulla vaikuttamaan¹⁴. Vastaavasti yritys palauttaa tunteet ja käyttäytymismallit biologiseen perustaan häivyttää kysymykset yhteiskunnasta ja vallasta samoin kuin henkilön vapaudesta valta-verkostojen keskellä.

Tarvitaan siis analyysi siitä, kuinka vallan tekniikat toimivat ja kuinka niitä oikeutetaan ja ylläpidetään. Perheväkivallan tarkasteleminen poliittisena kysymyksenä ei tarkoita, että sitä tarvitsisi ymmärtää yhtenäisenä ilmiönä, jossa miehet ryhmänä alistavat ja vahingoittavat naisia ryhmänä. Ilmiö koostuu enemminkin yksittäisistä ja vaihtelevista väkivallan käytännöistä, jotka toimivat omien erityisten järkiperusteidensa mukaisesti.

Konstituoitu subjekti

Tarkastelemme sitten väkivaltatilastoja tai populaarikulttuuria, ei liene liioiteltua väittää, että kulttuurissamme juuri miehillä on etuoikeus väkivaltaan. Miesten harjoittamaa väkivaltaa ei ainoastaan siedetä, vaan sitä myös tuetaan monissa yhteyksissä¹⁵. Sama ei päde naisiin: väkivaltaa pidetään naisille epätyypillisenä käytöksenä eikä esimerkiksi tyttöjen kasvatusta tai perinteisesti naisille kuuluva elämäntilanne liity väkivaltaan samoin kuin poikien ja miesten tapauksessa. Miehiä koskeva yleinen asevelvollisuus on vain yksi monista esimerkeistä, joissa yhtäältä juuri miehet ajatellaan luonnostaan soveliaammiksi taistelemaan ja toisaalta miehistä tehdään taistelevia subjekteja hyvin määrätietoisten ja kurinalaisten käytäntöjen avulla.

Vaikka argumenttimme mukaan väkivalta tulee teoreettisesti erottaa vallasta, alistaminen on kuitenkin usein kytkeytynyt väkivaltaan. Usein alistussuhde perustuu juuri joko väkivallan uhkaan tai tosiasialliseen käyttöön. Vallan analyysin kannalta onkin olennaista huomata, millä ihmisryhmällä on kulttuurissamme yksinoikeus käyttää väkivaltaa.

Palatkaamme edellä käsitellyyn kysymykseen vallan ja subjektin suhteesta. Kuten näimme, Foucault ei ymmärrä valtaa subjektin ominaisuudeksi tai kyvyksi, vaan nimenomaan suhteeksi, joka solmiutuu ihmisten tai ihmisryhmien välille. *Kyky* sen sijaan viittaa käyttämämme voimaan tai mahdollisuuteemme vaikuttaa asioihin, muunnella, käyttää, kuluttaa tai tuhota niitä. Väki-valta on tässä mielessä selvästi kyky: se on voima, jonka voimme kohdistaa ihmiskehoon tai esineeseen ja joka näin tulee erottaa vallasta.

Voimme ajatella, että Foucault'n käsitys vallasta suhteena, ei kyynä, seuraa hänen käsityksestään subjektista. Edellä jo kohtasimme ajatuksen, että vain vallan ja tiedon yhteiskunnalliset suhteet voivat mahdollistaa subjektina toimimisen – toisin sanoen toimimisen yleisesti tunnustettuna yksilönä, jonka tavoitteet, kyvyt, halut ja toimet ovat käsitettäviä. Kaikki subjektipositiot ja identiteetit ovat muodostuneet vallan ja tiedon käytäntöjen kautta. Esimerkiksi ”johtajan”, ”sotilaan” tai ”miehen” subjektit edellyttävät tiettyjä diskursseja ja valtasuhteita.

Foucaultlaisesta näkökulmasta katsottuna feminismien olennainen kysymys ei täten ole se, rakentuuko sukupuolten välinen hierarkia osaltaan miesten harjoittamalle väkivallalle. Meidän tulee esittää perustavampi kysymys siitä, konstituoiiko väkivalta sukupuolieroa sinänsä.

Käytäntöjen korostaminen subjektin sijaan merkitsee, ettei meidän tulisi käsitellä ainoastaan väkivaltaa vaan myös sukupuolta käytäntönä. Kuten väkivalta on jotakin, mitä me *teemme*, niin on myös sukupuoli. Butler argumentoi, että sukupuolella on kyse alati toistettavasta sukupuolisuuden suorittamisesta. Luomme illusion sukupuolen vakaasta ja luonnollisesta ytimeä osallistumalla ja toistamalla kulttuurimme normatiivisia käytäntöjä, jotka määräävät, mikä on sopivaa henkilön edustamalle sukupuolikategorialle. Sukupuolittunut subjektiivisuus rakentuu käytännöissä, jotka taas liittyvät vallan ja tiedon verkostoihin.¹⁶

Väkivallan kohdalla olennaiseksi ajatuksiksi nousee, että väkivallan ja sukupuolen käytännöt risteävät monella merkittävällä tavalla: väkivallan käytännöt tuottavat olennaisella tavalla maskuliinisuutta kulttuurissamme. Poikia ei ainoastaan opeteta ilmaisemaan aggressiivisuutta: heidän tulee suorittaa maskuliinisuutta osallistumalla väkivallan käytäntöihin. James Messerschmidt on tutkinut väkivallan ja maskuliinisuuden sosiaalisen rakentumisen välistä kytköstä kriminologian näkökulmasta. Hän argumentoi, ettei ole olemassa mitään ennalta-annettua maskuliinisuutta, vaan se rakentuu käytännöille, jotka ylläpitävät tietynlaisia suhteita naisten ja miesten välillä sekä miesten keskuudessa. Myös maskuliinisuuden idealisoidut muodot ovat aina muodostuneet erityisissä historiallisissa tilanteissa.

Esimerkiksi länsimaisissa teollisuusvaltioissa maskuliinisuutta määrittävät heteroseksuaalisuus, kilpailuhenkkinen individualismi, osallistuminen ansiotyöhön sekä kyky käyttää väkivaltaa. Lisäksi väkivaltaiset maskuliinisuuden käytännöt tarjoavat miehille toiminta- ja reagointimallien varannon tilanteissa, joissa he eivät löydä muita keinoja sukupuolensa toteuttamiseksi.¹⁷

Vaikka Foucault ei ymmärräkään valtaa subjektin kyvyksi, hänen valta-analyysinsä johtaa ajatukseen siitä, että subjektin muotojen analyysi on perustavaa vallan toiminnan ymmärtämiseksi. Ottaen huomioon, kuinka erilaisilla tavoilla mies- ja naissubjektit muodostuvat kulttuurissamme, olemuksellinen ero suhteessa sekä valtaan että väkivaltaan piilee sisäänrakennettuna sukupuolittuneitten subjektien perusrakenteisiin. Sukupuolieroa määrittää huomattavassa määrin se, ketkä pystyvät käyttämään väkivaltaa ja keiden jossain määrin jopa edellytetään näin tekevän, ja toisaalta se, keihin nämä oletukset ja edellytykset eivät päde. Tämä on olennainen huomio tutkiessamme valtasuhteiden vakiintumista: väkivalta ja sen uhka muuttavat valtasuhteet alistussuhteiksi. Niin kauan kuin väkivalta sosiaalisena käytäntönä on olennainen ja yhteisön säätelytapa toteuttaa ja tuottaa maskuliinisuutta mutta ei feminiinisyttä, sukupuolten välinen hierarkia kätkeytyy jo sukupuolieroon sinänsä.

”Koska valta ei palaudu väkivaltaan, naisia ei tarvitse opettaa taistelemaan tai tarttumaan aseisiin.”

Tämän ajatuksen seuraukset feministiselle teorialle ovat jossakin määrin pessimistiset. Koska pohjimmiltaan valtaepätasa-arvo ei perustu yksilöiden kykyihin, sukupuolittuneen väkivallan ongelmaa ei voi ratkaista kehittämällä naisten kykyjä eli vaikkapa opettamalla heille itsepuolustustaitoja. Perustava haaste on pystyä katkaisemaan väkivallan ja maskuliinisuuden käytäntöjen välinen kytkös. Tämä olisi merkittävä askel kohti sukupuolten välistä tasa-arvoa ja rauhallisempaa yhteiskuntaa. Foucault’n analyysin optimistinen seuraus sen sijaan on, että radikaalitkin muutokset valtasuhteissa ovat mahdollisia ilman väkivaltaa. Koska valta ei palaudu väkivaltaan, naisia ei tarvitse opettaa taistelemaan tai tarttumaan aseisiin. Feminististä liikettä voitaisiin sen sijaan pitää väkivallattoman mutta silti huomattavan menestyksekkään vapautumistaistelun esikuvana¹⁸.

Feministinen väkivallan kritiikki

Foucault’n näkemyksillä väkivallasta ja sen rationaalisuudesta on olennaisia seurauksia feministiselle väkivallan kritiikille. Foucaultlaisesta näkökulmasta väkivallan kritiikin ei tulisi ensinnäkään rajoittua väkivallan vastustamiseen. Toiseksi tällaisessa kritiikissä tulisi varoa kaikkia suoria ja epäsuoria essentialismin muotoja, jotka yksioikoisesti yhdistävät väkivallan miehiin ryhmänä. Feminismin tulee ennemmin pyrkiä paljastamaan ne piilevät ja julkilausutut rationaaliteetit, jotka ylläpitävät sukupuolittuneita väkivallan käytäntöjä. Tämän seurauksena meidän tulisi myös suhtautua epäilevästi kaikkiin yleisiin ja kontekstista riippumattomiin sukupuolittuneen väkivallan määritelmiin. Kaikki väkivallan määritelmät,

Foucault’n oma määritelmä mukaan lukien, tulee näin ollen ymmärtää poliittisina tekoina ja niiden oikeutusta ja sovelluksia tulee pitää jatkuvasti avoimina kritiikille.

Foucault’n tärkein anti väkivaltakeskustelulle ei ole niinkään siinä, että hänen teoriansa tarjoaisi lopullisen määritelmän vallan ja väkivallan välisestä suhteesta ja niiden erosta. Olennaista on, että hän osoittaa, kuinka kaikki määritelmät ja sosiaaliset ”tosiasiat”, väkivalta mukaan lukien, ovat syntyneet vallan ja tiedon verkostoissa ja ovat siten jatkuvien kiistojen ja uudelleenmäärittelyjen kohteita¹⁹.

Jeff Hearn väittää, että väkivallan ja sukupuolten suhteita tulee aina tutkia historiallisessa asiayhteydessänsä²⁰. Näin voidaan myös käsittää, kuinka miesten naisiin kohdistamasta väkivallasta on kehittynyt hyväksytyt, normalisoitu ja vaiettu ilmiö sekä yksilöiden että instituutioiden tasolla. Esimerkiksi Suomessa raiskaus avioliitossa kriminalisoitiin niinkin myöhään kuin vuonna 1994, ja pahoinpitely yksityisellä paikalla, kuten kodissa, tuli virallisen syytteen alaiseksi rikokseksi vuonna 1995.

Nämä esimerkit havainnollistavat Hearnin ajatuksia: se, mitä ylipäänsä ymmärretään väkivallaksi ja millaista väkivaltaa pidetään hyväksyttävänä tai rangaistavana, liittyy historialliseen ja yhteiskunnalliseen kontekstiin ja tiettyjen tekojen määrittely väkivallaksi on merkittävä poliittinen toimi. Hearn väittää, että kun halutaan ymmärtää väkivaltaa, väkivallan määrittely on osa tutkimusongelmaa, ja siksi itse määritelmiin tulee suhtautua kriittisesti.

Feministisen väkivallan analyysin ja kritiikin tulee siksi ottaa myös oman diskurssinsa ja omien määritelmien poliittiset seuraukset vakavasti. Kuten edellä näimme, esimerkiksi kodin piirissä tapahtuvan lyömisen

määrittäminen väkivallaksi on itsessään sekä vallankäyttöä että asian politisoimista. Tästä ei kuitenkaan voi päätellä, että kaikkia naisten kohtaamia epäoikeudenmukaisuuden muotoja tulisi kutsua väkivallaksi. Päinvastoin juuri tästä syytä pitää välttää liian väljiä määritelmiä. Tämän valossa on myös syytä kritisoida niitä feministisiä väkivallan kritiikkejä, jotka käsittelevät sukupuolisena väkivallana fyysisen vahingoittamisen lisäksi mitä erilaisimpia vallankäytön ja häirinnän muotoja puhelinhäirinnästä hierarkkisiin työyhteisöihin²¹.

Tällaiset analyysit kadottavat selkeän ja analyttisen näkökulman sekä valtaan että väkivaltaan – ilmiöihin, jotka jo itsessään ovat kyllin monimutkaisia ja vaikeasti määriteltäviä. Tällaiset analyysit myös palauttavat sekä vallan että väkivallan johonkin yleiseen vallan oleukseen sen sijaan, että näkisivät ne erityisinä käytäntöinä erityisine rationaliteetteineen. Näkemyksemme mukaan väkivallan analyysin ja kritiikin tulisi olla mahdollisimman tarkkaa – sekä teoreettisista että moraalisisista syistä. Eritasoisten ilmiöiden niputtaminen osaksi samaa väkivallan ilmiötä voi olla hyvinkin loukkaavaa vakavan fyysisen väkivallan uhreille.

Lopuksi

Olemme ehdottaneet, että sukupuolittuneen väkivallan muotoja tulisi ajatella foucaultlaisittain historiallisesti muodostuneina käytäntöinä, joilla on kontekstisidonnaiset keinonsa ja rationaliteettinsa. Foucault teki selvän eron vallan ja väkivallan välillä, mutta olemme väittäneet, että sekä väkivaltaa että yhteiskunnallista johtoa tukevat rationaliteetit sopivat usein yhteen ja tukevat toisiaan. Rationaliteetteja korostamalla voidaan

perustella, että miesten naisiin kohdistama väkivalta ei ole suinkaan sattumanvaraista, vaan ilmiöllä on laajamittaiset rakenteelliset ja poliittiset ulottuvuutensa.

Tästä huolimatta valtaa ei tule palauttaa väkivaltaan. Väkivaltaa ei tule palauttaa biologisiin, yhteiskunnallisiin oloihin liittymättömiin käyttäytymismalleihin. Esimerkiksi parisuhdeväkivaltaa ei pidä ymmärtää irrationalisina tekoina, jotka kertovat tekijän henkilökohtaisista ongelmista ja maltinmenetyksestä. Foucault'n näkökulmasta katsottuna parisuhdeväkivallassa on kyse erityisistä käytännöistä, joita erityiset valtasuhteet kannattelevat ja joilla on erityiset rationaliteettinsa.

Foucault'n ajattelun tulisi myös varoittaa meitä hyväksymästä kriitikittömästi antipatriarkaattisia analyysejä. Parisuhdeväkivalta ei ole yhtenäinen ilmiö, jossa miehet ryhmänä vahingoittavat naisia ryhmänä. Kuten tutkimustuloksien pohjalta tiedämme, naiset eivät myöskään aina ole väkivallan uhreja, vaan joskus myös tekijöitä. Naisia väkivallan tekijöinä ei pidä jättää huomiotta vain siksi, että väkivaltaisuus sotii empatiaa ja passiivisuutta korostavaa naiskäsitystä vastaan.

Myöskään miesten yhteiskunnallista valtaa ei voida palauttaa väkivaltaan tai sen uhkaan. Itse asiassa suurin osa miesten vallankäytön jokapäiväisistä muodoista ei sisällä minkäänlaista väkivaltaa tai voimankäyttöä. Siitä huolimatta nämä vallankäytön muodot voivat erittäin tehokkaasti tukea miesten yhteiskunnallista valta-asemaa. Feminismillä on tärkeänä päämääränään paljastaa sekä miehisen vallankäytön että väkivallan muotoja, ja tämän päämäärän toteuttamiselle ei ole etua vaan päinvastoin suoranaista haittaa siitä, jos kaikki vallan muodot ymmärretään väkivallan jatkumona. Jos kaikki on väkivaltaa, mikään ei ole.

Viitteet

- 1 Kotimaisesta tutkimuksesta muun muassa yhteiskuntatieteiden ja oikeustieteen näkökulmista ks. esim. Niemi-Kiesiläinen 2004, Lahti 2001, Näre & Ronkainen 2008, Qvist 2010.
- 2 Toisaalta yhtä harhaanjohtavana voidaan pitää feministejä vastaan esitettyä kritiikkiä, joka vetoaa siihen, että koska joskus nainen on parisuhteen väkivaltaisen osapuoli, väkivalta ei ole mukseltaan ole sukupuolittunut kysymys. Vielä enemmän viimeaikaista kotimaista keskustelua ovat hämärtäneet 'seksuaalisen vallan' kaltaiset käsitteet. Pahimmillaan tällaisissa keskusteluissa oletetaan pelkän seksuaalisuuden omaamisen ja käyttämisen olevan väkivaltaan rinnastettavaa vallankäyttöä, eikä keskustelussa eritellä väkivallan ja vallan eroa teoreettisesti eikä eettisesti. Paalanen ja Karhumäki kirjoittavat seksuaalisesta vallasta käytyä

- keskustelua kriittisesti käsittelevässä artikkelissaan: "Mököttämisen ja raiskaamisen rinnastaminen toisiinsa vain rankaisuvalan eri tapauksina on yhtä karkeaa kuin puhuminen kirurgin työstä ja paloittelusurmasta toisiinsa verrattavina tapahtumina, joissa vain leikataan lihaa." Paalanen & Karhumäki 2008, 43.
- 3 Eräänä esimerkkinä vallan, väkivallan ja sukupuolen ongelmallisista rajanvedoista voidaan ottaa Tampereen yliopiston tutkijoiden Marjut Jyrkisen ja Suvi Keskinen valaiseva *Vieraskymä*-kirjoitus "Perhe- ja koulusurmat ovat sukupuolittunutta väkivaltaa" (*Helsingin Sanomat* 21.11.2008). Kirjoittajat esittävät, että Suomessa yhä vahvasti vaikuttava maskuliinisuuteen perustuva miehen malli sekä miehisen toimintatarkkan kulttuurin hahmo tulisi ottaa kriittisen tarkasteluun, kun halutaan ymmärtää esimerkiksi Suomessa tapahtuneita kou-

- lusurmia ja perhepiirissä tapahtuneita murha-itsemurhia. Jyrkinen ja Keskinen esittävät, että vaikka naisiin kohdistuvan väkivallan olemassaolo maailmanlaajuisena ongelmana sinänsä tunnustetaan, sukupuolittuneen väkivallan määrittely jää kesken. Lisäksi he kiinnittävät huomiota yleisempään kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen tilanteeseen sekä väkivaltaiseen maskuliinisuuteen, joista ei voida saada otetta pelkän tilastollisen tai empiirisen tutkimuksen keinoin.
- 4 Okin 1989, 128–130.
- 5 Nussbaumin feministinen filosofia pohjautuu ennen kaikkea juuri oikeusdiskursille sekä hänen yhdessä Nobel-palkitun Amartya Senin kanssa kehittämälleen toimintakykymallille (*capabilities approach*). Toimintakykymalli perustuu ajatukseen tietyistä jokaiselle ihmiselle luonnostaan kuuluvista kyvyistä, joiden toteuttamismahdollisuuksia ei tulisi estää politiikan tai kulttuurin nimissä.

Esimerkkejä tällaisista kyvistä ovat ruumiillinen hyvinvointi sekä ruumiillinen itsemääräämisoikeus, mukaan lukien omaa seksuaalisuutta koskeva itsemääräämisoikeus.

6 Ks. esim. Anderson 1997.

7 Girschick 2002, 99. Suomessa naisten tekemää väkivaltaa on tutkinut esim. Emmi Lattu teoksessa Näre & Ronkainen 2008.

8 Hartin, Kovalaisen ja Hollin (2009) selvitys sukupuolesta ja vallasta Suomessa tarkastelee nimenomaan sitä, kuinka erilaiset valta-asetat esimerkiksi julkishallinnossa, puoluepolitiikassa ja yksityisellä sektorilla ovat jakautuneet miesten ja naisten välillä. Vaikka tilastolliset tutkimukset miesten ja naisten suhteellisesta edustuksesta yhteiskunnan johtavissa asemissa ovat kiistatta poliittisesti merkittäviä, riskinä on kuitenkin, että valtaa ajatellaan yksipuolisesti jonakin yhteiskunnan huipulla olevana ja sieltä alas suunnattavana. Lisäksi kvantitatiivisesti mitattava edustus voi alkaa näyttää ratkaisulta valtaan liittyviin ongelmiin: jos miehiä ja naisia olisi erilaisissa huippuviroissa tasainen määrä, ongelmat ratkeaisivat kaikilla yhteiskunnan tasoilla. Tällainen näkökulma on kuitenkin sokea vallan tuottavalle luonteelle. Huomiotta jäävät lukemattomat muut yhteiskunnalliset käytännöt ja instituutiot, joissa valtaa alati käytetään. Esimerkiksi Outi Ylitapio-Mäntylän (2010) väitöstutkimukseen perustuva kirjoitus ”Sukupuoli ja valta päiväkodin arjen käytännöissä” valaisee aikuisten ja lasten välisiä sekä aikuisten keskinäisiä valtasuhteita varhaiskasvatuksen yhteydessä ja kiinnittää näin huomiota eräiseen yhteiskunnan osa-alueeseen, jossa valta toimii mikrotasolla ja on luonteeltaan nimenomaan tuottavaa.

9 Foucault 1998.

10 Foucault 1998, 117–124.

11 Butler 2006, 49.

12 Foucault 2001b, 980, käännös M.G.

13 Foucault 2001a, 803.

14 Tunteita, niiden yhteisöllistä ja poliittista merkitystä ja niihin vaikuttamista on käsitelty erityisesti feministifilosofi Martha Nussbaum, esim. 1994.

15 Väkivallan luonnetta opittuina käyttäytymismalleina, jotka liittyvät myös yhteiskunnallisiin ihanteisiin ja sankarihahmoihin, voidaan perustella myös psykologian pohjalta. Psykologian professori Liisa Keltikangas-Järvinen kertoo *Yliopisto*-lehden haastattelussa, että väkivaltaiset käyttäytymismallit omaksutaan usein jo lapsuudessa: etenkin näin käy ympäristöissä, joissa väkivallan käyttö on ollut hyväksytty, jopa ihannoitu käyttäytymismalli. Myös väkivaltaviihde lisää Keltikangas-Järvisen mukaan väkivallan suvaitsemista, koska se esittää väkivallan hyväksyttävänä ja ymmärrettävänä – ”ja yleisen hyväksynnän turvissa on helppo toimia”. *Yliopisto* 6-7/2008.

16 Butler 2006.

17 Messerschmidt 1993, 82–85.

18 Erittäin harva feministinen teksti

ehdottaa miehiin kohdistuvaa väkivaltaa tai hyväksyy sen. Radikaalein vasta-esimerkki feministisen kirjallisuuden piiristä lienee Valerie Solanasin (1996) kirjoittama *SCUM Manifesto*. Myöhemmin Solanas tosin väitti tarkoitaneensa tekstin ironiaksi.

19 Vastaavasti Susan Bordo (1993, 190) on esittänyt, että Foucault'n muotoilema käsitys vallasta tarjoaa merkittävän parannuksen ”perinteisessä” feminismissä käytetylle vallan mallille, jossa valta on alistajan ja alistetun välillä ja jossa on usein niputettu kaikki patriarkaattiset instituutiot ja käytännöt osaksi samaa ilmiötä. Bordon mukaan tällainen malli asettaa naisen passiivisen uhrin asemaan samalla vahvistaen jo antiikista juontuvaa käsitystä naisten luontaisesta passiivisuudesta. Tällainen malli ei myöskään mahdollista miesten tilanteeseen sisältyvien ongelmien käsittelemistä, vaikka erilaisissa vallankäytön tilanteissa myös miehiin kohdistuu erilaisten käytäntöjen ja instituutioiden asettamia vaatimuksia ja odotuksia, joita he eivät yksilöinä ole valinneet.

20 Hearn 1996, 25.

21 Carol Sheffield (1993) on tutkinut puhelinhäirintää naisiin kohdistuvana väkivaltana. Jotkut feministit ovat kutsuneet kilpailullisia, hierarkkisia työyhteisöjä väkivaltaisiksi. Esim. Harlow 1996.

Kirjallisuus

Anderson, Kristin L., Gender, Status and Domestic Violence. An Integration of Feminist and Family Violence Approaches. *Journal of Marriage and the Family* no. 59, 1997, 655–669.

Bordo, Susan, Feminism, Foucault and the Politics of the Body. Teoksessa Caroline Ramazanoglu (toim.), *Up Against Foucault*. Routledge, London 1993, 179–203.

Brownmiller, Susan, *Against Our Will. Men, Women and Rape*. Simon and Schuster, New York 1975.

Butler, Judith, *Hankala sukupuoli. Feminismi ja identiteetin kumous*. Suom. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Gaudeamus, Helsinki 2006.

Foucault, Michel, *Seksuaalisuuden historia*. Suom. Kaisa Sivenius. Gaudeamus, Helsinki 1998.

Foucault, Michel, Foucault étude la raison d'État. Teoksessa D. Defert & F. Ewald (toim.), *Dits et écrits II*, 1976-1988. Gallimard, Paris 2001a, 801–805.

Foucault, Michel, Omnes at singulatis, vers une critique de la raison politique. Teoksessa D. Defert & F. Ewald (toim.), *Dits et écrits II*, 1976-1988. Gallimard, Paris 2001b, 953–980.

Girschick, Lori, *Woman-to-Woman Sexual Violence. Does She Call It Rape?* North Eastern University Press, Boston 2002.

Harlow, Elizabeth, Gender, Violence and Social Work Organizations. Teoksessa B. Fawcett, B. Featherstone, J. Hearn & C. Toft (toim.), *Violence and Gender*

Relations. Theories and Interventions. Sage Publications, London & Thousand Oaks, New Delhi 1996, 61–71.

