

Essee

Idiootit

Eeva Rohas

*Memory is key to accessing and claiming our humanity.*¹

Kirjassaan *Intimate Domain* Martha Reineke (2014) kritisoi René Girardia siitä, että tämä jättää mimeettisessä teoriasaan positiivisen mimesiksen kehittelyn puolitiehen. Paljon on puhetta konfliktuaalisesta mimeettisestä halusta, joka johtaa kilpailuun, erojen katoamiseen, uhrinkriisiin ja väkivaltaan, joka nujerretaan syntipukkimekanismin keinoin – eli tarkemmin väkivaltaisesti (ks. Girard 1961; 1972). Mitä positiivinen mimesis oikeastaan voisi merkitä, sen sijaan jää paljolti auki, pelkän Jeesuksen esimerkkiä koskevan maininnan varaan. Reineke tekee ehdotuksen: positiivinen mimesis on intiimiä kapinaa. Tällainen kapina ottaa omistushaluisen mimesiksen paikan, ja kanavina tässä paikanvaihdoksessa toimivat anteeksiantaminen ja läheisyys, intiimin sfääri. Ne johdattavat paranemisen prosessiin, jossa halusta tulee toiminnan moottori eikä päämäärä. Näin väkivalta ja suoranainen inhimillisen elämän vararikko vaihdetaan pa-

rempaan valuuttaan – anteeksiantoon ja myötätuntoon.

Lukiessani Reineken kirjaa tulin katsooneeksi Lars von Trierin *Idiootit* (1998). Elokuva oli hämmentänyt minua siitä lähtien, kun vuosituuhannen vaihteessa olin nähnyt sen ensimmäisen kerran, ja vaatinut yhä uusia katsomiskertoja. Ajatukseni olivat aikaisemminkin pyörineet mimesiksen ympärillä, mutta nyt, Reineken ajatusten läpi elokuvaa katsoessani, tuntui kuin olisin viimeinkin ymmärtänyt, millaisesta mimeettisestä toiminnasta siinä tarkalleen ottaen on kyse: aloin nähdä *Idiootit* positiivisen mimesiksen performanssina.

Toki kyse on myös muunlaisesta mimeettisyydestä ja paikoin pelkästä pinnallisesta jäljittelystä. Kenties tätäkin elokuvaa voisi tarkastella konfliktuaalisen mimeettisen halun ja syntipukkimekanismin linssin läpi, kuten Olli Siniwaara (2004) teki vuonna 2003 valmistuneen *Dogvillen* tapauksessa. Esimerkiksi Jan Simons (2007, 65) näkee elokuvassa kuvatun ryhmän toiminnan pelinä ja kilpailuna, ei identifikaationa ja representaationa. Mutta jotain erilaista *Idiooteissa* mielestäni on verrattuna Trierin elokuvien ikävän tyypilliseksi muodostuneeseen perusasetelmaan, jossa naisesta tulee yleensä uhri ja mahdollisesti tämän jälkeen myös kostaja. *Idiooteissa*kin kysymys uhriudesta ja traumasta on

kyllä vahvasti läsnä, mutta kosto loistaa poissaolollaan. Lisäksi se hyvä, jota elokuvan henkilöt tavoittelevat, on luonteeltaan senkaltaista, että sen määrä jaettaessa vain kasvaa.

Idiootit kuuluu Trierin Dogma 95 -manifestin jälkeiseen tuotantoon. Neljän tanskalaisohjaajan – Trierin, Thomas Vinterbergin, Kristian Levringin ja Søren Kragh Jakobsenin – laatimassa kuuluisassa julistuksessa luotiin uudet säännöt elokuvalle tai vaihtoehtoisesti muotoiltuna *säännöt uudelle elokuvalle*, joka toimisi Hollywoodin logiikan vastaisesti. Kymmenkohtainen, siveysvalaksi nimetty sääntölista sisälsi muun muassa seuraavat kohdat: kameran tulee olla käsivarainen, optinen työ ja filtrit ovat kiellettyjä, ei-diegeettistä musiikkia tai lajityyppielokuvia ei sallita eikä myöskään lavasteita tai kulisseeja, ja kerrota sanoutuu irti helposta toiminnasta, kuten murhista ja aseista. Manifestin sääntöjen mukaisissa elokuvissa kaiken piti tapahtua tässä ja nyt. Pyrkimyksenä oli luopua kontrollista ja toisaalta ottaa käyttöön tiukat raamit, joiden avulla ohjaaja (jonka nimeä ei saanut tuoda esiin alku- tai lopputeksteissä) kaivaisi totuuden esiin henkilöhahmoista ja kohtauksista.² Ennen kaikkea kysymys

oli ”porvarillisen elokuvakielen palauttamisesta nollapisteeseen” kuten Kati Sini-salo (1999) muotoilee. (Ks. myös Badley 2010; Valkama 1999.)

