

NAUTINTOON KÄTKETTY

Vastaelokuva ja ideologiakriittinen analyysi

Matti Koskinen

Taiteen kandidaatin tutkielma

Aalto-yliopisto

Taiteiden ja suunnittelun korkeakoulu

Taiteen laitos / Elokuva- ja tv-käsikirjoitus

Kevät 2015

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	2
2	KOHTI VASTAELOKUVAA	4
	2.1 Elokuvateorian kehitys	4
	2.2 Lacan ja Toinen	5
	2.3 Althusser ja apparaattiteoria	6
3	VASTAELOKUVA	9
	3.1 Tunnetta vastaan	9
	3.2 Hollywood vs. Vastaelokuva	10
4	<i>YKSIN KAIKKIA VASTAAN</i> -ELOKUVAN ESITTELY	15
	4.1 Elokuvan tausta ja vastaanotto	15
	4.2 Elokuvan esittely	16
5	<i>YKSIN KAIKKIA VASTAAN</i> - 7 KUOLEMANSYNTIÄ JA ... PERUSHYVETTÄ	17
	5.1 Valtavirta- ja vastaelokuvan ominaisuudet käytännössä	17
	5.2 Kohtausanalyysi	23
6	LOPUKSI	29
	LÄHDELUETTELO	31

1 JOHDANTO

Näin ensimmäisen kerran elokuvan *Yksin kaikkia vastaan* vuonna 2012 Rakkautta ja anarkiaa -filmifestivaaleilla. Vaikka esityksestä on kulunut jo lähes kolme vuotta, voin mielessäni yhä palata sen hetkisiin tunnelmiin. Kuten usein omalla kohdallani, jälkeenpäin elokuvista mieleeni jää juonta paremmin sen herättämät tunteet ja ajatukset. Muistan olleeni elokuvan päättyessä hieman järkyttyneessä ja ristiriitaisessa tilassa. Elokuva tuntui tarkoituksellisesti aiheuttaneen minulle paha oloa brutaalin väkivallan, ahdistavan tunnelman ja perverssin "onnellisen lopun" keinoin. Aivan kuin elokuvantekijä leikkisi sadistisesti katsojan tunteilla. Paha olo ei kuitenkaan tuntunut pelkästään negatiiviselta kokemukselta; kuvattu maailma ja päähenkilö tuntuivat todellisilta, ja jotenkin se kummalla tavalla oikeutti itseäni kohdistuneen julmuuden. Järjetön ajatus? Kävellessäni kotiin näytöksen jälkeen, tuntui kuin elokuva olisi niistänyt kaikki tunteeni tyhjiksi ja jättänyt jäljelle pelkän hämmennyksen tilan. Vaikka pidin "katsojaan kohdistunutta väkivaltaa" törkeänä, arvostin teoksen elokuvallisia hienouksia. Erityisesti äänelliset ratkaisut tuntuivat harvinaisen vaikuttavilta. Ihailin myös lopun monimerkityksellisyyttä, vaikka en osannut päättää mitä mieltä siitä olin. Päässä pyöri ihailun, inhon ja epämääräisten tulkintojen sekamelska.

Luulen tuon hämmennystilan vaikuttaneen voimakkaimmin tarpeeseeni jatkaa elokuvan käsittelyä tähän päivään asti. Ensijärkytyksen jälkeen suhtautuminen esitettyyn väkivaltaan myös alkoi muuttua. Eikö väkivaltaisen kohtauksen kuulukin tuntua pahalta? Halusin kuitenkin nähdä lisää. Miksi? Loppujen lopuksi elokuvassa oli hyvin vähän väkivaltaa, vaikka se tuntui läpensä väkivaltaiselta. Mistä epämiellyttävyyttä elokuvassa oikeastaan johtui? Oliko mahdollista tuntee empatiaa päähenkilöä kohtaan ja ymmärtää tämän toimintaa olematta itse jotenkin mielenvikainen? Halusin käsitellä ajatuksiani ja tulkita elokuvaa, mutta en tiennyt miten. Minulla ei ollut siihen riittävästi työkaluja.

Opinnäytetyö tuntui sopivalta tilaisuudelta tarttua elokuvan herättämiin, pitkään mieltä vaivanneisiin kysymyksiin. Kirjoitustyöni alkuvaiheessa olin kiinnostunut tutkimuselokuvani aiheuttamasta itsereflektiosta ja katsojan manipulaatiosta. Keskityin elokuvan väkivallan ja eettisyyden pohdintaan, mutta aihe tuntui paisuvan liian laajaksi. Käsillä oli paljon uutta tietoa, joka kiinnosti, mutta jälleen olin vailla sanoja jonkin vaikeasti tavoitettavan äärellä. Oli otettava muutama askel taaksepäin ja palattava itselleni tärkeimpään perustavanlaatuisen kysymykseen: *mistä ominaisuuksista elokuva rakentuu?* Tähän kysymykseen löysin erään tulkinnan vasta elokuvan teoriasta.

