

AURORA ALA-HAKULA

Kamerakynä ei kirjoita postikortteja

Katsaus audiovisuaalisen esseistiikan mahdollisuuksiin

”Maailmaa tutkitaan, puretaan, se löydetään uudelleen. Ihmiset todistavat jatkuvaa ihmettelyä, eräänlaista toista syntymää. He saavat takaisin varhaisen yksinkertaisuutensa, seikkailukykyänsä; heidän laiska kykyänsä närkästyä herää henkiin.”

– Fernando Solanas & Octavio Getino, ”Hacia un tercer cine” (1969, suom. kirjoittaja)

Nastja Säde Rönkön 26 videota sisältävä monikanavainen mediataideteos *Selviytymisopas maailmanlopun lapselle* (2022, Lönnströmin taidemuseo), Mika Taanilan näyttely Film Reader (Ars Nova) sekä Amanda Lonon, Hanan Mahbouban ja Saara Mahbouban näyttely [muffled music playing in the background] (Titanik) luovat uudenlaisia audiovisuaalisen esseistiikan muotoja. Kekseliäisyyttä ja kokeellisuutta läikehtivä essee-elokuvan historia valottaa niitä yllättävistä näkökulmista.

Ensimmäinen maininta esseestä elokuvan yhteydessä lienee Sergei Eisensteinin muistiinpano, jonka hän on kirjoittanut Karl Marxin *Pääomasta* (1867) innoittunutta elokuvaprojektia varten. Alexandre Astruc mainitsee tämän ikonisessa tekstissään ”Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo” (1948, suom. ”Uuden avantgarden synty: kamerakynä”). Astruc vertaa tekstissä kameraa kynään, jolla voi kirjoittaa elokuvan kielellä. Tekstin keskeinen kärki on, että elokuva on yhtä merkittävä ihmisen ajatteluprosessin kuvaamisen väline kuin essee tai romaani. Se oli saavuttanut vakiintuneen aseman taiteena 1940-luvun lopulla. Astruc kirjoittaa hulvattomalla tyyllillä ja toteaa poleemisesti, ettei elokuvan tulisi kaventua välineeksi, jolla kuvataan ainoastaan, miten omenankukat putoavat puista tai vihjaillaan päähenkilöiden välisestä seksistä. Hän ei anna yhtään armoa surrealistiselle tai sotien jälkeiselle abstraktille elokuvalle, jotka olivat Astrucin mielestä jo 1940-luvulla *arrière-garde*, avantgarden vastakohta.¹

Laura Rascaroli tuo esiin teoksessa *How the Essay Film Thinks* (2017), että eri kirjoittajat ovat esittäneet essee-elokuvasta (*essay film*) saman tyyppisiä ajatuksia 1940-luvulta lähtien². Lajin avoimeen muotoon on liitetty yli kahdeksankymmentä vuotta uutuuden mielikuvia sekä utooppisen ajattelun ja kokeilemisen vapautta. Hans Richter kirjoittaa tekstissään ”Der Filmessay, eine neue Form

des Dokumentarfilm” (1940, suom. ”Elokuva-essee, uusi dokumenttielokuvan muoto”), että essee-elokuva on dokumentin luovempi ja vapaampi muoto. Richter erittelee tekstissään lajityypin ominaisuuksia: transgressiivisuuden, eli rajojen ylitykset, elokuvan konventioiden uudistamisen, kekseliäisyyden ja itserefleksion³.

Richter toteaa piikikkäästi, että postikortti, jossa on ”kuunvalossa kylpeviä linnoja, romanttisia perspektiivejä, idealisoituja ottoja ja täysin keinotekoisia ihmisiä” ei ole ihanteellinen tapa tehdä dokumentteja. Essee-elokuva mahdollistaa hänen mukaansa mielikuvituksen, ajattelun ja ideoiden heijastamisen näkyväksi elokuvakankaalle. Essee-elokuvan tekijä voi hyödyntää epäkronologista ajan kuvaamista. Hänen mukaansa kuvamateriaali voi sisältää kuolleita, eläviä, keinotekoisia tai luonnosta löytyviä objekteja niin kauan kuin ne palvelevat elokuvan keskeistä ideaa. Lisäksi tekijä voi siirtyä dokumentaarisesta tyylistä saumattomasti fantastisiin allegorioihin ja lavastettuun kuvaan.⁴

