

Kaisa Hiltunen

AIKA JA HILJAISUUS

Dokumenttielokuva

Melancholian 3 huonetta

eettisenä kohtaamisen tilana.

Pirjo Honkasalon dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta* on runollinen kuvaus sodan merkitsemien lasten mielenmaisemista. Rauhallisella ja intiimillä kerronnallaan elokuva luo puitteet katsojan ja kuvauksen kohteen väliselle eettiselle ja empaattiselle kohtaamiselle. Pitkiä otoksia ja kasvokuvia runsaasti hyödyntävä kerronta ilmentää kohteidensa henkilökohtaisia kokemuksia ja antaa katsojalle tilaa muodostaa oman mielipiteensä. Elokuva tekee oikeutta kuvatulle todellisudelle ja esittää sodanvastaisen argumenttinsa avoimen rakenteensa kautta.

Tässä artikkelissa tarkastelen dokumenttielokuvaa ihmisen henkilökohtaisen ja sisäisen todellisuuden kuvaajana. Käsittelen myös niitä keinoja, joilla katsoja kutsutaan intiimiin dialogiin kuvauksen kohteiden kanssa. Tarkasteluni painopiste on elokuvan ja katsojan välisessä suhteessa; siinä, miten elokuva toteutuu katsojalle ja elokuvalle yhteisenä ajattelun tilana ja tapahtumana. Käsittelen niitä tapoja, joilla vuorovaikutuksellinen ja katsojan omaa ajattelua rohkaiseva kerronta mahdollistaa eettisen asenteen elokuvassa esiintyviä henkilöitä ja heidän todellisuuttaan kohtaan. Eettisellä asenteella tarkoitan toisen ihmisyyttä kunnioittavaa ja toisen ymmärtämiseen pyrkivää asennetta.

Käsittelen näitä elokuvan ja katsomisen ulottuvuuksia, joita voi luonnehtia yhtäältä subjektiivisiksi¹, toisaalta subjektien välisiksi, suhteessa ajan, empatian ja eettisyyden kysymyksiin esimerkkinäni Pirjo

¹ Elokuvakokemus on monien subjektien – katsojan, elokuvassa esiintyvien henkilöiden, elokuvantekijän ja joidenkin teoreetikoiden mukaan jopa elokuvan itsensä – kohtaamispaikka. Esimerkiksi Vivian Sobchack (1992) puhuu elokuvasta subjektina. Tässä yhteydessä en tarkastele elokuvan tekijyyteen liittyviä kysymyksiä. En tarkastele elokuvaa tekijänsä itseilmaisuna tai teoksen omaelämäkerrallisuutta, vaikka elokuva on tietysti aina enemmän tai vähemmän tekijänsä henkilökohtaisten tuntojen ilmausta ja tässä mielessä subjektiivinen.

² Lähestymistapani on pikemmin tekstikeskeinen kuin kontekstuaalinen, joskin sillä erotuksella perinteiseen formalismiin verrattuna, että korostan katsojan ja elokuvan välistä vuorovaikutusta. Pauline von Bonsdorff (2005) kiinnittää artikkelissaan enemmän huomiota kontekstuaalisiin seikkoihin pohtiessaan laajemmin *Melancholian* suhdetta mm. totuuteen ja todellisuuteen.

³ Honkasalon haastattelu TV 2:n *Punainen lanka* -ohjelmassa 23.11.2004, *Melancholia* dvd:n lisämateriaali.

⁴ Näitä kokemuksen puolia ei ole mahdollista erottaa toisistaan esimerkiksi väittämällä, että tietty jakso vaikuttaisi vain tunteisiin ja jokin toinen ajatteluun vaan molemmat ovat vaihtelevalla painotuksella läsnä kaiken aikaa.

Honkasalon dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta* (Suomi, 2004) (tästä eteenpäin *Melancholia*). En pyri kokonaistulkintaan Honkasalon elokuvasta, vaan se toimii pikemmin apuna teorian hahmottamisessa. Tämä esteettisesti kunnianhimoinen dokumenttielokuva purkaa perinteistä kerronnallisuutta ilmaistakseen henkilökohtaista kokemusta, sodan runtelemassa maailmassa elävän lapsen todellisuutta. Samalla elokuva luo otolliset puitteet osallistuvalla, välittävällä katsomisella ja sen teoreettiselle tarkastelulle. Tavoitteenani on eritellä niitä keinoja, joiden avulla katsojan ja elokuvan välinen kohtaamisen tila saavutetaan. *Melancholian* subjektiiviset, tai henkilökohtaiset, ja eettisyyttä synnyttävät ulottuvuudet kytkeytyvät mm. sen erityislaatuiseen aikarakenteeseen, kuvailevuuteen ja lähikuvakerrontaan. Tulkintani mukaan kerronnalla – erityisesti lähikuvilla – on pyritty herättämään katsojassa empatiaa. Tarkastelen näitä elementtejä fenomenologisten näkökulmien – sekä Maurice Merleau-Pontyn filosofian että elokuva-teorian – kautta.²

Rakenne

Honkasalo ei pyri paljastamaan kuvaamiensa henkilöiden tunne- ja ajatusmaailmoja verbaalisin keinoin, haastatteludokumentin tapaan. Kuten elokuvan nimikin antaa ymmärtää, Honkasalo on lähestynyt aihetta tunteiden ja tunnelmien kautta sen sijaan että olisi rakentanut faktapohjaisen raportin kodittomuudesta, Tshetshenian sodasta ja sen vaikutuksista lapsiin. *Melancholiassa* esiintyy kymmenkunta lasta ja yksi heidän auttamiselleen omistautunut aikuinen. Kertojaääni tiivistää lasten taustat pariin lauseeseen, joissa toistuvat samankaltaiset tarinat orpoudesta, heitteillejätöstä ja väkivallasta. Ainoana selostuksena toimivat seuraavankaltaiset esittelyt: *”Hän on Popov. Ikää 11 vuotta. Kotoisin Arkangelista. Molemmat vanhemmat alkoholisteja. Kun kotitalo paloi ja äiti Svetlana kuoli pudottaan parvekkeelta, alkoi Popov elää kadulla.”* Tällaisista tarinan sirpaleista hahmottuu kipeä kuva turvattomuuden ja pelon täyttämästä lapsuudesta.

Honkasalo on kertonut, että häntä kiinnostaa erityisesti ihmisen hiljainen puoli, minkä vuoksi hän on valinnut tähänkin elokuvaan kuvia pääasiassa hiljaisista ja mieteliäistä lapsista³. Normaaliala tilanteisiin kuuluvaa puhetta on jonkin verran, mutta pääsääntöisesti *Melancholia* kertoo kuvien ja musiikin avulla. Kerronnalle on leimallista viitteenomaisuus ja avoimuus, haluttomuus eksplikoida mielipiteitä, faktoja tai johtopäätöksiä. Selittämisestä ja avoimesta argumentoinnista pidättäytyminen ei kuitenkaan tarkoita, ettei elokuvan keskeisenä tavoitteena olisi nimenomaan katsojaan vaikuttaminen. Kuten tuon ilmi tuonempana, *Melancholia* vaikuttaa suoraan tunteisiin ja aisteihin ilmaisuvoimaisten otostensa ja hiljaisuutensa kautta, mutta se haastaa katsojansa myös älyllisesti. Se vaatii tulkintaa kietomalla poliittisen argumenttinsa kerronnan rakenteeseen.⁴

Melancholia muodostuu kolmesta jaksosta, episodista. Ensimmäinen jakso, ”Huone nro 1: Kaipaus” tapahtuu Pietarin edustalla olevalla Kronstadtin saarella sijaitsevassa sotilasakatemiassa, jossa noin kymmenvuotiaista pojista koulutetaan sotilaita tiukan kurin alla. Jakson

aikana pojat nähdään erilaisten päivittäisten harjoitusten parissa. Toisen jakson, "Huone nro 2: Hengittäminen", näyttämönä on Tshetschenian tuhouttu pääkaupunki Grozny. Siellä Hadizhat Gadaeva -niminen nainen huolehtii sodan jalkoihin jääneistä lapsista. "Huone nro 3: Muistaminen" sijoittuu neljän kilometrin päähän Groznyistä, rajan taakse Ingushiaan, Hadizhatin lapsille järjestämään turvapaikkaan. Sodan jyly kantautuu ahdistuneiden, järkyttäviä kokeneiden lasten korviin vuorten takaa. Uusimmat tulokkaat saavat muslimikasteen ja toiset osallistuvat uskonnollisiin menoihin. "Huoneissa" tarkastellaan sodan tahraamaa lapsuutta eri näkökulmista ja vihollislinjan molemmilta puolilta.

