

Elokuva- esseet

© Seppo Oikkonen 2014

Menetetty maa	s. 2
Melancholia	s. 6
2001 Avaruusseikkailu	s. 9
Full Metal Jacket	s. 13
Barry Lyndon	s. 16
Eyes Wide Shut	s. 19
Dennis Potter	s. 24
Iron Sky	s. 34
Elokuvakeskustelusta	s. 40

Maa on menetetty

-- kasvottoman rahan tyly tarina

1. Plain picture

Mikä on yhteiskunnallisinta, poliittisinta, kantaaottavinta mitä mikään tiedotusväline tänä päivänä voi ihmisille tarjota? Ei suinkaan yhdenkään omahyväisiä näkemyksiään ylevöittävä puoluejohtajan julistus, eikä yhdenkään puolueen yhtä puhtoinen kuin utopistinen ohjelma, ei vaalitentti eikä tv-kanavan uutisiin ujutettu puolueellinen piilopropagandistinen vihjailuviesti, vaan ihan pelkkä kokokuva – "plain picture", "big picture", kuva ja kuvaus – siitä mitä pahaa raha saa aikaan.

Tuskinpa on ajateltavissa huomisiin kunnallisvaaleihin paremmin sopivaa tv-ohjelmallista saatetta kuin kirjallisen intellektuellin tekstiin perustuva toimintaelokuva, josta ei sisällöllistä sanomaa puutu. Sellainen on illalla luvassa, raaka katsaus maailman maiden nykytilaan ja tolaan, jossa raha sanelee kaiken mitä tapahtuu ja suunnan johon kuljetaan. Kannattaa katsoa, ajatella, ja tehdä äänestyspäätös sen mukaan haluaako rahan masinoivan maailmaa vai maan pelastuvan menetykseltä.

Rahaa ajatellaan usein harhaisesti jonkinlaisena "arvon mittana", vaikka raha on nykymaailmassa toimijasubjekti, joka sanelee jokseenkin kaiken mitä tapahtuu. Kasvoton kaikkivoipa raha on kaiken valtamagian "ydin". Sen ympärillä ihmiset omat tanssinsa tanssivat. Jos kaikkivoipa raha valistaisi meille kasvonsa, millainen ilme sillä olisi? – Tähän kysymykseen saadaan aika armoton vastaus elokuvassa "Menetetty maa", joka esitetään nyt tv:n neloskanavalla.

2. Myyttisen kuvauksen mestari

Elokuva perustuu nyt 80-vuotiaan amerikkalaiskirjailija Cormac McCarthyn vuonna 2005 ilmestyneeseen romaaniin, josta ohjaajaveljekset Ethan ja Joel Coen ovat poimineet tapahtumien juonen ja ominaissävyyn, mutta jättäneet kirjassa osoittelevammin ja selvemmin esille tulevat rahateoreettiset viittaukset vähän vähemmälle. Coen-veljekset pokkasivat kaksi elokuvan vuonna 2007 saamista neljästä Oscarista – muita olivat parhaan elokuvan Oscar, ja parhaan sivuosan Oscar, joka meni kasvotonta tappajaa esittävälle Javier Bardemille.

Iäkästä hieman erakkoluonteista, monesti palkittua kirjailijaa on jo pitempään povattu nobelistiksi, mutta monen muun sodanjälkeisen mestarin – esimerkiksi Alberto Moravian, Italo Calvinon ja Kurt Vonnegutin – tavoin hän saattaa olla liian hyvä ja syvä tämän suhdanteilla usein kiikkuvan ja joskus liiankin päivänpoliittisluonteisen palkinnon kohteeksi.

Jotain tästä tekstin myyttisyydestä on onnistuttu säilyttämään elokuvassakin, joka alkaa kuvilla miltei esihistoriallisen oloisista erämaa-alkumaisemista ja päättyy prometheus-myytin unitulkintoihin. Nyt varoitus: jos haluat ensin katsoa elokuvan, älä lue seuraavaa, koska tämä juttu sisältää juonipaljastuksia.

3. Ymmärrysvaje sisällön suhteen

"Menetetty maa" on oman katsojakokemukseni mukaan paljon laajatulkintaisempi elokuva kuin mitä tšekäläiset kriitikot ovat siinä nähneet ja siitä kommentoineet. Olen lukenut filmistä kymmeniä arvosteluja, ja niiden perusteella näyttää siltä etteivät suomalaiset elokuvakriitikot lue kirjoja. Filmi on tulkittu lähinnä toimintaleffana. Yhdessäkään suomalaiskritiikissä ei ole yritetty selittää mitään pinnanalaista, syvätasolle sijoittuvaa.

Ikään kuin olisi nähty vain juonellinen, jokseenkin kauhea tarina, jossa tapahtuu paljon rujoa ja raakaa, mutta jossa kaikki kuitenkin on näkyvillä, tyrkyllä, tyrmäävänä, kirjaimellisesti katsojan tajuntaan ammuttuna. Ehkä elokuvan raaka efektiivisyys pyyhkäisee syvätasot mennessään.

Elokuva on tietysti hyvin elokuvallinen – siitä löytyy viittauksia elokuvan perinteeseen ja se on tehty selvästi elokuvayleisölle. Elokuva on saumaton visuaalinen ja ideaalinen kokonaisuus. Taustalla oleva kirja on kuitenkin rahateoreettisesti osoitteleva, joskin monitasoisuudessaan puhtaasti kirjallinen suoritus, mutta on elokuvakin joka tapauksessa vähintään kaksitasoinen ja tulkinnat mahdollistava teos.

4. Laaja kattaus

Jo elokuvan alkumetreillä vedetään esiin metaforisia ja historiallisia, sukupolvet ylittäviä tasoja. Kertojaääni toteaa lainvartijan viran kulkeneen suvussa. Ensimmäisenä varsinaisena tapahtumana näemme miten alkuperäisammattin edustaja, metsästäjä, yrittää ampua antiloopin. Siinä on jotain ikuista, vaikka mies tosiasiaa onkin hitsari. Kaikki siis alusta alkaen edustaa jotakin, omaa syvempiä symbolistisia merkityksiä.

Elokuvan visuaalisessa ilmeessä hahmottuva aikaperspektiivi tavoittelee likimain raamatullisia mittasuhteita. Paradigmaattisina alkukuvina esitetään autiota ja tyhjää, luonnontilaista preeriaa. Haavoittunut eläin pakenee lauman kanssa. Maahan jää ohut verijälki, jota metsästäjä lähtee seuraamaan. Tällainen verijälki johdattaa miehen luonnontaloudesta rahatalouteen – verijälkiä elokuvassa sitten jätetään enemmänkin. Mutta alussa itse tapahtuminen ja toimijat tuodaan näyttämölle ideaalisesti pelkistettyinä.

Siihen keskelle ei-mitään sijoitetaan rykelmä autoja, toisensa ampuneita meksikolaisia huumehuriireja, lasti heroinia ja kaksi miljoonaa dollaria sisältävä pilottisalkku. Ihan kaikki mitä tarvitaan nykyajan tuomiseksi keskelle "maan" historiaa.

Eletään rajan tuntumassa, erämaan pölyssä kimaltelee Onni, Fortune, Amerikkalainen Unelma – tai pikemminkin kertomus siitä kuinka ne maailmasta rahatalouden ja rahanhimon myötä kadotetaan. Elämä on taistelua, mutta vastustaja tuntuu miltei kasvottomalta, tunnevammaiselta, omaa lakiaan yhtä periaatteellisesti kuin pakonomaisesti toteuttavalta tylyltä tappokoneelta. Todellisuudessa vain kasvoton raha on niin armotonta, lainalaisuuksissaan epäinhimillisen julmaa.

Sillä rahasta tässä kaikessa on kysymys, ei esimerkiksi huumeongelmista. Huume on itsessään kulissi ja metafora, tapa jolla raha toimii tehokkaimmin ja toteuttaa puhtaimman ominaislaatunsa. Huumekauppa on tavallaan rahaohjasteisen talouden lopullinen ideaali. Kova peli pelataan rahasalkun ympärillä. Triangelidraamassa ovat metsästäjä, seriffi, ja se ammattilainen joka haluaa salkun. Raha on kasvoton tabu, samoin se joka haluaa salkun. Mikään seriffi, mikään laki, mikään alkutilaista maailmaa ja sen viidakonlakeja edustava metsästäjä ei pysty pysäyttämään sitä joka haluaa salkun. Näin se täytyy nähdä: raha luo omat lakinsa, raha kuuluu vain rahalle itselleen.

"Hänestä voisi jopa kuvitella, että hänellä on periaatteita", toteaa kilpaileva palkkionmetsästäjä elokuvan eräässä vaiheessa. Siitä hän saa myöhemmin itse todistuksen. Jäämme miettimään oliko kyse periaatteista vai vain tappokoneen totaalista tyllystä tylsämielisydestä.

5. Kasvottoman rahan armottomuus

Jäljitetään, kohdataan, taistellaan, nuollaan haavoja, jäljitetään taas. Verijälkiä jää, ne pyyhitään saappaista. Kaikki mikä osuu salkkua tavoittelevan ammattitappajan tielle eliminoidaan. Raha luo itse omat lakinsa. Vanha seriffi voi vain ihmetellä nykymaailman menoa. Ja meno on todella jotain kaiken suhteellisuuden- ja todellisuudentajun ulkopuolelle johtavaa. Se ken kajoaa rahaan saa kantaa seuraukset. Ihmiset ovat tässä toisarvoisia, sekä suhteessa rahaan että suhteessa omaan psykologiseen persoonaansa: ihmiset edustavat ideoita, historiallisia vaihtoehtoja, elämänmenoon sisältyvää väistämättömyyttä. Missä raha on läsnä, vaikka vain kolikko, siellä on myös tappaja läsnä. Kuolema on aina kolikon toinen puoli.

Rahaa koskevat sopimukset ovat sitovia. Kaupat on reaali maailmassa lunastettava kun maksun aika tulee. "Tiedät miten tämä tulee päättymään", kasvoton salkunnoutaja toteaa metsästäjälle puhelimesta. Hän antaa vaihtoehdon: jos metsästäjä luovuttaa rahat vapaaehtoisesti, noutaja säästää metsästäjän vaimon. Metsästäjän oma kohtalo on jo lukkoonlyöty, siitä ei enää käydä kauppaa.

Elokuvan loppukohtaus alkaa kun metsästäjän leski palaa syöpään kuolleen äitinsä hautajaisista. Huone on siisti ja idyllinen, vastakohta sille paljolle epäjärjestykselle mitä muuten elokuvassa olemme nähneet. Tappaja on paikalla. Leski ei ihan ymmärrä miksi hänen, mistään tietämättömän, mihinkään osallistumattoman, osattoman, pitäisi kuolla. Onko tämä nyt välttämätöntä, en suostu leikkimään tätä leikkiä, eikö tätä voisi jättää väliin, nainen kysyy. "Kaikki ne kysyvät tuota", tappaja vastaa ja antaa ymmärtää, että kauppa naisen hengestä tehtiin aikanaan ja siitä pidetään kiinni.

Poistuessaan siististä sisäinteriöristä ulos kuistille näemme miten tappaja tarkastaa saappaidensa pohjat. Jos verijälkiä ei jää, voiko hän nyt kadota jäljettömiin? Katoaako tällainen tappaja koskaan maailmasta – eikö raha jatka olemassaoloaan ja kiertoaan aina, kaupasta kauppaan? Kuten kolikko, jonka ikuinen vaellus selitetään jo yhdessä alkukohtauksista. Mikäpä pahan tappaisi?

6. Onko meillä toivoa

Loppukohtauksessa kaiken pahan vastapainoksi tuodaan tähän elokuvan maailmaan lapsia, tai nuoria, joka tapauksessa uusia sukupolvia. Onko elämäniloisissa, optimistisissä nuorissa toivoa? Vai onko maa todellakin lopullisesti menetetty?

Osoittelevaa altruismia esiintyy elokuvassa kaksi kertaa. Ensiksi se oli syy, jonka vuoksi metsästäjä palasi huumesodan tapahtumapaikalle ja joutui metsästettäväksi. Epäitsekkyys oli siis tavallaan kaiken pahan alku. Toiseksi se esiintyy nyt nuorten idealistisena eleenä elokuvan lopussa. Nuorimies tarjoaa haavoittuneelle roistolle paidan päältäään. Roiston moraali kuitenkin vaatii ehdottomasti että hän maksaa paidasta. Se on rahatalouden moraali. Kaikella ei pelkästään ole hintansa, vaan kaikella on oltava hintansa, sillä se joka maksaa hinnan on oikeutettu siihen mistä on hinnan maksanut.

Hirveä juttu kaikenkaikkiaan – ja hirvittävän hyvää juttua. Juuri noin kasvoton kaikkivoipa raha tekee tylyn roolinsa maailmassa. Se teurastaa ihmisiä kuin karjaa – tässä tekisi mieli sanoa: vaalikarjaa. Se ampuu vastustajaansa kaduilla yhdenkään uteliaan silmäparin ilmestymättä ikkunaan katsomaan mistä on kyse. Se tekee tuhojaan mistään piittaamatta, ihmisten hälistessä ja katsoessa kokonaan toisaalle. – Todellisuudessa se ei tietenkään näytä kasvottomia kasvojaan. Se näyttää hymyilevät, miellyttävät, miellyttämispyrkimystä täynnä olevat kasvot. Urapoliitikon kiltit kasvot, mallioppilaan kasvot.

Sympaattinen laulutrio Peter, Paul ja Mary korostivat aikoinaan, ettei "Puff-lohikäärme" todellakaan tarkoittanut muuta huumetta kuin lohikäärmettä. "Forrest Gumpia" monet katsovat pelkkänä tarinana – ikään kuin vähän vähämielisessä päähenkilössä ei personoituisikaan koko Vapauden Illusion Amerikka ja sen koko historia. Coenin veljekset toteavat elokuvastaan lakonisesti, ja varmaan vanhan kirjailijan puoliparodisin äänenpainoin, että "ainahan vanhojen äijien mielestä ennen oli kaikki paremmin". Mutta tietysti kaikki taide, varsinkin hyvä taide, kertoo aina maailmastamme enemmän kuin pinnalta käsin näkyy.

Menetetty maa

No Country for Old Men

Käsikirjoitus ja ohjaus Ethan ja Joel Coen

Pääosissa Tommy Lee Jones, Javier Bardem, Josh Brolin

*Tämä elokuva-arvio on julkaistu verkkolehti Uuden Suomen Puheenvuoro-blogipalstalla
kunnallisvaalien aattona 27.10.2012*

Humanismista ja nimilappuhumanismista

Mietteitä Lars von Trierin elokuvasta "Melancholia"

1.

Yhteisesti omistamamme – tai kustantamamme, mutta ei hallitsemamme – YLE oli viime viikolla Teema-tv-kanavalle koonnut kokonaisen elokuvafestivaalin. Valikoima elokuvan historian merkkiteoksia edusti taiteenalan eri aikoja ja eri lajityyppisiä, yhtenä poimintana ihan viime vuosilta nähtiin Lars von Trierin ohjaama mestariteos, masennuksen psykologista eskatologiaa kuvaava "Melancholia".

Tanskalainen kansallinen elokuvapolitiikka satsasi taannoin rohkeasti rahaa nostaakseen maan filmituotannon maailmankartalle, ja tämän määrätietoisesta valtiollisesta panostuksesta ansiosta voimme nyt nauttia uraa aukovista laatu elokuvista kuten Lars von Trierin tuotannosta. Mitään vastaavaahan Suomessa ei ole koskaan tapahtunut eikä tule tapahtumaankaan, sillä suomalaiskansalliselle elokuvalle riittää perinteinen tekotapa ja aiheisto.

Meillä tuotantotuki valitaan kylätappeluiden ja sotakuvausten väliltä, takametsien pontikankeiton ja kaupunkilaisnuorison keskikaljan, vanhakantaisen mustasukkaisuusdraaman tai nykyisten puolipornojen parisuhdesekoilujen kesken. Mekastusta riittää, "kriisi" tarkoittaa Elokuva-Suomi -sanakirjassa todellisuusefektiä tavoittelevaa karkeata kiroilua.

2.

"Melancholia"-elokuvassa peliin pannaan perusihmisen perustavanlaatuisimmat ikuisimmat elämäntunnot ja -ongelmat – Eros ja Thanatos, elämävoimat ja kuolema, itsetuhon ja tuhon voimat. Kaikki mikä edustaa – tai minkä pitäisi edustaa – onnea ja turvallisuutta, ja vastakohtaksi kaikki mitä nimenomaan onnellisin ihmissydän eniten pelkää: onnen kestättömyyttä, epävarmuutta, turvattomuutta.

Näitä kuvataan yhtäältä yliherkän näyttelijätyön keinoin – ne kaivetaan arkirealismista ulos kohtaus kohtaukselta ja annetaan katsojalle ihmiskasvoista kasvoihin – ja toisaalta ihmismielen kuin itsestään synnyttämän symbolisen kuvaston kautta. Tämä visuaalisuus, yhteys kaiken inhimillisen kesken ja ihmisen ja luonnon, elämävoimien välillä, on "Melancholiassa" erinomaisen korostunutta ja vaikuttavaa.

Samalla ihmisen elämä tällä pienellä maapallolla suhteutetaan kosmisiin mittoihin. Vedetään väkisin mukaan tunteiden rinnalle armoton tiedollisten realiteettien – ihmisestä riippumattomien faktojen – maailma. Ja – sanottakoon tämä tässä myös – tiedonfilosofian kannalta ihmisen tiedollinen maailma on nimenomaan *symbolien* maailma.

Elokuvassa kudotaan ehjästi umpeen se kuilu mikä tiedollisen ehdottoman totuuden ja inhimilliselle kielelle symbolijärjestelmänä ominaisen esitystavan välillä on. Elokuva on siis elokuvan kielellä kerrottu mestariteos niin puhtaan psykologian kuin puhtaan filosofian valkokankailla.

Ja pohjattomassa humanismissaan ohjaaja elokuvan kurkkua kuristavissa loppukohtauksissa opettaa, että vaikka maailmanloppu olisi vain muutaman hetken päässä, on yksi asia jota maailmasta ei koskaan saa tuhota: lasten luontainen optimismi. Mikään eikä kukaan ei saa tuhota lasten optimismia. – ”Melancholia” ei suinkaan ole toivottomuuden dokumentti – seikka josta mm. psykoanalyttisesti suuntautunut Slavoj Žižek on muistuttanut.

3.

Esitellessään elokuvaa Cannesin filmijuhlilla 2011 ohjaaja turvautui vahvaan sarkasmiin aina "Tiedättehän että olen maailman paras elokuvantekijä" -replikeistä alkaen. Jossain vaiheessa lehdistötilaisuutta hän astui yli sovinnaisuuden rajojen ja totesi tietyssä mielessä "ymmärtävänsä miltä Hitleristä bunkkerissaan tuntui". Lausunto tulkittiin tietenkin natsi-ihannoinniksi, ja von Trier bannattiin juhlilta.

Jokainen elokuvan nähnyt ymmärtää miten hirvittävät asenteelliset ja ajatukselliset vastakohtaisuudet tuossa bannaushölmöilyssä ilmitulivat.

Maailmassa on tuskin tehty mitään niin inhimillisyydessään sietämättömät ja valtavat mittasuhteet reaalisuudella käsittelevää elokuvaa kuin "Melancholia". Jos jotakin voi nimittää sanan koko laajassa ja syvimmissä mahdollisissa mielessä ja merkityksessä "humanismiksi", niin nimenomaan von Trierin ihmiskuvausta. Ja tuskin taas on mitään niin pieniin järjen mittoihin käpertyvää kuin päätös ajaa ohjaaja lausuntonsa vuoksi pois festivaalilta.

Monesti aiemmin Cannesissa palkittua, myös pääpalkinnon vuonna 2000 islantilaislaulaja Björkin tähdittämällä elokuvalla "Dancer in the Dark" voittanutta von Trieriä ei tietenkään voitu nyt noteerata palkintojenjaossa. Kuitenkin elokuvan päättähti Kirsten Dunst palkittiin parhaana naisnäyttelijänä, ja myöhemmin Euroopan Elokuva-Akatemia valitsi "Melancholian" parhaaksi eurooppalaiseksi elokuvaksi 2011.

4.

Miten syvällisin mahdollinen inhimillisyyden kuvaus – todellinen humanismi – ja lapsellisin mahdollinen reaktio – ohjaajan bannaaminen elokuvajuhlilta nimilappuhumanismin nimissä – voivat törmätä yhteen näin täysin järjettömällä tavalla? Siis niin että järjettömyys jyrää täydellisesti järjen?