Jan Simons (2007) pitää Dogma 95 -julistusta ennen kaikkea ironisena modernin manifestin pastissina. Trierin dogmaelokuvissa ei hänen mukaansa ole kyse realismin tai 1960-luvun elokuva-liikkeiden henkiin herättämisestä, vaan niitä pitää tarkastella postmodernismin kontekstissa ironisina eleinä. Sopiva tarkastelukehys Trierin tuotannolle ei hänen mukaansa löydy elokuvateorian totutuista näkökulmista ja aiemmista liikkeistä vaan sitä ymmärtää parhaiten uuden median, pelikulttuurin ja peliteorian valossa. Simonsin mukaan Trier on sitä paitsi liian sivistynyt, oppinut ja provokatiivinen voidakseen vilpittömästi ehdottaa paluuta italialaisen neorealismien ja varhaisen modernismin estetiikkaan ja politiikkaan.

Niin tai näin, minua ei kiinnosta Trierin intentio – ja itse asiassa Trierin lukuisat ja keskenään ristiriitaiset selonteot oman toimintansa tarkoituksellista ja psykologisista taustoista tekevät intentioon perustuvasta analyysistä lopulta painajaismaisen, kuten Linda Badley (2010, 5) huomauttaa. Kysymys paluusta, mutta hieman toisessa merkityksessä, sen sijaan on tämän kirjoituksen kannalta kiinnostava, ja väittäisin myös, ettei

palaaminen ajassa taaksepäin, menneen muistaminen ja sen vaaliminen, ole välttämättä epäsiivistynyttä tai epäviisasta. Se myös saattaa olla taantumuksellisen sijaan päinvastoin vallankumouksellista ja transsendoivaa, jos kysymystä tarkastellaan positiivisen mimesiksen valossa.

Näen Trierin elokuvat Linda Badleyn (2010, 15) tapaan myös performatiivisina: ne ovat eräänlaisia puheakteja, jotka pyrkivät vaikuttamaan herättämällä keskustelua ja muuttamalla 1990-luvun esteettistä, kulttuurista ja poliittista ilmapiiriä. Mutta Badleyn tapaan en ajattele, että Trierin elokuvat paitsi käsittelevät traumaa myös *aiheuttavat* katsojassa trauman. Tai no, ehkä *Antichristin* (2009) ja Trierin kaikkein tuoreimman elokuvan *The House that Jack Built* (2019) tapauksessa katsoja saattaa traumatisoitua samalla, kun ainakin ensin mainittu myös käsittelee traumaa ja siitä toipumisen prosessia. Mutta *Idiootit* ei ole samaan tapaan traumatisoiva elokuva, vaan siinä on kyse traumasta toipumisesta sekä tarinan että katsomis-kokemuksen tasolla.

Elokuva kertoo ryhmästä keskiluokkaisia miehiä ja naisia, jotka ottavat esikuvakseen ”idiotin” etsiessään puhdasta tunnetta – tunnetta, joka ei olisi sotkeutunut materiaan, järkeen, loogiseen ajatteluun tai yhteiskunnan normeihin ja odotuksiin. He pyrkivät irrottautumaan

vallitsevan kapitalistisen yhteiskunnan arvoista ja ihanteista, koska katsovat, että tällaisessa yhteiskunnassa vain vauraus kasvaa, ei onnellisuuden määrä.