Essee-elokuvan läpimurto tapahtui 1950-luvulla Ranskassa. Tällöin laaja joukko sekä taiteellisesti kunnianhimoisia että teoreettisesti ja poliittisesti aktiivisia ohjaajia teki niitä.⁵ Näistä henkilöistä muun muassa Jean-Isidore Isou, Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda ja Guy Debord ovat jääneet elokuvan historiaan poliittisen ja kokeellisen elokuvan tekijöinä. Samalla he ovat kehittäneet essee-elokuvan lyyristä ilmaisua ja subjektiivisen muistin

kuvaamisen tapoja. Richterin mainitsemat elokuvan konventioiden uudistaminen ja epäkronologinen ajan kuvaaminen ovat keskeisiä esimerkiksi Markerin ja Vardan kaltaisille elokuvantekijöille.

Argentiinalaisten Fernando Solanasin ja Octavio Getinon vaikutusvaltainen manifesti ”Hacia un tercer cine” (suom. ”Kohti kolmatta elokuvaa”) ilmestyi vuonna 1969. Siinä essee-elokuva esitetään yhtenä vallankumouksellisen, antikolonialistisen ja antikapitalistisen elokuvan etuoikeutettuna muotona⁶. Tehokkain uusi kolonialismin muoto on heidän mukaansa se, että taiteilijat ja taide erotetaan sekä aikansa älyllisistä että poliittisista pyrinnoista ja laitetaan toteuttamaan ”universaaleja” taiteen muodon ja kauneuden ideaaleja, jotka verhoavat valtion harjoittaman kolonialismin ja kapitalistisen ideologian alle. Tällainen edistää heistä taiteen assimiloimista ainoastaan kuluttamista lisääväksi tuotteeksi. Tällöin myös tekijästä tulee passiivinen tuote, jota myydään samalla kuin elokuvaa. Sen sijaan, että elokuva tekisi historiasta tunnistettavaa ja auttaisi ymmärtämään sitä kriittisesti, sen sallitaan vain välittää vallalla olevien ideologioiden käsitystä siitä. Katsojalle elokuva tarjoaa unelmaelämän fantasian mallin, joka on kuluttamista korostava, normatiivinen ja sisällöltään tyhjä.⁷

Kolmas elokuva on tästä poikkeuksena heidän mukaansa guerilla-elokuvaa (*guerrilla cinema*) tai elokuvaalista toimintaa (*film act*), joka sisältää loputtomasti kategorioita (elokuvaKirjeen, elokuvarunon, elokuvaeseen, elokuvapamfletin, elokuvareportaasin, ja niin edelleen). Sen tavoitteena on todellinen dekolonisaatio, joka syntyy sosiaalisen ja poliittisen analyysin myötä. Työläisten toimijuus ja mahdollisuus tehdä elokuvia omalla äidinkielellä kuuluvat tähän. He kirjoittavat, että ”[t]aistelu alkaa ulkopuolelta vihollista vastaan, joka hyökkää meitä kohti; mutta myös sisäisesti, meistä kaikista löytyviä vihollisen ideoita ja malleja vastaan.”⁸ He viittaavat siihen, miten kolonisaatio on tarkoittanut valloittajien kielen, kulttuurin ja uskonnon omaksumista ilman vaihtoehtoja. Tästä syystä elokuvien ja elokuvantekijöiden dekolonisaation täytyy heidän mukaansa tapahtua yhtä aikaa.

Edellä käsitellyt tekstit ovat yhä hämmästyttävän ajankohtaisia audiovisuaalisen esseistiikan näkökulmasta. Essee-elokuvan historiaa tuntuu määrittelevän universaalin tekijyyden, muodon, aiheiden, materiaalin ja välineiden vastaisuus. On totta, että kiinnostavampaa voisi olla vaikkapa uudenlaisten intiimiyksien pohtiminen. Ne voivat ilmetä fyysisen, materiaallisen ja niitä haastavan toismaailmallisen elokuvallisuuden huojuunassa.