Jotenkin tämä elokuvataiteen episodi tulee toistuvasti mieleen kun on muutamia vuosia seurannut tapaa jolla suomalainen "yhteiskunnallinen keskustelu" jatkuvasti herkistää itseään noita oikeudenkäyntejä muistuttavan rasistijahtaamisen ja vihapuhevainon suuntaan. Jokin todellisuuden- ja suhteellisuudentaju on nyt täysin eksyksissä – totaalisesti katoamassa. Cannesin tapahtumien yhteys nykypäivän Suomeen on järkyttävä.

Myös meillä itseään "humanisteiksi" noteeraavat ihmiset osoittavat samaa mekanistista kaavanmukaista suvaitsemattomuutta kuin Cannesin järjestäjät, joiden ylivarovaisuus johti järjettömyyteen.

Natsikortteja ja rasistikortteja pelataan nyt yhteiskunnallisessa keskustelussa nimilappu- ja leimahumanismin itselleen omineiden, tosiasiallisesti vain toinen toisiaan pelkäävien sensorien toimesta. Siinä on kyse pelkästään yhteisesti tunnustetusta valheesta – valheen varassa harrastetaan keskinäistä ryhmävahvistautumista. Se on itse asiassa nimenomaan se pelätty projektiivisen natsismin sielunmekanismi.

Julkilausumattomin sopimuksin sensuuria ja puhumattomuutta ylläpitävässä ja yksilötasolla ryhmävahvistautumiseen "totuutensa" perustavassa kahtiajakautumisen maailmassa ihmiset saavat voimaannuttavia oikeassaolemisen kokemuksia samaistuessaan erinimisiin ideologisiin rintamiin.

Tunnustuksellisten totuuksien vallitessa aika harva tajuaa, että "rasismia" vastaan vaadittu nollatoleranssi ja natsien automotiivinen juutalaiskysymyksen lopullinen ratkaisu voivat olla yksi ja sama itse itsensä oikeuttava totalitaristinen psyykkinen kuvio.

Täytyy olla todellinen humanisti – ihmisystävä joka päästää ihmisyyden koko syvyydessään, kaikessa hyvässä ja pahassa, oman nahkansa alle, läpäisemään itsensä – jos haluaa ymmärryksensä kasvavan ja ylettyvän nimilappujen reunojen yli.

5.

Kun kaikki pelkäävät aivan sietämättömästi sitä että paholaiselle annetaan pikkusormi, seurauksena tulee vuorenvarmasti olemaan, että on padottu ja siten pahuudelle lopulta luovutettu inhimillisyydestä aivan kaikki – aivojen jokaista ajattelevaa solua myöten. Nyt yhteiskunnallisessa keskustelussa legitimoitu rasistijahti ja vihapuhevaino tulevat syömään nimilappuhumanismin nimissä kaiken ihmisyyden.

Psykologinen ja tiedonfilosofinen totuus eivät tässä tule olemaan ainoat uhrin. Tulemme menettämään myös itse elämän – tulemme menettämään toivon ja mielenterveyden – melankolia tulee murskaamaan alleen mieleemme. Menetämme ensin sosiaalisen keskinäisyyden, lajityypilliseen sosiaalisuuteemme olennaisesti ja elimellisesti kutoutuvan yhteisömoraalin, kaiken sen perustavanlaatuisen mikä yhteisöelämästämme tekee yksilöelämää ylläpitävän perustekijän.

No, ehkä olen toivoton väärällä tavalla. Kuinka menettäisimme jotakin jota meillä ei todellakaan edes ole? Kuinka menettäisimme järjen, jota meille ei toistaiseksi ole edes siunautunut? – Emme voi menettää yhteistä YLE:ä moniarvoisuuden edustajana, koska YLE ei poliittisessa ohjelmatoiminnan säännöstössään ole kyennyt tähänkään asti erottamaan *moniarvoisuuden* ja *monikulttuurisuuden* edistämistä toisistaan. Nämä käsitteethän ovat todellisuudessa toisensa pois sulkevia vastakohtaisuuksia.

Tai ottakaa käsiinne kymmenen suurinta suomalaista sanomalehteä, selatkaa ne läpi. Aivan sama kuinka monen tahansa kuukauden tai vuoden ajalta – montako sellaista sanaa kuten esimerkiksi "sosiaalinen sidonnaisuus", "lajityypillinen moraalinen", "ryhmävahvistautuminen", "yhteisöilmio", "kollektiivinen tahtotoiminta", jne, voitte lehdistä lukea? Täsmälleen *nolla* kappaletta.

Miksi tällaiset ihmisen lajityypillisimpiä ominaisuuksia kuvaavat kaikki sanat loistavat keskustelusta poissaolollaan? Siksikö että olemme niin suuria humanisteja kaikki tyynni? – Voisiko ajatella toisenlaista vastausta. Siksi että olemme sietämättömiä pelkureita kaikki tyynni.

*Tämä kirjoitus on julkaistu aiemmin verkkolehti Uuden Suomen Puheenvuoro-blogipalstalla
25.11.2013*

Kubrickin "2001 Avaruusseikkailu"

1. Muoto ja sisältö

Stanley Kubrickin ohjaama "2001 Avaruusseikkailu" on kaikkien avaruus-sci-fi -filmien äiti, visuaalisuudessaan efektiivinen, pateettinen ja runollinen, perfektionistinen ja profeetallinen – todellinen läpiajattelu pioneerityö, jolle sisällöllisten teemojensa puolesta eivät jälkeenpäin tehdyt ja teknisiltä efekteiltään ehkä vieläkin vaikuttavammat avaruuselokuvat ole toistaiseksi pärjänneet. Kubrickin teos on nimittäin ylivertainen myös visionaarisuudessaan – kertoessaan ihmiskunnan kehitystarinan – eikä vain suunnattomassa visuaalisuudessaan, kuvatessaan kosmoksen äärettömiä mittasuhteita.

Klassikoiden tapaan "Avaruusseikkailu" on nykyisin tv-kanavien toistuvaa vakio-ohjelmistoa. Kun tämä elokuva taas kerran esitettiin televisiossa YLE:n Teema-kanavalla syksyllä 2011 – jolloin kanava vietti elokuvan juhlaviikkoja, joiden ohjelmistoon olivat erilaiset julkisuuden henkilöt valinneet mieliefilmejään – ennen elokuvaa sen esitteli tiedepopulisti ja julkkiskosmologi Esko Valtaoja. Hän keskittyi puhumaan lähinnä avaruusmatkailun reaalisisistä edellytyksistä ja mahdollisuuksista. Teknologiaoptimistina Valtaoja ei halunnut sulkea utopistisiakaan mahdollisuuksia pois, vaikka nykytietämyksemme ei ehkä riitäkään niitä perustelevaan. Muuta Valtaoja ei sitten esittelyssään sanonutkaan – vulgaaripositivistinen pohdiskelu, kuten vulgaaripositivistien kysymyksenasettelut yleensäkin, keskittyi likimain kokonaan kysymykseen elokuvan "uskottavuudesta". No, tietysti se onkin yksi, mutta totisesti vain yksi näkökulma tämän merkillisen mestariteoksen sisältöön.

Esittely – nämä tiedemiehen mietteet – tekivät oikeastaan hyvin selväksi yhden asian. Sen miten tavattoman avutonta elokuvataiteen mestariteosten sisällöllinen käsittely meillä yhä on. Elokuvat katsotaan, käsitetään ja käsitellään pelkästään elokuvina, ei elokuvina joissa olennaisinta on jokin sanoma. Jostain syystä elokuvakeskustelumme pitäytyy irti elokuvien asia-aiheista. Edes elokuvataiteen klassikoihin ei suhtauduta niin että ne olisivat koskettelleet tärkeitä asioita. Niitäkin kommentoidaan kuin kysymys olisi vain kompositioista, kuvakulmista, kategorioista. Klassikoiksi päätyneet elokuvat ovat kuitenkin puhuneet myös tärkeistä asioista – miksi asioita ei eksplikoitaisi? Myös "Avaruusseikkailu" on sisällöllisesti täyttä tavaraa heti alkusekunneista lähtien.

2. Pioneerin rooli

Kubrick oli eräänlainen ohjaajien ohjaaja, alan suunnannäyttävä, elokuvanero, joka käytti puheenvuoron monissa elokuvan tyylilajeissa, kauhuelokuvassa, poliittisessa satiirissa, sci-fi:ssä, yhteiskuntakriittisessä tulevaisuusskenaariossa, sotafilmissä, historiaspektaakkelissa – ja viimeinen elokuva, "Eyes Wide Shut", oli eräänlainen testamentti, kunnianosoitus psykoanalyysille. "Avaruusseikkailu" kuuluu mestarin varhaisempaan tuotantoon, se on valmistunut vuonna 1968, ja noina nuoriso- ja arvovallankumouksen hulluina vuosina se rullasi kaikkialla maailmassa täysille katsomoille herättäen hämmästyä, ihmetystä, ihastusta, ja myös jonkinlaista älyllistä tyrmistystä.

Esimerkiksi Woody Allenilta meni ymmärrysyrityksiin viisi vuotta ennen kuin hän yhtäkkiä tajusi: "Vau, tämä "2001" onkin aivan fantastinen teos." Kuinka sitten tavalliselta katsojalta voidaan odottaa että hän osaisi ottaa vastaan Kubrickin elokuvan kaikki hienoudet? Onkin hieman paradoksaalista, että ylimalkaan Kubrickin elokuvat ovat olleet myös yleisömenestyksiä, vaikka vaikuttavinta niissä on ollut elokuvataiteellisen edelläkävijän rooli. Yksi selitys on, että nämä elokuvat avautuvat monilla tasoilla – suoraan eläytyvä katsoja kokee yhden tason, syvätaasoja hahmottava monta kertaa tai kerrosta enemmän, ja filmialan ammattilaiset tarkkailevat koko ajan miten kaikki tämä käsittämättömän täydellinen efektointi on teknisesti ottaen mahdollista ja tehty.

Monilla Kubrickin töistä on kirjallinen lähtökohta, eikä ole väärin pitää miestä kirjallisenakin intellektuellina. Hän arkistoi suunnattomat määrät tietoja, mitä merkillisimpiä yksityiskohtia, ja jäämistöstä koottiin rekka-autolastillinen mestarin aikanaan erityismitoituksella tilaamia asiakirjalaatikkoja kuljetettaviksi Lontoon elokuvakouluun tutkijoiden tutkittaviksi. Mutta useimmiten elokuvat kuitenkin ovat irronneet määrätietoisesti kirjalliselta pohjaltaan – jopa niin, että esimerkiksi "Hohdon" tekijä Stephen King ei oikein hyväksynyt Kubrickin tulkintaa kirjastaan. Mestari keskittyi töissään etsimään nimenomaan elokuvailmaisun uusia mahdollisuuksia, ja "Hohdon" kohdalla irrottiin aika reippaasti sinänsä yksitasoisesta ja naiivistakin alkuperäistekstistä.

Ehkä vähän samaa voidaan sanoa jossain mielessä myös Arthur C Clarken "Avaruusseikkailu"-tekstistä – mies oli mukana toisena käsikirjoittajana ja julkaisi tarinan myös romaanina. Kirjailija toki itse halusi ja jaksoi, vallankin jälkikäteen, ylistää omaa osuuttaan, mutta tosiasiasa vasta Kubrickin visualisointi tekee tekstille kuin henkiin herättävän taikatempun. Samoin voidaan sanoa, että jos pitävät paikkansa kertomukset kaikesta mitä elokuvan tekovaiheissa ajateltiin ottaa tarinaan mukaan, mutta jätettiin sitten valmiista versiosta pois, tapahtui todella kohtalon onni – tai sitten oli kyse vaistomaisesti oikeiksi osoittautuneista ratkaisuksista – sillä elokuva on sekä esteettisesti että ajatuksellisesti täydellinen juuri sellaisena kuin se nyt on. Nyt estetiikka, epiikka ja etiikka sulavat yhteen, efektit toimivat sekä näyttämöllisellä että älyllisellä tasolla, ja kaikki on implisiittista, eksplikoinnit olisivat tarpeettomia.

3. Lajihistoria

Valkokankaalla nähtävässä "2001"ssa mm. luodaan loputtoman pimeän avaruuden syvyyksistä, jossain kaukana loistavien tähtien äärettömistä etäisyyksistä – itsessään täysin äänettömästä, absoluuttisen ikuisesti hiljaisesta – valtavan mittaluokan konserttisali, jossa ilmavan keveä ja itsessään vähän kliseisenä pidettävä Straussin "Tonava kaunoinen" -valssi alkaa kuin vaivihkaa soida, kasvaen lopulta kuvaefektien myötä visuaaliseksi sinfoniaksi, sfäärien pauhuksi. Voiko megalomaanisempaa kuvan ja musiikin yhdelmää keksiä? No kyllä. Sitä ennen elokuvassa ollaan nimittäin jo koettu ihmiskunnan aamunkoitto toisen Straussin, Richardin, Zarathustra-alkusoiton ylikireillä soinnuilla ja patarummuilla. Se teema on jäänyt sittemmin elämään, ja sitä kuulee toistettavan nykyisin yhdessä jos toisessakin yhteydessä.

Vaikka elokuva alkaa esihistoriasta, vielä eläimenkaltaisten ihmislaumojen keskinäisistä reviiritistelusta, varsinainen näkökulma sijoittuu avaruuteen, ja elokuvan varsinainen tarina, tai sanoma, on ikuistakin ikuisempi. Se on kaikessa yksinkertaisuudessaan ja samalla kaikessa kaikenkattavuudessaan ihmisen kohtaaminen maapallon ulkopuolisen älyn kanssa. Ajassa ja ulottuvuudessa elävä ihminen tietää ettei tiedä kaikkea – kuinka paljon on tunteimatonta, onko ajan ja ulottuvuuden rajoilla tai "tuolla puolen" jotain? Tästä saadaan viitteitä jo elokuvan alussa, jossa alkuihmisten palvoma ja pelkäämä täsmällisen suorakaiteen muotoinen suurikokoinen musta kivipaasi näyttäisi toimivan jonkinlaisena avaruusantennina, joka jollain tavalla vaikuttaisi, auttaisi tai ohjaisi ihmiskuntaa kehittymään.

Ihmiskunnan historian kelaaminen primitiivisten apinamaisten olentojen ajoilta kauas kuvitteelliseen tulevaisuuteen – siinä tiiviisti sanottuna elokuvan koko valtava tarina. Vuosi 2001 edusti siis filmin tekoaikaan tulevaisuutta! Me tuon ajan yli jo eläneet voimme pohtia, mikä olisi ollut oikeampi vuosiluku tulevaisuusutopialle – se tuskin olisi esimerkiksi 2101, ehkä 2501, mahdollisesti joskus 3001? No, elokuvan sanomahan on, että ehkä se ei ole meistä itsestämme kiinni. Tarina antaa ymmärtää, että ihmissuvun kehitystä on mahdollisesti "tuolta ylhäältä" ohjannut, seurannut, valvonut, tms, jokin ihmisjärjen ylittävä intelligenssi. "A Space Odyssey 2001" on sitten "harharetki" jossa ihminen yrittää tavoittaa tämän itseään suuremman, jossain mahdollisesti Jupiterin lähetyvillä signaaliaan lähettävän "älyn".

4. Alkulähteelle

Kerronnallisesti "Avaruusseikkailussa" tehdään kolme matkaa ikään kuin kivipaadelta kivipaadelle, lähettimeltä lähettimelle, ja ihmisyuden lähteeltä lähteelle. Ensimmäinen lähde on alun primitiivisen ihmisapinaheimon juomapaikka, josta taistellaan kilpailevan lauman kanssa. Oivallus jostain ”kättä pitemmästä”, aseesta, välineestä, on se kohta josta esihistoria leikataan suoraan avaruusteknologian ja äärettömien tähtietäisyyksien universumiin.

Tämä leikkauskohta on jäänyt elokuvataiteen historiaan, ja jos joku nyt näkee elokuvan ensimmäistä kertaa, pitäköön siinä kohdassa silmät auki ja tarkkoina.

Ajallinen siirtymä tässä leikkauksessa on kymmenien- tai satojentuhansien vuosien luokkaa. Se on aika pitkä ajallinen matka, kuitenkin pieni aika, pelkkä hetki verrattuna avaruuden ikuisuuteen ja äärettömyyteen. Avaruusbussissa ollaan matkalla valtavalle tukialukselle – kohta ollaan jälleen "lähteen" ääressä, istutaan pyöreän pöydän ympärillä, elintärkeä neste, elämän vesi, on muuttunut kahvikupiksi pöydällä. Pöydän ympärillä käydään kuitenkin sama heimojenvälinen taistelu, joka ihmlajilla on ollut aina rasitteenaan. Nyt kysymys ei ole enää raa'asta voimasta, vaan tiedon ja salailun hallitsemisesta. Pelissä on politiikkaa, suurvaltablokkien kilpailua. Salailun kohteena on kuusta löydetty toinen monoliitti, kivipaasi.

Varsinainen tutkimusmatka, todella seikkailurikas odysseia moduulirakenteisella avaruusaluksella päättyy lähelle Jupiteria avaruudessa leijuvaan kolmannen mustan paaden ääreen. Se leijuu kuin kysymys tyhjiydessä: mikä se on? Mitä tämä kaikki on? Eikö laatassa konkretisoidu, suorastaan kivety, nimenomaan se viimeinen, ikuinen elämän, olemassaolon ja kaikkeuden mysteeri, jota ihminen ei pysty ymmärtämään? Mustan monoliitin visuaalinen ilme kiteyttää idean: täydellinen esineinen kompakti kappale, kuitenkin yhtä täydellinen ääretön tietämättömyys siitä mistä kaikessa on oikeastaan kyse. Mitä ikinä siinä onkin, se jää kiven sisään. Kivi on jotakin joka tylästi sulkeutuu hermeettisen tiukasti itseensä.

Matkalla oli käyty taas taistelu – ihmisen kohtalona näyttää olevan että hän aina löytää itselleen vihollisen jota vastaan taistella. Viimeinen vihollinen oli avaruuslaivaa ohjaava yliverlainen tietokone HAL – jonka nimi muodostuu lyhenteestä IBM, kun kirjaimia siirretään aakkosissa yhdellä pykälällä – joka päämäärää lähestyttäessä sai oman tahdon, otti vallan, ja ryhtyi tuhoamaan astronautteja. Ehkä voidaan sanoa ihmisen vihollisen löytyneen hänen oman päänsä sisältä, omien korvien välistä? Se vain tuli todelliseksi keinoälyssä jonka hän oli rakentanut? Vai oliko vieras intelligenssi saanut aikaan tuon muutoksen – oliko maan ulkopuolinen äly sittenkin vihamielinen?

Saapuessamme vastakkain mustan kivipaaden kanssa tulemme kaikissa merkityksissä sen matkan päähän, johon ihmisen on mahdollista päästä. On etäännytty maasta tähtitieteellisille etäisyyksille, mutta matka omien korvien välissä on yhä se sama. Avaruusaluksen ohjaamon ja kivipaaden välissä on vain muutamia metrejä. Pysähdyksen hetki on kuvattu myös sivulta, ikään kuin ulkopuolisen tarkkailijan näkökulmasta.

Onko tuossa kohdassa ihminen lopultakin kohdannut Luojansa, Jumalansa? Ja näkeekö hän yhtään enempää kuin sen minkä silmillään näkee? Ymmärtääkö sen enempää kuin on aina pystynyt ymmärtämään? Saako vastausta ainoankaan kysymykseensä? Onko hänellä vastassaan vain se, mikä on jo olemassa hänen omien korviensa välissä? Oma Jumalansa, oma Vihollisensa?

5. Sukellus määreettömyyteen

Siitä sukellaan sitten jonnekin ajan ja avaruuden sisään, johonkin kaikkeuden madonreikään, tunneliin, kuka tietää? Ihmisen mahdollisuuksien ja hallinnan raja on kuitenkin ohitettu. Kolmas matka on vain valoa ja väriä, joitakin tunnistettavia muotoja ja joitakin, joita ehkä vain kuvittelemme tunnistavamme. Kubrick venyttää väri- ja äänileikin varttitunnin mittaiseksi. Sitä voi imeä televisioruudultakin suoraan tajuntaan, ajattelematta. Ajatteleminen ei auta, se on tarpeetonta. Kuinka pitkä on tämä matka? Emme tiedä edes millä mittayksiköillä sitä pitäisi mitata. Loputtomalla ajolla on kuitenkin loppunsa. Lopputilassa kaikki tuttuakin tuntuu vieraalta, kaikki on puhtaan ideaista ja koskematonta, ja ihmiselle kaikkein perustavanlaatuisin asia, ruokaileminen, tapahtuu jälleen lähteen, pöydän, ääressä. Elämänneeste, viini, veri, mitä onkaan, läikehtii pikarissa pöydällä.