Ryhmä on siis rakentamassa eräänlaista utopiyhteisöä. Mutta kuten sellaisten tapauksessa valitettavan usein tapaa käydä, tämäkin lopulta epäonnistuu. Ryhmän jäsenistä tulee kyllä idiootteja, mutta vain sanan arkisemmassa merkityksessä, ja lopulta he ovat valmiita luopumaan keskiluokkaisuudestaan vain toistensa tai merkityksettömien ihmisten edessä. Työyhteisön tai oman perheen eteen kukaan ei ole halukas menemään idioottina; sehän olisi järjen vastaista. Niinpä idioottina oleminen vaikuttaa ryhmän enemmistölle olevan viime kädessä lähinnä peli tai leikki, jonka voi lopettaa milloin tahansa. Voi luovuttaa, ja oikeastaan ryhmän jäsenistä kaikki, jotka todellisuudessa kuuluvat yhteiskunnan voittajiin eivätkä heikompiin marginaaliin, luovuttavatkin. Tämän pelin voi nimittäin voittaa vain menettämällä kaiken.

On kuitenkin yksi, joka on toisenlainen. Hän on ulkopuolinen, vieras, ja tulee kiskaistuksi ryhmään mukaan satumalta. Hänen nimensä on Karen. Hänen katsoja tutustuu ensimmäiseksi ja Karenin näkökulman välityksellä muihin keskushenkilöihin. Se on vedätyksen uhrin näkökulma.

Elokuvan alussa Karen on ravintolassa, joka on silminnähdyn kallis. Karenilla ei ole varaa muuhun kuin salaattiin ja hän kertoo sen tarjoilijalle kuin lapsi, joka ei tiedä, miten tällaisessa tilanteessa kuuluisi käyttäytyä. Köyhyys on pelkkä tosiasia, jonka voi sanoa ääneen, eikä hän ymmärrä hävetä kykenemättömyyttään toimia hienon ravintolan etiketin edellyttämällä tavalla.

Niin kuin ei ymmärrä myöskään toinen pöytäseurue, joka ruokailee Karenista vähän matkan päässä. Seurueeseen kuuluu kaksi vammaiselta vaikuttavaa miestä ja heidän avustajansa. Toisen miehistä on Stoffer ja toinen Henrik, taideopettaja, kuten myöhemmin käy ilmi. Mutta nyt he ovat toisissa rooleissa. Tai tarkemmin: he ovat Toisia. Syöminenkin tuottaa heille vaikeuksia, ja he itkevät ja karjuvat ihmisten edessä kuin uhmaikäiset. Lopulta Stoffer nousee pöydästä niin rajusti, että lautanen putoaa maahan, ja alkaa tervehtiä ravintolan muita asiakkaita. Ihmiset näyttävät vaivaantuneilta. Kukaan ei katso Stofferia silmiin – paitsi Karen. Hän kohtaa Stofferin kuin vertaisensa.

Jokin yhteys syntyy heidän välilleen. Jokin liima. Kun Stoffer raivostuu ”vammaisseurueen” saadessa ravintolasta häädön, Karen ilmoittaa vammaisten avustajana toimivalle Susannelle voivansa lähteä mukaan saattamaan Stofferia.

He ottavat toisiaan kädestä kiinni ja lopulta myös Karen nousee ulkona odottavan taksin kyytiin.

Autossa kaikki muuttuu, kun Stoffer ja Henrik yhtäkkiä purskahtavat räkäiseen nauruun. Vasta nyt Karen tuntee häpeää. Tajutessaan huijauksen hän ei enää pysty katsomaan ketään silmiin, ja hänen nöyryytetyiltä näyttävät kasvonsa ovat peili sille, mitä Karen ajattelee vammaisia esittävän ryhmän tekemän ihmisille – niille, joita se huijaa, sekä varsinkin niille, jotka ovat oikeasti vammaisia. Myöhemmin, kun Idiootit on metsässä vajaamielisyyttä harjoittamassa, Karen sanoo Stofferille ajatuksensa ääneen: ”On kuitenkin ihmisiä, jotka ovat oikeasti sairaita. Säälin ihmisiä, joilla ei ole samanlaista ymmärrystä kuin meillä. Miten voi... Miten idiootin esittämistä voi puolustella?” Stoffer hiljenee hetkeksi miettimään ja töksäyttää lopulta vastauksensa: ei mitenkään. Taaskin Karen hakee sanoja. Hän haluaisi... ymmärtää. Stofferin pyytäessä tarkentamaan Karen jatkaa ajatusta: ”Sen, miksi minä olen täällä. Miksi *minä* olen täällä?” Silloin Stoffer ehdottaa selitykseksi sitä, että ehkä Kareninkin sisällä on pieni idiootti, joka haluaa tulla esiin ja saada seuraa.

