

Juha Varto

Elokuvan katsomisesta



ferzan özpetek

Ferzan Özpetekin elokuvat ovat tulleet hitaasti mutta kuitenkin tutuiksi monille katsojille. Hän ei tee elokuvia Hollywood-tyyliin vaan pikemminkin samaan tapaan kuin eurooppalaiset ohjaajat 1960- ja 1970-luvuilla. Tuolloin syntyi *elokuvallisen tutkielman* genre, joka poikkesi suuresti aiemmasta eurooppalaisesta ja amerikkalaisesta elokuvasta. Nämä tutkielmat saattoivat olla äärimmäisen pelkistettyjä kerronnaltaan mutta rikkaita elokuvalliselta anniltaan. Ne eivät tähdänneet muuttamaan yhteiskuntaa eivätkä toimimaan hetken viihteenä. Esimerkkinä tällaisista tutkielmista voi ajatella Marguerite Durasin elokuvaa *India Song* (1975) tai Alain Resnaisin teosta *L'Année dernière à Marienbad* (1961); molemmat ovat saaneet "vaikean" elokuvan maineen, koska ne eivät kerro kertomusta sanan 1800-luvulta perityssä merkityksessä vaan sekoittavat *tarinankertomiseen* useita muitakin kertomisen tapoja, erityisesti niitä, joille ei ole ulkoisesti todennettavia tapahtumia mutta joiden sija merkityksenannossa on suuri. Kyse ei ole "tunteista" tai "alitajunnasta", ei "tiedostamattomasta" eikä "arkkityypeistä", vaikka nämä *imaginaarisen* alueet ovat toimineet tehokkaasti Hollywood-elokuvissa, joissa ne on tehty näkyviksi, motiiveiksi, tuloksiksi ja kuviksi.

Özpetekin seuraama perinne on kiinnostunut *symbolisesta*, joka asettuu monilla eri tavoilla ihmisen elämään, osittain siten kuin ihminen itse tahtoo, osittain hänen tahdostaan riippumatta.

Ihminen saattaa tahtoa elämäänsä, ehkä perinteen vuoksi tai vain selkeyttä etsiäkseen, symbolisen ulottuvuuden, jossa hän on kykenevä käsittelemään *reaalisessa* eteen tulevia mutkikkaita asioita, joita ei ole mahdollista ratkoa, selvittää, poistaa päiväjärjestyksestä, vaan jotka sinnikkäästi ovat esillä, osoittavat yhä uusia puolia itsestään ja itsestä ja samaan aikaan sekoittuvat muihin ilmiöihin, joista osa on kuviteltuja ja osa jollakin tavalla todellista. *Symbolinen järjestys* saattaa tällöin auttaa strukturoimaan näitä asioita vaikka ne eivät todellisesti mihinkään ratkeakaan; symbolisessa niitä voi koettaa asettaa hierarkioihin, selkeisiin suhteisiin toisiinsa ja käyttää siten hyväksi opittua sosiaalista symbolimaailmaa sekä itse luotuja järjestyksiä.

Ihminen voi olla myös suuresti riippuvainen symbolisesta järjestyksestä, joka on syntynyt ennen häntä. Hän on ottanut sellaisenaan omakseen uskomuksia ja järjestyksiä, ajattelematta ja vertaamatta, ilman kritiikkiä. Ne muodostavat hänen maailmansa kokonaan, jopa niin, että hänelle reaalin ilmaantuu vain symbolisena. Uskonnollinen järjestys on usein tällainen, samoin kritiikitön luottamus yhteiskunnallisiin ja valtiollisiin symbolisiin järjestyksiin, esimerkiksi avioliittoon, perheeseen, oikeudenmukaisuuteen tai lakeihin. Tällainen ihminen ei yleensä ymmärrä kulttuurin relatiivista luonnetta ja hänelle tuottaa vaikeuksia selvitä muutoksista nykyaikaisessa maailmassa.

Nämä ovat kaksi ääripäätä, mutta oletettavasti jokainen asettuu, kullakin elämänsä alueella, johonkin kohtaan näiden poolien väliin. Symbolinen järjestys on selvästi erilainen kuin imaginaarinen, joka on yksilön oma ja usein heikosti rakenteistunut todellisuus. Symbolisen ja imaginaarisen suurin ero on jaettavuudessa: symbolisen voi jakaa hyvinkin helposti toisten kanssa kun taas imaginaarinen tulee ilmi toisille vain saadessaan muita muotoja (symbolisia ja reaalisia).

Elokuvakerronnassa kaikilla kolmella on tärkeä merkitys.

Reaalinen tarkoittaa sitä uskottavuutta, jonka perusteella me ymmärrämme, että jollekulle voi tapahtua sitä, mitä elokuvassa tapahtuu. Özpetekin harjoittamassa kerronnassa reaalilla on tärkeä merkitys, sillä kaikki pysyy kaiken aikaa reaalisen sisällä, kaikki on siis "periaatteessa mahdollista" ja jonkun koettavissa konkreettisesti ja lihassa. Tämän kerronnan olennainen piirre on, että se on mahdollista, se kertoo mahdollisista ihmisistä ja tapahtumista, jotka ovat paikallistettavissa johonkin aikaan, joka ei liiaksi haasta todellisuudentajuaamme. Me siis voisimme astua siihen maailmaan, jonka kerronta on

luonut, ja tietäisimme kutakuinkin heti, kuinka siinä toimitaan, vaikka emme olisikaan elokuvan henkilöitä, siis kerronnan osia.