Selviytymisopas maailmanlopun lapselle

”Miten voin nukkua vierelläsi, kun intiimi uni tuntuu vaikeammalta kuin intiimi kosketus?”

– Nastja Sade Rönkkö, *Selviytymisopas maailmanlopun lapselle (X)* (2022)

Nastja Sade Rönkön ja työryhmän luopumista sekä sopeutumista uuteen käsittelevä monikanavainen

mediataideteos *Selviytymisopas maailmanlopun lapselle* sisältää erilaisia poikkeustilanteissa luotuja arkisia rituaaleja. Teos oli esillä Rauman Kaivopuiston teollisuusalueella 22.10.–4.12.2022. Kokonaisuus koostuu 26 erilisestä videosta, jotka on nimetty latinalaisten aakkosten mukaan⁹. Luonto on videoissa houkuttelevan värikäs, syvä ja kaunis, mutta myös arvaamaton.

Videossa *A* hienostuneen kreikkalaisen apatian limaiset lonkerot pimentävät ihmissuhteet ja mädättävät metsien juuristot, jotka toimivat maapallon keuhkoina. Virukset muuntuvat, muuttuvat vaarallisemmiksi. Ne ravistelevat länsieurooppalaista ja keskiluokkaista elämäntapaa. Onnellisuuden ja turvallisuuden taustalla kasvaneet massiiviset varjot alkavat tunkeutua osaksi arkea.

Teossarjan videot muistuttavat muodoltaan esseistisen runollisia elokuvakirjeitä, joiden mahdollisuudesta Solanas ja Getino kirjoittivat vuonna 1969. Mielikuva syntyy siitä, että videoiden puhuja sinuttelee henkilöitä, joille hän osoittaa sanansa. Esillä ovat esseistisemmät aiheet, kuten sivilisaation kriisi ja muutoksesta selviytymisen opettelu. Tämän lisäksi videoissa käsitellään kirjeille tyypillisesti intiimejä suhteita. Sinä, jolle videossa puhutaan, vaihtelee. Toisinaan puhutellaan rakastettua, joka on kuollut aiemmin harmittomana pidetyn viruksen aiheuttamaan sairauteen, kuten videossa *A*. Siinä seitsemän eri antibioottia rinnastetaan seitsemään kuolemansyntiin: ylpeys, ahneus, himo, kateus, mässäily, viha ja laiskuus. Kateus toistetaan kahteen kertaan. Antibioottien lakattua hoidtamasta sairauksia kuoleman läsnäolo täytyy vihdoon hyväksyä. Synneistä seuraa hallinnan menettäminen, luonto ottaa totaalisesti vallan.

Toisinaan videoissa puhutellaan koko ihmiskuntaa, jolle annetaan ohjeita selviytymiseen, kuten videossa *F*. Selviytyminen metsässä edellyttää syömäkelpoisuustestin tekemistä kasveille. Videon esseistisemmässä osiossa neuvotaan: ”Jos murskattu kasvi tuoksuu mantelille tai persikalle sitä ei voi syödä. Ei kannata syödä, ei kannata suudella, ei nuolla, ei kannata mitään.” Muita vältettäviä asioita ovat ohjeistuksen mukaan ainakin limaisuus, kirvely, valkoinen mahla, terävät lehdet ja punainen väri. Mitään ei kannata syödä, jos lähellä ei ole vettä. Vesi on ensisijainen asia selviytymisen kannalta. Tuntematonta kasvia ensi kertaa maistettaessa se laitetaan alahuulen alle. Polttelu tai epämiellyttävä tunne kertoo, että kasvi on syömäkelvoton. Jos kasvi maistuu neutraalilta, voi odotella kahdeksan tuntia ja katsoa, tuleeko sen nielemisestä kipeä olo. Entinen rakastettu rinnastetaan tekstissä houkuttelevan tuoksuiseen kasviin, jonka lähelle halutaan, vaikkei kannattaisi. Luonto on ristiriitainen paikka, houkutteleva ja vaarallinen.

