

ILPO HIRVONEN

Suuria ideoita ja pieniä eleitä

36. Rakkautta & Anarkiaa -elokuvalifestivaali

Hyvältä taiteelta tavataan joskus odottaa suuria ideoita sekä niiden aistillisesti, emotionaalisesti ja älyllisestikin stimuloivaa ilmaisua, mutta taiteen työ on usein nöyrympää arkista aherrusta. Työn tuloksena voi syntyä pienimuotoisempaa taidetta, josta saattaa kehkeytyä jotakin suurempaa – tai sitten ei. 36. kertaa Helsingissä 14.9.–24.9.2023 järjestetyn Rakkautta & Anarkiaa -elokuvalifestivaalin paraatipaikalla esitettiin suuria ideoita käsittelevä ja varmasti mielipiteitä jakava holokaustielokuva, jonka takaa paljastui myös liuta taidetta, sen tekemistä ja merkityksellisyyttä pohtivia pienempiä elokuvia.

Martin Amisin vuonna 2011 julkaistuun romaaniin perustuva Jonathan Glazerin *The Zone of Interest* (2023) kertoo natsiupseeri Rudolf Hössistä, joka toimi Auschwitzin keskitysleirin päällikkönä vuosina 1940–1945. Elokuvan alkuasetelma ammentaa siitä hämmäntävästä tosiseikasta, että Höss vietti perheineen useita vuosia keskitysleirin kupeessa sijaitsevassa talossa. Ilmeisesti Hössin perheen elo oli levollista vieressä tapahtuvasta kansanmurhasta huolimatta. Häiritsevältä tuntuva alkuasetelma kääntyy *The Zone of Interest* -elokuvassa yksinkertaiseksi mutta tehokkaaksi kikaksi: elokuvan kerronta omaksuu Hössien ”kiinnostuksen vyöhykkeen”, jota juutalaisten joukotuhota ei saavuta.

Glazer luo vaikutelman elokuvansa keskushenkilöiden ”kiinnostuksen vyöhykkeestä” harkitulla muutokielellä. Varsinainen juoni koostuu jokseenkin mitättömiltä vaikuttavista tapahtumista. Hössin Hedwig-vaimo hoitaa rakasta puutarhaa vauva sylissä, perhe nauttii porvarillisista ruokahetkistä, ja lapsille luetaan iltasatuja sänkyjen turvassa. Keskeisin draamallinen konflikti koskee Hössin mahdollista siirtoa Auschwitzista Berliiniin, mikä uhkaa perheen – etenkin Hedwigin – mieltymystä keskitysleirin naapurissa seisovaan kotiin.

Sangen mitättömiä tapahtumia oleellisempaa ovat tavat, joilla ne välitetään. Kerronnan näkökulma ei rajoitu henkilöiden aistihavaintoihin muttei myöskään heidän tietämytensä. Höss kyllä tietää, mitä hän tekee, mutta kerronta ei välitä informaatiota katsojalle. Tietävyyden sijaan kerronta omaksuu hankalammin artikuloitavissa olevan ”kiinnostuksen vyöhykkeen”. Se on sosiaalisen todellisuuden lokerointia; jotkut asiat päästetään vyöhykkeen sisään, toiset jätetään sen ulkopuolelle. Siksi myös kerronta on kiinnostuneempi Hössin mahdollisesta siirrosta kuin hänen työnsä kauhistuttavasta luon-

teesta. Niin kerronnan laajemmin tarjoama kuva kuin yksittäiset otokset on rajattu siten, että muutamia poikkeuksia lukuun ottamatta vihjeitä holokaustista ei nähdä. Ani harvoin taustalla vilahtaa juna, savu tupruaa piipusta ja jostain kuuluu etäisiä ääniä. Kun Höss yhden ainoan kerran nähdään työssään, Glazer rajaa alakulmasta kuvattun otoksensa tiiviisti Hössin kasvoihin. Vain takana liehuva savu ja rajauksen ulkopuolelta kantautuvat äänet kielivät todellisuudesta kuvan tuolla puolen. Kohtauksessa Glazerin tyyli tematisoi hienosti ruututilan suhteen sen ulkopuoliseen tilaan: ruututilasta tulee ”kiinnostuksen vyöhykkeen” visuaalinen metonymia, kun taas ruudun ulkopuolisesta tilasta tulee poissuljetun maailman hämärä horisontti.