Hart, Linda, Kovalainen, Anne & Holli, Anne Maria, Gender and Power in Politics and Business in Finland. Teoksessa Kirsti Niskanen & Anita Nyberg (toim.), *Kön och Makt i Norden I*. TemaNord, København 2009, 65–126.

Hearn, Jeff, Men's Violence to Known Women. Historical, Everyday and Theoretical Constructions by Men. Teoksessa B. Fawcett, B. Featherstone, J. Hearn & C. Toft (toim.), *Violence and Gender Relations. Theories and Interventions*. Sage Publications, London & Thousand Oaks, New Delhi 1996, 22–37.

Jyrkinen, Marjut & Keskinen, Suvi, Perhe- ja koulusurmat ovat sukupuolistunutta väkivaltaa. *Helsingin Sanomat* 21.11.2008.

Lahti, Minna, *Domesticated Violence. The Power Of The Ordinary In Everyday Finland*. Yliopistopaino, Helsinki 2011.

Lattu, Emmi, Naisten tekemä väkivalta. Teoksessa Sari Näre & Suvi Ronkainen (toim.), *Paljastettu intiimi. Sukupuolittuneen väkivallan dynamiikka*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi 2008, 168–192.

Messerschmidt, James, *Masculinities and Crime. A critique and reconceptualization of theory*. Rowman & Littlefield, Lanham MD 1993.

Niemi-Kiesiläinen, Johanna, *Rikosprosessi ja parisubdeväkivalta*. WSOY, Helsinki 2004.

Nussbaum, Martha, *The Therapy of Desire*. Princeton University Press, Princeton 1994.

Nussbaum, Martha, *Sex and Social Justice*. Oxford University Press, Oxford 1999.

Nussbaum, Martha, *Women and Human Development*. Cambridge University Press, Cambridge 2000.

Näre, Sari & Ronkainen, Suvi (toim.), *Paljastettu intiimi. Sukupuolittuneen väkivallan dynamiikka*. Lapin yliopistokustannus, Rovaniemi 2008.

Ollikainen, Tapio, Työttömyys, viina, kirves ja perhe. *Yliopisto* 6/2008. <http://yliopisto-lehti.helsinki.fi/?article=4572>

Paalanen, Tommi & Karhumäki, Aune, Vallaton vai valtava halu? Naisten seksuaalisen vallan kriittistä arviointia. *Tieteessä tapahtuu* 7/2008. <http://ojs.tsv.fi/index.php/tt/article/view/689/569>

Sheffield, Carole J., The Invisible Intruder: Women's Experiences of Obscene Phone Calls. Teoksessa Pauline B. Bart & Eileen Geil Moran (toim.), *Violence Against Women. The Bloody Footprints*. Sage Publications, London 1993, 73–78.

Solanas, Valerie, *SCUM Manifesto*. AK Press, Edinburgh 1996.

Qvist, Tiina, Parisuhdeväkivallan sovitteleva Suomessa. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 4/ 2010, 33–43.

Ylitapio-Mäntylä, Outi, Sukupuoli ja valta päiväkodin arjen käytännöissä. *Naistutkimus–Kvinnoforskning* 1/2010, 62–65.



SUVI KUOKKANEN

Pahojen aikeiden haltuunotto

– Ihmisluonnosta, oikeudenmukaisuudesta ja uskonnon alkuperästä *Sisyfos*-fragmentissa

Aiemmin suomentamaton *Sisyfos*-fragmentti on ensimmäinen tunnettu lähde, jossa uskonto kuvataan inhimillisenä keksintönä¹. Siinä esitetään, että kaikennäkevä kuolematon jumalolento keksittiin, koska vääryyden tekemistä ei saatu lain voimalla poistettua. Vaikka *Sisyfos* ei ole ateismissaan ainutlaatuinen, se on omintakeinen käsitellessään uskontoa keinona hallita ihmisen aikomuksia.

400-luvun lopulla eaa. kirjoitetusta, vuonna 415 eaa. esitetystä² *Sisyfos*-satyyrinäytelmästä on säilynyt vain 42 säkeen mittainen fragmentti. Katkelmassa puhuu Sisyfos, joka oli Korintin kuningas ja perustaja. Kuten satyyrinäytelmissä yleensäkin, keskushenkilö on enemmän tai vähemmän arveluttava persoona – Dana Sutton luonnehtii Sisyfosta juonittelevaksi roistoksi ja rikolliseksi, ja myös W. K. C. Guthrie kuvailee Sisyfosta ”tunnetuksi syntiseksi”³. Myytin mukaan Sisyfos maksaa Haadeksessa synneistään työntämällä yhä uudelleen rinnettä ylös kivenjäkälettä, joka kerta toisensa jälkeen vierii alas⁴.

Sisyfos-fragmentti on säilynyt Sekstos Empeirikoksen⁵ lainaamana teoksessa *Adversus Mathematicos* (9.54). Sekstos Empeirikos lukee *Sisyfos*en Kritiaan kirjoittamaksi, ja sittemmin sekä Nauckin ja Snellin *Tragicorum Graecorum fragmentassa* (*TrGF* 1, 43 F 19) että Dielsin ja Kranzin *Die Fragmente der Vorsokratikerissa* (88 B 25) *Sisyfos* on sijoitettu Kritiaan kirjoitusten joukkoon. Olen käyttänyt tulkinnassani Dielsin editiota vuodelta 1912.

*Sisyfos*en kirjoittajasta

Tekstin ateistisuuden vuoksi *Sisyfos*en kirjoittajasta spekuloidaessa kiistellään siitä, kuka oli ateisti. Antiikin lähteissä mainittuja vaihtoehtoisia kirjoittajia on kaksi: Kritias ja Euripides.

Kritias (n. 460–403 eaa.) oli kirjailija ja antidemokraattisesti orientoitunut poliitikko, joka oli mukana vuosien 411 ja 404 eaa. vallankumouksissa. Hän oli sukua Platonille ja kuului Sokrateen ja Alkibiadeen lähipiiriin. Kritias tunnetaan myös Platonin dialogeista.⁶ Kritiaan kirjalliseen jäämistöön kuuluu kirjallista, reto-

rista ja filosofista aineistoa: muun muassa runoja, tragedioita sekä yhteiskunnallisia tutkimuksia (kr. *politeiai*)⁷. Kritiaan näytelmien katsotaan usein kuvaavan hänen henkilökohtaisia näkemyksiään, vaikka puhujat ovat näytelmähenkilöitä⁸.

Antiikin aikana eläneen toisen tradition mukaan *Sisyfos*en kirjoittaja oli tragediakirjailija Euripides⁹. Vuonna 1977 Albrecht Dihle ehdotti *Sisyfos*en kirjoittajaksi Euripidestä ja viittasi *Sisyfos*en ja Euripideen *Kykloopin* yhtäläisyyksiin¹⁰. Hänen jälkeensä useat muutkin tutkijat, esimerkiksi Charles H. Kahn ja Martin Ostwald, ovat arvelleet näytelmän tekijäksi Euripidestä. Dihlen tapaan myös Ostwald perustelee näkemystään sillä, että Euripideen näytelmissä esiintyy ateistisia kannanottoja¹¹.

Dihle liittää Euripideen samaan ateistiseen traditioon komediakirjailija Aristofaneen ja atomisti Demokritoksen kanssa, mutta Kritiaan teksteissä ei hänen mielestään ole jälkeäkään ateistisesta opista. Ateistisia ajatuksia löytyy lisäksi myös muista 400-luvun loppupuolen teksteistä, esimerkiksi sofist Protagoraan ja filosofi Anaksagoraan kirjoituksista.¹²

Vaikka *Sisyfos* ei siis olekaan ateismissaan ainutlaatuinen, siitä tekee omalaatuisen uskonnon hahmottuminen keinoksi hallita ihmisten aikomuksia. Fragmentissa vihjataan, että oikeudenmukaisuus on jotain säädettävissä olevaa sen sijaan, että se olisi ihmisessä sisäsynnyisesti. *Sisyfos* on ensimmäinen ja aikansa ainoa lähde, jossa uskonto esitetään keksintönä, jonka tarkoitus on varmistaa, että ihmiset käyttäytyvät hyvin¹³. Se on myös varhaisin säilynyt teksti, joka kuvaa siirtymistä luonnon-tilasta yhteiskuntaan¹⁴. *Sisyfos*en taustalla tuntuu kaiken aikaa kuultavan ajatus ihmisestä luontojaan moraalittomana olentona.

Satyyrinäytelmä *Sisyfos*

Oli aika, jolloin ihmisten elämä oli vailla järjestystä
 ja villipetomaista ja palveli raakaa voimaa.
 Silloin hyvälle ei ollut palkintoa
 eikä pahoille vuorostaan rangaistusta.
 Sitten, nähdäkseni, ihmiset säätivät
 rankaisevat lait, jotta oikeudenmukaisuus olisi kaiken yläpuolella
 ja pitäisi hybristä orjanaan;
 laki rankaisi sitä mukaa jos joku hairahtui.
 Sen jälkeen kun lait
 väkisin pidättivät heitä tekemästä tekosiaan julkisesti,
 he tekivät niitä salassa. Silloin, nähdäkseni,
 ensimmäisen kerran joku fiksu ja taidokas mies sai päähänsä
 keksiä että kuolevaisten pitää pelätä jumalia, jotta
 pahoilla olisi jotakin pelättävää silloinkin kun
 he tekisivät ja puhuisivat ja ajattelisivat jotain salassa.
 Siitä syystä hän otti käyttöön jumaluuden,
 kukoistavan jumalhengen, jolla on ikuinen elämä,
 joka näkee ja kuulee mielessään, on perin viisas,
 joka kiinnittää huomionsa kaikkeen ja on jumalallinen luontojaan,
 joka kuulee kaiken kuolevaisten keskuudessa lausahdetun
 ja kykenee näkemään kaiken mitä on tekeillä.
 Vaikka he hiljaa yhdessä juonisivat jotakin pahaa
 tämä ei jäisi jumalilta huomaamatta; he ovat näet perin viisaita.
 Näillä sanoilla puhuen hän
 esitti sängen makoisan opetuksen
 peiteltyään totuuden valheellisella puheella.
 Hän väitti jumalten asuvan siellä, mistä puhumalla
 sai säikäytettyä ihmiset mahdollisimman pahasti pois tolaltaan,
 tietäen mistä tulevat kuolevaisten
 kurjan elämän pelot ja ilot,
 ylätuomusta, missä havaitsi salamoita
 ja kauheita ukkosen jylyjä
 ja missä oli tähtisen taivaan muoto,
 Ajan, taitavan ammattilaisen, kirjoma kaunis luomus;
 sieltä lähestyy tähden säteilevä metallikimpale
 ja sieltä laskeutuu vetinen ukkoskuuro maahan.
 Tällaisilla peloilla hän ympäröi ihmiset,
 ja niiden ja taitavien puheidensa kautta hän
 asetti jumalhengen asumaan sopivaan paikkaan
 ja tukahdutti laittomuuden määräystensä avulla.

Luulen, että tällä tavoin joku ensi kerran
 sai kuolevaiset suostuteltua uskomaan, että on olemassa jumalhenkien sukukunta.

Petomainen ihmisluonto

Fragmentti alkaa lyhyellä kertomuksella siitä, miten ihmiset kerran olivat raakalaismaisia ja elivät kuin petoeläimet. Silloin kun ei ole sovittuja sääntöjä säätelemässä ihmiskäytöstä, palvelaan raakaa voimaa; ilman sovittuja lakeja ihminen on ihmiselle susi ja vahvimman oikeus vallitsee. Ensimmäisen säkeen kuvaus ihmiselämästä ”järjestystä vailla olevana” ja ”villipetomaisena”¹⁵ kuuluu useissa muissakin 400- ja 300-lukujen teksteissä ja toistuu jopa sana sanalta Diodoros Sisilialaisella n. 400 vuotta *Sisyfoksen* jälkeen¹⁶. *Sisyfoksen* kirjoittajan näkemys sivistymättömän ihmisen raakalaismaisuudesta ei siis jäänyt ainoaksi lajissaan, vaan sen jakoivat monet paitsi hänen elinaikanaan, myös myöhemmin.

400-luvulla eaa. historiallisen degeneraatioajatuksen tilalle oli alkanut tulla historiallinen edistysusko¹⁷. Uutta näkemystä edustivat muun muassa *Sisyfoksen* kirjoittajaehdokkaat Euripides ja Kritias sekä sofist Protogoras¹⁸. Tämän ajatuksen mukaan ensimmäiset ihmiset elivät kuin eläimet, ilman taloja ja vaatteita, ja hajallaan sen sijaan, että olisivat kokoontuneet yhteen. Sivistynyt elämä yhteisöissä alkoi, kun ihmisten oli yhdistyttävä selviytyäkseen¹⁹. Myös Platonin *Protagoraassa* välittämä myytti kertoo Zeuksen lähettäneen Hermeen välityksellä ihmiskunnalle oikeudenmukaisuuden (kr. *dikê*) ja keskinäisen kunnioituksen (kr. *aidôs* – eräänlainen omatunto)²⁰, jotta ihmiset eivät hävittäisi toisiaan sukupuuttoon²¹. *Sisyfos* tuntuu toistavan samaa tarinaa väittämällä, että ilman sovittuja sääntöjä ihmiset ovat villipetoja ja oikeudenmukaisuus syntyy vasta pakkovallan keinoin. Lakien (kr. *nomoi*) säätäminen ikään kuin nosti ihmisen villipedon yläpuolelle ja samalla erotti ihmisen eläimestä.

Tällainen näkemys ihmisestä moraalittomana ja eläimellisenä muistuttaa myöhempien aikojen yhteiskuntasopimusteorioita. Yhteiskuntasopimusteoriaan sisältyy ajatus primitiivisestä, turvattomasta ja epävakaa ”luonnontilasta”²². 1600- ja 1700-luvuilla teorioita yhteiskuntasopimuksesta esittivät muiden muassa Jean-Jacques Rousseau, David Hume, John Locke, Thomas Hobbes ja Immanuel Kant²³. Antiikin aikana yhteiskuntasopimusteorioita olivat laatineet ainakin sofistit Protogoras, Hippias, Antifon, Kallikles ja Lykofron²⁴.

Kysymys ihmisluonnosta ja oikeudenmukaisuudesta sivuaa 400-luvulla eaa. sofistien keskuudessa käytyä *nomos–fysis*-kiistaa. Sofistit kävivät keskustelua siitä, mikä on luonnollista eli ihmisessä luonnostaan, sisäsyntyistä (kr. *fysis*); mikä taas on tottumuksen sanelemaa, sovinnaisuuden säätelemää ja siten keinotekoista (kr. *nomos*).²⁵ Tavan- ja luonnonmukaisuus asettuivat siten toistensa vastakohtiksi. Uutta tässä ei ollut teoreettinen vastakkainasettelu, vaan *fysi*ksen positiivinen arvottaminen niiden vallaksi, jotka ovat luonnostaan vahvempia²⁶. *Fysistä*, päinvastoin kuin *nomosta*, ihailtiin. Esimerkiksi sofist Kallikles esittää Platonin *Gorgiaassa*, että ”tavanmukainen oikeus” (*nomos*) tekee vääryyttä ”luonnonmukaiselle oikeudelle” (*fysis*) estämällä vah-

vempia käyttämästä heikompia hyväkseen ja että kaikki se, mikä sotii mielivaltaista elämää vastaan – esimerkiksi oikeudenmukaisuus ja itsekontrolli –, on ihmisen sopimaa ja luonnon vastaista²⁷. Näin ollen vahvimman laki on oikeutta luonnon mukaan. *Fysi*ksen kannattajat olivat ikään kuin raa’an ja itsekkään *fysi*ksen puolella teennäistä *nomosta* vastaan. He olivat kunnianhimoisia miehiä, jotka ihailivat tyranneja, halveksivat massoja ja tähtäsivät harvainvaltaan ja itsevaltiuteen. Kahnin mukaan myös Kritias edusti tätä ryhmää²⁸.

Hybris vastaan dikê

Kun luonnontila on jätetty taakse ja lait säädetty, oikeudenmukaisuuden tulisi olla kaiken yläpuolella ja pitää *hybristä* orjanaan: säkeissä 6–7 sanotaan, että lait säädettiin rankaisemaan pahan tekemisestä, jotta oikeudenmukaisuus olisi *hybriksen* hallitsija. Oikeudenmukaisuuden tulisi siis hallita ja *hybriksen* taas olla hallittavan, orjan, roolissa. Säkeessä 6 käytetty sana *tyrannos* ei alun perin viittanut hirmuhallitsijaan, vaan kreikan sana *tyrannos* tarkoitti ketä tahansa, joka oli ottanut vallan voimaa käyttäen²⁹. 400-luvun kirjallisuudessa tyranni oli kuitenkin jo demonisoitunut lain rikkojaksi ja väkivaltaiseksi rajojen ylittäjäksi: oikeudenmukaisuuden vastakohtaksi³⁰.

Hybrikselle on lähes mahdotonta keksiä suomenkielistä vastinetta. Olenkin päätenyt jättämään *hybriksen* suomentamatta. *Hybris* on monitahoinen käsite, joka kattaa useita eri alueita: sillä on poliittisia, uskonnollisia ja moraalisia merkityksiä.³¹ Sana viittaa eräänlaiseen kurittomuuteen ja suitsissa pysymättömyyteen. Guthrie on kääntänyt *hybriksen* englanniksi sanalla *insolence* eli ”julkeus”, ”hävyttömyys” tai ”röyhkeys”³²; Kahn taas on omassa englanninnoksessaan kääntänyt *hybriksen* ”crime and violence” eli ”rikollisuus ja väkivalta”³³. *Hybriksellä* viitataan nähdäkseni kuitenkin epäoikeudenmukaisuuteen ja vääryyteen yleensä; rikollisuus ja väkivalta ovat tästä vain yksi osa. Nähdäkseni rikollisiin ja väkivaltaisiin tekoihin koetettiin vastata lainsäädännöllä, mutta rikollisia aikeita katsottiin tarpeelliseksi yrittää kitkää myös uskonnon keinoin.³⁴

Siinä missä *dikê* yhdistyy *Sisyfos*-fragmentissa lailliseen järjestykseen ja vakaaseen yhteiskuntaan, *hybris* yhdistyy laittomuuden ja järjestyksettömyyden tilaan sekä arvaamattomuuteen ja epävakauteen, joka luonnontilassa vallitsee. *Hybriksen* voi tässä ajatella viittaavan kaikkeen mielivaltaiseen ja kurittomaan; luonnontilan petoeläimeen, jonka käytöstä ei voi hallita eikä ennakoita. *Dikê* puolestaan asettuu tässä lain ja laillisuuden puolelle, *hybriksen* vastakohtaksi.³⁵

Samalla kun *dikê* ja *hybris* asettuvat toisilleen vastakkaisiksi, tunnutaan ehdotettavan, että *hybris* on osa ihmisluontoa toisin kuin *dikê*. Platonin välittämässä myyttisessä kertomuksessakaan *dikê* ja *aidôs* eivät ole ihmisessä luonnostaan, vaan Zeus toimittaa ne ihmisille, jotta nämä ihmistyisivät³⁶. Jos oletetaan, että luonnontilassa ihminen on luonnollisimmillaan, silloin myös

”Myös luonnonilmiöiden ateistisesta selittämisestä oli siten tullut syytteenalainen teko.”

hybris on ihmisluontoon kuuluva piirre ja inhimillinen ominaisuus.

Uskonnon alkuperästä ja ateismista

Lainsäädäntö on *Sisyfos*-fragmentissa vasta ensimmäinen vaihe vääriä tekoja hautovien kurissapitämiseksi³⁷. Lakien säätämisen jälkeen ihmiset alkoivat pelätä laissa säädettyä rangaistusta, ja niin rikoksia siirryttiin tekemään salassa. Vaikka pahanteko määrättiin laittomaksi, pahan-tekohalukkuus ei kadonnut mihinkään; pahoja aikeita ei siis saatu hallintaan, vaikka näkyvä rikollisuus väheni. Tämän ongelman ratkaisemiseksi ”joku fiksu ja taidokas mies”³⁸ keksi kuolemattoman jumalolennon, joka kykenee näkemään, kuulemaan ja huomaamaan paitsi kaikki teot, myös kaikki aikomukset³⁹.

Sisyfos ei ole ainutkertainen yhtäältä ateismissaan, toisaalta inhimillisen auktoriteetin motiivien epäilyssään. Platon esittelee *Valtiossa* Sokrateen suulla ”jalon petoksen” (kr. *gennaion pseudos*). ”Jalolla petoksella” Platon viittaa valheelliseen tarinaan, jota kerrotaan jotta kansa pysyisi tyytyväisenä. Petoksen tarkoitus on saada ihmiset uskomaan yhteiseen illuusioon, jotta järjestys säilyisi.

”Jalo petos” tulee dialogissa esiin vartijaluokan kasvatuksen yhteydessä: Sokrates kertoo Glaukonille ”välttämättömyyden sanelemasta valheesta” ja ”kauniista valheesta” jonka avulla kansalaiset saadaan uskomaan heidän syntyneen siihen yhteiskuntaluokkaan, jota he edustavat⁴⁰. Tämän valheellisen tarinan mukaan jumala on alun perin laittanut sieluihin kultaa, hopeaa, rautaa tai vaskea ja kunkin ihmisen yhteiskuntaluokka määrittyy sen perusteella, mitä metallia hänen sielussaan on⁴¹. ”Jalon petoksen” ajatuksena on yhtäältä saada kansalaiset uskomaan, että he ovat syntyneet yhteiskunnalliseen osaansa; toisaalta tarkoitus on samalla saada heidät

unohtamaan, että heidät on kasvatettu luokkansa jäseniksi. Tarinan kertoja myös tietää, että ihmisen osa ei ole jumalallista alkuperää.

Sisyfos-fragmentissa jumalat sijoitetaan asumaan sinne, mistä ihmisissä toisaalta kauhistusta, toisaalta myös kiitollisuutta aiheuttavat sääilmöt ovat peräisin – esimerkiksi ukkoset ja meteoriitit, joihin säkeen 35 ”tähtien säteilevä metallikimpale” ilmeisesti viittaa⁴². Taivas, jossa sijaitsee tähtinen taivaankansi, oli ihmisten mielissä paikoista pelottavin, ja siksi se oli jumalolennolle⁴³ luonteva asuinsija. Kun säkeessä 34 tähtitaivaan kerrotaan olevan isolla kirjoitetun Ajan luoma, tullaan jälleen yhdellä tavalla kiistäneeksi jumalten olemassaolo.⁴⁴

Ateismi ei ollut tuntematon ilmiö antiikin Kreikassa – esimerkiksi 200-luvulla eaa. Ateenassa vaikutti euhemerismiksi kutsuttu aatesuuntaus⁴⁵. 400-luvun lopun Ateenassa ateismi oli kuitenkin tulenarka asia. Jumalattomuus (kr. *asebeia*) oli rikos, josta saattoi seurata kuolemantuomio. Vuonna n. 432 Diopeitheen asetuksen nojalla oli tullut mahdolliseksi syyttää jumalattomuudesta sellaisia henkilöitä, jotka eivät kunnioittaneet jumalallisia asioita tai jotka opettivat taivaaseen liittyviä teorioita⁴⁶. Myös luonnonilmiöiden ateistisesta selittämisestä oli siten tullut syytteenalainen teko. Asetus oli tarkoitettu filosofi Anaksagorasta vastaan; on kuitenkin epävarmaa, joutuiko hän koskaan syytteesen.⁴⁷ *Asebeia*-syytteen kohteiksi joutuneiden luettelo – samoin kuin virallisen lain varsinainen sisältö – on kiistanalainen, mutta mahdollisesti tästä rikoksesta syytettiin esimerkiksi näytelmäkirjailija Aiskhylostä hänen näytelmänsä sisältöön liittyen, poliitikko Alkibiadesta hermien häpäisemisen ja Eleusiin mysteerien pilkkaamisen vuoksi sekä sofisti Protagorasta, jonka kirjoja erään tradition mukaan

”Ksenofon pyrkii siten esittämään Sokrateen arkkityypisen ateistin vastakohtana.”

myös poltettiin Agoralla⁴⁸. *Asebeia*-oikeudenkäynnit koskivat siten ajatuksen- ja sananvapautta.

Tunnetuin esimerkki *asebeia*-tuomiosta on Sokrates, joka tuomittiin kuolemaan. *Muistelmissa* Sokratesta puolustava ateenalainen historioitsija Ksenofon, jonka tarkoituksena on osoittaa Sokrates hurskaaksi mieheksi, käyttää *Sisyfos*-fragmenttia muistuttavia sanakäänteitä. Ksenofon kertoo Sokrateen sanoneen Aristodemokselle, että jumaluus on ”sellainen ja niin suuri, että se näkee samalla kertaa kaiken, kuulee kaiken, on läsnä kaikkialla ja pitää kaikista huolen.”⁴⁹ Tämän jälkeen hän lisää:

”Minusta tuntuu, että hän näin puhuen sai seuralaisensa karttamaan kaikkea epäpyhää, väärää ja häpeällistä, eikä vain silloin kun he olivat ihmisten seurassa vaan yksinäisyydessäkin, koska he uskoivat, ettei mikään heidän tekonsa jäisi jumalilta huomaamatta.”⁵⁰

Ksenofonin Sokrateen kuvaus jumaluudesta vastaa sisällöllisesti, joskaan ei kielellisesti *Sisyfos*-fragmentissa esitettyä keksittyä jumaluutta. Ksenofon esittää Sokrateen hurskaana miehenä, vastakohtaisena satyyrinäytelmän jumalattomalle Sisyfokselle, joka väittää, että kaiken näkevä, kuuleva ja huomaava jumala on vain yhden miehen keksintöä. Ksenofon pyrkii siten esittämään Sokrateen arkkityypisen ateistin vastakohtana.⁵¹

Yhteenveto

Uskonnon alkuperä ja ateismi olivat arkoja ja kiistanalaisia aiheita 400-luvun lopun Ateenassa. Sokrates tuomittiin kuolemaan jumalattomuuden vuoksi 16 vuotta *Sisyfoksen* esittämisen jälkeen.

