



Apichatpong Weerasethakul: *Memoria* (2021).

ILPO HIRVONEN

Elokuvaflaneerausta

34. Rakkautta & Anarkiaa -elokuva festivaali

Kulttuurialaa riepotelleen koronaviruspandemian seurauksena moni elokuvafestivaali on jouduttu perumaan tai siirtämään verkkoon meillä ja maailmalla. Vielä pari viikkoa ennen jokasyksyistä Rakkautta & Anarkiaa -festivaalia oli epäselvää, voidaanko tapahtumaa sen perinteisessä muodossa lainkaan järjestää. Vaikka jotkin elokuvat olivat ensimmäisen koronavuoden festivaalin tavoin saatavilla myös verkossa, tuntui Helsingissä 16.–26.9.2021 nyt 34. kertaa lopulta järjestetty Rakkautta & Anarkiaa edellistä tutummalta.

Viime vuonna harvakseltaan täytettyjen elokuvasalien kapasiteetti oli rajattu kolmasosaan, kun taas tänä vuonna se nousi puoleen. Kasvomaskoja lukuun ottamatta festivaali ei katsojasta juuri poikennut tavallisesta, joskin järjestäjille kokemus on epäilemättä ollut vähintään turhauttava ja stressaava. Avajaiselokuvana esitetyn ranskalaisohjaaja Leos Caraxin odotetun *Annette* (2021) -musikaalin avausnume-

rossa ”May We Start” raikuikin katsojien ja järjestäjien ilo palata juuri elokuvateattereissa järjestetyille festivaalille.

Elokuva festivaaleissa on aina hienoa, miten toisistaan radikaalistikin poikkeavat elokuvat asettuvat vuoropuheluun. Yhteyksiä muodostuu kuitenkin yhtä lailla verkossa kuin ”paikan päällä” järjestetyillä festivaaleilla. Sen sijaan perinteisemmällä teattereihin kuratoiduilla festivaaleilla korostuu elokuvakatselun



Radu Jude: *Bad Luck Banging or Loony Porn* (2021).

ruumiillis-ympäristöllinen ulottuvuus. Minua ilahdutti, kun Cannes-voittaja *Hytti nro 6* (2021) esityksen yhteydessä ohjaaja Juho Kuosmanen erikseen huomioi, että elokuva esitettiin nimenomaan upeassa Bio Rex -teatterissa. Konkreettisissa paikoissahan elokuva aina lopulta katsotaan, eivätkä nuo paikat ole mitenkään merkitysettömiä elokuvakokemukselle, kuten Kuosmanen painotti.

Merkittävää sekin, että teattereissa järjestetyillä festivaaleilla katsojan on käveltävä teatterista toiseen. Hyvän R&A:ssa nähdyn elokuvan jälkeen Helsingin tutut rakennukset ja ympäristöt voivat tuntua hiukan erilaisilta, kun esityksen jälkikuvat heijastuvat kaupungin julkisivuille. Tuo kokemus voi kantautua seuraavan elokuvan katseluun. Erityisen kiinnostavaa on, kun urbaani flaneeraus itsessään toistuu tai jopa tematisoituu valkokankaiden kaupunkitiloissa. Käveleminen koetaan joskus mielenkiinnottomaksi siirtymäksi yhdestä paikasta toiseen. Mikäli monia kävelemistä arvostavia filosofi on uskomisen, käveleminen voi kuitenkin olla kaikkea muuta kuin merkityksetöntä. Esimerkiksi sekä Rousseau että Nietzsche väittävät saaneensa parhaat ideansa kävellessään. Kirjassaan *Kävelyn filosofiaa* (2009) Frédéric Gros kuvaakin kävelyä toiminnoksi,

jossa ruumiin liike yhdistyy ajattelun liikkeeseen. Kävelevä ihminen, *flâneur*, on kaupunkiympäristössä siivullinen tarkkailija, joka kokee ja ajattelee hitaammin.

