

Kaisa Hiltunen

TODELLISUUDEN VÄLIINTULOJA FIKTIOELOKUVASSA

Silloin tällöin käy niin, että muutoin näyteltyyn elokuvaan sisältyy kohtaus, jonka kuvat kertovat kuin huomaamattaan omaa tarinaansa ja joka ohimenevän hetken ajan saa katsojan unohtamaan täysin elokuvan varsinaisen tarinan (Kracauer 1960, 302).¹

Joskus elokuvan fiktiivinen maailma todellakin tuntuu ohenevan tai murenevan kesken katselun. Tämä yleensä ohimenevä kokemus, jossa todellisuus syrjäyttää fiktiivisen todellisuuden, voi johtua esimerkiksi siitä, että tutun paikan näkeminen muuntaa fiktion kokemuksessamme dokumentiksi. Joskus taas lavastamattomalta vaikuttavan kohtauksen myötä esielokuvallinen tilanne nousee etualalle. Esimerkiksi kohtaus, jossa päähenkilö kävelee ruuhkaisella kadulla, voi kirvoittaa meidät pohtimaan, tietävätkö kuvissa näkyvät ihmiset olevansa elokuvassa.

Fiktion oheneminen voi johtua myös elokuvantekijän yrityksestä vieraannuttaa katsoja tarinamaailmasta ja joskus jopa elokuvantekijän kyvyttömyydestä rakentaa yhtenäisen ja uskottava fiktiivinen todellisuus. Usein syyt ovat kuitenkin katsojalähtöisiä. Näin on esimerkiksi silloin, kun elokuvassa esitetyt eettiset tai poliittiset näkemykset ovat niin suuressa ristiriidassa omien käsitystemme kanssa, että emme pysty suhtautumaan fiktion fiktiona.

Tässä katsauksessa tarkastelen todellisuuden tunkeutumista fiktiokokemukseen fenomenologisten ja ns. realististen elokuvateorioiden pohjalta. Tarkasteluni perustuu suurelta osin Vivian Sobchackin kirjoituksiin ja erityisesti hänen tulkintaansa ranskalaisen

Jean-Pierre Meunierin fiktio-, dokumentti- ja kotielokuvakokemuksesta käsittelevästä fenomenologisesta teoriasta.² Tämän teorian lähtökohtana on, että elokuvan eri lajit ovat häilyviä sen suhteen, koetaanko ne fiktiivisinä vai faktuaalisina. Meunierin ja Sobchackin mukaan kokemus fiktion ohenemisesta sisältyy lähtökohtaisesti näytelmäelokuvaan ja sen laukaisee ennemmin katsojan oma tietoisuus kuin jokin elokuvan rakenteellinen seikka. Siegfried Kracauer puolestaan esittää, että onnistuneessa elokuvassa fiktion ja todellisuuden tulee limittyä.

Kysyn, mitkä seikat vaikuttavat fiktiokokemuksen murenemiseen ja millaisena elokuvan ja todellisuuden välinen suhde tarkasteltavissa teorioissa nähdään. Henkilökohtaisella tasolla kokemuksen syntyyyn vaikuttavien seikkojen lukumäärä on todennäköisesti loputon. Siksi on pyrittävä löytämään elokuvalle, ja erityisesti fiktiolle, tyypillisiä piirteitä. Katsauksen aiheena on siis se, miten rikkoontumisen mahdollisuus sisältyy elokuvaan lähtökohtaisesti. En kuitenkaan ole kiinnostunut tässä yhteydessä siitä, miten elokuvantekijä tietoisesti aiheuttaa fiktion rikkoontumisen kokemuksen.

Se, että emme kykene ylläpitämään fiktiivistä asennetta läpi elokuvan, on nykyteoriassa laajasti hyväksytty näkemys. Ajatus esiintyy muun muassa Sobchackin fenomenologisessa ajattelussa ja kognitiivisissa näkemyksissä. Myös analyyttistä filosofiaa edustavan David Novitzin (1997, 253) mukaan on normaalia, että emme upoudu fiktion koko sen keston ajan, vaan liikumme vuorotellen sisään ja ulos reflektoiden samalla reaktioitamme. Fiktiivisen

asenteen purkautuminen ei siis tarkoita, että elokuvakokemus välttämättä tärveltyisi.

Novitzin esittämät perustelut sen sijaan eivät ole täysin vakuuttavia. Hän nimittäin huomauttaa, että fiktioiden konventiot edellyttävät lukijoiden tai katsojien reagoivan niihin määrätyillä tavoilla, ja yksi syy siihen, miksi emme aina onnistu suhtautumaan fiktion fiktiona, on fiktiivisten käytäntöjen huono tuntemus. Vakuuttavampi on hänen lisäyksensä, että todennäköisempi syy on katsojan kärsimättömyys suhteessa teoksen vaatimuksiin tai hänen kokemansa ristiriita omien ja teoksessa esitettyjen näkemysten välillä. Novitz viittaa Peter Lamarquen ja Stein Haugom Olsenin näkemykseen, jonka mukaan estymme ymmärtämästä fiktiota oikein, mikäli emme pääse kunnolla sisälle fiktiiviseen maailmaan. Heidän mukaansa fiktio on tärkeä ymmärtää oikealla, tekijän tarkoittamalla tavalla, sillä väärä asenne johtaa ”kognitiiviseen etäisyyteen”. Novitzin (1997, 251–253) mielestä näin ei voi olla, koska siitä seuraisi, että esimerkiksi kritisoidessamme fiktiota aiheellisesti rasistiseksi, meitä voitaisiin moittia kyvyttömyydestä suhtautua siihen fiktiona. Koska elokuvat eivät ole muusta elämästä erillinen alue, arvioimme niitä suhteessa ympäröivään todellisuuteen ja muihin kokemuksiimme. Siksi on normaalia, ja toivottavaa, suhtautua fiktion fiktiona ja arvioida sitä lisäksi kriittisesti ja moraalisesti.