Rakenteen makrotasolla episodien välillä voidaan nähdä loogis-ajallinen suhde. Episodit sijoittuvat lineaariseen ennen–nyt–jälkeen/tulevaisuus -suhteeseen, jossa sodan näyttämö, Grozny, muodostaa keskuksen. Sotilasakatemia, "ennen", kouluttaa sotilaita, joista osa ehkä ennen pitkää päätyy taistelemaan Tshetscheniaan. Grozny, "nyt", on paikka, jossa aika ja kehitys ovat pysähtyneet. On vain toivoton nykyhetki. Ingushian turvapaikka on joidenkin lasten ja nuorten pelastus sodan "jälkeen". Sodan äänet ja rajan taakse jääneiden läheisten muisto pitää ajatukset kuitenkin menneessä. "Tulevaisuus" Ingushia on näille lapsille vain rajoitetussa mielessä, sillä turvapaikkajärjestely ei ole lopullinen.⁵

Suurimman osan ajasta sota on näkymätön läsnä oleva. Groznyihin sijoittuvassa episodissakin näemme lähinnä vain sodan seurauksia: tuhoutunutta kaupunkia, haavoittuneita ihmisiä ja koiria ja sotilaita teiden varsilla. Hadizhatin ja lasten automatkan aikana näemme pommin synnyttämän savupilven etäämpänä. Ensimmäisessä ja kolmannessa osassa lapset katsovat televisiosta ilmeisesti samaa raporttia tshetsheenien Moskovassa teatteriin tekemästä terrori-iskusta. Sota on läsnä myös kuvan ulkopuolisina ääminä viimeisessä episodissa.

Dokumenttielokuvat rakentuvat yleensä pikemmin loogisen argumentaation kuin fiktioelokuville ominaisen kerronnallisen jatkuvuuden varaan⁶. Silti myös dokumenteissa on usein löyhä kerronnallinen rakenne, alku, keskikohta, loppu ja yksi tai pari keskeistä henkilöä. Fiktioelokuvamaisen jännitteisen juonirakenteen avulla pyritään vangitsemaan katsojan kiinnostus ja herättämään empatiaa päähenkilöitä kohtaan. *Melancholiassa* sen hyvin löyhä kronologia ilmentää nähdäkseni ensisijaisesti argumentaation loogista rakennetta, mutta kertojanäänen puuttumisen vuoksi argumentti jää implisiittiseksi. Katsojaa ei ohjeisteta elokuvan edetessä muuten kuin runollisin väliotsikoin ja lyhyin henkilöesittelyin. Kukaan yksittäinen ihminen ei nouse päähenkilöksi. *Melancholia* liikkuu kertomisen ja näyttämisen tai kuvailun rajoilla. Suurin osa otoksista kestää kauemmin kuin on tarpeen, jotta esitetty asia tulisi ymmärretyksi. Tällöin katsojan huomio kiinnittyy hetkiin ja kuvien visuaalisiin ominaisuuksiin. Kamera viipyy pitkään kasvoissa eleitä ja ilmeitä rekisteröiden. Kamera myös kuvaa minuuttikaupalla raunioitunutta Groznya tai uskonnollista rituaalia ja lipuu hitaasti ja toistuvasti vuoristomaiseman halki. Motivaatiota verkkaiselle, toistoa runsaasti sisältävälle rytmille on etsittävä muualta kuin perinteisistä kerronnallisista velvoitteista.

Halu olla uskollinen todellisuudelle on tulkintani mukaan tärkeä

⁵ Punainen lanka -ohjelman lopussa kerrotaan, että Hadizhat ja lapset ovat joutuneet palaamaan Groznyihin.

⁶ Valkola 2002, 80–81.

⁷ Jako subjektiiviseen ja objektiiviseen tai henkilökohtaiseen ja maailman aikaan liittyy fenomenologian aikakäsitykseen. Jälkimmäiset viittaavat kellojen ja kalentereiden aikaan, joka säätelee yhteisen maailmamme prosesseja. Se on mitattavaa, julkista ja todennettavaa aikaa. Sisäinen aika sitä vastoin on yksityistä ja kuuluu mentaalisten toimintojen ja kokemusten alueelle. Husserl puhui myös sisäisestä aikatietoisuudesta, jonka avulla pystymme erottamaan subjektiivisen ja objektiivisen ajan toisistaan. Ks. esim. Sokolowski 2000.

syy teoksen yllä kuvaillulle aikarakenteelle ja tyylikeinoille. Kyse ei kuitenkaan ole pyrkimyksestä rakentaa yksinkertaista heijastussuhdetta elokuvan ja todellisuuden välille, vaan huomion kiinnittämisestä määrättyihin todellisuuden aspekteihin – niitä jopa liioitellen – valikoitujen tyylikeinojen ja painotusten avulla. Esimerkiksi runsas lähikuvakerronta ja muiden äänien peittäminen musiikin avulla korostaa vaikutelmaa yksinäisyydestä joukon keskellä, mikä tulee lisäksi ilmi joidenkin lasten puheissa. Otosten keston voidaan nähdä kuvastavan sodan pitkittymistä todellisuudessa. Tshetshenian sodalle ei ole näkyvässä loppua, joten kerronta voi viipyä avoimissa hetkissä. Kun ratkaisua ei ole, ei sellaista ole yritetty esittää elokuvassakaan. Uskollisuus todellisuudelle ilmenee myös siinä, ettei materiaalista ole muokattu yhtenäistä ja yksiaänistä kertomusta kokonaisuuden tasolla, eikä myöskään yksittäisten henkilöiden kohdalla. Aina se ei olisi edes mahdollista, sillä kaikkien lasten tarinaa ei tunneta. Pahvilaatikosta löydetyn, sotilaiden raiskaaman Adamin menneisyydestä ei tiedetä mitään, ei edes hänen kansallisuuttaan. Tarinaa, jolla olisi selkeä alku, keskikohta ja loppu, ei *Melancholiassa* ole, vaikka se kokonaisrakenteeltaan noudattaakin löyhää kronologiaa. On vain sodan synnyttämiä sirpaleita. Lisäksi aikarakenne heijastaa sodan ja sen vaikutusten kanssa tekemisiin joutuneiden lasten henkilökohtaista kokemusta.

Aika

Kamera rekisteröi tässä ja nyt tapahtuvia ulkoisia ja sisäisiä liikkeitä. Huomio kiinnittyy alusta alkaen yksityiskohtiin: kasvoihin, jalkoihin ja käsiin, joita seurataan aivan lähietäisyydeltä. Elokuva käynnistyy lähikuvilla heräävän lapsen korvasta, kädestä ja ihosta. Ensimmäisessä episodissa kamera, jonka läsnäoloon lapset eivät näytä kiinnittävän huomiota, havainnoi rutiineja, kuten aamupesua, marssiharjoituksia, oppitunteja ja jumalanpalvelusta, mutta vetäytyy nopeasti tilanteiden yleisestä kuvauksesta ja fokusoituu levottomiin, tarkkaileviin tai uneliaisiin kasvoihin aktivoiden henkilökohtaisen, subjektiivisen, ajan. Irrottautumista objektiivisesta nyt-hetkestä tai maailman ajasta siivittää toistuvina aaltona tilanteiden varsinaisten äänten rinnalle ja osittain niiden päälle nouseva musiikki. Näin tapahtuu esimerkiksi oppituntia seuraavan kohtauksen aikana kameran poimiessa mielteliäitä kasvoja lähikuvuihin. Näkymättömänä pysyvän opettajan ääni painuu musiikin myötä taka-alalle, pois kuvattujen henkilöiden tietoisuudesta. Tällaisissa hetkissä elokuva tekee näkyväksi sen, että aikaa voidaan kokea eri tasoilla. Subjektiivisella aikatasolla ilmenee levottomuutta ja rauhattomuutta, johon myös alaotsikko "Kaipaus" viittaa. Kaipaus on perusturvaa vaille jääneiden lasten huolenpidon kaipuuta. Toisaalta myös lapsenomaisen vilkkaus on läsnä kuvissa. Juuri tämä tapa, jolla kerronta ilmaisee lapsen henkilökohtaisen / subjektiivisen ajan ja heitä ympäröivän maailman / objektiivisen ajan välistä ristiriitaa, edellyttää katsojalta tulkintaa.⁷

Hetkissä viipyminen siirtää kerronnan painopisteen ulkoisen maailman tapahtumista lähemmäs henkilökohtaisia tuntemuksia ja tästä – sodan luomista sisäisistä maisemista – elokuvassa varsinaisesti

onkin kyse. Otosten pitkä kesto ja visuaalinen toisto luovat ”ohuen” lineaarisen ajan ja päämäärätietoisuuden sijaan tiheää kestoja, mikä ilmentää subjektiviteetin, eli ajattelun ja tuntemusten, liikkeitä ajassa. Toistuessaan hiljaiset kuvat mahdollistavat subjektiivisen kokemuksen kahdessa mielessä. Ulkoisen toiminnan puuttuminen ohjaa yhtäältä huomiotamme siihen, mitä lasten mielissä mahtaa liikkua. Toisaalta toisto sallii katsojan reflektoida hänessä itsessään herääviä tuntemuksia ja ajatuksia.

