

TYTTI RANTANEN

# Mark Cousins, aktiivikatsoja

Elokuvan historia elää! Mukaansatempaavasta *Elokuvan tarina* -sarjastaan (*The Story of Film: An Odyssey*, 2011) tunnettu Mark Cousins (s. 1965) vieraili Helsingissä ensi kertaa *Rakkautta & Anarkiaa* -festivaalilla syksyllä 2014. Vuosikymmen myöhemmin hän on jälleen Helsingissä, tällä kertaa DocPoint-festivaalilla. Pohjois-Irlannissa varttunut ja Edinburghiin asettunut Cousins on sitten viime visiitin ehtinyt tehdä 19 pitkää elokuvaa, yli 14-tuntisen sarjan *Women Make Film* (2018) sekä kourallisen lyhytelokuvia. Tahti on tiivis, mutta Helsingissä Cousins ehtii keskustella elokuvan historian lisäksi taiteenlajin nykytolasta.

Pari päivää ennen haastattelua lähestyn Cousinsia festivaalin avajaisissa mennäkseni esittäytymään. Samalla kun etenen kohti, toisesta seurueesta tielleni peruuttaa Corkin elokuvajuhlien kuraattori ja melkein läikytämme punaviinit päallemme. ”*I saw that in slow motion*”, kuvailee Cousins välittömästi tunnistettavalla nuotillaan. Pienen hetken ajan *business as usual* -verkostoitumistapahtuma onkin ollut kohtaaus Laurelin ja Hardyn slapstick-komedialla – jos sitä niin osaa katsoa.

Mark Cousins on nimenomaan katsoja, ei tietäjä, vaikka nähdäkseen jotain täytyy tietääkin jotain. Hänen tyyliinsä on pikemmin havainnoiva kuin luennoiva. Arkisista, kameralle esiintymiseen ja asioiden katsomiseen perustuvista oivalluksista lähtevät liikkeelle muun muassa *Elokuvan ja lasten tarina* (*The Story of Children and Film*, 2013) sekä silmäleikkaukseen valmistautumisesta kertova, intiimi essee-elokuva *Katseen tarina* (*The Story of Looking*, 2021).

Cousins on myös avartaja. Alkuperäisessä *Elokuvan tarinassa* pidettiin huoli, että valokeila osuu myös ei-länsimaiseen elokuvaan. Sittemmin elokuvakulttuurissa on koettu muun muassa Bong Joon-Hon *Parasiteen* (2019) huipentunut Korea-buumi. Moni viime vuosien arvostettu elokuva on jo lähtökohdiltaan transnationaalinen, kuten korealais-kanadalaisen Celine Songin romansi *Past Lives* (2023) tai kambodžalais-ranskalaisen Davy Choun draama *Kotiinpaluu* (*Rétour à Seoul*, 2022). Cousinsin *Women Make Film* -sarja keskittyi naispuolisiin elokuvantekijöihin, mutta ei kronologisesti tai maantieteellisesti järjestettynä vaan eräänlaisena elokuvakouluna tai tutkielman elokuvan kieliopista. Sarjan aineistona oli elokuvia Pirjo Honkasalolta, Kira Muratovalta, Chantal Akermanilta ja 180 muulta ohjaajalta.

Cousins on myös yhdistelijä, mikä tuo hänen elokuviinsa ja sarjoihinsa esseististä tuntua – tai yllättäviä hypyleikkauksia, kun yksi keino tai teema tavoitetaan aivan toisenlaisessa elokuvassa jossain toisaalla tai toisessa ajassa.

*Elokuvan tarinan* jatko-osa *Uusi sukupolvi* (*The Story of Film: A New Generation*, 2021) täräyttää tällaisen radikaalin rinnastuksen heti avaukseen. Cousins yhdistää Todd Phillipsin *Jokerissa* (2019) nähdyin Joaquin Phoenixin kostonhimoisen tanssahtelun bronxilaisilla portailla Disney-animaatio *Frozenin* (2013) jääkuningatar Elsan voimauttavaan purkaukseen: *Let it go!* Hahmo päästää vihansa irti ja löytää voimansa. Se tuntuu ajassamme vetoavan katsojiin, sillä kumpikin kohtaaminen on noussut moderniksi klassikoksi.