Karen on siinä vaiheessa kulkenut ryhmän mukana jo usean päivän ajan, siitä lähtien kun tuli kirjaimellisesti ve-

detyksi osaksi ryhmää. Hienon ravintolan jäätyä taakse vuorossa oli eräänlainen luokkaretki eristetehtaaseen. Määränpää niin kuin retken luonnekin on voimakkaasti merkityksillä ladattu, sillä luokkaretkestähän Idioottien utopiayhteisössä pohjimmiltaan on kyse ryhmän pyrkiessä murtautumaan ulos keskiluokkaisuudesta ja loikkaamaan yhteiskunnan marginaaliin, josta he ovat tehneet itselleen uuden ihanteen. Keskiluokkaisuuden vieroksuminen ilmaistaan selkeimmin Axelin suulla, joka ilmoittaa ideologiansa perustuvan siihen, että on olemassa muutakin kuin mielekkäys ja tarkoituksenmukaisuus. Myös eristetehdas saa elokuvan kerronnassa symbolisia merkityksiä: omassa pienessä utopiayhteisössä oleskellessaan ryhmän jäsenet ovat eristyksissä niistä yhteisöistä, joissa he tavallisesti toimivat, kuten perheestään ja työyhteisöstään. He ovat itse rakentamassaan pehmustetussa huoneessa. Ja kuten heidän vammaiskuljetusautonsa eristetehtaan pihassa, symbolisella tasolla myös he itse törmäilevät mielipuolisina utopiayhteisön ja yhteiskunnan välisiin eristeisiin ja lopulta pakenevat paikalta.

Aluksi Karen kulkee ryhmän mukana hämmentyneenä sivustaseuraajana, eräänlaisen avustajan roolissa. Vasta oikean vammaisryhmän vierailtua Idioottien majapaikassa, Stofferin sedän omis-

tamassa talossa, Karen muuttuu. Vaukuttaa melkein siltä niin kuin hän todellisen vammaisen kohdattuaan viimeinkin ymmärtäisi Stofferin johtaman yhteisön tarkoituksen. Muiden tapauksessa kohtaamisella sen sijaan on päinvastainen vaikutus: he lakkaavat esittämistä idioottia. Mutta Karenin osalta kyse ei olekaan ulkokohtaisesta jäljittelystä tai esityksestä vaan mimesiksestä syvemmässä merkityksessä – hän on nyt puhdas tunne.

Karen viedään uimaan. Vedessä kelloessaan hän on kuin vauvauinnissa. Ajatus vauvauinnista esitetään myös suoraan Axelin ilmoittaessa työnantajalleen olevansa vauvauinnissa ja ettei pomo voi erottaa häntä isyysloman aikana. Vauvauintiä vauvauinnin kohtaus on painokas. Sen voi ymmärtää eräänlaiseksi avaimiksi kysymykseen, jonka Karen aikaisemmin metsässä esitti. Mutta vastaus, joka sekin on hetkessä läsnä, on toinen kuin Stofferilla: Ei Karen etsi sisäistä idioottiaan vaan reittiä ulos traumasta, jota kantaa sisällään, ja sen hän tekee liikkumalla ikään kuin jonnekin syvälle alkuun, jossa ihminen on pelkkää ruumista ja tunnetta. Alkuveteen – tai voisiko sanoa: lapsiveteen. Nyt Karen itkee. Hän on altaassa kuin kohdussa, ja itkee.

Karenin transformaation jälkeen ryhmän muidenkin jäsenten kohdalla ilmenee jäljittelyä syvempää mimeetti-

syyttä. Tahatonta yksinkertaisuutta ilmenee jopa Axelissa, kovassa bisnesmiehessä, joka saatuaan tehtäväkseen keksiä mainoslauseen eräälle elintarvikeyritykselle, tuo palaveriin sloganin ”Lapsen ruoka”. Idea on ontuva, sillä sama yritys valmistaa myös lastenruokaa. Myös Jepen ja Josephinen kohdalla on lopulta vaikea erottaa, esittävätkö he vajaamielisiä vai taantuvatko aidosti. Kun lapsenmielisinä synttäreikkereinä alkaneet juhlat muuttuvat äkkiä aikuisviihteeksi Idioottien ryhtyessä harrastamaan ryhmäseksiä, Jeppe ja Josephine vetäytyvät toiseen huoneeseen. Siitä huolimatta, etteivät muut ole näkemässä ja arvioimassa heidän suoritustaan idiootteina, he eivät kuitenkaan poistu rooleistaan. Syleillessään Jeppeä Josephine purskahtaa regressiiviseen itkuun ja tunnustaa rakastavansa Jeppeä.