Rantautuminen loppukohtauksen tilaan, valoisaan, puhtaan steriiliin, 1700-luvun lopun uusklassiseen tyyliin sisustettuun huoneeseen, johon viimeisen eloonjääneen kapseli näyttäisi laskeutuvan – huomakaa miten outo tila-ulottuvuus, valkeine valoineen, kaikuvine äänineen – tapahtuu osin päähenkilön omien silmien läpi: subjektiivinen ja objektiivinen läpäisevät toisiaan. Hän on ilmeisesti itse itsensä ulkopuolella, havaintojensa kohteena. Taitaapa tapahtua aikahyppyjäkin: kuten klisee esittää, hän kohtaa oman elämänsä, oman vanhenemisensa ja kuolemansakin? Kuten alkulauman ensimmäisten, myös avaruusseikkailun viimeisen ihmisen elämä laajennetaan taas koskemaan koko ihmiskunnan elämää: tuodaan kuvaan sukupolvet, avaruuslapsi, joka jossain tähtien välisessä avaruudessa sikiöpussissa odottaa syntymäänsä.

Loppukohtauksessa ihminen siis palautetaan siihen maailmaan johon hän kuuluu, mutta ei reaalisesti, vaan ideoiden tasolla – tälle ideaalisuudelle korostuneen kontrastin tuo kuvaan pikari, joka loppukohtauksessa edustaa konkreettista reaalimaailmaa pudoten pöydältä kivilattialle. Se särkyy peruuttamattomasti sirpaleiksi. Samoin hajoaa koko tutkimusmatka, odyseeia, koko projekti, elokuvaa kantanut suuri unelma ihmistä suuremman intelligenssin kohtaamisesta. Tämä haasteellinen haave on kokenut haaksirikon.

Aihe on ehtymätön, ikuisuuskyseminen. Kubrickin yltiövisuaalinen filmatisointi koko ihmiskunnan matkan varrelta antaa mahdollisuudet jos jonkinlaiseen symbolistiseen käsittelyyn. Universumin ja ihmiselämän selittämättömyys on realiteetti, ja realiteetti on ”asia”. Ehkä loppukohtauksen ”totuus” täytyy vain imeä jollain intuitiivisella tavalla noista mahtavista kuvista? Emmehän voi ymmärtää sitä mitä emme voi ymmärtää. Kubrick taisi itse todeta loppukohtauksesta: ”Jos sen voisi jotenkin selittää, silloin olisimme me tekijät epäonnistuneet.”

Tämä kirjoitus on julkaistu verkkolehti Uuden Suomen Puheenvuoro-blogipalstalla 30.10.2011

Kubrick: "Full Metal Jacket"

1. Brechtiläinen vieraannutus

Ihmisen ikuista itsetuhoisuutta voi pitkäperjantain päätteeksi inspiroitua mietiskelemään hyvin sisäistyneellä ja syvällisellä tavalla, sillä MTV3 lähettää myöhäisillan ohjelmassaan mestariohjaaja Stanley Kubrickin nerokkaan Vietnam-sotaelokuvan, aivan omalaatuisen, varsin tarkkaan harkituista ja valikoiduista aineksista sekä elokuvafiktiossa todella poikkeavanlaatuisella kokoavalla otteella konstruoidun "Full Metal Jacketin".

Elokuvan analyysin voisi aloittaa varoituksesta: jos olet perinteisten sotaelokuvien ystävä, jätä tämä suosiolla väliin. Tämä filmi ei tarjoa mukaansatempaavaa taistelujännitystä, ei elämyksellistä väkivaltaa, ei jatkuvasti raaistuvia tehoefektejä – jos tällaisia kaipaat, tulet pettymään. Kubrickin luoma tunnelma on sotakohtauksissa hyvinkin "brechtiläinen". Suoraa eläytymistä vältetään, tietoisien katsojakokemuksen tasolla pysyttäytyään.

On kuin Kubrick lavastaisi etemme todellisuudentuntuisen sodan, mutta ei haluaisi meidän missään yhteydessä unohtavan omaa rooliamme valkokankaalle heijastettujen kulissien kriittisenä tarkkailijana. Niinpä monet sotaelokuvaan normaalisti kuuluvat efektit – sanotaan vaikka kehon lävistävät luodit – korostuvat ei eläytymistä vaan nimenomaan vieraannuttamisefektiä palvelemaan.

Luulen myös, että ajan kuluessa juuri tästä elokuvasta on tullut omalaatuisensa klassikko siksi, että ajallinen etäisyys on ollut omiaan nostamaan Kubrickin brechtiläisen efektiivisyyden paremmin esille, ja näemme nyt filmin enemmän ikuisen estetiikan läpi kuin mitä ilmestymisajankohtana kyettiin näkemään.

Kun elokuva aikanaan 1987 ilmestyi, Vietnamin sotaa oli jo kaikilla tahoilla käsitelty – Coppolan "Ilmestyskirja" valmistui 1979 – ja Kubrickin koettiin ensin vain myöhästyneen aiheen hyödyntämisessä. Mutta "Full Metal Jacketin" kanssa onkin käynyt tasan toisinpäin: aiheen käsittely onkin osoittautunut paljon ikuisemmaksi, ja kulissina käytetty Vietnamin sota on todellakin poimittu vain kulissina pohjimmiltaan pasifistisen moraliteetin teemoille.

2. Kerronnalliset rakenteet

Kuten useimmat Kubrickin elokuvat, myös "Full Metal Jacket" omaa kirjallisen lähtökohdan. Taustalla on varsin raadollinen romaani, jonka Gustav Hasford on kirjoittanut omista sotakokemuksistaan. Mutta kuten useimmissa Kubrickin elokuvissa, myös tässä on jokseenkin pitkälle irrottu romaanin maailmasta ja siirretty ikuisempia totuuksia pelkistävään ja elokuvaestetiikan keinoja kokeilevaan maailmaan.

Sellaisessahan Kubrick nimenomaan oli nerojen nero ja mestareiden mestari: hän uudelleenkirjoitti elokuvaestetiikan kerran toisensa jälkeen ja mitä erilaisimmissa elokuvan tyylilajeissa: poliittisesta satiirista sci-fin ja historiaepookin kautta freudilaiseen elokuvauneen.

Rakenteellisesti elokuva jakautuu kahteen selvästi eriviritteiseen jaksoon – myös tätä keinoa Kubrick on käyttänyt myöhemminkin, mahtavassa historiamoraliteetissa "Barry Lyndon". "Jacketin" kaksi osaa voitaisiin nimetä niiden sisältämän yleisinhimillisen kysymyksen muodossa. Ensimmäinen osa voisi olla: Kuinka ihmisestä tehdään sotilas? Toinen osa: Mistä sota on tehty? Ensimmäinen osa keskittyy siis kokonaan siihen mitä tapahtuu yhden yksittäisen ihmisen, yhden äärimmäisen esimerkitapauksen omien korvien välissä. Toinen osa taas havainnollistaa sen mistä ulkomaailmassa ja oikeassa sodassa on kyse.

Kuten näistä leimoista voi päätellä, koko ensimmäinen jakso kuvaa sotilaskoulutusvaihetta, ja siinä todellakin tehdään yhdestä mahdollisimman epäsoitilaallisesta mössykästä äkseeraamisen, simputuksen ja sakinhivutuksen keinoin lopulta Sotilas.

Tapa jolla Tappaja kaivetaan esiin huonot lähtökohdat omaavasta Siviilistä on varsin rankka. Loppua kohden käy myös selväksi, että primitiivisten tuhoamistarpeiden esiinkaivaminen ja ruokkiminen nostaa esiin ja yhtäläillä elättää rinnallaan itsetuhoa. Ruumiillisesti kömpelö sotamies Pyle tosin saavuttaa lopullisen sisäisen voittonsa, mutta kun hän voittaa oman taistelunsa, voittaako lopulta kukaan?

3. Sodan kasvot

Toinen osa käynnistyy hyvin kubrickmaiseen tapaan pirullisen osuvasti valitulla musiikilla. Hitit soivat taustalla. Rautaisen motorisen rytmin omaava hittipaapatus kysymällä kysyy että mikä on "lintu", ja vastaa lopulta typerryttävästi: "Well, jokainen tietää että "lintu" on sana." En tiedä toista tapaa, jolla koko sodan käsitteellinen määrittelemine olisi tehty yhtä nopeasti ja yhtä tyhjentävästi.

Saamme seurata amerikkalaisjoukkojen arkipäivää Vietnamissa, ja raportoijanamme on Pylon koulutusaikainen toveri, sotareportterina nyt toimiva "Jokeri". Sodan arkipäivä osoittautuu varsin kaoottiseksi, minkään järkiperusteen mukaan jäsentymättömäksi, absurdiuden rajoilla tapahtuvaksi kuljeksimiseksi tilanteesta toiseen.

Joukko-osaston sotilaat saavat tilaisuuden ja osaavatkin kommentoida reporterille kunkin tilanteen sietämiseksi itselleen kehittämiä selviytymisaseteitä. Niiden läpi "sota" näyttäytyy hyvin pitkälle sellaisena kuin kaikki sodat ikuisesti ovat olleet ja ovat: hyvin vähän mitään selvää tietoisuutta, ei selviä päämääriä, ei edes selviä rintamalinjoja. Sotilas on Taistelija keskellä ei-mitään tai mitätähansa, ja Sota on eräänlainen lintu joka on vain sana.

Mutta toisen osan hajanaiset ja monensävyiset vaikutelmat tiivistyvät loppua kohden väijytystilanteeseen, joka yllättäen kasvaa merkitykselliseksi ja onnistuu lopulta luomaan jonkinlaisen suuren symboliikan tasolla vertauskuvan koko kyseessäolevasta sodasta. Katsojakin kokee: kerrankin selvä taistelutilanne, nyt hyökätään mukana ja kohdataan todellinen vihollinen silmästä silmään. Lopultakin.

Niin myös tapahtuu. Silmät eivät ehkä ole täysin sellaiset kuin minä ne haluaisimme nähdä. Mutta luultavasti ne ovat sodan todelliset kasvot. Ehkä emme haluaisi nähdä sodan todellisia kasvoja. Kuten emme elokuvan ensimmäisessä jaksossa ehkä halunneet loppuun asti nähdä sotamies Pylon henkilökohtaisia kasvoja, samoin emme elokuvan jälkipuoliskon loppuun ehkä haluakaan nähdä sodan todellisia kasvoja.

Elokuvan loputtua jääme jokseenkin kaoottisten mieleen tulvivien jälkikuvien valtaan. Palaset alkavat loksahdella ja naksahdella paikoilleen kuin luodit osuessaan eri puolille kehoa. Mistään tavanomaisesta sotaelokuvasta ei ole kysymys. Teemat ja niiden merkillinen elokuvaesteettinen käsittely – joka ei sallinut meidän "menettää itseämme" yrittäessämme eläytyä elokuvaan – ovat paljon yleisinhimillisempiä ja ikuisempia kuin sinänsä epäinhimillisyydessään erinomaisen raakalaismainen Vietnamin sota.

Nyt joudumme katsomaan ihmistä silmiin, ihmistä ihmisenä. Mitä näemmekin, näemme itsemme. Emme voittajina tai häviäjinä, vaan itse itsellemme ja omalle inhimillisyydellemme tappion aiheuttaneina. Freudilaisittain: itsetuhon ja tuhon toisiinsa kietoutuneena kuolemansyleilynä.

Tämä kirjoitus on julkaistu verkkolehti Uuden Suomen Puheenvuoro-blogipalstalla 22.4.2011

Barry Lyndonin opetukset

Stanley Kubrickin elokuva ”Barry Lyndon” on kunnianhimoisin vastaveto taiteen kaupallisuuden asettamaan haasteeseen mitä toistaiseksi kulttuuririntamalla on nähty. Sen nimenomaisena päämääränä on olla sekä taiteellinen mestariteos että kaupallinen myyntimenestys.

Elokuvan valmistaminen nieli toistakymmentä miljoonaa dollaria. Yksinomaan rokokoopukujen ja lavasteiden valmistaminen kesti puolitoista vuotta. Filmausta varten Kubrick kehitti Zeissin tehtailla erikoisvalmisteisen linssin, jolla 1700-luvun linnansalien hämyinen kynttilävalaistus on saatu aitona siirretyksi selluloidinauhalle.

Täysin käsittämätön määrä työtä on tarvittu kolme ja puoli tuntia kestävästä elokuvan jokaisen yksityiskohdan ja kuvakulman hiomiseksi täydelliseksi.

Niinpä lopputulos on kaikkea mitä ajatella saattaa. Ennen muuta ”Barry Lyndon” on elokuva rahasta ja sen vaikutuksesta ihmiseen. Ja sen lisäksi se on raju moraliteetti. Se on kulttuurihistoriallinen dokumentti. Ja matka ihmisen ikuisten ongelmien alkulähteelle. Ja niin edelleen.

Barry Lyndonin tarina perustuu satiirisen sanasepon ja uhkapelurin Thackerayn 1800-luvun puolivälissä julkaisemaan viikkolehtijatkikseen, jonka lavertelut ja rönsyt Kubrick on karsinut omiin tarkoituseriinsä sopiviksi. Elokuva on tyhmänylpeän nousukkaan Redmond Barryn elämäntarina, joka kerronnallisesti jakautuu kahteen hieman eriviritteiseen osaan. Pitkä alkujakso on lähes pelkkää taustamaalailua ja kulttuurihistoriaa, henkeäsalpaavan kauniine maisemineen ja raa'angroteskeine sotakohtauksineen. Tässä osassa kerrotaan nopeahkosti, yksityiskohtiin takertumatta, miten syntyperältään alhainen Redmond Barry saavutti ”Barry Lyndonin arvon ja elämäntyylin”.

Vasta elokuvan toinen osa tuo päähenkilöt lähikuvaan. Mukaan tulee jotain joka aluksi vaikuttaa psykologialta. Vaikuttaa siltä, että sitä mukaa kun Barryn henkilökuva hahmottuu ja tarkentuu, hänen persoonallisuutensa saa lisää inhottavia luonteenpiirteitä. Muun muassa hän on uskonon rikkaalle vaimolleen ja pieksää sadistisella tavalla poikapuoltaan. Kun hän elokuvan loppua kohden ajautuu kohti taloudellista romahdusta ja tuhoa, tekee katsojan mieli ajatella, että hän saa ansionsa mukaan. Mutta tällainen ratkaisu Barryn henkilökuvaan luomaan moraali-ongelmaan ei ole tyydyttänyt Kubrickia.

Käy myös niin, että mitä lähempää näemme Barryn, sitä enemmän ymmärrämme häntä. Ja sitä mukaa kun halumme moralisointiin kasvaa, Kubrick näyttää annostelevan Barryn persoonaan myös inhimillistä hyvyyttä – ja tekevän näin tuomitsevan asennoitumisen yhä vaikeammaksi. Lopulta Barryn olemukseen kuuluvat yhtäläillä sekä hyvä että paha, ja kaikenkaikkiaan hän lopulta sulautuu muihin elokuvan hahmoihin, jotka hekin kaikki ovat jossakin suhteessa hyviä, jossakin pahoja.

Elokuvan juoni huipentuu kaksintaisteluun Barryn ja tämän poikapuolen välillä, ja taistelu on varmaan elokuvan historian hirvittävin. Eikä suinkaan siksi, että se olisi verinen, vaan siksi että moraalinen hyvä ja paha käännetään tuossa loppunäytöksessä kerran toisensa jälkeen mitä tehokkaimmin ylösalaisin.

Puhdasta elämyksellistä totuutta

Elokuvan rakenne on yksinkertainen ja selkeä, eikä elokuvan herpaantumattomaan juoneen liity sellaisia koukeroita, jotka tekisivät seuraamisen vaikeaksi. Nämä rakenteelliset ratkaisut ovat kokonaisuuden kannalta tarkasti harkittuja. Sama pyrkimys täydellisyyteen tulee kuitenkin ehkäpä vielä korostetummin esille yksityiskohdissa.

Esimerkin vuoksi analysoitakoon pari mieleenjäävimpää kohtausta elokuvan jälkipuoliskolta. Käy ilmi, ettei elokuvan päähenkilöillä ole varsinaista psykologista olemusta lainkaan. He ovat kuin tyhjiä pulloja, joihin Kubrick kaataa kussakin kohtauksessa tarvittavan tunnelman. Se että henkilöt yleensä vaikuttavat niin todellisilta, saattaa johtua siitä todentunnusta, jonka täydellisesti aito lavastus katsojassa herättää.

Oman poikansa kuolinvuoteen äärellä Barryyn kaadetaan kahta niin mielettömän erilaista tunnelmaa kuin ääretöntä katkeraa tuskaa ja rehentelevän liioittelevia sotajuttuja. Voisiko joku pelkältä korvakuulemalta ollenkaan uskoa, että nämä ainekset saadaan sulamaan toisiinsa niin, että normaali eläytyminen ylipäättänsä on mahdollista? Kohtaus on nähtävä kaikessa vaikuttavuudessaan ennen kuin sen usko.

Heti tämän jälkeen seuraa kohtaus, jossa lapsen arkkua kuljetetaan surukulkueessa. Kamera ottaa pitkän otoksen, joka yleiskulmasta päättyy Barryn ja lady Lyndonin itkun vääristämiin kasvoihin. Mitä lähemmäs kamera pääsee, sitä kuuluvammin työntyy esille papin älytön koilutus: ”Herra antoi, Herra otti, ylistetty olkoon Herran nimi...” Koko kohtauksen sitoo edelliseen painostava ja paatoksellinen – barokinomainen – musiikki (Händelin ”Zarabanda”), joka lopulta nousee koko elokuvan johtoteemaksi, muodostaen rankan vastakohdan rokokoon yleiselle kepeydelle ja huikentelevaisuudelle.

On väitetty, ettei Kubrickin elokuva kaikessa yksinkertaisessa tehossaan ja kauneudessaan tarvitse selittelyä. Mutta toisaalta tämä yksinkertaisuus on hämäävää, koska ne tunnelmat, joita Kubrick onnistuu provosoimaan katsojassa, ovat äärimmäisen hämmentäviä ja ristiriitaisia.

Vaikka raha ja omaisuus – erään ihmisen nousu ja tuho – ovat keskeisiä teemoja ”Barry Lyndonissa”, kuitenkin raha jää vain yhdeksi selityspeniteeksi sille mitä elokuvan henkilöille tapahtuu. Kubrick jättää katsojan valittavaksi esimerkiksi sen, haastaako poikapuoli Barryn kaksintaisteluun kostaakseen tälle kärsimänsä nöyryytykset ja pieksämisen vaiko pelastaakseen täten sukuomaisuuden. Katsojan on valittava: uskooko hän että ihmisiä ohjailee moraalinen ja kunnia, vai uskooko hän siihen, että raha kaiken takana sanelee lopulta elämisen ehdot.

Goethen ideat

Barry Lyndonin aikalainen Goethe päätyi ajattelemaan, ettei ihminen tavoita totuutta havainnoimalla laajoja yhteyksiä vaan katsomalla ilmiötä läheltä ja tarkasti. Kubrickin aikalainen Wittgenstein on päätenyt filosofiassaan samantapaisiin tuloksiin. Kun yritämme pitää silmämme mahdollisimman auki, saatamme keksiä tapahtumassa jonkin puhtaan idean, ns. alkuilmiön, joka yllättäen lahjoittaa meille jonkinlaista ymmärrystä.

Kubrickin elokuvassa elämäntilanteet on pelkistetty äärimmilleen. Jopa niin, että koko suunnaton rekvisiitta näyttää asettuvan palvelemaan ja korostamaan jotakin yksityistä ilmettä, vähäistä elettä. Ehkäpä tämä goethelaisen alkuilmiön ja siihen sisältyvän ymmärtämisen jäljittäminen onkin ollut Kubrickin kunnianhimoisena tavoitteena?

Joka tapauksessa Kubrick tiivistää viimeisessä kohtauksessa sanottavansa rahan ja ihmisen välisestä suhteesta:

Kun Barry on jo poissa näyttämöltä, lady Lyndon ja hänen poikansa selaavat pöydän ääressä papereita, joiden joukosta nousee esille myös Barrylle osoitettu maksumääräys. Äiti ja poika jäävät tuijottamaan paperia äänettömyyden vallitessa, selvittämättömien tunteiden vallatessa heidän mielensä. Ja sen päälle Kubrick esittää kirjallisen loppukommenttinsa: ”Sanottakoon, että tällä hetkellä kaikki tässä tarinassa esiintyneet henkilöt, niin hyvät kuin pahat, rikkaat kuin köyhät... ovat kaikki täsmälleen samanarvoisia.”