## Elokuvaan raahattu todellisuus

Kymmenen vuotta sitten kirjoitit *Sight & Sound* -elokuva-lehden dokumentaarisen elokuvan erikoisnumerossa hyvin kriittisesti – ja aiheesta – että dokumenttielokuvakulttuuri on aivan yhtä painottunut länsimaiseen elokuvaan kuin elokuvakulttuuri muutenkin<sup>1</sup>. Maailmanlaajuisesti tehdään valtava määrä tärkeitä elokuvia, jotka eivät pääse näkyviin. Onko dokumentaarisen elokuvan tilanne mennyt kymmenessä vuodessa parempaan vai huonompaan suuntaan?

”Tilanne tuntuu hieman parantuneen. Kuluneen vuosikymmenen aikana useat yhteiskunnalliset liikkeet ovat saaneet länsimaisen elokuvan valkoiseen kaanoniin keskittyneet ihmiset kyseenalaistamaan joitain mielipiteitään. Tämä näkyy esimerkiksi Chantal Akermanin elokuvan *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* [1975] nostamisessa kaikkien aikojen parhaaksi elokuvaksi [*Sight & Soundin* äänestyksessä<sup>2</sup>]. Ihmiset laajentavat horisonttiaan hiukan enemmän, ja se on hyvä. Kun olin nuori, monet eivät olleet koskaan kuulleet Agnès Vardasta – ja nyt olisi miltei loukkaavaa ja häpeällistä olla tietämättä häntä. Mutta jos kysytään länsimaalaisilta, ovatko he kuulleet [Noriaki] Tsuchimoton, [Shinsuke] Ogawan ja Hara Kazuon upeimmista dokumenttielokuvista, monet vastaisivat edelleen ’en.’”

Silti elokuvajournalismi ja -julkisuus tuntuvat yhä toimivan, kiinnostavaa kyllä: Helsingissä Kino Re-

ginassa on talven aikana esitetty Chantal Akermanin retrospektiivi, joka on vaikuttanut olevan yleisömenestys. Siinä muuten esitettiin myös Itä-Eurooppaa kiertelevä elokuva *D'Est* (1993), joka on omassa *Sight & Sound* -kyselyn kymmenikössäsi.

”*D'Est* on mestariteos, eikä olekin! Täytyy sanoa, että olen hyvin vaikuttunut Kino Reginan ohjelmistosta. *D'Est* on hyvin tärkeä, sillä se selvästi tavoittaa jotain, mitä Itä-Euroopassa oli siihen aikaan meneillään, mutta Akerman on aina kiinnostunut myös elokuvan muotokielestä. Useat dokumentaarista moodia käyttävät elokuvantekijät lähestyvät dokumenttielokuvaa journalismina, ja sitäkin se voi olla, mutta dokumentaarinen elokuva on multiversumi.”

**Näetkö itsesi jonkin sortin formalistina tai strukturalistina?**

”Olen aina ollut kiinnostunut elokuvan kielestä. Voisin kutsua omia ohjauksiani dokumentaareiksi, mutta useissa niistä on fiktionaalisia aineksia. Puhuinkin eilen *masterclass*-luennollani siitä, että ohjaajan työ on raahata todellisuus elokuvan kieleen. Se ei virtaa sinne itsestään, joten tarvitaan käännöprosessi, jossa valmista merkitystä vailla oleva tosimaailma saa jonkin muodon. Tämä pätee jopa dokumentaariseen elokuvaan. Vaikka ohjaajat eivät olisi kiinnostuneet muodosta, he kuitenkin käyttävät jonkinlaista muotoa, vaikkeivät kutsuisi sitä sillä nimellä.”

**Minua joskus todella surettaa, että ihmiset pitävät ”kokeellisiksi” kutsuttuja elokuvia ”vaikeina” – neidän käyttävät keinoja siinä missä valtavirtaelokuvatkin! Keinot vain voivat olla erilaisia ja etualaistua.**

”Tarvitsemme aina avantgardea – sillä nimellä minä sitä kutsun. Kun ensimmäiset impressionistiset taidemaalarit astuivat esiin, suuri yleisö ja akatemia hyljeksivät heitä. Nyt kaikki tietävät, että esimerkiksi Paul Cézanne oli loistava taidemaalari. Mutta sama pätee muihinkin ’kokeellisiin’ tekijöihin, esimerkiksi Akermaniin. Entistä useammat ihmiset myöntävät nyt, että hän oli suurenmoinen. Alun perin hänen elokuviensa, kuten *D'Est*, *Je Tu il elle* [1974] tai *Les Rendez-vous d'Anna* [1978], ajateltiin olevan liian kaukana valtavirrasta, jotta niitä voisi hyväksyä. Toivottavasti valtavirta voi laventua – ja luulenpa, että juuri niin käy!”