Melancholia tavallaan rikkoo kirjoittamattoman säännön siitä, miten pitkiä dokumenttielokuvan otokset voivat olla ja miten paljon toistoa siihen voi sisältyä. Tulkitseen nämä ”ylitykset” elokuvan eettisen tavoitteen kautta. Elokuvan ajallisuus rakentaa eettistä katsojuutta. Kun kasvokuvat pysyvät ja pysyvät, ei katsoja voi vain sivuuttaa näitä ihmisiä osana kuvavirtaa vaan joutuu tunnustamaan heidän olemassaolonsa. Emme voi ohittaa heitä ja heitä ympäröiviä tapahtumia niin helposti kuin katsoessamme television ajankohtaisohjelmia tai uutisia. Näin kesto liittyy elokuvalle annettuun keskeiseen tavoitteeseen: synnyttää paitsi empaattinen myös eettinen katsomiskokemus. Asettamalla näin paljon painoa yksittäisille otoksille ja tilanteille *Melancholia* ikään kuin yrittää kaikkensa, jotta Tshetshenian sota lakkaisi olemasta mielissämme vain yksi uutisotsikko ja selkkaus muiden joukossa.

Melancholia on estetiikaltaan askeettinen, olennaiseen intensiivisesti keskittyvä. Sen intensiteetti syntyy hellittämättömästi läsnä olevasta, tihentyneestä nykyhetkestä, joka on jännittynyt kipeän menneisyyden ja tuntemattoman tulevaisuuden väliin. Tuossa hetkessä risteilee tuntemuksia ja tunteita, joista osa purkautuu pintaan ja näkyy eleinä ja liikkeinä, mutta joille ei elokuvan puitteissa löydy helpotusta tai ratkaisua kuin kenties väliaikaisesti. Intensiivisyyttä lisää se, että tunteita ei nimetä tai selitetä, ei pilkota helposti sulateltavaan muotoon. Toisinaan tunteet kyllä purkautuvat vuolaasti ja niille annetaan runsaasti aikaa. Keskimmäiseen episodiin sijoittuu raastava kohtaaus, jossa Hadizhat ottaa huostaansa erään myrkyllisestä vedestä sairastuneen äidin lapset, koska tämä ei jaksakaan enää huolehtia heistä. Itkevät lapset takertuvat peittojen alla makaavaan äitiinsä silittäen ja suudellen tätä yhä uudestaan ja uudestaan. Kohtaus kestää useita minuutteja – se tapahtuu kutakuinkin reaaliajassa – kunnes he lopulta pääsevät lähtemään. Näemme lapset viimeisessä episodissa Hadizhatin hoivissa, mutta emme saa tietää, miten äidille kävi.

Kasvokuvat ja musiikillinen motiivi ovat keskeisimmät läpi elokuvan toistuvat elementit. Niillä myös luodaan yhtenäisyyttä jaksojen välille. Toisto tekee kerronnasta prosessimaisen, jolloin hetket korostuvat päämäärän sijaan.⁸ Kasvot eivät esiinny osana jotain kronologiaa, toiminnan ketjua, vaan ne kertovat omaa tarinaansa. *Melancholia* on ihmiskasvojen arkeologiaa. Se saa pohtimaan kohtaloita kasvojen takana. Koko ajan melko staattisena soiva musiikki vahvistaa surumielistä tunnelmaa. Musiikki synnyttää tunteen vääjäämättömyydestä, mutta myös kohottaa kuvien subjektiivista ilmaisevuutta. Pauline von Bonsdorff toteaa, että musiikki toimii merkinä fokuksen siirtymisestä havainnoinnista empatiaan ja mietiskelyyn, ja ammattimaisen itkijän tavoin helpottaa katsoja-osallistujan suremista⁹. Havainnointi ja kontemplaatio voivat myös olla rinnakkaisia, sillä musiikin voidaan

⁸ Torben Grodal (1997, 135–136, 148) puhuu prosessimaisesta ja päämääräorientoituneesta kerronnasta.

⁹ von Bonsdorff 2005, 23.

¹⁰ Sobchack 2004, 151.

¹¹ Tällainen on esimerkiksi Terence Malickin elokuva *Veteen piirretty viiva* (*The Thin Red Line*, USA 1998), jota Bersani ja Dutoit (2004, 136) luonnehtivat seuraavasti: "Veteen piirretyn viivan kehämäinen liikkuvuus on itsessään eräänlainen kineettinen argumentti sodan hyökkääviä liikkeitä kohtaan. Se on ei-määrätietoinen, vailla territoriaalisia kunnianhimoja, jotka sisältävät välttämättä sotilaalliseen suunnitteluun." (Käännös minun.)

nimenomaan nähdä edesauttavan keskittynyttä havainnointia.

Vivian Sobchack luonnehtii yleisesti elokuvan nykyhetkeä kokeuksellisiin tulemisen ja merkityksenantamisen prosesseihin kiinnittyväksi. Sobchackin mukaan "elokuvan eteenpäin virtaavan ajallisuuden arvo liittyy läheisesti kasautumisen, ohikiitävyyden, nykyisyyden ja odotuksen rakenteisiin, ei omistamiseen, menetykseen, menneisyyteen ja nostalgiaan. Sen arvo on kollektiivisen menneisyyden ja laajenevaan, tulevaisuuden leimaamaan nykyhetkeen kiinnittyvässä läsnäolossa."¹⁰ Yhtäältä nykyisyys ja toisaalta odotus leimaa *Melancholiaa*. Subjekttiivisen tietoisuuden alueella aistittava levoton odotuksen ilmapiiri ei kuitenkaan yllä kokonaisrakenteen tasolle eikä näin ollen todennäköisesti synnytä katsojassa dynaamisia odotuksia tapahtumien suhteen. Katsoja ymmärtää nopeasti, että ratkaisuja ei ole odotettavissa.

Prosessimaisuus luo vaikutelman ajan hidastumisesta. Varsinkin ensimmäisessä episodissa kerronta on henkilökohtaisen aikatietytyyden merkitsemää. Rauhallinen aikarakenne tuntuu vastakkaiselta sotimisen rytmille ja tempolle, mutta sen sijaan korreloi mietiskelyn kanssa. Sotaan liittyvää tapahtumattomuutta on kuvattu elokuvissa aiemminkin ja se on tulkintani mukaan myös yksi *Melancholiassa* käytetyistä tavoista ilmaista kritiikkiä sodan ja terrorismin aggressiivisuutta kohtaan.¹¹ Viipyilevä, sommitelmallisuutta korostava kerronta kommentoi esimerkiksi sotilasakatemiaa tehokkuutta. Marssiharjoitukset on kuvattu pääsääntöisesti staattisista kuvakulmista. Marssi esitetään toistuvarytmisenä abstraktina liikkeenä, ei päämääräorientoituneena toimintana. Musiikkikin tuntuu kritisoivan käskeviä äänensävyjä. Lisäksi kamera sivuuttaa toistuvasti sen toiminnan, johon lapset osallistuvat tai jota he seuraavat, ja sen sijaan keskittyy tarkkailemaan heidän ilmeitään. Nämä painotukset tuntuvat sanovan, että lapset ja heidän tunteensa ovat oikeasti kaikkein tärkeimpiä ja että sotilaallinen toiminta rajoittaa heidän luonnollista käyttäytymistään, johon heillä näin nuorina olisi vielä oikeus.

Staattinen kamera toistuu monissa kohtauksissa, mikä sopii tilanteeseen, jossa lapset on alistettu kurille ja järjestykselle. Marssi- ja liikuntaharjoituksissa kaikki opetetaan tekemään asiat samalla tavoin. Henkilökohtainen liikkumavara on pieni. Akatemia on todennäköisesti ollut pelastus monille lapsille, mutta ulkoisen tehokkuuden mielekkyyden kyseenalaistuu henkilökohtaisia tuntemuksia korostavan näkökulman myötä. Myös harvat viittaukset maailman tapahtumiin uppoavat henkilökohtaiseen aikaan. Lukuun ottamatta edellä mainittua lasten televisiosta katsomaa reportaasia terrori-iskusta viittauksia ulkomailman tapahtumiin ei juuri ole. Jo elokuvan ensimmäinen kuva jäätyneestä merenrantamaisemasta korostaa Kronstadtin eristyneisyyttä. Sen ympärillä vallitsee kylmä hiljaisuus.