Suuri osa elokuvia on tehty tavalla, joka haastaa todellisuudentajuamme liiaksi. Me sanomme, että mitään sellaista ei voi tapahtua, mitä kerrotaan, tai että ainakin jokin asia on sellainen, jota "yksinkertaisesti ei tapahdu" koskaan. Tällaisissa elokuvissa joudumme usein luottamaan imaginaariseen ja huomaamme myös tämän yrittäessämme keskustella kerronnasta toisten kanssa. Toiset ovat antaneet aivan eri selityksiä, tulkintoja ja painotuksia ja ovat keskenäänkin eri mieltä. Joistakin kohdista voi silti olla yhtä mieltä, jos kerronnassa on riittävästi symbolista. Imaginaarisen suuri sija elokuvakerronnassa on tehnyt mahdolliseksi, että huomattava osa elokuvateoriaa nojaa nykyisin psykoanalyysin teoriaan, ikäänkuin elokuva olisi koetusta maailmasta siten kuin ihmisen kokemus, jossa yksilöllinen psykohistoria yhtyy aktuaaliseen merkityksenantamiseen. Christian Metz on tämän suunnan tärkeä hahmo, joka vielä pyrki pitämään erillään koetun maailman psykoanalyttisen tulkinnan ja elokuvakerronnan psykoanalyttisen kuvauksen; myöhemmin on kuitenkin tapahtunut selvää sekaannusta, jonka tuloksena sadat kirjoittajat käsittelevät elokuvia ikäänkuin ne olisivat jonkun elämää ja kokemusta. Riippuu kirjoittajasta nojaako hän elokuvan tekijöihin vai katsojiin, mutta joka tapauksessa eroa elokuvan ja elämän välillä ei aina tavoita.

Imaginaarinen on kuitenkin välttämätön, jotta katsoja voi saada kerronnasta kokemuksen, jonka perusteella hän kiinnostuu elokuvasta. Imaginaarinen on reaalisen ja symbolisen puolen yhdistäjä, joka on katsojassa. Katsoja voi mahdollisesti uppoutua juuri imaginaariseen, jos elokuvan kerronta koskettaa hänessä kokemuksia, jotka eivät ole hänelle itselleen selviä. Ne voivat jäädä edelleen epäselviksi ja siten voi olla, että elokuva jää vain "tunnekokemukseksi". Yhtä lailla juuri tämä katsojassa oleva mahdollisuus voi myös siirtää imaginaarisen joksikin, josta voi puhua, jota voi pohtia, jota voi verrata muuhun ja jolla on yleisempi merkitys, jonka voi jakaa.

Eurooppalaisen elokuvan kiinnostava aika, 1960- ja 1970-luvut sekä niiden jälkimainingeissa yhä nytkin, oli erityisen kiinnostunut katsomisesta ja siitä kuinka kukaan voi nähdä, mitä toinen pyrkii osoittamaan. Peilit, kuvat, kaksoskokemukset, näkymättömyys, nähdyksi tuleminen ja muut vastaavat ilmiselvät kerronnan tavat olivat (ovat) hyvin esillä. Tähän liittyy läheisesti *halu*, joka on ollut eurooppalaisessa filosofiassa keskeinen aihe, erityisesti Valistuksesta alkaen, koska halu ei mahtunut järkeen, joksi ihminen tahdottiin määritellä, vaan aina ilmaantui kuin kaksoisolento ainakin peilin kautta tai kuvana; mallityyppinä on tapana käyttää Oscar Wilden *Dorian*

Grayn muotokuva -romaanista, jossa halu on hyvin hallittu mutta paljastuu lopulta seurauksissaan. Vaikka romaanista on tehty 14 elokuvaa, mikään niistä ei ole onnistunut näyttämään halua yhtä tarkasti kuin Wilden kirjallinen kerronta. Pienet ja suuret muutokset ihmisen kasvoissa ja eleissä ovat kuitenkin olleet eurooppalaisen elokuvakerronnan tärkeä keino: kerronta on keskittynyt usein toimimaan peilinä reaalille mutta tavalla, joka estää katsojan uppoamasta imaginaariseen maailmaansa. Elokuva on ollut ikäänkuin-elämää, jonka vastaanottaminen on aina edellyttänyt symboliseen keskittymistä.

Ferzan Özpetekin kolme elokuvaa, *Hamam* (1997), *Le Fate Ignoranti* (2001) ja *La Finestra di Fronte* (2003) ovat kuvaavia esimerkkejä eurooppalaisesta elokuvakerronnasta, joka nojaa reaaliseen ja symboliseen. Vastaanottaminen edellyttää, että katsoja tietää jo jotakin ja osaa asettaa kerronnan johonkin reaaliseen todellisuuteen (aikaan, paikkaan, historiaan) ja symboliseen järjestykseen. Tämä vaatimus on synnyttänyt puhettavan, jossa eurooppalaista elokuvaa pidetään älyllisenä tai kirjallisena; kyse on kuitenkin vain historian merkitysten asettamasta vaatimuksesta, vaatimuksesta, että taide ja sen kerronta eivät ole kuvitelmia vaan rakentavat ihmiselle tärkeitä todellisuuden muotoja, reaalista ja symbolista. Elokuvakerronta ei siis lähde katsojan kuvittelukyvyvystä, jota elokuvateollisuus on valmistanut tuhansilla elokuvilla ja televisiotarinoilla ottamaan vastaan epätodellisia, historiattomia, ajattomia ja paikattomia kuvitelmia.

...että katsoja jo tietää jotakin...

Hamam tapahtuu nykyisessä Turkissa, Istanbulissa, joka on melkein Eurooppaa, mutta samalla juuri se ei-Eurooppa, jonka avulla Eurooppaa on rakennettu 800 vuotta. Turkin tavat liittyvät oman maailmamme tapoihin, koska ne ovat "erilaiset", tai meidän tapamme eivät ole ne. Tämä mutkikas mutta eurooppalaisessa kulttuurihistoriassa hyvin näkyvillä oleva kaksoisvalotus on välttämätön tieto katsojalle. Se ei ole jokin historian fakta vaan kyse on eurooppalaisuudesta. Katsojalle Istanbul ja Turkki ovat symbolista ei-Eurooppaa, jossa eurooppalainen tapakulttuuri ja tapa ohjata eurooppalaista halua eivät päde. Tässä toisessa paikassa eurooppalainen on riippuvainen itselleen vieraasta, joka suhteellistaa hänen uskomuksiaan ja saa hänet toimimaan tavoilla, joita hän ei ole tavannut pitää ominaan. Tavat ovat kulttuurin symbolisten valintojen konkreettinen ilmaus, mutta

monissa asioissa, esimerkiksi halun kohdalla, niillä ei ole kovin vankkaa otetta meistä, pikemminkin on niin, että olemme halukkaita luopumaan niistä pienimmänkin ärsykkeen ohjaamina, jos olemme jo joutuneet uuteen ympäristöön.