**Esimerkiksi Greta Gerwigin *Barbiessa* (2023) on joltisenkin paljon itseensä viittaavuutta...**

”Kyllä, *Barbie* on osuva esimerkki! Sen kanssa samaan aikaan ensi-iltaan tullut [Christopher Nolanin] *Oppenheimer* [2023] oli vain puhdasta klassista elokuvaa. Minulla oli joitain ongelmia *Oppenheimerin* kanssa. *Barbie* muoto on mielenkiintoisempi: visuaalinen kieli, estetiikka, eräänlainen brechttiläinen viritys, mikä on mahtavaa.”

**Mikä *Oppenheimerissa* oli vikana?**

”Olen opiskellut fysiikkaa, joten olen tietoinen merkittävän fyysikon, Lise Meitnerin, panoksesta. Kun ottaa huomioon, että *Oppenheimerissa* mainittiin niin monta olennaista fyysikkoo, jotka auttoivat kehittämään atomipommia, miksi jättää mainitsematta tärkein naispuolinen fyysikko? Feministisestä näkökulmasta olin todellakin hyvin pettynyt, että elokuva nosti vain miehiä esiin eikä

yhätään naista. Lise Meitner oli hyvin tärkeä hahmo tässä kuviossa, eikä häneen edes viitata.”

**Elokuvaa ilman rajoja**

Mark Cousins on rakentanut Savoy-teatterissa pitämänsä *masterclass*-luennon omaelämäkerralliseksi katsojan matkakseen. Taival alkoi dramaattisessa ympäristössä, 1960–1970-lukujen taitteen Belfastissa. Kotikaupunki oli jatkuvasti televisiuutisissa, mikä tuntui erityiseltä, mutta syy oli karu: väkivalta ja pommi-iskut. Levottomassa ajassa pieni Mark halusi tarkkailla maailmaa mieluummin sivummalta. Sujuvasta esiintymisestä sitä ei arvaisi, mutta aikuiseksi varttunut asiantuntija-Cousins kokee edelleen kuvat sanoja läheisemmiksi.

Esityksessään Cousins nostaakin esiin paljon itselleen tärkeitä kuvia, joista useimmat ovat elokuvia. Joitakin teoksia hän kuvaa sekä luennolla että haastattelussa ”elämää mullistaviksi” (*life-changing*), minkä voi nähdä henkilökohtaisena versiona Peter von Baghin mainesanoista ”elämää suurempi”: ehkä kerrallaan juuri yhden ihmisen elämää johonkin uuteen suuntaan nytkäyttävä. Yksi tällainen elokuva Cousinsille on ollut iranilaisen runoilijan ja elokuvantekijä Forough Farrokhzadin *The House Is Black* (Khaneh siah ast, 1962), joka paljasti hänelle sanojen ”elokuvan poetiikka” uuden merkityksen. Ehkei pelkkää vieraskoreuttaan hän myös tunnustaa rakkauttaan Pirjo Honkasalon elokuvien mytologialle ja lähikuville. Useita mainintoja saa myös Erkki Karun propaganda-elokuva *Finlandia* (1922), jonka taianomaiset kuvat Kotkaan museoidun jäänmurtaja Tarmon lipumisesta helsinkiläisten keskuuteen ovat saaneet uuden elämän von Baghin oodissa *Helsinki, ikuisesti* (2008) – sekä Cousinsin *Elokuvan ja lasten tarinassa!*

Elokuvantekijänä Cousins haluaa puolustaa ”elokuvaa ilman rajoja” (*cinéma sans frontières*). Rajat ja määrittelyt lajien välillä eivät ole kovinkaan kiinnostavia, ja rahoittajien ja levittäjien tivaama ”kenelle tämä on?” on Cousinsin mukaan kategorisesti väärä kysymys. Kiinnostavan havainnon maailmasta pitäisi riittää, sillä vaikeinta on välttää tylsyyksiä, itsestäänselvyksiä ja arkipäiväisyyksiä. Yleisökysymykseen elokuvakulttuurin tulevaisuudesta kinnokasvattaja suhtautuu valoisasti: jos on elokuvan nälkä, sitä tulee tyydyttää kaikin tavoin, ja juuri nykyään se on verraten helppoa.