Toisessa jaksossa raja-alue on eläväisempi. Tuhottua Grozнын kaupunkia kuvataan liikkuvasta kulkuneuvosta käsin ja käsivaralta. Kameran aktiivinen liike tavallaan muistuttaa kituvan kaupungin aiemmasta elämästä. Kolmannessa episodissa Ingushiassa on saavutettu väliaikainen lepopaikka. Alun intiimit kuvat heräävistä lapsista toistuvat. Uuden päivän alku on vaikea: silmät painuvat kiinni, pää takaisin tyynyyn. Todellisuuden kohtaaminen on väsyttävää. Episodi esittelee yksitoistavuotiaan, sotilaiden hyväksikäyttämän Aslanin, kaksitois-

tavuotiaan Adamin ja yhdeksäntoistavuotiaan Milanan, jolle tehtiin abortti kaksitoistavuotiaana venäläisten sotilaiden raiskattua hänet. Lapsenomainen vilkkaus on kadonnut heistä ja tilalle on astunut pelokas hiljaisuus. Heitä kuvataan pitkissä liikkumattomissa otoksissa.

Kolmas episodi on materiaaliltaan vaihtelevin, sillä se sisältää myös monia luontonäkymiä. Elokuvan lopulle sijoittuu lyyrinen kohtaus, jonka alussa kamera paljastaa hitaasti usvaista maisemaa. Kuvaan ilmestyy ensin yksi, sitten toinen hevonen. Panoroinnin aikana hiljaisuuden rikkoo kaukaisuudesta kuuluva pommin jyrähdys, johon hevoset havahtuvat. Kuvan kauneutta vasten sota näyttäytyy hetkellisenä ja käsittämättömänä asiana. Vaikka sota on äänenä läsnä tässäkin kuvassa, tarjoaa se hengähdystauon ahdistuneista ihmis- kasvoista. Viimeisessä kuvassa juna puksuttaa avarassa maisemassa kuljettaen öljyä. Taustalta erottuu maantiellä liikkuvia autoja. Sodan taustatekijöihin vihjaava kuva palauttaa katsojan takaisin maailman lineaariseen aikaan ja päämäärätietoisuuteen.

Melancholia tuo mieleen Andrei Tarkovskin tyylin ja erityisesti hänen ajatuksensa elokuvasta ajassa veistämisenä. *Melancholia* tuntuu havainnollistavan Tarkovskin näkemystä, jonka mukaan elokuvan rytmi syntyy kuvan sisällä virtaavasta ajasta ja sille luonteenomaisesta paineesta, ei erimittaisten otosten liitoksen summana. Tarkovskin mielestä asioiden tulisi antaa tapahtua omalla rytmillään otoksen sisällä, jolloin tilanteiden luontaiset piirteet pääsevät esille. *Melancholiassa* tämä periaate toteutuu, sillä kuvauksen kohdetta kunnioitetaan antamalla sille aikaa ilmetä ilman, että elokuvantekijä kiirehtisi selittämään ja analysoimaan. Voimme esimerkiksi seurata tilanteen kehittymistä ilman mainittavia katkoksia edellä mainitussa kohtauksessa sairaan äidin luona, sekä myöhemmin kastetilaisuutta ja siihen liittyvää lampaan teurastamista Ingushiassa. Tarkovski kirjoitti kinemaattisen kuvan luonteesta: "Kuva ei ole tietty merkitys, jonka elokuvaohjaaja ilmaisee, vaan kokonainen maailma, joka heijastuu vesipisaraan."¹² Tuon maailman annetaan *Melancholiassa* heijastua lasten kasvoille. Ajatusta yksittäisestä kuvasta vesipisarana korostaa konkreettisella tavalla Honkasalon tyyli rajata henkilön katseen kohde usein kuvan ulkopuolelle ja vähemmän konkreettisesti laajempien aiheeseen liittyvien perspektiivien rajaaminen elokuvan ulkopuolelle.

Ajan ilmeneminen kestona Honkasalon elokuvassa voidaan myös tulkita tarkovskilaisittain. Tarkovski suosi pitkiä otoksia nopearytmisen, eisensteiniläiseksi montaasiksi luonnehtimansa otoksien sijasta siksi, että katsoja voi tällöin paremmin määritellä oman suhteensa kuvauksen kohteeseen. Se oli hänen mielestään vähemmän manipulatiivinen tapa kuin kuvia nopeasti rinnastava montaasirakenne, koska se ei tuputa katsojalle valmiita merkityksiä.¹³ Tarkovski tote- si: "Samoin kuin elämä antaa keskeytymättömässä liikkeessään ja muuttumisessaan jokaiselle mahdollisuuden kokea ja tuntea jokainen yksittäinen hetki omalla tavallaan, niin myös todellinen elokuva, joka vangitsee täsmällisesti ajan, joka virtaa kuvan rajojen ulkopuolelle, elää ajassa, jos aika elää siinä – tämä kaksisuuntainen prosessi on elokuvan määräävä tekijä."¹⁴

Melancholia ei perustu vastakkaisasetelmille, vaikka siihen tarjotaankin aineksia, vaan rinnastusten tekeminen jätetään katsojalle

¹² Tarkovski 1989, 152.

¹³ Ibid., 152–158.

¹⁴ Ibid., 155.

¹⁵ Charles Affron (1982, 80) on todennut, että äärimmäisyyksiin vietynä leikkiäks lähestulkoon kieltää näkemisen.

¹⁶ Keskiyttyessäni tässä lähikuviin en väitä, ettei myös puolikuva tai kokokuva voisi ilmentää subjektiivisuutta. *Melan-choliassa* lähikuvien käyttö on kuitenkin selvästi korostuneempaa.

¹⁷ Ks. esim. <http://fi.wikipedia.org/wiki/Empatia> (linkki tarkistettu 18.12.2006); Ikola 1986.

¹⁸ Kokonaan subjektiivisella kameralla kuvattu *Nainen järvessä* (*Lady in the Lake*, Yhdysvallat 1947), jossa päähenkilö nähdään vain pari kertaa peilin kautta, osoitti eläytyvän ja empaattisen katsomisen edellyttävän kasvokuvia.

¹⁹ Plantinga 1999, 239, 242. Vaikka yleensä kykenemme tunnistamaan tunteita ilmeiden perusteella, niin tunnistaminen ei ehkä todellisuudessa ole niin tarkkanäköistä kuin kuvittelemme, sillä tunteet ovat äärimmäisen vivahteikkaita. Nykyinen tunneteoriat on hylännyt näkökannan, jonka mukaan tietyn tunteen voisi ongelmitta tunnistaa määrätynlaisen käyttäytymisen perusteella. Ks. Campbell 1997, 155, 180. Lisäksi on muistettava että tunteiden ilmaisussa on kulttuurisia eroja.

²⁰ Merleau-Ponty 1964, 52–53.

²¹ Merleau-Ponty 1968, 130–155.

itselleen. Katsojan halutaan omaksuvan empaattisen ja eettisesti vastuullisen asenteen ihmisiä ja tapahtumia kohtaan asettamalla nämä pohdiskelevan havainnoinnin kohteiksi ja antamalla katsojalle aikaa muodostaa oma mielipiteensä. Vaikka pitkät otokset antavat katsojan havainnoida vapaammin otoksen sisällä, on rajaamista ja valikointia tehty siinä missä konventionaalisemman montaasin omaavassa elokuvassakin.¹⁵ Elokuvassa ei esitetä verbaalisia arvioita kuvatusta tilanteesta, mutta katsojalle annetaan mahdollisuus esittää niitä omassa sisäisessä puheessaan. Eettisyys ja empatia eivät kuitenkaan toteudu ainoastaan pitkien otoskestojen avulla, vaan myös mm. ihmiskasvojen kautta, lähikuvien avulla.¹⁶