Vaikka *The Zone of Interest* omaksuu natsihenkilöidensä sosiaalisen todellisuuden lokeroinnin, teos mitä ilmeisimmin suhtautuu päähenkilöihinsä ja heidän näkökulmaansa kriittisesti. Kriittisyys rakentuu ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin tyyli luo vaikutelman etäisyydestä: kuvakoot ovat suuria, otokset ovat usein staattisia ja kestoaltaan pitkiä. Elokuvassa ei siis ole esimerkiksi katsojaa henkilöiden toimintaan mukaan tempaavia leikkauksia liikkeeseen eikä katsojaa henkilöiden tunnetiloihin samaistumiseen ohjaavia lähikuvia. Toiseksi elokuvassa on aineksia, jotka tuntuvat haastavan henkilöiden ”kiinnostuksen vyöhykkeen” vakauden. Elokuvassa on esimerkiksi pysäyttävä hetki, jossa Hedwigin puutarhan kukkien montaasi seisahtuu punaiseen ruusuun. Kuva muuttuu hitaasti kauttaaltaan punaiseksi; ensin kuullaan huutojen kaltaisia ääniä, sitten häiritsevää musiikkia. Elokuvassa on myös hämmäntäviä mustavalkoisella lämpökameralla kuvattuja yöllisiä kohtauksia, joissa nuori tyttö keräilee omenoita ja jättää niitä ehkä vankien löydettyväksi ikään kuin hiljaisen vastarinnan merkinä. Teos myös huipentuu leikkaukseen, jossa todellisen historian valo lopulta tunkeutuu ”kiinnostuksen vyöhykkeen” läpi.

Pimeään käytävään tuijottava Höss seisoo yhtäkkiä kasvo-
tusten Auschwitzin museotilaa nykyajassa siivoavan hen-
kilökunnan kanssa.

Kriittisyys on olennaista, koska se tekee *The Zone of Interest*stä muutakin kuin neutraalin kuvauksen pahuuden banaaliudesta. Kritiikin ideana lienee, että Hössin sosiaalisen todellisuuden lokerointi on kestävämpi. Tämä tuodaan esiin varsinkin elokuvan viime hetkillä, kun Höss rupeaa oksentamaan kuin Indonesian toisinajatteli-joita 1960-luvulla teloittanut Anwar Congo Joshua Oppenheimerin dokumentaarissa elokuvassa *The Act of Killing* (2012). Vyöhykkeen ulkopuolelle jätetyt tosiasiat alkavat lopulta häiritä.

Vaikka *The Zone of Interest* on kiistatta taitavasti tehty, se ei vakuuttanut minua täydellisesti. Epäilemättä Glazerilla on ollut omat kiinnostuksensa pelissä: Hän on päättänyt kertoa tarinan Hössistä eikä esimerkiksi keskittyä holokaustin uhreihin, Hössin perheen palvelijoihin tai keskitysleirimuseon siivoajiin, jotka kaikki ovat tavalla tai toisella läsnä draaman liepeillä. Minulla ei ole syytä epäillä Glazerin moraalista vilpittömyyttä, mutta samalla elokuva saa kysymään, kuinka monta tarinaa tarvitsemme natseista. Lisäksi tunteettomassa ja ankarana tyylikeskeisessä teoksessa katsojalle tuntuu avautuvan mahdollinen katselutila, josta voi rauhassa pällistellä Hössiä historian kaukaisena hirviönä. Vaikka elokuvassa on kyse pahuuden banaaliudesta, se ei lopulta haasta katsojaa kohtaamaan Hössin tavallisuutta.

The Zone of Interest on perustellusti päähenkilönsä tavoin sosiaalista todellisuutta lokeroiva, mutta samalla se tuntuu sellaisena kadottavan puhuttelevuuttaan. Elokuvasta etenee kohti lokeroinnin murtumista mutta on niin laskelmoivasti suunniteltu, ettei kliimaksi lopulta tehnyt minuun vaikutusta. Teoksesta tulee tavallaan pahuuden banaaliuden, ”kiinnostuksen vyöhykkeen” ja sen kestävämmämyyden ideoiden täsmällisen mutta jokseenkin ulkokohtaisen audiovisuaalisen ilmaisun vanki. Elokuvasta ei tunnu merkityksiltään avoimelta vaan suljetulta, mikä tekee siitä nähdäkseni myös vähemmän syvällistä taidetta. Kaikki Hössin maailmassa on pelkkää pintaa, kunnes pinta alkaa rakoilla, mutta elokuvasta toivoisi uskallusta myös murtaa oma suljettu tyylikeskeisyys.