Hamam-elokuvassa Turkki on eurooppalaistuva ja kaupallistuva yhteiskunta, joka on mennyt monin tavoin rikki eikä voi noudattaa aiempaa tehtävänsä olla ei-Eurooppa. Tämä on hämmentävää sekä turkkilaisille, joista huomattava osa asuu Euroopassa, että eurooppalaisille, joille ei-Euroopan lähiedustaja murenee vuosisataisessa tehtävässään. Eurooppalainen voi toimia Turkissa ikäänkuin olisi Italiassa, mutta hän voi myös yrittää pyrkiä sisään siihen, mikä ei ole ollenkaan syntynyt vastakkainasettelusta, kummankaan osapuolen vainoharhaisuudesta, Wienin piirityksestä tai Konstantinopolin tuhoamisesta. Tämä sisäpuoli on ihmisissä, reaalisessa, kohtaamisessa ja kiintymyksessä, jossa hitaasti mutta selvästi kuorien ihminen itse luopuu omasta symbolisuudestaan: olla eurooppalainen, kristitty, italialainen ja niin edelleen, tästä kokoelmasta symbolisia identifioin tapoja, joita kaikkia ei itsekään tunne.

Tämän kuorinnan jälkeen lattialle ovat pudonneet lepereinä monet tekijät, joiden varassa kuvitteli elävänsä; näin käy sekä kerronnan henkilöille että heidän jäljiltään katsojalle. Lepereissä voi tunnistaa eräänlaisen menneen maailman: instituutioiden antaman tuen persoonallisuudelle, opetetun ja indoktrinoidun aineksen, omat ratkaisut, joilla väkivaltaisesti tai silmänsä sulkien päätti rajata elämänsä johonkin, uskon, toivon ja tiedollisen tuen. Kun se on pudonnut, on vaikea ymmärtää, miksi sitä kantoi mukanaan, vaikka aiemmin ilman sitä olisi kadonnut olemattomiin. Elämän tärkeät asiat ovat bricolagena lattialla odottamassa, että pesuvesi pyyhkii ne pois. Tämä hetki on tärkeä, koska se antaa vielä kerran mahdollisuuden palata, perua, perääntyä, koota ja siten liueta todellisesta valmiiksi rakennettuun vanhaan maailmaan.

Kun katsoja saa rauhassa, pimeän suojissa, vain katsellen, käydä läpi henkilöiden kokemuksia, hän joko päästää tai ei päästä läpi merkityksiä, joita kerronta osoittaa. Hän voi rauhassa jättäytyä ulos, katsella ei-Eurooppaa ja lukea kerrontaa symbolisen kautta: hän voi sanoa, että "noin" käy ihmisille, jotka eivät ole varuillaan, jotka eivät suojele omaa maailmaansa, jotka ovat alttiita muutoksille. Toisaalta, hän voi myös käydä läpi kerronnan osoittamat merkitysten muutokset ja oivaltaa kerronnan reaalisen muutoksen: kuinka helposti ihmisen identiteetin symbolinen lasti putoaakaan harteilta, jos herpaantuu hetkeksi ja antaa toisen johdattaa itseään ympäristössä, joka ei tue tuota identiteettiä.

Hamam ei ole elokuva ihmiskohtaloista eikä näiden tyypittelyistä, kuten imaginaarinen lähestymistapa antaisi ymmärtää. Se on pikemminkin luettavissa symbolisen ja reaalisen

hioutumisena toisiaan vasten; ainakin näin elokuva avautuu toisin ja ehkä moninaisemmin. Sen katsominen edellyttää historiallista tietoa tai ainakin ymmärrystä, koska ilman sitä *Hamam* kutistuu seksiturismin ja grynderiväkivallan kuvaukseksi. *Hamam* on kuitenkin liian moninainen ollakseen vain yksi sosiaalipornon väline viihdeteollisuudessa.

Le Fate Ignoranti tapahtuu Roomassa, nykyisenä aikana, jolloin yksittäiset ihmiset vaeltavat eri syistä eri paikkoihin ollakseen muuta kuin siellä, minne kohtaloltaan syntyivät. Kyse ei ole kansainvaelluksista, koska nykyisin tärkein demografinen muutos tapahtuu yksilöiden vaelluksen tuloksena: tavat, sairaudet, hyvinvointi, sodat, rakkaus ja traditionaalisen moraalin mureneminen kulkeutuvat yksilöiden kautta paikoista toisiin. Rooma on monikulttuurinen kaupunki, jonka kohtalona ovat olleet lukuisat taloudelliset ja etniset törmäykset, joista Pier Paolo Pasolini on sekä kirjoittanut että tehnyt elokuvia. Özpetekin Rooma on jakautunut kahtia, rikkaaseen ja hyvinvoivaan roomalaisuuteen toisaalta ja toisaalta monietniseen, monikulttuuriseen ja köyhempään kaupunkiin. Nämä kohtaavat toisiaan joka paikassa, sekoittuvat ja jakavat ilonsa, surunsa, tautinsa, ruokansa ja myös toisensa keskenään. Eroa ei selvästi näe missään, koska suurkaupunki osaa kätkeä tällaiset erot ja naivi sosiaalinen silmä tuskin näkee mitään kaupungin elämän kannalta olennaista huomattessaan vaurautta jossakin ja puutetta toisaalla.