Idioottina olemisessa tuntuu lopulta olevan kyse ennen kaikkea pyrkimyksestä rationaalisen ajattelun ulkopuolelle. Vammaisuus tai vajaäälyisyys ovat siihen portteja siinä missä lapsenkaltaisuuskin, ja nämä erilaiset kategoriat sekoitetaan elokuvassa railakkaasti. Stofferin kohdalla regressio tarkoittaa usein myös aggressiota. Idioottia esittäessään hänellä on tapana riehua, mutta muulloinkin Stoffer tulistuu helposti. Kun kunnan edustajaksi itsensä esittelevä mies tulee Idioottien majapaikkaan eh-

dottamaan tämän ”yksityisen hoitokodin” siirtämistä muualle, Stofferilla keittää lopullisesti yli. Hän kutsuu kunnan virkamiehiä fasisteiksi ja paskiaisiksi ja juoksee kunnan edustajan perään raivon vallassa samalla alastomaksi riisuutuen. Muut ottavat Stofferin kiinni, vievät takaisin ryhmän majapaikkaan ja sitovat sänkyyn kuin mielisairaana. ”Luuletteko, että tulin hulluksi?” Stoffer kysyy, ja siitä juuri tuntuu olevan kyse: mielipuolen esittämisen ja mielipuolisuuden välinen raja on muiden silmissä äkkiä hämärtynyt. Mutta ennen kaikkea hetki paljastaa sen, että kun kyse ei enää ole pintapuolisesta jäljittelystä vaan muuttumisesta jäljittelyn kohteeksi, eli mimesiksestä syvemmällä tasolla, ryhmä ei enää hyväksykään poikkeavuutta; äkkiä se muuttuikin yhteisöksi, joka rajoittaa sekä kirjaimellisesti kahlitsee ja jopa tuomitsee yhteiskunnan normeihin sopimattoman käytöksen. Mikä kuvaavinta, johtajansa sitoneen yhteisön jäsenet on tapahumasarjaa edeltäneen ruualla leikkimisen jäljiltä kaviaarin tahrimia. He näyttävät omaa toimintaansa koskevassa sokeudessaan tragikoomisilta pelleiltä.

Sokeudella ja siihen kietoutuvalla traagisuudella on monta suuntaa ja muotoa. Olennaisinta siinä on eräänlainen lähisokeus, ryhmän jäsenten kyvyttömyys nähdä totuutta toisistaan tai ymmärtää, miksi he ovat mukana Idiooteissa. Ky-

symys, jonka Karen metsässä lausui, on ratkaiseva: miksi *minä* olen täällä? Syyt eivät ole keskenään identtisiä, kuten vähitellen käy ilmi, kuten ei myöskään idiootiksi ryhtymisen seuraukset. Vammaisjuhlia seuraavana päivänä talolle saapuu jälleen vieras ja niin kuin kaikki utopiayhteisöön ulkopuolelta saapuvat muukalaiset, myös tämä paljastaa lopulta jotain olennaista ryhmästä itsestään.

Tulija on Josephinen isä. Hän ilmestyy talolle ryhmän nauttiessa aamukahvia puutarhassa ja asettuu osaksi seuruetta. Miehellä on kireä olemus ja silmillään mustat lasit, kuin sokealla, eikä hän riisu niitä hetkeksikään. ”Jos oppisit katsomaan asioita eri näkökulmasta, saattaisit huomata niiden kauneuden”, Stoffer uskalttaa ehdottaa, mihin mies vastaa sarkastisesti, että totuus kuullaan lasten ja humalaisten suusta. Hän kertoo tulleen hakemaan tyttärensä kotiin, sillä tämä on jättänyt lääkkeensä ottamatta.