**Olisi tällainen pikkiriikkinen kysymys: miten näet elokuvan merkityksen juuri nyt? Onko siitä tullut vain sisältöä sisällön joukossa, vai onko elokuvalla yhä väliä isolla E:llä? Vai onko elokuva kuin Theseuksen laiva, joka voi muuttua pala palalta ja silti pysyä samana?**

”Mitä olemme nähneet viimeisen puolen vuoden aikana? Elokuvan paluun voimaksi, joka saa kansan keskustelemaan. *Barbie* onnistui siinä, *Oppenheimer* onnistui siinä. [Jonathan Glazerin] *The Zone of Interest* [2023], joka on mestariteos, onnistuu siinä. [Yorgos Lanthimosen] *Poor Things* [2023] herättää parhaillaan keskustelua seksuaalisuudesta ja ruumiista. Ennen kuin sinä ja minä olimme syntyneet, 1960-luvulla, elokuva oli itse

**”Elokuvan tarina toki antaa aivoille askareta: katsoja pähkäilee, mitä tapahtuu ja kuka tuokin on. Mutta kun aivot pysyttelevät kiireisinä ja harhautettuina, alitajunta voi todella sähköistyä. Katsoja on miltei tiedottomassa tilassa, elokuva välkkyä unimaailmassa.”**

puheenaihe. Se oli taidemuoto, joka todella sai ihmiset puhumaan, ja se pystyy siihen edelleen. Se on elokuvan yhteiskunnallinen ulottuvuus, parhaimmillaan.

Elokuva voi olla myös vain puhdasta viihdettä ja jotain, mitä voi laittaa pyörimään perjantai-iltana. Olen kuitenkin kiinnostuneempi elokuvateatterielämyksen unenomaisesta ulottuvuudesta. Sitä ei voi tavoittaa kotikatselussa, jonka voi aina keskeyttää. Katsoja menee elokuvateatteriin ja näkee jotain elämää suurempaa. Se on lähellä jonkinlaista haltioitunutta elämystä, joka ei vaadi loogista aivotoimintaa ja ajattelua. Tämäkin on osa ihmisyttämme, tällaisen kokemuksen haluaminen. Ajattelemme koko ajan, huolehdimme alituisen työstä, perheestä, ystäväistä. Mutta elokuva, tämä valtava hohtava ilmestys, pääsee syvemmälle eri tavalla, ja se on hyvin arvokasta. Miten tätä voi punnita yhteiskunnallisesti? Ei voi sanoa, että 'tämä elokuva opetti minulle lisää Senegalista'. Elokuvan tarina toki antaa aivoille askareta: katsoja pähkäilee, mitä tapahtuu ja kuka tuokin on. Mutta kun aivot pysyttelevät kiireisinä ja harhautettuina, alitajunta voi todella sähköistyä. Katsoja on miltei tiedottomassa tilassa, elokuva välkkyä unimaailmassa. Se on hyvin tärkeää, siksihän uneksimme. On aina pidettävä mielessä, että elokuvalla on sekä yhteiskunnallinen että unenomainen rooli.”

**Yhteiskunnallisella tasolla on kiintoisaa huomata, miten elokuva itsessään sirpaloituu osaksi populaarikulttuuria myös meemien muodossa. Mediaympäristö virtaa elokuvaan ja toisin päin.**

”Onko Emerald Fennelin elokuva *Saltburn* [2023] tullut levitykseen täällä<sup>3</sup>? Se on brittilokuva, jonka vai-

kuttavuus on osoittautunut suureksi. Fennelin tausta on hyvin aristokraattinen, mutta hän on tehnyt elokuvan täynnä meemiytyviä hetkiä. Jopa ihmiset, jotka eivät yleensä käy elokuvissa, kuten työväenluokkainen nuoriso, on mennyt katsomaan *Saltburnin*. Se on meemiytynyt massiivisesti TikTokissa, mikä on kiehtovaa. Elokuvan tekijä ei voi laskelmoida tätä, ainakaan en usko Fennelin laskelmoineen. Mutta tämä osoittaa, että yhteiskuntana, yhteisönä, haluamme edelleen innostua. Iso osa elämästä on rankkaa, monista tuntuu, että kävelemme unissamme tai että olemme korkeintaan puoliksi hereillä. Elokuva voi herättää meidät täysin.”