Olellainen on arvaamattomassa kohtaamisessa, jossa sosioekonomia ei merkitse mitään. Kuten Pasolinin itseään myyvät naiset ja miehet aina löysivät ostajan, myös Özpetekin kerronnan tekijät kohtaavat tavoilla, joilla ei ole ennaltakirjoitettua juonta, koska tavat syntyvät suurkaupungin antamasta merkitysvyyhdestä. On olemassa suuri määrä rihmastoja, joiden merkitystälouva anti on suurempi kuin sosioekonomian. Katsoja, joka ei ole koskaan elänyt suurkaupungissa, on useinkin onnistunut rakentamaan imaginaarisen maailman, jossa asiat ovat siten kuin hän kuvittelee itse toivovansa niiden olevan ("mikseivät kaikki ihmiset voisi vain olla hyviä toisilleen" -syndrooma). Tämä katsoja katselee suurkaupunkielokuvaa imaginaarisesta naiviudestaan näkemättä muuta kuin jonkinlaisen kurioositeetikabinetin, josta hän ei pidä. Hän on kuin Andreas Thielin *Kismet*-elokuvan henkilö Jan, jolle samassa kaupungissa kasvanut mutta toisin kuin Jan suurkaupunkilaiseksi kouliutunut (turkkilainen) "Tony" (oikealta nimeltään "jokin Örglün Dörglün", kuten Jan sanoi) totesi: "Tämä on real-life seksiä. Ota se mitä saat. Muuten et saa mitään."

Suurkaupungin elämä on tietämistä ja kokemista, jonka kautta moni kerronta vasta saa merkityksensä. Kerronta ei voi kertoa sitä, mitä tämä laaja konteksti on, se voi vain ottaa sen käyttöön. Vaikka ihmisten aktuaalinen elämä suurkaupungissa on yhtä pientä kuin muuallakin, jokin paljon tätä laajempi voi tavoittaa heidät minä hetkenä hyvänsä. He voivat sulkea tämän mahdollisuuden pois mutta se ei katoa mihinkään vaan ikäänkuin vaanii heitä tullakseen yhtäkkiä näkyväksi ja juuri tämän ihmisen mahdollisuudeksi. Suurkaupungin veto on tässä, sama myös ajaa ihmisiä pois suurkaupungeista. Veto on tärkeä, koska se saa monet *kuvittelemaan* kaupungin mahdollisuudet suuriksi vaikkei mitään omaa kokemusta näistä olisikaan. Suurkaupunki on imaginaarinen konteksti, joka reaalistuu yllättäen ja sisältää klassisen tragedian tehokeinoista järkyttävimmän, tunnistamisen. Kaupunki on kaiken aikaa valmis järjestämään tunnistamiskohtauksen; päinvastoin kuin tragediassa se panee tunnistamaan *itsen* uudella tavalla, ei hukattua sukulaista tai jumalaa (kuten imaginaarisessa kerronnassa).

Le Fate Ignoranti -elokuvan Rooma on osoitettu suurkaupungiksi elokuvan ensimetreillä: mies ja nainen tarkkailevat toisiaan näyttelytilassa ja mies tekee aloitteen lähestymällä naista kohteliaalla iskurepliikillä. Heidän puheensa on niin rentoutunutta ja helppoa, että katsoja nopeasti ymmärtää, että he ovat jo pari, joka käy läpi parisuhteen parasta hetkeä aina uudelleen: he *ikäänkuin* tapaavat sattumalta, löytävät toisensa, valitsevat toisensa valtavasta ihmisjoukosta (tai valitsevat paikan, näyttelyn, rajatakseen ulos edes joitakin satojatuhansia ihmisiä) ja antautuvat toisilleen julkisessa paikassa hymyilemällä, puhumalla, katsomalla silmiin ja ilmeiden ja eleiden kautta osoittamalla haluaan. Tämän he tekevät yhä uudelleen vaikka ovat jo vuosia eläneet yhdessä ja tuntevat toisensa. He tietävät, että juuri tuo hetki, tunnistaminen ja antautuminen tunnistamiseen on paras ja merkityksellisin, aina uusi alku. Se on mahdollista vain miljoonakaupungissa ja siellä jopa niille, jotka jo tuntevat toisensa. Kyse ei niinkään ole jännityksestä tai virittymisestä valitsemaan kuin antautumisesta halulle, joka aina valitsee uuden kohteen.

Tämä sama peli synnyttää myös vaarallisen imaginaarisen tilan: ihminen uskoo, että omat valinnat ovat totta kaikille. Näin voi päätyä elämään "in a fool's paradise", kuten George Cukorin *The Women* -elokuvan sankaritar, ystäviensä määritelmän mukaan: suurkaupunki antaa kaikki mahdollisuudet, myös kaksoiselämään tai jopa useampiinkin elämiin. Vain halu ratkaisee eikä imaginaarinen oma tila merkitse tällöin mitään.

Le Fate Ignoranti -elokuvan kaunokirjallinen konteksti, josta elokuvan nimi on peräisin, sijoittaa kerronnan henkilöt kiinnekohdattomiksi ja ruumiittomiksi hahmoiksi ihmemaailmaan, jota he eivät mitenkään hallitse. Vaikka nimi viittaa vain kahteen

henkilöön, joista toinen on jo kuollut, koko kerronta asettuu tähän samaan, vaikkakin elokuvan tapahtuma-aikana huomattavasti mutkikkaampaan kuvitelmamaailmaan. Jokainen ulos astuminen yhteisestä ja valitusta reaalisesta ja sen symbolisesta kerronnasta on kuin asettuisi leijailemaan muiden henkien kanssa Oberonin, Puckin ja Titanian valtakuntaan, jossa mikään *trick* ei loukkaa toista, vaikka tosielämässä kaikki loukkaakin. Elokuvan henkilöistä monet ovat rakentaneet oman imaginaarisen todellisuutensa, jossa he kuvittelevat läheistensäkin elävän. Imaginaarisen ongelma on juuri tässä: ei ole keinoja selvästi osoittaa, ketkä kaikki sitä kansoittavat. Kaikki ovat joka tapauksessa keijuja, näitä olentoja, joissa ei ole välttämättä mitään suloutta mutta valtava määrä itsekkyyttä ja omaa halua ja lopultakin he ovat pelottavia, jos heidät sattuu näkemään tarpeeksi selvästi (kuten huomaa lapsi Keijujen Kuninkaasta Goethen runossa *Erlkönig*).