Tämä elokuva-arvostelu on julkaistu ”Barry Lyndonin” Suomen ensi-illan aikoihin 2.11.1976 sanomalehdessä ”Etelä-Saimaa”

Stanley Kubrickin "Eyes Wide Shut"

Kunnianosoitus psykoanalyysille

Viimeiseksi itsenäiseksi ohjaustyöksi jääneessä elokuvassaan "Eyes Wide Shut" Stanley Kubrick katsoo reilusti ajassa taaksepäin. Ensimmäinen historiallinen kiintopiste löytyy viime vuosisadan alun Wienistä, kulttuurin eurooppalaisesta ykköspaikasta, jossa jopa ohikiitävän hetken sattuivat yhtä aikaa vaikuttamaan kaikki kolme vuosisadan ajatusjättiläistä: Albert Einstein, Sigmund Freud ja Ludwig Wittgenstein. Arthur Schnitzler, jonka "Unikertomukseen" elokuvan käsikirjoitus jäännöksettä perustuu, oli Freudin tuttava, ja miesten kirjeenvaihto kertoo virikevaihdon olleen molemminpuolisesti antoisaa.

Schnitzlerin pienoisoromaanin freudilaisia syvyyspsykologisia sisältöjä Kubrick ei ole halunnut muuttaa. Päinvastoin: hän on pyrkinyt nimenomaan toistamaan valkokankaalla oman alkuperäisen lukukokemuksensa. Turhia tekstilisäyksiä ei ole tehty, tapahtumiin on tarvittu vain muutamia pieniä muutoksia.

Kertomuksen siirtäminen lähes sata vuotta ajassa eteenpäin keisarillisesta Wienistä neonvaloja sykkivään nykyhetken New Yorkiin on onnistunut suorastaan omituisen ongelmattomasti. Kun elokuvan alkukohtauksessa jokseenkin menestyvä nuori lääkäri lähtee vaimoineen seurapiirijuhliin, lapsi jätetään hoitajatyön huolehdittavaksi hellän rakastavasti mutta ehdottomine nukkumaanmenoohjeineen - aivan samoin olisi tapahtunut nuorena porvarisperheessä vuosisadanvaihteen Wienissä.

Historian suhteen pätee tässä se, mitä Wittgenstein myöhäisfilosofiansa mottona siteeraa Nestroylta: "Edistyksessä ylipäänsä on se piirre, että se näyttää suuremmalta kuin mitä se tosiasia on."

Tämä voitaisiin varmasti ottaa myös Kubrickin elokuvan motoksi. Sillä toinen menneisyyden kiintopisteistä on vielä vuosisadanvaihdettakin tavattomasti kauempana. Se on ihmislajin alkuhistoriassa, meissä yhä vaikuttavissa primitiivisissä vieteissä, persoonaamme muodostavissa identiteeteissä, parinmuodostuksessa, miehen ja naisen biologisten ja psykologisten ohjelmien erilaisuudessa. Näistä elokuva kertoo. Mainoksista ja maineesta huolimatta "Eyes Wide Shut" ei siis ole elokuva mustasukkaisuuskohtauksesta, eikä se missään nimessä ole pornoelokuva. Nämä asiat tosin liittyvät tämän kertomuksen juoneen – mutta varsinainen sanottava on näitä teemoja syvemmillä. "Eyes Wide Shut" on ajaton tarina, jossa käsitellään ikuisia kysymyksiä.

Pinta ja sisältö

Jos ajatellaan freudilaista ihmiskuvaa, miten voitaisiin mahdollisimman yksinkertaisesti luonnehtia sen keskeiset piirteet? Luulen näin: Freud oli se, joka näki ihmisen pintaa syvemmälle. Freudin olennainen oivallus oli, että ihmisen ulospäin näkyvä olemus, puheet ja käytös, tietoinen ajattelukin, ovat vain epäsuoraa heijastusta hänen sielunsa syvärakenteesta. Siksi tarvitaan erityinen psyyken analyysi, jotta saataisiin ote siitä mistä todella on kyse. – Tällainen käsitys ihmisen ja mielen kerroksellisuudesta on meille nykyisin itsestäänselvä ja kyseenalaistamaton mutta Freudin aikaan se, ja kaikki mitä siihen lopulta liittyi, oli uutta ja rajua torjuntaakin aiheuttavaa.

Jos tämän opillisen näkemyksen haluaisi ilmaista visuaalisesti elokuvakerronnallisoin keinoin, miten kuva ja kohtaaminen tulisi suunnitella?

Kas näin Kubrick sen tekee: lavastaa valtavan tanssisalimiljöön tuhansine valolamppuineen, kimmeltävissä iltapuvuissaan mannekiinin askelin liikkuvat ihmiset, naispääosan esittäjä tanssimassa pitkän ja charmantin mutta kliseisillä repliikeillään elostelun rajoilla lipsuvan tuntemattoman unkarilaismiehen kanssa – tohtorinrouva on puolittain leikissä mukana ja vastailee moniselitteisesti, kunnes sitten lopullinen raja tulee vastaan.

Tässä kohtauksessa kaikki se mikä ihmisessä on ulkoista on onnistuttu ohentamaan ja ikään kuin liimaamaan kiinni lavastetaustaan: niin vaatetus, habitus, tanssin teatraaliset eleet, rajoja tunnustelevat puheet – kaikki on omituisen latteaa ja pinnallista. Tunne syvyysulottuvuuden täydellisestä puuttumisesta on katsojaa hämmentävä: tuntuu siltä kuin kohtauksessa ei todellakaan tapahtuisi mitään. Mutta Kubrick rakentaakin tilanteen koko dramatiikan pinnan alle: kun nainen, naisena, viettelyn kohteena, tekee päätöksensä ja sanoo ei, tiedämme, että on tapahtunut jotain, jotain todellista – on tehty valinta ja ratkaisu. Siinä ilmenee tahto: irti vetäytyminen on päättäväistä, peruuttamatonta, leikki saa jäädä leikiksi. Se, mitä naisen mielessä lopulta tapahtui, oli vain pieni liikahdus, pieni kuin perhosen siiven isku, mutta nopeasti virtaava lämmin veri vie sanoman pian jokaiseen soluun, ja niin mieli valtaa ruumiin, tahto toteutuu. Kaikki merkitykset täsmentyvät, ja tapahtuminen saa uuden sisällön.

Mikäli tulkitsemme kohtauksen näin, meidän on määriteltävä Kubrick kuvalliseksi konstruktivistiksi. Elokuvassa ennen näkemättömällä tavalla hän panee yleensä suoraan eläytymiseen perustuvan näyttelijätyön palvelemaan teoritodistamisen tarpeita.

Tällainen ratkaisu on pohjimmiltaan kirjallinen, ja juuri kirjalliseksi ohjaajaksi Kubrick voidaankin elämäntyönsä perusteella luontevimmin lokeroita. Esimerkiksi Goethen ja Tolstoin – näiden miesten vaikutuksesta voidaan Kubrickin muiden elokuvien kohdalla puhua - henkilöhaamot tunnetusti ovat jonkinlaisia "opillisia todistuskappaleita" ja malliesimerkkejä, elämänilmiöiden havaintomateriaalia ja aatteellisen ihanteellisuuden toteutumia. Kubrickin kuvaama nuoripari voisi aivan hyvin kuulua vaaliheimolaisiin: mies faust-muunnelmana ja nainen kaikkea muuta kuin sinä tsehovilaisena kullannuppuna, jota Tolstoi erehtyi pitämään ihannena. Kubrick ei kuitenkaan anna elokuvansa roolihahmojen toteutua stereotyyppioina – tapa, jolla hän teoretisoimistempun suorittaa, perustuu elokuvataiteen ominaislaatuun: henkilön intuitio ja intentio, sielun kokemuksellinen sisäavaruus ja itsetunto on näissä kohtauksissa valon, värisävyjen ja tilatunnelman avulla ulkoistettu ja visualisoitu.

Kuten kirjalliset sankarit elävät kielellisessä kuvauksessa ja repliikeissä, ja kuten ooppera tapahtuu oopperan maailmassa, niin tässäkin henkilöt elävät elokuvan todellisuudessa – ja mitäpä elokuva lopulta on muuta kuin vain valoa, valoa, valoa, harhakuva kankaalla, unta – unta, joka erityisesti puhutteli tässä taustalla vaikuttavaa Freudia, ja joka, oikein tulkittuna, luo valoa mielen pimeyteen, on todellisuuttakin paljastavampaa.

Tämä ei tietenkään tarkoita, että elokuvan henkilöhahmot olisivat vaisuja varjokuvia vailla verta ja lihaa. Aivan päinvastoin: kirjallista on nimenomaan vain elokuvailmaisun tekniikka, ei sisältö. On mahdollista verrata näitä hahmoja vaikkapa Einsteinin mielikirjan, Dostojevskin "Karamazovin veljesten" vereviin tyypeihin. Veljeksistähän Aljosa edustaa Uskoa, Ivan Epäuskoa ja Dmitri Hälläväliä kunhan Täyttä Elämää -asennetta – kaikilla heilläkin on siis opillinen taustansa – mutta jokainen Dostojevskia lukenut tietää, että jo ensinäkemältä nämä ihmiset kävelevät elävinä kirjasta vastaan kuin vanhat tutut. Jotain samaa on nuorena tohtorissa ja hänen viehkeässä vaimossaan: me tunnemme heidät, meissä on paljon heitä, heissä meitä.

Sielun hidastuskuva

Valitsemalla pääosiin reaktiivisena, toiminnallisena ja nopeailmeisenä tunnetun Tom Cruisen ja aistikkaan Nicole Kidmanin Kubrick käyttää hyväkseen yleisön odotuksia, jotka hän sitten kääntääkin päälleelleen. Toiminnalla ei nimittäin elokuvassa ratkaista yhtään kohtausta – se onneton amerikkalaismielinen ja yrittäjähenkkinen katsoja, joka odottaa aksonia ja aktia, lannistetaan ja pilkotaan psyykkisesti palasiksi jo alkumetreillä. Hänen silmiensä edessä tapahtuu kaiken määrätietoinen hidastaminen: mielenviritykset viiptyvät ja etsivät muotoaan, eleet sijoittuvat epämääräiselle ei-kenenkään maaperälle täysin vaistonvaraisen, tahattoman, tarkoituksellisen ja tietoisesti häilyvään välimaastoon. Sanojen välit venyvät ja äänenpainot tapailevat sävyään, kaikki on jatkuvassa viritystilassa, kaikki on koko ajan pelissä.

Tästä seuraa että elokuvan intensiteetti on hurja – mutta jos jotain joskus tapahtuu, se ei ole räjähdys eikä rysähdys, mikään ei pauku eikä puhkea – se on vain jokin pieni aavistuksenomainen intentio, vaaankielen värinää syvällä sielunpohjassa. Silti se voi muuttaa kaiken, aivan kaiken.

Elokuvan varsinainen sisällöllinen teema nimittäin on, että kaikki elämän normaalit ja turvalliset kuviot voivat murtua. Mikään ulkoinen varmuus, asema tai instituutio ei riitä suojaksi – avioliitto ja perhe, ura ja seurapiirit – kaikki ne ovat lopulta vain pintaa, joka ei takaa että kulissin takana kaikki olisi hyvin. Ne ovat vain kuin ne kaavut ja naamiot, joihin elokuvassa sonnustaudutaan sielutonta ritualistista orgiaa varten. Sen nimi voisi olla Elämä, mutta yhtä hyvin Kuolema. Se pystyttää meille kulissit, iskee käskevästi paimensauvallaan lattiaan, panee meidät tanssimaan. Mutta niin määräävä kuin sen ote onkin, yhtä se ei kestä: perhosensiiven iskua.

Näin elokuva keskittyy metsästäämään elämänmuodon alkupistettä, parisuhteen alkupistettä, tai vielä enemmän: yksilöllisen olemassaolon alkupistettä. Siksi sen perimmäinen kysymys ei ole faustinen rajojen jatkuva ylittäminen, eikä siinä käydä sotaa ja rauhaa sukupuolten välillä – sen kysymys on lähellä Hamletin kysymystä: ollako vai eikö olla? Tämän kysymyksen asettaa ensin yksilö, sitten ihmislajin pienin yksikkö eli pari, ja viimekädessä koko länsimainen, mielettömän "barbarian" vuosisadan kokenut kulttuuri. Sen nykyisen "hyvinvoinnin" kulisseissa vaikuttavasta raadollisuudesta ja rappiosta Kubrickin kuvaus antaa tylyn ja lohduttoman todistuksen.

Perusnarsismin kuviot

1800-luvun loppupuolen kaunokirjallisuus saattoi kuvata yksilöä määrittelemällä hänet suhteessa sosiaaliseen taustaan – käytetyt adjektiivit viittasivat epäsuorasti asemaan tai säätyyn. Siis jotenkin näin: "Kunnianarvoisa herra, jolla oli jalomuotoinen otsa ja ylväs katse sekä täydellisen herrasmiehen käytös, kosi kreivikunnan kauneinta neitoa, jonka viattomuutta ja luonteen lempeyttä kaikki kilvan kiittivät." Vasta psykologinen romaani, mm. Dostojevski, sielutti ihmisen modernilla tavalla ja loi pohjan yksilöpsykologiselle ihmiskuvalle. Schnitzlerin romaanihenkilöt ovat jo korostetun kaksitasoisia: yhtäältä sosiaalisia ja sovinnaisia, mutta pinnan alla intohimojen ja salaisten viettien riivaamia. "Unikertomus" on kuitenkin hyvin pienimuotoisesti toteutettu, liikaa osoittelematon ja tulkintaväljyytensä säilyttävä teos – luultavasti siksi se ei ole jauhautunut ajan hampaissa.

Niin sosiaalinen eläin kuin ihminen onkin, jokin hänessä on vain häntä itseään, hänen omaa minäänsä. Vaikka pitäisimme freudilaiseen tapaan persoonallisuutta alusta alkaen erilaisten identiteettien koosteena, omaa minää edustaisi oma tahto. Onko sitä? Ja miten vapaa se on? Pitäkö se todistaa? Miten?

Yksi tapa sen todistamiseksi on sanoutua irti muista – erityisesti läheisistä ihmisistä, jotka minän riippumattomuutta eniten uhkaavat. Tohtorinrouva tekee näin miehelleen, juhlan jälkeen, illalla, kotona, kun kaiken pitäisi olla hyvin. (Hän harjoitteli asiaa jo juhlissa, tanssisalissa.) Nyt hän miltei kiihottaa itsensä yhtyäkseen Minäänsä. Hän kertoo miehelleen vuosientakaisen tapauksen, jolloin hän oli valmis hylkäämään tämän, ja myös tyttärensä, aivan kaiken, ja lähtemään erään ventovieraan matkaan. Todella: se olisi todella voinut tapahtua – ja se kerrotaan siinä sävyssä että se voisi vieläkin tapahtua. Nainen löytää tässä kliimaksissa itsensä, mies menettää itsensä. Mieheessä ei mikään tämän jälkeen ole kohdallaan. Tarinan varsinainen juoni alkaa rullata tästä.

Schnitzlerin kirjaan on rakennettu varsin kaunis ja symbolistisista sisällöistä yltäkylläinen juonikaari kahden toistuvan tilanteen ja repliikin väliin. Kirjan alussa tohtori ja vaimo päättävät, etteivät koskaan salaa toisiltaan mitään, vaan kertovat aina kaikki salaisuutensa. Mikäpä ilmaisisi paremmin ihmisten välistä sitoutumista kuin puhuminen, puhe? Kun itseään haussa ollut tohtori sitten palaa loppuunväsyneenä harharetkeltään, hän heittäytyy heräävän vaimonsa viereen ja nyhkyttää: "Minä kerron sinulle kaiken..."

Tämän kaaren myös Kubrickin rakentaa, mutta ei yhtä osoittelevasti. Kubrick on konstruoinut kohtaukset enemmän elokuvan ehdoilla. Psykkisten teemojen käsittely muodostaa niiden sisällön ja määrää niiden dynamiikkaa - mutta vähintäänkin yhtä tärkeä rooli on elokuvan "tekniikalla": valoilla, asetelmilla, kuvakulmilla, lavasteilla, muutamalla pianosta hakkaamalla irrotetulla nuotilla... Olen kuullut erään elokuvaohjaajan suusta, että eniten "Eyes Wide Shut"-in monitasoisesta ja -tulkintaisesta psykologisesta sisällöstä hän oppi ja ymmärsi vasta luettuaan yksityiskohtaisen raportin eri kohtauksissa käytetystä valaistusvälineistöstä. Tämä on ajattelemisen arvoinen lausunto.

Freudilaisuus ei tähän saakka ole ollut elokuvalla vieras määre, päinvastoin. Mutta karkean populaarilla ja käsittämättömän ymmärtämättömällä tavalla sitä on käytetty. On esimerkiksi ylikorostettu yksittäisten traumaattisten kokemusten merkitystä, ja on luotu kaksinaamaisia Jekyll ja Hyde -hirviöitä. Ehkäpä psykoanalyysi on nyt vihdoin saanut hallitun taiteellisen tulkintansa.

Neron testamentti

Kaikesta tällaisesta Kubrickin testamentissa ilmeisestikin on kysymys. "Eyes Wide Shut" ylittää jälleen kerran ne elokuvakerronnan mahdollisuuksien rajat, jotka Kubrick jo aiemmassa tuotannossaan kerran toisensa jälkeen pani uusiksi.

Kubrick käytti puheenvuoron monessa elokuvan lajityypissä: yhteiskunnallisessa kuvauksessa, poliittisessa satiirissa, tieteiselokuvassa, historiallisessa filmissä, kauhuelokuvassa, sotakuvauksessa... Monesti hänen sisällöllinen lähtökohtansa on ollut kirjallinen, mutta toteutustapa sensijaan elokuvataiteen keinoja kokeileva ja nerokkaan originelli. Sisällön valinnan suhteen hänen moraalinsa on aina ollut pettämätön, ja niin omaperäisiä kuin hänen monet muotoratkaisunsa ovatkin olleet, ne eivät koskaan ole muodostuneet itsetarkoituksellisiksi.

Näin nytkin: sisältö ja muoto muodostavat yhteenkutoutuvan kokonaisuuden, jossa kaikki ratkaisut nousevat samasta alkuykseydestä ja tukevat toinen toisiaan. Voisiko freudilaista teemaa käsitelläkään muutoin kuin luomalla loistavia valopintoja tai sijoittamalla tapahtumat aivan tiettyyn valoon – eikö se ole oikeastaan aivan itsestäänselvää, yksinkertaista, väistämätöntä? Miksei sitä ole aiemmin tehty?

Tässä vastaus, vaikka sen arvaa: koska elokuva tarvitsee Kubrickinsa, kuten jokainen taiteenlaji uudistajansa. Varsin usein nämä tyypit, yli rajojen, persoonina jotenkin muistuttavat toisiaan: tulevat alalleen koulutuksen ja normaaliväylien ulkopuolelta, ovat itseoppineita, tekevät valtavat määrät työtä välittämättä aineellisista palkkioista, ovat näkemyksissään ehdottomia ja pyrkimyksissään perfektionistisia. Harvat heistä kuitenkaan koskaan pääsevät niin riippumattomaan ja omaehtoiseen asemaan kuin Kubrick omalla alallaan. Useimmat luovista neroista torpedoidaan matkalla huipulle, useimmiten sellaisten ihmisten toimesta, jotka ovat saaneet kannuksensa kirjoittamalla oppikirjoja neroista.

Tämä elokuva-arvio on julkaistu kirjallisuuslehti Parnassossa n:o 2/2000

Nämä ennen julkaisemattomat muistiinmerkinnät Dennis Potterin tv-draamatuotannosta on tehty maaliskuussa 1997. Doo wop -tyylistä olen kirjoittanut otsikolla ”Vapaita akordeja” verkkolehti Uuden Suomen Vapaavuoro-palstalla 3.3.2013

Dennis Potter

1. Kaksi Rupertia

Motto: Rupert Sheldrake: "Muisti ei sijaitse niinkään aivoissa kuin ajassa. Ihmisaivot eivät ole tapahtumia tallentava nauhuri, vaan pikemminkin vastaanotin, joka virittyy ajan aallonpituuksille."

Kuolemansairas Dennis Potter valmisteli kahta käsikirjoitusta, jotka hän sitten – jo kovin huonokuntoisena – antamassaan TV-haastattelussa testamenttasi kahden keskenään kilpailevan brittiyhtiön, valtiollisen BBC:n ja kaupallisen Channel-4:n, toteutettaviksi. Tässä eleessä on nähtävissä yritys yhdistää yhtiöiden varsin eripainotteiset ohjelmapolitiikat laatutuotannon nimissä. Kuten tiedämme, näin myös tapahtui.