Sisyfos-fragmentti on ensimmäinen lähde, jossa uskonto esitetään ihmisten käytöksen kontrollointiin tar-

koitettuna keksintönä. Sen mukaan ihmiskunta ei ole jumalolennon luoma, vaan jumalolento on inhimillinen luomus. Tässä *Sisyfoksen* pääsanoma muistuttaa Platonin esittelemää ”jaloa petosta”: yhteistä illuusiota, jota tarvitaan järjestyksen säilyttämiseksi.

Sisyfoksessa on yhtymäkohtia sekä oman aikansa että myöhempien aikojen yhteiskuntasopimusteorioihin. Inhimillinen sivistys näyttyy kirjoituksessa sekä ihmisen eläimestä erottavana tekijänä että keinotekoisena luomuksena. Ihmisluonto esitetään eläimellisenä ja moraalil sopimuksenvaraisena: luonnontilassa hyvyydestä tai pahuudesta ei palkita eikä rangaista. Luonnontilassa ei ole oikeudenmukaisuutta eikä sääntöjä tunneta, vaan sitä palvellaan, joka on väkevin. Järjestyksettömässä luonnontilassa rehoittaa säännöttömyys, kurittomuus, julkeus, mieli- ja väkivalta. Nähdäkseni nämä kaikki yhdistyvät yhden termin, *hybriksen*, alle. *Hybriksen* on sivistyneessä yhteiskunnassa määrä päätyä oikeudenmukaisuuden orjaksi.

Sisyfoksessa esitetään ajatus, että petomainen ihmiskunta tarvitsi lakeja säätelemään käytöstään. Ensin järjestykseen yritettiin päästä säätämällä lait, jotka rankaisivat ihmisiä pahan tekemisestä. Laki kuitenkin saattoi ulottua vain näkyville paikoille, julkisiin tekoihin, eikä sillä onnistuttu vaikuttamaan ihmisten pahantekohalukkuuteen. Kun pahoja aikeita ei lain määräyksellä saatu poistumaan eikä ihmiskuntaa muuttamaan oikeudenmukaiseksi, keksittiin ottaa käyttöön kuolematon jumalolento. Inhimilliseen pahantekotaipumukseen puututtiin siis jumalallisen väliintulon voimin: ihmisten käytöksen kontrolloimiseksi keksittiin kaikennäkevä, kaikkeen pystyvä ja kaikkeen huomionsa kiinnittävä kuolematon jumalolento. Jumalhenki sijoitettiin asumaan sinne, missä ukkonen jylisee, salamat sinkoilevat ja mistä meteorit ja sadepisarat putoilevat.

Viitteet

- 1 Suomennokseni on tarkastanut FT, antiikin kielten ja kulttuurin yliopistonlehtori Timo Sironen Oulun yliopistosta.
- 2 Klassisella kaudella näytelmäkirjailija osallistui Dionysia-juhlan yhteydessä järjestettyyn draamakilpailuun kolmella tragedia- ja yhdellä satyyrinäytelmällä. Satyyrinäytelmien teemat otettiin mytologiasta ja niiden kuorot koostuivat satyyreista. Ainoa kokonaisena säilynyt satyyrinäytelmä, Euripideen *Kykelooppi* (*Kykelops*), jonka henkilönä esiintyy Odysseus, on 709 säkeen mittainen (Seaford 2003, 1361). Satyyrinäytelmät kertoivat usein rohkeasta varkaasta tai ovelasta pet oksesta, ja usein keskuhenkilöt olivat ovelia huijareita – esim. Autolykos ja Hermes (Sutton 1981, 38). Sisifyoksen esitysvoudesta, ks. Ostwald 1986, 28; Kahn 1980, 97.
- 3 Sutton 1981, 37; Guthrie 1969, 243.
- 4 Esim. Sourvinou-Inwood 2003, 1414.
- 5 Sekstos Empeirikos oli 100-luvulla elänyt skeptikkofilosofi. *Adversus Mathematicos* ("Oppineita vastaan") on luultavasti kirjoitettu 100-luvun loppupuolella jaa. (Striker 2003, 1398).
- 6 Zimmermann 2002a, 852.
- 7 Ostwald 1986, 463.
- 8 Guthrie 1969, 69, n. 1.
- 9 Sutton 1981, 33; Guthrie 1969, 243. Euripides oli noin vuonna 485 eaa. syntynyt kuuluisa attikalainen tragediakirjailija, joka voitti elinaikanaan draamakilpailun ensimmäisen palkinnon neljästi ja kerran vielä kuolemansa jälkeenkin (Zimmermann 2002b, 280).
- 10 Esimerkiksi yhtäläisyyksistä Dihle (1977, 38) mainitsee "fysis-nomos-spekulaation".
- 11 Ostwald 1986, 281.
- 12 Dihle 1977, 32, 33, 34.
- 13 Guthrie 1969, 244.
- 14 Kahn 1997, 259. Kahn (sama, 249) esittää fragmentin kuvastavan myös kynnistä moraalinäkemystä.
- 15 "atakto [...] kai thèriodês"
- 16 Kahn 1997, 258.
- 17 Guthrie 1969, 61.
- 18 Guthrie 1969, 60, 61. Edistysuskoon liittyviä katkelmia löytyy ainakin Kritiaalta, Diodoros Sisilialaiselta, Euripideelta, Sofokleelta, Aiskhylokselta, Isokrateelta ja Moskhionilta (Guthrie 1969, 83). Guthrien (1969, 143) mukaan yhteiskuntasopimusteoria oli vastareaktio aiemmille näkemyksille inhimillisestä degeneraatiosta.
- 19 Guthrie 1969, 61.
- 20 *Aidôs* = "häveliäisyys", "kunnioitus", Liddell & Scott 1997, s. v. *aidôs*.
- 21 Näin oli Protagoraan kertoman luomismyytin mukaan käymässä siksi, että Epimetheus oli jakaessaan luoduille ominaisuuksia unohtanut ihmislajin ja varustanut ainoastaan eläimet tarvittavilla suoja-keinoilla ja taidoilla. Prometheus järjesti ihmisille tulen ja kädentaidot, mutta nämä eivät vielä riittäneet yhteiselon onnistumiseen (Platon, *Protagoras* 320d–322a). Selviytyäkseen hengissä ihmiset alkoivat kokoontua yhteen, mutta yhteiselämään tarvittavien taitojen puuttessa alkoivat tehdä toisilleen vääryyttä:
- "Näin varustettuina ihmiset kuitenkin aluksi asuivat hajallaan eikä heillä ollut kaupunkeja. Eläimet myös tuhosivat heitä, kun he olivat kaikessa niitä heikompia, sillä vaikka heidän käsityötaitonsa riittikin ruoan hankkimiseen, niin se ei kuitenkaan riittänyt sodassa eläimiä vastaan. Heillähän ei vielä ollut valtiotaitoa, josta sotataito on yksi osa. Niinpä he pyrkivät kokoontumaan yhteen ja suojelemaan itseään rakentamalla kaupunkeja. Mutta ollessaan yhdessä he tekivät vääryyttä toisilleen, kun heillä ei ollut yhteiskunnallista taitoa, ja niin he jälleen alkoivat hajaan-tua ja joutuivat alttiiksi tuholle. Silloin Zeus peläten koko meidän lajimme tuhoutuvan lähetti Hermeen tuomaan ihmisille häpeän ja oikeuden tuntoa, jotta ne saisivat aikaan järjestystä ja ystävyydensiteitä kaupungeissa." (Platon, *Protagoras* 322b–c)
- 22 Kahn 1980, 93.
- 23 Guthrie 1969, 135; Kahn 1980, 93.
- 24 Guthrie 1969, 145.
- 25 *Fysis*-sanana sanakirjamerkitys on paitsi luonto, myös sisäsyntyinen, luonnollinen, kaikki mikä on syntyperäistä (Liddell & Scott 1997, s. v. *fysis*). *Nomos* taas tarkoittaa lakia ja kaikkea opittua, totunnaista, kaikkea mitä tehdään tavan vuoksi (Liddell & Scott 1997, s. v. *nomos*).
- 26 Kahn 1980, 107.
- 27 Platon, *Gorgias* 488b–e. Kallikleesta tarkemmin, ks. esim. Guthrie 1969, 101–107; 141.
- 28 Kahn 1980, 107. Toisaalta Guthrie (1969, 63) lukee Kritiaan *nomoksen* kannattajiin eli heihin, jotka pitävät lakia ja sääntöjä etupäässä positiivisena asiana – siis vastakohtana esimerkiksi Kallikleelle.
- 29 Liddell & Scott 1997, s. v. *tyrannos*.
- 30 O'Sullivan 2010, 6.
- 31 *Hybrikestä*, ks. esim. Fisher 1992; Cairns 1996; MacDowell 1976.
- 32 Guthrie 1969, 82.
- 33 Kahn 1997, 247.
- 34 On kiistanalaista, ymmärrettiinkö *hybriksellä* klassisessa Ateenassa pelkkää tekoa vai myös asennetta. *Hybris* on teko joka vaatii aina uhrin (Fisher 1992). *Hybris* on myös asenne ja mielentila (MacDowell 1976; Cairns 1996). *Hybristä* vastaan oli 300-luvulla eaa. myös erityinen laki, *graphê hybreôs* (ks. Demosthenes 21.47).
- 35 Myös Hesiodoksella *dikê* ja *hybris* ovat toistensa vastakohtat, ks. esim. Hesiodos, *Tjöt ja päivät* 180–201.
- 36 Platon, *Protagoras* 322c–d.
- 37 Kahn 1997, 259.
- 38 Olen suomentanut sanan *sofos* sanalla "taitava". Vaikka yleisemmin tunnettu suomennos lienee "viisas", *sofos* tarkoittaa yhtä lailla myös taitavaa ja taidokasta.
- 39 Säkeessä 40 kerrotaan, että "laittomuus" (*anomia*) tukahdutettiin "määräysten" (*tois nomois*) avulla. *Tois nomois* on monikon dativi substantiivista *nomos*, joka olisi mahdollista kääntää myös mm. "laiksi" tai "käskyksi". Suomennoksella "määräykset" olen halunnut korostaa sitä, että uskonnon keksimisen takana oli inhimillinen juoni. Myös Guthrie (1969, 243) on kääntänyt *nomoksen* tässä sanalla *ordinances*. Toisaalta Kahnin (1997, 248) englanninno samalle säkeelle kuuluu "[...] extinguished lawlessness by means of law". Säkeen 40 voisikin suomentaa myös esimerkiksi "tukahdutti laittomuuden lainsäädännön keinoin".
- 40 Platon, *Valtio* 414b–c.
- 41 Sama, 414e–15c.
- 42 Toinen mahdollinen luentatapa on *hêliû*, "auringon", ei *asteros*, "tähten", ja Kahn (1997, 248) onkin englannintanut saman kohdan "the brilliant mass of the sun" eli "auringon säteilevä massa". Omassa suomennoksessani olen seurannut Guthrien (1969, 244) tulkintaa säteilevästä tähestä meteoriittina.
- 43 Säkeessä 16 käytetään ilmausta *to theion*, jonka olen kääntänyt "jumalolennoksi". Toinen mahdollinen suomennos olisi "jumaluus" (ks. Liddell & Scott 1997, s. v. *theion*). Kun tekstissä on käytetty

- sanaa *theos* olen suomentanut sen ”jumalaksi”, kun taas sanan *daimôn* paras vastine on nähdäkseeni ”jumalhenki”. Olen tulkinnut säkeen 19 Guthrien (1969, 243) ja Kahnin (1997, 247) tapaan ”joka kiinnittää huomionsa kaikkeen ja on jumalallinen luontojaan”, *te tauta* sijasta olen siis lukenut *ta panta*. Mielestäni tässä yhteydessä ”kaikkeen” huomionsa kiinnittävä jumalolento on uskottavampi ja järkevempi kuin ”näihin asioihin” huomionsa kiinnittävä jumaluus.
- 44 Sisyfos ei ollut aikansa ainoa näytelmä, jossa luonnonilmiöt selitettiin ateistisesti, vaan esimerkiksi Aristofaneen komediassa *Pilvet* tarjotaan luonnonilmiöille ateistinen selitys (Kahn 1997, 250).
- 45 ”Euhemeristisellä” viitataan yleensä uskonnon mytologiseen tulkintaan, jossa jumalten katsotaan olleen alun perin tämänpuoleisissa vaikuttaneita sankareita ja kuninkaita. Tulkinta jumalten maallisesta alkuperästä oli sopuosinnussa kreikkalaisen epiikan ja lyriksen runouden kanssa, sillä näissä kirjallisuudenlajeissa jumalia ja suurmiehiä ei ollut tapana erottaa toisistaan kovin tarkasti. Euhemerismin kantaisä, Euhemeros, oli aktiivinen kenties 280-luvulla eaa. Hän kirjoitti matkakertomuksen Pankhaian saaresta, jolle oli pystytetty Uranuksen, Kronoksen ja Zeuksen teoista kertova monumentti. Euhemeros päätteli, että nämä jumalina palvotut miehet olivatkin alun perin olleet kuninkaita, joita kiittoliset ihmiset olivat sittemmin alkaneet palvoa. Euhemeroksen motiiviksi väittää näin on arveltu yhtäältä Euhemeroksen aikana ajankohtaisten hallitsijakulttien oikeuttamisen tarvetta, toisaalta ateismin rationalisointia (Rose & Jennings 2003, 567).
- 46 Plutarkhos, *Pericles* 32.
- 47 Ostwald 1986, 532.
- 48 Sama, 529–535. Protagoraasta, ks. Diogenes Laertios 9.52, 54, 55.
- 49 Ksenofon, *Muistelmia* 1.4.18.
- 50 Sama, 1.4.19.
- 51 Tämän artikkelin puitteissa ei ole mahdollista analysoida ja vertailla syvällisemmin yhtäläisyyksiä Ksenofonin Sokraateen ja Kritiaan/Euripideen Sisyfosken välillä. Aihe vaatii oman tutkimuksensa, ja palaan siihen myöhemmin.

Kirjallisuus

- ΣΙΣΥΦΟΣ ΣΑΤΥΡΙΚΟΣ. Fragmentti 88 B 25. Teoksessa *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und deutsch*. Zweiter Band. Dritte Auflage. Toim. Hermann Diels. Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1912.
- Cairns, Douglas L., Hybris, Dishonour, and Thinking Big. *Journal of Hellenic Studies*. Vol. 115, 1996, 1–32.
- Demosthenes, *Against Meidias*. Teoksessa *Demosthenes. III. Against Meidias, Androktion, Aristocrates, Timocrates, Aristogeiton*. Käänt. J. H. Vince. Loeb Classical Library. Harvard University Press & William Heinemann Ltd, London 1978.
- Dihle, Albrecht, Das Satyrspiel ”Sisyfos”. *Hermes*. Vol. 105, 1977, 28–42.
- Diogenes Laertios. *Diogenes Laertius in Two Volumes. II. Lives of Eminent Philosophers*. Käänt. R. D. Hicks. Loeb Classical Library. Harvard University Press & William Heinemann Ltd, London 1979.
- Fisher, N. R. E., *A Study in the Values of Honour and Shame in Ancient Greece*. Aris & Phillips, Warminster 1992.
- Guthrie, W. K. C., *A History of Greek Philosophy. Volume III. The Fifth-Century Enlightenment*. Cambridge University Press, Cambridge 1969.
- Hesiodos, *Työt ja päivät*. Suom. Paavo Castrén. Tammi, Helsinki 2004.
- Kahn, Charles H., The Origins of Social Contract Theory. Teoksessa *The Sophists and Their Legacy. Proceedings of the Fourth International Colloquium on Ancient Philosophy Held in Cooperation with Projektgruppe Altvortumswissenschaften der Thyssen Stiftung at Bad Homburg, 29th August – 1st September 1979*. Toim. G. B. Kerferd. Hermes Einzelschriften 44. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1980.
- Kahn, Charles H., Greek Religion and Philosophy in the Sisyphus Fragment. *Phronesis*. Vol. 42, No. 3, 1997, 247–262.
- Ksenofon, *Muistelmia*. Teoksessa *Sokrates. Muistelmia. Pidot. Sokraateen puolustuspuhe*. Suom. Pentti Saarikoski. Otava, Helsinki 1985.
- Liddell, H. G. & Scott, R., *A Lexicon*. Lyhenetty versio teoksesta Liddell & Scott, *Greek-English Lexicon*. Oxford University Press, Oxford 1997.
- MacDowell, Douglas M., ’Hybris’ in Athens. *Greece & Rome* Vol. 23, No. 1, 1976, 14–31.
- O’Sullivan, Patrick, Use Your Illusion. ’Critias’ on Religion Reconsidered. *ASCS* 31 (2010) Proceedings: classics. uwa.edu.au/ascs31. Verkossa: http://www.uwa.edu.au/__data/assets/pdf_file/0006/1590495/Use-your-illusion-Critias-on-religion-reconsidered.pdf (luettu 20.3.2013).
- Ostwald, Martin, *From Popular Sovereignty to the Sovereignty of Law. Law, Society, and Politics in Fifth-Century Athens*. University of California Press, Berkeley 1986.
- Platon, *Gorgias. Teokset, osa II*. Suom. Pentti Saarikoski. Nidotun laitoksen toinen painos. Otava, Helsinki 1999.
- Platon, *Protagoras. Teokset, osa I*. Suom. Kaarle Hirvonen. Otava, Helsinki 1977.
- Platon, *Valtio. Teokset, osa IV*. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Otava, Helsinki 1981.
- Plutarkhos, *Pericles. Plutarch’s Lives in Ten Volumes. III. Pericles and Fabius Maximus. Nicias and Crassus*. Käänt. Bernadotte Perrin. Loeb Classical Library. Harvard University Press & William Heinemann Ltd, London 1967.
- Rose, Herbert Jennings & Hornblower, Simon, Euhemeros. Teoksessa *Oxford Classical Dictionary*. Kolmas, korjattu painos. Toim. Simon Hornblower & Antony Spawforth. Oxford University Press, Oxford 2003.
- Seaford, Richard A. S., Satyrical Drama. Teoksessa *Oxford Classical Dictionary*. Kolmas, korjattu painos. Toim. Simon Hornblower & Antony Spawforth. Oxford University Press, Oxford 2003.
- Sourvinou-Inwood, Christiane, Sisyphus. Teoksessa *Oxford Classical Dictionary*. Kolmas, korjattu painos. Toim. Simon Hornblower & Antony Spawforth. Oxford University Press, Oxford 2003.
- Striker, Gisela, Sextus Empiricus. Teoksessa *Oxford Classical Dictionary*. Kolmas, korjattu painos. Toim. Simon Hornblower & Antony Spawforth. Oxford University Press, Oxford 2003.
- Sutton, Dana, Critias and Atheism. *The Classical Quarterly*. Vol. XXXI, No. 1, 1981, 33–38.
- Zimmermann, Bernhard, Kritias. Teoksessa *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Toim. Hubert Cancik & Helmuth Schneider. (Iul–Lee). Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002 (2002a).
- Zimmermann, Bernhard, Euripides. Teoksessa *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Toim. Hubert Cancik & Helmuth Schneider. (Epo–Gro). Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002 (2002b).

TAPANI KILPELÄINEN & JOUNI AVELIN

Mene länteen, nuori mies

Ihmistyö on aikaa sitten muuttanut turhaksi. Sitäkin ällistytävämpää on, että työtä pidetään laajalti edelleen toimeentulon edellytyksenä. Ken ei työtä tee, sen ei syömänkään pidä, hoetaan, mutta hokemaista toistelevat vain talouden ja politiikan myötäjuoksijat, jotka yrittävät peittää toimilleen ominaisen todellisuudentajun puutteen. Ehkä heidät ymmärtää; olisihan karmaisevaa, jos ihmiset ryhtyisivät tosissaan tieteen, kulttuurin ja urheilun kaltaisiin ihmisarvolle sopiviin puuhiin.

Rentoilyyhteiskuntaa väitetään tietysti pelkäsi utopiaksi. Silloin ei oivalleta, että vallitseva rehkimisyhteiskunta on puolestaan silkkää dystopiaa. J. Jesse Ramírez kaivoi viime vuosina uuden kiinnostuksen kohteeksi nousseen Herbert Marcusen esiin *Amerikastudien/America Studies* -lehden toisessa numerossa viime vuonna ja lähti etsiskelemään utopioiden juuria. Kun Adornon ja Horkheimerin kaltaiset filosofit oivalsivat, että heidän nuoruudenajattelunsa toive jälkikapitalistisesta yhteiskunnasta oli perverssissä muodossa toteutunut Hitlerin Saksan, Stalinin Neuvostoliiton ja Rooseveltin Yhdysvaltojen valtiokapitalismissa, he hautasivat kasvot käsiinsä ja aloittivat voivottelun, josta ei loppua tullut. Marcuse olisi toki voinut kysyä, mikä Hitlerin Saksasta, Stalinin Neuvostoliitosta ja Rooseveltin Yhdysvalloista ei kuulu joukkoon, mutta niin poikamaiseen kujeeseen hän ei sentään yltenyt. Sen sijaan hän ryhtyi etsimään virikkeitä 1900-luvun alkuvuosikymmenten teknokraattisen ajattelun vasemmistolaisista juonteista.

Ramírez nimittäin väittää, että juuri Stuart Chasen, Harold Loebin

ja Lewis Mumfordin kaltaisiin kirjoittajiin tutustuminen teki Marcusen utopismista omanlaatuistaan. Koska palkan ja voiton kaltaiset käsitteet eivät enää pysty käsittelemään teknologisoitunutta taloutta, Chase katsoi, että Harold Loebin johtaman tutkijaryhmän kirjoittama ja Yhdysvaltojen valtiollisen työhallinnon rahoittama *The Chart of Plenty* vuodelta 1935 – synkimmän lamaajan keskeltä – esitti ensimmäistä kertaa kattavat empiiriset todisteet siitä, että yltäkylläisyyden aika on jo käsillä. Koska muun muassa kannanmunia, tupakkia, radiovastaanottimia, koulutusta ja jopa elokuvia tuotetaan reilusti yli oman tarpeen, ainoa järkevä ratkaisu on sosialisoida ruoka, vaatteet, asuminen ja julkiset palvelut, ja vapauttaa ihmiset siten aineellisista tarpeista kaikenkattavan taloudellisen turvallisuuden maailmaan. Näin, ja toisin kuin Adorno ja Horkheimer ajattelivat, yhteiskunnan yletön teknologisoituminen ja tuotannollistuminen ei olekaan totalitaristinen inhimillisen vapauden este vaan sen edellytys.

Loebin iskuryhmän ajatuksille kävi tietysti kuten useimmille tolkkukaille tuumille. Niitä ei pantu täytäntöön. Mutta Marcuse tarttui tuotannon automatisoitumisen ajatukseen ja muutti sen utopisminsa polttoaineeksi: kun ihminen vapautuu pakollisesta työstä, hän vapautuu olemaan ihminen. Siksi työn itseisarvoistaminen on todellisuuspaon muodoista inhimillisesti tuhoisimpia.

Työ ei enää aikoihin ole tuottanut lisäarvoa. Joku voisi väittää, että siitä on juuri siksi tullut nykyaikaista uhrausta, tuottamatonta tuhlausta. Nyky-yhteiskunta nimittäin ei tarvitse ihmisiä tekemään työtä vaan kuluttamaan, ja ihmiset ymmärtävät sen. *Dagens Nyheterin* Peter Letmark kertoi maaliskuun puolivälissä, että ruotsalaisten kulutustottumuksia tutkinut göteborgilaisfilosofi Bengt

Brülde oli joutunut huokaamaan keräämiensä tietojen edessä. ”Edes ympäristösyistä olisi ollut hauska pystyä osoittamaan, ettei osteleminen tee ihmisiä onnellisemmiksi, mutta se ei pidä paikkaansa”, Brülde toteaa. Tutkimustietojen valossa Göteborgin yliopiston käytännöllisen filosofian professori Brülde ei voi kuin myöntää, että kuluttaminen lisää ihmisen elämänlaatua.

Voidaan vain toivoa, että todellisuuden paine saa ideologisten köyhienkyykyttämisoppien kannattajat ennemmin tai myöhemmin oivaltamaan sekä tosiasiat että niiden mukana valistuneesti ymmärretyyn kokonaisuuden edun. Ajan oloon on myös kauppiaan kannalta typerää pitää osa kansalaisista huonoina kuluttajina. Työtä kun ei enää tarvita.

Koomisen krotin matkassa

Kuinka lähestyä Suurta Runoilijaa? Parempi ettei lainkaan, mutta *Parnassossa* (2/13) runoilija Teemu Manninen ottaa riskin ja etsii Paavo Haavikko. Sulkakynästään ja höyryävästä teekupposestaan johtuen Mannisella on tilastollista mediaania reippaampi erivapaus höperehtimiseen.

Haavikko ei ollut vähän kaikenlaista vaan paljon monenlaista; sitä, tätä, tota ja ehkä muutakin, josta ei oikein ottanut selvää, joten Mannisen mukaan häntä voidaan sanoa ”arvuttelevaksi menninkäiseksi”, sillä ”en esimerkiksi koskaan saanut selville, oliko Haavikko kapitalisti, kommunisti, konservatiivi vai liberaali”. Ja kuten tunnettua, menninkäiset eivät edusta mitään uskoa tai oppia (paitsi ehkä etnologiaa).