Kognitioteoreetikoiden mukaan elokuvan havainnointia ohjaavat samat mekanismit kuin havaitsemista yleensä. Näin varmasti on, mutta elokuvallisen ja arkihavainnoinnin yhtäläisyyksien ylikorostaminen johtaa helposti siihen, että esteettisen havainnoinnin erityispiirteisiin ei kiinnitetä tarpeeksi huomiota. Kognitiivinen teoria onkin jossain määrin sivuuttanut elokuvan ja todellisuuden välisen erityisen suhteen keskittyessään siihen, miten sisäiset (osittain kulttuurin informoimat) prosessit ohjaavat havaitsemista (ks. esim. Aitken 2001, 127).

Elokuvan ja todellisuuden välisestä suhteesta kiinnostuneet realistiset teoriat ja fenomenologia jäivät syrjään 1960-luvulla strukturalismin nousun myötä, jolloin huomio kohdistui enemmänkin elokuvatekstin sisäisiin ominaisuuksiin. Jälkistrukturalismin ja monien postmodernististen suuntaus-

ten valtakaudella teoreetikot olivat kiinnostuneempia teosten sisäisistä lainalaisuuksista ja diskursiivisten systeemien välisistä lainalaisuuksista kuin katsojan, elokuvan ja todellisuuden välisestä vuorovaikutuksesta. Katsojan ja elokuvan välisestä suhteesta toki keskusteltiin, mutta enimmäkseen psykoanalyttisistä ja ideologiateoreettisista näkökulmista käsin. Näissä viitekehyksissä katsojan, elokuvan ja todellisuuden välistä suhdetta ei nähty sillä tavoin aktiiviseksi neuvotteluksi kuin se ymmärretään kognitiivisissa, realistisissa ja fenomenologisissa suuntauksissa nykyään. Elokuvan illusionismista keskusteltiin paljon 1970- ja 1980-luvuilla. Varsinkin marxilaisesti orientoituneet teoreetikot näkivät ongelmaksi katsojan liiallisen uppoutumisen fiktion. Tässä ilmiössä realismilla oli huono kaiku sekä esteettikkana että teoriana, sillä ns. illusionistisen realismin ajateltiin kätkevän rakenteisiinsa potentiaalisesti taantumuksellisia ideologioita. Jälkistrukturalismi kiinnitti enemmän huomiota siihen miten ulkopuoliset voimat muokkaavat katsojasubjektia kuin siihen miten katsoja itse vaikuttaa aktiivisesti elokuvakokemuksen rakentumiseen. (Ks. esim. Aitken 2001, 115–128; Margulies 2002, 6–9.) Toisaalta angloamerikkalaisessa elokuvateoriassa esitettiin näkemyksiä, joiden mukaan katsoja muodostaa merkityksensä itse eli elokuva rakentuu vasta katsojan myötä. Ajateltiinpa katsojan ottavan merkityksiä vastaan passiivisesti tai rakentavan niitä aktiivisesti, niin kysymys siitä, missä määrin katsojan tiedot ja kokemukset elokuvan ulkopuolisesta todellisuudesta vaikuttivat katsojan ja elokuvan väliseen suhteeseen, jäi vähäiselle huomiolle pitkäksi aikaa.

Elokuvan, katsojan ja todellisuuden välinen suhde ja mm. etiikkaan ja totuuteen liittyvät kysymykset ovat palanneet keskusteluun viimeaikaisten affektiivisuutta ja ruumiillisuutta korostavien teorioiden sekä mm. Kracauerin ja André Bazinin kaltaisten teoreetikoiden uudelleenarvioinnin myötä. Filosofisten realismikäsitteiden relevanssia suhteessa elokuvalliseen realismiin on myös pohdittu (ks. esim. Aitken 2001, 168–192; Aitken 2006; Margulies 2002; Rosen 2002). Näitä laajoja kysymyksiä on kuitenkin tarkasteltu enimmäkseen suhteessa dokumenttielokuvaan ja ns. ei-fiktiivisiin elokuviin, joilla

englannin kielessä viitataan joissakin yhteyksissä tosiasiapohjaisiin fiktioelokuviin (*nonfictional films*).³ Jotkut teoreetikot ovat korostaneet kaikkien elokuvien fiktiivistä, tekijän subjektiivisiin valintoihin perustuvaa luonnetta.⁴ Harvemmin asiaa on lähestytty päinvastaisesta suunnasta kysymällä missä määrin jokainen elokuvakokemus määrittäyty katsojasubjektin kautta ja missä määrin jokainen elokuva on dokumenttielokuva. Meunieren ja Sobchackin mukaan sekä fiktiivisyys että dokumenttaarisuus voivat olla läsnä samassa elokuvassa johtuen enemmän katsojan ja elokuvan välisen suhteen laadusta kuin elokuvan formaalisista ominaisuuksista.