Kommunikatiivisen suhteen luominen katsojaan, luontoon muodostettu vuorovaikutus sekä rakkauden, seksin ja ystävyksien merkityksen kuvaaminen pakottavat videoiden postapokalyptiset tulevaisuudenkuvat suhteeseen konkreettisen ihmissuhteiden ja elinympäristön kanssa. Videossa *X* todetaan: ”Täytyy omaksua aistinsa, jos tahtoo käsitellä asioita, joihin sanat eivät riitä.” Videoiden puhuja haluaa selviytyä muiden kanssa, hän ei halua



Nastja Säde Rönkkö, *Selviytymisopas maailmanlopun lapselle (A)* (2022).
Videoinstallaatio. Lönnströmin taidemuseo.

luopua turvasta, kauppaketjujen halvasta ruuasta, lääkkeistä ja suojasta. Tulevaisuus tuntuu pakottavan tähän. Siihen on valmistauduttava. Tulkitsen, että tätä varten *Selviytymisopas maailmanlopun lapselle* on tehty.

Video *X* on suunnattu rakastetulle, josta on tullut eksä. Lippispäinen hahmo videossa on kääntänyt katseensa pois kamerasta. Välillä hän kulkee kauempana alikulkutunnelin läpi. Tekstissä rinnastetaan rakkaus ja suhde luontoon kaikkein syvimmällä tavalla. Suhteessa molempiin oleellista on kiltteyden ja häijyyden, herkkyyden ja julmuuden sekä pehmeiden ja laimeiden välinen rajankäynti. Elämä ei saisi olla niin turvallista, ettei se tunnu enää miltään, mutta elossa olemisen kokemusta etsiessä voi myös mennä liian pitkälle. On ikuisuuskysymys, mikä on intensiivisen suhteen ottamisen ja väkivallan raja. Selviytyminen on mahdollista fyysisesti, jos kuoleman raja ei ylity, mutta psyykkisen kestävyysraja on eri kohdassa.

Vuorovaikutus, jossa toisen huomio on täysin keskitynyt itseensä, on kokemus, jota kaikki haluavat. Mutta se täytyy myös kestää. Kuten videossa todetaan: ”seurassasi kaikki oli jostain syystä auki”. Samalla tavalla ihminen on auki luonnossa, jossa selviytyminen ravintoa keräilemällä vaatii äärimmäisen valppaita aisteja. Molemmissa tilanteissa on täysin alttiina fyysisesti ja psyykkisesti. Tältä inhimillisissä kulttuureissa pyritään usein suojautumaan, jottei koko ajan tarvitsisi olla niin läsnä, altis ja todellinen.

Teosten videokuva on kaunista, värikästä ja toismaailmallisempaa kuin teosten intensiiviset tekstit. Ihmiset ovat

postapokalyptisessa maailmassa eri taustoista lähtöisin. Se, että videoita on niin suuri määrä, tekee teossarjasta vaikuttavan ja immerstiivisen. Mediateoksen laajuus on myös audiovisuaalisen esseistiikan näkökulmasta äärimmäisen harvinaista. Kyseessä on eräänlainen audiovisuaalinen esseistinen kirjekokoelma, joka käsittelee laajasti postapokalyptista maailmaa. Kenties sitä voi ajatella meidän aikamme ihmisten jättämänä viestinä tulevaisuuteen viimeisille ihmiskunnan edustajille.

Film Reader

”Joku asuu täällä.

Hän nukkuu ja lajittelee täällä.

Hän jättää jälkiään maahan.”

– Harry Salmenniemen teksti Mika Taanilan videoon *Epäonnistunut tyhjyys. Paikka* (2021)

Mika Taanilan näyttely Film Reader oli esillä Turussa Ars Nova -museossa 25.11.2022–2.4.2023. Antti Nylén kirjoittaa näyttelyä varten painetussa avajaisessessään: ”Film Reader ei ole retrospektiivi, mutta kenties se on jonkinlainen väitöstilaisuus, teesistö. / Ei missään nimessä pamfletti – mutta ehkäpä esseekokoelma, mutkikkaiden kokeilujen sarja.”¹⁰ Näyttelykokonaisuus on koostettu valokuvista, lyhytelokuvista sekä *readymade*-esineistä ja elokuvista, joissa otetaan kauniin minimalistinen suhde elokuvan materiaalisuuteen. Ilman kameraa tehty valokuvat ja hajotetuista elokuvatalenteista tehty instal-

Kuva: Nastja Säde Rönkkö & AV-artikki.