Toisaalta Haavikko oli ”Suomen Yeats”, vaikka Yeats olikin sym-

bolisti ja Haavikko modernisti. Siksi, kolmanneksi, Haavikko ei ollut ihan tätäkään, sillä Mannisen mukaan hän ei ollutkaan lyyrikko vaan ”gnoominen eepikko” eikä oikein sitäkään vaan ”sumeaa loogikko” eli... tuota... jonkin sortin matemaatikko (kysyy jo epätoivoinen *Parnasson* lukija)?

Haavikkokin tosin oli ”totuuden puolella” (eikä siis totuutta vastaan): ”Hän katsoi tosiasioita, ja teki johtopäätöksiä.” Tosin totuuskin saattoi olla Haavikon oma ja sumea: se ei ”sisältänyt selkeitä erotteluita tuon ja tämän välillä, se oli silti riippu-

maton, yksilöllinen ja autenttinen juuri sumeutensa tähden”.

Koska Haavikosta on siis tosi vaikea sanoa, mikä kaiffari se oikein oli, kun se oli jotakin kaikkea tai jotakin, Manninen toteaa, ettei hänestä voi kertoa ”muuta kuin satuja”. Haavikko oli siis ”myyminen olento” (eikä sumea loogikko). Tästä Manninen rohkaistuu kertomaan oman satunsa runoilijasta, joka matkustaa Limboon. Satu päättyy komeasti: ”Ei minulla ole niin leveätä kyttyrää, että kantaisin sillä pimeyden kruunua”, sanoo Manninen ja käpertyy ”kä-

vyksi juurten koloon”. Kaiken tämän yhteys Haavikkoon jää yhtä hämäräksi kuin Haavikko itse.

”Paavo Haavikko on kuollut”, toteaa Manninen. Jokin sentään siis on varmaa. Ja vaikka emme tiedäkään, mitä Haavikko oli ja on, tiedämme kuitenkin, *mikä* hän oli ja on: ”satujen menninkäinen, outo taikuri talvipalatsissaan; tutkimattomissa kylmissä syvyyksissä vaeltava valtavan koominen krotti”. Ja kannattaa muistaa sekin, ettei Haavikko ”sano mitään erityistä, mitään yksilöllistä”. Siitä tunnistaa krotin, koomisenkin.

2013

Vanhan kirjallisuuden päivät Sastamalassa 28.-29.6.

- noin 60 antikvaarista kirjanmyyjää
- yli 40 esittelypistettä
- mielenkiintoisia seminaareja ja keskusteluja
- näyttelyitä
- Lasten omat kirjapäivät
- kirjahuutokauppa

Suomen tunnelmallisin kirjatapahtuma



Tapahtuma on pääsymaksuton
www.vanhankirjallisuudenpaivat.com

TYÖVÄEN- KIRJALLISUUDEN PÄIVÄ



24.8.2013
 TYÖ JA TYÖTTÖMYYS

**TYÖVÄENMUSEO WERSTAALLA JA
 VÄINÖ LINNAN AUKIOLLA FINLAYSONIN
 TEHDASALUEELLA TAMPEREELLA**

KLO 10-18

**KESKUSTELUA
 HAASTATTELUJA
 RUNOA
 TEATTERIA
 MUSIIKKIA**

**TYÖ JA
 TYÖTTÖMYYS
 -KIRJOITUS-
 KIPAILUN
 PALKINTOJEN-
 JAKO**

ESIINTYJINÄ MM:

**YHDEN
 JOUKON
 YHTYE**

**HEIKKI TURUNEN
 MIINA SUPINEN
 HELI SLUNGA
 SAMI RAJAKYLÄ
 TAPIO BERGHOLM**

**TAMPEREEN
 YLIOPIILAS-
 TEATTERI**

WWW.TYOVAENKIRJALLISUUDENPAIVA.COM

TOIMITUKSELTA

Tampereen filkkareilla

Tampereen lyhytelokuvajuhlilla on parasta, kun ei tiedä, mitä saa. Jos käy katsomassa kilpailusarjoja summanmutikassa, jokaisella elokuvalla on yhtäläinen mahdollisuus yllättää, ikävyyttää, herättää tai vaivuttaa. Näin ennakkokäsityksistä riisuttu katsoja voi altistaa itsensä runolliselle muodolle: harkituille ja tiiviille itsenäisten tekijöiden teoksille. Yllättävää materiaalia on hupaisaa nähdä Tampereen Plevnan kaltaisessa kassamagneettiteatterissa. Kuin kukaan ei olisi huomannut, että muutama sali on salaa kaapattu viideksi päiväksi *independent*-tuotantojen tyyssijaksi.

Kotimaisista Iris Härmän erikoispalkittu *Hiljaisen talven lapsi* (2012) antoi kasvot nuorten syrjäytymiselle ja kohtasi kuvattavansa suoraan ja silmien tasolta. Sosiaali- ja terveyspalveluiden uudistamisessa sekoilevat virkamiehet ja poliitikot tulisi istuttaa katsomaan Härmän teos. Kiinnostava oli myös ohjaajan kertoma tarina elokuvan synnystä. Päähenkilö oli ottanut Härmään

yhteyttä ja halunnut kertoa tälle elämäntarinansa. Aihe oli valinnut ohjaajansa.

Hannes Vartiaisen ja Pekka Veikkolaisen kuusiminuuttinen *Häivähdys elämää* (2012) voitti juhlien dokumenttipalkinnon. Elokuvan palkitseminen *dokumenttina* oli tuomaristolta rohkea valinta, sillä *Häivähdys* on helppo mieltää traditiotajuiseksi kokeelliseksi elokuvaksi. Filmi kuvaa Helsingin rautatieasemaa saapumisten, kohtaamisten ja lähtöjen kudoksena, jossa kuvapinta rakentuu, kokoutuu ja hajoaa pylvässommitelmina. Dokumenttina tulkittuna elokuva tallentaa ennen kaikkea tietynlaista näkemisen ja kokemisen tapaa, jossa pienet inhimilliset kohtaamiset, h Jos käy allekirjoittaneen tavoin katsomassa äivähdykset, pyritään etualaistamaan ja vieraannuttamaan voimakkaalla muutokokeilulla. Näin tallentuu huomaamattomia ja helposti ohitettavia inhimillisiä rakenteita, jotka koostuvat pienistä eleistä ja hetkittäisyyksistä.

Tyystin toisenlaista dokumentaarisuutta edusti Aleks Salmenperän *Alaska Highway* (2013), joka kuvaa

kulkumies Hesen epätodennäköistä ja ratkirohkeaa matkaa Alaskan takakylille vanhaa rekanraatoa korjaamaan. Hesen ja kavereidensa yritykset ja erehdykset kunnostaa rekasta Heselle koti on puoliksi käsityöläisyyden öljyinen ylistys, puoliksi hidastempoinen *roadmovie*. Ällistyttävintä elokuvassa on paikallisten loppumattomalta vaikuttava auttamishalu ja vieraanvaraisuus. Hesen rekka hajoilee kerta toisensa jälkeen, mutta aina paikalle löytyy avuliaita, joiden tuella räjähdysaltis rekka saadaan taas tien päälle. Elokuvan loppuratkaisu puuttuu, eikä katsoja saa tietää, pääseekö Hese koskaan Vancouver Islandille asti. Ei sen väliä: täyttä tarinaa paljon sykähdyttävämpää on seurata epäroivää mutta sinnikästä etenemistä, hajoilua ja korjailua, epäonnistumisten ja taidokkuuden arkisenoutoa huokoisuutta.

Lyhytelokuvajuhlat todistivat jälleen, että valtavirrattomissa sivupuroissa asustaa monenmoista elävää. Kaikki ei jää henkiin, mutta tunne kuhinan väkevyydestä ja runsaudesta herättää hämmennystä ja kiitollisuutta.

Anna Kareninan keinomaailma

Jane Austenin *Ylpeyden ja ennakkoluulon* ja Ian McEwanin *Sovituksen* aiemmin ohjanneesta Joe Wrightista on hyvää vauhtia tulossa brittelokuvan virallinen klassikoiden ja epookin kuvaaja. Tuoreimmassa ohjauksessa siirtyään Englannista 1800-luvun Venäjälle. Vuorossa on Tolstoin *Anna Karenina* (2012).

Perinteistä pukudraamaa Wright ei kuitenkaan tee. Sarah Greenwoodin ja Kate Spencerin lavasteet ja Jacqueline Durranin puvustus rakentavat tsaarinaikaista Venäjää tavalla, joka tempaisee katsojan sisään sen tiukasti säädellyyn yhteiskunnan

kulisseihin. Elokuva tapahtuu teatterisalisissa, joka jäljittelee Pietarin Mariinski-teatteria. Aristokraattien julkinen elämä sijoittuu parrasvaloisiin, ja lavasteiden takana elävät järjestelmän ulkopuolelle sysityt: ”asemansa menettäneet”, työläiset, köyhät, sairaat ja sosialistit. Kamera liikkuu teatterin tilasta toiseen ja statistit, joiden askelten koreografiat on tarkasti mietitty, siirtävät lavasteita samalla kun Kareninin, Oblonskin, Vronskin ja Štšerbatskyn perheiden jäsenet esittävät roolejaan.

Tolstoin hahmojen sisäisen rikkouden sijaan Wright keskittyy katsomaan henkilöiden ja sosiaalisten tilanteiden pintaa sekä miljöön lois-

etta. Tragedia puolestaan tapahtuu jossakin syvemmällä, pinnan alla, jonne ei ole suoraa pääsyä. Tolstolainen, henkilöiden tiedostamattomatkin tunnot paljastava kertoja on poissa.

Osa elokuvan arvioineista kriitikoista on kirjoittanut, että teatterilla leikitään jopa häiritsevyyteen saakka – illuusio rikkoontuu. Toisaalta Wrightin *Anna Karenina* syntyy juuri todellisuuden keinotekoisuudesta. Ehkä vain illuusion paljastaminen tuomalla esiin ne konkreettiset kulissit, joissa *Anna Kareninan* hahmot ”elävät”, voi elokuvakerronnassa vastata Tolstoin kertojan kaikenymmärtävää ääntä. Kontrolloitu sosiaalinen todellisuus – jolle esi-



merkiksi pettäminen on enemmän seurapiirin kasvojen säilyttämisen ongelma kuin moraalinen ja inhimillinen kysymys – on jyrkässä ristiriidassa sen kanssa, mitä henkilöt kokevat. Wright korvaa kertojan lavasteilla, puvuilla ja kameran liikkeellä, jotka paljastavat sosiaalisen dynamiikan yhtä tarkasti kuin kertojan tai hahmojen diskurssi.

Esimerkiksi: kun Anna ja Vronski tapaavat tanssiaisissa, joissa Kittyn ja Vronskin liitto on tarkoitus sientöidä, Tolstoi kirjoittaa, että ”koko tanssiali ja koko maailma sumeni Kittyn sielussa”. Elokuva sen sijaan kertoo epätoivosta ja säädyllyyden rajojen rikkoutumisesta ilman sanoja. Valo kohdistuu Annaan ja Vronskiin, jotka tanssivat keskellä autiota näyttämöä, Anna mustassa puvussaan, ja Kitty jää reunoille valkoisissaan aina yhä hikisempänä ja uupuneempana, katse tyhjänä, tanssimaan uusien parien kanssa. Tai kun Anna lopussa lähtee juna-asemalle Tolstoin mukaan tietäen ”ettei enää

palaisi tähän taloon”, elokuvassa hän tiputtaa yltään vannehameen, joka muistuttaa enemmän lintuhäkkiä kuin vaatetta. Jopa asunnon seinät ovat muuttuneet turkooseiksi samalla, kun katsojalle alkaa paljastua Annan aseman mahdottomuus ja se, että jäljellä ovat vain oopiumin tuoma helpotus, epävarmuus ja mustasukkaisuus.

Illuusion rikkominen teatterin keinotekoisuuden paljastamalla ei myöskään ole jotakin, johon katsoja ei tottuisi – ja joka ei rakentaisi uusia maailmoja. Samaan tapaan kuin romaanin lukija alkaa nähdä kuvia, myös elokuvan rikottu ja dramatisoitu maailma alkaa vähitellen näyttää varsin luonnolliselta. Muistetaan vaikkapa, miten Lars von Trier teki *Dogvillen* (2003) lähes kokonaan ilman lavasteita: mustan tilan lattiaan oli valkoisella maalilla piirretty talojen ja kylän rajat, ainoastaan pienet esineet ja autot olivat konkreettisia. Vähitellen tyhjyyttä ei enää huomaa, kuten ei myöskään

sitä, että tila alkaa täyttyä ja minimalismin efekti vaimentua.

Anna Kareninan rakenne on samanlainen, tosin minimalismin sijaan on enemmän puhuttava kulissien ja esineiden yltäkylläisyydestä. Henkilöiden sisäinen elämä alkaa resonoida näyttämöiden ja lavasteiden kanssa. Kaikki tulee normaalimmaksi ja normaalimmaksi, kunnes katsoja havahtuu huomaamaan, että näyttämö on kadonnut, ja tila, jossa henkilöt ovat, onkin ”oikea”. *Dogvillessä* seinät eivät koskaan kasva rakennusten ympärille ja aukot jäävät katsojan mielikuvituksen täytettäväksi. *Anna Kareninassa* katsoja ei puolestaan huomaa, että loppua kohden illuusio alkaa olla totta ja teatterikeinojen käyttö vähenee. Kunnes viimeisissä kohtauksissa palataan takaisin näyttämön maailmaan – asemalaiturille, jonka muut henkilöt ovat liikkumattomia nukkeja Annan ympärillä, sekä lopulta niitylle, joka kasvaa keskellä alussa esiteltyä teatteria.

Kuolema on katsojan silmässä

Michael Haneken *Rakkaudessa* (2012) ei tehdä juuri muuta kuin kuolemaa. Elokuva olisikin voinut olla muistutus kuolevaisuudesta, selviähän jo ensimmäisistä kuvista, mihin kaikki päättyy. Ja loput pari tuntia odotetaan vääjäämätöntä. Aivan liian ihanan vanhuspariskunnan pariisilainen kulttuurikoti muuntuu autioksi, kolkoksi tyrmäksi, ja kaksikosta kuoriutuu maailman välttämättömyyksissä särjäisiä, eläviä ihmisiä. Elon piirin kavetessa heistä tulee vaikeita, sulkeu-

tuneita ja kättyisiä. Katsoja näkee kuihtumisen kurjuuden, sen banaalin ja vähän inhottavan tylsyyden.

Mutta Haneke tärvää kaiken. Elokuvasa on käänne. Turhan hitaasti hiipuvaa vaimoaan hoitavan miehen teko ei ole epärealistinen tai ihmeellinen, sillä sellaisia varmasti tehdään. Tarinankin voi uskoa todeksi, siitä ei ole kysymys. Mutta kuolema menee piloille! Ei elämän pitänyt loppua dramaattisesti, paukkuen, eikä katsoja totisesti riivannut itseään nähdäkseen tarinan. Koko elokuva lupaa kitinää, mutta antaakin ryskettä.

Jälkeen päin mietityttää. Mitä tästä nyt olisi pitänyt oppia? Ih-

minen on kuollessaan yksinäinen? Vanhusten hoitoonko tulisi panostaa?

Onneksi Haneke antaa melkoisen selkeän vinkin: teoksensa nimi ei ole ”Kuolema”. Sen sijaan elokuva kertoo rakkaudesta, joka sulkee toisia, lähimmäisiäkkin, pois, joka riivaa ja joka tekee elämästä joskus kurjaa. Ennen kaikkea rakkaus aiheuttaa konflikteja, ja siksi siitä voi tarinoida. Kuolema ei salli käännteitä, mutta se onkin vain kertomuksen rajaava kehys, ei sen teema.

Katsoja voi olla tyytyväinen, koska elokuva ei ollutkaan typerä. Katsoja vain katsoi sen väärin.

Valokuva © Les Films du Losange



MAYA DEREN

Amatööri vastaan ammattilainen

Amatöörielokuvantekijöiden suurin este on alemmuudentunne ammattilaistuotantoja kohtaan. Jo itsensä luokittelemisessa ”amatööriksi” on anteeksipyyttävä sävy. Mutta itse sana – latinan *amator* – ”rakastaja”, tarkoittaa henkilöä, jonka toimintaa motivoi rakkaus taloudellisen välttämättömyyden tai pakon sijaan. Tästä merkityksestä amatöörielokuvantekijän pitäisi ottaa vaarin. Sen sijaan, että kadehtisi ammattilaiselokuvien käsikirjoituksia, koulutettuja näyttelijöitä, henkilökuntaa, yksityiskohtaisia lavasteita ja valtavia tuotantorahoja, amatööriin tulisi hyödyntää sitä, mitä kaikki ammattilaiset häneltä kadehtivat: taiteellista ja fyysistä vapautta.

Taiteellinen vapaus mahdollistaa sen, että amatöörielokuvantekijän ei ole koskaan pakko uhrata visuaalista tarinankerrontaa ja kauneutta sanojen, sanojen, sanojen virralle, juonen katkeamattomalle toiminnalle ja selityksille, tähtinäyttelijän esillä pitämiseksi tai rahoittajien tuotteille. Amatöörielokuvan ei myöskään odoteta pitävän suuren ja sekalaisen yleisön kiinnostusta yllä 90 minuutin ajan, jotta elokuvaan

sijoitetut mittavat investoinnit tuottaisivat voittoa.

Amatöörivalokuvaajan tapaan amatöörielokuvantekijä voi omistautua taltioimaan paikkojen ja hetkien runollisuutta ja kauneutta. Käyttämällä elokuvakameraa hän voi tutkia liikkeen kauneuden laajaa maailmaa. (Eräs kunniamaininnan vuoden 1958 Creative Film Awards -kilpailussa saanut elokuva oli *Round and Square*, poeettinen, rytmillinen esitys autojen tanssivista valoista niiden virratessa pitkin valtatieitä, alittaessa siltoja ja niin edelleen.) Sen sijaan, että yrittäisit keksiä liikkeessä olevan juonen, käytä ja ylistä runon tapaan tuulen tai veden, lasten, ihmisten, hissien ja pallojen liikettä. Ja käytä vapauttasi kokeillaksesi visuaalisia ideoitasi. Et voi saada potkuja, vaikka tekisit virheitä.

Fyysinen vapaus sisältää ajallisen vapauden – vapauden budjetin tuomista aikarajoista. Mutta kevyillä varusteilla työskentelevän amatöörielokuvantekijän etu on ennen kaikkea huomiota herättämättömyydessä (suora, harjoittelematon kuvaaminen) sekä tonnien painoisten laitehirviöiden, kaapeleiden ja työryhmien ympäröimien ammatti-

laisten kadehtimassa fyysisessä liikkuvuudessa. Älä unohda, että vielä ei ole rakennettu kolmijalkaa, joka olisi yhtä hämmästyttävän ketterä kuin tukielimistä, nivelistä, lihaksista ja hermoista muodostuva ihmisruumis. Sen avulla voi pienellä harjoittelulla vaihdella valtavasti kuvakulmia ja visuaalista toimintaa. Myös aivosi kuuluvat samaan siistiin, kätevään ja liikkuvaan pakettiin.

Kamerat eivät tee elokuvia; elokuvantekijät tekevät elokuvia. Laitteiston ja työryhmän määrän kasvattamisen sijaan tee elokuvistasi parempia käyttämällä mahdollisimman tehokkaasti sitä, mitä sinulla jo on. Tärkein välineistösi osa olet sinä itse: liikkuva ruumiisi, mielikuvituksesi ja vapautesi käyttää molempia. Älä unohda käyttää niitä.

*Suomentanut Helsingin
elokuva-akatemian kokeellisen
elokuvan piiri*

(alun perin: **Amateur vs. Professional. Teoksessa *Essential Deren. Collected Writings on Film.* Toim. Bruce R. McPherson. McPherson, New York 2005, 17–18.)**

Elokuvan uudet yhteisöt

Kun uutta yliopistolakia jyrättiin läpi ja Aalto-yliopistoa perustettiin, moni heräsi suomalaisen korkeakoulupolitiikan pitkään valmisteltuun uusimpaan vaiheeseen. Tarkoitushakuisen rahanjaon ja yrityskulttuurin ehdoilla tehdyt koulutuspolitiikan yhtenäistämispyrkimykset tuntuivat iskulta vasten yliopistodemokratiaa ja yliopistoavoimen kommunikaation yhteisönä koettiin uhatuksi. Yhtäkkiä järjestettiin mielenosoituksia, yliopistojen tiloja vallattiin, perustettiin vertaisoppimisen verkostoja ja alettiin unelmoida mahdollisista yliopistoista. Kovin nopeasti unelmointi kuitenkin törmäsi talouspolitiikan talutusnuorassa olleisiin koulutuspoliittisiin realiteetteihin. Uudet avaukset jäivät yliopistoissa haaveiluksi ja protesti vakiintumatta.

Samassa murroksessa Suomeen syntyi kuitenkin uusi elokuvan oppilaitos. Helsingin elokuva-akatemia perustettiin vuonna 2012 vastalauseena Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja lavastustaiteen laitoksen liittämiseksi Aalto-yliopistoon. Elokuvaopiskelijat olivat vastustaneet liittymistä ja monen mielessä luontevampi paikka olisi ollut silloin kaavailtu ja sittemmin perustettu Taideyliopisto. Mutta koska Aalto-yliopisto ei halunnut luopua elokuvaosastostaan ja koska joidenkin mielestä yliopistolaitos ei pystynyt vastaamaan taideopetuksen tarpeisiin, ohjat otettiin omiin käsiin.

Helsingin elokuva-akatemia on vertaisoppimiseen perustuva elokuvakoulu, jossa opetus järjestetään talkoilla. Toiminta on kiinni jäsenten aktiivisuudesta. Tarkoituksena on purkaa myös elokuvateollisuuden ra-

kenteita ja niihin liitettyjä oletuksia. Tässä palataan taiteen tekemisen peruskysymyksiin: Kenellä on oikeus luovuuteen? Mitkä ovat taiteen tekemisen sallitut tavat? Miksei elokuvan tekeminen voisi olla yhtä helppoa kuin bändissä soittaminen?

Elämme aikaa, jolloin kuka tahansa voi hankkia digitaalisen elokuvakameran. Siihen riittää opintolaina ja vanhan sähkökitaran panttaaminen. Leikkausohjelmia on internet pullollaan. Elokuvatuotantoja ajatellaan tyypillisesti teollisesta näkökulmasta, jopa Suomen kaltaisessa pienessä elokuvamaassa. Tuotantoryhmä on kuin kone, jonka osat ovat näyttelijöitä, äänisuunnittelijoita, valaisijoita, puvustajia, kuvaajia, kuvaajan assistentteja ja pyroteknikkoja. Konetta käyttää ohjaaja, sen on insinööripöydällä suunnitellut käsikirjoittaja, ja investointien kanavoinnista vastaa tuottaja.

Talkoilla tehty elokuva on tämän koneen purkamista ja uudelleen kokoamista. Pyrkimyksenä on ajatella elokuvaa ryhmätyönä, jossa ihmisten taidot punnitaan. Työväline sosialisoidaan ja vapautetaan valmiiksi ajatellun paineesta. Helsingin elokuva-akatemiassa järjestetään kurseja, opintopiirejä ja työpajoja, joissa eroa opiskelijoiden ja opettajien välillä ei varsinaisesti ole. On ainoastaan taitoja, joita voidaan jakaa ja luoda. Koko toiminta siis perustuu osallistujien aktiivisuuteen. Piikkinä korkeakoulujen taideopetukselle elokuva-akatemia lupaa myös tarjota korkeakoulutusoista opetusta, jossa teoria ja käytäntö yhdistyvät.

Helsingin elokuva-akatemiaan kokeellisen elokuvan opintopiiri syntyi huomiosta, että myös kokeellinen elokuva on usein muistuttanut toimintatavoiltaan bänditreenejä.

Opintopiirin ensimmäinen tutkimuskohde oli yhdysvaltalainen ohjaaja Maya Deren (1917–1961), jonka 1940- ja 50-luvuilla valmistuneet teokset vaikuttivat keskeisesti kokeellisen elokuvan kehitykseen. Hänen ensimmäinen elokuvansa, Alexander Hammidin kanssa tehty *Mesbes of the Afternoon* (1943), kuvattiin 16-millimetrisellä kameralla, ja Deren näytteli pääosan itse. Alle kolmesataa dollaria maksaneesta teoksesta tuli sodanjälkeisen amerikkalaisen avantgarde-elokuvan klassikko.

Deren oli paitsi elokuvaohjaaja, koreografi, tanssija ja runoilija myös elokuvateoreetikko. Oheen suomennettu teksti amatööriydestä esittelee hänen käsitystään elokuvatuotannosta ja varsinkin hänen suhtautumisestaan aikansa Hollywood-tuotantoihin. Deren on hyvä esimerkki individualistisesta elokuvantekijästä, joka piti kaikki langat käsissään. Hän käsikirjoitti, tuotti, ohjasi, kuvasi, näytteli ja leikkasi elokuvansa ja huolehti myös filmiensä levittämisestä ja esittämisestä. Tässä on tietenkin ristiriita: Derenillä oli yhden naisen bändi, joka ei tosin olisi ollut mahdollinen ilman laajaa taiteilijoiden piiriä. Hän oli pioneeri, joka pohjusti 1950-luvun avantgarde-elokuvan nousua ja *independent*-tuotantojen suosion kasvua Yhdysvalloissa. Derenin monitaitoisuus ja useiden taiteenlajien välissä liikkuskelu resonoivat myös Helsingin elokuva-akatemiaan toiminnallisen ideologian kanssa: elokuvantekijä hyödyntää omia luovia kykyjään vapaasti ja muuntautuu tilanteen mukaan – mutta aina taiteen ehdoilla.

*Helsingin elokuva-akatemiaan
kokeellisen elokuvan piiri*

Amatöörejä vai ammattilaisia?