Katsojan ja elokuvaobjektin välinen suhde

Sobchackin (1999, 246) mukaan asiat ja objektit säilyttävät fiktiossa eksistentiaalisen kaikkensa, ja toisinaan tuo kaikki saattaa yltäy huudoksi. Tällöin asioiden todellinen olemassaolo limittyy osaksi niiden fiktiivistä roolia ja ”fiktiivinen tietoisuus murtuu”, kuten Sobchack sanoo Meunieriin viitaten. Kaiun muuttuminen huudoksi riippuu ennen kaikkea katsojan subjektiivisesta kokemuksesta, siitä millaisia muistoja ja tietoja hänellä on esitetyistä asioista. Tästä näkökulmasta fiktio- ja dokumenttielokuva eivät ole kaksi täysin erillistä kategoriaa. Saatamme hetkittäin *kokea* fiktion dokumenttaarisena ja dokumentin fiktiivisenä.

Meunier erottelee kolme osittain päällekkäistä tietoisuuden muotoa, jotka luonnehtivat katsojan suhtautumista kotielokuvaan⁵, dokumenttielokuvaan ja fiktioelokuvaan. Niiden väliset erot eivät ole niinkään elokuvaobjektissa itsessään kuin katsojan tietoisuudessa ja suhteessa elokuvaobjektiin. Katsomisen ja samastumisen tapoja ohjaavat katsojan eksistentiaalinen ja ruumiillinen tieto, tarkkaavaisuuden muodot sekä henkilökohtainen eettinen vastuu. Katsojan henkilökohtaisten kokemusten ja dokumentin tai fiktion välisen *suhteen* laatu ratkaisee, millaisesta elokuvaobjektista lopulta on kyse. Elokuvakokemuksissa ilmenevä visuaalinen tai kerronnallinen muutos yksinään ei siis välttämättä riitä aiheuttamaan esimer-

kiksi kokemuksesta fiktion murenemisestä. (Sobchack 1999, 251; 2004, 285.)

Esseessään ”The Charge of the Real: Embodied Knowledge and Cinematic Consciousness” Sobchack (2004, 285) havainnollistaa fiktiivisen todellisuuden murenemista omalla kokemuksellaan Jean Renoirin elokuvasta *Pelin säännöt* (*La règle du jeu*, Ranska 1939). Elokuvassa on pitkä metsästysjakso, jonka aikana ammutaan jänis. Sobchack sanoo, että tajuttuaan elokuvantekijöiden tappaneen jäniksen oikeasti, hän havahtui yhtäkkiä todellisuuden väliintuloon. Fiktiivisen maailman eheys särkyi hetkeksi, mutta ei kuvassa tai kerronnassa tapahtuneen tyyllillisen muutoksen vuoksi. Samaan elokuvaan sisältyvä ihmisen kuolema näyttää yhtä todelliselta, mutta katsoja tietää, että vain jänis kuolee oikeasti. Sobchackin mukaan fiktiivinen todellisuus särkyi ruumiillisen tiedon ja hänen jäniksen kohtaloa kohtaan tuntemansa eettisen huolen seurauksena. Hänen suhteeseensa elokuvaan syntyi ero, joka muutti kokemuksen fiktiivisestä dokumentaariseksi. Jokaiseen fiktiiviseen elokuvakokemukseen sisältyy mahdollisuus, että fiktio latautuu yllättäen todellisuudella ja sen vaatimuksilla.⁶

Katsomme harvoin fiktiota tarkoituksellisesti dokumenttina. Elokuva on normaalisti määritelty etukäteen jommaksikummaksi, ja asenteemme on sen mukainen. Sobchack (1999, 251) on ehkä liian jyrkkä sanoessaan, että ”dokumentti’ ei ole asia [*thing*], vaan subjektiivinen suhde elokuvaobjektiin. Katsojan tietoisuus viime kädessä määrää, millainen objekti se on.” Myöhemmin hän tarkentaa näkökantansa huomauttamalla, että katsojan kokemus siitä, onko esitys fiktiivinen vai todellinen, voi olla esitietoinen tai tietoinen, idiosynkraattinen tai konventionaalinen, lyhyt- tai pitkäkestoinen. Hän lisää:

Ehkä voitaisiin väittää, että ne, mitä kutsumme dokumentti- tai fiktioelokuviksi, ovat *vain* asioita – toisin sanoen sedimentoituja ja konkretisoituja objekteja, joiden taustalla on paljon dynaamisempi ja muuttuvampi kokemus, jota ei voida riittävästi kuvailla sellaisin binaarisin termein [dokumentti- ja fiktioelokuva]. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että yksittäisen katsojan kokemus yksin määräisi sen, mistä fiktio- tai

dokumenttielokuva muodostuu. (Sobchack 1999, 251.)