### **Pelolla juhliva äärioikeisto**

**Kun nyt puheeksi otettiin arkipäiväisyydet... Tutkit tuoreessa elokuvassasi *The March on Rome* (2022) Mussolinin ajan fasistisen estetiikan tehokeinoja. Yksi elokuvan erikoishenkilöistä on Gabriele D'Annunzio, kirjailija ja dandy, jonka vaikutus juuri Mussolinin fasismiin ja sen estetiikkaan on valtava. Nyt lähinnä vaihtoehto-oikeistolaista dandya, mitä osaan ajatella, on Jordan Peterson, mutta eihän hän nyt mikään D'Annunzio ole. Miten näet tyylin ja estetiikan merkityksen tämän hetken äärioikeistolle?**

”Äärioikeisto muuntuu koko ajan. 1920-luvulla sitä edustivat D'Annunzio, [Filippo Tommaso] Marinetti ja niin edelleen. Nyt kun ajattelemme äärioikeistoa, ajattelemme Donald Trumpia, Giorgia Melonia, Marine Le Peniä ja muita. Mieskauneus ei enää ole keskeistä, vaikka historiallinen äärioikeisto oli siitä jollain lailla homoeroot-

tisesti viehättynyt. Leni Riefenstahl oli tässä olennainen elokuvantekijä, hänhän oli eroottinen taiteilija elämänsä loppuun asti.

Tämän päivän äärioikeistossa on paljon naispuolisia johtajia, mikä on uutta. Liike ei ole niin painottunut estetiikkaan. Perinteinen fasismi syntyi karkeasti ottaen 1920-luvulla. Se oli James Joycen, T. S. Eliotin ja futurismin aikakausi, se oli useiden esteettisten liikkeiden aikaa. Se oli myös esidemokraattista aikaa, valta oli yhä eliitillä. Sen jälkeen yhä useampi maa on demokratisoitunut, monissa maissa on ollut työväenpuoluevaltaisia hallituksia. Kuvien tuottaminen on demokratisoitunut, kuka tahansa voi osallistua siihen. Samalla kuvaston hierarkia on muuttunut paljon. Niinpä tämän päivän äärioikeistoon liittyy tietty esteettinen arkipäiväisyys, jota siinä ei aiemmin ollut. Mutta en suinkaan halua sanoa, että asiat olisivat nyt paremmin kuin perinteisen äärioikeiston aikaan. Hirviötähän he ovat. Mutta he eivät ole niin kytköksissä aristokraattiseen elämäntapaan vaan tavoittelevat ruohonjuuritasaosa.”

**Perussuomalaisten puheenjohtaja, nykyinen valtiovarainministeri Riikka Purra letkautti eduskunta-vaalien alla, että kulttuuri on luksusta, johon meillä ei ole varaa. Ilmeisesti kulttuurilla ei ole relevanssia nykyoikeistolle edes propagandataroituksiin valjastettuna.**

”Kiintoisaa! Kulttuuri merkitsee täysillä elettyä kokemusta kaikilla niillä tavoilla, joilla se itseään ilmaisee: visuaalisena kulttuurina, museoina... Äärioikeisto noukkii ja valikoi, mitä elämän osa-alueita juhlii. Usein he juhliivat perhettä. Mutta äärioikeistolaisia liikkeitä on niin monenlaisia. Espanjan [1930-luvun] äärioikeisto oli konservatiivinen, mutta Mussolini oli radikaali vallankumouksellinen. Nyt vallalla on jälleen konservatiivinen äärioikeiston suuntaus. He eivät ole kiinnostuneita löytämään mitään uutta kuten Mussolini ja Marinetti olivat.”