Potteria vaivasi viime aikoinaan kaiken kaupallistumisen pelko. Hän ei katsonut hyvällä tiedonvälityksen sisältöjen viihteellistymistä. Jäähyväishaastattelussa hän totesi Melvyn Braggelle, että medialla on oikeastaan vain yksi kysymys ratkaistavanaan: tehdäänkö ennestään tyhmistä ihmisistä vielä tyhempitä, vai yritetäänkö edes tehdä heistä viisaampia. – Tämä on kuolevalta mieheltä tylyä, mutta rehellistä puhetta. – Katkeranironisesti hän nimitti haimasyöpäänsäkin "Rupert(Murdoch)iksi". Läpikaupallisen lehtimogulin hahmo on läsnä myös hänen viimeisissä näytelmissään. Avoimesti hän kertoo kirjoitustyönsä lähtökohtana pohdiskelleensa kysymystä: "Jos tiedät, että sinulla on vain vähän elinaikaa jäljellä, ja haluaisit jättää jälkeesi paremman maailman, kenet haluaisit ampua?"

2. Karaokekaiku-ilmio

Viimeisiksi jääneistä käsikirjoituksista ensimmäinen, "Karaoke", esittelee meille näytelmäkirjailijan, jonka käsikirjoituksen juonikuviot ja repliikit rupeavat yllättäen käymään toteen todellisessa elämässä. Tekstistä paljastuu myös muita kummallisia vastaavuuksia, viittauksia ja resonanssiyhteyksiä. Outo deja-vu -ilmio tulee huolestuttavaksi, kun alkaa vaikuttaa siltä, että tekeillä olevan näytelmän juoni muuttuu ennustukseksi. On pelättävissä pahoja asioita; voiko kuolemaan tuomittu kirjailija mitenkään muuttaa kohtalon kulkua? Ainakin hän päättää yrittää – hän yrittää tuhota pahan ja edesauttaa sitä, että hyvä voitaisi elämässä.

Jälkimmäisessä tekstissä, "Kylmässä Lasaruksessa", herätellään henkiin "Karaokessa" kuolleen näytelmäkirjailijan syväjäädytettyä päätä. Tapahtumat sijoittuvat jonnekin utopistiseen tulevaisuuteen, neljänsadan vuoden päähän tästä päivästä. Yhteiskunta on romahtanut, historiassa on ilmeisestikin tapahtunut jokin suuri kriisi. Jäljellejäänyt yläluokka muodostaa suljetun, korkeaa teknologiaa soveltavan ja varjelevan eliitin, jota järjestysvalta suojelee metsissä lymyileviltä ryöstelijöiltä.

Yhteydet menneisyyteen ovat katkenneet. Tulevaisuuden ihmisille oma nykyinen aikamme on tuntematonta esihistoriaa. Joukko kyberteknisissä kulisseissa eläviä tiedeihmisiä tekee kokeiluja elvyttääkseen ihmeaineiden avulla syväjäädytetyn kirjailijan aivoihin varastoituneita muistikuvia. Mielikuvituksellisella projisointitekniikalla nämä kuvat loihditaan esille. Ne visualisoidaan valtavalle screenille virtuaalitodellisuudeksi, ja tutkijat saavat katsottavakseen aitoja paloja kadonneilta ajoilta. Mitä nämä käsittämättömät katkelmat merkitsevät – miten niitä tulisi tulkita – siitä he voivat esittää vain olettamuksia.

Muistoista esillesaatu materiaali on äärimmäisen kipeää: Potter tuo näytteille esim. lapsenraiskauksen. Näyttää siltä, ettei pää nauti henkiinherättämisestään. Tiedonhalu kohtaa moraalisen ongelman. Siitä se edelleen levitetään sensaationälän, kaupallisen mediahyödyntämisen ongelmaksi. Omantunnon ääntä vaientaa niin tieteen tekijöille tyypillinen tiedonhalu kuin tutkimuksen rahoittajille ominainen hyödyntävoittelu.

Kuulemme kuolevan kirjailijan käheän kuiskauksen: "Ei muistelmia... ei elämäkertaa." – Onko tämä käsitettävä todellinen Potterin toiveeksi? – Potter puhui ihmisen oikeudesta kuolla. Vaikka hän monessa yhteydessä näytelmiensä henkilöahmoista puhuessaan kielsi niiden mitenkään edustavan itseään, tuskin kukaan voi olla noteeraamatta suoranaisia yhteyksiä. Potterilla saattoi olla erityinen tarve pitää etäisyyttä roolihenkilöihinsä – nämä ovat nimittäin keskimääräistä rähjäisempää ja sielultaan rikkinäisempää sakkia. Kirjailijan hahmo on monissa näytelmissä keskeisessä roolissa. Näytelmäkirjailija ammentaa kaiken alitajunnastaan – ja elämäntyön taakkana hän sitten kantaa melkoisesti möyhennettyjä tunkioita tietoisuutensa takapihalla. "Oikeus kuolla" tarkoittanee vapautumista tästä taakasta, luovaan yksilöön kasautuvasta, lopulta kaiken myrkyttävästä kuonasta.

3. Resonanssit ajan yli

Varsinaisen sheldrakelaisen kliimaksinsa "Kylmän Lasaruksen" tarina kokee, kun muistoista virtualisoidaan esille hetkiä, jolloin "Karaoken" näytelmäkirjailija koki omia deja-vu -oivalluksiaan. "Karaoken" outo kaksoisvalotus, tunne fiktiivisen ja reaalisen täysin yhdenmuotoisesta toteutumisesta, kertautuu "Kylmässä Lasaruksessa" ikään kuin potenssiin korotettuna. Mukana on myös aktiivinen komponentti, ehkä deja-vu saa selityksensä: alkaa yllättäen näyttää siltä, että henkiinherätetyt aivot tiedostavat kaksisuuntaisen yhteytensä menneisyyden tapahtumiin. Aivot, muisti"varasto", lakkaavat olemasta vain varasto, ja viritisyhteys yli aikojen saattaa sisältää sellaisenkin mahdollisuuden, että tulevaisuus vaikuttaa menneisyyteen. "Karaoken" tapahtumilla voi siis olla niin sanotusti "luonnollinen selitys".

En tiedä, missä määrin Potter on ollut kiinnostunut tai selvillä Sheldraken ajattelusta. Hän olisi voinut olla. On toki mahdollista, että samojen kysymysten äärelle päätyneet nerot esittävät samanlaisia ratkaisuehdotuksia toisistaan riippumatta. Sekin on sheldrakelainen ilmiö. Sheldrake puolestaan saisi tuntea kiitollisuutta Potterille siitä, että tämä on esittänyt hänen teorialleen taiteellisen kuvauksen. Ehkäpä tällainen "taiteellinen" kieli onkin ainoa oikea tai edes mahdollinen tapa puhua "viisaasti" sheldrakelaisista teemoista. Sheldraken omassa teoretisoinnissahan on se ymmärtämistä ja hyväksymistä haittaava ominaisuus, että hänen käyttämänsä käsitteistö on tyypillisesti kartesiolainen – vaikka ideat nimenomaan pyrkivät kartesiolaisen järjen ”tuolle puolen”.

4. Rikinkatkoa

Potterin ensimmäinen moraalista näköä ja suurta kohua aiheuttanut tv-draama oli "Brimstone et Treacle", Rikinkatkoa ja Siirappia. Nimensä mukaan se oli perusdualistinen moraliteetti. Kertomuksen pääosia näyttelevät hyvä ja paha. Tarina alkaa kohtauksella, jossa nuori huijari hankkiutuu puoliväkisin hyveellisen pikkuporvariperheen elätksi. Ei ole epäilystä siitä kuka on näytelmän konna. Kun perhe otetaan lähikuvaan, käy ilmi, että ulkokultaisen pinnan alla on tarkoin varjeltuja salaisuuksia. Isä, säntillinen muistovärssyjen raapustelija, on aiheuttanut auto-onnettomuuden, jossa perheen kaunis tytär on halvaantunut. Nähtyään tytön huijari päättää että talosta saa muutakin kuin leipää.

Hän hankkii makeilemalla ja mielistelemällä tytön äidin luottamuksen ja jää taloksi. Hän hoitelee tyttöä ja järjestää niin, että vanhemmat lähtevät reissuun uskoen tytön hänen huostaansa. Karkea hyväksikäyttöyritys epäonnistuu, kun tyttö panee hanttiin, saa halvautuneen suunsa auki ja huutaa apua. Vanhemmatkin palaavat. Mies, tai piru mieheksi, kuka tietää, pakenee paikalta. Selvästi tervehtynyt tyttö syyttää päin isäänsä kaikki vuosikautia sisällään säilötyt totuudet: miten tämä oli pettänyt, ollut uskoton, miten onnettomuus oikein tapahtui...

Näytelmän konna oli siis oikea konna, mutta sai aikaan jotain hyvää. Isä, joka näytti täydellisen hyvältä, paljastui perverssiksi. Loppukohtauksessa näemme jälleen huijarin vaanimassa itselleen uutta uhria. Käykin päinvastoin: tulee toinen loiseläjä, joka samaa tekniikkaa käyttäen koettaa huiputtaa konnaa. Näin hyvä ja paha osoittautuvat olevan kierrätystavaraa.

"Brimstone et Treacle" nostatti julkiporun Englannissa, ja Australiassa se aiheutti jopa parlamenttikyselyn. Jostain syystä ihmisillä on erinomainen taipumus olla hyväksymättä moraaliarvojen esittämistä epäihanteellisesti. Potter itse totesi viimeisessä haastattelussaan, että hän oli halunnut vain kuvata hyvää ja pahaa realistisesti. "Hyvät ihmiset aikaansaavat helposti pahaa, pahoilla teoilla saattaa olla hyviä seurauksia. Sitä tapahtuu joka päivä."

"Brimstone et Treacle"n ihmiset ovat särmikkäitä ja moneen suuntaan valoa taivattavia. Heidän perimmäiset motiivinsa ja tietoiset ajatuksensa sijaitsevat ja heidän repliikkinsa ja toimintansa tapahtuvat kaikki eri tasoilla. Kokonaiskuviossa toteutuva moraalinen hahmo saa siten sisältönsä monentasoisesta ja moniselitteisestä kertomuksesta. Ei ole ihme, että ihmiset kavahtavat takajaloilleen: tarina kääntää heidän aivoissaan kaikki alitajuntaan haudatut tunkiot ylösalaisin. Potteria voidaan pitää hyvin psykoanalyttisena näytelmäkirjoittajana.

"Brimstone et Treacle"sta tehtiin laadukas elokuvaversio 1982, pääosassa rockmuusikko Sting.

5. Nostalgia

Tuntematta edes perusteellisesti Potterin koko tuotantoa voi sanoa, että ainakin tv-käsikirjoittajana hän on ollut urauurtava ja yliverlainen. Hän on sekä radikaalilla tavalla uudistanut tv-ilmaisua että keskittynyt puhumaan sisällöllisesti tärkeistä asioista. Hänen moraalinsa on niin ikään ollut pettämätön. Työ on ollut kunnianhimoista epätoivoisuuteen saakka.

Draamasarja "Pennejä taivaasta" tuli ilmaisullisten ratkaisujensa vuoksi varsinaiseksi läpimurtosarjaksi. Siinä 20- ja 30-lukujen imelänromanttinen, idyllinen ja kaipauksen läpivärjäämä iskelmämusiikki on orgaanisella tavalla risteytetty varsin raadollisen nuottikulkukaupiaan arkielämän kanssa. Talouselämän kulissemiin istutetun kehyskertomuksen etenemistä täydentävät ikään kuin ruusunpunaisen linssin läpi kuvatut kohtaukset, joissa näyttelijät mykkäelokuvan tapaan toistelevat huulisynkronissa taustalla soivien äänilevyjen sanoituksia. Näemme että tämä toimii. Raja "realistisen" fiktion ja lauluelementtien välillä liukuu elimellisesti yhteen. Niin kontrastisia kuin välittyvät sisällöt ovatkin, tekniikka asettuu kauniisti palvelemaan tarinankerrontaa.

Laulut ovat nostalgisia, romanttisia, joskus reippaita, aina aistillisia. Niiden tuoma lohtu on tarpeen, kun eletään köyhiä aikoja ja toimeentulon hankkimiseksi on tehtävä toivottomalta tuntuva työtä. Kovin ruusuista käsitystä Potterilla ei maailmasta ilmeisesti ole, sillä tässäkin tarinassa sankarille käy lopulta kehnosti. Hänen tuomitaan teosta, jota hän ei ole tehnyt. Hänet vieläpä todistetaan syylliseksi kaikkien niiden inhimillisten piirteiden perusteella, joita hän on osoittanut.

"Pennejä taivaalta" -sarjan pääosaa näytteli Bob Hoskins. Jos ei tiedä, mikä ero englantilaisella teatteriperinteellä ja näyttelijätyöllä on verrattuna vastaavaan amerikkalaiseen, kannattaa katsoa tarinasta tehty jenkkiversio. Sitä tähdittää koomikko Steve Martin. Se on masentavan pinnallinen – tai ei herätä muuta kuin korkeintaan raivoa.

6. Omaelämänkerroksia

"Laulava salapoliisi" oli osaltaan sekin jonkinlainen muotokokeilu. Musiikin tilalla ovat siinä kirjalliset lauseet. Päähenkilö on Raymond Chandler -inkarnaatio, psoriasiksen "saastuttama" kirjailija, jonka kuumeisessa ja sairaassa mielikuvituksessa raksuttaa dekkarimainen murhamysteeri. Sen ratkaisuksi näyttää löytyvän psykoanalysoitu todistusaineisto kirjailijan omista kipeistä lapsuudenkokemuksista.

Mitä ilmaisullisiin haasteisiin tulee, Potter eristää tässä tarinassa kielen ja lauseet niin, että replikoinnissa jopa välimerkit eksplikoidaan. Siis tyyliin: "Minä, kysymysmerkki, piste, piste, piste, Murha, huutoimerkki!" – Mitä taas sisällöllisiin haasteisiin tulee, luulen että nimenomaan tässä sarjassa Potter on ammentanut eniten omista kokemuksistaan. Luulen, että tietyt kohtaukset – jotka jossain muodossa olivat mukana jo tekijän varhaisessa tuotannossa kuten näytelmässä "Nigel Barton" (1965) – kuten myös Potterin omat sairaalakokemukset ovat antaneet lähtökohtia "Laulavalle salapoliisille". Näin, vaikka tekijä päättäväisesti kielsikin päähenkilön yhteydet itseensä Braggen haastattelussa.

7. Kielen ja kuvan kulminaatio

Seuraava tv-sarja, "Blackeyes" menee jo selvemmin sisällölliseen suuntaan. Ilmaisulliset keinot on vakiinnutettu ja ne toimivat vain palvelijan roolissa – nyt halutaan sanoa jotain itse asioista ja ihmisestä. "Blackeyes" in teemana on naisen esineellistäminen. Teeman käsittelemiseksi luodaan juonikuvioon outo, hypoteettinen, "konstruoitu" – vain sukupuolisena objektina tai jonkinlaisena teoreettisena olentona olemassaoleva – kaunotar, jota vanheneva irstailijakirjailija kuitenkin kokee käsittelevänsä kuin lihaa ja verta.

Salapoliisitarina on yksi tämänkin tarinan tasoista. "Todellinenkin" tummasilmä on nimittäin olemassa – tarina toteutuu tässäkin monentasoisena. Shakespearelaisen draamaperinteen mukaan tähänkin on kirjoitettu ikään kuin tekstiä tekstin, näytelmä näytelmän sisään. Moraali kulminoituu siinä että päähenkilö lopussa ottaa itselleen vallan päättää omasta kohtalostaan – kirjailijan kutsuhuudoista huolimatta. Vanha pukki saa lopulta ansionsa mukaan.

"Blackeyes" on Potterin töistä ehkä kirjallisin – jopa niin kirjallinen, että se kärsii filmille siirtämisestä. Tämä johtuu yksinkertaisesti siitä, että perusasetelma on kirjallinen, ei todellinen. Perusongelma on käsitteellinen. Ikoni on käsite, liikkumaton kuva voi olla käsite. Nainen on käsite – mutta elävä kuva ihmisestä on elävä ihminen. – Niinpä "Blackeyes" on verbaalinen tabula rasa, tyhjä astia, jonkin verran Kafkan "odradekia" muistuttava. Hän on olemassa vain niiden odotusten summana, joita häneen kohdistetaan. Tämä on julmuudessaan varsin weiningerilainen naiskuva.

Todellisuudessa tilanne ei koskaan voi olla tällainen. Siksi filmiversio Potterin "Blackeyesista" ei toimi yhtä ihanteellisesti kuin kirjallinen ilmaisumuoto. Silminnähty ihminen on aina lihaa ja verta ja omaa "oikean" olemassaolon ja ominaisuutensa. Tv-sarjan katsoja tarvitsee kirjallista taustatietoa voidakseen eläytyä tekijän tarkoittamaan tunnelmaan ja tajutakseen tämän ideat. Tarinan kirjailijalta sitä ei saa.

Lihaa ja verta oleva ihminen näyttää aina ajattelevan, olevan pikemminkin subjekti kuin objekti. Ajattelu sekin on myös jotain muuta kuin pelkästään yksilön ominaisuus – se liittyy yksilön välittömästi yhteisöön (maailmaan). Kukaan ei ole "sisältä" niin tyhjä, etteikö hänellä olisi sekä sisältä- että ulkoahjautuvia reaktioita. Aivan kaikessa "Blackeyesin" henkilöahmo ei tv-sarjassa siis "herää henkiin" – luomistyö, draaman todellisuusefekti, ei ole onnistunut.

Miehisen seksismin osoittelevana kriitikkona Potter kyllä onnistuu. Jos nainen on vain tyhjä astia, käy kyllä selville, millä miehet sen haluavat täyttää. Onko nainen sitten muutakin, siitä Potter ei tässä sano todistustaan. – Ja mikä mies sitten muka on? Himokas moukka, erotomaani. Ei pidä unohtaa, että pahin näistä miehistä on kirjailija.

8. Huulisynkronikerrokset

Potterin tv-draamatuotannossa toteutuu jokin sisäinen kehityskertomus, juoni, joka ei rajoitu ainoastaan siihen ulkoisesti todettavaan tosiseikkaan, että sarjat, joiden tarinankerrontaa musiikki vahvasti kannattelee, levittyvät ja muodostavat aikajakumon 30-, 40- ja 50-luvuille. Ei ole kyse ainoastaan kuutamoballadeista, swingista tai varhaisesta rock and rollista. Huulisynkronin idea ei ole vain nerokas uusi draamatekninen keksintö, vaan sekin on itse asiassa vain pintapyörre jossain vielä syvempiä vesiä kuljettavassa kehitysvirrassa. Jos tälle syvälle kehityslinjalle pitäisi antaa nimi, se voisi olla: monikerroksellisuuden lisääntyminen.

Sillä mikä itse asiassa huulisynkroni on? – Eikö se ole uusi tarinankerronnallinen lisäkerros, yksi tarinaan sisään uitettu tulkintataso, lisätarina? Yksi muunnos näytelmästä näytelmässä? Se myös mahdollistaa suoran lisäkytkennän todellisuuteen – hetken jolloin tarina tapaa jotain jo olemassa ollutta ja tuttua, jotain nostalgista. – Sarjassa ”Pennejä taivaasta” huulisynkronin keinoin mukaan tuotu musiikki oli jopa korostetun nostalgista, mutta jo seuraava, ”Laulava salapoliisi”, käytti musiikkia varsin paljon vaihtelevampien tunnelmien lisäulottuvuutena. ”Huulipunaa kauluksella” varsinaisesti räjäytti huulisynkronin idean, koska siinä käytetty musiikki sijoittui vahvasti 50-luvulle, jolloin doo wop -tyylin juuret istutettiin.

Rokkarit ovat laulaneet noista autoista, noista ajoista, autoajoista. Autojen hienoista viisikymmenluvun malleista, biisivuosikymmenen ralleista. Silloin luotiin tuo uusi musiikki, rock and roll, ja kuten jokainen rokin historiaan hiemankin tutustunut tietää, mitään kertakaikkista vallankumousta ei koskaan tapahtunut – kaikki kehitys on jatkumoa, ja muutoksen kestäessä monenlaiset tyylilajit elivät rinnakkain ja toinen toisiaan ruokkien. Triviaa.