Elokuvalla on katsojan havainnosta riippumattomat, elokuvakokemusta ohjaavat ominaisuudet. Siksi katsoja ei voi kulttuuri- ja kontekstista irrallaan päättää elokuvan vastoin yleistä konsensusta olevan vaikka dokumentti, mutta hänen oma (osittainen) luentansa siitä voi olla dokumentaarinen. (Sobchack 2004, 268; 273.)

Fiktiosuhde Meunierin mukaan

Toisin kuin dokumenttielokuvan objektit, fiktion objektit ovat meille erityisyydessään tuntemattomia. Esimerkiksi fiktiossa esiintyvän koiran tunnemme (todennäköisesti) yksinomaan valkokankaan kautta. Fiktiota seurattessamme suljemme yleensä mielestämme näkemiemme asioiden todellisen olemassaolon. Fiktiossa kokemus elokuvallisten objektien poissaolosta, tai toisaalla olostakaan, on Meunierin mukaan kaikkein vähäisin. Tämä johtuu siitä, että fiktioelokuvan objektit koetaan "irreaalisina" tai kuvitteellisina, ei niinkään poissaolevina. Koemme, että objektit annetaan meille suoraan, että ne ovat olemassa täällä virtuaalisessa maailmassa eikä jossain toisaalla, todellisessa maailmassa. Meunierin mukaan (Sobchack 1999, 242–243) elokuvan väistämätöntä poissaoloa (sitä, että objektit ovat läsnä vain kuvina) modifioi katsojan henkilökohtainen ja kulttuurinen tieto elokuvaobjektin eksistentiaalisesta asemasta suhteessa häneen itseensä. Juuri henkilökohtaisen tiedon vuoksi elokuvilla on meille merkitystä ja siksi suhteemme niihin on henkilökohtainen, joskus kiihkeäkin.⁷

Mitä tiiviimmin huomiomme on valkokankaalla, sitä vahvemmin koemme nähdyin erityisyydessään emmekä niinkään sen todellisuuteen suuntautuvien viittausten kautta. Elokuvan maailma on fiktiokokemuksessa autonomisempi. Dokumenttielokuvaan verrattuna se on katsojan elämisaikavälisestä erillisempi todellisuus, joka on olemassa vain välitetyn läsnäolonsa kautta havainnossa. Fiktiossa katsojan konstitutiivinen toiminta, joka on aktiivista dokumenttielokuvassa (ja kaikkein aktiivi-

sinta kotielokuvassa), vähenee Meunierin mukaan (Sobchack 1999, 245). Meunier ei kuitenkaan väitä, että katsoja unohtaisi katsovansa fiktiota. Todellisuus väijyy aina nurkan takana.

Sobchack (1999, 242–244) tiivistää Meunierin näkemyksen dokumentti- ja fiktiokokemuksen eroista seuraavasti. Dokumenttikokemuksille on olennaista, että tiedämme kuvien ja niiden sisältöjen olevan olemassa toisaalla, todellisessa maailmassa. Siksi huomiomme suuntautuu lähtökohtaisesti valkokankaan kautta todellisuuteen. Fiktiossa sen sijaan huomiomme on pääsääntöisesti valkokankaan objekteissa ja tapahtumissa, joiden merkitys nousee ensisijaisemmin niiden keskinäisistä suhteista kuin viittaavuudesta ulkoiseen todellisuuteen. Toisinaan huomiomme kuitenkin irtaantuu fiktiivisistä tapahtumista ja fiktiivinen tietoisuus voi rikkoontua. Koska tavallisesti suhtaudumme fiktion fiktiona, voi mureneminen olla häiritsevää – ei vain Sobchackin Renoir-esimerkin avulla kuvaamassa eettisessä mielessä vaan myös eläytymisen ja esteettisen elämyksen kannalta. Fiktion mureneminen ei ole luultavasti subjektiivisen luonteensa vuoksi herättänyt teoreettisia intohimoja siinä määrin kuin kysymys dokumenttielokuvan fiktiivisestä luonteesta, johon kytkeytyy useammin eettisiä seuraamuksia. Fiktioon upotettu dokumenttimateriaali, tai jopa vain dokumentin kaltainen materiaali, saattaa kuitenkin rikkoa fiktiokokemuksen eettisesti arveluttavalla tavalla.⁸