Taiteesta ja sen tekemisestä

*The Zone of Interest*in ongelmat toivat mieleen kysymyksiä siitä, mitä taiteelta oikeastaan halutaan. Ainakin itselleni taiteesta selkeyden sijaan merkityksien häilyvyys ja siitä seuraava tulkinnallinen avoimuus tuntuvat hedelmällisiltä. Tänä vuonna R&A:ssa esitettiin sopivasti monia taidetta ja sen tekemistä käsitteleviä elokuvia, jotka alkoivat keskustella Glazerin elokuvan herättämistä kysymyksistä.

Yhdysvaltalaisen Kelly Reichardtin viimeisin elokuva *Showing Up* (2022) kertoo Michelle Williamsin esittämästä kuvanveistäjä Lizzystä. Lizzy yrittää viimeistellä veistoksiaan seuraavaan näyttelyynsä, mutta toimistotyöt äidin pyörittämässä taidekoulussa vievät aikaa. Elokuvan

keskeisin konflikti kumpuaakin Lizzyn vaikeudesta löytää aikaa taiteensa tekemiselle. ”Aika on olennaisin asia. Aika on kaikki”, toteaa Reichardt taiteen tekemisestä *Helsingin Sanomien* haastattelussa¹. Lizzyn asunnon vesilämmitin ei toimi, eikä hän siksi pääse lämpimään suihkuun. Vuokraemäntä on Hong Chaun esittämä Jo, taiteilija hänkin, jolta ei tunnu liikenevän aikaa korjauksen järjestämiselle. Kun Lizzy on menossa ateljeeseensa jatkamaan töitään, hänen kissansa alkaa maukua – ja pitäähän kissalle käydä hakemassa kaupasta ruokaa. Seuraavana yönä meteli keskeyttää Lizzyn unet, kun kissa käy sisälle lentäneen pulun kimppeihin. Jo valmiiksi kiireisestä Lizzystä tulee etenkin Jon painostuksesta vielä siipensä loukanneen pulun vastentahtoinen hoivaaja.

Reichardtin elokuva tekee vaikutuksen poikkeuksellisen taiteilijakuvausena. Taiteilijaelokuvien yleisenä haasteena on kysymys siitä, miten taiteen tekemistä pitäisi kuvata. Myötähäpeää herättävät kuvat siveltimien vedoista, tahtipuikkojen heilutuksista ja kliseemaisista inspiraation hetkistä ovat liiankin tuttuja valtavirtaelokuvan historiasta. Parhaat taiteilijakuvaus otteet saattavatkin jättää taiteen tekemisen tyystin kuvaamatta. Sergei Paradžanovin *Granaattiomenan väri* (Sayat Nova, 1969) kertoo armenialaisesta runoilijasta sanattomilla kuvaelmilla, Paul Leducin *Frida, naturaleza viva* (1983) keskittyy meksikolaismaalarin kärsimyksen ja Andrei Tarkovskin *Andrei Rublev* (1966) ei näytä venäläistä ikonitaiteilijaa maalaamassa. Sen sijaan Tarkovski kehittää lentämisestä ja kellonvalamisesta unohtumattomia taiteen vertauksia. Reichardtin *Showing Up* eroaa sekä näistä taiteilijamuotokuvien mestariteoksista että valtavirtaelokuvan kliseistä. Reichardt nimittäin kuvaa taiteen tekemistä suoraan mutta koruttomasti. Elokuvassa ei ole suuria inspiraation hetkiä eikä syvällisiä keskusteluja taiteesta. Reichardt riisuu taiteen turhasta mystiikasta, mutta samalla tavoittaa kauniisti jotakin oleellista taiteen luonteesta.