**Ajatus juhliuudesta on erikoinen, koska äärioikeiston energia tuntuu niin negatiiviselta, se perustuu ulossulkemiseen.**

”Miten äärioikeisto itse ymmärtää itsensä? Vai liittyykö siihen jonkinlaisia atavistisia viettejä? Tiedämme, että nykyistä äärioikeistoa yhdistävät tietyt asiat, kuten viha islaminuskoa kohtaan. Sen takana on valtaa ja rahaa, kuten tavallista. Banaaleimmatkin äärioikeistolaiset, kuten Donald Trump, todella ymmärtävät pelkoa. Trump on aina ollut hyvä pelossa, ihmisten horjuttamisessa: palkkojen polkemisessa niin, että lopulta ei ole rahaa, ei töitä, ei turvaa, jolloin sitä pelästyy ja haluaa syyttää ketä vain. Tässä äärioikeisto on taitava.”

**Palataan vielä tarkemmin elokuvaasi *The March on Rome* ja sen rakentamiseen. Miten päädyit sisällyttämään siihen Alba Rohrwacherin näyttelemän tavallisen 1920-luvun italialaisnaisen oman analyysisi ja arkistoaineiston rinnalle?**

”Yksityiskohdat tarvitsevat etualaa. Maalauksiin ja valokuviin usein luodaan etuala. Tässä elokuvassa sellaista ei ollut – siitä olisi voinut tulla kokonaisuutena hyvin ’taka-alainen’: arkistokuvaa Mussolinista ja [Portugalin dik-

taattori António de Oliveira] Salazarista. Joten tarvitsin jotain etualalle. Sen täytyi olla nainen, sillä vanhalla äärioikeistolla oli pakkomiellellesä naisesta ja naiseuden hysteerisyydestä, kuten he sen näkivät. Hahmon täytyi olla työväenluokkainen, ei korkeasti koulutettu, sillä sen täytyi olla hahmo, joka uskoi laajasti ottaen Mussolinin ajatuksiin ja fasismiin. Mutta tarvitsin myös kehityksen, jossa hänestä tulee äiti ja hän alkaa nähdä, miten ihmisiä kohdellaan.

Alba Rohrwacher on yksi aikamme tärkeimpiä näyttelijöitä. Tunnen hänen nuoremman sisarensa Alicen, jolta kysyin, mahtaisikohan Alba harkita esiintymistä elokuvassani, ja Alice sanoi olevansa siitä varma. Kävi ilmi, että Alba oli jopa nähnyt elokuviani, mikä on suuri kunnia minulle. Mutta Alban näyttelemä hahmo siis on sekä kompositionaalinen että temaattinen elementti elokuvassa.”

**Sitä hän on etenkin lopussa, jossa melkein kirjaimellisesti rikot neljännen seinän: elokuvalavasteet tämän naishahmon ympärillä tulevat näkyviin, kun kamera loittonee tiukasta rajauksesta.**

”Kyllä. Ensin hänen takanaan on vain seinä, sitten näemme hänen takanaan propagandaelokuvan. Halusin tavoittaa, miltä Mussolinin Italia olisi näyttänyt hänelle. Oma taustani on hyvin työväenluokkainen, ja luulen sen vaikuttavan siihen, miten olen eri asiat kokenut. Sen vuoksi rakastan elokuvaa, sillä se on kansanomainen, huokea taide-  
muoto, josta nauttiminen ei vaadi koulutusta.”

## Mielikuvituksen ulottuvuudet

**Onko lapsuudessasi tai nuoruudessasi jotain elokuvaa, josta olisit sittemmin ollut voimakkaasti eri mieltä tai tuntenut eri lailla?**

”Hyvä kysymys. Muistan nähneeni [Jean Cocteaun ja Jean-Pierre Melvillen yhdessä ohjaaman] ranskalaisen elokuvan Jean Cocteaun kirjasta *Les enfants terribles* [1929, elokuva 1950] ja pitäneeni sitä upeana. Siinä ihmiset kohtaavat ja elävät pakkomielletoisistaan. Mutta kun näin sen vanhempana uudestaan, ajattelin sen olevan melko epäkypsä. Joten siitä ainakin olen muuttanut mielipidettäni. Muutoin, varsinkin poetiikan suhteen, enpä juuri. Katson elokuvia uudestaan tuskin koskaan. Minulla on hyvä visuaalinen muisti, joten ne jäävät mieleeni ensikatsomalta, minkä lisäksi maailmassa on niin paljon nähtävää ja raavin vain pintaa. Katselen paljon mieluummin uusia elokuvia ohjaajilta, joita en vielä tunne.”