Tämänkaltaista ”pelkkää kävelemistä” ilman tarinaa eteenpäin vievää vuoropuhelua nähdään harvemmin valkokankaalla. Osittain siksi sen kuvaaminen voi olla yllättävää ja siten vaikuttavaa. Jotkin elokuvat ovatkin hidastaneet juuri hiljaisen harhailun äärelle läpi elokuvan historian: Alfred Hitchcockin *Puhtauden lunnaat* (Blackmail, 1929) ja *Minä tunnustan* (I Confess, 1953), Curtis Bernhardtin *Mieletön rakkaus* (Possessed, 1947), Michelangelo Antonionin *Yö* (La notte, 1961) ja *Identificazione di una donna* (1982), Agnès Vardan *Cléo viidestä seitsemään* (Cléo de 5 à 7, 1962), Wim Wendersin *Paris, Texas* (1984), Theo Angelopouloksen *Mehiläishoitaja* (O Melissokomos, 1986), Krzysztof Kieślowskin *Veronikan kaksoiselämä* (La double vie de Véronique, 1991), Tsai Ming-Liangin *Eläköön rakkaus* (Ai qing wan sui, 1994) sekä Béla Tarrin poikkeuksellisen hitaat elokuvat. Kun elokuvafestivaalilla liikkuu teatterista toiseen, ”pelkän kävelemisen” todistaminen valkokankaalla voi tuntua erityiseltä. Tänä vuonna festivaalilla kuljeskeluni alkoikin resonoida näkemieni elokuvien kävelykuvausten kanssa, joskus arvaamattomilla tavoilla.

”Juden täysin ennalta-arvaamattomassa elokuvassa ei koskaan tiedä, mitä odottaa.”

Katukävelyä Bukarestissa

En esimerkiksi odottanut kohtaavani erään iltapäiväisen vaellukseni jälkeen kaupunkikävelemisen vaatimatonta estetiikkaa raflaavasti nimetyssä romanialaisen provokaattorin Radu Juden elokuvassa *Bad Luck Banging or Loony Porn* (Babardeală cu bucluc sau porno balamuc, 2021). Keväällä Berliinin elokuvajuhlien pääpalkinnon voittanut elokuva kertoo Emi-nimisestä opettajasta, jonka seksivideo päätty vahingossa nettiin ja aiheuttaa skandaalin. Sensaatiomaisesta seksiaihepiiristä huolimatta Juden elokuva luottaa ehdottomasti sisältöä enemmän muotoon. Buñuelin, Pasolinin ja Makavejevin hengessä tehty anarkistinen satiiri avautuu virkistävän yllätyksellisenä kubistisena muodostelmana, jonka kolme episodista eroavat räikeästi tyyllisesti toisistaan.

Elokuvan ensimmäinen episodi on antonioni-laista katurealismia, jossa etäällä oleva kamera tallentaa opettajan kävelyä Bukarestin kaduilla sivullisen perspektiivistä. Emin nähdään ostavan kukkia, käyvän kaupassa ja hakevan apteekista rauhoittavia ”stressaavaan tilanteeseensa”, mutta ennen kaikkea Jude vain kuvaa Emin liikkumista kaupungilla: ylittämässä risteysiä, seisomassa liikennevaloissa ja kävelemässä kaduilla. Ajoittain kamera panoroiva kamera ikään kuin osallistuu Emin vieraantuneeseen kävelykokemukseen. Näin Jude onnistuu elokuvallisesti ilmaisemaan kävelemistä mielen harhailuna; kuljeskelu leviää elokuvan tyyliin ja kerrontaan. Välillä Emi puhuu tuttavillean, mutta suurimaksi osaksi elokuvan ensimmäinen osa pidättäytyy dialogista ja keskittyy pelkkään kävelemiseen.

jossa seksivideolla esiintyvä opettaja asetetaan syyntiin koulun vanhempainillassa.