Showing Up huipentuu taidenäyttelyjaksoon, jossa Lizzyn veistokset ovat esillä. Paikalle saapuu perheenjäseniä, tuttuja ja paikallisen taidemaailman ihmisiä. Lopulta taiteesta ei juuri puhuta. Korkeintaan isä kehuu värien käyttöä. Jakson tšehovilainen kivääri ladataan, kun Lizzy vuokraemäntä Jo tuo mukanaan sideharsoon käärityn pulun. Aikuisten keskustellessa keskenään näyttelyn kaksi lapsivierasta kiinnostuvat laatikossa lepäävästä linnusta ja ryhtyvät avaamaan sen siivet sitovaa sideharsoa. Tilassa on hyvin pieniä, hauraan oloisia ja päähenkilölle tärkeitä veistoksia, eikä jo tovin toipilaana olleen pulun siipi välttämättä enää ole rikki. Reichardt leikkaa sideharsoa hitaasti auki käärivien lasten ja pahaenteistä tapahtumaa huomaamattomien aikuisten näyttelyvieraiden välillä. Reichardtille epätyypillisen klassinen ristiinleikkauksen keino tuntuu miltei hitchcockilaisen jännityksen hienovaraiselta pastisillilta. Kun pulu viimein pyrähtää lentoon, mitään ei kuitenkaan hajoa. Lopulta pulu laskeutuu maahan, josta Lizzyn veli nostaa sen ja päästää vapaaksi. Lizzy ja Jo jäävät pälyilemään taivaalle.

Näyttelyjakso on itsessään hienosti toteutettu kokonaisuus, mutta sitä seuraa myös elokuvan vaikuttavin

hetki. ”Se taisi olla valmis lähtemään”, Jo pohtii kaksikon kadotessa ruututilan ulkopuolelle. Reichardt leikkaa yllättäen hitaasti eteenpäin vaappuvaan, alhaalta päin kuvattuun, otokseen sähkökaapelista sinistä taivasta vasten. Hitaan liikkeen ja rauhasan leikkauksen rytmittämänä kameran katse harhailee taivasnäkyä kehystäviin kaupunkitilan yksityiskohtiin: puiden lehtiin, latvoihin ja sähkötolppaan. Siirtymä tuntuu yllättävältä, koska kerroksen odottaisi seuraavan Lizzyn ja Jon kävelyä. Konteksti tulee kuitenkin vasta jälkijunassa, kun muutamien otosten sarjaa seuraa lopulta otos kadulla kävelevistä ja taivaalle pälyilevistä Lizzystä ja Josta. Se voi saada ylöspäin suunnatut otokset vaikuttamaan näkökulmaotoksilta, mutta ne ovat kuitenkin jotain muuta. Kuvia voisi hahmottaa esimerkiksi vapaan epäsuoran esityksen (*free indirect discourse*) käsitteellä. Kerronta ikään kuin suodattaa visuaalista informaatiota henkilöiden näkökulman välityksellä kuitenkin omaksumatta tuota näkökulmaa. Valittu epäsuoruus tuo hetkeen salaperäisyyttä, jota ääniraidalla kauniisti soiva huilu vahvistaa. Lyhyt hetki saavuttaa vapauttavan avoimuutensa osin siksi, että Reichardt säätää varovaisesti teoksensa muotokieltä: muualla elokuvassa ei nähdä yhtä yllättäviä leikkauksia ja silmiinpistäviä otoksia. Vapautuneisuuteen tuntuu myös veikeästi viittaavan lopukuvassa ruututilan ulkopuolelta vaimeasti kantautuva pulun kujerrus. Toisin kuin *The Zone of Interest*, *Showing Up* onnistuu, jos ei murtamaan, niin ainakin muuttamaan katsojan elokuvaan suuntautumista.

Mietin näytöksen jälkeen Tarkovskin *Andrei Rublevia*. Tarkovskin mestariteos huipentuu jaksoon, jossa poika ohjaa suurta joukkoa kirkon kellon rakentamisessa. Poika saa työnjohtajan roolin, koska väittää kuulleensa kellojen valamisen salaisuuden isältään tämän kuolinhetkellä. Valmistumisen lähestyessä nuorukainen odottaa jännityksellä, pysykö kello ehjänä ja päästääkö se oikeanlaisen äänen. Kun valmis kello viimein kajahtaa onnistumisen merkiksi ja ihmiset iloitsevat, jännityksestä vapautunut nuorukainen romahtaa maahan itkemään. Puhumisesta ja maalaamisesta luopunut Andrei Rublev rikkoo kymmenen vuotta kestäneen hiljaisuuden valansa kysyäkseen pojalta, miksi tämä itkee. Poika vastaa, ettei hän oikeasti kuullut isältään kellonvalamisen salaisuutta; isä vei salaisuuden hautaansa. Andrei lohduttaa poikaa ja päättää samalla itse jatkaa taiteensa tekemistä: ”Sinä valat kelloja. Minä maalaan ikoneita.” Tämän jälkeen mustavalkoinen elokuva muuttuu värilliseksi, kun lähikuvat Rublevin ikoneista näyttäytyvät koko valkokankaan leveydeltä.