Helsingin elokuva-akatemian kokeellisen elokuvan piiri kokoontui maaliskuisena iltana ruotimaan amatööriyden monia muotoja. Pietari Kylmälä (toimittaja), Kati Roover (kuvataiteilija), Vappu Tuomisto (elokuvantekijä) ja Kari Yli-Annala (kuvataiteilija, kirjoittaja) keskustelivat vuorovedoin yhdessä oppimisesta, ammattilaisuuden vaateista ja kamerasta ruumiin kyborgisena jatkeena.

P**K:** Kertokaa itsestänne. Oletteko te amatöörejä?

KR: Onko amatööriys sitä, että on itseoppinut? Minä olen periaatteessa täysin itseoppinut elokuvantekijä.

PK: Entä liittyykö amatööriys jotenkin kokeellisuuteen? Ainakin Derenin tekstin perusteella niin voisi käsittää.

VT: Minulle amatööriys liittyy intohimoon asiaa kohtaan. Taidekoulussa annettavat tehtävät pitää toteuttaa, koska siitä saa jotain muuta. Mutta jos haluaa itse opetella jonkin taidon, siihen on vähän erilainen suhde.

PK: Kaikessa luovassa työssä minua on auttanut aina se, että on joku yleisö. Ja kaveripiiri on aina lähestyttävämpi kuin laaja, kuvitelu tai virtuaalinen ammattilaisuuden horisontti, joka kummittelee taustalla.

KR: Ei ole kritiikin pelkoa. Koulussahan tietää saavansa paljon palautetta, mutta amatööriinä voi vain tehdä ja testata uutta.

PK: Deren pohjustaa sitä tilanetta, missä me olemme nyt: kaikilla on ainakin tekninen mahdollisuus tehdä elokuvia. Hän kirjoittaa amatööritekstissä, että paras kolmijalka on oma käsi.

KY: Se on totta. Kokeellisella elokuvalla on ollut aikanaan jännittävä tehtävä. Elokuvaharrastajat ovat pitkään tehneet koti- ja kaitafilmityyppisiä tallenteita itseään ja perhettään varten. Tai sitten he ovat ottaneet mallia näkemistään elokuvatuotoksista, siis Hollywoodista. Mutta sitten tulee joukko kokeellisia elokuvantekijöitä, joiden tausta on taiteessa ja jotka ovat tavallaan amatöörejä suhteessa liikkuvaan kuvaan. He alkavat kehittää ilmaisumuotoa ja kysyvät, onko liikkuva kuva täysin oma alueensa, joka voisi muuttaa tekniikkaan ja jäljittelyyn liittyvää amatööriyttä. Pitää itse asiassa tehdä jako ammattilaisten, harrastajien ja kokeellisen elokuvan välillä. Kokeellinen elokuva ei sitoudu elokuvateollisuuden muotoihin ja genreihin eikä myöskään harrastajien pelkälle omalle itselleen tekemiseen. Kokeellisen elokuvan tekijän on mahdollista kehittyä tekijöiden yhteisössä, joka saattaa olla hyvinkin pieni. Derenin teksteistä voi lukea toiveen, että sekin yhteisö suurenee ja tulee tietoisemmaksi itsestään.

PK: Eli oikeastaan Derenin kirjoituksessa ei aseteta amatööriä ja ammattilaista vastakkain.

KY: Niiden väliin syntyy ihan uusi alue.

VT: Helsingin elokuva-akatemiassa on puhuttu siitä, että elokuva ei välttämättä ole amatöörielokuva, jos sitä ei haluta tuottaa samalla tavalla kuin elokuväsäätien tukemia projekteja. Työryhmässä voi olla kokeneita ja ammattikoulutuksen saaneita tekijöitä, jotka vain tahtovat tuottaa sen eri tavalla.

KY: Harrastajapiireissä taas ollaan usein hyvin tarkkoja teknisistä kriteereistä ja muotovaatimuksista. Olen itse todistanut tällaista, kun olin puhumassa valokuvaharrastajien piirissä, ja oli aivan selvää, että siellä eivät päteneet mitkään kokeelliset säännöt. Valokuvan piti olla teknisesti äärimmäisen muotopuhdas. Millekään leikkisyydelle ei ollut sijaa. Valokuvaoppikirjassa ei kerrota, miten tehdä luovasti väärin. Kokeellinen tekeminen laajentaa aluetta taiteellisen ja poettisen vapauden suuntaan.

PK: Deren tavoittaa tekstissään amatööriyden kirkkaan ytimen ja nimeää sen vapaudeksi.

KY: Hän kannustaa nimenomaan vapauteen, joka omien kokemusteni mukaan ei harrastajien joukossa ole taattu. Harrastaja on ehkä hieman eri asia kuin amatööri.

PK: Kokeellisessa elokuvassa on kuitenkin kiinnostavaa juuri väärin tekeminen.

”Mutta filmille tarttuukin jotain, mitä tehdas ei katso hyvällä.”

Liikkumatila amatööriyden ja ammattimaisuuden välissä

KR: Missä menee raja, jonka jälkeen amatööristä tulee ammattilainen?

KY: Se on sosiaalinenkin kysymys. On uskallettava jättää piiri, jossa on aloittanut ja päässyt johonkin asti, ja tajuttava, että tämä ei riitä. Nyt ajattelen Kieslowskin elokuvaa *Amatööri* [*Amator*, Suomessa esitetty nimellä *Elokuvabullu* (1979)], joka on hyvä kehitystarina amatööristä ammattilaiseksi. Elokuvasa työläishahmo todella innostuu kaitafilmaamisesta. Aluksi häntä rohkaistaan tehtaassa ja kehoitetaan dokumentoimaan tapah- tumia, mutta filmille tarttuukin jotain, mitä tehdas ei katso hyvällä. Tiedostaminen alkaa uskollisuudesta omalle tekemiselle. Kun päähenkilö lähtee vähitellen pois tehdasym- päristöstä, hän on jo kiinnittynyt toisenlaisiin yhteisöihin, taiteen te- kemiseen ja uudenlaiseen kriittisen näkökulmaan. Elokuva loppuu aika huikeasti, kun päähenkilö lopulta kääntää kameran itseensä ja alkaa puhua suoraan kameralle.

KR: Tuo on mielenkiintoista, kun ajattelen itseäni maalarina. Usein sanotaan, että maalarin ke- hitys menee siten, että ensin tui- jottaa itseään ja sitten katse kääntyy kohti yhteiskuntaa tai yleismaailmal-

lisiä aiheita. Minulle kehittyminen elokuvantekijänä seuraa Kieslowskin esimerkkiä: ensin tulee ulkopuolinen katse ja sitten vasta katse kääntyy si- säänpäin.

VT: Voiko amatööriyden ja sen, mikä se toinen vaihtoehto sitten onkaan, vaihtaa toisinpäin? Monesti apurahoihin vaaditaan ammattilai- suutta. Tarkoittaako taiteilijakou- lutus sitä, että ei voi enää liikkua siitä mihinkään? Milloin voi siis palata amatööriyteen niin, että ih- miset eivät automaattisesti oleteta tiettyä taiteilijuutta ja osaamista?

KR: Maalarikaverini ovat al- kaneet pohtia elokuvan tuomia mah- dollisuuksia sen jälkeen, kun minä aloin kokeilla erilaisia elokuvallisia keinoja. Oma innostukseni on he- rättänyt myös toisissa kiinnostusta kokeilla muitakin ilmaisuvälineitä. Voin kertoa täällä kuulemiani asioita eteenpäin, esimerkiksi Stan Brak- hagesta, joka tutki elokuvaa myös maalauksen keinoin maalaamalla suoraan filmille.

PK: Toisaalta välineiden hallitse- minen vaatii oman puurtamisensa, vaikka nykyään ne ovat kaikkien saa- tavilla ja digitaalisen tekniikan tuot- tamat mahdollisuudet ovat todella laajat.

KY: Olemme itse asiassa palaa- massa elokuvahistorialliseen tilan- teeseen, jolloin ei ollut selluloidi-

filmiä. Kun kaikki kuvataan digitaal- lisesti, on taas mahdollista huomata erilaisia tapoja tuottaa ja tallentaa liikettä. Jossain historian vaiheessa yksi niistä vain valikoitui, ja nyt kun filmiä ei juurikaan käytetä, kaikki muut vaihtoehdot alkavat näyttää hyvin kiinnostavilta.

PK: Elämmekö aikaa, jolloin kenttä on uudestaan auki ja vapaa?

KY: Elävän kuvan historia on itse asiassa aika lyhyt. Nykyään monet kuvataiteilijat viittaavat esielokuval- lisiin tekniikoihin. Britti Matt Col- lishaw rakentaa varhaisen elokuvan laitteita. Hän teki hienon videoins- tallaaation, jossa alustoilla pyörivät projektorit heittivät satunnaisesti pysähdellen pelottavia kuvia ympäri tilaa säilytellen katsojaa Fantasma- goria-esitysten tapaan. Teknologia on hyvin taipuisaa.

KR: Olisi kiinnostavaa, jos elokuva ottaisi vaikka esitystilan ja siellä olevat ihmiset jotenkin uu- della tavalla käyttöön. Nyt olemme tottuneet menemään teatteriin ja istumaan alas. Teatteritilanteeseen liittyy vahva hallinnan elementti.

KY: Nykyään voidaan taas va- paasti palata esielokuvalliseen tilaan. Kyse on yksinkertaisista asioista: mitä käytettävissä olevilla välineillä voi tehdä. Välissä oli yli sata vuotta elokuvateatteria, joka ehdollisti ajat- telemaan elokuvaa katsomon, val-

”Ja vaikka kamera olisikin aktiivinen esimerkiksi kamera-ajoissa, se on kuitenkin siistitty siitä kaaoksesta, joka ruumiin ja maailman suhde perustavasti on.”

kokokaan ja projektorin kautta. Kaikki nämä elementit ovat tärkeitä, mutta ne voi myös purkaa ja koota uudella tavalla.

KR: Esitystaiteessa ja teatterisakin käytetään nykyään paljon liikkuva kuvaa. Elokuva laajenee siinäkin mielessä muiden taiteiden alueelle. Me olemme menneet ajassa hieman eteenpäin Derenin tekstistä, koska se kehottaa amatööriä ajattelemaan luovemmin nimenomaan perinteisiä elokuvallisia keinoja. Nykypäivänä elokuvantekijöille avautuu koko tilan ja esittämisen ongelma, koska kaikki on ikään kuin mahdollista.

Ruumis työkaluna, yhteisö leikkikenttänä

PK: Kaunis kohta Derenin tekstissä on ruumiin paikka teknologian jatkeena. Ruumiin läsnäolo on amatöörimäisen vapauden keskipisteitä. Oikeastaan mitään muuta ei tarvita kuin käsi, silmä ja ruumiin liike, ja kamera seuraa tietyllä tavalla mukana.

KY: Oli itse asiassa aika suuri oivallus, että kameraa pitää oppia käyttämään kuin kynää suhteessa omaan otteeseen ja vartaloon. Ennakkoajatus on, että kamera vain tallentaa mekaanisesti. Mutta suhde kameraan on aina kyborginen, sitä ei voi välttää.

PK: Tuo on iso hyppäys realistisesta elokuvasta, jossa kameraa ajatellaan usein pelkkänä passiivisena, abstrahoituna ikkunana kuvattuun maailmaan. Ja vaikka kamera olisikin aktiivinen esimerkiksi kamera-ajoissa, se on kuitenkin siistitty siitä kaaoksesta, joka ruumiin ja maailman suhde perustavasti on.

KR: Tilanne on aika erilainen suuren budjetin elokuvissa, joissa on ohjaaja, kuvaaja ja kuvaajallakin apulaisia. Totta kai ohjaaja tarkkailee, mitä kuvaajan kanssa on etukäteen suunniteltu, mutta amatööri on monesti sekä ohjaaja että kuvaaja.

KY: 1940-luvulla ensimmäistä kertaa elokuvan historiassa kuvaaja ei enää kuvannut itse, vaan hän kontrolloi kamera-assistentteja.

KR: Tosiasiaa ohjaaja voi olla jossain nurkassa, ja kuvausryhmä hyörii ison laitteiston kanssa. Kuvaajakin vain valvoo, mitä assistentti tekee. Mitä enemmän on rahaa ja mitä paremmat laitteet käytössä, sitä monimutkaisemmaksi taiteen tekeminen menee.

KY: Tässä ajassa selvästi tarvitaan sellaisia tekemisen tapoja, jotka avautuvat laajemmin muille tonteille. Tarvitaan paikkoja, joissa pohditaan sitä, miten elokuva voisi uudistua esimerkiksi muiden taiteiden kautta. Vähän jähmeytynyt elokuvakoulutus

ei anna tähän parhaita mahdollisuuksia.

KR: Tämä on tärkeää senkin takia, että suomalaiset katsovat keskimäärin kolme tuntia televisiota päivässä ja kaikki muu liikkuva kuva vielä päälle. Tätä ei oteta huomioon taideopetuksessa. Pitää olla paikkoja, joissa käydään keskustelua siitä visuaalisesta maailmasta, missä me elämme, ja jotka voivat antaa valmiuksia siinä toimimiseen.

VT: Yksi ajatus elokuva-akatemian toiminnan taustalla oli juuri eri taidekoulujen traditioiden tuominen yhteen ja hyvien opetuskäytäntöjen jakaminen muiden kanssa. On tarkoitus hyötyä erilaisista kokemuksista.

KY: Yhtenäistä elokuvakäsittelyä purkava työ on myös hirveän tärkeää, koska elämme maailmassa, jossa on kauheasti automaatioita. Enää ei nähdä, mitä mahdollisuuksia välineisiin liittyy. Välineiden vakiintuneiden suhteiden purkaminen ja niiden asettaminen uusiin suhteisiin on yhä tärkeämpää...

PK: ...mutta ilman ankaraa kriittisyyden pakkoa! Mielestäni elokuva-akatemian ja vastaavan toiminnan hienous on leikkisyydessä, joka liittyy aina myös amatööriyteen. Maailma on pelikenttä, jossa muotoja voi ottaa, purkaa, yhdistää ja rakentaa niistä erilaisia kyhäelmiä.

JANNE SÄYNÄJÄKANGAS

Totalitarismi on ruma sana

Ajattelu ja politiikka muodostavat eriskummallisen, jatkuvasti tukkanuottasilla teutaroivan pari-valjakon. Yleisö arpoo mielellään, kumpi on missäkin tapauksessa saanut niskaotteen. Olivatko esimerkiksi reaaliosialismit Marxin ajatusten johdonmukainen seuraus? Vai toimiko aate vallanpitäjien hallintovälineenä?

Kun Jyväskylässä alkuvuodesta juhlistettiin ”Totalitarianism and Ideological Politics” -seminaarissa Hannah Arendtin *Totalitarismin synnyn* tuoretta suomennosta, kiinnosti väkeä kysymys ajattelun ja politiikan suhteesta.

Ajattelun ja politiikan historian ikimuistoinen ja traumaattinen hahmo on Martin Heidegger, joka tunnetaan sekä ontologisiin kysymyksiin keskittyneenä teoreetikkona että kätensä 1930-luvun politiikassa lianneena natsina. Toisten mielestä Heideggerin ajattelu ja poliittinen aktiivisuus ovat saman kolikon kääntöpuolia, kun taas toiset pitävät natsismia suuren ajattelijan mutta politiikan maailmaa ymmärtämättömän miehen hairahduksena.

Entäs Heideggerin poliittinen teoria? Susanna Lindberg tarjosi luennan Heideggerin vuosien 1933–1934 Hegelin oikeusfilosofiaa käsitelleistä luennoista, joissa Heidegger poikkeuksellisesti keskittyi poliittiseen teoriaan. Luentosarjassa on tavatonta, että siinä missä Hegel esiintyy Heideggerilla yleensä esimerkkinä filosofisesta vastustajasta, Heidegger valitsi hänet tällä kertaa

strategiseksi liittolaisekseen. Kun Carl Schmitt tokaisi, että Hegel kuoli Hitlerin noustua valtaan, Heidegger vastaa luennoissaan Hegelin pikemminkin vasta silloin alkaneen elää.

Luennot oikeushistoriasta paljastavat Heideggerin ja Hegelin välillä useita yhtymäkohtia, joista ehkä keskeisin on valtio korkean metafysisen totuuden ruumiillistumana. Heidegger antaa Hegelille arvoa, koska hän ei pidä aitoa vapautta yksilön asiana vaan ajattelee sen nousevan kollektiivisesta tunnustamisesta. Lindbergin mukaan miesten läheisyyteen kätkeytyy kuitenkin suuri etäisyys. Toisin kuin Hegelille, Heideggerille kansalaiset eivät ole vapaalla tahdolla varustettuja subjekteja. Heidegger ei myöskään näe Hegelin tavoin ihmisten suhdetta valtioon traditionaalisen patrioottisena rakkautena vaan puhuu siitä poliittisen koulutuksen termein. Lisäksi Heideggerin Hegel-luennassa on selviä aukkoja, sillä Heidegger jättää suuren osan Hegelin *Oikeusfilosofiasta* käsittelemättä. Näkyvimmin tulee ohitetuksi sen keskeinen, eettistä järjestelmää koskeva luku.

Heideggerin valtiokäsitys sopii yhteen hitlerismin kanssa. Heidegger luennoi valtiosta totuuden inkarnaationa sekä siitä, miten kaikki kysymykset katoavat kansan tunteissa rakkautta johtajaan. Kummallista kyllä tämänkaltaiset ajatukset sointuvat jopa paremmin yhteen natsismin kuin Heideggerin itsensä kanssa. Lindberg huomautti, että olemisen puhdas läsnäolo valtiossa ja kaikkien kysymysten ka-

toaminen ovat vastakkaisia Heideggerin normaalille kysyvän asenteen korostamiselle ja teesille olemisen kätkeytyväisyydestä. Lindberg joutui lopulta toteamaan, ettei Heideggerin Hegel-luennoista löydy lupaavaa poliittista teoriaa sen paremmin kuin erityisen mullistavaa Hegel-tulkintaakaan. Heidegger pikemminkin tyytyy vain keskittymään valtion ontologiseen kohdalokkuuteen sen sijaan, että esimerkiksi erittelisi valtion käsitettä ja vallanjakoa tai muita valtioon liittyviä poliittisia kysymyksiä. Luennot voidaan nähdä yhtenä lisänä Heideggerin omaan filosofiaan.

Likaisen empirian maailmassa

Arendtia ei voi syyttää Heideggerille ominaisesta ontollisista yksityiskohtia vieroksuvasta kaukotaitoisuudesta. Tuija Parvikko esitelmöi siitä, miten totalitarismin syntyhistoriaa jäljitäessään Arendt löysi tiensä buurien perin konkreettisen rasismien äärelle. Arendtin keskeinen väite on, että imperialismin aika mahdollisti natsismin. Natsit eivät suinkaan ensimmäisinä ottaneet rotua politiikan teon periaatteeksi, vaan siitä oli jo kosolti esimerkkejä Afrikasta, etenkin Etelä-Afrikasta. Buurit, jotka eivät ikinä unohtaneet afrikkalaisen toiseuden kohtaamista aiheuttamaa ensikauhustustaan, eivät voineet kuvitella kuuluvansa samaan lajiin mustien villien kanssa. Tämä järkytys toimi myöhemmin perustana rotuerottelulle, kun buurit oppivat, että jo pelkällä väkivallalla ihmiset

voidaan jakaa rotuihin ja oma kansa nostaa muiden yläpuolelle.

Konkreettisen historian ja sen väheksytyjenkin yksityiskohtien nostaminen aatehistorian edelle on vain yksi esimerkki Arendtin puhtaisten ideoiden maailmaa kohtaan osoittamasta epäluuloisuudesta. Eksplisiittisemmin tämä näkyy Arendtin ideologikritiikissä. Esi- telmässään ”The Politics of Novelty: Idea and Ideology in Arendt and Badiou” Jussi Backman vertaili Hannah Arendtin ja Alain Badioun käsityksiä. Arendtilla ei riitä ymmärrystä ideologioille, jotka olivat hänelle ennen kaikkea totalitaaristen liikkeiden polttoöljyä. Hänelle ideologinen idea ei ollut idea Platonin tai Aristoteleen tarkoittamassa mielessä, vaan historian kulkua selittävä totaalinen periaate, joka sisältää historian logiikan. Näin ideologisessa ajattelussa kaikki partikulaariset historialliset tapahtumat päätellään yhdestä ainoasta ideasta, jonka tieltä tulkinan ja empirian kaltaiset sotkuiset hidasteet väistyvät. Arendt ajatteli, että koska logiikka voi toimia jopa täydellisessä yksinäisyydessä, logiikkaan perustuvina ideologiat vetoavat etenkin vieraantuneisiin ihmisiin. Niinpä yksinäisyyden lisääntyminen onkin oivaa kasvualustaa totalitaristisille liikkeille. Virtaviivaistusvimmassaan ideologinen totalitarismi sivuuttaa empiiristen faktojen kontingenssin ja ihmisolentojen ennustamattomuuden. Näin ideologiat muuttuvat ihmisen uutta luovan kyvyn tukahduttamisen välineiksi.

Vallankumous ja sen hämärtäjät

Arendtin äkkiväärä ideologiavastaisuus ei saa vastakaikua Badioulta. Slavoj Žižekin tavoin Badiou tähtää ideologisen politiikan uskottavuuden palauttamiseen. Backmanin mukaan tässä ei kuitenkaan ole tarkoituksena stalinismin tai maolaisuuden rehabilitaatio, sillä sekä Žižek, että Badiou pyrkivät välttämään totalitarismin ja politiikan ennalta määrätymisen vaarat. Badioun ja Arendtin perustava erimielisyys löytyy kenties tärkeimmästä totalitarismin historiaa koskevasta kysymyksestä: miten totalitarismit suhtautuvat ideoihin, joiden nimissä niihin johtaneet vallankumoukset tehtiin? Badiou ei hyväksy ajatusta, että ”ideologinen” idea olisi itsessään totalitaristinen. Badioulle 1900-luku oli ideologinen ja vallankumouksellinen vuosisata, sekä hyvässä että pahassa.

Badioun selitystä totalitarismille voi etsiä hänen subjektia ja *événementia*, ’tapahtumaa’ koskevasta teoriastaan. Tapahtuma on jotakin, mikä ei sovi vallitseviin ontologisiin koordinaatteihin ja on siis ontologisesti mahdoton – toisin sanoen jotain radikaalisti uutta. Tällaisena tapahtumana Badiou pitää esimerkiksi lokakuun vallankumousta. Subjekti puolestaan on aina olemassa vain suhteessa tapahtumaan, ja subjektin tyyppi määräytyy tämän suhteen luonteen mukaan. Ensinnäkin on olemassa uskollisia eli vallankumouksellisia subjekteja, joita luonnehtii pyrkimys toteuttaa tapahtuman seurauksia nykyisyy-

dessä (esimerkiksi tasa-arvoa, kun kyseessä on ollut tasa-arvon nimissä tapahtunut vallankumous). Toisaalta on taantumuksellisia subjekteja, jotka kyllä kieltävät tapahtuman ja uskollisuuden mahdollisuuden, mutta usein kuitenkin hyväksyvät jotkin tapahtuman seuraukset (tasa-arvo on hyvä, kunhan se ei mene liiallisuuksiin). Vallankumouksen fasistisia tai totalitaristisia subjekteja Badiou kutsuu *obscureiksi*, ”hämäriksi”. Hämärit subjektit manaavat tapahtuman tilalle kuvitteellisen ykseyden – ”täyden ja puhtaan ruumiin” – kuten rodun tai Jumalan.

Ajatusta voisi valaista soveltamalla sitä stalinismiin: Stalin manasi esiin historian rautaisen välttämättömyyden vakiinnuttaessaan oman versionsa tsaariudesta vallankumouksen alkuperäisten ideoiden kustannuksella. Toisaalta ajatus, että stalinismi ja natsismi olisivat molemmat olleet saman subjektityypin reaktioita lokakuun vallankumoukseen, tuntuu jokseenkin arveluttavalta. Žižek jakaakin hämärän subjektin vielä kahteen alatyypin: totaaliseen vastahyökkäykseen (natsismi) ja tapahtuman totaaliseen pakottamiseen (stalinismi)¹. Kuten Backman esitel- mässään totesi, eroistaan huolimatta sekä Arendt että Badiou painottavat inhimillistä kykyä luoda uutta.

Viite & Kirjallisuus

1 Slavoj Žižek, On Alain Badiou and *Logiques des mondes*. *Lacan Dot Com*, 2007. <http://www.lacan.com/zizbadman.htm>

Simone de Beauvoirin perinnönjako

Helsingissä huhtikuussa järjestetyn *The Legacy of Simone de Beauvoir* -seminaarin aloituskikko ”Ambiguity and Embodied Subjectivity” (moniselitteisyys ja ruumiillinen subjektiviteetti) olisi summannut seminaarin annin miltei täydellisesti, mikäli siihen olisi vielä liitetty huomio äitiydestä tai raskaudesta. Kuudesta esitelmästä kolme käsitteli aihetta tai viittasi siihen, mikä ei ole moite, vaan päinvastoin.

Beauvoirin ajatteluttavan perintö voidaan seminaarin perusteella tiivistää kahteen väittämään: ensinnäkin Beauvoirin näkökulma sukupuoliseen ruumiiseen tilanteena luo tilaa uusille tavoille käsitellä feministisestä näkökulmasta vaikeita aiheita (kuten raskautta) sortumatta etsimään ”olemuksellista naisellisuutta”. Toisekseen se tarjoaa mahdollisuuden hyväksyä kaikkien poliittisten tavoitteiden ja pyrkimysten jatkuva osittaisuus. Niinpä: feministisestä näkökulmasta äitiyden tutkimus ei voi yksiselitteisesti olla joko taantumuksellista tai kumouksellista, vaan se on jatkuvasti neuvoteltava uudelleen.

Kuka synnyttää?