Juden täysin ennalta-arvaamattomassa elokuvassa ei koskaan tiedä, mitä odottaa. Villissä elokuvassa on kuitenkin kenties kaikkein yllättävintä sen vähäeleinen ensimmäinen episodi. Prologissa katsojalle näytetty seksivideo on jo päätynyt nettiin, mutta asiaa ei heti kerrota. Kerronta kommunikoi hitaasti ja elliptisesti liikaa selittelemättä. Kamera vain tallentaa Emin tepastelua Bukarestin kaduilla. Vaikka elokuvassa ei ole varsinaisia näkökulmaotoksia, Juden kaupunkiympäristön elementteihin ajoittain panoroiva kamera ikään kuin osallistuu Emin vieraantuneeseen kävelykokemukseen. Näin Jude onnistuu elokuvallisesti ilmaisemaan kävelemistä mielen harhailuna; kuljeskelu leviää elokuvan tyyliin ja kerrontaan. Välillä Emi puhuu tuttavillean, mutta suurimaksi osaksi elokuvan ensimmäinen osa pidättäytyy dialogista ja keskittyy pelkkään kävelemiseen.

Vuoropuhelun niukkuus kävelykohtauksissa on merkittävää, koska kokonaisuutena Juden elokuva on nimenomaan kiinnostunut kielestä ja sen valtarakenteista. Elokuvan lopputekstien aikana M.A. Numminen laulaa humpan tahtiin Wittgensteinin kielen kuvateorian väitteitä totuudesta kuvan ja todellisuuden välisenä vastavuutena. Kolmannen episodin kouluoikeudenkäynnissä yksi vanhemmista vetoaa Thomas Kuhnin tieteenfilosofiaan ja niin sanottuun pessimistiseen metainduktioon: se, mitä tällä hetkellä pidetään tieteellisesti totena, voikin tulevaisuudessa osoittautua epätodeksi, mikä langettaa epäilyksen varjon nykyaikaisten tieteellisten väitelauseiden ylle. Elokuvan toisen episodin absurdi sanakirjaka-
valkadi korostaa epäsuorasti juuri sanojen määritelmien,

”Emi tuntuu pakenevan yhteiskunnallista helvettiä ruumiillisen olemisen yksinkertaisuuteen.”

niihin kätkeytyvien valtarakenteiden ja sitä kautta myös sosiaalisten normien kontingenssia ja keinotekoisuutta. Sanat, niiden vakiintuneet merkitykset ja käyttötavat piilottavat näennäisessä ikuisuudessaan alleen asioita, Jude tuntuu väittävän.

Mikali Juden elokuvan toinen ja kolmas episodi eksplisiittisesti tematisoivat kieltä, representaatiota ja valtarakenteita, ensimmäinen episodi tuntuu ensi alkuun kuvaavan pelkkää olemista. Juden mainostauluihin ja historiallisiin rakennuksiin panoroiva kamera kuitenkin muistuttaa myös näennäisen neutraalin tilan ideologisista ulottuvuuksista. Emin katukävely tavallaan ilmentää hänen pyrkimystään paeta muiden sanoilta, jotka tulivat irvokkaasti elokuvan viimeisessä episodissa. Gros itse asiassa puhuu siitä, miten kieli katoaa kävelemisessä: ”Kävelemisen hiljaisuudessa [...] lopulta unohdamme, miten sanoja käytetään – koska silloin emme tee mitään muuta kuin kävelemme”¹. Elokuvan sanakirjaepisodissa yksi luetuista sanoista onkin ”jalkakäytävä”. Juden sanakirjassa todetaan, että jalkakäytävän synnyn taustalla piilee luokka-ajattelua: rahvaan kansan haluttiin kävelvän hevostäpällä liikkuvan porvariston vieressä. Nykyään asetelma on Juden luennan mukaan korvattu jalkakäytävien ja autojen hierarkialla.

Vaikka Jude näin todennäköisesti pyrkii politisoimaan ensimmäisen episodin kävelykohtaukset, elokuvan katsojalle ne näyttävät (vähintään ennen tulevien episodien tarjoamaa laajempaa kontekstia) puolidokumentaarisina mutta samalla kameratyöskentelyn ja leikkauksen ansiosta liki lyyrisen seesteisinä kuvina kaupungissa harhailemisesta. Panoroihan Juden kamera mainostaulujen

ja historiallisten rakennusten lisäksi myös inhimillisten rakenteiden reunoilla pilkistävään luontoon. Näin kaupungilla kävelevä Emi tuntuu pakenevan yhteiskunnallista helvettiä ruumiillisen olemisen yksinkertaisuuteen, johonkin sitä alkukantaisempaan. Flaneeraavasta Emistä tulee Grosin ajatusta mukaillen ei-kukaan: ”Kävelemisen vapaus on sitä, ettei ole kukaan, koska kävelevällä keholla ei ole menneisyyttä, vain ikivanha elämänvirtaus.”²