Kellonvalamisjakso on Tarkovskin suuri väite taiteesta. Andrei liikuttuu nuoren kellonvalajan uskosta ja toivosta, joiden seurauksena syntyy ihmisille merkityksellistä taidetta. Tarkovskille taiteessa onkin kyse uskalluksesta. ”Halusi sitten lentää ennen kuin siitä tuli mahdollista tai valaa kellon oppimatta sen tekemistä tai maalata ikonin”, Tarkovski on sanonut, ”kaikki nämä edellyttävät, että ihmisen on luomisen tähden kuoltava, hävittävä työhönsä, luovutettava itsensä täydellisesti.”² Reichardt tekee huomattavasti pienimuotoisempaa elokuvataidetta kuin Tarkovski, eikä *Showing Up* pyri esittämään suureellisia

käsityksiä taiteesta. Kuitenkin Reichardtin elokuvan lopujakso tuntuu antavan omanlaisensa vertauksen taiteesta ja sen tekemisestä. Kenties taiteessa on myös kyse vaatimattomammasta antaumuksesta: siitä, että päästää idean lentämään, uskaltautuu harhailemaan ja antautuu tuulen vietäväksi.

Tilaa harhailia

Toinen festivaalilla esitetty taiteilijaelokuva *Apolonia*, *Apolonia* (2022) käsittelee myös taidetta sen tekemisen näkökulmasta. Tanskalaisen Lea Globin ohjaama seurantadokumentti kulkee nuoren taiteilija Apolonia Sokolin (s. 1988) rinnalla 13 vuoden ajan. Boheemin kulttuuriperheen kasvatti varttui vanhempiensa pyörittämässä teatterissa, josta hän on ponnistanut taidekouluun. Apolonia valmistuu, mutta töitä on vaikea saada. Lopulta Apolonia kuitenkin saa ison mahdollisuuden: hän pääsee Los Angelesiin ja saa oman studion, jota rahoittaa monia taiteilijoita ”ostanut” amerikkalainen miljardööri. Vaatimuksena on Apolonialle uusi tiivis taiteen tuottamisen tahti. Omistajaa kiinnostavat mahdollisuudet hyviin taidesijoituksiin, joiden todennäköisyydet ovat verrannollisia tuotettujen teosten määrään. ”En tiedä, miten tulla hyväksi maalariksi”, uupunut Apolonia itkee Globille maailman reunalta näytävällä Losin hiekkarannalla. Kohtalona on palata maitojunalla kotiin, jossa odottaa arki iloineen ja suruineen. Elokuvan alussa Glob kertoo pitävänsä Apoloniaa kiehtovimpana henkilönä, jota hän on koskaan kuvannut. Ohjaajalle Apolonia on kuin ajassa liikkuva veistos, josta tulee itse elämän ruumiillistuma. Globin elokuva tavoittaa kauniisti kohteensa muttei vangitse tätä. Se säilyy avoimena kuin elämä.

Showing Up ja *Apolonia*, *Apolonia* kertovat molemmat niin sanotusti pienistä taiteilijoista. Kuvaavaa on esimerkiksi se, miten *Showing Up* -elokuvan Lizzy valmistaa pienenpieniä veistoksia, kun taas häntä hieman menestyneempi Jo tekee valtavia installaatioita. R&A-festivaalin oma ”pienin” taiteilija lymyilee kuitenkin kameran takana. Festivaalin jokavuotiselta virkistyskeltä, eteläkorealaiselta minimalistilta Hong Sang-soolta esitettiin Cannesissa ensi-iltansa saanut *In Our Day* (2023).