Yksilö-aikakauden suuri suo on oman kuvitelman omistamisessa: on oikeutettua vaatia oman kuvitelman omistamista. Kukaan toinen ei ole siitä edes kiinnostunut. Mutta kuinka yhteinen elämä on mahdollinen imaginaaristen saarten kesken? Özpetek antaa lukuisia keinoja tarkastella tätä ongelmaa, joista osa on sosiaalisten instituutioiden tuhovoiman paljastamista, osa kuvausta turhista ponnisteluista, joilla pyritään luomaan illuusiota vapaudesta, jossa uutta reaalista voisi synnyttää. Millään näistä ei kuitenkaan ole merkitystä, jollei ihmisille tapahdu jotakin tarpeeksi järkyttävää, joka suistaa kokonaan sijoiltaan uskon siihen, että kaikki on mahdollista (yksilölle, halulle, kuvitelmalle). Suurkaupungin ihmisen tavaton pienuus elämän ja toisten ihmisten edessä on vaikea pala, jota kerronnan on yhä uudelleen korostettava, jotta se tavoittaisi penseän katsojan.

Özpetek ottaa *La Finestra di Fronte* -elokuvassa vielä selvemmin esille suurkaupungin todelliset mittasuhteet. Nyt yksi kortteli riittää suurkaupungiksi, jossa kohtaaminen ja tapaaminen ovat yhtä satunnaisia kuin koko Roomassa. Ihmiset ovat hukassa ja kadoksissa, lähinnä omalta itseltään. Davide-niminen vanhus on menettänyt muistinsa ja harhailee kaupungissa, jossa on elänyt koko ikänsä. Hänen kohtalonsa on näkyvä ja sen voi havaita, mutta sama kohtalo on kerronnan muillakin tekijöillä. Kun Daviden muistinmenetyksen takana on ikä ja kohtalo, muilla syynä on putoaminen kuiluun, joka syntyy kuvitelmista, jotka määrittivät oman elämän, mutta joilla ei ollut alunperinkään mitään tekemistä yhteisen elämän kanssa. Tämä saattaa koskettaa yhtä lailla yksinelävää kuin perheensä keskellä elävää. Ikäänkuin reaalisesta ja imaginaarisen väliin ei enää jäisi aluetta, joka silloittaisi ne.

Davide on unohtanut kaiken muun paitsi sen, minkä itse hukkasi, rakastettunsa Simonen. Se tapahtui jo 60 vuotta sitten, mutta se oli ainut kohta, jossa Davide olisi voinut valita elämänsä ja jätti sen tekemättä. Tällä tavoin hän tulee muille merkiksi siitä, kuinka jokin hetki voi kokonaan kadottaa elämän, jollei siihen hetkeen tartu tavalla, joka on itsekäs ja reaalinen. Kerronnan henkilöistä useat pitävät yllä tätä ajatusta: tartu heti, huomenna on jo myöhäistä! Se on suuresti itsekäs ajatus, romanttinen kuvitelma ja perustuu oletukseen, että ihminen on vapaa valitsemaan kunakin hetkenä. Daviden valinta oli pelastaa pieni tyttö, tämän äiti, paljon ihmisiä ghetossa ja keskitysleirillä. Vaikka hän samalla menetti Simonen, hän oppi ajattelemaan toisin, ajattelemaan valintoja ikäänkuin ne olisi jo tehty, tehty valmiiksi ennen "valintaamme".

Elokuvan nimi viittaa Hitchcockin *Rear Window* -elokuvan nimeen; nyt on kyse etuikkunasta. Aikakin on muuttunut: vuodesta 1953 vuoteen 2003 on 50 vuotta, joka on symbolinen aika: kaksi sukupolvea on mennyt, katsominen on yhä tabu mutta nyt yksilöä määrää hänen halunsa (seksi) eivätkä hänen kuvitelmansa. Kaikki, mikä on ihmiselle tärkeää, on asetettu eteen, representoimaan hänen elämäänsä toisessa ikkunassa, johon on suora näköyhteys, ilman kiikareita. Siitä ikkunasta ei näe murhaajaa vaan itsensä.

kerronta

Ferzan Özpetek osallistuu itse tarinoiden luomiseen. Jokaisessa on selvä ohjaajan ote: henkilöt eivät elä muuta elämää kuin sen, minkä elävät kankaalla, ja tämän kokonaan alisteisina kertomukselle. Tätä moni saattaa pitää vanhanaikaisena, sillä Godardin, Resnaisin ja monien muidenkin jälkeen elokuvan kerronta on saanut aivan toisenlaisiakin muotoja. Toisaalta Özpetek ei rakenna varsinaista juonikerrontaa, jossa katsoja olisi kaiken aikaa arvailemassa tai etukäteen tunnistamassa, mitä on tapahtumassa, kuten tapahtuu Hollywood-elokuvassa. Hänen henkilönsä elävät eräänlaista elämää lasikuvun alla ja me saamme katsella sitä ilman mitään esteitä, joskus piinalliseen intiimisyYTEEN asti. Tämä klassinen kerronta yhdistyneenä tarinan niukkuuteen tekee Özpetekin elokuvista symbolisia tutkielmia, joissa jokainen katsoja on yhtä lailla kuvun alla, pääsemättömissä oman elämänsä symbolisuuden kanssa.

Kerronnan pääajatus on kaikissa kolmessa elokuvassa sama: totuus asioista voi paljastua vain ajan kanssa ja jokaisella on oma vauhtinsa, jolla voi ottaa vastaan totuuden. Kyse ei ole varsinaisesti salaisuudesta vaan kyvyttömyydestä nähdä. Koko totuus voi olla silmien