Harharetkiä Kutaisissa

Käveleminen on ehdottomasti keskeistä myös yhdessä festivaalin parhaista katselukokemuksistani, georgialaisen Aleksandre Koberidzen toisessa pitkässä elokuvassa *What Do We See When We Look at the Sky?* (Ras vkhedavt, rodesac cas vukurebt?, 2021). Elokuvan tiimoilta tehdyssä haastattelussa YouTube-kanavalle *Static Vision* Koberidze muistelee, kuinka hänen elokuvaopettajansa totesi pitävänsä ”elokuvista, joissa voi kävellä”³. Miellyttävä lausahdus herättää välittömän assosiaatioryöpyn tilaa onnistuneesti luovista elokuvista, joiden kirjajaan joukkoon Koberidzen teoksen voi nyt ilolla laskea. Georgian toiseksi suurimpaan kaupunkiin sijoittuva elokuva saanee monen haaveilemaan Kutaisiin matkustamisesta. Ihasuttavassa maagisrealistisessa sadussa syntyy ihmeellinen tuntu kotoisasta kaupungista, sen vanhoista kaduista, joen ylittävistä silloista, myöhään auki olevista grilleistä, suloisista kujista, monista koloista ja nurkista. Miljöö tulee niin tutuksi, että katsoja voi melko konkreettisesti hahmottaa henkilöiden liikkeitä kaupungissa. Tämä on tärkeää, koska Koberidze on elokuvassaan tarinaa ja hen-



Alexandre Koberidze: *What Do We See When We Look at the Sky?* (2021).

kilöitä enemmän kiinnostunut ympäristön, inhimillisen olemisen ja siitä syntyvien tunteiden käsittelemisestä. Etäisyyttä pitävän kerronnan jättäessä henkilöt hiukan yleismaailmallisiksi arkkityypeiksi, ”keiksi tahansa”, teemat ikään kuin avautuvat katsojan koettaviksi rakkauksella luodussa tilassa vailla liiallista tarinnallista painoastia.

Elokuva alkaa kuvalla lapsista, jotka kävelevät pois koulun portista. Kun väkijoukko on haihtunut paikalta, Koberidzen kamera zoomaa veikeästi maahan. Tiiviisti rajattuun ruututilaan ilmestyvät pian toisiinsa törmäävät jalkaparit, jotka kuuluvat Giorgille ja Lisalle. Kohtaamisen kertominen liikkuvien jalkojen kautta tuo mieleen Hitchcockin klassikkoelokuvan *Muukalaisia junassa* (Strangers on a Train, 1951), mutta valittu kerrontakeino kiinnittää myös huomion nimenomaan kävelemiseen ja kaupunkitilassa olemiseen henkilöiden sijaan. Ensisilmäyksellä toisiinsa rakastuneet Giorgi ja Lisa kohtaavat pian uudelleen ja sopivat treffit seuraavalle päivälle. Heidän ylleen lankeaa kuitenkin kirous, jonka seurauksena molemmat heräävät uuteen päivään täysin erinäköisinä ja toisilleen siten tunnistamattomina. Samalla he myös menettävät omia identiteettejään määrittelevät piirteet. Farmaseuttina työskentelevä Lisa unohtaa

kaiken lääketieteestä, kun taas jalkapalloa rakastava Giorgi ei enää osaa pelata. Illalle kaavaillut treffit eivät luonnollisesti onnistu.