Hongin elokuvat ovat niin vaatimattomia, että ne tuntuvat vaativan oman minimalismin erityiskategoriansa. Hongin elokuvat ovat usein kestoaltaan lyhyitä, ne on kuvattu lyhyellä aikataululla ja vain parista ihmisestä koostuvalla kuvausryhmällä. Tyylinä on havaintodokumentaarista lähestymistapaa muistuttava eleettömyys tai vähäeleisyys. Kriitikko Dennis Lim kuvaa tuoreessa Hong-kirjassaan osuvasti, kuinka Hongin minimalismi ei synny elokuvien tapahtumattomuudesta tai kuvattujen tapahtumien mitättömyydestä vaan tapahtumien samanarvoisuudesta³. Monotoninen kerronta kutsuukin katsojan ajattelemaan tapahtumia ja niiden juonellista järjestämistä, joka usein heijastelee kertomusten henkilöhahmojen ihmissuhteiden toistuvia kaavoja. Monet Hongin elokuvat ovat dualistisesti rakennettuja siten, että niissä kerrotaan kahta toisiinsa liittyvää tarinaa. *Tale of Cinema*

(2005) kertoo ensin tarinan kahden nuorukaisen kaksois-
sitsemurhasta, mutta sitten tarina paljastuu elokuvaksi
elokuvan sisällä. Jälkimmäinen osa kertoo siitä, minkä-
laisia kaikuja sisäkertomuksen kokeminen jättää mieheen,
joka uskoo nähdyin elokuvan perustuvan hänen omaan
elämäänsä. Yksi Hongin kunnianhimoisimpia elokuvia
Right Now, Wrong Then (2015) puolestaan kertoo ensin
miehen ja naisen orastavan romanttisesta kohtaamisesta,
joka lässähtää ennen alkujaan, kunnes tarina alkaakin uu-
delleen ja pienet asiat voivat muuttaa kaiken.

Hongin uusiin elokuva *In Our Day* kertoo myös kaksi
tarinaa. Ensimmäisessä näyttelijä vierailee kissan omis-
tavan ystävänsä luona. Heidän luokseen saapuu nuo-
rempi nainen, joka on kiinnostunut näyttelijän tiestä
taideammattiin. Nuorta surettua kuulla näyttelijän vai-
keuksista. Yhtäkkiä emännöivän naisen kissa katoaa,
mutta löytyy lopulta. Toisessa tarinassa kaksi nuorta elo-
kuvaopiskelijaa tekee dokumentaarista elokuvaa ikään-
tyvästä runoilijasta. Runoilija on hiljattain lopettanut
alkoholinkäytön ja tupakanpolton, mutta nuorten seura
saa vanhat paheet heräämään. Vaikka nuoret elokuvan-
tekijät tallentavat tyytyväisinä runoilijan arjen tavalli-
sempia hetkiä, heitä myös kiinnostaa kysellä runoilijalta
syvällisiä, kuten elämän ja taiteen tarkoitusta. ”Pitää
keskittyä pieniin asioihin”, runoilija neuvoo ja julistaa
merkityksen etsinnän typeräksi.

Toisin kuin *Tale of Cinema* ja *Right Now, Wrong Then*
-elokuissa, kahta tarinaa ei kerrota peräkkäin *In Our Day*
-teoksessa. Kunkin tarinan kohtaukset sen sijaan vuorotte-
levat. Tarinat eivät myöskään heijasta toisiaan yhtä selvästi
kuin edellä mainituissa Hongin aikaisemmissa elokuissa.
Ne vain vuorottelevat. Yhteyksiä kuitenkin muodostuu.
Kun naisen kissa katoaa, hän lyhytystyy lattialle itkemään.
Lemmikkinsä menettänyt omistaja makaa ja vaikertaa,
kunnes keksii suunnitella korkeaa rahapalkkiota lupaavia
katoamisilmoituksia. Ennen kuin ilmoituksia on eh-
ditty tulostaa, paikallinen kahvilanpitäjä tuo kuitenkin
kissan kotiin. Hong leikkaa omistajan ja lemmikin
jälleennäkemisestä suloiseen otokseen tyynyn päällä levol-
lisesti nukkuvasta kissasta. Tarina päättyy tunnelmalliseen
hetkeen, jossa kolme naista keskustele hämärtyvässä il-
lassa. Kenties hyvin lyhyt menetyksen hetki sai henkilön
ymmärtämään, mikä on tärkeää. Runoilijaa haastattelevat
opiskelijat ovat uteliaita elämän ja taiteen suurista kysy-
myksistä, kun taas runoilijalle tuntuu riittävän juomien,
savukkeiden ja hyvän seuran säestämä joutilaisuus. Ehkä
hän on jo siellä, minne kissanainen on matkalla.