edessä sellaisenaan, reaalisesti ja symbolisesti, mutta sekä henkilö että katsoja ovat niin omien kuvitelmiensa (odotusten, toiveiden, pettymysten, ideaalien) vallassa, että ei ole taitoa nähdä. Kertomus voi edetä sitä keskimääräistä vauhtia, joka meillä kaikilla on. Jos kaikki pamautetaan kerralla paljaaksi, me kiellämme kaiken. Jos totuutta joudutetaan, me rakennamme mieleemme yhä suuremmat esteet. Özpetek pyrkii löytämään ajallisen ja paikallisen *rytmin*, jolla totuus voi tulla otetuksi vastaan. Tämä koskee yhtä lailla henkilöitä kuin katsojiakin. Tämä saattaa edellyttää toiseen maahan menemistä (Turkkiin; *Hamam*), toisen maan ihmisten sekaan joutumista (maahanmuuttajien; *Fate*) tai toisen sukupolven mukaan ottamista omaan elämään, mikä on monelle kuin kaukainen maa (vanhuus; *Finestra*). Vieras paikka tai yleisemmin *topos*, joka ei ole itsen hallinnassa vaan avaa satunnaisia ja arvaamattomia näköaloja, rytmittää näkemisen avautumista sykäyksiksi, portaittaiseksi, antaa ennakoimattomia konteksteja. Tämä tapahtuu samalla periaatteella kuin ajankin luoma rytmi: aikaa tarvitaan, mitään ei voi oivaltaa tässä ja nyt vaan "portaiden mukanaan tuoma viisautus" (*l'esprit de l'escalier*) on usein sekä musertavan vahvaa että vakuuttavaa. Poistuessaan tilanteesta, jossa totuus on ollut paljaana näkyvillä, sekä roolihenkilö että katsoja sallii itsensä nähdä sen, mikä äsken olisi ollut helposti katseltavissa. Samalla sen voi kieltää, koska se ei enää ole läsnä.

Özpetek rakentaa elokuviensa avautumisen tälle rytmille, jota voi ehkä pitää arjessa oivaltamisen rytminä. Kun ajattelemme, olemme nokkelampia, mutta keskellä tapahtumista meissä on jokin inertia, joka estää käyttämästä koko kapasiteettiamme, niin näön, oivalluksen kuin ajattelunkin. Tämän elämisen hitauden kuvaaminen on Özpetekin kertomisen tapa. Vaikka elokuvat ovat vain 90 minuutin mittaisia (keskimäärin), niiden kokemuksellinen aika on usein viikkoja, ja katsoja elää niissä viikkoja vaikka olisikin katsojana vain tuon 90 minuuttia. Mitä hitaampi kerronnan rytmi on, sitä ilmeisemmin elokuvaa on raskas katsoa, koska se todellakin venyttää minuutit tunteiksi. Mutta toisaalta juuri näin on myös niinä elämän hetkinä, jolloin tietää olevansa ratkaisun edessä, mutta ei näe ratkaisua.

Hamam on kertomus italialaisesta lapsettomasta pariskunnasta, joka ei ole onnellinen. Rahaa ja aineellista vointia on, mutta hyvä puuttuu. Ylätään tulee tieto, että sukulainen on kuollut ja testamentannut heille hamamin Istanbulissa. Mies lähtee "hoitamaan" asian, siis tekemään hamamin rahaksi, palatakseen pian, parin päivän päästä. Mikään ei mene näin. Mies jää Istanbuliin, aloittaa aivan toisenlaisen elämän. Nainen tulee perässä, ikäänkuin noutaakseen miehensä, mutta huomaa pian, ettei ole mitään noudettavaa:

elämät ovat erillään. Kummankin elämä ja onni on rakennettu aivan eri tekijöistä kuin miltä Italiassa näytti. Vastakohtina ovat Italia ja Turkki, miesten ja naisten kulttuurit sekä oma elämä ja järjestetty elämä.

Le Fate Ignoranti -elokuva kertoo lapsettomasta italialaisesta pariskunnasta, jonka mies kuolee yllättäen onnettomuudessa. Nainen kerää miehen tavaroita ja löytää taulun, jonka takana on intiimi omistus, jossa viitataan mieheen ja lahjoittajaan "tietämättöminä keijuina", Nazim Hikmetiä mukaillen. Nainen alkaa etsiä kuolleen miehensä toista naista ja ajautuu tekemisiin itselleen oudon uusperheen kanssa, jossa on maahanmuuttajia, transseksuaaleja, seroposiitiivisia ja muita heteroseksistisen standardin mukaan outoja ("queer") tyyppisiä. Vastakkain on asetettu lujasti linnoitettu normaali onni, vapaus, ura ja modernistinen elämä toisaalta ja toisaalta arkaainen yhteiselämä, normiton ja hyötyä etsimätön hyvyys sekä hermostunut ja hätäntynyt itsekkyyys.

La Finestra di Fronte -elokuvan henkilöt ovat ydinperhe, muistinsa menettänyt vanhus ja epätodellinen komea naapuri. Perhe ei toimi, koska rahaa on vähän ja rakkaus on jo lentänyt ikkunasta ulos. Elokuvan ihmiset ovat kuitenkin hyviä ihmisiä, joilla on voimaa yrittää: mies poimii kadulta vanhuksen, tuo kotiinsa ja vaimokin ymmärtää asian. Tässä on tärkeää, että perheeseen kuuluu myös lapsia, jotka sitovat sukupuolet ja -polvet toisiinsa. Mies tekee kaikkensa elääkseen oikeaa elämää, mutta hän ei onnistu vakuuttamaan vaimoaan siitä, että oikea elämä on se, mikä on tässä. Tarinassa ovat vastakkain läheisiin ihmisiin sitoutunut aviomies, joka on muistuma menneiltä, epäitsekkäämmiltä ajoilta (jos sellaisia joskus oli) ja vaimo, jonka kuvitteleva todellisuus heijastuu ikkunasta, ikäänkuin minä hetkenä hyvänsä voisi valita toisin ja uudelleen.

Kertomukset ovat hyvin tavanomaisia. Özpetek kuitenkin kuvaa ne tavalla, joka ei ole aivan odotusten mukainen. Hän ei asettele vastakkain ketään, sillä jokainen on tarinassa periaatteellisen vastakkainasetelmankin sisällä moninainen, eri suunnista paljastuva ja perimmältään niin opaakki, ettei kukaan voi sanoa näkevänsä häntä kokonaan. Tällöin myös katsoja, kaikkien vastakohtaisuuksien keskelläkin, huomaa, että tarinoissa ei ole pahoja ja hyviä, meitä ja muita. Kyse on pikemminkin siitä, että elokuvien henkilöillä on yhtä vähän mahdollisuuksia nähdä asioista tarpeeksi tehdäkseen oikeita tai hyviä ratkaisuja. Päinvastoin, henkilöt tekevät yhtä summittaisia ratkaisuja, kuin heittäisivät noppaa sydämellään, kuin teemme mekin, jotka katsomme. Niinpä huomaamme kertomukset kummallisilla tavoilla "tosiksi" kaikessa symbolisuudessaan.