Kasvot ja empatia

Elokuva sisältää runsaasti kasvokuvia, lähi- ja puolilähikuvia, mutta melko vähän puhetta. Tästä valinnasta paistaa läpi luottamus siihen, että tuntemattomien ihmisten kasvot voivat synnyttää empaattisen reaktion ja että kasvokuva voi tarjota väylän ainakin osittain sisäiseksi miellettyyn tunteiden maailmaan. Empatiolla tarkoitetaan kykyä asettua toisen ihmisen asemaan ja ymmärtää hänen tunteita. Empatia määritellään myös myötäelämiseksi.¹⁷ Katsojan ja elokuvan henkilöiden välille syntyy intiimi suhde, vaikka tiedämme heistä vain hyvin vähän. Kuva on mahdollista kokea subjektiiviseksi silloinkin kun siinä ei näy ihmiskasvoja, mutta koska normaalissa elämässä päättelemme tunnetilan ensisijaisesti kasvojen perusteella, on kasvojen näkeminen tärkeää myös elokuvissa. Ihmiskasvot koetaan tärkeäksi empaattiselle ja eläytyvälle katsomiselle.¹⁸ Carl Plantinga on kirjoittanut ihmiskasvojen merkityksestä empaattisen ja tunteita herättävän katsomisen kannalta nimittämällä lähikuvaa ”empatian näyttämöksi”. Jo Bela Balazs totesi, että kasvoilla on keskeinen asema elokuvissa, koska ne vetoavat esikielelliseen kommunikaatioon, ”ekspressiiviseen liikkeeseen, eleeseen, mikä on ihmisrodun alkuperäinen äidinkieli”. Plantingan mukaan kasvokuva vetoaa meihin perustavalla tavalla, sillä tunnistamme kasvoista universaaleja tunteita.¹⁹

Maurice Merleau-Ponty kirjoitti, että tunteet näkyvät ulospäin ilmeissä ja eleissä, ihmisten välisessä vuorovaikutuksessa. Tunteet eivät ole salattuja, ainoastaan ne kokevan henkilön tunnettavissa.²⁰ Myöhäisfilosofiassaan Merleau-Ponty korosti, että se mitä kutsumme sieluksi tai tietoisuudeksi sijaitsee ulkona maailmassa. Meidän ei tarvitse yrittää nähdä toisen mielen sisään löytääksemme hänen sielunsa ja päästäksemme kurkistamaan hänen sisimpäänsä. Sielu on ruumiillistunut kehoon, jonka toinen voi nähdä ulkopuolelta. Toisen tuntemisen perustana on kehollinen maailmassaolo ja se, mitä Merleau-Ponty nimittää hieman mystisesti *lihaksi* (”la chair”). Hänen mukaansa olemme samaa lihaa kuin meitä ympäröivä materiaallinen maailma. Meidän ja toisten välisen vuorovaikutuksen perustana on se, että olemme molemmat sekä havaitsevia subjekteja että havaittavia objekteja. Lihan ansiosta olemme kaikki tavallaan yhtä ja samaa kehoa. Emme elä erillisissä, yksityisissä maailmoissa, jotka asettuvat vastakkain toisten maailman kanssa.²¹ M. C. Dillon selittää tätä ontologiaa sanomalla,

että sen mukaan meidän on mahdollista asettua toisen ihmisen asemaan ja tulkita hänen kokemuksiaan *kehon skeemojen* avulla. Jos nämä skeemat toimivat myös elokuvan katsomistilanteessa, niin meidän on mahdollista kokea toisten ihmisten henkilökohtainen ulottuvuus myös elokuvan kautta. Mikäli asetumme tälle kannalle ja hyväksymme lisäksi ajatuksen, että sielu sijaitsee ulkona maailmassa, niin olisi ehkä syytä puhua subjektiivisen kokemuksen tai sisäisyyden sijaan henkilökohtaisista kokemuksista. Tällöin myös ajatus kokemusten jaettavuudesta ja vuorovaikutuksesta tuntuu luontevammalta.²²

Plantinga huomauttaa, että empaattinen reaktio on todennäköisempi silloin, kun kyseessä on itseämme muistuttava henkilö tai ihminen, josta pidämme muuten.²³ Plantinga käsittelee fiktioelokuvia ja tilanne on luultavasti hieman erilainen dokumenttielokuvan kohdalla. Tuttuuden ja mieltymysten lisäksi tällöin vaikuttaa henkilöiden todellinen olemassaolo. Dokumenttielokuvan henkilö ei lakkaa olemasta kun elokuva päättyy, vaan jatkaa elämäänsä siellä jossain. Se, että henkilö on todellinen ja joudumme jakamaan maailman hänen kanssaan, saa meidät ehkä ponnistelemaan enemmän ymmärtääksemme häntä, vaikka emme hänestä suuresti pitäisikään. *Melancholian* kohdalla se, että kyse on lapsista, on lisäksi ratkaiseva. Viattomia lapsia kohtaan on helpompi tuntee empatiaa. Se on helpompaa myös siksi, että heidän identiteettinsä ei ole valmis, heistä ei ole vielä tullut niin erilaisia kuin me, vaikka olisivatkin toisesta kulttuurista. Honkasalon ajatuksena oli aluksi nimetä elokuva Vihollisen kuviksi, mikä olisi ollut ironista vasten elokuvan lähestymistapaa. Mielenkiintoinen kysymys on se, onko lasten hiljaisuudella myös empatiaa lisäävä vaikutus. Ainoastaan neljätoistavuotias Sergei esittää avoimesti mielipiteensä sodasta. Sotilasuralle aikova poika toteaa, ettei häntä pelota pahojen ihmisten tappaminen. Entä jos kuulisimme useamman heistä puhuvan näin? Vaikeutuisiko empatian ja kenties myös eettisyyden toteutuminen, mikäli heidän erilainen kokemusmaailmansa tuotaisiin sanoin julki? Myös hiljaisuutensa kautta *Melancholian* voidaan nähdä osoittavan uskollisuutensa todellisuudelle. Kuvattujen ihmisten hiljaisuus liittyy myös siihen, että he eivät uskalla tai heillä ei ole lupaa puhua – eikä osa todennäköisesti edes kykenisi puhumaan kokemuksistaan.²⁴

Kasvokuvilla on muitakin funktioita kuin empatian herättäminen. Ne määrittävät kuvauksen kohteiden suhdetta sosiaaliseen maailmaan. Lähikuviin ja puolilähikuviin rajaaminen irrottaa henkilöt heidän elämysympäristöstään ja toisista ihmisistä. Sotilasakatemian ja turvapaikan lapsilla on paljon ikätovereita ympärillään, mutta yksinäisyys leimaa heidän olemassaoloaan. Ikävä kuuluu runoja kirjoittavan Koljan säkeistä. Kolja makaa peittojen alla vuoteessa ja ääninauhalla hänen oma äänensä lausuu runon: "*Pilvet peittävät taivaan. Lyijypilvet, raskaat pilvet. Sielussani on pimeää. Kuin pilvet peittäisivät elämäni.*" Toisen runon aikana Kolja nukkuu jo: "*Haaveilen niin kuin Pushkin. Ehkä lennän avaruuteen lauluja laulellen. Haluan, haluan kaiken aikaa. Mutta kukaan ei ymmärrä minua.*"

Kasvojen ilmeiden keskeisyys ja taustatietojen niukkuus lisää näkökulman yleisinhimillisyyttä, mutta samasta syystä kohde jää pohjimmiltaan tuntemattomaksi. Muusta tilasta hetkeksi irrotettu kasvokuva synnyttää oman mikrotason draamansa, mutta annettiinpa

²² Kysymys, missä määrin tunteet ovat sisäisiä ja subjektiivisia ja missä määrin jotain ulkopuolista ja vapaammin jaettavaa, on laaja kysymys, jota en tässä yhteydessä pysty käsittelemään. Aihetta käsittelee esim. Campbell 1997.

²³ Plantinga 1999, 250.

²⁴ Ks. von Bonsdorff 2005, 25.

²⁵ Marks 2000, 162–163. Ks. myös Marks 2002, xii–xiii; 1–20.

²⁶ Ibid.

meille miten paljon tahansa aikaa tarkkailla, jäävät kasvot lopulta ainakin osittain läpitunkemattomiksi, ihminen niiden takana vieraaksi. Tässä tulee esille ero todellisen kohtaamisen ja elokuvan välityksellä tapahtuvan kohtaamisen kanssa. Sen vuoksi edellä esittämäni Merleau-Pontyn ajatukset eivät sovellu sellaisenaan elokuvakokemukseen. Emme voi kommunikoida suoraan elokuvassa olevien ihmisten kanssa ja havainnointiamme rajoittavat elokuvantekijän ennalta määräämät raamit. Kameratyöskentelykin, jota käsittelen tuonnempana lisää, tuntuu vihjaavan, että emme pysty asettumaan toisen asemaan täydellisesti. Tiukoilla rajauksilla on siis paitsi lähentävä myös sulkeva vaikutus.