**Sinulla ei siis ole erityistä lohtuelokuvaa, jota katsoisit kerta toisensa jälkeen?**

”Ei oikeastaan. Tai no, on joitakin elokuvia... Olen katsonut Billy Wilderin *Poikamiesboksia* [The Apartment, 1960] todella paljon. Ja toisinaan, kuten silloin kun tein *Elokuvan tarinan*, kiersin tapahtumia joidenkin valitsemieni elokuvien kanssa markkinoidakseni sarjaa. Näinkin melko monta kertaa muun muassa Satyajit Rayn *Jumalattaren* [Devi, 1960] ja [Ernst] Lubitschin *Ninotchkan* [1939]. Mutta lohtuni ei löydy elokuvasta. Se löytyy pastakastikkeen keittelystä ja kaupungeissa kävelystä aamunkoitteessa.”

### Kuulostaa terveelliseltä. Onko joitain ajattelijoita, filosofeja tai kirjailijoita, jotka ovat innoittaneet sinua?

”Gertrude Stein on minulle tärkeä hahmo, samoin Virginia Woolf. Woolfilla on essee nimeltä ’Street Haunting’ [1930], jossa hän lähtee ulos kävelyllä ostamaan kynää eikä tee mitään muuta. Rebecca Solnitilla on ollut minuun suuri vaikutus. George Steinerin kirja *The Death of Tragedy* [1961] merkitsi minulle paljon. James Joyce muutti elämäni. *Taiteilijan omakuva nuoruuden vuosilta* [Portrait of the Artist as a Young Man, 1916] oli mul-listava, varsinkin epifanian [tahdosta riippumattoman muistin ja havainnon toiminnan] ajatus, josta olin kuullut puhuttavan kirkossa. Mutta ajatus siitä, että jokapäiväisessä elämässä voi kohdata sydämen pakahduttavan, auki vääntävän kokemuksen, oli tärkeä. Amerikkalainen filosofi [Ralph Waldo] Emerson on minulle erityisen ohittamaton, varsinkin essee ’The Poet’ [1844]. Tässä nyt joitain!”

### Mainitsit Joycen, joten pakko kysyä, onko olemassa yhtäkään hyvää Joyce-adaptaatiota... Jotenkin tuntuu mahdottomalta tehtävältä kääntää jotain niin kirjallista elokuvan kielelle.

”Luulen niin. John Hustonin *Muistot* [The Dead, 1987] ei ole hassumpi, mutta [Joseph Strickin ohjaamat] elokuvat *A Portrait of the Artist as a Young Man* [1977] tai *Ulysses* [1967] eivät ole kaksisia... eivät huonoja, eivät hyviä. Sergei Eisensteinilla oli loistava idea kehämäisestä kirjasta, jota voisi lukea normaalisti mutta myös siten, että se muodostaa kehän. Tämä on hyvin joycelainen ajatus. Jokaisella James Joycen kirjoittamalla sivulla voi joko kääntää sivua tai pysähtyä ja ikään kuin klikata hyperlinkkiä. Mutta jotta James Joycen kirjoituksen voisi muuntaa elokuvamuotoon, tarvittaisiin enemmän kuin yksi kangas. Otetaan saman tien neljä kanavaa, joista jokainen kertoo tarinaa. Katsoja voi sitten valita, seuratako suoraa reittiä vai mennäkö muille poluille, jotka ovat myös mytologisia, sillä monissa Joycen kirjoituksissa on mytologinen ulottuvuus.”

### Tai ehkä VR-taidetta?

”Jotkut ajattelevat VR-taiteen merkitsevän elokuvan loppua taidemuotona. Minä näen siinä vain enemmän elokuvaa! Luulenpa, että esimerkiksi Georges Méliès olisi rakastanut VR-taidetta.”

### Ulottuvuuksista puheenollen... Esittelit eilen *masterclass*-luennollasi jättimäisiä kartonkiarkkeja, joille suunnittelet elokuviesi rakenteen. Voisitko näyttää vielä *The March on Romen* valtavaa käsikirjoituskääröä? Tämähän on kuitenkin väistämättä lineaarinen?