Tieto Josephinen lääkkeitä tulee muille yllätyksenä. Miksi Josephinen pitäisi syödä jotain typeriä lääkkeitä, Stoffer ihmettelee ja silloin hän saa kuulla Josephinen olevan huonossa kunnossa. Tyttärensä vastaväitteitä kuuntelematta isä lisää, että muille kyse on varmaankin leikistä; Josephine sen sijaan sairastuu helposti vakavaan sairauteen.

Mies vie Josephinen mukanaan. Tyttär ei enää vastustele vaan kulkee isän

mukana alistuneena ja kuurona toisten yrityksille saada hänet jäämään. Vetoimuksia kuullaan tosin vain Katrinen suusta. Stoffer puolestaan tuntuu näkevän Josephinen äkkiä toisin – sairaana. Vaivaantuneen oloinen Stoffer pyytää Katrinea olemaan pakottamatta Josephinea jäämään, koska eiväthän he ”voi parantaa ketään”. Yllättäen Stoffer siis ilmaisee kannatusta normaaliudelle sen sijaan, että vastustaisi ympäröivän yhteiskunnan kovia arvoja ja toiseuttavuudessaan väkivaltaisia rakenteita. Ainoastaan Katrine kyseenalaistaa pariarkaatin vallankäytön ja pitää isän toimintaa ratkaisun sijasta selityksenä Josephinen pahoinvoinnille.

Josephinen lähtö merkitsee lopun alkua. Se saa Stofferin muuttumaan yhä kyynisemmäksi. Hän ei usko ryhmän olevan kokeilussa täysillä mukanaan vaatii todisteita: ”Jos pystytte menemään kotinne ja työpaikalle ja esittämään vammaisia, uskon teihin.”

Vielä tässä vaiheessa kaikki ovat valmiita ottamaan Stofferin haasteen vastaan. He asettuvat ringiin, jossa pulloa pyörittämällä arvotaan, kuka menee ensimmäisenä omaan todelliseen yhteisönsä vammaisena. Kun pullo osoittaa Axeliin, tämä kuitenkin luovuttaa saman tien, jättää leikin kesken ja poistuu ryhmästä. Taideopettaja Henrik sentään yrittää. Hän menee työpaikalleen luen-

toa pitämään tarkoituksenaan esittää idioottia keskiluokkaisten rouvien edessä. Tosipaikan tullen Henrik kuitenkin jänistää. Myös hänen on myönnettävä Stofferin olleen oikeassa.

Ryhmä hajoaa lopullisesti ja Idiootit alkavat tehdä lähtöä talosta. Karenin on tätä vaikea hyväksyä. Idioottina oloinen on ollut yksi hänen hienoimmista kokemuksistaan, hän paljastaa ja tunteikkaana käy läpi ryhmän jäsenet heistä kaikista jotain kaunista sanoen. Jeppe esimerkiksi on kuin pikkulapsi, jonka Karen olisi voinut saada. Rakastan teitä kaikkia enemmän kuin ketään koskaan, hän tunnustaa.

Tai on sittenkin eräs, jota Karen varmasti on rakastanut vieläkin enemmän, yksi poikkeus. Mutta vielä ei paljastu, ketä hän tarkoittaa.

Äkkiä Karen tekee yllättävän ehdotuksen: ”On minun vuoroni mennä kotiin ja katsoa pystynkö olemaan idiootti... Katsotaan, pystynkö näyttämään, että tämä on ollut sen arvoista.” Se ei ole hauska kokemus, hän tietää kertoa jo ennakkoon Susannelle, jonka lähtee mukaan todistajaksi, ja siinä Karen on aivan oikeassa. Karenin äiti, joka avaa oven, kääntää tulijoille selkensä saman tien. Perhe on nähnyt Karenin viimeksi kaksi viikkoa sitten, hautajaisia edeltävänä päivänä, Karenin sisar kertoo Susannelle. Ystävän hämmennyksen huoma-

tessaan sisar tajuua, miten vähän Susanne tietää Karenista. ”Andersin ja Karenin pieni poika kuoli”, sisar paljastaa ja lisää: ”Se taisi koskea eniten Andersiin. Karen vain häipyi eikä tullut hautajaisiin.”