Toisaalta kuvat kurovat etäisyyttä umpeen välittömyydellään. Monet kasvokuvista ovat erikoislähikuvia, jolloin vain osa kasvoista mahtuu kuvaan. Elokuvan alkuun ja loppuun sijoitetut intiimit kuvat heräävistä lapsista menevät henkilökohtaiselle tasolle ja kutsuvat eläytyvään, ruumiilliseen katsomiskokemukseen. Näemme yksityiskohtia, kuten korvan ja posken, ihokarvoja, peiton ihoa vasten. Kuvat vetoavat kosketusaistiin, niillä on taktiilinen ulottuvuus. Laura U. Marksia seuraten tällaista intiimiä visuaalisuuden muotoa voidaan nimittää *haptiseksi visuaalisuudeksi*. Marks soveltaa elokuva- ja mediatutkimukseen taidehistorioitsija Alois Riegeliltä peräisin olevaa käsitteparia optinen ja haptinen kuva. Haptisuus viittaa kosketusaistiin, mutta Marks tarkoittaa termillä yleisesti aisteja aktivoivaa elokuvaa. Optinen kuva perustuu havaitsijan ja kohteen väliseen etäisyyteen ja siitä syntyvään syvyyssilluusion, minkä ansiosta kohde havaitaan selkeästi. Haptinen kuva taas tuo kohteensa niin lähelle, että katse liikkuu sen pinnalla kiinnittyen esimerkiksi pinnan tekstuurin sen sijaan että hahmottaisi kohteen kokonaisuena objektina tilassa. Haptisessa visuaalisuudessa katse pikemmin liikkuu kuin fokusoituu, pyyhkäisee (*“graze”*) pintaa kuin katsoo (*“gaze”*) sitä etäältä. Voi kestää hetken ennen kuin katsoja tajuaa, mitä kuva esittää. Kuva ei ehkä tarkennu ollenkaan tai kokonaisuuden hahmottamista vaikeuttaa se, että kuva esittää irrallisia yksityiskohtia. Haptinen visuaalisuus lainaa muista aistikokemuksista, etenkin kosketuksesta ja kinesteettisyydestä, minkä vuoksi keho on siinä mukana enemmän kuin optisessa visuaalisuudessa. Optisessa havaitsemisessa korostuu kohteen esittävyys ja haptisessa materiaalinen läsnäolo, mutta kyse ei silti ole toisilleen vastakkaisista esittämisen muodoista vaan pikemmin aste-eroista.²⁵

Marks kiinnittää huomiota katsojan (subjektin) ja katseen kohteen (objektin) välisen rajan hämärtymiseen haptisessa visuaalisuudessa ja näkee siinä mahdollisuuden eettiseen ja tasa-arvoiseen katsomiseen. Kun kohde tuodaan haptisesti lähelle puretaan katsojan ja katseen kohteen välistä hierarkiaa, mikä on empatian kannalta tärkeää. Haptisen kuvan täydentäminen jää usein katsojan tehtäväksi, jolloin katsoja antaa oman panoksensa kohteen tulkintaan. Täydentäminen tapahtuu ainakin osittain kehon kautta. Marksien mukaan elokuva on kehollisen olemassaolon jatke, sillä merkityksiä ei kommunikoida yksinomaan merkien kautta vaan ne koetaan kehossa. Marks puhuu *“dynaamisesta subjektiivisuudesta katsojan ja kuvan välillä”*.²⁶

Hierarkioita madaltaessaan haptinen visuaalisuus rakentaa osaltaan eettisen katsomisen mahdollisuuksia myös *Melancholiassa*. Monet sen

kasvokuvista ovat haptisia siinä mielessä, että ne luovat mielteitä kosketusaistista, mutta vieläkin useammassa katsoja asetetaan optimaalisen etäisyyden päähän kasvopiirteiden tai vaikkapa maiseman havainnointia ajatellen. Vaikka kohteiden läsnäolo on useimmiten pikemmin visuaalista kuin materiaalista, henkii kuvista silti vahva aistimellisuus, hengittäminen, kuten Huoneen nro 2 alaotsikko kuuluu. *Melancholian* aistimellisuus leijuu ilmassa lähes käsin kosketeltavana, huokoisena. Se tavoittaa jonkin vaikeasti nimettävän kokemuksen alueen. Ehkä se on yksinkertaisesti olemista, läsnä olemista, aistimista ja havainnoimista – sekä elokuvassa esiintyvien henkilöiden että katsojien näkökulmasta ajatellen. Käsiteltävän asian ”mittakaava” on mielestäni myös oleellinen arvioitaessa esityksen haptisuutta. *Melancholia* käsittelee tai sivuaa varsin suuria kysymyksiä, kuten lasten kohtaloa kansakuntia ja etnisiä ryhmiä ravistelevissa sodissa. Tästä näkökulmasta katsottuna se tarkoittaa hyvin intiimille alueelle.²⁷

Haptisuus ei ole tietyissä tyylikeinoissa piilevä asia vaan pikemminkin läsnä koko elokuvan intiimissä lähestymistavassa. Haluan korostaa haptisuutta tässä yhteydessä nimenomaan osallistuvana katsomisena, mikä Marksinkin perimmäinen ajatus on. Niin kauan kuin elokuva pitää katsojan psyykkisesti otteessaan, eläytyy hän siihen voimakkaammin koko kehollaan. Kyllästynyt ja välinpitämätön asenne elokuvan tapahtumiin vähentää myös sitä aistimellista intensiteettiä, jolla katsoja reagoi esimerkiksi järkyttäviin tapahtumiin.²⁸ Tässä yhteydessä on relevantti elokuvakokemuksen eettisyyttä tutkineen Janet Stadlerin Merleau-Pontyä koskeva huomio. Stadlerin mukaan Merleau-Pontyn väitteellä, että havaitseminen on ruumiillista, on eettistä merkitystä, koska se vihjaa, että eettinen näkemys on tunnettu (”felt”) kokemus mieluummin kuin jotain mikä voidaan ymmärtää puhtaasti käsitteellisellä tasolla.²⁹ Tämä liittyy keskusteluun siitä, että toisten inhimillisyyden kokeminen on Merleau-Pontyn mukaan mahdollista ainoastaan kehojen välisessä maailmassa, jossa kohtaamme toiset ”elävinä organismeina pikemmin kuin salaperäisinä tietoisuuksina”.³⁰

Eettinen asennoituminen elokuvan henkilöihin pohjautuu aina osittain elokuvan ulkopuolisiin kokemuksiimme ja tietoihimme elämästä ja ihmisistä. Siksi Stadler on oikeassa sanoessaan, ettei elokuvassa esitetty eettinen näkemys voi olla yksinomaan käsitteellisesti ymmärrettävä asia. Se ei siis voi olla puhtaasti tyyliin kytkeytyvä tila tai tapahtuma. Honkasalon elokuva rakentuu kuitenkin niin vahvasti tyyllittelyn varaan, että tyyliä on vaikea sivuuttaa eettisyydestä puhuttaessa. Se, että *Melancholia* mahdollistaa vuorovaikutteisen suhteen katsojan ja elokuvan (mukaan lukien sen tekijä ja kohteet) välillä, johtuu ainakin osittain sen katsojan ajattelulle tilaa antavasta kerrontatyylistä. Vuorovaikutuksellisuus on *Melancholian* kohdallakin silti vain mahdollisuus, joka ei välttämättä toteudu jokaisen katsojan kohdalla. Jokaista katsojaa ei ole mahdollista tavoittaa.³¹

Näkökulma

Subjektiviisuutta on määritelty elokuvateoriassa usein kerronnan

²⁷ Ibid. *Melancholia* ei ehkä ole samalla tavoin henkilökohtainen elokuva tekijälleen kuin Marksian analysoimat monikulttuuriset ja usein omaelämäkerralliset teokset. Marks soveltaa haptisen visuaalisuuden ideoita monikulttuurisuutta käsitteleviin elokuviin, joiden tekijät ovat omasta kulttuuristaan etäälle joutuneita ihmisiä. He käsittelevät kulttuurieroja ja kulttuureihin liittyviä muistoja (ihmisistä, esineistä ja aistikokemuksista) henkilökohtaisissa teoksissaan. Perinteiset (fyysisistä tai psyykkistä) etäisyyttä ja rationaalista tietämistä korostavat teorit käyvät riittämättömiksi tällaisten kokemusten kuvaamisessa.

²⁸ Ks. aiheeseen liittyen Sobchack 2004, 258–285.

²⁹ Stadler 2001, 247.

³⁰ Dillon 1988, 115.

³¹ Tämän voi todeta esimerkiksi lukemalla katsojien kommentteja Internet Movie Databasesta. Ks. esim. nimimerkit ”johnhaxalax-1”, ”jeannedarc” ja ”Sir Dopealot” osoitteesta <http://www.imdb.com/title/tt0424272/usercomments> (linkki tarkistettu 19.12.2006).

³² Branigan 1984, 73

³³ Epäsuora kytkös henkilön ja tilarajauksen välillä sallii oikeastaan kaiken kuulua subjektiivisen kuvan piiriin.