Esitelmissä feministisen esiäidin työ taipui lähestymään myös aiheita, joihin Beauvoirin oma kanta jäi ambivalentiksi. ”Naiseksi ei synnytä vaan tullaan.” Tämä oli ainoa asia, jonka Beauvoir sanoi synnyttämisestä. Sen sijaan *Toisen sukupuolen* kuvaukset raskaudesta ovat tunnetusti negatiivisväyvytteisiä; raskaus invalidisoi naisen. Kuten Christine Daigle seminaarissa lohkaisi: ”Toista sukupuolta ei voi lukea ilman, että raskauden kuvauksista tulee mieleen *Alien*-elokuvat.”

Sara Cohen-Shabotin esitelmän otsikko kuuluu suomeksi ”Synnyttävät ruumiit, kadotetut itset”. Siinä kysyttiin beuvoirilaisesta näkökulmasta, onko synnyttämisestä käytävissä feministisissä keskusteluissa väistämätöntä kadottaa synnyttäjää. Cohen-Shabotin mukaan näin nimittäin tapahtuu sekä medikalisaation kritiikissä että ”luonnollisen vaihtoehdon” painottamisessa. Ensimmäinen lähestymistapa näkee synnyttämisen hoidettavana tilana, jolloin naisen aktiivisen toiminnan kieltä tuottaa uudenlaista patriarkaalista logiikkaa. Toisaalta Cohen-Shabot korosti, ettei myöskään luontoon vetoaminen ole ongelmantonta, vaan tuottaa naisille uusia mahdottomia suoritteita. Ihanteeksi asetetaan luonnollinen eli tilanteen mukaan luonnonmukaiseksi järkeilty synnytys, joka voi merkitä vaikkapa aktiivisuuden korostusta ja kivunlievityksestä kieltäytymistä ”luonnottomuuden” perusteella. Cohen-Shabot esitti, että Beauvoirin eksistentiaalistis-fenomenologinen näkökulma voi haastaa tai vähintäänkin rikastaa käsityksiä synnyttämisestä kiinnittämällä huomion synnyttäjän kokemukseen ja huomioimalla tapahtuman moniselitteisyyden: synnytys tapahtuu kontrollin menettämisen ja kontrollin kokemisen, tapahtuman ja toiminnan sekä voimauttavan ja traumatisoivan välimaastossa. Yleisökeskustelussa ja kommenteissa pohdittiin, missä mielessä raskautta voi käyttää moniselitteisyyden mallina tai jopa paradigmana, vai onko se syytä vain jättää omaksi erityispaukukseen.

Ruumiillisen subjektiuden moniselitteistä luonnetta käsitteli myös Christine Daigle. Hän lähestyi beauvoirilaista subjektia Elizabeth Groszin ”vuotavan” tai ”nestemäisen” ruumiillisuuden avulla. Miten ruumiillisuudesta voisi puhua vähemmän esi-

nemäisesti? Yhden ehdotuksen antaa Groszin vertaus ruumiillisuudesta Möbiuksen nauhana, jossa ruumiillisuus ja henkisyys eivät muodosta vastakohtia tai selvästi erillisiä alueita, vaan ruumiista tulee henkeä ja hengestä ruumista. Beauvoirin työssä moniselitteisyys ei ole vain ruumiin vaan myös poliittisen toiminnan väistämätön piirre. Daiglen esitelmä yhdistikin näitä kahta moniselitteisyyttä käsitellessään beauvoirilaista subjektia myös dialogissa Michel Foucault’n kanssa. Tällöin on mahdollista esittää kysymyksiä vallan ja ruumiillisen subjektiuden suhteesta. Moniselitteinen subjektiutus auttaa ymmärtämään, että valta ei yksiselitteisesti ”sisäistettyinä” muokkaa tai tuota subjektiutta, vaan subjekti yhtä lailla valitsee toimintaansa tilanteen ehtojen mukaan. Näin vastustus ja muutos tulevat mahdollisiksi.

Poliittisen toiminnan moniselitteisyyttä käsitteli myös Hanna Lukkarin esitelmä, jossa tuli esiin Beauvoirin politiikkakäsityksen ajankohtaisuus. Abstraktit oikeudet ja niihin vetoaminen voi toimia oikeuksien todellista toteutumista vastaan: ”Oikeudet ovat jo paperilla, mitä enää voi vaatia?” Lukkarin mukaan on kiinnitettävä huomiota siihen, miten oikeudet toteutuvat konkreettisissa tilanteissa. Beauvoir myös varoitti unohtamasta kaiken toiminnan tilannesidonnaisuutta. Feministien ja muiden sosiaalista oikeudenmukaisuutta tavoittelevien on turha haikailla ideaalista tai täydellistä ratkaisua, sillä sellaista ei epätäydellisessä maailmassa ole. On valittava riittävän hyvä tai kyseisessä tilanteessa mahdollinen ratkaisu ja kannettava vastuu.

”Edeltäjä” ja jälkipolvet

Beauvoirin ”seuraajista” keskusteltiin niin Julia Kristevaa kuin

myös Luce Irigarayta. Ebba Witt-Brattsröm keskittyi ilahduttavan henkilökohtaisessa esitelmässään Kristevan Beauvoir-näkemyksiin, muun muassa tapaan nähdä *Toinen sukupuoli* naisia yhdistävänä välittäjänä. Sara Heinämaa esitteli Beauvoirin ja Irigarayn töiden eettisyyskäsitysten yhteyksiä Emmanuel Levinasin ja Martin Heideggerin töihin.

Yllättävimmäksi tällä saralla nousi Erika Ruonakosken beauvoirilainen tulkinta Anyte Tegealaisen (300 eaa.) epigrammeista. Se oli seminaarin ainoa otteeltaan kirjallisuustieteellinen esitelmä. Anyte on yksi harvoista naispuolisista epigrammien

kirjoittajista, ja kuten Ruonakoski painotti, hän mahdollistaa siksi harvinaisen ylivoisituhtaisen rinnakkainluennan kahden naiskirjoittajan välillä. Anyten lemmikkilinnun kuoleman aiheuttamaa tyhjyyttä kuvaava epigrammi toimi esimerkkinä Beauvoirin tavasta nähdä kirjallisuus erossa tapahtuvana kommunikationa. Kyseinen tehtävä korostuu erityisesti kuoleman ja menetyksen aiheuttaman surun edessä. Tällöin kaunokirjallisuus voi auttaa käsittelemään menetystä helpommin kuin toisten ihmisten kanssa puhuminen, joka saattaa olla liian tuskallista.

Kiinnostavuuden ja uusien

avausten vuoksi oli surkeaa huomata kuuntelevan väen vähäisyys. Oliko maanantai vain erityisen huono ajankohta? Voiko Beauvoirin työn lähestymisen esteenä olla tunnettuuden sivuvaikutus eli oletettu liiallinen tuttuus? Mikäli näin on, paikalle olisi kannattanut tulla ihan vain päästäkseen eroon käsityksestä, että Beauvoir tai Beauvoir-tutkimus olisi yhtä kuin *Toinen sukupuoli* vaikutushorisontteineen.

Elina Halttunen-Riikonen

Kierkegaard kaikille

Søren Kierkegaard oli monitahoinen ajattelija ja teologi, jonka syntymästä on piakkoin kulunut 200 vuotta. Tämän kunniaksi Pohjoismaiden kulttuuripiste järjesti Helsingissä huhtikuussa kansainvälisen juhlaseminaarin, joka onnistuikin olemaan sekä kansainvälinen että juhlallinen. Pääesiintyjänä olivat tanskalaisen Søren Kierkegaard -tutkimuskeskuksen johtaja Pia Søltoft sekä tutkija Janne Kylliäinen.

Aiheena oli Kierkegaardin ajattelun eettinen ja uskonnollinen painotus. Kylliäisen mukaan Kierkegaardia pidetään turhan usein lähinnä näppäränä kynäilijänä ja hänen ajattelunsa eettistä ja teologista vakavuutta ei onnistuta sovittamaan yhteen hänen sanavalmiin ironiansa kanssa; osaksi Kierkegaardin tuotannon sopusointuisesti ja merkitsevästi ristiriitaista kokonaisuutta. Kylliäinen osoitti, että Kierkegaard itse mielsi etiikan kaikkea muuta ajattelua perustavammaksi ”ensimmäiseksi filosofiaksi”. Kierkegaardille siis kaikki ajattelun kannalta olennainen ja ratkaiseva tapahtuu omakohtaisesti ymmärrettävässä eettisessä maailmasuhteessa. Filosofia on ennen kaikkea eettinen projekti.

tamaan yhteen hänen sanavalmiin ironiansa kanssa; osaksi Kierkegaardin tuotannon sopusointuisesti ja merkitsevästi ristiriitaista kokonaisuutta. Kylliäinen osoitti, että Kierkegaard itse mielsi etiikan kaikkea muuta ajattelua perustavammaksi ”ensimmäiseksi filosofiaksi”. Kierkegaardille siis kaikki ajattelun kannalta olennainen ja ratkaiseva tapahtuu omakohtaisesti ymmärrettävässä eettisessä maailmasuhteessa. Filosofia on ennen kaikkea eettinen projekti.

Etiikan tulkinta

Kierkegaard katsoi kreikkalaisten tajunneen ajattelun ja maailmassa olemisen välttämättömän ja suoran yhteyden: heille filosofian loppu-

tulemilla oli itsestään selvästi välittömiä seurauksia elämän kannalta. Tässä kenties tulee täsmennetyksi se, mitä Kierkegaard (ja hänen myötäään Kylliäinen ja Sølstrup) tarkoittivat etiikalla. Kierkegaard tuntuu vievän etiikan käsitteen lähemmäksi syvää olemisen tapaa, *ethosta*. Ennen huolellisempaa pohdintaa tämä kysymys etiikan tulkinnasta tuntui esitelmissä jäävän kuitenkin turhankin levälleen.

Kylliäisen mukaan myös Jumala ja ihminen ovat Kierkegaardin teksteissä yhteydessä ainoastaan etiikan alueella. Ihmisen ja Jumalan kohtaaminen tai kohtaamattomuus on eettinen tapahtuma, jota ei voida eristää esimerkiksi velvollisuuden ja onnellisen elämän ajattelusta ja kokemuksesta. Tässä astuu kuvaan

Kierkegaardin yksilö- ja kokemuskokaisuus, joka seminaarin puheosuuksissa kenties korostui liikaa ja saattoi haiskahtaa itsekeskeiseltä ja kevyteksistentialiselta sartrelais-henkiseltä tunnelmoinnilta.

Eräs Kierkegaardin eksistentiaalinen ydinkäsite on armo. Hänen ajattelussaan se kuitenkin merkitsee ainoastaan sikäli kuin se konkretisoituu ja tulee tunnistetuksi, vaatii, ahdistaa ja johtaa käytäntöön yksilön elämässä eli elämyksellisesti eettisessä maailmasuhteessa. Armo ei Kylliäisen Kierkegaard-tulkinnan mukaan ole propositionaalisesti välitettyä teologiaa vaan omaan elämäntodellisuuteen juurtunutta syyllisyyden ja armon merkitysyhteyden välitöntä paljastumista. Tämä etiikan välttämätön omakohtaisuus on kuitenkin universaalia, koska Kierkegaardin mukaan jokainen ihminen joutuu väistämättä tämän kysymyksen eteen.

Itsen ja eksistentialismin merkitykset

Sølstrupin puheenvuoro oli sulavasti etenevää ja miellyttävää kuunneltavaa, vaikkakin hänen eksistentiaalinen yksilöönkäyvä Kierkegaard-tulkintansa provosoi. *Enten/eller*-teoksen sanomaa referoidessaan Sølstrup tuntui keskittyvän itsen valitsemisen ja vastuullisesti valitun itseyden tahdonalaisuuden tematiikkaan. Toisaalta hän myös korosti itsen itsessään olevan tyhjä, tekijänsä ja niiden merkitysten tuottama kasautuma, johon voi muodostaa jatkuvuuden ainoastaan tuon kasautumisen ajallisen tapahtumisen ja sen tuloksen omaksi ottava tulkinta. Kierkegaardilainen subjekti näytti siitä huolimatta esitelmän perusteella olevan turhankin suvereeni, kun sen tehtävänä oli vain allekir-

joittaa ja valita historiansa ja itsensä sellaisena kuin on. Vaikutelma kumoutui vasta, kun Sølstrup häntä haastatellessani muistutti, että myös Kierkegaard itse tunnusti itsen läpinäkyvyyden, aidosti vastuullisen ja eettisen itsen tulkinnan ja ymmärtämisen syvän ongelman sekä valinnan solipsistisen käänteen vaaran.

Elegantein kohta Sølstrupin puheenvuorossa oli huomio, että eettisen valinnan ja vastuullisuuden myötä mikään aiemmin koetussa ei muutu, mutta kaikki alkaa merkitä toisin, koska horisonttina on vakavampi ymmärrys etiikasta ja eettisenä subjektina olemisesta. Tulkinnan vaikutus on kaksisuuntainen: menneisyys todellistuu ja merkitsee elämässä ainoastaan tunnustamisen ja valitsemisen myötä, mutta toisaalta oman, menneisyydellä kuormitetun itsen valitseminen on aina annetun valitsemista.

Lisäksi Sølstrup huomautti häntä haastatellessani, että tahtoon ja tahdonalaiseen valintaan perustuva itsen tuottaminen ja hallinnoiminen ovat ranskalaisen eksistentialismin muotoiluja. Kierkegaardilta vaikutteita saaneen eksistentialismin kysymyksenasettelut tähtäävät ilmeisesti hyvin eri maaliin kuin Kierkegaardin oma ajattelu. Eräs olennainen ero lienee Kierkegaardin ajattelun uskonnollis-dialektisissa vakavuudessa ja eettisten huomioiden kategorisuudessa. Sølstrup korostikin, että yksilö on kaiken jo tapahtuneen armoilla ja valitsee vapaasti ennen kaikkea oman aina-jo-voimassa olevan vastuunsa omasta ajallisesta ykseydestään.

Hegelin kuva

Kierkegaardista puhuttaessa ei voitane sivuuttaa hänen ristiriitaista yhteyttään G. W. F. Hegeliin ja hegeliläiseen ajatteluun. Kierkegaardin

hegeliläistä etiikkakäsitystä vastaan kohdistama kritiikki tulikin mainituksi molemmissa esitelmissä. Vaikka Kierkegaard suorasanaisesti kritisoi Hegeliä (tai oikeammin hegeliläisyyttä), hänen oma ajattelunsa on syvästi dialektista juuri niissä uskonnollisissa teksteissä, jotka hän julkaisi omalla nimellään ja joissa hän kenties oli kaikkein suurin. Eräs Kierkegaardin uskonnollisen etiikan keskeinen ajatus nimittäin on, että negatiivinen välitys eli Jumalan välittömän läsnäolon puuttuminen ja jopa perusteettoman kärsimyksen todellisuus on välttämätöntä, jotta usko voisi olla todellista ja vakavaa ja jotta ihminen voisi edistyä eettisesti.

Samoin kuin Hegelin ajattelussa, myös Kierkegaardilla totuussuhteen syveneminen edellyttää siis merkityksen välitöntä poissaoloa, ymmärryksen negatiivista. Sølstrup vahvistikin oletuksen Hegelin olennaisesta vaikutuksesta Kierkegaardin ajatteluun. Hän arveli, että Kierkegaardin väkinäinen Hegel-kritiikki olisi ollut strateginen yritys erota hegeliläisestä, akateemisesta filosofiaa kohti viettävästä ajatussuunnasta. Kylliäinen lisäsi, että täsmällisemmässä Hegel-kritiikissään Kierkegaard näyttää kirjoittaneen enemmän aikansa tanskalaisia hegeliläisajattelijoita kuin Hegeliä itseään vastaan.

Kierkegaard-seminaari toi yhteen ihmisiä, joilla oli hyvinkin erilaisia lähtökohtia ja eri syitä kiinnostua Kierkegaardista tai filosofiasta. Ennen kaikkea kuitenkin tuli osoitettua, että Kierkegaardin etiikka sitoo yhteen pitkälle viedyn teoreettisen kehittelyn ja jokapäiväisen kokemuksen elämästä ja merkityksistä.

Maria Valkama

Kierkegaard 200v.

Syyskuussa Hanasaareen
Sørenin syntymäpäiville!



Individualismi ja yhteisöllisyys ajassamme Søren Kierkegaard 200 vuotta

ti 10.9. klo 18
Ravintola Johannes, Hanasaari –
ruotsalais-suomalainen kulttuurikeskus,
Hanasaarenranta 5, Espoo

”Tämän ajan, historian, koko ihmiskunnan on kuljettava ’yksilön’ käsitteen kautta.”

Tiedot, taidot, teot ja uskot ravistavat koko olemassaoloamme. Niiden pulmia ei ratkota kampailematta ja kilvoittelematta, muuttumatta ja mullistumatta. Ne eletään ja koetaan ainutlaatuisina yksilöinä. Kukaan ei käy läpi tätä tai tuota niin kuin sinä tai minä.

Tanskalaisen Søren Kierkegaardin (1813–1855) ajattelu oli

tätäkin. Mutta hän ei puhunut vain yksilöstä vaan myös yksilön käsitteestä, yksilöllisyyden mieltämistä ohjaavista ei-yksilöllisistä ajatusvälineistä. Lisäksi hän korosti historiaa, ihmiskuntaa ja Jumalaa yliyksilöllisinä voimina, jotka ehdollistivat yksilön mieltämistä. Ei ole yksilöä yhteisöittä.

Miten individualismi näytetään ajassamme? Millaiseen yhteisöllisyyteen se sointuu sopuisimmin? Mikä merkitys

yksilön valinnoilla on yhteiskunnalle?

Äänessä muiden muassa kirjailija-filosofi **Torsti Lehtinen** ja opetusministeri **Krista Kiuru**. Keskustelun juontaa esseisti **Jukka Relander**. Ks. muut puhujat Hanasaaren kotisivuilta ja ilmoit-taudu mukaan – vapaa pääsy! Klo 19:30 päättyvän keskustelun jäl-keen ilmaisnäytäntönä Ole Chris-tian Madsenin ohjaama elokuva *SuperClásico* (2011); 99 min.

Järjestävät:

Ø Suomalais-tanskalainen kulttuurirahasto Ø Kierkegaard 2013 -juhlavuosisihanke
Ø Tanskan Suomen suurlähetystö Ø filosofinen aikakauslehti *niin & näin*.
www.hanaholmen.fi | www.netn.fi | www.filosofia.fi

NIIN & NÄIN



MARIA VALKAMA

Traaginen mitta ja kohtalo

Sofokles, *Antigone* (Αντιγόνη, n. 411 eKr). Suom. Kirsti Simonsuuri. Like, Helsinki 2011. 111 s.

Kaikista meille säilyneistä antiikin tragedioista juuri Sofokleen Oidipus-trilogia tuo kirkkaimmin esiin klassisen kreikkalaisen tragedian ytimen. Sofokleen Oidipus-sarjan hahmottamana tuo ydin on kohtalo ja oma mitta sekä niiden tunnistaminen ja merkityksen tulkinta. Nämä ajatukset ovat niin perustavasti vieraita nykyiselle ajalle ja eetokselle, että Kirsti Simonsuuren tuoreehko *Antigone*-suomennos on yllättävä ja innostava kirjallisuustapahtuma.

Oidipus-myytin kronologiassa *Antigone* sijoittuu Sofokleen Oidipus-tragedioista viimeiseksi ja vie loppuun kertomuksen Theeban hallitsijasuvun tuhosta. *Kuningas Oidipus* aloittaa tragediasarjan ja nostaa esiin sen tematiikan painopisteet. Kantavat rakenteet ovat tieto, tulkinta ja tunnistaminen. Näytelmä etenee ennen kaikkea tulkittamisen ja siitä välittömästi seuraavan toiminnan myötä. Theebassa raivoaa rutto, jonka kreikkalainen ajattelu hahmottaa jumalten säättämäksi rangaistukseksi. Kuningas Oidipuksen on löydettävä rutan syy voidakseen sovittaa tapahtuneen rikoksen ja pelastaa kansansa rutolta. Näytelmän edetessä ja todisteiden viitatessa milloin suuntaan, milloin toiseen, kuninkaan aavistus omasta syyllisyydestään kuitenkin vahvistuu hänen pakkomielteisen tietämisvaatimuksensa myötä. Lopulta tapahtuu vääjäämätön: Oidipus ja hänen puolisonsa (ja äitinsä) Iokaste



tunnistavat jo täyttyneen kohtalon. Iokasten hirttäydyttyä Oidipus murtuu ja puhkaisee silmänsä.

Tarinan kronologian mukaan Oidipuksen kuolemaa kuvaava *Oidipus Kolonoksessa* asettuu *Kuningas Oidipuksen* ja *Antigonen* väliin. *Oidipus Kolonoksessa* -tragedian suomentanut Esa Kirkkopelto kuitenkin osoittaa, että merkityksen kannalta (kuten myös kirjoitusjärjestyksessä) *Oidipus Kolonoksessa* on Sofokleen viimeinen sana, ratkaiseva ja vapauttava tulkinta Oidipuksen ja tämän perheen kohtalosta¹. Näytelmässä Kreon on mielivaltaisesti karkottanut palatsista Oidipusvanhuksen ja siten toteuttanut liian myöhään tämän oman toiveen. Nyt sokea, harhaileva Oidipus on tyttärensä Antigonen jatkuvan avun

varassa, kunnes Ateenan, Sofokleen kotikaupungin, edustalla ja sen suojeluksessa kohtaa monitulkintaisen loppunsa.

*Antigone*ssa ja koko Oidipus-trilogiassa on psykologisen ja metafysis-ontologisen merkityksen ohella otettava huomioon poliittinen tausta. Sofokles kirjoitti Oidipus-trilogiansa Ateenan kultakauden viimeisinä aikoina ja *poliksen* onnen jo kääntynyt. Ajan ateenalaisteksteissä Theebaa käytetään valtiomuodoltaan demokraattisen Ateenan vastapoolina, jossa valtion kohtalo lepää tyrannin yhden vaihtelevan ja epävarman ihmiskohtalon ja tulkinnan varassa. Trilogian päättävä *Antigone* lohduttoman traagisine loppuineen puhuu olennaisesti samaan aikaan sekä ihmisen kohtalokkaasta osasta että ihmisten yhteisen *poliksen* kohtalosta ja oikeasta mitasta. Näytelmän voikin ajatella kuvaavan ja osoittavan, kuinka tyranniaan sisältävä ristiriita ja epäsuhta (yhden ja kaikkien tahdon ja ymmärryksen, ihmisen rajallisuuden ja rajattomien oikeuksien välillä) johtaa *poliksen* raukeamiseen.

Oidipus, Antigone ja kohtalon tulkinta

Antigone on isänsä lapsi, kuten theebalaisvanhusten kuoro *Antigone*ssa toteaa: ”On selvää, tyttö on väkivaltaisen [ὄμῶν] isän väkivaltainen lapsi./ Hän ei ymmärrä

miten taipua onnettomuuden edessä.” (35)

Huomion merkitys voi tulla tulkittavaksi ja avautua täydessä merkityksessään vasta näytelmän edetessä. *Antigone* sijoittuu aikaan Oidipuksen kuoleman jälkeen, kun Oidipuksen lanko Kreon on vallassa ja Oidipuksen pojat Eteokles ja Polyneikes ovat tappaneet toisensa taistellessaan Theeban vallasta. Antigone noudattaa jumalallista verisiteiden lakia ja toimittaa säädetyt hautausuhrit myös Polyneikeelle, joka on kuollut hyökätessään Theebaa, veljeään sekä enoan Kreonia vastaan ja jonka ruumista Kreon on kieltänyt hautaamasta kuoleman uhalla. Jo näytelmän alkudialogissa paljastuu perusaihe: omimman mitan tunnistaminen ja ymmärrys sen yhteydestä kaikkia *poliksen* kansalaisia ja myös kaikkia ihmisiä yhdistävään kohtaloon.

Kuningas Oidipuksen traagisen ytimen voi tiivistää siihen, kuinka Oidipus tulkitsee väärin kohtalon merkityksen ja oman mittansa ja kuinka juuri tämä virhetulkinta ja mitanylitys itsessään on kohtalokas. Isänsä Laioksen tavoin Oidipus suhtautuu kohtaloon aluksi toiminnallisesti eli koettaa omilla teoillaan vaikuttaa siihen, mitä julki lausutun kohtalon mukaan tulee tapahtumaan. Oidipus lähtee luoloteltujen vanhempiensa luota, jotta oraakkelin ennustus ei kävisi toteen (jotta siis hän ei tappaisi isäänsä ja naisi äitiään), mutta juuri tällä mat-

kalla hän päätyy tietämättään toteutamaan ennustuksen.

Oidipuksen toiminnallinen kohtalosuhte perustuu oletukseen, että elämässä toteutuva kohtalo olisi jotain toista kuin elämä ja ihminen itse. Kreikkalaisessa ajattelussa on kuitenkin toisin, kuten Herakleitos todistaa: ”Se, mikä on ihmisessä on, koituu hänen kohtalokseen”². Oidipuksen toinen virhetulkinta tapahtuu näytelmän loppupuolella, kun hän valitsee tiedollisen suhtautumisen kohtalon toteutumiseen elämässä ja vaatii suorastaan mielipuolisella kiihkolla saada tietää ja ymmärtää, mitä on tapahtunut – siitä huolimatta, että kohtalon välikappaleet Teiresias ja Iokaste anelevat, ettei Oidipus vaatisi tätä tiedollista haltuunottoa. Vasta tämä kohtalon tiedollinen, hybrinen haltuunotto nimittäin raastaa *Kuningas Oidipuksen* hahmot kiihtyvällä vauhdilla kohti katastrofaalista loppua ja *Antigonen* traagista, täystuhoista sulkeumaa.