Miksi kutsuttiinkaan sitä hetkeä tragediassa, kun tietämättömyys vaihtuu tiedoksi? Hetkeä, totuuden hetkeä, jolloin outo henkilö havaitaan tutuksi tai oivalletaan äkkiä olosuhteiden todellinen laita? Anagnorisis, niin. Se on nyt käsillä, tässä hetkessä. Näyttää siltä kuin jokin kevyt sähkö kulkisi Susannen läpi, kun hän lähtee etsimään Karenia ja löytää tämän toisesta huoneesta pieni kuvakehys käsissään. Kuvassa on lapsi, se, jonka Karen on menettänyt, ja viimeinkin myös kuva Karenista saa oikeat raamit: tässä on ihminen, joka kantaa sisälään traumaa, haavoista kaikkein syvintä.

Hetken päästä ovikello soi ja Anders astuu sisään. Hän ja Karen tervehtivät toisiaan välimatkan päästä. Karen saa sanottua, ettei pystynyt tulemaan Martinin hautajaisiin, mihin Anders kylmästi toteaa sen tarkoittavan, ettei Karen ole surullinen poikansa kuolemasta.

Niin kuin mikä tahansa perhe, mikä tahansa keskiluokkainen tai sellaiseksi kovasti pyrkivä perhe, he asettuvat kahvipöytään ja alkavat syödä kääretorttua, kuin ikivanhaa näytelmää esittäen. Se on helpompaa kuin paljastaa muille, miltä todella tuntuu. Mutta Karen ei

suostu hänelle tarjottuun rooliin. Nyt – kaikesta huolimatta ja kaiken vuoksi eli näyttääkseen että tämä on ollut sen arvoista – hän ryhtyy idiootiksi. Hän taantuu. Torttu valuu oksennukselta näyttävänä mössönä Karenin suusta ja pää nykii. Muu pöytäseurue on hiljaa, päät painuksissa tai Karenia ihmeissään tuijottaen. Sitten Anders yllättäen lyö Karenia lujasti poskelle. Karen älähtää kivusta ja purskahtaa itkuun. Susannekin itkee. Kahvi valuu Karenin suusta. Hän ei ole enää idiootti vaan murtunut ihminen.

”Lähdetäänkö?” Susanne kysyy ja nostaessaan katseensa Karen kohtaa Susannen lempeät, hymyilevät kasvot. Karenkin hymyilee, ja silmäkulma verta vuotaen hän vastaa itkuisella äänellä myöntävästi. He nousevat pöydästä ja toisiaan kädestä kiinni pitäen kävelevät ovelle läpi mykän huoneen, jonka seinällä kello tikittää kuin aikapommi.

Tähän elokuva loppuu. Ehkä tähän loppuu jotain muutakin. Susannehan on aiemmassa kohtauksessa, ryhmän vaiheita jälkikäteen muistellessaan, kertonut olleensa Karenin seurassa ”viimeisenä päivänä”, ja nyt tulee mieleen, puhuiko hän Idioottien ryhmän viimeisestä päivästä vai ehkä Karenin elämän viimeisestä päivästä. Mitä tekee ihminen, joka on menettänyt kaiken? Minne menee sellainen, joka on menettänyt kasvonsa oman yhteisönsä edessä, heidän

silmissään, sekä toivon toisenlaisesta, paremmasta yhteisöstä?

Vai alkaako tästä jotain uutta, uusi elämä? Jospa Stofferin sedän talo olikin kuin hoitokoti, traumatisoituneiden ihmisten hoitokoti, ja sen tärkeimpänä hoitometodina matka muistin alkuun, alkuveteen, puhtaaseen tunteeseen ja läheisyyteen, joka parantaa. Positiiviseen mimesikseen, joka ei ole omistamiseen tähtäävää vaan itseisarvoista, intiimiä välittämistä, muuttumista kaipaamukseen toiseksi. Se avaa tien siihen mahdollisuuteen, että sittenkin voisi vain olla. Että voisi *vielä* olla – onnellinen.