...mitä tästä pitäisi ajatella...

Özpetekillä on kaksi teemaa, jotka tulevat ilmi näiden kolmen elokuvan kerronnassa, ensimmäinen kerronnan ideatasolla, toinen metafyyysisellä tasolla, kuten Roman Ingarden sanoisi. Ensimmäinen koskee sukupuolten suhdetta. Toinen antaa ajatuksen, kuinka on mahdollista tavoittaa omalle elämälle merkitys, joka ei ole imaginaarinen vaan asettuu elämään ja antaa symbolisen avaruuden toisten kanssa keskustelulle.

Sukupuolten suhde on kesto-ongelma. Mikään kulttuuri, uskonto tai filosofia ei ole onnistunut vastaamaan tyydyttävästi tähän jakoon. Sen sijaan on rakennettu lukuisia, osin täysin mielettömiä, osin tarkoituksenmukaisia rakennelmia tukemaan yksilöiden yritystä ymmärtää tätä suhdetta. Modernin ajan monoliittinen länsimainen käsitys sukupuolten suhteesta parisuhteen, avioliiton ja perheen instituutioina on miljoonille ihmisille niin itsestäänselvä normi, että on vaikea ajatella, että se syntyi vasta pari sataa vuotta sitten eikä ole vallalla oikeastaan missään muualla. Edes kauppa ja lähetystyö eivät ole juurruttaneet sitä "villien" keskelle. Özpetek osoittaa kolmessa elokuvassaan, kuinka itseasiassa normi ei toimi täälläkään, lähdemaisissa, vaan on vain eräänlainen imaginaarinen uni, jota jokainen uneksii itsekseen.

Özpetekin kerronta esittää, että mies ja nainen ovat paralleeliset todellisuudet, joiden maailmoja eivät sido toisiinsa - kuten on uskoteltu - edes halu, rakkaus, seksi tai lapset. Eikä mikään muukaan, jos jätetään ulkokohtaiset yhteiskunnalliset ja uskonnolliset instituutiot ulkopuolelle. Mies elää miehen elämää, joka on keskittynyt toisiin miehiin: miesten maailman nurjiksi kutsutut lait ovat olemassa, jotta miehet muistaisivat olevansa miehiä eivätkä yrittäisi olla naisia tai neutreja. Mies tekee elämänsä aikana kaikki tärkeät valinnat muiden miesten vuoksi, näyttääkseen, että on mies, osoittaakseen miehistä itseyttä ("munaa") ja ollakseen hukkumatta sukupuolettomaan maailmaan, jota häntä varten rakennetaan normissa. Tämä on kova koulu, jonka osia ovat väkivalta, sotiminen, itsemurhat, juominen, kaikenlainen itsetuho. Kovuuden vastapainona on outo hellyys, jota miehet saavat toisiltaan: he kuulevat, mitä toinen mies sanoo, he voivat istua hiljaa

yhdessä, he hikoavat ja erittävät samoja endorfiineja urheillessaan, sotiessaan ja tapellessaan, mikä rauhoittaa mieltä. Miehet ovat levollisia ollessaan yhdessä alasti, mikä ei mitenkään liity seksiin vaan näkyyn toisesta, jonka ymmärtää sellaisenaan, ja hormonaaliseen yhteyteen hajun kautta. He myös tietävät, että toinen mies kuulee heitä, usein tavalla, joka ei ole sanallista mutta sitäkin ilmeisempää.

Joissakin tapauksissa tämä johtaa siihen, että mies valitsee miesten maailman kokonaan: sodan, luostarin tai jonkin muun äärimmäisen ratkaisun. Mutta keskelläkin on ratkaisuja. Özpetekin kerronnan henkilöillä oli tällaisia ratkaisuja: *Hamamin* Francesco valitsee Mehmetin ja menneisyyden palauttamisen hamamissa, *Le Fate Ignoranti* -elokuvan Massimo elää onnellisessa avioliitossa (tämä on tärkeä fraasi) vaimonsa kanssa mutta on valinnut jo aikaa sitten Michelen, jonka kanssa elää sunnuntait, *La Finestra di Fronte* -elokuvan Davidella oli Simone kerran ja Giovannan mies Filippo valitsee Daviden, vaikka tästä on paljon vaivaa. *Hamam*-elokuvassa kyse on hellyydestä ja toveruudesta, johon kuuluu seksi, *Fate*-elokuvassa halusta, rakkaudesta ja seksistä, ja *Finestra*-elokuvassa kaipauksesta, hellyydestä ja välittämisestä. Nämä kaikki piirteet on kerrottu aivan toisin kuin normin mukaan kuuluisi, mutta silti ne eivät ole erillään normistakaan. Massimon avioliitto, Filippon perhe, Francescon uusperhe, Michelen suurperhe sunnuntaisin ovat kaikki tapoja liittää normi ja miehen valinta toisiinsa.

Naisen elämä saattaa olla yhtä itsenäistä kuin Antonian (*Fate*), joka on lääkäri, lapseton uranainen, kuten on Francesconkin vaimo Marta (*Hamam*). Kumpikaan ei ole erityisen onnellinen, mutta silti ylpeä itsenäisyydestään. Giovanna (*Finestra*) on väsynyt huoltaja, periaatteessa vapaa mutta kietoutunut omaan väsymykseensä ja pettymykseensä siinä määrin, ettei enää näe elämänsä valoisia puolia. Kaikilla naisilla on ongelmana nähdä selvästi: Antonia ei näe edes sitä, mikä on paljaana edessä, miehensä suhdetta toiseen mieheen, Marta ei rakasta miestänsä mutta ei voi antaa periksi kuvitelmalle, että rakkaus on jossakin piiloutuneena, Giovanna syyttää miestänsä mitättömyydestä vaikka näkee joka hetki tämän kauneuden (lasten kanssa, Davidea auttamassa, hyvänä ihmisenä). Näiden naisten onnettomuus ei ole heidän reaalisessa elämässään, jota me voisimme seurata, vaan heidän imaginaarisessa elämässään, kuvitelmissa, jotka pettivät heidät.