Reichardt ja Hongin elokuvat saavat jännittävän
metaseuralaisen festivaalin yllättäjästä, Laura Citarellan
ohjaamasta elokuvasta *Trenque Lauquen* (2022). Yli ne-
lituntinen teos esitettiin kahdessa erillisessä osassa, mutta
kokonaisuus ei tunnu raskaalta vaan pikemminkin ke-
vyeltä. Elokuva kertoo Laurasta, joka katoaa. Tarina alkaa,
kun Lauran poikaystävä Rafael ja ystävä Ezequiel etsivät
häntä. Biologina työskentelevän Lauran piti aloittaa uu-
dessa yliopistotehtävässä, mutta sitten hän katosi jättäen
jälkeensä vain viestin: ”Hyvästi, hyvästi, minä lähden,
minä lähden”. Kertomus Lauraa etsivistä miehistä alkaa

pian harhailla muihin sisäkertomuksiin, kuten Lauran
paikallisesta kirjastosta löytämiin salaisiin rakkauskir-
jeisiin.

Ensimmäisen puoliskon kerronta on vielä Lauraa
etsivien miesten tietävyyteen sidottua siinä määrin, että
kerronta välittää tietoa Laurasta miesten näkökulmasta.
Sen sijaan toisella puoliskolla asiat muuttuvat, kun
vihjeet Laurasta vievät Ezequielin toimittajan luokse.
Toimittajalla on hallussaan Lauran taakseen jättämä ää-
nitallenne, jossa Laura ”selittää” katoamisensa. Vaikka
pitkähkö kuuntelujakso sisältää nimenomaan Lauran
näkökulmasta kerrottuja tapahtumia myös takaumakoh-
tauksina, siinä on lisäksi kohtauksia, joissa Ezequiel vain
kuuntelee Lauran ääntä kuulokkeet päässä toimittajan
radiostudiossa. Jaksossa on esimerkiksi pieni tapahtumat-
tomuuden hetki: tarina keskeytyy, kun äänitettä tallentava
Laura lähtee käymään vessassa kesken nauhoituksen.
Hämmäntynyt Ezequiel ilmeilee, mutta toimittaja ke-
hottaa maltillisuuteen.

Hetki kuvastaa hyvin elokuvaa ja sen katselukoke-
musta. *Trenque Lauquen* haarautuu niin moniin suuntiin,
että välillä kokonaisuus tuntuu karkaavan käsistä, kunnes
sitä hoksaa, ettei mitään kokonaisuutta taida ollakaan.
Citarella on kertonut tietoisesti viitanneensa Michel-
angelo Antonionin moderniin klassikkoon *Seikkailu*
(*L'Avventura*, 1960) elokuvansa ”seikkailuksi” kutsutulla
ensimmäisellä episodilla⁴. Antonionin elokuvan tavoin
Trenque Lauquen ei lopulta kerro naisen katoamisesta
vaan hänen katoamisensa katoamisesta. *Seikkailussa*
naisen katoamisen kaiuista kasvaa eksistentiaalinen
kuvaus maailmassa olemisesta, mutta Citarella tuntuu
kohtelevan arvoitusta sellaisenaan, itseisarvona. Laura
lipeää ensin häntä etsivien käsistä, sitten kerronnalta ja
katsojalta. Pienellä, hienolla kameran eleellä Citarella va-
pauttaa Lauran kerrontansa otteesta.

Viitteet & Kirjallisuus

- 1 Anton Vanha-Majamaa, Kehuttu ohjaaja pelkää töidensä
loppuvan ja ihmettelee, miksei kukaan kritisoi Barbien suosiota.
Helsingin Sanomat 16.9.2023. Verkossa: hs.fi/kulttuuri/art-2000009854222.html
- 2 John Gianvito, *Andrei Tarkovsky. Interviews*. University Press of
Mississippi, Jackson 2006, 26. Lainauksen suomennos IH.
- 3 Dennis Lim, *Tale of Cinema*. Fireflies Press, Berlin 2022, 64–65.
- 4 Hamed Sarrafi, A Cinematic Sojourn to the Land of Awe and
Astonishment. Interview with Laura Citarella about El Pampero
Cine and Trenque Lauquen. *Senses of Cinema*, issue 106 (August
2023). Verkossa: sensesofcinema.com/2023/interviews/a-cine-matic-sojourn-to-the-land-of-awe-and-astonishment-interview-with-laura-citarella-about-el-pampero-cine-and-trenque-lauquen/