Mika Taanila, *Epäonnistunut tyhjyys. Paikka* (2021). Videoinstallaatio. Elokuva-yhtiö Testifilmi Oy.

laatiot kiinnittävät huomion jälkiin, joita ihmisen toiminta, ajan kuluminen ja valo jättävät jälkeensä.

Analogisessa valokuvassa ja elokuvassa on lopulta kyse siitä, miten valo ja pimeys reagoivat valoherkän filmin kanssa. Aika, jonka keston ajan valo pääsee filmille, vaikuttaa siihen, millainen jälki sille jää. Se, mitä tämä paljastaa todellisuudesta, tuo esiin näiden teknologioiden välityksellä rajatun otoksen valituista kohteista. Taanilan käsitteellinen näyttely tuokin kohosteisesti esiin sen, miten kuvausväline, filmi ja rajausta ovat keskeisiä ajattelun keinoja esseistisessä elokuvassa.

Nylén kirjoittaa: ”Mehän ajattelemme ja puhumme niin, että ’elokuva’ on tietynlainen tuote, hyödyke. Elokuva on ainesana, kuten vehnä jauho. Mennä elokuvaan, tykätä elokuvista, katsoa elokuvia.”¹¹ Hän esittää saman tyyppistä kritiikkiä elokuvan tuoteistamista kohtaan, jota on esitetty pitkin essee-elokuvan historiaa. Essee-elokuvaa ja dokumentteja käsittelevissä teksteissä on korostettu sitä, että ajattelulle pitäisi viihdyttymisen lisäksi jättää elokuvataiteesta edes jonkinlainen mahdollisuus. Näyttelyn nimen ”film reader” tarkoittaa kirjaimellisesti laitetta, joka ”kääntää valokuvafilmin läpinäkyvät tai opaakit kohdat sarjaksi sähköpulsseja” tai ”laitetta, joka heijastaa tai näyttää mikrofilmin, jotta käyttäjä voi lukea filmidataa; sisälty yleensä laitteeseen, jossa filmiä säilytetään tai kelataan”¹². *Film Reader* on myös näyttelyyn kuuluva Taanilan teossarja, jossa hän on käsitellyt elokuvakirjoja eri tavoin esimerkiksi leikklemällä, sahaamalla ja ampumalla niitä. Nimi viittaa siis

suoraan elokuvakirjallisuuden käsittelyyn ja kokeelliseen vastaanottoon. Näyttelyn nimestä tulee myös mieleen myös Astrucin metafora kamerakynästä. Kenties elokuvia voi tosiaan lukea sen sijaan, että niitä vain katsotaan passiivisesti.

Taanila on tehnyt näyttelyyn kaksi videoteosta Harry Salmenniemen kanssa. Ne ovat essee-elokuvan kannalta merkityksellisiä, koska niissä suhtaudutaan elokuvan materiaalisuuteen ja tekstiin samanlaisella uteliaisuudella kuin esimerkiksi Chris Marker tekee fiktiivisessä lyhytelokuvassa *La Jetée* (1962, ”Kiitorata”). Tässä Markerin ”kuvaromaaniksi” (*photo roman*) kutsutussa teoksessa yhdistetään kiintokuvia ja liikkuvaa kuvaa¹³. Teos kuvaa tulevaisuuden Pariisia dystooppisen kolmannen maailmansodan jälkeen. Taanilan ja Salmenniemen *Epäonnistunut tyhjyys* -sarja (2021–) puolestaan yrittää tavoittaa tyhjyyden elokuvan keinoin. Essee-elokuvan muodosta kiinnostuminen vaikuttaa paikantuvan heidän kohdallaan enemmän abstraktiin ja elokuvan materiaalia korostavaan ilmaisuun, joka on etäännytetty yhteiskunnallisista aiheista. Markerin teoksessa uteliaisuus elokuvan materiaalisuuteen kytkeytyy avoimeen poliittisuuteen.