Viisikymmenluvulla elettiin ainakin amerikkalaisittain katsoen tietyllä tavalla ”onnen päiviä”. Aikakauden arvioimiseksi on palautettava mieleen se miten se loppui. Tapahtui jokin taite, murros, siinä missä viisikymmenluvun rokki muuttui kuusikymmenluvun popiksi ja progeksi. Jokin viattomuuden aika menetettiin. Tämän menetyksen Don McLean lievää katkeruutta tuntien runoilee julki kuuluisassa kappaleessaan ”American Pie”. Kertosäe toistaa ”päivää jolloin musiikki kuoli” – ja tuolla nimenomaisella päivällä viitataan todelliseen päivämäärään, helmikuun kolmanteen vuonna 1959, silloin tapahtuneeseen lento-onnettomuuteen jossa kolme rokkaria – Buddy Holly, Ritchie Valens ja Big Bopper saivat surmansa. ”Päivä jolloin voisin kuolla” on säe Hollyn kappaleesta, sitä McLean siteerasi.

Varsin monella tavalla ja tasolla tulkittavissa runokuvissa McLean puhuu likimain raamatullisin sävyin kolmesta hahmosta, ”Isästä, Pojasta ja Pyhästä Hengestä”, ja taitaapa kirotakin uudemman rokin sen kaikessa epäpuhtaudessa. Suuri sanoma sanoituksessa on selvä: viattoman nuoren rakkauden ajoista ajaututtiin julistuksen ja jonkinlaisen tunteettoman julmuuden aikaan.

Kertosäe jättää hyvästit entiselle nuorukaisten Amerikalle, josta mitään ei enää jäänyt jäljelle. Chevyllä saattaa ajella romanttiselle rantatörmälle, mutta kuivaksi jäävät nyt kaikki paikat. Vanhat äijät ryyppäävät ruisviskin muistoksi – sen päivän muistoksi jolloin musiikki kuoli. Kun tämän päivän uutiskuvissa näkyy raunioituneiksi aavekaupungeiksi muuttuneita autoteollisuuden entisiä keskuksia, voi todeta, että jokin aikakausi katosi lopulta myös reaalitalouden tasolla.

9. Paul Simon

Hollyn ”Peggy Sue”-kappale kummittelee monessa tuotoksessa, sitä kuunteli kuulemma Paul Simonkin 12-vuotiaana, ja Travoltan huseeraamassa ”Pulp Fiction”issakin se taitaa jossain kohtauksessa repliikissä vilahtaa. Muistaakseni Playboyn haastattelussa Simon mainitsee mielikirjailijoikseen mm. Bellowin, Cheeverin – ja autokauppiasta kirjoittaneen Updiken. Omassa tuotannossaan, kappaleessa ”Papa Hobo” Paul Simon runoili myös autokaupunki Detroitista:

”Nokea ja häkää, aamupäivisin valtateillä, se nujertaa keskipäivään mennessä ... korjaa saastasi, minäkin olen korjannut roskat jotka minä tein. Detroit, Detroit, helvetin kuumaa jääkiekkoa, mikä kömpelö yritys tuottaa ihminen joka tuijottaa itsetarkoitukselliseen unelmaan...” – Ja sana, jota Simon käyttää, itsetarkoituksellinen, on osuvaakin osuvampi, *automotive*.

Paul Simon on muusikko-intellektuelli, vähän harvinaisempaa lajia. Duona mestarilaulaja Art Garfunkelin kanssa hän tehtaali hittejä hittien perään, ja teiden ajauduttua hieman erilleen jatkoi samaa soolourallaan. Hän on todellakin eräänlainen silta yli aikojen muutoksen ja synkän virran. Kyllästyttyään hittitehtailuun hän sai inspiraation Etelä-Afrikan mustien musiikista, ja toteutti "Graceland"-levyprojektin siellä vaikka maa oli julistettu rotuerottelupolitiikkansa vuoksi kansainväliseen saartoon.

Muistelen Simonin perustelleen boikottimurtoaan sanoen suunnilleen: "Minulle on turha puhua rotuerottelusta. Olen halunnut vain tuoda esiin sen mitä heillä on meille annettavaa. Tässä on musiikki, olkaa hyvä." – Levy voitti lukemattomia palkintoja, sai tunnustusta, ja sitä myytiin yli 14 miljoonaa kappaletta.

"Graceland"-albumilla esiintyy monien vierailevien artistien joukossa eräässä kappaleessa myös yhtye Los Lobos, jonka osuus poiki sitten tekijänoikeudellista kiistaa kun levystä oli tullut maailmanhitti. Los Lobos on mm. esittänyt Ritchie Valens -covereita tämän elämästä kertovassa elokuvassa "La Bamba".

10. Magritte

Siitä intellektualismista. Rakkausrunot ja -laulut tulkitsevat rakastuneen rakastuneita tunteja, ja niitä lauletaan tavallisesti rakkauden kohteelle. Paul Simon on kuitenkin tehnyt laulun surrealistitaiteilija Rene Magrittelle ja tämän vaimolle. Se on surrealistisin koskaan kuulemani rakkauslaulu.

Tiedättehän Magritten? Mestarin joka hallitsee näkemisen ja havaitsemisen kognitiot niin hyvin että pystyy maalaamaan kohteita jotka irtoavat itsestään ja ottavat toisen kohteen tai taustan ominaisuuden? Maisemia jotka sujahtavat sisään toiseen maisemaan niin että rajojen hahmottamisesta tulee kokemus sinänsä? Taiteilijan jonka tauluissa mikään ei ole suoraa ja välitöntä vaan kaikki viittaussuhteessa vastakohtaansa? Piippu ei ole piippu, ehkä se on kuva piipusta, ja mikä sitten on kuva? Magrittelle kuva on kuva kuvasta. Tai kun mies astuu peilin eteen, kuva häviää peilistä.

Laulussa Simon maalailee "Rene ja Georgette Magritten koiransa kanssa sodan jälkeen". Saamme haikean miellyttävän ja samalla älyllisesti piirretyn vahvan kuvan kunnioitettavasta maalarista yksityisyydessään, avioliitossaan. Muutamissa säkeissä mainitaan "syvä, kielletty musiikki jota he kuuntelevat yhdessä".

Kun kuulin kappaleen ensimmäistä kertaa, kuvittelin että "Five Satins", "Moonglows", "The Penguins", "The Orioles" olisivat tähtikuvioita, jotka tuolla avaruuden syvyyksissä soisivat syvää salaista musiikkiaan. No, oikea käänös on ehkä tätäkin merkitystäyhteisempi. Nuo nimittäin ovat vanhoja mustien doo wop -kvartetteja, jotka ensimmäisinä esittivät monet niistä biiseistä, joita rokkarit sitten uusin sovituksin ylöslämmittivät. Doo wop -tyyli on yksi yhteys neekerijazzin ja rokin välillä.

11. Doo wop

Kävi nimittäin niin, ettei viattomuuden ajan rokki suinkaan kuollut, kuten Don McLean kappalettaan kirjoittaessaan koki, vaan nousi kuolleista kehystettynä nyt uudella nostalgialla. Doo wop -tyyli on kuin Magritten maalaus – siinä on jokin ylimääräinen tietoisuus, tieto toistamisesta, tieto siitä että tehdään ylimääräinen kerros kaikkeen tulkintaan. Monikerroksisuuden idea on doo wop -tyylin sisin.

Itse asiassa sen kymmenen vuoden aikana joka kului "Isän, Pojan ja Pyhän Hengen" kuolemista Woodstockin festareihin, tämä rokin suunta mm. elvytti ihan sen alkuperäisen duuri - rinnakkaismoolli - huippusointu - seiska -kaavan, jota 50-luvun "viaton musiikki" oli toistamistaan toistellut. Nyt kuitenkin toistossa oli aivan uusi, kaiken oikeuttava tietoinen piirre.

Doo wop tietää millä asialla se on – se on kunniakkaan nostalgian asialla. Alkujaan mustilta laulukvarteteilta omittu stemmalaulu, bassojen ja falsettien övereiksi vetäminen, jne – näiden kopioiminen ikään kuin liimaamalla niihin vielä yksi ylimääräinen overcover-kerros päälle oli nyt kunnianteko musiikin historialle.

Vanhoja hittejä on sitten lämmitetty uudelleen ja uudelleen – se tyyli ei koskaan kohdannut mitään periaatteellista vastarintaa 60-luvun uudemman folkin, rokin ja popin puolella. Eikä vain niin, että esimerkiksi Lennon ja McCartney olisivat saaneet omaa touhuaan aloitellessaan jonkinlaista yleismusiikillista inspiraatiota Buddy Hollysta etc, vaan niin, että yhtyeen soittovalikoimaan kuului vanhoja kappaleita. Se on nimenomaan doo wop:in idea: toisto, toisto – sisältö on sama, mutta tietoisuus, jossa toistaminen tehdään, on uutta.

Itse asiassa doo wop:in historiassa toteutuu se sama kehitysidea joka Potterin tv-draamatuotannossa muodostaa sisimmän ytimen. Tältä kannalta ei suinkaan ole sattumaa, että ”Pennejä taivaasta” ja ”Laulava salapoliisi” -sarjoja seurannut iloittelu ”Huulipunaa kauluksella” avasi huulisynkronikohtaukset nimenomaan doo wop -yhtye The Plattersin kappaleella ”Great Pretender”. – Sen esittää tässä läpimurto-roolissaan Ewan McGregor, ja ideoiden kertautumisen elokuvahistorialliset kaiut kuullaan myöhemmin Baz Luhrmanin elokuvamusikaalissa ”Moulin Rouge”. –

Sarjan musiikki muutenkin tuntuu löytäneen muutakin kuin huulisynkronin näyttelijöiden suissa – sarja istuu omaan aikaansa ja sen ideoihin niin kiinteästi, että tarinan ja musiikin välillä saavutetaan Potterin tuotannossa aivan uudenlainen huippu, uutta tietoisuutta, muodon ja sisällön ideainen ja täydellinen synkroninen kohtaaminen.

On ikään kuin ”Huulipunaa kauluksella” kruunaisi kaiken sen mitä Potter omassa tuotannossaan yritti huulisynkroni-idealla tavoitella. Tv-draaman ja musiikin historia naksahtavat yhteen, Ideainen kliimaksi ja katharsis – voimmeko tätä kehitystä enää pidemmälle viedä? – Voimme, sillä ”Karaoken” idea on – kun sitä peilataan kirjailijan kehityskaareen, se ikään kuin jatkaa siitä mihin doo wop:in idealla on musiikkikytkennän puolella mahdollista päästä. ”Karaoke” kääntää toiston idean koskemaan menneisyyden sijasta tulevaisuutta – emme enää kelaamme menneitä tyylivuosisikymmeniä, vaan saamme toistot kaukaa tulevaisuudesta, jopa neljänsadan vuoden päästä nykyhetkestä.

12. Elämäntyö ja testamentti

Kuten huomaamme, Potterin tuotannossa toistuvat tietyt teemat, samat aiheet, lavasteet ja ratkaisutkin. Tuntuu siltä kuin hän töissään kehitteli eteenpäin yhtä suurta keskeneräistä projektia asetellen painopistettä tilanteen kulloinkin edellyttämään suuntaan. Esimerkiksi "Blackeyes"-issa esiintyy merkittävässä roolissa lehdistö, joka kuvataan aivan omana maailmanaan, mielikuvien valtiaana, todellisuuden tekijänä. Tästä on vain askel seuraavan työn, "Huulipunaa kauluksella"-sarjan sotaministeriöön, joka on todellinen "valtio valtiossa". Siellä päätetään hyökkäyksistä, ihmisten elämästä ja kuolemasta, mutta mitään reaalityä ei siellä istuvien vieraantuneiden perverssien päistä näytä löytyvän.

Potterin tuotannossa tulee piirretyksi tämän vuosisadan historiallinen kokokuva. "Pennejä taivaasta" peilaa mainiosti alkuvuosikymmenien ihmisten viihteennälkäisen, mutta taloudellisesta romahduksesta kohti ja uutta maailmanpaloa ajautuvan maailman. "Laulavan salapoliisin" sielunmaisemat takautumiseen sijoittuvat jonnekin 40- ja 50-luvuille, hämyisiin tanssikapakoihin, joissa vielä särisevät mikrofonit kaiuttavat kiiltäväksinuollun artistin kohtalokkaan äänenvärinän peräseinän hämärähemmojen ja huorien vähäiseksi lohduksi. Tässä maailmassa rätisevät gangsterien konetuliaseet, jokaisella on oma lakinsa, yksilö syntyy yhtäälle ja päättyy toisaalle, on oma kohtalonsa.

"Blackeyes"-issa elämme jo massakommunikaation maailmassa, sen problematiikka on kuvan, mielikuvan, ikonin problematiikkaa. Kuvallinen totuus toimii omilla ehdoillaan, luo oman tietoisuutensa, ottaa maailman haltuunsa. "Huulipunaa kauluksella" tekee tästä karikatyyrin: dokumentoi hallintokoneiston, joka elää täysin omaehtoisessa maailmassaan, luo itse omat totuutensa, omaa kaiken vallan ja kunnian. Tarpeen vaatiessa se kaikessa naurettavuudessaan vaikka tuhoaa koko valtakunnan todistaakseen olevansa tarpeellinen ja oikeassa.

Kuitenkin kaikissa kulisissa toimivat pienet ihmiset, pienet ja henkilökohtaisuuksiinsa käpertyneet, patologisen harhaiset, neuroottiset ja estyneet, vapisevat ja änkyttävät, arkipäivän sankarit – yksin kirjailijan hahmo on aina traaginen. Hän kantaa sielussaan ja kehossaan kaikkien sairaudet, ottaa nahkansa alle kaikki iljettävyydet, ottaa vastaan kaikki iskut ja luodit – hänet tuomitaan tuhatkertaiseen kuolemaan, mutta hän nousee aina ylös. Toistuvasti. Se on hänen työnsä, sen hän tekee tinkimättä, itsensä kustannuksella.

Ei ole ihme että "Karaoken" päähenkilö on kirjailija, joka herää henkiin neljänsadan vuoden syväjäädytetystä unesta "Kylmänä Lasaruksena". Näissä viimeisissä kuvaelmissä näyttäytyy puhtaaksiviljelty kylmä tulevaisuuden tietoyhteiskunta, tiedonvälityksen täysin manipuloima maailma, oikea postmanilainen painajainen. "Karaokessa" välit menneisyyden kanssa on tehty selväksi, linkittyy enää yhteys maailmanlopun jälkeiseen kybermaailmaan, jossa jonkin historiallisen kertakaikkisen romahduksen jälkiä vielä peitellään: pidetään metsäläisiä kurissa sotilaspartioin ja liekinheittimin... Mutta tässäkin maailmassa meno jatkuu kuin mitään ei olisi opittu: käydään kauppaa sensaatioilla, syväjäädytetyn pään muistikuvilla – murdochmainen mediamoguli yrittää muokata niistä hyvin myyvää viihdettä.

Selvää on, että "Karaoke" ja "Kylmä Lasarus" ovat kirjailijan tietoisia testamentteja. Ne kokoavat ja sisältävät kaikki kirjailijan aikaisemman tuotannon teemat, ja lisäävät niihin vielä yhden. Niiden suuri Sanoma on hyökkäys mediamoguleiden omistamaa ja kaupallistamaa tiedonvälitystä vastaan.

Todellisuutta – eikä taidetta – ei saa muuttaa viihdemarkkinoiksi. Todellisuus on Jumalan luomaa ja taide on jumalallista – ne ovat lahjomattomia, eikä niihin myönnetä omistusoikeuksia.

"Kylmän Lasaruksen" kirjailijalla on jäljellä vain pää. Pää on kirjailijan paras ase. Kirjailija ei pysty itse ampumaan mediamogulia, mutta aivan ilmeisesti yllyttää meitä tekemään niin. Kirjailijan viestiä ei voi ymmärtää väärin: Ampukaa tämän maailman murdochit! Pelastakaa tiedonvälitys ja taide, niin pelastatte ihmisen!

Pantakoon merkille, että "Lasaruksessa" epäröivä tutkija tekee ampumispäätöksensä nimenomaan pään yllytyksestä – ja pää, kun vihdoinkin vapautuu maallisista rasituksistaan, näkee Jumalansa. Siis ikään kuin palkinnoksi suorittamastaan teloituksesta.

Loistava ura. Ajatteluttava loppu.

Iron Sky -- politiikka mahdotonta, parodia toimii

1.

Tiedämme kaikki, että politiikan parodia on nykyään mahdotonta, "koska ne tekevät sen itse", kuten Paavo Haavikko sanoi. Poliittiset pukarimme ovat niin kaksijakoisia ihmisiä, ettei heitä voi enää päällekkäishuumorilla käsitellä. Heitä ei saa naurunalaisiksi ironian tai satiirin keinoin, sillä mikään kaksivalotteisuus ei tyylikeinona riitä kun vaakakupissa on poliitikon aito kaksinaamaisuus.

Kuka pystyisi parodioimaan tekoitua tyrskivää pääministeri Jyrki Kataista, kun tämä murheen murtamana joutuu erottamaan kokoomusveljensä, seksitekstiviestiriippuvaisen ulkoministeri Ilkka Kanervan? Kuka panisi lainkuuliaisuuden paremmin naurunalaiseksi kuin Keskustan ryhmänjohtaja Timo Kalli, joka tutkii pykälää ja toteaa: "Minä otin siitä selvää, se on niin että vaikka vaalirahat pitääkin ilmoittaa, sitä ei tarvitse tehdä, koska ilmoittamatta jättämisestä ei ole säädetty rangaistusta." Kuka voisi olla vielä uskottavampi puoluejohtaja kuin demareiden ”nuorekas” Jutta Urpilainen poseeratessaan aikakauslehden aukeamalla verkkosukissa? Liekö niissä takuussaumat?

Parodian mahdottomuuden huomaa muun muassa siitä, ettei yhteisen YLE:mme kanavilla televisiossa enää esitetä kunnollista poliittista satiiria. Taannoinen "Iltalypsy"-ohjelma onnistui satiirissaan siksi, että siinä oli oikeiden poliitikkojen suihin laitettu tavanomaisten fraasien ja liturgioiden sijasta ihan oikeita ajatuksia. Siinä parodia toimi – he tekivät sen itse. Jostain syystä se ohjelma lopetettiin. Sen jälkeen on paha poimia ohjelmistosta mitään.

Tuli piirrossarja "Itsevaltiat", jonka katsojakunta taisi lopulta valikoitua kymmenen ikävuoden kummallekin puolen, eli varmaan vastasi tekijöiden tasoa. "Ihmisten puolue" oli osin hyvin käsikirjoitettua mutta jo huomattavasti hampaattomampaa viihdettä. Siinä pilkan kärki kohdistui vakavikkojen totiseen poliittiseen populismiin. "Presidentin kansliassa" mentiin lujaa ja sävy oli kaikkea arvovaltaisuutta pilkkaava – joskus siinä jopa jokin nopea vitsi irtosi. "YLE-Leaks" olisi tarjonnut formaatin pirullisemmallekin kommentoinnille kuin mihin koskaan uskallettiin.

Animaatiosarja "Apinatasavalta" on aivan aivotonta ja toivotonta kailottamista. Jostain syystä sitä ohjelmaa katsoessa tulee mieleen, että joku tai jotkut ohjelmapäätäjät YLE:ssä ovat varmasti kaiken aikaa juuri tähän täydelliseen typeryyteen pyrkineetkin. Linja on ollut jokseenkin selvä. Rasittavaa animaatiota ja jatkuvaa huutamista, huutamista, huutamista – ehkä on yritys parodioida huonoa poliittista parodiaa?

2.

Elokuva on moderni taidemuoto, jolla yhtenäiskulttuuri-Suomessa oli hyvin käpertynyt, lähinnä kansallista yhtenäisyyttä tiivistävä ja kansallisromanttinen tehtävä. En oikein tiedä, kannattaisiko suomalaisesta taide-elokuvasta ylimalkaan puhua. Yksiarvoisessa yhdensuuntaisessa yhteiskuntailmapiiirissä "taide" tuppaa jäämään jonkinlaisiksi ylevöittämisyrityksiksi, hartaan päätöksen muodoksi, ja sen vastapainoksi sitten "kevyempi" viihde hakeutuu kuvaamaan rahvaanomaisempaa kansanelämää, jossa huvitusta tuottavat joko juonelliset mutkat tai humalan tuottamat kummellukset.

Näytekappaleita vanhasta suomalaisesta elokuvasta saamme nyt YLE:n säästöbudjetin ansiosta päivittäin nähtäväksemme television ykköskanavalta. Vanhat filmit ovat varmaan joillekin hyvin nostalgista katsottavaa, ja yhtä varmasti ne joillekin voivat olla hyvinkin vaivaannuttava kokemus. Elokuvaa taidemuotona jonkin verran tuntevalle on kyllä kärsimystä nähdä jokin 50-luvun suomalaiskomedia ja ajatella, että esimerkiksi Francois Truffautin "400 kepposta" on tehty Ranskassa samaan aikaan.