”Yleensähan elokuvaa suunnitellaan tietokoneen ruudulla. Mutta tietokoneen näyttö on tietyn muotoinen, ja sitä selataan ylös ja alas. Missään vaiheessa ei voi saada näkyville koko elokuvan rakennetta. Näiden käsikirjoituskääröjen askartelu mahdollistaa koko elokuvan hahmottamisen kerralla. Lisäksi se auttaa siihen, miten vaikeaa on ajatella yhtäaikaaisesti elokuvan rakennetta ja yksittäisiä hetkiä. Joten aloitan rakenteesta, mutta minulla on yleensä paljon ajatuksia juuri yksittäisistä koh-

tauksista: tuossa Mussolini pitää ensimmäisen fasisisten puheensa, akustiikka on surkeaa – tällaisia pieniä hetkiä. Ja sitten käytän *cut-up*-tekniikkaa, jota David Bowie käytti kirjoittaessaan sanoituksiaan. Tämä informaation palanen kuuluu tuonne tai tuonne; tuossa kohtaa sille voi kehkeytyä jokin syvempi merkitys. Näin voi tehdä koko rakenteellisen työn. Ja kun se on tehty, kiinnitän koko pitkän arkin seinälleni ja alan kirjoittaa. Monet tuntemani ohjaajat tekevät tämän työvaiheen leikkauspöydällä ja löytävät elokuvansa muodon siellä, kuvausten jälkeen. Minä löydän elokuvan aina ennen kuin editointi alkaa. Sen ansiosta *The March on Romen* leikkausvaihe kesti hyvin vähän aikaa, alle kuukauden. Aivoihini sattuu, jos yritän luoda rakennetta vasta leikkausohjelmassa.”

### Eikö Bowie lainannut tämän *cut-up*-tekniikan William Burroughsilta? Avantgarde löi kättä glam rockin kanssa.

”Kyllä, Bowie halusi sattumanvaraisuutta. Suhtaudun itse sattumanvaraisuuteen ristiriitaisesti. Jollain tapaa haluaisin itsekkin sitä, mutta *The March on Romen* kaltaisessa elokuvassa minun täytyy kuljettaa katsoja teoksen läpi. Tarkkaan ottaen Bowie yritti ohittaa tietoiset aivonsa, hän halusi luoda jotain villimpää, surrealistista. Minä tarvitsen myös tarinan, mutta voin liittää siihenkin sattumanvaraisia aineksia. Bowie käytti tekniikkaa kokeellisemmalla tavalla kuin minä. Minä käytän sitä luodakseni vapautta.”

### Pidän kaikkia sattumanvaraisuutta mahdollistavia menetelmiä hyvin innostavina, kuten OuLiPon keiluja.

”Niin minäkin. Se on itsensä vapauttamista, vapautumista.”

Haastattelu päättyy äkisti, sillä Cousins huomaa hotellin aulassa festivaaliystävänsä ja pyrkii tervehtimään heitä. Vapautan hänet haastattelusta, sillä voin leikkauspöydällä rakentaa hänelle loppukaneetin edellisillan *masterclass*-luennon muistiinpanoista: Savoy'n lavalla Cousins siteeraa idolinsa Gertrude Steinin maksimiamia, jonka mukaan mielikuvitus on havaintoa yhdistyneenä rakentamiseen (*construction*). Pelkkä katsominen ei siis vielä tee taidetta, vaan vaatii menetelmiä välittyäkseen. Katse on puoli ruokaa, mutta Cousinsin mukaan elämässä tärkeintä on lopulta uteliaisuus – ja silti sitä ei hänen mukaansa opeteta taidekouluissa.

## Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Mark Cousins, Reloading the Canon. *Sight & Sound*, September 2014, Vol. 24 No. 9, 13.
- 2 Laura Mulvey, The greatest film of all time. *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. *Sight & Sound* 1.12.2022. Verkossa: [bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles](https://www.bfi.org.uk/sight-and-sound/features/greatest-film-all-time-jeanne-dielman-23-quai-du-commerce-1080-bruxelles)
- 3 *Salisbury* ei tullut Suomessa teatterileivitykseen, mutta sen voi nähdä suoratoistopalvelussa.