Videoeditointiohjelmiston siirtymäefektien avulla luotu *Epäonnistunut tyhjyys. Aika* (2021) kiinnittää huomion essee-elokuville keskeiseen aiheeseen, ajan kulumiseen, mutta tekee sen käsitteellisesti. Salmenniemi kirjoittaa: ”Minut on siirretty paikkaan, jossa aika ei oikeastaan kulu. / On vain epämääräistä, pysähtelevää kestoa.” Markerin lyhytelokuvassa tiedemiehet pyrkivät



Amanda Lono, Hanan Mahbouba & Saara Mahbouba, [muffled music playing in the background].
Titanik-galleria 17.3.–16.4.2023.

pelastamaan kolmannesta maailmansodasta jäljelle jääneet ihmiset keksimällä tavan liikkua ajassa. Keskeinen hahmo elokuvassa istuu tiedemiesten tuolissa ja näkee menneisyytensä kuvia. Toistuva kuva on Orlyn lentokentältä. Kuvaromaanin tekstissä Marker (1983) kirjoittaa: ”Orly. Sunnuntai. Vanhemmilla oli tapana viedä lapsensa katsomaan lähteviä lentokoneita.” Nykynäkökulmasta se, että elokuvassa palataan nimenomaan kuvaan, joka on lentokentältä, vie ajatukset hiilidioksidipäästöjen aiheuttaman Maan lämpenemiseen. Taanilan ja Salmenniemen sekä Markerin elokuvassa ajan käsittely sivuaa myös yksilöiden ja ihmiskunnan kuolemaa. Tyhjiys on eräänlainen kuoleman kuva. Markerin elokuvassa puolestaan päähenkilö tuntuu näkevänsä elämänsä muistoja peräkkäisinä kiintokuvina, mikä on klassinen kuolemaa ennakoiva tapahtuma elokuvissa. Ulkoelokuvallinen klisee on puolestaan se, että oma elämä näkyy filminauhana silmien edessä ennen kuolemaa.

Jussi Eerola on kuvannut Taanilan teoksen *Epäonnistunut tyhjiys*. Paikka lämpökameralla Kruunuvuorenrannan rakennustyömaalla. Salmenniemi kirjoittaa elokuvan tekstissä: ”Joku asuu täällä. / Hän nukkuu ja lajittelee täällä. / Hän jättää jälkiään maahan.” Teoksen valittu raja-alue käyttää nimenomaan lämpökameraa luo todellisuuteen näkökulman, jota elokuvissa ei ole totuttu näkemään. Lämpökameraa käytetään tyyppillisesti kadonneiden ihmisten etsinnöissä, sodassa vihollista vastaan tai metsästyksessä. Se näyttää rakennuksien jättämät lämpöjäljet, joita elokuvassa myös on. Tällä tavalla kuvausväline voi antaa teokseen jotain, mitä olisi muuten

mahdoton sisällyttää siihen. Mustavalkoinen kuva on esteettisesti kauniin käsitteellistä. Hienostunut mustavalkoinen kuumuutta hehkuva kivi tuo mieleen japanilaisen estetiikan. Sen näkyminen kuvassa myös tarkoittaa, että teosta on kuvattu kesällä, sillä kivet näkyvät lämpökamerassa vain, jos aurinko on ensin kuumentanut ne. Kuumuus, joka lisääntyy hallitsemattomasti, tuntuukin olevan elokuvan keskeinen aihe. Salmenniemen teksti merkityksellistyy suhteessa kuvaan: ”Kivet ovat jatkuvasti olemassa. / Kiven olemassaolo on jatkuvuutta, kiertoa. / Kivi kestää auringon.” Aurinko ei näyttäytyä tekstissä myönteisenä, vaan aavemaisena ja tyhjyyttä kohti suuntautuvana. Salmenniemi kirjoittaa: ”Kaikkialle laskeutuu aurinkopöly. / Pöly laajenee, jatkuu. / Päivät jatkuvat ja jatkuvat.”