Lievän alkujärkytyksen jälkeen Lisa ja Giorgi sopeutuvat uuteen tilanteeseen yllättävän hyvin. Toisistaan tietämättä he päätyvät työskentelemään lähelle toisiaan samalle työnantajalle: Lisa joen varrella sijaitsevaan vanhan miehen omistamaan kahvilaan, Giorgi samaisen ukon pyörittämään bisnekseen läheisellä sillalla. Aikaa kuluu lämpimän kesän ja jalkapallon MM-kisojen sähköistämässä kaupungissa. Giorgi ja Lisa alkavat hitaasti tutustua toisiinsa, tietämättöminä jo jakamastaan rakkaudesta. Samalla Koberidzen kerronta alkaa kuljettaa sivujuonta dokumenttielokuvaryhmästä, joka haluaa kuvata pariskuntia. Ryhmä tallentaa myös Giorgin ja Lisan filmille, vaikka he eivät seurustelekaan. Kun dokumenttielokuvan raakaversio viimein näytetään siihen osallistuneille pareille, Giorgi ja Lisa näkevät yllätykseen vanhat versiot itsestään kankaalla ja tajuaavat välittömästi, mistä on kyse – ja loppu onkin sillä selvä.

Nokkelasti kerrottu yksinkertainen tarina on kaunis allegoria rakastumisen prosessista. Viehättävä pieni tarina laajenee liki kolmituntiseksi pienten hetkien suureksi sinfoniaksi, rönsyileväksi rakkauskirjeeksi Kutaisin kau-

pungille ja kävelemiselle. Koberidzen oman kertojaäänän hallitsemissa teoksissa on viipymistä mitättömiltä vaikuttavien yksityiskohtien äärellä, mikä näkyy myös elokuvan lukuisissa sisäkertomuksissa. Kutaisin tyypilliset kisakatsomopaikat sekä kulkukoirien preferenssit niiden suhteen käydään läpi. Mukaan mahtuu myös reilu neliminuuttinen kohta, jossa yleviltä tuntuvissa hidastuskuvissa pienet lapset pelaavat jalkapalloa Italian vuoden 1990 MM-kisoja varten sävelletyn ”Notti magiche”-kappaleen säestämänä.

Rikas tarinoiden mosaiikki saa ilmaisunsa Koberidzen moninaisessa muotokielessä, joka varioi nopeiden zoomausten, hitaiden panorointien ja staattisten sekvenssiotosten sekä erilaisten kuvakokojen yllättävien ääripäiden välillä. Giorgin ja Lisan kaksi ensimmäistä kohtaamista ennen muodonmuutosta on esimerkiksi kuvattu tavoilla, jotka estävät katsojaa näkemästä heidän kasvojaan. Ensin nähdään vain jalat, sitten henkilöt ovat niin kaukana, että heitä hädin tuskin erottaa kuvasta. Vaikutelma on hyvin huomiota herättävä – näemme vain kävelijöitä, ”keitä tahansa”. Samalla Koberidze toisaalta käyttää klassisen kerronnan keinoja, nimittäin hyvin keskitettyä ekspositiota eli tarinan ja henkilöiden johdattelevaa esittelyä. Siitä tekee poikkeuksellisen kuitenkin se, ettei Koberidze juuri käytä dialogia eksposition välineenä. Niukasti vuoropuhelua sisältävää elokuvaa hallitsee sen sijaan Koberidzen oma kertojaääni, joka hoitaa tarinainformaation välittämisen. Hyvä esimerkki on kohta, jossa katsojalle esitellään elokuvan sisällä tehtävän dokumenttelokuvan kuvausryhmä. Kertoja vain toteaa, keitä nämä henkilöt ovat ja mitä he ovat tekemässä. Mitään tätä edes epäsuorasti kommunikoivaa dialogia kohtauksessa ei ole. Näin on mahdollista keskittyä oleelliseen oleiluun, mitä varten Koberidzen napakan ekonominen kerronta ajoittain löystyykin ajalehtivaksi, harharetkiä tekeväksi flaneerausiksi. Kun muodonmuutoksen kokeneet Giorgi ja Lisa saapuvat sovitulle treffipaikalle toisiaan tunnistamatta, kerronnan huomio esimerkiksi siirtyy heidän välissään olevien iloisten nuorukaisten huolettomaan ajanviettoon.