³⁴ Ks. Sobchack 1992, 2004, esim. luvut 3 ja 6.

³⁵ Stadler 2002.

³⁶ Ibid., 246. Käännös minun.

näkökulman kautta. Edward Braniganin mukaan elokuvassa subjektiivisuus tarkoittaa sitä, että henkilö toimii tietyllä hetkellä tilarajauksen alkuperänä. Kytkös henkilön ja tilarajauksen välillä voi olla suora, jolloin kyseessä on näkökulmaotos. Se voi myös olla epäsuora, jolloin näkymän ja henkilön välinen kytkös ilmaistaan tyylyttelyn keinoin. Branigan nimittää henkilön ominaisuuksien projisointia ulkoiseen todellisuuteen henkilöprojektioksi.³² Kuva voi siis ilmentää subjektiiviteettia silloinkin, kun kyseessä ei ole näkökulmaotos tai henkilö itse ei näy kuvassa.³³ Tämä tuntuu kuitenkin hankalalta lähtökohdalta *Melancholian* analysoimiseen, koska siinä henkilöt pikemminkin näkyvät kuvatilassa kuin toimivat tilarajauksen alkuperänä Braniganin tarkoittamassa mielessä. *Melancholiassa* kuvien sommittelu korostaa visuaalisuutta, ei niinkään henkilön liikkeitä kolmiulotteisessa tilassa, mikä on johdonmukaista ajatellen elokuvantekijän kiinnostusta hiljaisuutta kohtaan. *Melancholiassa* emme oikeastaan katso henkilöiden kanssa, vaan katsomme heitä – usein katsomassa jotain mitä meille ei suoraan näydetä. Miten tällainen näkymän katsojalta osittain sulkeva näkökulma sitten liittyy eettiseen katsomiseen?

Janet Stadler pohtii elokuvan katsomisen eettisiä аспекteja Vivian Sobchackin fenomenologisen teorian pohjalta. Sobchackin Merleau-Pontyltä ammentavan teorian lähtökohdana on karkeasti sanoen elokuvakokemus kehollisesti ja paikkasidonnaisesti ymmärrettynä. Sobchackin mukaan se, miten havainnoimme elokuvaa, riippuu meitä ympäröivistä materiaalisista ja mentaalisista olosuhteista. Hän tutkii katsojan, elokuvan ja esitetyn välille muodostuvia suhteita mm. teknologiavälitteisenä suhteena. Tärkeä ulottuvuus Sobchackin teoriassa on se, miten elokuva mahdollistaa asettumisen toisen asemaan.³⁴ Stadlerin mukaan eettisyys mahdollistuu, kun asetamme – tai meidät asetetaan – katsomaan todellisuutta monien eri subjektien näkökulmasta. Stadler käyttää esimerkkinä elokuvaa *Kuolemaantuomittu* (*Dead Man Walking*, USA 1995), jossa katsoja asetetaan vuoroin kuolemaantuomitun ja tätä auttavan nunnan näkökulmiin ja sen lisäksi vielä niistä erottuvaan, elokuvan omaan näkökulmaan. Näkökulman lisäksi tyylyttelyn elementit vaikuttavat siihen, miten havaitseminen jostain näkökulmasta tapahtuu ja miltä se tuntuu.³⁵ Stadler selittää: ”Vastavuoroinen siirtyminen itsen ja toisen, subjektin ja objektin, välillä on keskeistä tavalle, jolla ihmiset pääsevät käsiksi merkityksiin, kokevat maailman ja ymmärtävät itseään. Elokuvan tekniikat, kuten otos – vastaotos -konventio, jäljentävät tai representoivat havaitsemisen ja kanssakäymisen malleja, jotka ovat keskeisiä eettisille havaitsemisen ja sitoutumisen muodoille (havaitsemisen käännettävyys, subjektienvälisyys, etäisyyden ja osallistumisen yhteen punoutuminen).”³⁶

Stadler ei tuo esille mitään olennaisesti uutta, mutta kiinnittää huomiota sellaiseen elokuvan peruskonventioiden ulottuvuuteen, jota emme välttämättä tule ajatelleeksi. Vastavuoroisuuden näkökulmasta *Melancholia* näyttäytyy ensisilmäykseltä mielenkiintoisessa ja hieman yllättävässäkin valossa. Sen kerronta ei kiinnity tietyn henkilön näkökulmaan vaan vaihtelee useiden välillä. *Melancholian* eettinen potentiaali ei piile niinkään siinä, että ymmärtäisimme asioita paremmin siksi, että meidät asetettaisiin jonkun näkökulmaan optisessa tai tiedollisessa mielessä, eli että näkisimme ja tietäisimme saman kuin henkilöt ja

ymmärtäisimme heidän tilannettaan sitä kautta. Plantinga toteaa, että näkökulmarakenne ei ole elokuvissa välttämätön tehokkaan tunteiden kommunikoinnin kannalta vaan yksittäiset kasvolähikuvat tai musiikilliset motiivit voivat riittää.³⁷ Tämän *Melancholia* osoittaa todeksi. Eettinen katsominen mahdollistuu pikemminkin sitä kautta, että yksinkertaisesti näemme nuo ihmiset. Eettisyys nojaa kuvien todistevoimaan, ei merkityksessä ”objektiivinen totuus maailmasta” vaan niiden kykyyn paljastaa jotain henkilökohtaisista kokemuksista ja jotain maailmasta. Nähdäkseni myös katsojan taju elokuvakerronnan nyanseista edesauttaa – mutta ei takaa – eettisyyden kokemuksen tapahtumista *Melancholian* tapauksessa.

Melancholiassa otos – vastaotos -rakennetta, jonka Stadler näkee perustavana eettiselle katsomiselle, ei juuri esiinny. Näemme usein henkilön katsomassa jotain mitä meille ei näytetä. Esimerkiksi elokuvan lopussa Aslan katsoo ulos ikkunasta. Kuulemme lentokoneen ääniä kuvan ulkopuolelta, mutta näkökulma pysyy koko ajan pojan kasvoissa. Kuvan ulkopuolinen tila aktivoituu silti havainnossamme tarkkaillessamme hänen kasvojensa ilmeitä ja yrittäessämme tulkita niitä. Vaikka tila ei näyttäyty ensisijaisesti toiminnan tilana, on mukana kuitenkin myös havainnoivaan tyyliin kuvattuja toiminnallisia tilanteita, jolloin vältytään kohteen liialliselta jähmettämislähtoiseltä sommitelmallisuuden kautta.³⁸

Melancholia kutsuu katsojan intiimille alueelle, mutta säilyttää samalla tietoisuuden erosta. Se jättää henkilönsä suuremmaksi salaisuudeksi kuin fiktiöhahmot *Kuolemaantuomitussa*. *Melancholian* katsojalle tarjoama asema tuntuisi sanovan, että toisen kokemukseen ei voi koskaan päästä kokonaan sisälle. Estääkö tämä sitten eettisen asenteen tai vastavuoroisuuden toteutumisen? Ei, sillä kuten von Bonsdorff toteaa Emmanuel Levinasiin viitaten, toinen ihminen jää aina osittain salaisuudeksi, tuntemattomaksi. Juuri tämä toiseus tekee toisesta ihmisen sen sijaan että hän olisi vain havainnon objekti ja mahdollistaa eettisen asenteen häntä kohtaan.³⁹ *Melancholiassa* lähikuvien haptinen visuaalisuus ja intiimi lähestymistapa estävät meitä asettumasta kohteen yläpuolelle ja omaksumasta objektivoivaa asennetta. Joudumme tunnustamaan toisen olemassaolon.

Merleau-Ponty sanoo vastavuoroisuuden filosofiaansa nojaten yksinkertaisesti, että koska näemme toisen aina kehollisena ja toimivana olentona (jollaisia itsekkin olemme) eikä pelkästään havainnon objektina, tiedämme hänellä myös olevan tietoisuuden. Toisaalta samalla kun tunnustan toisen tietoisuuden, ymmärrän, että tällä toisella tietoisuudella on oma maailmansa, joka ei ole minun ja että hänellä on kokemuksia, joita en voi jakaa. Merleau-Ponty ei puhu tässä yhteydessä etiikasta, mutta voimme ajatella Mary Rose Barralia seuraten, että toisen käyttäytymisen havaitseminen on avain toisen havaitsemiseen subjektina, eikä pelkästään objektina.⁴⁰ Se mahdollistaa toisen yksilöllisyyden kunnioittamisen. *Melancholiassa* tähän annetaan mahdollisuus.

Ei voida olettaa, että dokumenttielokuvassa eettinen katsoisuus toteutuisi täsmälleen samojen periaatteiden mukaisesti kuin fiktiössä. Edellisessä tilan ei tarvitse olla ensisijaisesti toiminnan tilaa ja ajan kronologista toiminnan aikaa. *Melancholiassa* tila ja aika on

³⁷ Plantinga 1999, 242.