Suomalaisuus saa todellakin hyvin ilmaisunsa elokuvahistoriassamme – filmeissä esiintyvä ihanteellisuus on ollut osa lapsenomaista ja huonoa todellisuudentajuamme, josta emme toistaiseksi ole vielä kukaan irtikasvaneet. Todellisuuden kohtaaminen on ihanteellisille sieluille aina aivan erityinen haaste, ja suomalainen elokuva on jostain 60-luvulta lähtien yrittämällä yrittänyt löytää itselleen sen oman kielen, todellisuuskuvauksen, jossa oma kansallinen ominaislaatumme lakkaisi olemasta rajoittava tekijä ja kehittäisimme jonkin ilmaisullisen väylän, joka avaisi meille tien yleisinhimillisempään ymmärrykseen – ja ymmärretyksi tulemiseen myös laajemmilla kansainvälisillä areenoilla.

3.

Sellaiset tiet ovat jääneet hyvin kapeiksi poluiksi. Tarkalleen ottaen ne voidaan luetella tarvitsematta edes yhden käden sormia. Yksi tie – ja toistaiseksi oikeastaan ainoa jota voidaan pitää edes jotenkin onnistuneena – on ollut matkiminen. Aki Kaurismäen elokuvat ovat eräänlaisia kymmenennen asteen Godard-jäljitelmiä, mutta tämän sveitsiläis-ranskalaisen elokuvaneron kerrontatyyli on Kaurismäen käsissä kohdannut onnistuneen kombinaation suomalaiskansallisen jurouden ja vähäeleisyyden kanssa – ja niin on syntynyt jotain yleisinhimillisesti puhuttelevaa.

Kaurismäen elokuviissa Godard-vaikutteet, mykkäfilmin psykologiaan yhdistyvä elämänmenon eksotiikka ja minimalismi tyyliä ovat ne menestystekijät, jotka ovat nostaneet hänet maailman arvostettujen ammattilaisten joukkoon toistaiseksi ainoana suomalaisena taideelokuvantekijänä.

Jos joitakin satunnaisia kansainvälisiä menestystapauksia on hänen lisäkseen nähty, niissäkin ovat päteet nuo suomalaiskansallista ominaislaatua tehokkaasti eliminoivat elementit – siis karsinta, vähäeleisyys, minimalismi.

Tässä tilassa elokuvamme on jauhanut nyt jo useampia vuosikymmeniä. Kotimaan markkinoille on valmistunut tietty kiintiö filmejä joka vuosi, ja ne ovat miltei järjestään toistaneet vanhan suomalaisen elokuvan urauttamia valtaväylän sisältöjä ja muotoratkaisuja. Niiden aiheena on sota, väkivalta, itsetuho tai sosiaalinen rappio, niissä ryypätään ja remutaan, huudetaan lujaa ja ollaan aggressiivisia, petetään ja jätetään, kirotaan karkeasti ja uhataan aseella ja nyrkillä. Kotimainen elokuva on jämähtänyt sotahistoriallisella juoksuhaudantiellään jonkinlaiselle nuortenmiesten pussikalja-asteelle.

Erona vanhaan suomifilmiin on vain se, että kun sotiaedeltävän ajan yhtenäiskulttuuriyhteiskunnassa ei nuoriso vielä muodostanut omaa erityistä ikäryhmäänsä, nykyisin sama kansallisetuhoonin sisältösoppa on paremmin tehoefektein toteutettuna ja runsaamman ryypiskelyn säästämänä suunnattu nimenomaan "nuorille aikuisille".

4.

Mikä on olennaista ja tyypillistä kaikille taidetekeleille? Se on se, että jokainen teelmä luo itse omat sääntönsä. Taide voi onnistua ja epäonnistua, mutta se ei onnistu tai epäonnistu minkään yleispätevän kriteerin mukaan – vaan jokainen taidetuote toteuttaa omat lakinsa, elää omilla ehdoillaan, ja onnistuu tai epäonnistuu itse luomiensa kriteereiden perusteella.

Juuri tästä syystä yksiarvoiset yhdensuuntaiset yhtenäiskulttuuri-yhteiskunnat eivät luo uutta taidetta. Ne tyytyvät toistamaan vanhaa, kulkemaan samoissa tutuissa urissa. Päivä päivältä, vuosi vuodelta – kuin iltasatu, joka lapselle on kerrottava joka ilta täsmälleen samana, samoin äänenpainoin. Jos kansallista kulttuuria vaivaa raskas historian taakka, kuten suomalaista kulttuuria vaivaavat vuosisataisten vieraskielisten hallintojen aiheuttamat alamaisasenteet, silloin kulttuurin pitäisi löytää joltain luovan ajattelun – esimerkiksi taiteen – alueelta jonkinlaisia hengitysreikiä, aivan omilla säännöillään toimivia yhteyksiä, joiden kautta vapautumista voisi tapahtua.

Onko meille ollut tarjolla sellaisia? Olemme ainakin tarttuneet puitteisiin, suorastaan epätoivoisella, hirvittävällä kansallisella kilpailutarpeella. Kuvaputkitechdas Valco oli tällaisen kilpailuhengen kliimaksi, ja myös sen ensimmäinen hautausmaa. Nokian kohdalla onnistuttiin paremmin, ehkä ihanteellisesti. Mutta voidaanko maan talous rakentaa ja pörssi noteerata erikseen Nokian kanssa ja ilman Nokiaa? Kun otetaan tarpeeksi monta minuuttia tarpeeksi tavallisten kadunihmisten tarpeeksi joutavanpäiväistä puheenpälätystä, muutetaan se radioaalloiksi, täytetään eetteri sähkökentillä ja lähetetään lasku perään – turvaako se todella elämämme ja nostaa elintasoamme? Voisimmeko ehkä elää myymällä puheenpälätystä tai lottoarpoja toisillemme?

Se tie on kohta kuljettu loppuun. Tämän hetken suurin itsehuiputus koskee huippuyliopistoja. Usko siihen että luovaan ajatteluun voidaan kouluttaa ihmisiä on yhtä lujaa ja valitettavasti yhtä harhaista kuin peruskoulun alkuaikoina oli usko siihen että rauhankasvatuksella saadaan aikaan maailmanrauha. Luova ajattelu ei valitettavasti synny opettamalla, eikä sen sääntöjä voi ennalta asettaa. Se on luovaa juuri siksi että se luo itse omat sääntönsä, keksii oman Nokiansa. Sen Nokia ei ole Nokia, se on sitten jotain aivan muuta.

Emme ole toivottomassa tilanteessa, mutta toivo ei ole Aalto-yliopiston tapaisissa laitoksissa, jotka ovat vain toivoton oppimestareiden hanke. Sama mikroelektroniikan kehitys, joka loi mahdollisuudet kännykkäpuhelimille ja mullisti koko viestintämaailman, on luomassa maailmaan myös puitteita uusille viihdemuodoille, kuten peliteollisuudelle, jonka liikevaihdot taitavat tätänykyä ylittää jo elokuva-alan vastaavat. Suomalaisesta peliteollisuudesta on toivottu meille "uutta Nokiaa", mutta siitähän voi tulla vielä paljon enemmän. Siitä voi tulla kokonainen kulttuurinen aluevaltaus, joka ei ehkä pysy ollenkaan niiden rajojen sisällä jotka me nyt sille kategorisoimme. Vain aika voi näyttää mitä siitä syntyy.

5.

Sotahistoria ja -sankaruus ovat olleet yksi kansallisen historiankirjoituksemme itsetuntoa kohottava näkökulma. Sankariaate, topeliaaninen kaitselmusaate, hegeliaaninen kansallisaate, itsenäisyysaate, valkoinen aate, etuvartioaate, Suur-Suomi -aate, ajopuu-aate, rauhanomaisen rinnakkaiselon aate, torjuntavoitto-aate, EU-integraation aate – kansallinen identiteettimme on aina ollut lähinnä historiastamme juontuvan huonon itsetunnon erilaisia kompensatioyrityksiä. Historiankirjoitus on ollut meille kuin yksi urheilulaji muiden joukossa, urheilulaji, jossa kilpailemme panoksena oma suhteellisuuden- ja todellisuudentajumme – aina toistaiseksi sen menettäen mutta voittoon ja kunniaan lapsen lailla uskoen.

Kompensatio on yhä meissä läpikäyvää, mutta kaikesta huolimatta saattaa nyt olla joukossamme kasvamassa ensimmäinen sukupolvi, joka ottaa todella rajusti etäisyyttä menneisyyden ehtoihin ja asettaa aivan uusia lähtökohtia itselleen toteuttaessaan luovuuttaan ja puhkaistessaan kansallisten rajojen seiniin kokonaisten maailmojen mentäviä aukkoja hengitysreijikseen.

Tampereella maanantai-iltana kutsuvierasnäytäntönä esitetty Timo Vuorensolan ohjaama ja Samuli Torssosen tuottama sci-fi -elokuva "Iron Sky" toteuttaa poliittisen parodian mahdollisuudet aivan ennennäkemättömästi ja tyylikkäästi ikiomilla ehdoillaan. Ne ehdot eivät ole ahtaita kansallisia ehtoja, vaan maailmanmittaisesti levittyviä, suoraan maailmanpolitiikan huipulta härskisti, häikäilemättömästi ja hyvin hyväksikäytettyjä ehtoja. Elokvassa otetaan lähtökohtaisesti koko maailma haltuun – sen alkukohtaus on laskeutuminen avaruuskapselilla kuun pinnalle, ja loppukohtauksessa katsellaan maan mielettömyyttä kuusta käsin mutta kokonaan toisenlaisissa tunnelmissa.

On todella outoa kokea suomalaisvalmisteen elokuva, jossa ei voi noteerata ainoatakaan kansallisen rajoittuneisuuden rasiitetta. Alusta loppuun asti liikutaan luontevasti valtapoliittisten symboleiden korkeimmilla huipuilla – Amerikan vallanhimoisen presidentin – paljolti Sarah Palinia muistuttavan – virkahuoneessa ja kansainvälisen turvaneuvoston kokoussalissa, suurkaupungin katutasolla ja tähtitaivaalla – ja tieteiselokuvalla tyypillisellä tavalla lyödään yhteen mammuttimaisia elementtejä, kieliä, käsityksiä, rotuja, aseita, taivaan- ja maanpiirejä, mutta tehdään se yleisinhimillisesti puhuttelevalla ja tulkittavalla tavalla, jossa parodisten ylilyöntien houkuttelevuus onnistutetaan torjumaan pitäytymällä tiukasti tarinan omien todellisuusehtojen puitteissa.

Näemme kuuhan laskeutumisen, sinne toisen maailmansodan loppuvaiheessa paenneiden natsien valtavan – tietysti Speerin aikanaan rakentamatta jäänyttä valtakunnantemppeleitä muistuttavan – kolossin, tutustumme kuussa syntyneisiin natsisukupolviin hyväuskoisen ja viattoman opettajattaren kautta, tapaamme hullun ja ulkoisesti Einsteinia muistuttavan natsitiedemiehen – ajatelkaa, sekin riitasointu hukkuu parodisesti hallittuun kokonaiskoherenssiin – seuraamme natsien käskyvaltaista elämänmenoa ja heidän yritystään rakentaa "Götterdämmerung", wagneriaaninen, natsien mielenlaatuun hyvin synkronisoituen varsin mekaaninen, suunnattomista rattaista, ketjuista, ties mistä muodostuva kaikentuhokone, jolla paluu maailmankartalle pitäisi toteuttaa.

Sci-fi -genre luo puitteet kaiken tämän toteuttamiselle niin, että homma toimii myös puheenvuorona todellisuudesta. Ei ole kyse ainoastaan natsisatiirista, vaan kannanotosta maailmanpolitiikkaan. Se tehdään kaikkien taiteen sääntöjen mukaan, elokuvatyyppille ominaisten vitsien ja elokuvahistoriallisten viittausten kautta, mutta menemättä kertaakaan amerikkalaistyypillisesti liian pitkälle, lyömättä siis löysästi "läskiksi". Mitä elokuvalla voi enempää toivoa? Tässä todellakin luodaan omat säännöt, eletään niiden mukaan, ja lopputulos on mitä nautittavin. Ei epäilystäkään elokuvan moraalista.

Elokuvan mammuttiluokan kuva- ja äänitehosteet voi kokonaisvaltaisina kokea vain oikeassa elokuvateatterissa. Näiden jyrinöiden jälkeen seuraavaksi on ehkä alettava ajatella maanjäristykset kestävien teattereiden rakentamista.

6.

Taide-teos tosiaan luo aina itse omat ehtonsa, mutta genrellä voi olla oma pelastava roolinsa. Kim Borg toisteli aikoinaan nuoria oopperalaulajia opastaessaan, että "ooppera tapahtuu oopperan maailmassa", mikä mestarin mukaan tarkoitti ilmeisestikin sitä että "koo voidaan laulaa geenä jos se antaa komeamman vaikutelman". "On Laadoga guoleman meri..." Tai jotain. Joka tapauksessa niin, että taidelajin perinteet virittävät ne aaltopituudet, joilla vastaanottaminen tapahtuu.

Sci-fi:ssa uskottavuus syntyy toki eri ehdoilla kuin sanotaan nyt vaikka psykologisessa draamassa, johon en "Iron Sky":n tekijöitä ihan vielä suosittelisi siirtymään. Mutta kysymys suomalaiselokuvan suhteen onkin ollut juuri siitä, ettemme me kansalliselta pohjaltamme ole toistaiseksi oikein löytäneet teitä yleisinhimillisempään ja yleismaailmallisempaan elokuvailmaisuuksiin. Nyt näyttäisi siltä että tähän saakka ainoana menestyksen reseptinä toiminut kyvyttömyyden karsimiseen keskittyvä minimalismi olisi saanut rinnalleen toisen varsin varteenotettavan läpimenomahdollisuuden, sci-fi:n.

Luulen, että ne ongelmat joita kotimaisen draaman tekijä on tähän asti kohdannut, ovat yhä vaikeasti voitettavissa. Psykologisen uskottavuuden tavoittaminen ei ehkä edes ole mahdollista, sillä saattaa todellakin olla niin ettei oman yhteiskuntamme "yksilöllisen eriytymisen vedenpinta" vielä ole kyllin korkealla. Taiteentekijät ovat onnettomalla tavalla sidotut omaan kasvukulttuuriinsa ja omaan yleisöönsä, ja itse asiassa ainoa mahdollisuus menestyä on astua kansallisen laatikon ulkopuolelle.

Uskottavuutta on meillä jouduttu tavoittelemaan karkeamman kautta. Ennen muinoin ylinäyteltiin ja oltiin osoittelevia, nyt yritetään aggressiota, ärinää ja rähinää, erilaisia regressiivisiä tehoja. Asteikko vaihtelee kohtalaisesta resignaatiosta punanenäremuamiseen. Tämä on ikävä suomalainen efektikierre – ja siksi olen ollut suunnattoman pettynyt aina kun erilaisilla tehoefekteillä on nostatettu juttuja suurempaan yleisösuosioon. Kauppamiehet taputtavat, mutta todellisuudessa taiteilijat vapaaehtoisesti syövät lattiaa altaan.

Luulen, että suomalainen elokuvantekijä työssään kohtaa nämä ongelmat. Arkiporskutuksen kuvaaminen jonkinlaisen rujouden estetiikan kautta on erityinen haaste. Vain harvoin siihen on mahdollista salakuljettua mausteeksi jotain abstraktimpaa kuten absurditeettia. Haasteita varmaan on koettu ja otettu vastaan – ja juuri tähän on se alue, jossa toden ja fiktion rajalinjaa olisi opittava hallitsemaan. Juuri tätä pitäisikin käsitellä ja löytää kehityskeinoja.

Luulen, ettei mikään voi olla turhauttavampaa kuin se jos valtakunnan elokuvapolitiikan puolelta nämä kehityshaasteet jätetään ottamatta vastaan. Se voi merkitä lopullista tuomiota suomalaiselle elokuvalla – draamaa me emme sitten koskaan oppineet tekemään. Ehkä sitten tartutaan sitäkin innokkaammin näihin jo löydettyihin menestysreikiin, yhtäältä minimalismiin, toisaalta erityisten lajityyppien suomiin mahdollisuuksiin. Siinä on tapahtumassa myös jonkinlaista yleismaailmallista uudelleenorientoitumista – esimerkiksi erilaiset pelimaailmat ja fantasiat ovat mitä ilmeisimmin kasvattamassa suosiotaan.

Ehkä meidät, todellisuuden haastetta vastaanottavan draaman ystävät, on tuomittu menneisyyden vangeiksi. Kubrick elää mielessämme Kubrickina, eikä vain viljeltyinä viittauksina ”Iron Sky”-n aika monissa kohtauksissa.

Muuan seikka, joka tässä yhteydessä vielä kannattaa mainita ja tulevaisuutta varten dokumentoida on, että ”Iron Sky”-n kutsuvierasnäytännössä oli nähdäkseni läsnä lähinnä vain ulkomaisen lehdistön edustajia. Kuitenkin tilaisuus oli meikäläisittäin varsin erityislaatuinen ja merkittävä – koskaan aiemmin ei esimerkiksi Finnkinon suuren elokuvateatterin kaikkia saleja ole varattu ensi-iltaa varten. Paikalla Tampereen Plevnassa oli reilut 1500 ihmistä.

Toki paikallinen Aamulehti teki juhlasta kuvagallerian, jossa limusiinia ja tähtinäyttelijöitä esiteltiin. Lehden elokuvakriitikko antoi arviossaan filmille viisi tähteä. Mutta missä oli muu suomalainen lehdistö – outoa, outoa, outoa. Näinkö pieniin ympyröihin käpertyy kotimaisen journalismin kunnianhimo? – Kun oman pääomakeskittymän välitön etu ei ole kyseessä, mitään mielenkiintoa ei herää. Silloin ei tarvitse sen enempää kiittää omia hankkeita kuin vastavuoroisesti mitätöidä kilpailijan projekteja. Sitähän suomalainen elokuvakirjoittelu on ollut ja on. Ymmärtääkseni esimerkiksi naistenlehdet yleensä juoksevat paljon paljon paljon pienemmissäkin kissanristiäisissä. Ei tässä – vaikka kyseessä oli suomalaiselokuvan ehdoton ja mielenkiintoinen merkkitapaus. Median vaikeneminen kertoo suomalaisen elokuvapolitiikan koko tilan ja tolan.

Tämä kirjoitus on julkaistu verkkolehti Uuden Suomen Vapaavuoro-blogipalvelussa ”Iron Sky”-elokuvan Suomen kutsuvierasnäytännön jälkeen 27.3.2012

Yhteiskunnallisen keskustelun ahdistuneisuus

1.

YLE:n tv-ykköskanava taitaa nykyään arkipäivisin työntää säännöllisesti vanhoja kotimaisia elokuvia, joista pakostikin sitten muodostuu eräänlainen päivittäinen rautaisannos kansallista lapsenmielisyttämme, vielä sotienjälkeisenkin ajan sanomattoman naiivia pubertaalista suomalaista yhtenäiskulttuuria, ylikasvaneine rehteine tukkilaispoikineen, tomeraotteisine reippaine poikatytöineen – kaikenkaikkiaan tavattoman ahdistavia annoksia oman keskenkasvuisuutemme todistuksia ja dokumentaatiota, maalaisidylleistä iskelmäkaruselleihin.

Emme voi sanoa: "Oi niitä aikoja!" Meidän on pakko sanoa: miksi tämä kaikki on yhä keskuudessamme, miksi emme koskaan ole kasvaneet tästä irti? Yhä edelleenkin suomalaiselokuva kärsii täsmälleen samoista kansallisen kapeakatseisuuden, yhtäältä lapsenmielisyyden, toisaalta raskas- ja tylsämielisyyden synkästä käpertyneisyydestä.

Nyt elokuvia tehdään "nuorille aikuisille", ja otteet ovat ronskimpia ja raaempia, tunteet supistuvat yhä väkisin väännettyyn putkeen: miehuuskokeita ja parinmuodostuksen loputtomia ongelmia, ryyppäämistä ryyppäämisen perään, mekastusta, riitelyä ja aggressiota. Uutena elementtinä seksiä, seksiä ja seksiä. Mitään sisäistä kypsymistä ei ole tapahtunut, ihmisidentiteetit ovat yhä yhtä ulkoakopioituja kuin aina. Pubertaalinen keskenkasvuisuus on leimallista – ehkä pitäisi puhua vaikkapa "nuorista aikuistumattomista".

2.