Oman lisänsä jo muutenkin poikkeukselliseen kerrontaan tuovat Koberidzen toistuvasti käyttämät, ainakin oletetusti ”vieraannuttavat”, niin sanottua neljättä seinää rikkovat keinot. Kun Giorgi ja Lisa ovat kumpikin käyneet yöpuulle kodeissaan, kuvaan nukkuvasta Lisasta ilmestyy teksti, joka pyytää katsojaa sulkemaan silmänsä ja avaamaan ne vasta äänimerkin jälkeen. Sillä välin Koberidze häivyttää toiseen kuvaan muodonmuutoksen jälkeen pian heräävästä Lisasta. Toisin kuin voisi täydellä syyllä odottaa, keino ei tunnu vieraannuttavalta kikalta. Päinvastoin: keino kutsuu katsojan mukaan elokuvan merkitysten luomisprosessiin. Huomattavasti myöhemmin, neliminuuttisen ”Notti magiche” -jalkapallopelin jälkeen, kertoja alkaa pohtia sitä, kuinka ihmiset elävät elämäänsä välinpitämättöminä heitä ympäröivästä lajikadosta ja eläinten kaltoinkohtelusta. Kun elokuvan voisi nyt puolivälin taitekohdassaan ajatella tekevän odottamattoman täyskäännöksen lempeästä sävystä poliittiseen retoriikkaan, kertoja toteaaakin yllättäen: ”No, joka

tapauksessa, palataan nyt tarinaan”. Joku juuri musiikki-videoamisen jalkapallokohtauksen todistanut kyyninen katsoja voisi ihmetellä, mihin tarinaan, mutta elokuva tosiaan palaa välittömästi takaisin uomiinsa. Samaiset moraaliset kysymykset nousevat kuitenkin pintaan vielä uudelleen, kun kertoja – jälleen täysin yllättäen – ryhtyy pohtimaan: ”Joskus mietin, mitä kerron lapsilleni. Mitä voin sanoa heille? Että olen tehnyt elokuvia?” Elokuvan lopussa kertoja jälleen ryhtyy reflektoimaan kertomansa tarinan uskottavuutta ja hyödyllisyyttä lainaten – sekä suorasti että epäsuorasti – Gogolin *Nenän* ironista lopukaneettia.

Tällaisen kirjavan kokonaisuuden pitäisi kai tuntua hämmentävältä sekasotkulta, mutta Juden *Bad Luck Banging or Loony Porn* -elokuvan tavoin Koberidzen *What Do We See When We Look at the Sky?* onnistuu erilaisten elementtien yhdistämisessä. Yksi keskeinen syy on se, että molempien elokuvien muodollista organisaatiota ohjaa taiteellinen visio. Koberidzen metaelokuvassa tuo näkemys liittyy kertomiseen ja katsomiseen, mihin elokuvan nimikin viittaa. Kun katsomme taivasta, emme näe yksinomaan ”taivaaksi” nimettyä tavallista kohdetta. Taivashan on, Kielitoimiston sanakirjan määritelmää lainatakseni, ”avaruus sellaisena kuin se Maasta näkyy”⁴. Toisin sanoen taivas sisältää jo suhteen meihin, sitä maankamaralta katsoviin olentoihin. Kun katsomme taivasta, emme näe ainoastaan avaruutta vaan tavallaan myös palan itsestämme, omasta osallisuudestamme taivaan ilmiöön.

Koberidzen elokuva käsitteleeekin juuri katsomista, näkymätöntä ja nähtyä sekä osallisuuttamme niihin. Riippumatta siitä, seuraako katsoja Koberidzen kertojan ohjeistusta sulkea silmänsä vai ei, tuolla hetkellä tavasta, jolla katsotaan, tulee merkityksiä luovaa. Dokumenttelokuvan kuvausryhmän esittelevässä kohtauksessa kertoja toteaa dokumentin ohjaajan olevan huolissaan siitä, onnistuuko hän parien kuvaamisella ”tekemään näkyväksi” sen, mitä hän haluaa. Elokuva on taidemuotona yleisesti ottaen sidottu konkretiaan, ja Koberidzenkin elokuva tarttuu nähtyyn: kaupungin pienimpiin yksityiskohtiin, kulkukoiriin, jalkapalloon. Kuitenkin näihin konkreettisiin asioihin tarrautuvan estetiikan avulla *What Do We See When We Look at the Sky?* tekee näkyväksi nimenomaan abstrakteja asioita, joita ei nähdä: rakkaus, sattuma, onnellisuus, merkityksellisyys, kohtalontunne. Tästä ajatuksesta kasvaa elokuvan maagisrealistinen tunnelma.