Elokuvan ylijäämäisyys

Tom Gunning (1999, 464–465) on todennut, että elokuvassa yhdistyvät aina kertominen ja näyttäminen (*showing*). Kaikkea elokuvassa näkyvää ei Gunningin mukaan voida alistaa kertomiselle tai kerronnallistamiselle (*narrativization*). Elokuvalle on ensisijaisempaa kyky näyttää asioita välittömästi kuin kertoa niistä. Lähes jokaiseen kuvaan sisältyy jotain kerronnallistamisen ylittävää, kuten taustalla lentävä lintu tai puusta tippuva lehti. Elokuva siis näyttää aina paljon, jopa enemmän kuin olisi tarpeen. Tämä mimeettisyyden ylijäämä suhteessa kerron-

nallisiin merkityksiin syntyy automaattisesti valokuvan myötä. Gunningin mukaan elokuvallisen kertojan tehtävä on lannistaa valokuvamateriaaliin sisältyvä vastustus kertomista kohtaan, sen luontainen pyrkimys mimeettisyyteen. Elokuvantekijän on valikoitava kuviin sisältyvästä suuresta satunnaisten yksityiskohtien joukosta kerronnallisesti tärkeät elementit ja luotava niistä hierarkia, jota tulkitsemalla katsoja ymmärtää elokuvan merkitykset. Tästä strategiasta huolimatta katsoja saattaa kiinnittää huomionsa juuri tuohon ylijäämään.

Yksi kerronnallistamista vastustava elementti on ihmiskeho. Fiktioelokuvassa näyttelijöiden eleet ovat kontrolloituja, mutta dokumenttielokuvassa keholla on enemmän vapautta. Etnografista narratiivia käsittelevässä artikkelissaan Jennifer M. Barker (1995, 58) havainnollistaa, miten ihmiskeho voi kapinoida narratiivia vastaan. Michelangelo Antonionin Kiinassa kuvaamassa dokumenttielokuvassa *Chung Kuo China* (Italia, 1972) kertojaääni väittää syrjäseudun ihmisten pelänneen kuvausryhmää, mutta kuvassa näkyvän kiinalaismiehen käytös ei tue väitettä. Miehen kehon kieli, jossa ei näy häivääkään arkuudesta, kyseenalaistaa narratiivin auktoriteetin. Elokuvasa kuvan suora vaikutus on siis joskus narratiivia vakuuttavampi.

Barker (1995, 69–71) lisää, että vaikka keho palvelee fiktioelokuvassa fiktiivistä tarkoitusta ja sijaitsee kontrolloidussa systeemissä, niin sitä ei silti voida hallita täysin. Walter Benjaminia mukaillen Barker toteaa, että kehon kyky puhutella kerronnan yli on elokuvallisen kuvan funktio. Benjaminin mukaan se johtuu elokuvallisen kuvan taktiilisuudesta, mikä voi olla häiritsevää fiktion kannalta. Barker viittaa myös Michael Taussigin ajatukseen, että kuvauksen kohteena oleva fyysinen olento ylittää paitsi representaation ja siihen liittyvän optisen hajoamisen myös henkilöhahmon ja kerronnan nostaen kehon puhtaan olemassaolon tasolle. Barkerin mielestä kuvatut kehot puhuvat siis katsoville kehoille narratiivisen rakenteen ylittävällä kuvan taktiilisella tasolla. Kuvan taktiilisuus, tai haptisuus, on omiaan siirtämään katsojan huomion oman kehonsa reaktioihin, mikä voi myös rikkoa fiktiivaikutuksen esimerkiksi äärimmäisen

väkivaltaisissa elokuvissa. Taktiilisuus ei ole ainoastaan kehon kuvien ominaisuus, mutta usein vahvasti aistittavissa juuri niissä.

Kuolemaa kuvaavia dokumenttielokuvia käsittelevässä artikkelissaan myös Sobchack (2004, 227–233) puhuu ihmiskehon kesyttämättömyydestä Lawrence L. Langeriin ja Philippe Arièsiin viitaten. Hän toteaa, että ihmisruumiiseen ja ihmisen käyttäytymiseen sisältyviä irrationaalisia elementtejä ei voida koskaan hillitä täysin kulttuurisesti hyväksytyjen representaatioiden vuoksi. Esimerkkinä inhimillisen kontrollin ylittävistä kehoista Sobchack mainitsee epämuodostuneet ja elottomat kehot. Hän toteaa dokumenttielokuvassa näytetyn kuolevan kehon voivan toimia indeksikaalisena merkinä meidän universaalista olioisuudestamme (*creatureliness*) ja sen kanssa toimimisen pulmista. Fiktioelokuvissa ihmisen kuolema on yleensä siistitty tai spektakelisoitu siinä määrin, että samaa vaikutusta ei synny. Joskus kuitenkin esimerkiksi väkivallan tavallista pitempi ja realistisempi esittäminen aiheuttaa murtumia fiktion.⁹

Kracauerin materialismi

Mielenkiintoisia näkökulmia fiktion ja todellisuuden limittymisestä löytyy myös Siegfried Kracauerin elokuvateoriasta. Hän käsittelee aihetta laajimmin *Theory of Film*-teokseensa alun perin tarkoittamissaan, mutta kirjasta pois jätetyissä 1940-luvulla kirjoitetuissa teksteissä. Kracauerin pohdinat materiaalisuudesta ja fyysisyydestä ovat tärkeä linkki käsillä olevaan keskusteluun.