Molemmissa Oidipuksen väärissä kohtalosuhteissa olennaisin virhetulkinta on, että kohtaloo ajatellaan suhteellisena, ihmisen mitan mukaisena eli tasavertaisesti sitä vastaan asettuneena vastavoimana. Sofokleen tulkitsema kohtalo on kuitenkin absoluuttinen ja aina jo toteen käyvä. Kun siis kuoro puhuu Antigonen ja Oidipuksen yhteisestä väkivaltaisuudesta, heitä syytetään mitanylityksestä, kohtalon ulkoistamisesta sitä vastaan asettumalla

ja siten yrityksestä raastaa itsensä tahdon väkivallalla irti omasta olemuksesta ja maailmassa olemisen mitallisuudesta. Tragedian lukija tietää alusta saakka, mitä tulee tapahtumaan, ja kokee siten kohtalon ja ihmisen ymmärryksen rajatoman epäsuhtaan. Vaikka *Antigone* jatkaa samaa kohtaloteemaa ja luotaa samoin ihmisen mittaa, näytelmien välillä on olennainen näkökulmaero. *Kuningas Oidipuksessa* kohtaloo ja sen (virhe)-tulkinnan tapahtumaa kuvataan ainoastaan Oidipuksen näkökulmasta, mutta *Antigonen* rakentavana teemana on näiden tulkintojen moneus, suhteellisuus, osittaisuus, epäsuhta ja siten jokaisen tulkinnan riittämättömyys.

Antigone vaatii lukijaansa tiedotamaan ihmisen toiminnan, tiedon ja ymmärryksen mitan vähäisyyden kohtalon ylivoiman äärellä: näytelmän kaikilla hahmoilla on oma mittansa ja mitattomuuteen kompastumisensa ja riittämättömyytensä kohtalosuhteessaan. Kuten sanottua, jo ensimmäinen Antigonen ja Ismenen painokas ja vaikuttava dialogi nostaa esiin tämän tulkintojen ja mittojen suhteellisuuden ja ratkaisemattoman epäsuhtaan. Näytelmässä lähes epäinhimillisen suuren mitan mukaan toimiva Antigone tunnustaa vain yhden imperatiivin, jumalallisen äärettömästi velvoittavan oikeuden, jonka rinnalla kaikki inhimillinen valta käy merkityksettömäksi. Antigone sanookin Kreonille:

”Ismene on kenties näytelmän salattu mutta oikeaan tunnistamiseen perustuva ihmismitta.”

”Enkä ajatellut, että julistuksesi, ihmisen kun on, olisi niin voimakas, että se voisi kumota jumalten ylivertaiset, kirjoittamattomat lait.

[...]

Ei minua voi tuomita jumalien lain kautta

koska joku ihminen pelkää, kun rikoin lakia,

ei, sillä jumalien oikeus käy kaiken yli.

[...]

Kohtaloni kohtaaminen ei ole minulle murhe.” (34–35)

Tämä on Antigonen mitta ja hänen tulkintansa kohtalosta. Kuten ensimmäisestä kohtauksesta käy ilmi, Ismenen tulkinta on kuitenkin toinen. Hän perustaa tulkintansa omiin voimiinsa, omaan yhteiskunnalliseen osaansa naisena, Kreonin alamaishena ja alusta asti kohtaloniskun merkittävänä isänsä sisarena. Niinpä kun Antigone pyytää Ismeneä osallistumaan Polyneikeen hautaamiseen, Ismene vetoaa toiseen tulkintaan heidän osastaan ja mitastaan:

”Ja nyt katso meitä, meitä kahta aivan yksin, me kärsimme ja tuhoudumme kauhealla tavalla jos muutamme lakeja väkisin ja vastustamme kuninkaan käskyä ja valtaa.

Muistammehan, että synnyimme naisiksi,

ei taistelemaan miestä vastaan. Meitä johtaa

vahvempi, ja tottelemme häntä tässä ja muissa vielä tuskallisemmissa asioissa.

[...]

Ei siinä ole mieltä, että ylittää sallitun rajan.” (10–11)

Antigonen jäätyä kiinni Ismene on kuitenkin valmis jakamaan tämän kärsimyksen ja kuolemantuomion, vaikka ei yhtynytäkään Antigonen tulkintaan mitasta ja laista. Ismene on kenties näytelmän salattu mutta oikeaan tunnistamiseen perustuva ihmismitta, joka kuitenkin jää Sofokleen theebalastragedioille tyyppilliseen tapaan virhetunnistusten ja Antigonen katastrofaalisen kohtalon-syöksyn varjoon. Ismene onkin ainoa Labdakoksen sukua oleva, joka jää henkiin, vaikka hänestä ei Antigonen kuoleman jälkeen kerrota mitään.

Mittojen moneus

Antigonen ja Ismenen kohtalotulkintojen epäsuhdan luudentamiseksi *Antigonen* hahmojen mitat asettuvat myös muihin kohtaloyhteyksiin. Esimerkiksi vartija, jota syytetään Polyneikeen hautaamisen mahdollistavasta lahjusten otosta, vangitsee Antigonen ja katsoo toimineensa oman kohtalonsa armosta, mittansa

ja Kreonin lain mukaan ja siksi oikein. Vartijan kohtalotulkinta on näytelmässä ilmeisen vulgääri, sillä myös hän itse huomaa Kreonin lain mitattomuuden. Toisaalta juuri tämä on Sofokleen näytelmän ytimeen käyvä havainto mitan ymmärtämisen väistämättömästä riittämättömyydestä ja epäjohtomukaisuudesta.

Ylevämpää mittaa edustaa Antigonen kihlattu ja Kreonin poika Haimon, joka on Sofokleen vähäeleisen esityksen ansiosta ehkä näytelmän raastavin ja korkeimmin inhimillinen hahmo. Saatuaan tietää rakastettunsa tuomiosta Haimon joutuu kauhistuttavaan asemaan, jossa häntä raastavat eri suuntiin *poliksen* laki (Kreonin käsky), verisiteiden laki (kunnioitus isää kohtaan), jumalallinen oikeudenmukaisuus (Antigonen toiminnan oikeuttava imperatiivi), demokraattinen eli Sofokleen ihannoima ateenalaishenkinen, Antigonen toimintaa kunnioittava yleistähtö ja rakkaus Antigonea kohtaan. Niinpä Haimonin itsemurha hirttäytyneen Antigonen ruumiin äärellä on ehdottomasti *Antigonen* traagisin kohtaus, koska se samaan aikaan vie loppuun Antigonen inhimillisen tragedian, tuo esiin oikeudenmukaisuutta ja kohtaloa mittaavien ihmismittojen yhteismitattomuuden ja siitä seuraavan verisiteiden katastrofaalisen katkeamisen eli *poliksen*

”Oidipuksesta tulee ikään kuin demokraattisen Ateenan onnen takaava pyhänjäännös.”

mitattomuuteen syöksymisen, ja lopulta todistaa yksinvaltiuden kärsimän ja aiheuttaman tuhon.

Vähäisin ja onnettomin kaikista näistä mitoista on kuitenkin Kreonin, joka on samalla Sofokleen Oidipus-trilogian henkilöhahmoista modernein. (Moderni Hölderlinin Oidipukseen liittämässä mielessä, eli mitattomin ja kohtalottomin³.) Kreon horjuu surkeasti tulkinnasta, mielijohteesta, omahyväisen yksinvaltiaan kiihastumisesta ja naurettavasta omien puutteiden projektioista toiseen ja tulkitsee kohtalon sattumiksi, joiden johdettavana hän itse näyttää olevan vailla tulkintaa ja merkitystä. Näytelmän lopussa Kreon jää samaan tilanteeseen kuin Oidipus trilogian alussa, mutta hänen kannaltaan loppu on vielä onnettomampi. Siinä missä Oidipus sokeutti itsensä (ehkä nähdäkseen kohtalonsa paremmin), Kreon on parantamattomassa moderniuudessaan loppuun asti kohtalosokea ja siksi hänen kärsimyksensä on merkityksetöntä. Kreon on näytelmän viimeinen, vähäisin ja onnettomin selviytyjä, jonka myötä theebalainen kohtalokkuus raukeaa tyhjiin.

Antigone kiinnittää katseensa ja ymmärryksensä yksin jumalalliseen ja mittautuu yksin sitä vasten – ehkä jopa siinä määrin, että unohtaa itsensä ja siten syöksyy vastakkaisessa suunnassa samaan

mitattomaan kuin isänsä. Kumpikaan ei voi hahmottaa inhimillisen ja absoluuttisen yhdistävää ja erottavaa rajaa, yhteistä mittaa ja epäsuhtaa, joka Sofokleella on ihmiselämän ominaisin syvyys; Oidipus siksi, ettei hahmota kohtalon mitan absoluuttisuutta, ja Antigone siksi, ettei muista oman ihmismittansa rajallisuutta. Niinpä Antigone syöksyy raivokkaasti kohti tragedian loppua ja omaa loppuaan, mutta viimein kuitenkin valittaa sitä, että jäi osattomaksi ihmisonnesta, avioliitosta ja lasten kasvatuksesta, ja sai tilalle karun avioliiton maanalaisten jumaluuksien, Haadeen ja oikeudenmukaisuutta edustavan, raivottriinkin samastetun Diken, kanssa.

”En minä ole ottanut osaa avioliittoni hymneihin, hääkulkueiden laulut eivät ole minua seuranneet. Menen naimisiin Akheronin kanssa.” (59)

Toisaalta tämä liitto yhdistää Antigonen jumalalliseen juuri Antigonen ennakoimalla ja valitsemalla tavalla. Niinpä hän voikin verrata itseään jumalallisiin ja (heerosten tavoin) puolijumalallisiin kärsijöihin Danaeen ja Niobeen, ja tähän vertaukseen yhtyy ambivalentisti myös kuoro. Itse asiassa Antigonen kuolema rinnastuu myös trilogian (merkityksen

ja kirjoitusajankohdan kannalta) viimeiseen osaan *Oidipus Kolonosessa*, jossa käydään kirottuuden ja pyhyden rajaa ja jossa Oidipus rinnastuu heeroksiin. Näytelmän apoteoosi on yllättävä ja arvoituksellinen: Oidipuksesta tulee ikään kuin demokraattisen Ateenan onnen takaava pyhänjäännös, jonka heroini, heeroksen kulttipaikka, on kuitenkin raivotarten pyhässä lehdossa. Oidipus laskeutuu elävänä Haadeeseen ja olemuksellistaa tuossa mahdolltomassa siirtymässä yhteen sovittamattomien ykseyttä ja inhimillisen raukeamista yhteiseen sovittavaan rajaan, kuolemassa ja kuolematomuudessa paljastuvaan ihmisen ja jumalan keskinäiseen mittautumiseen.

Oidipus on ikään kuin kohtalonsankari, raivotarten pyhimys, jota jumalat näytelmän lopussa puhuttelevat suoraan aivan kuin ovat kohtaloniskujen välityksellä puhutelleet elämässä. Tätä lopun välitöntä jumalsuhdetta ja kuoleman ja elämän yksiin käymistä käsittelee myös *Antigone*:

”Voi minua naista, kurjaa kohtaloa, ilman kotia kuolevaisten joukossa, ruumiina vainajien joukossa, en ole elävä elävien kanssa, en kuollut kuolleiden.” (61)

Antigone on ikään kuin jumalallisen kohtalon ankaruuden riivaama

samoin kuin Oidipus elämänsä loppussa, jolloin hän on samaan aikaan sekä kirottu, inhimillisyydestä karkotettu ihminen, että kirottuudessaan lähempänä jumalallista ja maanalaista jumalallista (Haadesta ja heeroksia, jotka kreikkalaisessa ajattelussa majailivat Haadeessa, kuolleita kun olivat). Oidipuksen tavoin myös Antigone laskeutuu elävänä Haadeeseen, maan alle, sillä Kreon tuomitsee hänet haudattavaksi elävältä. Samalla Antigonesta tulee Oidipuksen tavoin kohtalon-sankari, jonka jumalallista mittaa onkin aavisteltu koko näytelmän ajan – jopa kuoro pitää Polyneikeen salaperäistä hautaamista jumalten työnä.

Ajankohtaisuus vai kestävyys?

Lopuksi on esitettävä huomio käännöksestä: Oidipuksen kohtalotulkinnan tavoin se on moderni ja niinpä Sofokleen näytelmän tavupohjainen rytmien mitta on käännöksessä jätetty huomiotta. Käännöksessä korjataan ansiokkaasti joitakin Elina Vaaran välikielen kautta 1966 tekemän käännöksen laimeuksia ja virheitä, mutta tilalla on epämääräisiä hämähäyksiä ja tarpeettomia karkeuksia: mitä on vaikkapa ”ruumiin nostaminen”, jos puhutaan vain hautausuhreista (9); miten maata kynnetään ees ja taas (28), miksi Oidipuksen pojat surmaavat toisensa kahteen kertaan vaikka kyse on siitä, että he tappavat toisensa samaan aikaan (16), miksi Antigonen siskoista (joita tiettävästi on vain yksi, Ismene) puhutaan monikossa (36) ja miksi lauseiden tekijät niin usein hämähärellään passiivirakenteisiin? Miksi käytetään anakronistisia kreikkaan pohjautuvia sanoja kuten politiikka (18), tyranni (37) ja anarkia (49), miksi Kreon väittää Antigonen ”leuhkivan” rikoksellaan (36), miksi kohtalottaret ”jyräävät” tahtonsa läpi (69; kun kyse kuitenkin on

kohtalon perustavasta kaikensisäisestä vääjäämättömyydestä), miksi Antigone solvaa Kreonia ”hupsuksi” (35; puheenvuorossa viitataan nähdäkseni lähinnä mitattomuuteen rinnastuvaan mielettömyyteen); miksi sarjakuvavälimerkkiä ”?!” (9; ja vieläpä Ismenen lakonisessa, nöyränsävyisessä puheessa)?

Ennen kaikkea kuitenkin harmittaa käännöksen mitallisen rytmin puuttuminen, koska antiikin tragedian eleganssi ja rakenne on huomattavassa määrin runomittojen vaihtelun ja sitä mukailevan sävyjen vaihtelun varassa. Draaman mitat ovat varsin yksinkertaisia, joustavia ja varsin helposti muokattavissa, joten käännöksen mitattomuus tuskin on Simonsuuren kyvyttömyyttä kirjoittaa mitallista tekstiä. Kyse näyttää siis pikemminkin olevan halusta modernisoida Sofokleen tekstiä tavalla, joka on Sofokleen oman eetosken vastaista.

Useimpien taannoisten klassikkokäännösten perusteella on selvää, että modernisoiminen on vallitseva käännösperiaate ja sellaisena jopa niin itsestään selvä, että sitä ei voi kutsua valinnaksi. Simonsuuren käännöksen ilmeisistä ansioista huolimatta *Antigone* kuitenkin menettää modernisoimisen myötä liikaa siitä, mikä alkutekstissä on jylhää. Saejakoon viittaavat sisennetyt asetelut ovat silkkaa sumutusta, koska mittaa ei ole.

Ajankohtaisuuspakkoa kuultavat akateemisessa muodossa jälkisanat, joissa puhutaan vain vähän näytelmän merkityksestä ja tulkinnasta ja referoidaan sitäkin enemmän modernia Sofokles-tutkimusta. Käännösratkaisujen ja niitä perustavan metodin selitys puuttuu. Lopuksi vielä pistää silmään takakansitekstin hätäinen kaupallinen ajankohtaistusyritys: ”Sofokles kirjoitti *Antigonen* 2400 vuotta sitten, kansalliskiihkon riivaamana aikana. Hänen klassikkotragediansa on nyt ajankohtaisempi kuin koskaan.”

Sivuhuomiona vain, että Sofokleen Ateenaa ei kovin oikeutetusti voi väittää kreikkalaismitan mukaan ”kansalliskiihkon riivaamaksi”. Olennaisempaa kuitenkin on, että syväluotaavuudestaan ja kauhtumattomasta merkitsevyydestään huolimatta *Antigone* ei ole ajankohtaisempi kuin koskaan. Se on yhtä ajankohtainen kuin aina, koska se käsittelee sekä ihmisen kohtalosuhtetta, mittaa, yksilön yhteyttä ja velvollisuutta perheessä ja yhteiskunnassa sekä absoluuttisen ja poliittisen lain suhdetta ja suhteettomuutta. Laimeastikin tulkiten voisi yksinomaan Euroopan historiasta heittää parikymmentä vuosisataa, jolloin *Antigonen* ajatukset olisivat yhtä ajankohtaisia.

Puutteellisuuksistaan huolimatta *Antigone*-käännöstä on syytä ihaila. Sofoklesta ei ole helppoa ymmärtää saati sitten kääntää, mutta Simonsuuri on saanut aikaan luettavan tekstin, josta välittyy näytelmän traaginen ydin. Teos ilmestyi nyt ensimmäistä kertaa suoraan kreikasta käännettynä. Yksittäiset sanavalinnat tai edes mitan puuttuminen eivät riitä laimentamaan Sofokleen tekstin tiivistä substanssia ja aavistusta käännökseen vaaditun työn vaatavuudesta. *Antigone* on taannoisen käännöskirjallisuuden tärkeimpiä, liikuttavimpia ja myös yllättävimpiä teoksia.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Kirkkopellon mukaan *Oidipus KOLONOKSessa* -näytelmän Oidipuksen monitulkintainen loppu, elävänä maan alle laskeutuminen, kuvaa ktoonisen ja apollonisen risteämistä ja ehkä myös niiden sovittamista Oidipuksen hahmossa. Kirkkopelto, Esa, Hölderlin, Sofokles ja modernin kaksi rytmää. Suom. Johan L. Pii. *niin & näin* 4/2012, 120–131; 121–122.
- 2 Herakleitos, *Yksi ja sama*. Suom. Pentti Saarikoski. Otava, Keuruu 1971, 47.
- 3 Ks. Friedrich Hölderlin, *Huomautuksia Sofokleen kääntämisestä*. Toim. ja suom. Esa Kirkkopelto. Loki-Kirjat, Helsinki 2001, 67–81.

MIKA HANNULA

Kokemuksen kehollisuus

Maurice Merleau-Ponty, *Filosofisia kirjoituksia*. Toim. ja suom. Miika Luoto & Tarja Roinila. Nemo, Helsinki 2012. 485 s.

Maurice Merleau-Ponty on ranskalaisfilosofi, joka palauttaa ja paikantaa kokemuksen maailmassaolon. Maailmassaolo on havaintoon perustuvaa kokemuksellisuutta, joka jäsentyy ja välittyy kielellisesti, kielellä: ”Merkitys on puheen kokonaisliikettä; siksi ajattelumme kuljeksii kielellä. Siksi ajattelu myös kulkee kielen läpi niin kuin ele avautuu yli liikeratansa.” (265)

Mutta miten? Merleau-Pontyn lähtökohtana on havainnon kaksinaisuus, osapuolten orgaaninen keskinäisriippuvaisuus. Me katsomme kohdetta, joka katsoo takaisin meitä. Kohtaaminen tapahtuu, kokemuksellisuus artikuloituu ja aktualisoituu tässä vuorovedossa. Kaksinaisuus on oleva, joka on yhtäaikaista – se on sekä näkevä että näkyvä. Näkevä ja näkyvä kokemuksellisuus, jossa oleva muokkaa ja muokkaantuu alati ja alituisen. Se on silmä ja se on kieli – yhdessä, yhteen kietoutuneina ja erityisinä.

Merleau-Pontyille havainto on kehollista. Havainto jäsentyy ja tapahtuu suhteessa tiettyyn hetkellisyteen, tilaan ja aikaan, joista hahmottuu yksittäinen paikka. Kehollisuus on olevaa historiallisena ja myös samalla suhteellisenä ja suhteessa: se on intersubjektivistista. Jälleen kerran se on sekä-että, osana ja osallisena sekä sinua että minua, katsojaa ja kohdetta. Kehollisuus on – jos ja kun se onnistuu avautumaan ja antautumaan – olemista kohti maailmaa.

Oleminen kohti maailmaa? Hetkinen? Tämähän on Husserlia, tietoisuuden suhdetta maailmaan, ja tämähän on myös Heideggeria, olemismaailman ilmentymistä. Oleminen kohti maailmaa tarkoittaa, että vältetään ja vältytään parkkeeraamasta elämismaailman havaintoja



pelkästään realistisiin selityksiin tai kehollisuutta hylkiviin tulkintoihin. Se on moniselitteistä, yksiviivaisuutta hylkivää ja sitä harhauttavaa. Mutta se ei ole eikä tapahdu ilmassa tai ilmasta. Se tulee tapahtumaksi, kokemukseksi kielellä, jossa samalla erottuu mitä on hyvä ja huono monimielisyys.

Hyvä ja huono monimielisyys

Monimielisyyden abstrakti taso vähenee Merleau-Pontyn tekstissä sen esimerkeissä, kohtaamisissa, jotka hyvin useasti keskittyvät maalaustaitteeseen. Kysymys on havaintomaailman ruumiillistumisesta, kuten teoksen kääntäjät haluavat painotuksen ja terminologian valita, tai vaihtoehtoisesti kysymys on kehollisuudesta. Joka tapauksessa Merleau-Pontyn mukaan havaintomaailma tulee iholle. Se ajaa tulkinnan kiteytymiseen kohtaamisissa maalausten kanssa. Maalausten kohtaaminen tapahtuu ristivedossa, joka samalla tarkentaa Merleau-Pontyn oman ajallisuuden ja kontekstin. Se myös

alleiviivaa hänen itselleen kehittämiä umpikujia ja rajallisuuksia, ristiriitoja ja aikakautensa rasittavuuksia.

Kirjaan valitut tekstit on julkaistu alkuperäiskielellä vuosien 1945 ja 1962 välillä. Merleau-Ponty syntyi 1908 ja kuoli sydänkohtaukseen 1961. Siinä välissä hän ehti opettaa filosofiaa École Normale Supérieuressä, taistella vastarintaryhmässä miehittäjiä vastaan ja vastaanottaa Collège de Francen filosofian professuurin vuonna 1952.

Merleau-Pontyn sankarimaalari, taiteilija, johon hän väsymättömästi saa ladattua hurjan määrän toiveita ja suuria tuntemuksia, on Cézanne. Eikä tuo taiteilija saakaan ihan mitätöntä roolia. Merleau-Pontyn mukaan Cézannen kaltainen taiteilija ”ottaa kulttuurin kantaakseen sen alkuketkistä saakka ja perustaa sen uudelleen, hän puhuu niin kuin ensimmäinen ihminen puhui ja maalaa ikään kuin kukaan ei olisi koskaan maalannut” (134).

Mikään vähempi tai puolinen ei riitä. Erityisesti öljyvärimaalaus on taiteista etuoikeutetussa asemassa. Se on historiallista, historian näyttämistä ja saapumisen alkuperäiseen järjestykseen kiinnittyvää. Öljyvärimaalaus on tietoista etsimistä liikkeessä, jossa kohdentuu esittämisen ainutlaatuinen tekniikka: volyyymi, muoto ja syvyys:

”Äärimmillään se tavoittaisi asian itsensä ja ihmisen itsensä, jotka eivät jätä sijaa sattumalle tai epämääräisyydelle ja joiden omaehtoisen toiminnan veroiseksi maalaustaide haluaa tulla.” (275)

Eli siis: tango romanttinen soi ja se soi ja sitä soittaa kukas muu kuin itseoikeutettu ja herooinen nero, eikä vain?

Vastapainoksi Merleau-Pontyilta löytyy näkemystä ja kokemusta

maalauksen kanssa olemisesta ja sen kanssa kirjoittamisesta. Tällainen kirjoittaminen ei lataa odotuksia ylenpalttisen korkealle, vaan jaksaa hahmottaa maalausta kokemuksellisenä, aina itsessään lihallisena tapahtumana, joka ei luonteelleen ominaisesti rajaa, vaan avaa. Tällöin pääsemme lähemmäs maalausta liikkeessä: tapahtumaa, jossa ei virity niinkään se, mikä on tai minkä täytyisi olla, vaan se, mikä on vasta aluillaan ja vasta tuloillaan.

Rajallisuuden nautinto

Tällöin kohtaaminen maalauksen kanssa olisi esimerkki elävästä kokemuksesta, ihmetyksestä ja yhdessäolosta. Se ei olisi esittävää, ei

todentavaa, ei staattista eikä monumentaalista. Se olisi moniselitteistä tavalla, joka on hyvää – siis tavalla, joka ottaa haltuunsa perinteen, välineen ja kontekstin mahdollisuudet ja rajat, tekemisen kautta tapahtuvan maan vetovoiman.

Tällöin maalaus todellakin olisi yksi hieno ja hedelmällinen keino ja tapa kohdata olemuksen ja olemassaolon rajallisuus. Se väistäisi aktiivisesti tarjolla olevan instrumentaalisen ja huonon monimerkityksellisyyden, joka ei osaa muuta kuin levitellä lisää käsiään ja valitella vaillinaisuuttaan. Se ei olisi vain loputtoman kehän kiertämistä ja mahtipontisuudessa rypemistä.

Näin kohtaaminen on Merleau-Pontyn sanoilla sen haltuun ottamista ja siitä nauttimista, että vaikka

maalaustaide ei koskaan saavuta täydellisyyttä ja vaikka teos ei koskaan tule täysin valmiiksi, ”niin jokainen luotu teos kuitenkin muuntaa, muuntelee, valaisee, syventää, vahvistaa ja ylistää kaikkia muita teoksia, luo ne uudelleen tai luo ne ennalta” (476–477).

Ja tätä rajallisuutta ja tavoittamattomuutta on täysin turha, jopa typerää surkutella ja sen perään volloittaa. Surun sijaan puseroon sopisi uida toivo jatkumosta, tekemisen sisällön syventymisestä. Minkä tahansa kokemuksellisuuden artikulointi, kuten maalauksen ohimevyys, sen olemassaolon tuleminen tarkoittaa myös alati, ”että niillä on melkein koko elämä edessään” (477).