Henkilöihin etäisyyttä pitävä kerronta, dialogin niukkuus, päähenkilöiden määrittävien ominaisuuksiensa katoaminen sekä tietysti heidän jalkoihinsa kasvojen sijaan keskittyvä esittely tekevät Koberidzen elokuvan rakastavaisista varsinaisia kävelijöitä. Heistä todella tulee identiteeteistään vapautuneita keitä tahansa. ”Kävelemällä”, Gros väittää, ”irtaudutaan jopa identiteetin ajatuksesta, houkutuksesta olla joku, jolla on nimi ja menneisyys.”⁵ Juden *Bad Luck Banging or Loony Porn* -elokuvan tavoin käveleminen leviää myös Koberidzen *What Do We See When We Look at the Sky?* -elokuvan tyyliin

ja kerrontaan. Koko elokuvasta tulee harhailevaa, eri sisäkertomuksiin ja kyhäelmiin kuljeskelevaa kerrontaa. On kuin elokuvan kertoja olisi itse kutaisilainen *flâneur*, kaupunkitilan tarkkailija, jonka ruumiin ja ajattelun liikkeiden luomat harhapolut muodostavat elokuvan varsinaisen sisällön.

Haahuilua Kolumbiassa

Tämän vuoden festivaalin paras elokuva on kuitenkin jokseenkin odotetusti Apichatpong Weerasethakulin *Memoria* (2021). Thaimaalaisen *auteurin* ensimmäinen kansainvälinen elokuva kertoo Tilda Swintonin esittämästä Jessicasta, skotlantilaisesta floristista, joka Kolumbiassa matkustellessaan alkaa kuulla salaperäistä ääntä. Heti elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa voimakas pamahdus herättää hänet. Jessica yrittää selvittää mieleenpainuvan äänen alkuperää, mutta kukaan muu ei vaikuta kuulevan sitä. Lopulta äänen metsästyksessä johtaa Jessican kolumbialaiselle syrjäseudulle, jossa hän kohtaa kaiken muistavan miehen, joka raskaan taakkansa vuoksi välttää uusia kokemuksia. Elokuvan unohtumattomassa loppujaksossa käy ilmi, että Jessica toimii jonkinlaisena antennina miehen muidenkin ihmisten muistoja sisältävälle neurokovalevyille. Riipaisevassa kohtauksessa toisille kuuluvat muistot kantautuvat Jessican herkkään tajuntaan. Arvoituksellinen äänikin ”paljastuu” jysähdykseksi Jessicalle tuntemattoman alueen muinaisesta historiasta.

Kuten Jude ja Koberidze, myös Weerasethakul aloittaa yksinkertaisesta alkuasetelmasta mutta lopulta kuljettaa tarinan taustalle ja keskittyy flaneeraavan olemisen kuvaamiseen. Weerasethakulin kerronta on lähtökohdiltaan yllättävän klassista: äänen alkuperän selvittäminen antaa kertomukselle selvän punaisen langan. Päähenkilöön fokusoituva kerronta kommunikoii tarinainformaatiota selvästi ja etenee Jessican mukana paikasta toiseen tämän selvittäessä arvoitusta. Kuitenkin kerronnallinen kommunikaatio on niin verkkaista, että tuskin kukaan katsoja pystyy keskittymään pelkästään juoneen ääniarvoituksesta. Elokuva on pullollaan kohtauksia, joissa katsojalle ei välitetä mitään ilmeistä tarinainformaatiota: Jessica pysähtyy kuuntelemaan jazz-sessiota, hän istuu kulkukoiran saartaman aukion kiveyksellä, hän käy pimentyvässä valokuvagalleriassa, hän katsoo lasin ympäröimää tyhjää tilaa taidenäyttelyssä, hän istuu, kävelee ja kävelee. Kuljeskelevassa kerronnassa on samanlaista vaeltelua kuin Koberidzen elokuvassa.