Kracauerin mukaan elokuvan tuli vapauttaa ja konkretisoida fyysinen todellisuus, se välittömän, reflektiota edeltävän, subjektiivisen kokemuksen maailma, josta Husserl käyttää termiä *Lebenswelt* (elämismaailma tai eletty maailma). Jotta todellisuuden vapauttaminen olisi mahdollista, elokuvien tuli olla kerronnallis-esteettisesti riittävän epämääräisiä. Elokuva ei saanut olla liian autonominen esteettinen maailma, vaan siihen tuli sisältyä diegeettisiä aukkoja ja yhteensopimattomuuksia, lavastamaton-ta todellisuutta, sattumanvaraisuuksia, elämän virtaa ja päättymättömyyttä. Epätäydellisenä elokuva viittaa ulkopuoliseen

todellisuuteen, koko siihen totaliteettiin, jossa elämme arkeamme. Tällaisena elokuva auttaa ihmistä lähentymään materiaalista ympäristöönsä, joka Kracauerin mukaan uhkaa kadota näkyvistämme abstrahoituvassa modernissa maailmassa. (Aitken 2006, 166–170; Kracauer 1960, 300–311. Ks. myös Hansen 1993, 450–451.)

Onnistuneessa elokuvassa fiktio ja yllätyksellinen arki voivat limittyä toisiinsa esimerkiksi juonen takaisia ulottuvuuksia paljastavien yksityiskohtien, kuten kasvojen tai katunäkymien, kautta. Tärkeää on asioiden pinnan ja niiden materiaalisuuden esiintuominen, koska sen kautta elokuva saattaa kurkottaa puhtaasti mimeettisyyden taakse.¹⁰ Kracauer (1960, 296–304) toteaa, että tällaisilla potentiaalisesti ”huumaavilla” juonen ylittävillä hetkillä on henkilökohtaista merkitystä ne kokeville yksilöille. Hän sanoo tuollaisten hetkien yhdistävän ihmisiä ja olevan kaikkien katsojien ulottuvilla. Sen enempiä hän ei kuitenkaan korosta hetkien subjektiivista merkityksellisyyttä. Kracauer ei korosta niinkään ”yksilökatsojan tietoisuuden osuutta fiktion rajojen rikkomisessa vaan elokuvan rakennetta. Esimerkiksi yllättävät kuvakulmat saattavat aiheuttaa poikkeuksellisia aistielämyksiä.¹¹

Miriam Hansenin (1993, 451–459) mukaan Kracauer tarkoittaa materiaalisuudella näköaistin lisäksi muita aisteja koskettavia ilmiöitä kuten äänten materiaalisuutta. Lisäksi Kracauerin materiaalisuuskäsitys ei rajoitu vain representaation objekteihin tai referentteihin, joihin elokuva viittaa analogisesti. Elokuvan ei tarvitse viitata todellisuuteen ja todelliseen objektiin, vaan riittää, että se luo autenttisuuden vaikutelman. Kyse ei siis ole naiivista realismista, vaan materiaalisuudesta ja erityisesti ”materialisoitumisen prosessista”. Hansen huomauttaa, että myös katsojasubjektin suhde Toiseen sisältyy Kracauerin materiaalisuuteen. Muiden varhaisten elokuvateoreetikoiden lailla Kracauer kiinnitti huomiota elokuvan fysiologisiin, shokkimaisiin vaikutuksiin. Muiden muassa Jean Epstein ja Walter Benjamin esittivät, että elokuva pystyy järkyttämään katsojaa fyysisesti altistamalla hänet yllättäville materiaalisille kohtaamisille. Näin se saattaa tehdä oudoksi tuttuja asioita, saa katsojan näkemään ne Toisina.¹²

Yhtäältä elokuva Kracauerin mukaan siis lähentää katsojaa välittömään ympäristöönsä valokuvallisen tallentamisen kykynsä kautta ja toisaalta näyttää sen yllättävässä valossa. Kummassakin tapauksessa elokuva viittaa itsensä ulkopuolelle, fiktion yli.

Vaikka tietynlaiset elokuvat olisivat alttiimpia, tai pyrkisivät tietoisesti, fiktiovaikutuksen murenemiseen, niin ilmiö vaikuttaa olevan pitkälti subjektiivisten tekijöiden sanelema. Ehkä keskustelua fiktion murenemisestä käydään sen vuoksi tavallisimmin elokuvateorian laitamilla, elokuvakritiikin parissa. Mary Ann Doanen (2002, 82–84) mukaan indeksikaalisuus, siten kuin Paul Willemen ja Miriam Hansen ovat sitä käsitelleet, selittää elokuvan potentiaalinen tuoda erityinen, yksittäinen ja yllättävä saataville. Molemmilla teoreetikoilla indeksikaalisuus on sidoksissa affektiin, joka Willemenin mukaan ilmenee elokuvahulluutena (*cinephilia*) tai rakkautena elokuvaan, mikä kohdistuu erityisesti elokuvissa ilmeneviin yksityiskohtiin, hetkiin, jälkiin ja eleisiin. Willemen liittää elokuvahulluuden myös ylijäämän, erityisesti ruumiillisen ylijäämän, käsitteeseen. Willemenin määritelmä elokuvahulluudesta osuu lähelle Kracauerin näkemyksiä ja Hansenin Kracauer-tulkintaa, sillä Willemenille elokuvahulluudessa on olennaista keskittyminen sellaisiin yksityiskohtiin, jotka eivät mahdu systemaattiseen esteettiseen strategiaan, vaan jotka ovat ”potentiaalisesti suunnittelemattomia ja ohjelmoimattomia” eli kontrolloimattomia. Tällöin katsoja voi kokea vilauksen jostain sellaisesta, jota ei ollut tarkoitettu esitettäväksi. Perimmiltään tämä johtuu luultavasti juuri elokuvan indeksikaalisuudesta, sen valokuvallisesta perustasta. Tämä asia on tosin ajateltava uudelleen digitaalisuuden myötä. Todennäköisesti elokuvan lumoa selittävät kuitenkin vielä pitkään siihen sisältyvät satumanvaraisuudet ja yksityiskohdat, joilla on aivan oma elämänsä ja jotka kiinnittyvät katsojan yksityisiin, idiosynkraattisiin kokemuksiin ja ylittävät siltä osin fiktion.