RISTO KOSKENSILTA

Kaiken maailman filosofit, lukekaa kielentutkijoita

Vesa Heikkinen & Harri Mantila, *Kielemme kohtalo*. Gaudeamus, Helsinki 2011. 235 s.

Abstraheeraus on filosofin toimi. Mielikuvasta filosofi erottelee tunnusmerkillisen ja ajattelee sitä erikseen. Filosofi eristää ja yleistää. Kun siis viisauden ystävä suuntaa mielensä voiman kieleen, karistelee hän siitä variaatiota, höyläilee ylimääräistä, syväporaa sydäntä. Ja katso: käsillä on semioottinen struktuuri tahi loogis-formaalinen systeemi. Siinä on kieli itsessään, melkein rivona, ikaikainen ydin paljaana.

Näin rakennettu idealisaatio onkin oikein hyvä. Se on paljoo käypä ja moneen sopiva. Ei sitä voi kieltää. Silti kieli staattisena systeeminä on vain yksi nurkka todellisen kieliolon eri kulmista. Paljon



jää horationaalisen uneksinnan ulkopuolelle: miten kieli syntyy, miten se on olemassa, missä se on, mikä on kielen suhde kulttuuriin, miten ja miksi kieli muuttuu. Vaikka staattisuonteinen teoria olisi täysin kohdallinen kuva koskemastaan asiasta, vielä jää paljon selittämättä. Ja mikä tärkeintä, ulkopuolelle rajautuvaa ei voi ymmärtää vain hieman muokkaamalla idealisaatiota, joka alun perin synnytettiin poimimaan jähmeimmistä rakenteesta olennainen ja jättämään muu huomiotta. Muu tarvitsee omat idealisaationsa.

Ylisummaan hulvaton abstrahointi on rouva Filosofian kauhistut-

tavin pahe. Ote herpaantuu helposti ja yhteydet konkreetiaan katkeilevat, kun yksittäisistä faktoista tislattuja ajatteita kehitellään edelleen käymättä välillä maantasossa. Lennokkaat ideat kulkevat linnunteitä piittaamatta siitä, minkä kyykkien montun pohjalta löytäisi aivan selvästi.

Parasta rokotetta ajattelun liikatoimintaan on todellisuuden tuntemus – ei mikään mysteerinen yhteys maailmankaikkeuden olemukselliseen, vaan monenmoisten tosiasioiden tietämys. Ilman käsin kosketeltavaa teorioista tulee vain hyvin informoitujen intuitioiden steriilejä sumppeja. Kielestä filosofoivan toivoisi siis asiastaan jotain tietävän ja kieltä pohtivan hakevan juuri asiantuntijoilta tuntumaa asioihin.

Opastusta kielen pariin

Reitillä kielen asioiden pariin yksi hyvä lähtöruutu on Vesa Heikkisen ja Harri Mantilan kepeästi kielenohjailua käsittelevä *Kielemme kohtalo*. Teoksen aivan viime sivuilta käy kylläkin ilmi, että teos on oikeastaan hyvin naamioitu pamfletti Kotimaisten kielten tutkimuskeskuksen aseman turvaamisen puolesta. Se ei kuitenkaan ole vain sitä, sillä vaateen perusteet ovat tärkeät. Opus onkin myös oivallinen johdatus kielen muuttumisen, ohjailun ja sosiaalisuuden äärelle. Selväksi käyvät monet truismit, joita ei saisi unohtaa: Mikään kieli ei ole monoliitti, vaan aina toisiinsa kietoutuneiden minikielten kokonaisuus. Kielen normittamisen ja normittamisen ero ei ole selvä. Kieltä käytetään moniin eri tarkoituksiin, ja se toimii eri tavoin eri yhteyksissä. Kielet vaikuttavat toisiinsa. Millään

kielellä ole yksityistä autenttista ydintä. Ja niin edelleen.

Yksi huomio kiinnittää kielifilosofin mielenkiinnon erityisesti. Heikkinen ja Mantila kirjoittavat nimeämisestä, joka teema on ollut analyttisessä kielifilosofiassa aivan erinomaisen hyvin edustettuna. Mitään viittaamisen teoriaa kaksikko ei tietenkään tarjoa, mutta merkityksen muodostumiseen he avaavat kiinnostavan näkövinkkelin. Kielenhuollon ammattilaisina he tietävät ”morsian”-sanan merkityksen ”kelluvan” nyt, kun avioliittoinstituution merkitys on vähentynyt ja muuttunut. Enää ei ole selvää, voiko naiskumppania jo ennen naimatilaisuutta tai vielä sen jälkeenkin kutsua morsiameksi. Käytänteet ovat muuttuneet niin, että ”morsiamen” viitatuskohdetta ei enää ole olemassa samanlaisena kuin ennen, mutta koska vieläkin on jotain vanhan kaltaista, sanaa käytetään edelleen. Tällä hetkellä mitään yhtä merkitystä ”morsiamelle” ei ole sen enempää suomen yleiskielessä kuin pienemmissä dialekteissaakaan.

Idealisaatiosta toiseen

Kielen muutostilaiset ainekset eivät oikein istu staattiseen kielikäsitteeseen. Ongelma ei ole vain siinä, miten kuvata viittauksen kohteen vaihtuminen toiseksi. Suurempi pulma on, miten viitattavien olentojen itsensä muuttumisen ja rakentumisen voisi ymmärtää. Morsian ei nimittäin ole mikään itsestään ulos astuva luonnollinen luokka tai sortimentti, jonka voisi valita referentiksi muiden joukosta. ’Morsmaikkuus’ on sen sijaan asia, joka muotoutuu ”morsian”-sanan merkityksen kehkeytymisen myötä. Sanat ja niiden tarkoitteet rakentuvat yhdessä.

Rakentumiset eivät toki ole näinä postmodernismin veltoistuttamina aikoina kellekään enää uutisia. Juju onkin muualla: esimerkiksi yhä vain analyttisen filosofian piirissä suosituilla predikaattilogiikkahenkisellä tavalla ymmärtää kieli ei ole mitään tekemistä sulhojen ja morsianten kehkeytymisten kanssa. Tässä kuvassa inhimillisen toiminnan ainoa funktio on tuottaa itsenäinen kieliolio. Kun se on valmis, ihmisillä ei ole muuta kielellistä tointa kuin pullautella suustaan merkitykseltään määrättyneitä kielen fragmentteja. Ja kieli on aina valmis. Yksin se valitsee ne, jotka lankeavat ”naimapuuhaisen” predikaatin alle. Mitkään käsitteelliset tai sosiaaliset ”morsiamen” merkityksen kellumiset eivät ole mahdollisia, koska maailmaa tiiraillaan läpi abstraktin staattisen kielikäsitteeseen, josta tällaiset rakentumiset on jo lähtökohtaisesti idealisoitu pois. ”Eihän täällä miten vain voi olla!” joutuu loogis-metafyysinen tutkija huudahtamaan.

Tässä touhussa ei ole sinänsä mitään väärää, mutta olisi hyvä pitää mielessä, mitä on sivuutettu ja mihin keskitytty. Kun puhutaan kielestä vain abstraktina koodina, on äärimmäisen hankala ymmärtää käsitteiden ja kielen rakentumista ja institutionaalisuutta, esimerkiksi sitä, miten kielenhuolto on mahdollista. Tarvitaan toisenlaiset idealisaatiot merkitysten muodostumiselle – ja luultavasti jotakuinkin kaikelle muulle kielelliselle toiminnalle.

Jotta selviot pysyisivät mielessä, jotta tutkittava asia itse säilyisi tutkimuksen kohteena, jotta ilmiöiden uusia aspekteja ei yritettäisi ymmärtää vain jo kuvitellun perusteella, jotta ylimalkaan olisi joku roti, lukekaa hyvät ihmiset erityistieteitä!

LIISA STEINBY

Esirippu ylös vai alas?

Milan Kundera, *Esirippu* (Le rideau, 2005). Suom. Ville Keynäs. Siltala, Helsinki 2013. 151 s.

Moni muikin, joka oli seurannut pitemmän aikaa Kunderan kaunokirjallista ja esseetuohtantoa, lienee minun laillani ajatellut tietävänsä, mihin otsikko viittaa, kun vuonna 2005 ilmoitettiin Kunderan uusin esseekokoelman nimen olevan *Le rideau*, Esirippu. Kunderan tuotanto oli nimittäin siihen mennessä edennyt kohti syvenevää pessimismia ihmisen mahdollisuuksien, Euroopan ja romaanin suhteen, kolmen teeman, jotka ovat niin hänen romaaniensa kuin hänen esseidensä keskiössä. Kundera oli aluksi – 1960-luvulta lähtien – liuttanut voimakkaasti romaanin puolesta nuoruudelle ominaista lyyristä, tunteenomaista ja suurista ideoista pikemmin kuin reaalitydelisuudesta lähtevää maailmankatso- musta vastaan. Romaani paljastaa ja tutkii ihmisen mahdollisuuksia maailmassa, joka usein on hänelle vihamielinen. Tällaisena se sijoittuu koko eurooppalaisen kulttuurin ytimeen.

Jo Kunderan ensimmäisen esseekokoelma *Romaanin taide* vuodelta 1986 päättyi kuitenkin esseeseen, jossa todetaan romaanin kuuluvan menneisyyteen. Maailmassa, joka on tullut vihamieliseksi romaanin edustamalle ihmisen olemisen tutkimiselle ja olemisen monimutkaisuuden tajulle, Kundera tunnustaa rakautensa romaania ja sen historiaa kohtaan, joissa hän ajattelee ”eurooppalaisen hengen kallisarvoisen ydinolemuksen”¹ säilyvän tallennettuina kuin hopearasiassa.

Myöhemässä tuotannossaan Kundera näkee ihmisen mahdollisuudet nykymaailmassa yhä kapeammiksi, samalla kun hän katsoo romaanin lajina tulleen tiensä päähän. *Kuolemattomuus*-romaanin (1990)



koskee nimestään huolimatta pikemmin kuolevaisuutta kuin kuolemattomuutta. Huomion keskiössä on ihmisten vaikeus katsoa silmiin omaa kuolevaisuuttaan, mutta myös vaikeus nähdä omassa elämässään merkityksellisyyttä, joka nostaa elämisen puuduttavan toiston yläpuolelle. Jo pelkästään ihmisen biologinen olemassaolo, hänen sidoksisuutensa ruumiiseensa, nähdään tässä fataalina olemisen rajoituksena. Romaani koskee myös taiteiden – kuvataiteen, musiikin, kirjallisuuden – kuolemaa. Nämä taiteenalat kuolevat silloin, kun ei enää tuoteta mitään uusia, merkittäviä keksintöjä vaan pelkästään toistetaan vanhaa. ”Esirippu”-otsikko herättää näin luonnollisesti odotuksen, että esiripun julistetaan nyt lopullisesti laskeutuneen romaanin ja ylipäänsä eurooppalaisen kulttuurin ylle.

Romaani ihmisen olemisen tutkimisena, edelleen

Tällainen esirippu-metaforan enakoiva tulkinta osuu kuitenkin harhaan. Kundera ei käytäkään tässä

sanaa viittaamaan taiteen loppuun ja eurooppalaisen ihmisen maailman monimutkaisuuden tutkimisen seikkailun päättymiseen. Päinvastoin hän käyttää esiripun metaforaa viittaamaan tavanmukaisiin käsityksiin, jotka estävät meitä näkemästä asioita sellaisina kuin ne todella ovat, ja näkee romaanin tehtäväksi tällaisen esiripun hajottamisen. ”Esirippu” oikeampi sana olisikin siten ”verho”, mitä ranskan ”rideau” myös tarkoittaa, koska Kundera puhuu verhon/esiripun repimisestä, ei sen nostamisesta, romaanin tehtävänä. Esiripun tai verhon metafora on näin jatkoa sille romaanin tehtävän määrittelylle, jonka lukija on kohdannut Kunderan ensimmäisistä romaania koskevista esseistä lähtien. *Romaanin taiteen* mukaan romaanin tehtävä on tutkia ihmisen olemisen sellaisia puolia, jotka modernissa maailmassa vallitseva tieteellinen ajattelutapa on unohtanut tai jättänyt syrjään. *Esiripussa* tämä tehtävä on sama, mutta nyt ei puhuta niinkään olemisen unohdetuista puolista kuin välttämättömyydestä vapautua tuota olemista koskevista vääristä ennakkokäsityksistä.

Romaani siis repii rikki vääriä ennakkokäsityksiä paljastaakseen kätöksessä olevia totuuksia.

Romaanin todellisuuden tutkimisen eetos näyttäytyy näin *Esiripussa* samanlaisena kuin Kunderan aiemmassa tuotannossa. Useimmat kokoelman teemat ovat Kundera lukijalle niin ikään jo tuttuja. Kirjan jäsentyy seitsemään osaan, ja Kundera onkin nimennyt teoksen sen alaotsikossa seitsemänsäiseksi tutkielmaksi. Tämä täytyy ottaa *cum grano salis*: kysymys on yhtä lailla kuin kahdessa aikaisemmassa kokoelmassa *Romaanin taide* ja *Petetyt testamentit* (Les testaments trahis,

1993) sikermästä esseitä, jotka muodostavat vain löyhän temaattisen kokonaisuuden. Kundera on määritellyt oman esseemuotonsa romaanimaiseksi, millä hän viittaa esitettyjen ajatusten hypoteettisuuteen sekä systemaattisuuden puuttumiseen ajatusten kehittelystä². Juuri tällaisista romaanimaisista esseistä koostuu myös *Esirippu*, vaikka esseiden välillä onkin temaattisia yhteyksiä. Esseiden pääteemoja ovat kunkin taiteenlajin sisäisen historian korostaminen, kansallisuusrajojen kiistäminen romaanin taiteelta, romaanin tehtävän määrittäminen asioiden tutkimiseksi (niiden ytimeen menemiseksi) ja ennakkokäsitysten verhon repimiseksi, taiteen ja ihmisen ek-sistenssin yhteyden korostaminen sekä muistamisen ja unohtamisen ilmiöiden kysyminen yhteydessä taiteisiin (romaanisiin). Näiden lisäksi monet alateemat ovat tuttuja, kuten yksilöiden keksintöjen merkityksen korostaminen taiteiden historiassa, Keski-Euroopan 1900-luvun alun kirjallisuuden nostaminen modernismin ytimeksi sekä ajan, seikkailun, nuoruuden ja yksityiselämän teemat. Kokoelma tuntuukin pitkälti aiemman kertaukselta. Siitä löytyy kuitenkin yksityiskohtia ja yksittäisiä kirjailijoita koskevia kiintoisia huomioita, jotka tekevät siitä lukemisen arvoisen.

Pessimismin syveneminen

Vaikka Kundera ei siis laskekaan tässä kokoelmassa esirippua kaiken sen ylle, mitä hän on aiemmin pitänyt arvokkaana ja sanomisen arvoisena, ei pessimismin syveneminen ole väärä oletus. Jo *Romaanin taiteessa* tarkasteltiin sitä, miten nykymaailma rajoittaa ihmisen toiminnanvapautta. Täällä Kundera

kuitenkin katsoi, että ihmistä kahlehtivassa, hänelle ”loukuksi” muuttuneessa nykymaailmassakin on lukuisia erilaisia olemisen mahdollisuuksia, joita romaanin tulee tutkia. Hän käytti Cervantesin *Don Quijotea* malliesimerkkinä modernin ihmisen avoimuudesta olemisen moneudelle: Don Quijote lähtee etsimään seikkailuja, ja hänen eteensä avautuu arvaamattoman moninainen ja moniselitteinen maailma. Romaani tutkii tätä maailman moneutta ja moniselitteisyyttä. *Esiripussa* moniselitteisyyden ja moneuden tilalle on tullut yksiselitteinen totuus ihmiselämästä, joka ilmaistaan uudenlaisen Don Quijoten hahmoa koskevan tulokinnan kautta:

”Don Quijote on jo [alusta alkaen] lyöty. Ja vailla minkäänlaista suuruutta. Koska kaikki on alusta alkaen selvää: ihmiselämä itsessään on tappio. Ainoa, mitä meille jää tuon väistämättömän tappion edessä, jota elämäksi kutsutaan, on yritys ymmärtää sitä. Se on romaanitaiteen tarkoitus.” (13)

Romaani ei siis enää tutki olemisen loputonta moneutta vaan ainoastaan tekee tiettäväksi ja ymmärretyksi sen, että ihmiselämä on alun alkaen epäonnistunut yritys. Kokoelma sisältää useita esimerkkejä siitä, millä tavoin tämä ihmiselämän epäonnistuneisuus on kuvattu kirjallisuudessa. Lawrence Sternin *Tristram Shandyn* loputtoman tarinoinnin sanotaan tuovan hienosti esille ihmiselämän merkityksettömyyden. Gustave Flaubertin *Sydämen oppivuodet* epädraamallistaa (”epäteatterillistaa”) romaanin: teko, ele tai repliikki hukutetaan merkityksettömän arjen virtaan. Teon sijoittaminen elämän lukuisten pienten tapahtumien

joukkoon – elämisen proosaan – poistaa siltä suuruuden lisäksi myös traagisen suuruuden. Tolstoi antaa sankarittarensa *Anna Kareninassa* tehdä itsemurhan satunnaiselta vaikuttavasta mieleenjohtumasta. Näin ”Tolstoiin tutkielma itsemurhan proosasta on merkittävä saavutus, keksintö, jolle ei ole eikä tule vertaa romaanikirjallisuuden historiassa” (23). Flaubertia ylistetään edelleen ihmisten yleisen, parantumattoman tyhmyyden ylittämättömänä kuvaajana. Tähän yleispessimistiseen kuvaan ihmisen elämisen merkityksettömyydestä liittyy taiteen lopun ja ylipäänsä modernin Euroopan lopun julistus, Euroopan, jonka ytimessä oli ollut sen kulttuuri: ”Modernin ajan Eurooppaa ei enää ole. Se Eurooppa, jossa elämme, ei etsi enää identiteettiään filosofiansa ja taiteidensa peilistä.” (144) To-teamukseen sisältyy nostalgiaa kadotettua modernia eurooppalaisuutta ja sitä reflektoivaa taidetta kohtaan, mikä on tiettyssä mielessä ristiriidassa sen ajatuksen kanssa, että ihmiselämä ylipäänsä on epäonnistunut ja että taide voi esittää vain tätä ihmiselämän epäonnistuneisuutta. Mutta Kundera kiinnostavuus onkin enemmän yksittäisissä ajatuksissa ja oivalluksissa kuin ajatusten johdonmukaisessa kehittelystä. Tässä suhteessa hän on sitä mitä sanookin olevansa, eli romaanimainen esseisti pikemmin kuin filosofinen ajattelija.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Kundera, Milan. *Romaanin taide* (L'art du roman, 1986). Suom. Jan Blomstedt & Riikka Stewen. WSOY, Helsinki 1987, 166.
- 2 Sama, 72, 84–85; Kundera, Milan. *Les testaments trahis*. Gallimard, Paris 1993, 206–207, 276..

KIRJOITTAJALLE

Tarjota artikkeli-, essee-, puheenvuoro-, suomennos-, arvostelu- tai muita käsikirjoituksia lehdessä julkaistavaksi. **Artikkelin ihannepituus** on 30 000 merkkiä välilyön- teineen (yli 40 000 on yleensä liian pitkä), kolumnin 7 500. Kirja-arvioiden pituus on 4500–9000 merkkiä välilyön- teineen. Lehden teemakokonaisuudet koostetaan kutsuartikkeleista. Lehdelle tarjotuissa tieteellisissä artikkeleissa noudatetaan *referee*-menettelyä: ainakin yksi toimituksen ulkopuolinen asiantuntija arvioi käsikirjoituksen.

Lähetä käsikirjoitus toimitukselle sähköpostin doc-liitetiedostona. Liitä saateviestiin nimi, osoite, sähköpostiosoite ja puhelinnumero sekä kirjoittajatiedot (nimi, arvo ja/tai toimi, paikka) kirjoittajaluetteloa varten. Yhteensopivuusongelmista johtuen toimitus toivoo, että OpenOffice-ohjelmalla tehtyjä tiedostoja ei lähetetä tai toimitukseen otetaan ainakin yhteyttä etukäteen tarvittavien muutosten takia.

Älä käytä mitään tekstinkäsittelyohjelmien muo- toilutoimintoja (ei tyylimääritystä, sarkaimia, sivunumerointia eikä tavutusta). Käytä vain *kursiiv*ia tekstin korostamiseen ja vieraskielisiin termeihin, ei lihavoitua tai alleviivausta. Merkitse leipätekstiin kursii- villä myös teosten nimet, mutta artikkelien nimet lainausmerkeissä. Käytä kaksinkertaisia lainausmerkkejä sitaateissa, koros- taessasi tiettyä termiä ja ironisessa tms. merkityksessä. Käytä yksinkertaisia lainausmerkkejä käsitteiden koros- tamiseen sekä lainauksen sisällä. (Kaikenlaisia asioita kutsutaan ”työksi”. Professori toteaa: ”Työtä se on ’vih- piipertäjien’ filosofian.” Viime aikoina ’työn’ määrittely on noussut ”syvällisen” keskustelun aiheeksi.) Toisin kuin edellä, lainausmerkkien (kuten kursii- vin) ylikäyttöä kannattaa kuitenkin välttää. Käytä vain samaan suuntaan kaartuvia lainausmerkkejä.

Laadi artikkelin alkuun 2–6 virkkeen pituinen ingressi, joka johdattaa lukijan kirjoituksen teemoihin. Vältä kuitenkin tyyliä ”Tässä artikkelissa käsitel- en... Lopuksi totean...”. **Jaa teksti väliotsikoilla.** Huomaa, että lehtitekstissä hyvin pitkät kappaleet ja luvut ovat kan- keita. Vältä myös liian pitkiä väliotsikoita. Jutun päät- sikossa voi olla alaotsikko. **Jos haluat merkitä sitaatin**, luettelon tms. erillisenä sisennettynä kappaleena, mer- kitse sen alkuun [SISENNYS] ja loppuun [SISENNYS LOPPUU].

Käytä viitteisiin tekstinkäsittelyohjelman viiteto- imintoja. Käytä vain viitenumeroituja loppuviitteitä, ei ala- eikä teksti- tai sisäviitteitä. Ilmoita loppuviitteessä kirjoittajan nimi, vuosiluku ja sivunumerot (Drakuli 2007, 14–15). Toistuvaan viitteeseen viitataan merkin- nällä ”Sama” + tarvittaessa sivunumerot. Huom: kirja- arviossa voit kuitenkin viitata arvosteltuun teokseen tekstin sisäisellä sulkuviitteellä, mutta muihin teoksiin normaali- listi loppuviitteellä.

Merkitse kirjallisuusluetteloon kirjoittajan suku- ja etunimi, teoksen nimi, kustantaja, kustantajan ko- tipaikka ja ilmestymisvuosi. Teos kursii- villä, artikkelin nimi ilman kursii- via. Aikakauslehtiartikkelista ilmoita julkaisun nimi, lehden numero ja sivunumerot. Ko- koelma-artikkeleista artikkelin nimi ensin, sitten teos kursii- villä ja sen julkaisutiedot normaaliin tapaan. Mai- nitse suomennoksista myös alkuteoksen nimi, ilmes- tymisvuosi ja kääntäjä. Myös uudelleen julkaistuista klassikkoteksteistä on hyvä mainita alkuperäinen julkai- suvuosi. **Viitteissä ja lähdeluettelossa on, toisin kuin leipätekstissä, hyvä käyttää lyhenteitä (mm., esim., ks., vrt.).**

Dewey, John, *Democracy and Education. An Introduction to the Philoso- phy of Education* (1916). Free Press, New York 1997.

Hacking, Ian, *Mitä sosiaalinen konstruktio- nismi on?* (The Social Construction of What?, 1999). Suom. Inkeri Koskinen. Vastapaino, Tampere 2009.

Nagel, Thomas, What Is It Like to Be a Bat? *Philosophical Review*. Vol. 83, No. 4, 1974, 435–450.

Petman, Jarna, Pahuuden patologisesta dialektiikasta. Teoksessa *Imma- nel Kant. Radikaali paha. Paha eurooppalaisessa perinteessä*. Toim. Ari Hirvonen & Toomas Kotka. Loki, Helsinki 2004, 271–288.

Simmel, Georg, Eräistä filosofian nykyongelmista (Über einige gegenwärtige Probleme der Philosophie, 1912). Suom. Olli Pyyh- tinen. *niin & näin* 4/06, 42–45.

Viittaukset kokonaisuun toimitettuihin teoksiin (mutta mieluiten yksilöidysti artikkeleihin):

Visions of Value and Truth. Understanding Philosophy and Literature.

Toim. Floora Ruokonen & Laura Werner. Acta Philosophica Fen- nica, Vol. 79. Societas Philosophica Fennica, Helsinki 2006.

Tarkempia ohjeita löytyy lehden kotisivuilla olevista laajennetuista kirjoittajaohjeista.

Laita kaikki kysymykset tai huomautukset saate- viestiin. Lähetä kaaviot tai taulukot erillisinä tiedostoina. Tarkemmat muotoiluohjeet lähetetään pyydettyä.

Julkaistavaksi hyväksytyt kirjoitukset voidaan jul- kaista samalla tai myöhemmin myös lehden verkkosi- vuilla.

Neuvoja kirjoittajille

- Tarkista, että tekstin aikamuoto ei vaihdu perusteetta.
- Vältä liian pitkiä ja koukeroisia virkerakenteita.
- Vältä tarpeettomia kankeita ilmaisutapoja (kautta, ta- holla, myötä, välityksellä, johdosta, toimesta, koskien, liittyen, suhteen, nähden, osalta).
- Vältä anglismeja kuten: ”Olen kiinnostunut en vain metafysiikasta vaan myös etnografiasta.”; ”Se on han- kalaa, että keskustelu puuroutuu.”