Kuten todettua, Reineken mukaan Girard ei käsitellyt riittävästi positiivisen mimesiksen mahdollisuuksia. Girard on itsekin todennut keskittyneensä ennen kaikkea konfliktuaaliseen mimeettiseen haluun eikä positiiviseen mimesikseen. Kuitenkaan Girardin kirjoituksissa konfliktia ja väkivaltaa ei ole esitetty mimeettisyyden väistämättöminä seurauksina, vaan esimerkiksi teoksessaan *Je vois Satan tomber comme l'éclair (I see Satan Fall Like Lightning)* Girard toteaa mimeettisen halun erottavan ihmisen elämästä niin hyvässä kuin pahassa viedessään (konfliktuaalisen mimeettisen halun tapauksessa) ihmisen eläimellisen

tason alapuolelle ja toisaalta (kun kyse on positiivisesta mimeettisestä halusta) kohottaessaan sen yläpuolelle, kohti jumalallista (Girard 2001, 16). (Ks. myös Steinmair-Pösel 2017.)

Viimeiseksi jääneessä teoksessaan *Achever Clausewitz* tai *Battling to the End*, kuten teoksen englanninnos on nimetty, Girard (2010, 133) paitsi puhuu Jeesuksesta positiivisen mimesiksen mallina, myös täsmentää, mitä positiivinen mimesis vähemmän uskonnollisin termein ilmaistuna tarkoittaa: kyse on toiseen samastumisesta, empatiasta. Kyse on olemisen tavasta, jonka syvästi omaksunut tuntee, että kaiken, ”mitä olette tehneet yhdelle näistä minun vähimmäistä veljistäni, sen te olette tehneet minulle.” Kuu-lostaapa – yksinkertaiselta? Ehkä, mutta samaan aikaan empatiassa ei ole kyse erityisen maanläheisestä operaatiosta, vaan itse asiassa päinvastoin hyvinkin transendoivasta. Empatia saa ihmisen ylittämään itsensä, siirtymään toisen nahkoi-

hin. Tulemaan kaipaamakseen toiseksi tulemalla siksi Toiseksi, jonka saappaisiin ei kukaan valtaa ja kultaa janoava koskaan tahtois.

VIITTEET

1. Reineke 2014, 249.
2. Siveysvala löytyy osoitteesta: <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/>

KIRJALLISUUS

Girard, René (2010/1961) *Mensonge romantique et la vérité romanesque*. Librairie Arthème Fayard/Pluriel.

Girard, René (1972) *La violence et le sacré*. Paris: Bernard Grasset.

Girard, René (1978) *Des choses cashées depuis la fondation du monde*. Paris: Bernard Grasset.

Girard, René (2001/1999) *I see Satan Fall Like Lightning*. Käänt. James G. Williams. New York: Orbis Books.

Girard, René (2010/2007) *Battling to the End*. Käänt. Mary Baker. Michigan State University Press.

Reineke, Martha (2014) *Intimate Domain*. Michigan State University Press.

Sinisalo, Kati (1999) *Idiootti*. *Helsingin Sanomat*. 26.2.1999.

Sinivaara, Olli (2004) *Young Americans*. Näyttämö, uhri ja oikeistolaisuus Lars von Trierin elokuvassa *Dogville*. *Nuori Voima* 2, 3–6.

Steinmair-Pösel, Petra (2017) *Original sin, positive mimesis*. Teoksessa James Alison Wolfgang Palaver (toim.) *The Palgrave Handbook of Mimetic Theory and Religion*. Palgrave Macmillan, s. 185–192

Valkama, Heikki (1999) Sisäisen idiootin jäljillä. *Kulttuurivihkot* 27: 1, 10–11.

SÄHKÖISET LÄHTEET

Badley, Linda (2010) *Lars von Trier*. University of Illinois Press. URL file:///C:/Users/eevar/Desktop/Lars_Von_Trier_Lars_Von_Trier.pdf (tarkastettu: maaliskuu 2019).

Simons, Jan (2007) *Playing the Waves*. Amsterdam University Press. URL file:///C:/Users/eevar/Desktop/Playing_the_Waves_Lars_von_Trier's_Game_Cinema.pdf (tarkastettu: maaliskuu 2019).

The Vow of Chastity. URL <http://www.dogme95.dk/the-vow-of-chastity/> (tarkastettu: syyskuu 2019).

Eeva Rohas on nykykulttuurin tutkimuksen alalta väitellyt kirjailija. Rohas kirjoittaa parhaillaan kolmatta romaaniaan sekä erilaisia jäljittelyn ja väkivallan ilmiöitä tarkastelevaa esseekokoelmaa, jonka punaisena lankana toimii René Girardin mimeettinen teoria.