[muffled music playing in the background]

Amanda Lonon, Hanan Mahbouban ja Saara Mahbouban installaatioita, videoita ja ääniteoksia sisältävä näyttely [muffled music playing in the background] oli esillä Titanik-galleriassa 17.3.–16.4.2023. Näyttelyn aiheena oli muisti ja sen kuvaamisen tavat. Subjekttiivinen muisti ja siihen liittyvien kokemusten kuvaaminen on klassinen essee-elokuvien aihe. Väline, jonka avulla muistoja palautetaan mieleen, vaikuttaa siihen, mitä muistetaan. Siinä tämä kokeellinen videoteoksia sisältävä installaatio on erityisen kekseliäs ja antaa välineitä essee-elokuvan mahdollisuuksien pohtimiseen.

Taiteilijat kirjoittavat näyttelyn esittelytekstissä:

”Tarkistamme ja luomme uudelleen muistoja luottaen mukana kulkeneeseen hajanaiseen tietoon. On liian monia kasvoja, liian monia mielialoja ja väliaikaisia tilanteita mahtumaan yksiin kehyksiin. Miten luomme itsemme, kun palaset ovat hajallaan?”

H. Mahbouban tutkii identiteetin nimeämättä jääneitä alueita, joita ei pysty kuvaamaan pelkästään hegemoniasta tai toiseuttavasta näkökulmasta, ja välttää taidokkaasti mustavalkoisen näkökulman asiaan. S. Mahbouban lähestyy kuulumisen ja ulkopuolisuuden välitiloja ja kokemusten huojumista molemmissa.

S. Mahbouban installaatio *In the House in Karadat Maryam* sisältää rekonstruoituja, jälkikäteen luotuja muistikirjoja. Tällainen muistamisen välineiden uudelleenrakentaminen paljastaa niiden muodon. Teos käsittelee Mahbouban suhdetta isäänsä ja isän kertomuksia lapsuudenkodistaan. Näistä kertomuksista on tullut hänen omia muistojaan isänsä elämästä. S. Mahbouban kirjoittaa isänsä kanssa muistamisesta:

”Ainoa varsinainen sisäänpääsy on isäni perspektiivin kautta, eikä yksipuolinen tarina voi koskaan olla täsmällinen. Hänen muistonsa suodattavat sen lapsen vinkkelistä, joka hän oli lähtiessään; eläimillä ja kasveilla on niissä suhteettoman suuri osuus. Ja toisaalta, minun kiinnostuksen kohteeni ja muistoni hänen muistoistaan kehys-tävät tapaa, jolla hän muistaa, ja kertoo muistamisestaan.”

H. Mahbouban installaatio *Reedbeds* (suom. ”Ruoikko”) koostui galleriatilaan luodun kaislikon, niiden väleihin aseteltujen tableteista toistettujen videoiden, muistiinpanolehtiön ja ääniteoksen välisestä vuorovaikutuksesta. Tableteista toistettava videomateriaali oli vaihtelevaa; välillä kuvataan suomalaista lumista koivumetsää, välillä Imam Alin hautapaikkaa. Muistiinpanolehtiö muistuttaa autofiktiivisistä esseistä, eräänlaista tekstitystä videoteoksille, jossa lukija voi vapaammin yhdistää haluamansa videokuvan ja tekstiosuuden toisiinsa. H. Mahbouban kirjoittaa: ”Joskus on helppo sekoittaa lumen narskuna jalkojen alla liekkien rätinään.” Videoiden ja tekstin välinen yhteisvalotus syventää käsitystä radikaalisti erilaisten paikkojen ja maailmojen välisestä muistoista. Muisti hahmottuu rispaantuvana ja fragmentaarisenä: osa menneisyyden tapahtumista kuvataan kielen, kiintokuvien ja videokuvan avulla.

Teoksessa kysytään, voiko omaan muistiinsa aina luottaa ja mikä muistin funktio oikeastaan on. H. Mahbouban kirjoittaa: ”Heittää lisää valemuitoja mutaiseen veteen. / Valheelliset johtolangat, symbolit ja kuvat toisista päivistä ja tapahtumista.” Teokset ehdottavat, että vaikka muistaminen ei useinkaan ole täydellistä, se on keskeistä identiteetin rakentamisen ja kuulumisen tunteen kannalta. Oma itseä, historiaa ja kuulumisen tunnetta rakennetaan yhdessä aiempien sukupolvien kanssa rakennettujen muistojen avulla.