Tämän katsauksen lähtökohtana oli kysymys siitä, mikä aiheuttaa fiktiokokemuksen murtumisen. Esittelemieni fenomenologisten ja realismia edustavien teorioiden näkökulmasta kokemusta selittää ainakin osittain katsojan ruumiillinen tapa

kokea elokuvia. Katsojalla on Sobchackia mukailleen henkilökohtaista lihallista tietoa elokuvissa esitetyistä asioista. Tuo tieto ja kokemus saattaa aktivoitua kesken katselun monesta eri syystä ja omat kokemuksemme todellisuudesta saattavat nousta elokuvassa esitettävää fiktiivistä kertomusta kiinnostavammiksi tai voimakkaammiksi. Tällöin suhtautumisemme fiktion saattaa saada dokumentin kaltaisia piirteitä. Lisäksi elokuvan materiaalisuus, sen kuvien taktiisuus, voi aiheuttaa fiktion ylittäviä, yllättäviäkin aistimellisia vaikutuksia. Elokuvakokemuksen ruumiillisuus oli vahvasti läsnä varhaisilla teoreetikoilla, mutta katosi keskustelusta pitkäksi ajaksi, kunnes se on palannut takaisin parin viime vuosikymmenen aikana tapahtuneen "affektiivisen" tai "ruumiillisen" käänteen myötä. Samoihin aikoihin on virinnyt kiinnostus myös realismin teoreetikkoihin. Näen tämän johtuvan osittain siitä, että ruumiillinen, iholle tuleva kokemus osoittaa, että elokuva synnyttää todenkaltaisia vaikutelmia. Elokuva koskettaa meitä konkreettisesti, ei vain metaforisella tasolla (ks. Sobchack 2004, 53–84). Moni teoreetikko selittää tätä elokuvan mimeettisyydellä, jota sivusin lyhyesti tässä kirjoituksessa.

Katsoja ei mene elokuvaan aina ehyen tarinan toivossa. Usein hän etsii elokuvista erilaisia fragmentteja, henkilökohtaisesti merkityksellisiä elementtejä, joiden kautta hän rakentaa identiteettiään. Näin toimessaan katsoja saattaa murtaa fiktiivisen maailman tarkoituksellisesti, mutta yhtä mahdollista on, että fiktion mureneminen yllättää katsojan täydellisesti.

Viitteet

¹ Kaikki käännökset ovat minun.

² Meunierin kirjoituksia ei ole käännetty englanniksi. Siksi joudun turvautumaan vain Sobchackin artikkeleihin. Teos, johon Sobchack viittaa, on Jean-Pierre Meunier (1969), *Les Structures de l'expérience filmique: L'identification filmique*. Louvain: Libraries Universitaires.

³ Ks. esim. Richter, David H. (2007), *Keeping Company in Hollywood: Ethical Issues in Nonfiction Film*. *Narrative* 15:2, 140–166. Moyer, James F. (2007), *Film and the Public Memory: The Phenomena of Nonfiction Film Fragments*. *Contemporary Aesthetics* 5. www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=482 (linkki tarkistettu 14.4.2008).

⁴ Esimerkiksi Jacques Aumontin ja kumppaneiden (1994, 87) mukaan jokainen elokuva on fiktioelokuva, koska "elokuvassa representoiva ja representoitu ovat molemmat fiktiivisiä."

⁵ Meunier käyttää kotielokuvasta termiä *film-souvenir*, mutta en käsittele kotielokuvaa tässä yhteydessä. Puhun siis jatkossa vain fiktiosta ja dokumenttelokuvasta. Huomautettakoon kuitenkin lyhyesti, että Meunierin mukaan kotielokuvan yhteydessä katsojan huomio kohdistuu kaikkein vahvimmin itse todellisuuteen. Vielä suuremmissa määrin kuin dokumentin kohdalla, katsojan huomio lävistää valkokangasobjektit ja suuntautuu niihin kokemuksiin, joita katsojalla itsellään on kankaalla näkyvistä kohteista. Kotielokuvassa huomiomme läpäisee valkokankaan objektit pyrkiessään herättämään henkiin muistoja ja muistikuvia niiden todellisista vastineista. Samastumisen kokemus tai suhde valkokankaan tapahtumiin on tällöin evokatiivinen, muistoja ja tunteita herättävä. (Sobchack 1999, 243–244.)