Jokin aivan suhdaton ristiriita vallitsee myös sen välillä kuinka itsetärkeitä yleisestikin nykyiset suomalaiset "kulttuurivaikuttajat" ovat siihen verraten miten äärettömän köyhää henkistä perintöä he edustavat – omaksumalla vain sen rajoitukset, ei suinkaan uudistamalla ja tuomalla siihen uusia kasvukerroksia.

Meillä yhteiskunnan ongelma ei ole enää pelkästään se miten vähällä järjellä maailmaa hallitaan, vaan yhä enenevästi se miten härskisti esiintuotuun henkilökulttiin, imagonrakenteluun ja narsismiin yhteiskunnallinen keskustelu perustuu. Kulttuurimme on todellakin vain sekametelisoppa jonkun julkisfilosofin keltaisia kenkiä, alushousuja, tai menestyskirjailijattaren suurikokoisia kuvia naistenlehdissä. Kypsä keskustelu puuttuu kokonaan.

Esimerkiksi YLE-puheen kovasti mainostamat "keskusteluohjelmat" ovat aivan masentava esimerkki siitä miten narsismi valtaa keskusteluareenat. Maa ei ole vain täynnä ammattiloukkaantujia, vaan täynnä ammatikseen ammattiloukkaantumisesta puhujia.

3.

Mistä alkaisimme laulun, jos haluaisimme maalata kansallisen keskenkasvuisuutemme kokokuvan?

Hevirokkibändien esiintyessä metallimusiikkifestareilla hilluu lavojen edessä joskus tuhansia paidattomia nuoria miehiä, merkillistä fanikansaa. Vaikka näissä konserteissa on yleisönä myös mustiin pukeutuneita tyttölapsia, lavan luokse hakeutuva poikajoukko erottuu omana ryhmänään. Mikä ilmiö se on? Selvästi erityisryhmä niin ikänsä kuin sukupuolensa puolesta.

Ilmiölle on freudilainen termi: ikäkauteen kuuluva homoeroottisen vahvistautumisen vaihe. Se on normaali kehitysvaihe, jossa maskuliinista identiteettiä vahvistetaan maskuliinien joukossa. Esimerkiksi Jukolan seitsemän veljestä olivat tuollainen toisiltaan vahvistusta saava kolliporukka käydessään joukolla kosimassa Männistön Venlaa.

Poikalasten aikuistumiseen kuuluu tuollainen joukkoutumisen, keskinäisvahvistautumisen, jengiytymisen vaihe. Kertoo tavallaan koko kansallisen kulttuurin keskenkasvuisuudesta, jos yhteiskunnassa erilaiset miesjengit ovat kovin korostuneissa rooleissa. Jukolan ja Toukolan pojat tappelivat keskenään – näitä kyläkuntien vihanpitoja vastaavat maailmamittakaavassa esimerkiksi West Side Storyn etnisten siirtolaisjengien keskinäiset taistelut.

Kaikkien maailman armeijoiden ongelmana on saada asepalvelukseen tarvittavat värvätyiksi tarpeeksi nuorina, sillä sotilaiksi ovat muokattavissa parhaiten vielä homoeroottisen vahvistautumisen kehitysvaihetta elävät, ulkoajoille normimoraalille ja sen kunnian- ja häpeäntunnoille herkät poikalapset, joilla ei vielä ole vakiintuneita suhteita vastakkaiseen sukupuoleen. Vielä yhteiskunnan todellisissa yläkammareissa, vapaamuurareiden kaltaisissa näävien aikamiespoikamaisten rituaalien salaseuroissa tai rahavaltiaiden kabineteissa nimenomaan miesidentiteetti toimii sisäpiiriin hyväksynnän valintakriteerinä ja keskinäisvahvistautumisen perusteena.

4.

Nuoret miehet – ja myös nuo henkisesti keskenkasvuiset vanhemmat – tarvitsevat jengiytymistä ja identiteettiä epävarmuuden eliminoimiseksi ja ryhmävahvistautumisen saavuttamiseksi. Epävarmuus on pohjimmiltaan huomattavilta osin sukupuolista arkuutta ja pelkoa, mutta myös yleistä, koko persoonallisuuden alueelle leviävää ahdistusta ja muuta neuroottisuutta. Joukkoutumisen lisäksi lievitystä tuovat erilaiset miehuuskokeet, rituaalit ja rohkeuden osoitukset, ja juuri tuollaisia tarkoituksia esimerkiksi ihan ruumiintuntojen tasolla jyrisevä hevirokki taitaa palvella.

Huomautan, että suomalaiset ovat saavuttaneet kansainvälistä menestystäkin nimenomaan metallimusiikin alueella – se on jonkinlainen kansalliselle ominaislaadullemme luonnostaan sopiva kanava kansainvälisille esiintymislavoille. Monet muutkin asiat joissa sattumoisin olemme maailmamittakaavassa "hyviä" ovat nimenomaan miehuuskokeiden tyyppisiä – esimerkiksi formula-ajot ja muutamat muut suuren riskin sisältävät urheilulajit, kuten mäkihyppy. Niin, ja ryhmävahvistautumisen sydän, jääkiekkjoukkue.

Kun noteeraamme nämä kehitysmenetykset menestyksiksi, noudatamme tavallaan omaa kansallisen keskenkasvuisuuden kalibroimaa menestyksen mitta-asteikkoamme. Itsekehuun ei oikein olisi aihetta, kokonaisuus huomioonottaen. Keskenkasvuisuuden ja epävarmuuden kompensoiminen ei auta meitä kypsymään kansallisella tasolla, vaan päinvastoin – sorrumme uskomaan kokemustemme kokemukselliseen ”totuuteen”. Kuinka jokin joka on niin aitoa ja rehellistä ei muka olisi todellista? Murkkumusiikki, kilpa-autoilu, mäkihyppy tai jääkiekko ovat meille kulttuuriarvoja. –

Tavallaan uhraamme kansallisen aikuistumisen ikuisen puberteetin alttarille. Se tapahtuu mustakaapujen rokkifestareilla, mutta rituaalinomainen ryhmävahvistautuminen toteutuu yhtä lailla vaikka vapaamuurareiden hartaiden rituaalitemppeleiden alttareilla.

5.

Ranskalainen katolinen, psykoanalyysia ajattelussaan harrastanut Ignace Lepp kirjoitti 60-luvun alkupuolella kirjan "Aikamme ateismin kasvot", jossa hän kartoitti syitä kasvavalle uskonnonvastaisuudelle. Yhdeksi merkittävimmistä syistä hän nimesi sukupuolisen ahdistuneisuuden.

Kirkko, varsinkin katolinen kirkko, koettiin normaalin sukupuolisuuden kieltävänä instituutiona, ja jossain vaiheessa eurooppalaisen uuden ajan valistuksen vahvat jälkiaallot saavuttivat suuret kansalaismassat. Varsinkin nuorten oli houkuttelevampaa hylätä rajoittava uskonnollinen auktoriteetti kuin luopua aidoista, vapautta vaativista sukupuolisista tarpeista. Tämä asetelma pitänee paikkansa yleisemminkin yhteiskunnallisen yksiarvoisuuden ja yhtenäiskulttuurin, ei vain uskonnon, eikä ainakaan vain katolisuuden suhteen.

Meillä uskonnonvastaisessa keskustelussa yhdeksi vakio-ongelmaksi on muodostunut kysymys, onko ateismi jokin ”oppi” – ja voisiko se olla oppina verrattavissa uskontoihin, jopa samalla lähtöviivalla kuin uskontokin oppina on. Huomautan ettei tähän kysymykseen ole vastausta sillä samalla tasolla jolla kysymyksenasettelu on tehty.

Vastaus löytyy kun kysymme hieman toisin. Oikea kysymys on tämä: miksi oppeja – opillista ajattelulaatua – ylimalkaan tarvitaan? Tai suoraan psykologisoiden: miksi tarvitsemme varmuutta? Vastaus on: lievittääksemme epävarmuutta.

Ja milloin ihminen on epävarmimmillaan? Vastaus: nuorena. Ei suinkaan ole sattumaa, että nimenomaan nuoret tahtovat aatteellista peistä niin ahkerasti, ehdottomasti, varmuutta tavoitellen ja tulisesti. Se on ikuinen ilmiö, toistuu sukupolvesta sukupolveen.

Juuri nuorilla on suurin tarve kompensoida kokemattomuuttaan ja ajatustensa hajanaisuutta. Sopivan keinon tarjoaa opillisuus – samaistuminen johonkin oppiin ja sen tunnustuksellisiin totuuksiin. Opin myötä saadaan vahvistusta tietyn yleisempää auktorisointia nauttivan totuuden omaksumisesta, tiettyyn idearintamaan kuulumisesta, joukkoon kuulumisesta, ryhmäidentiteetin omaksumisesta. – Olisiko *aatteellinen jengi* tällaiselle oikea termi?

Ja kuten kaikkien idoleiden, muusikoiden, kilpa-autoilijoiden tai atleettien tapauksessa, tässäkin me kirjaamme hyveeksi jotakin joka oikeastaan pitäisi nähdä todellisten hyveiden puutteena. Ihailemme sanavalmiita ja opillisia totuuksiaan paukuttelevia nuoria. Ah, miten nasevasti ja raikkaasti sanovatkin! –

Olisiko ihan mahdotonta tai liian vaikeaa tajuta, että nuorten ihmisten opillislaatuisten aatteellisuuden hinta on liian epäinhimillinen. Siinä nimittäin uhrataan inhimillinen kehitys opillisen oikeassaolemisen alttarille.

6.

Yhteiskunnat joita suorastaan läpäisee varma ideologis-opillinen totuus ovat nimeltään totalitarismeja. Niissä järjestelmää kannattavat ja ylläpitävät ihmiset ovat asioista aivan varmoja, ja epävarmuuden osoittaminen tulkitaan joko henkiseksi heikkoudeksi tai aatepetturin ja luopion merkiksi.

Totalitarismeja läpäisee yksi ainoa totuus, josta jokaisen on oltava vakuuttunut. Arvatkaas mitä. Vakuuttuneeksi muuttuminen ei ole ollenkaan vaikeaa, se ei vaadi ihmisiltä mitään älyllisiä ponnisteluja. Itse asiassa se onnistuu nimenomaan ilman mitään ajattelua.

Taantuminen miltä aikuistumisen asteelta tahansa – ihan vähäiseltäkin – on pelkkää alamäkeä. Jos epävarmuus vaivaa, se on helppo voittaa kun ympäröivä yhteiskunta valaa yksilöön aatteellisen varmuuden josta jokainen neurootikko salaa voi vain uneksia. Kaikki haluavat voittaa epävarmuuden ja nauttia varmuudesta.

Albert Speer kertoo muistelmissaan "Diktaattorin työkaluna" mitä hänessä tapahtui kun hän ensimmäisen kerran kuuli Hitlerin puhuvan. Paljon kohuttu Johtaja ei osoittautunutkaan sellaiseksi vahvaksi julistajaksi jota odotettiin. Päinvastoin, rotannäköisen vähäisen äijän ääni tärisi ja sanat takeltelivat, herran hermostuneisuus suorastaan vaivaannutti.

Nimenomaan epävarmuudessa oli kuitenkin jotain inhimillistä. Kun puheen jatkuessa hän sai ikään kuin otteen asiasta ja alkoi saavuttaa sanoilleen jonkinlaista pontta, kaikki halusivat tukea häntä ja sitä mitä hänellä oli sanottavanaan.

Lopulta he kaikki kuulijat olivat eläytyneet Hitlerin puheen myötä kasvavaan varmuuteen aivan täydellisesti. Ääni nousi, se oli kuin jumalan ääni suoraan taivaasta – kaikki epävarmuus oli tipotiessään. Kaikkien hengitys kohoili samaan tahtiin, kaikkien sydämet löivät kuin sotarummut. Tuli haltioitumisen katarttinen hetki, jolloin kaikki kokivat jotain suurta ja yhteistä. Täydellistä epäröimätöntä varmuutta.

7.

Saatiinko mitä haluttiin? Saatiinko mitä tilattiin? – Traagisinta ei ehkä ole se, ettei saatu. Traagisinta on se, ettei läksyä varmuuden väärän tavoittelun suhteen olla koskaan opittu. Sen ei pitäisi olla aivan mahdoton opittavaksi, mutta silti se näyttää sitä olevan.

Joka päivä jokseenkin jokainen meistä tavoittelee jokseenkin jokaisessa asiassa varmuutta – tajuamatta että se on yhtä vaarallista tehtiinpä se Suuren Ihmisystävällisen Humanismin, Parhaan Poliittisen Ideologian, Järjen ja Logiikan, tai vaikkapa Taloudellisten Realiteettien nimissä.

En ymmärrä miksi nuorten ihmisten ei anneta rauhassa olla niin epävarmoja kuin ihminen vain voi olla. Miksi aikuisten pitää sortua samaan ahdistuksesta pakenemiseen mikä johtaa nuoret tavoittelemaan rautaista varmuutta – hamuten kaikkea ulkoista vahvistusta tuekseen? Olemmeko todella kaikki – kansanakin – niin keskenkasvuisia että samaistuminen nuorten tavoittelemaan varmuuteen vahvistaa varttuneempien keskuudessa pakoa aikuisten omasta, kehityksessä vielä käymistilassaan olevasta epävarmuudesta?

Seuraukset väärästä varmuuden tavoittelusta ovat yhteiskunnallisen päätöksenteon ja kansalaiskeskustelun tasolla kammottavia. Sokeus nähdä yhteiskunnan ylätasolla lisääntyvää psyykkistä häiriötä kasvaa. Päivä päivältä on pelottavampaa avata silmiänsä kun odottaa uutisten tuovan julki toinen toistaan psykopaattisempia yritysjohtajia ja toinen toistaan narsistisempia ideologisia julistajia.

Uutiset tavallaan toistavat tai jopa nostavat varmuudentavoittelun efektitehot sitä korkeampaan potenssiin mitä mahdottomampia opillisia julistuksia joku mitä nuorempi ihminen esittää. Kohta nuorin ja aatteellisesti hedonistisin saa valtavimmat uutisotsikot.

8.

Jos puolueet haalivat aktiiveikseen nuoria kauniita ja sanavalmiita ihmisiä, miksi koemme että se automaattisesti olisi positiivinen asia? Kun poliittisten ääri liikkeiden nuoret rähisevät keskenään, miksi kuvittelemme että siinä olisi kysymys muusta kuin yhteiskuntakennelimme "koiranpentuaggressioista"?

Auttaisiko jos muotoilisimme asian freudilaisella kielellä? Varmuuden tavoittelu on seksuaalisen ahdistuksen väistöliike. Totalitarismi, jossa varmuus on sataprosenttista, on väistänyt seksuaalisuuden sataprosenttisesti. Maailmanhistoriassa ei ole koskaan ollut ainoatakaan militaristista totalitarismia, jossa olisi samaan aikaan vallinnut seksuaalinen sallivuus ja suvaitsevuus. Liian yksinkertainen tosiasia?

Oman ajatushistoriallisen visioni puitteissa näen opillisen ajattelulaadun jonkinlaisena eurooppalaisen uuden ajan tuottamana ansana, johon kaikki totuudellisuuspyrkimyksemme nykyisin lankeavat. Se on todella paha ja petollinen juttu. Ei vähiten siksi että se tarjoaa niin hyvät kulissit varmuuden tavoittelulle.

Triviumin ja kvadriviumin uudella ajalla korvanneet erityistieteet vakiinnuttivat omat autonomiansa, mutta niiden sisällä alkoi jakautuminen tutkimuskohteiden mukaisiin aihealueisiin. Tämä eriytyminen jatkui edelleen koulukuntiin ja oppisuuntiin. Tiedonalojen pirstoutumisen myötä tai rinnakkaisilmionä koherenttinen totuudellisuus kadotettiin ja korrespondenttinen totuudellisuus näyttelee yhä tärkeämpää roolia "pätevässä" ajattelussamme.

Nykyisin elämme eräänlaisessa "ismien" maailmassa, jossa jo jonkin opillisen ismin mukainen käsitepuiteistus riittää antamaan asioille totuudellisuuden leimaa. Tiedollisten ismien ja aatteellisten ismien totuudet ovat muuttumassa samanlaatuisiksi. Kykyä muodostaa ajatuksellisia koherensseja ei enää ole.

9.

Tällaisessa historiallisesti kehittyneessä ajatus- ja käsitteellisyudessa ryhmävahvistautuminen erityisenä ilmiönä nyt elää. Legitiimiksi muuttuu kaikki jolla on ryhmävahvistautumiseen kuuluva tunnustuksellinen ajattelun ominaisuus. Tällainen tunnustuksellinen ajattelu omaa aina tietynlaisen "ideologisen" käsitekiinteyden – siihen kehittyä aivan tiettyjä avaintermejä, aivan tiettyjä käsitteiden käyttötapoja, aivan tiettyjä totuudellisuuden kriteereiksi muuttuvia ominaisuuksia.

Juuri tuollainen ryhmävahvistautumisen ilmiö on mielestäni se joka määrittelee väärän varmuuden tavoittelun. Itse varmuudessahan ei sinänsä ole mitään pahaa – päin vastoin, wittgensteinilaisittain voidaan sanoa että kaikki ajattelumme tarvitsee aina pohjimmaisena varmuutensa – eikä myöskään korrespondenttisesti tosissa asioissa sinänsä ole mitään pahaa – mutta paha on se historiallinen ansa, joka tekee meidät sokeiksi havaitsemaan milloin on kyse ideologisesta vahvistautumisesta, milloin tunnustuksellisuuden ohittavista tosiasioista.

Nykyinen huuto "faktojen" perään on motiiveiltaan ja laadultaan useimmiten ideologista todistelutarvetta, ei suinkaan minkään koherenttisen kokonaisnäkemyksen pohjalta asettuvaa ja yleistä hyvää palvelevaa tosietiedon arvottamista. "Yleinen hyvä" voi olla legitiimi käsite, jonka nykyinen sokean individualismin mukainen käsitys "yhteisestä hyvästä" – joka ymmärretään yksityisten hyvien summana – on kadottanut tajunnastamme.

10.

Kuvailemaani kansalliseen psyykkiseen keskenkasvuisuuteen ulkoohjautuvuus kuuluu yksiarvoisille yhtenäiskulttuureille ominaisen normimoraalin muodossa. On yhä meille ominaista pyrkiä normittamaan elämäämme, muodostaa arvoista statuksia, määritellä hyvät ja pahat teot ulkoisten tunnusmerkkien mukaan, omaksua idoleita roolimalleiksemme, kokea ryhmävahvistautumista kuulumisesta johonkin tunnustukselliseen, opilliseen tai kaupalliseen rintamaan.

Johtuu suoraan vuosisataisesti vieraalla kielellä hallitun kansan historiasta että suomalainen tunne- ja asenneskaala on repression latistama. Tätä resurssien vajetta yritämme kompensoida ”kansallisilla hyveillämme”, esimerkiksi ahkeruudella ja rehellisyydellä. Lähtökohtia emme pysty kyseenalaistamaan. Emme pysty ottamaan ”mittaa mitasta” – shakespearemaisittain ilmaistuna. Jossain kirjoitettiin jo neljäsataa vuotta sitten draamaa, jonka ehtoja meillä ei vielä ole edellytyksiä ymmärtää. Me yritämme ratkaista ”uskottavan todellisuusefektin” ongelman aina samalla meille tyypillisellä tylsämielisellä tavalla – vääntämällä aggressiosäätimen volyyymia kovemmalle.

Viihde-elokuvamme ei toistaiseksi ole päässyt rooleistaan. Suomalaiset – nykyisin nimenomaan suomalaiset ”nuoret aikuiset” – ovat elokuvattuina pussikaljakansaa oman kansallisen perintemme pussinpohjalla. Kyllä kansa tietää – ja kyllä kansa näistä aiheista tykkää. Tutkainta vastaan ei juuri löydy potkijoita.

Mutta luulenpa että vaikka monet tekijät ovat kokeneet suomalaiset elokuvantuottamishdot toivottomiksi, kaikki eivät kuitenkaan olisi valmiita vaipumaan omien visioidensa ja ambitioidensa kanssa defaitismiin – on tärkeää sekä pitää kritiikkiä yllä että jatkaa puhetta laatuvaatimuksista. Elokuvan suhteen meillä on myös se vaikeus, ettei maassa edes kirjoiteta hyvää elokuvakritiikkiä. Elokuvasta kirjoittelevat vain päivät pitkät pimeissä teattereissa istuskelevat ”elokuvafriikit”, joilla ei juuri minkäänlaisia vaadittavia elämäkokemuksia yleisinhimillisten arvioiden tekemiseen ole.

Tämä kirjoitus on julkaistu myös verkkolehti Uuden Suomen Puheenvuoro-blogipalstalla 6.3.2013