³⁸ *Melancholian* visuaalinen kauneus saattaa herättää kysymyksen estetiisoinnin oikeutuksesta, koska siinä sentään käsitellään sodan tuhoja. Voidaan kysyä, eikä sellainen ole epäeettistä? Estetiisointia ja eettisyyttä ei tule pitää automaattisesti toisensa poissulkevinä kategorioina. Vaikka elokuvan tekijä näkee aiheessaan kauneutta, ei se tarkoita etteikö hän suhtautuisi vakavasti sodan kauheuteen. Se, että maailmasta kaikista huolimatta löytyy kauneutta pikemminkin edesauttaa vastuullisen ja oikeudenmukaisen asenteen omaksumisessa. Sitä paitsi *Melancholian* kauneus ei ole mitenkään yksiselitteistä. Esimerkiksi Grozny-jakso on ristiriitainen siinä mielessä, että kuvauksen kohde – tuhottu kaupunki – on ruma, mutta puhtaasti visuaalisesti ajatellen mustavalkoisissa kuvissa voi nähdä karua kauneutta. Käytännössä tällainen muodon erottaminen sisällöstä on tietenkin väkijästä. Elaine Scarry (1999, 80, 86–90. Ks. myös von Bonsdorff 2005) on argumentoinut, että kauneuden havaitseminen synnyttää lisää kauneutta ja oikeudenmukaisuutta esimerkiksi kauniiksi ja oikeudenmukaisiksi määriteltävien tekojen ja ajatusten muodossa. Scarryn mukaan kauniiden asioiden havaitsemisesta, ja erityisesti niiden aktiivisesta tavoittelusta, voi seurata halu suojella niitä ja toimia niiden puolesta. Kauneus saa meidät havaitsemaan sekä elottomien että elollisten olioiden eläväisyyden ja haurauden, mihin emme päivittäisessä elämässä tule kiinnittäneeksi riittävästi huomiota. Kauneuden tavoittelija haluaa todennäköisesti ilmentää kauneutta jollain tavoin myös omassa elämässään.

³⁹ Bonsdorff 2005, 26–27.

⁴⁰ Barral 1984, 221–222.

⁴¹ Vaikutelmaksi jää, että Honkasalo on kuvausmetodillaan pyrkinyt siihen, että lapset voisivat olla kuvaustilanteissa mahdollisimman pitkälti omansa itsenään. Haastattelutilanteissa he olisivat todennäköisesti jännittäneet enemmän ja esiintyneet kamerasta tietoisempina. Von Bonsdorff (2005, 28) kiinnittää kuitenkin huomiota siihen, että marssiharjoitusta esittävässä kohtauksessa pojat ovat tietoisia kamerasta, mutta että he esiintyvät enemmänkin esimiehilleen kuin kuvaajalle.

⁴² Pauline von Bonsdorff on käsitellyt artikkelissaan *Beauty and Truth in The 3 Rooms of Melancholia* (2005) subjektienvälisyyden teemaa Levinasin filosofian avulla.

näkemykseni mukaan alistettu tunteiden ja mielialojen ilmaisemiselle ja pyrkimykselle saada katsojan empatia ja vastuuntunto heräämään. Kamera tarkkailee henkilöitä läheltä, mutta silti sivusta ilman että menisi tilanteisiin mukaan. Intiimiydestä huolimatta tekijä ei tee omaa läsnäoloaan näkyväksi, ei puutu tilanteisiin näkyvästi. Tekijyys tulee esille elokuvan hiljaisuuden, siitä puuttuvan verbaalisen auktoriteetin, kautta.⁴¹

Melancholiassa ei haluta toistaa mediasta tuttuja Tshetshenian sotaa ja lapsisotureita koskevia tietoja eikä esittää ihmisten mielipiteitä politiikasta vaan pikemminkin piirtää kuvaa heidän henkilökohtaisesta todellisuudestaan ja sitä kautta sodan vaikutuksista. Tulkintani mukaan tämän henkilökohtaisen ulottuvuuden tavoittelussa *Melancholia* luottaa kuvan ja äänen keinoihin. Se luottaa siihen, että katsoja ei tarvitse yksityiskohtaista tietoa eikä tarinamuotoa pystyäkseen tunnistamaan universaalien ihmisyyden ja arvokkuuden ja lapsen mielen haavoittuvuuden. *Melancholiassa* esiintyvät ihmiset tulevat meille läheisiksi, mutta jäävät silti salaisuudeksi ja siinä piilee osittain syy heidän arvokkuutensa. *Melancholia* on kivuliaan kaunis elokuva kamalasta aiheesta.

Olen pohtinut tässä artikkelissa subjektiivisuuden ja toisen kohtaamisen problematiikkaa fenomenologisesta näkökulmasta esimerkiksi Pirjo Honkasalon ohjaama dokumenttielokuva *Melancholian 3 huonetta*. Kokonaisvaltaisen luennan sijasta olen tarkastellut elokuvaa määrättyjen aspektien valossa. Painopiste on ollut tietoisesti enemmän tyyllisissä ja rakenteellisissa seikoissa kuin sisällössä, josta olen puhunut melko yleisellä tasolla. Kuten alussa totean, keskeistä *Melancholialle* on mielestäni yhtäältä subjektiivisen kokemuksen välittäminen ja toisaalta myös pyrkimys subjektien väliseen vuorovaikutukseen. Molempiin pyrkimykseen kytkeytyy eettisyyden, ajan ja empatian kysymyksiä, jotka koskevat sekä elokuvan muotoa että elokuvan ja katsojan välistä suhdetta. Tarkastelussani elokuva on paljastunut sekä rakenteen että sisällön tasolla avoimeksi. Sen voi nähdä olevan monessa mielessä lähtökohta katsojan omalle ajattelulle. Subjektienvälisyyden kysymystä lähestyin sekä elokuvateorian että Maurice Merleau-Pontyn filosofian kautta. Fenomenologiasta vaikutteita saanut elokuvateoria, kuten Janet Stadlerin teoria katsomisen eettisyydestä ja Laura U. Marksian teoria haptisesta visuaalisuudesta, näkevät elokuvan mahdollisuutena toisen kohtaamiseen ja tunnustamiseen. Merleau-Pontyn mukaan tämä johtuu siitä, että kehollisen olemassaolomme kautta maailma on meille yhteinen ja toisten asemaan asettuminen on mahdollista.⁴²

Lähteet

Affron, Charles (1982), *Cinema and Sentiment*. Chicago: Chicago University Press.

Barral, Mary Rose 1984 (1965), *The Body in Interpersonal Relations: Merleau-Ponty*. Lanham: University Press of America.

Bersani, Leo ja Ulysse Detoit (2004), *Forms of Being: Cinema, Aesthetics, Subjectivity*. London: British Film Institute.

Bonsdorff von, Pauline (2005), *Beauty and Truth in The 3 Rooms of Melancholia*. Teoksessa Claes Enzenberg and Simo Sätälä (eds.), *Perspectives on Aesthetics, Art and Culture. Essays in Honour of Lars-Olof Åhlberg*. Stockholm: Thales, 20–40.

Branigan, Edward (1984), *Point of View in Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. New York: Mouton Publishers.

Campbell Sue (1997), *Interpreting the Personal*. Ithaca: Cornell University Press.

Dillon, M. C. (1988), *Merleau-Ponty's Ontology*. Bloomington: Indiana University Press.

Grodal, Torben (1997), *Moving Pictures: A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press.

Ikola, Ismo (1986), *Nykysuomen sanakirja*. Espoo: Weilin+Göös.

Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Marks, Laura U. (2002), *Touch. Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Sense and Non-Sense*. Evanston: Northwestern University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1968), *The Visible and the Invisible*. Evanston: Northwestern University Press.

Plantinga, Carl (1999), The Scene of Empathy and the Human Face on Film. Teoksessa Carl Plantinga and Greg M. Smith (eds.), *Passionate Views. Film, Cognition, and Emotion*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 239–255.

Scarry, Elaine (1999), *On Beauty and Being Just*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.

Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

Sokolowski, Robert (2000), *Introduction to Phenomenology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Stadler, Jane (2002), Intersubjective, Embodied, Evaluative Perception: A Phenomenological Approach to the Ethics of Film. *Quarterly Review of Film & Video* 19, 237–248.

Tarkovski, Andrei (1989), *Vangittu aika*. Jyväskylä: Gummerus.

Valkola, Jarmo (2002), *Dokumentin teoria ja estetiikka digitaalisen median aikakaudella*. Jyväskylä: Cineart.