⁶ Toisella tavalla asiaa havainnollistaa oma kokemukseni Kai Lehtisen elokuvasta *Umur* (Suomi 2002). Huomasin heti, että minun oli vaikeaa ylläpitää fiktiivistä asennetta suhteessa elokuvaan. Tapahtumapaikat tuntuivat liian tutuilta, henkilökohtaisten kokemusten värittämiltä. Tämä yksin ei kuitenkaan selitä kokemusta, vaan sitä vahvisti elokuvan alun dokumentaarinen, viipyilevä kerronta. Lopullisen murtuman aiheuttivat yllättävät ääniefektit, nopeat leikkaukset ja kuvat pöllöstä, jotka yhdistettiin kerronnassa salaperäisen Umurin ilmaantumiseen. Fiktion mureneminen oli siis seuraus monesta eri tekijästä.

⁷ Mielestäni tämä riittää selittämään, miksi fiktiiviset tapahtumat voivat herättää meissä tunteita. Kognitivistit ovat pohtineet tätä "fiktion paradoksiksi" nimeämässä kysymystä, eli miten fiktiiviset tapahtumat voivat herättää meissä voimakkaitakin tunteita, joskus asiaa turhaan monimutkaistaen. Ks. aiheesta esim. Carroll, Noël & Choi, Jinhee (toim., 2006), *Philosophy of Film and Motion Pictures*, osa V. Malden: Blackwell Publishing.

⁸ Sobchack (2004, 258–259) mainitsee esimerkkinä elokuvan *Contact* (USA 1997), johon sisällytetty dokumenttipätkä presidentti Clintonin puheesta rikkoi fiktion, koska se oli katsojilla liian tuoreessa muistissa. Se liittyi liian selvästi tiettyyn todellisen maailman tilanteeseen, ja lisäksi se herätti kysymyksiä mediaetiikasta, koska lupaa pätkän käyttämiseen ei ollut kysytty.

⁹ Mielenkiintoisesti myös Kracauer mainitsee kuolevaisuuden katsojaa fysiologisesti hätkähdyttävänä asiana (Hansen 1993, 458). Olen käsitellyt tätä kysymystä suhteessa Gaspar Noén *Irréversibleen* (Ranska 2002), www.widescreeen.fi/2007/3/provokaatiota_vai_eettinen_kannanotto.htm (linkki tarkistettu 28.4.2008).

¹⁰ Vrt. Béla Balázs'n näkemykset lähikuvasta kohteensa pinnanalaisten puolien paljastajana.

¹¹ Kracauer oli tietoinen valokuvien konstruoidusta luonteesta. Hän jopa varoittaa kinemaattisten kuvien ideologisesta funktiosta silloinkin kun ne väittävät näyttävänsä "todellisen tapahtuman" tai "kiistämättömiä todisteita" (1993, 453, 457).

¹² Ks. Epstein, Jean (1921), *Magnification*. Teoksessa

Richard Abel (toim., 1988), *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology, 1917–59*. Princeton: Princeton University Press. Benjamin, Walter (1992), *Illuminations*. London: Fontana Press. Ks. Benjaminin ja taktiillisuuden yhteydestä myös Bruno, Giuliana (2002), *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso ja Hansen, Miriam (1987), Benjamin, Cinema and Experience: "The Blue Flower in the Land of Technology". *New German Critique* No. 40, 179–224.

Kirjallisuus

Aitken, Ian (2001), *European Film Theory and Cinema. A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Aitken, Ian (2006), *Realist Film Theory and Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel & Vernet, Marc (1994), *Elokuvan estetiikka*. Helsinki: Edita.

Barker, Jennifer M. (1995), Bodily Irruptions: The Corporeal Assault on Ethnographic Narration. *Cinema Journal* vol. 34:3, 57–76.

Doane, Mary Ann (2002), The Object of Theory. Teoksessa Ivone Margulies (toim.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, 80–89.

Gunning, Tom (1999), Narrative Discourse and the Narrator System. Teoksessa Leo Braudy & Marshall Cohen (toim.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, 461–472.

Hansen, Miriam (1993), "With Skin and Hair": Kracauer's Theory of Film, Marseille 1940. *Critical Inquiry* vol. 19:3, 437–469.

Kracauer, Siegfried (1960), *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*. Oxford: Oxford University Press.

Margulies, Ivone (2002), Bodies Too Much. Teoksessa Ivone Margulies (toim.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, 1–23.

Novitz, David (1997), The Anaesthetics of Emotion. Teoksessa Mette Hjort & Sue Laver (toim.), *Emotion and the Arts*. Oxford: Oxford University Press, 246–262.

Rosen, Philip (2002), History of Image. Image of History: Subject and Ontology in Bazin. Teoksessa Ivone Margulies (toim.), *Rites of Realism. Essays on Corporeal Cinema*. Durham: Duke University Press, 42–79.

Sobchack, Vivian (1999), Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience. Teoksessa Jane M. Gaines & Michael Renov (toim.), *Collecting Visible Evidence*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 241–254.

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