Essee-elokuvassa ja edellä käsitellyissä teoksissa ajatellaan aikaa filosofisesti, mikä tuottaa kuvattuihin ai-

heisiin repeämän, joka mahdollistaa ajallisuuden havainnoinnin etäännytetystä perspektiivistä. *Selviytymisopas maailmanlopun lapselle* suuntautuu tulevaisuuteen. Se kuvaa keinoja, joiden avulla ihmiset voivat jatkaa elämistä tilanteissa, joissa moderni teollistunut elämäntapa on muuttunut mahdottomaksi erilaisten päällekkäisten kriisien takia. Film Readerin käsitteellisessä maailmassa aikaa ei ole ja sen tilalla on tyhjyys. Tämä taiteellinen valinta rohkaisee ajattelemaan ajan ulkopuolta teoreettisesti. [muffled music playing in the background] ehdottaa, että identiteetti ja kuulumisen tunne perustuvat rispaantuneille muistoille, joita rakennetaan yhdessä aiempien sukupolvien kanssa. Muisti näytetään nykyhetken ja menneisyyden vuorovaikutuksessa rakentuvana ja muuttuvana todellisuuden jäsentämisen tapana. Kaikki teokset avaavat uudenlaisia tapoja lukea audiovisuaalista esseistiikkaa, mutta ottavat myös suhteen essee-elokuvan historiaan.

Viitteet

- 1 Astruc 1948/1992, 325–328.
- 2 Rascaroli 2017, 1–4.
- 3 Richter 1940/2017, 89–92; Rascaroli 2017, 3.
- 4 Richter 1940/2017, 89–92.
- 5 Rascaroli 2017, 1.
- 6 Solanas & Getino 1969/2014, 238; Rascaroli 2017, 1.
- 7 Solanas & Getino 1969/2014, 238–240.
- 8 Sama, 249.
- 9 Videoiden tekstit ovat luettavissa suomeksi ja englanniksi Lönnströmin taidemuseon verkkosivuilla: lonnstromintaidemuseo.fi/selviytymisopas/tekstit
- 10 Nylén 2022, 8.
- 11 Sama, 5.
- 12 McGraw-Hill Dictionary of Scientific & Technical Terms, 6E. 2003. Verkossa: encyclopedia2.thefreedictionary.com/film+reader
- 13 Lindroos 1998, 219.

Kirjallisuus

- Astruc, Alexandre, Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo (1948). Teoksessa *Du stylo à la caméra ... et de la caméra au stylo. Écrits (1942–1984)*. L'archipel, Paris 1992, 1992, 324–328.
- Lindroos, Kia, Viewing Chris Markers La Jetée. Teoksessa *Now-Time / Image-Space. Temporalization of Politics in Walter Benjamin's Philosophy of History and Art*. SoPhi, Jyväskylä University Print House, Jyväskylä 1998.
- Marker, Chris, *La Jetée* (1962). Neuilly sur Seine: Argos Films, Neuilly sur Seine 1983.
- Nylén, Antti, *Mika Taanila. Film Reader*. Bokeh, Helsinki 2022.
- Rascaroli, Laura, *How the Essay Film Thinks*. Oxford University Press, New York 2017.
- Richter, Hans, The Film Essay. A New Type of Documentary Film (Der Filmessay. Eine neue Form des Dokumentarfilms, 1940). Käänt. Maria P. Alter. Teoksessa *Essays on the Essay Film*. Toim. Nora M. Alter & Timothy Corrigan. New York: Columbia University Press, New York 2017.
- Solanas, Fernando & Getino, Octavio, Towards a Third Cinema. Notes and Experiences for the Development of a Cinema of Liberation in the Third World (Hacia un tercer cine, 1969). Teoksessa *Film Manifestos and Global Cinema Cultures. A Critical Anthology*. Toim. Scott MacKenzie. University of California Press, Berkeley 2014, 230–249.