Todellisessa elämässä ihmiset eivät tietenkään tyypity näin hyvin vaikka kuvittelu synnyttääkin suuren määrän murheitä elävillekin ihmisille. Elokuvien kerronta osoittaa symbolitasolla, kuinka dramaattinen ja ymmärrystä kaventava kuvittelu saattaa olla.

Özpetekin ratkaisu kaikille naisille on sama: heidän on nähtävä hyvyys, hellyys ja rakkaus jossakin muualla, jotta he saavat otteen elämästään ja näkevät, missä kohdassa

heidän omaa elämäänsä on hyvyyttä ja kauneutta. Özpetek on laittanut kaikille näille naisille oivalluksen paikaksi miesten välisen hellyyden.

Marta lukee kuolleen tätinsä kirjeitä, joissa tämä kirjoittaa kurkistelevansa omistamaansa hamamiin nähdäkseen, kuinka miehet antautuvat toisilleen ja jakavat toisilleen sitä, mitä eivät koskaan vaimoilleen; tässä tati ja Marta näkevät yhtäkkiä kirkkaasti, kuinka omaansa etsimätön ja instituutioihin kuulumaton hellyys paljastaa toisillekin kauneutta, joka ei vaadi eikä sido. Marta kokee olevansa vapaa rakastamaan tätinsä katseen vapauttamana, ikäänkuin kaikki opittu karisi kerralla pois, kuten kävi Francescolle Mehmetin sylissä.

Antonia etsii "toista naista" eikä näe Michelen ahdistusta. Antonialla oli ollut miehensä kuutena päivänä viikossa, kaikkina juhlapyhinä, syntymä- ja nimipäivinä; Micheleellä Massimo oli vain ne sunnuntait, joihin mikään noista ei langennut. Kun Antonian silmät alkavat aueta, kun hän näkee, että Nazim Hikmet ei runoillut Massimon kautta hänelle vaan Micheleelle ja kuinka joidenkin rakkaus huimasti ylittää hänen käsityskykynsä, hän huomaa oman hienoutensa, herkkyytensä, kykynsä olla ihmisten kanssa ja rakastaa heitä sellaisina kuin he ovat. Kerronnan miehet paljastavat Antonialle, kukin tavallaan, aivan outoja, normittomia rakkauden ja hellyyden muotoja, jotka avaavat ne samat Antoniassakin.

Giovannalla on käytössään vain yksi kirje, jonka Davide oli kirjoittanut Simonelle, mutta jota tämä ei koskaan ehtinyt saada. Kirje on niin liikuttava ja koskettava, että Giovanna alkaa ajatella omaa elämäänsä tavalla, joka on hänelle uusi: toisaalta haluaan, jossa hän on vahva ja kokee itsensä naiseksi, toisaalta suhdettaan mieheensä, joka on hänelle yhtä aikaa hyvin tuttu ja tavattoman vieras. Mies on tullut erityisen vieraaksi tavattuaan Daviden eikä Giovanna ymmärrä miehensä huolenpitoa ja kiintymystä, joka kohdistuu tuntemattomaan vanhukseen. Kirje kuitenkin avaa jonkinlaista universaalista tilaa, jossa Giovanna alkaa muistaa, mitä kaikkea rakkaus on ja ennen kaikkea, mitä rakkaus ei ole. Arkipäiväisyys ja pettymys unelmiin ei saa voittaa sitä, mikä on totena, toisena ihmisenä, paikalla.

Kirje on klassinen kerronnan väline, jota romaanit (varsinaisten kirjeromaanien jälkeen) ovat käyttäneet taitavasti, samoin näytelmä ja ooppera ovat ottaneet kirjeen taitekohdan välineeksi, jossa juoni saa usein enemmän sisältöä. Kirjeen ei tarvitse olla dramaattinen kohtauksen ulkopuolelta tuleva töytäisy, se voi yhtä hyvin olla sisäistynyt, hiljentynyt paikka, jossa joku saa aikaa ajatella, kun yrittää ymmärtää toisen jollekulle kolmennelle

tarkoittamia sanoja. Özpetek on käyttänyt kirjettä juuri näin, antamassa aikaa. Ihmiset ovat niin kiinni unelmissaan ja pettymyksissään, että heillä ei oikeastan koskaan ole aikaa kuunnella ketään, he ovat myös niin loukkaantuneita unelmiensa toteutumattomuudesta, että he eivät edes halua kuulla ketään. Mutta jos he joutuvat keskelle jonkun toisen intiimiä tilannetta, keskelle kahden vieraan dialogia, heille saattaa avautua valtava uusi tila, josta he eivät ennen tienneet mitään.

Monissa oopperoissa on kirjekohtaus, monissa näytelmissä ja tarinoissa on kirje, joka selittää asiat tai sotkee ne uudelleen. Arkielämän keskellä, omien kuvitelmien välissä, jokainen kertomuksen henkilö tarvitsee tilaa, joka ei ole imaginaarista, oman pään synnyttämää, vaan symbolista avoimuutta, joka voi tulla jostakin toisaalta. Özpetekin henkilöiden kirjetuokiot ovat lyhyitä, katkelmallisia, usein kirjallisia (kuten *Fate*-elokuvassa), mutta ne onnistuvat täyttämään tehtävänsä. Ne antavat mahdollisuuden, joka samalla näyttää katsojalle, kuinka hänelläkin voisi olla mahdollisuus: keskittymällä edes hetkeksi johonkin muuhun kuin itseensä, esimerkiksi kertomukseen, jonka juonta ei voi itse päättää, voi vaikuttaa oman elämänsä juoneen tavalla, joka ei ole vain nopan heittämistä sydämellään.