Memoriaa voisi lähestyä kävelykuvausten mestarin Michelangelo Antonionin elokuvaan rinnastuvana avoimena arvoituksena. Antonionin *Seikkailussa* (*L'Avventura*, 1960) nuori nainen katoaa. Ystävät etsivät, mutta naista ei koskaan löydy. Naisen katoamista tärkeämmäksi muodostuu etsimisen hidas haihtuminen henkilöiden päämäärättömäksi harhailuksi. Antonionin tavoin Weerasethakulin kerronta ottaa hitaasti etäisyyttä tarinan alkuasetelmaan ja alkaa keskittyä kävelemiseen, oleiluun ja silkkään odottamiseen. Arvoituselokuvan konventioiden mukaisesti Jessica pyrkii ensin ymmär-

tämään ääntä. Hän saa kuvailtua sitä ja saa siitä jäljitelmän äänisuunnittelijan avulla, mutta äänen fysiikka ei lopulta auta häntä – sen enempää kuin *Seikkailussa* naisen ystävien hyödyntämät sukeltajat, helikopterit ja poliisit. Jokainen oivallus vie vain syvemmälle arvoituksen ambivalenssiin.

Antonionin tavoin Weerasethakul kuvaa eksistentiaalista irrallisuutta kaupunkitiloissa harhailevan kävelemisen kautta, mutta *Memoriassa* Jessican käveleminen huokuu myös erityisempää juurettomuutta. Hän on yksin toisessa maassa, jossa hänen jalkojensa alta kivetään maata uutta tunnelia varten. Tunnelin tieltä pelastetaan vanhoja luita ja pääkalloja, jotka ovat jäänteitä Jessicalle tuntemattomasta ja vierasta historiasta. Lopulta Jessicaa häiritsevä ääni tuntuu kantautuvan samasta *terra incognitosta*, alkukantaisesta paikasta, menneisyyden uumenista. Juuriaan löytämätön haahuileva Jessica on tarkkaileva toinen, ”ei-kukaan”, joka seuraa maailmaa sivulisenä, ei osallistuvana, kuin ulkopuolisena aaveena.

Risteyksiä

Kaikissa kolmessa elokuvassa – *Memoria*, *Bad Luck Banging or Loony Porn* ja *What Do We See When We Look at the Sky?* – on paljon kävelemistä kaupungeissa. Kävelemisessä hahmottuu henkilöiden suhde heidän ympäristöihinsä. Weerasethakulin *Memoriassa* Jessican käveleminen vieraisa tiloissa ilmentää katkosta hänen ja ympäristönsä välillä, joka johtuu osin historiallisen kontaktin puutteesta. Juden *Bad Luck Banging or Loony Porn* -elokuvassa kyse on taas moraalista kuilusta kuljeskelevan Emin ja paheksuvan yhteisön välillä. Koberidzen *What Do We See When We Look at the Sky?* sen sijaan kuvaa henkilöitä täysin maailmaansa uponneina, mutta käyskentelevän kertojaäänän moraaliset pohdinnat tarinankerronnasta tuovat harmoniseen yhteyteen kiinnostavia säröjä.

Käveleminen on toimintaa, mutta yleisesti paikasta toiseen siirtymistä palveleva toiminto tavataan leikata pois. *Memoria*, *Bad Luck Banging or Loony Porn* ja *What Do We See When We Look at the Sky?* -elokuviin voisi todeta olevan kiinnostuneempia pienistä matkoista kuin suurista määränpäistä, mutta ”pelkkää kävelyä” kuvaavina elokuvina niissä on jotain muutakin. Ne valjastavat kävelemisen ilmaiseksi voimaksi ottamalla kaupunkiharhailun eetoksen osaksi muotokieltään, joka puhuttelee ainakin allekirjoittanutta elokuvafestivaali-flaneeraajaa.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Gros, Frédéric, *Kävelyn filosofiaa* (Marcher, une philosophie, 2009). Suom. Aki Räsänen. Basam, Helsinki 2015, 76.
- 2 Sama, 15.
- 3 Verkossa: [youtube.com/watch?v=MURopz-k8fk](https://www.youtube.com/watch?v=MURopz-k8fk) (2:40–3:15).
- 4 Verkossa: kielitoimistonanakkirja.fi/#/taivas
- 5 Gros 2015, 14