Vastaelokuva syntyi 1970-luvulla poliittis-taiteellisena hyökkäyksenä valtavirtaelokuvan muotoa vastaan. Se asettaa vastakkain perinteisen Hollywood-elokuvakerronnan ja poliittisen taide-elokuvan. Tämän vastakkainasettelun keskiössä on katsojan emotionaalinen ja rationaalinen kokemus, elokuvaan eläytyminen ja nautinto. Vastaelokuvan perusta on rakentunut Louis Althusserin yhteiskunnallista ideologiaa, ja Jacques Lacanin yksilön persoonan kehitystä yhdistelevien ajatusten pohjalta. Vastaelokuva on nimensä mukaisesti vastakohtainen kaikille valtavirtaelokuvan erityispiirteille, näin ollen vastaelokuvan ymmärtäminen edellyttää klassisen elokuvan muodon hallitsemista. On siis hyvä tilaisuus iskeä kaksi kärpää yhdellä iskulla.

Tämä tutkimus pysyttelee käytännöllisellä tasolla keskittyen pääasiassa valta- ja vastaelokuvan ominaisuuksien ja tekniikoiden esittelyyn. Sisällön tulkintaa hyödynnän vain pintapuolisesti viimeisen luvun kohtausanalyysissä selventääkseni kuinka avoin rakenne toteutuu tutkittavassa elokuvassa. Tarkoitus ei ole siis pohtia kyseisen elokuvan "sanomaa" tai teemoja. Haluan kuitenkin opinnäytetyöni avulla luoda tukevia perustuksia (psykoanalyttisen elokuvan tutkimuksen ja katsojuusteorian parissa kehittyneelle) juonellista rakenneanalyysia syvemmälle elokuva-analyysille, joka painottuu elokuvan ideologisesti latautuneen muodon ja katsojakokemuksen väliseen suhteeseen.

Opinnäytetyöni toisessa luvussa käyn lyhyesti läpi 1970-lukua edeltänyttä elokuvateoriaa, jonka jälkeen esittelen vastaelokuvaan ratkaisevasti vaikuttaneiden Althusserin ja Lacanin ajatuksia. Kolmannessa luvussa avaan vastaelokuvan periaatteita, puran valtavirtaelokuvan ja vastaelokuvan yksittäisiksi ominaisuuksiksi Peter Wollenin jaottelua hyödyntäen, ja esittelen nämä ominaisuudet mahdollisimman yleistajuisesti. Neljännessä luvussa esittelen tutkimuselokuveni. Viidennessä luvussa tutkin kuinka valta- ja vastaelokuvan eri ominaisuudet ilmenevät Yksin kaikkia vastaan -elokuvassa. Otan luvun lopuksi suurennuslasin alle elokuvan viimeisen kohtauksen, jonka toteuttamia elokuvallisia tekniikoita analysoin yksityiskohtaisemmin.

Tutkimukseni lähteenä käytän Catherine Wheatleyn kirjassaan: *Michael Haneke's cinema: the ethic of the image* (2009) kehittämää analyysimallia, joka yhdistelee vasta- ja valtavirtaelokuvan ominaisuuksia. Wheatleyn kirjoitus taas pohjautuu, toiseen opinnäytetyölleni tärkeään tekstiin, Peter Wollenin vuonna 1972 kirjoittamaan artikkeliin: *Godard and the counter cinema: Vent d'est*, jossa Wollen esitteli valtavirta- ja vastaelokuvan jaottelun.

2 KOHTI VASTAELOKUVAA

Tässä luvussa avaan lukijalle lyhyesti elokuvateorian kehityksen vaihteita sekä esittelen Jacques Lacanin (1901-1981) ja Louis Althusserin (1918-1990) ajatuksia, joita on sovellettu erityisesti vastaelokuvan yhteydessä. Oman kokemukseni perusteella elokuvateoria on yllättävän tuntematon ja "ohitettu alue" ainakin elokuvaopiskelijoiden keskuudessa. Pikainen läpileikkaus 1970-lukua edeltäneestä teoreettisesta pohdinnasta auttaa sitomaan myös vastaelokuvan osaksi elokuvateorian traditiota.

2.1 Elokuvateorian kehitys

Elokuvateorian voidaan laskea alkaneen jo 1910-luvulta lähtien, jolloin elokuva alkoi olla muutakin kuin huvipuistojen tirkistelyhupia. Elokuvan ollessa ”seitsemästä taiteesta” selvästi nuorin tulokas, joutui sen teoria heti puolustuskannalle. Haluttiin saada epäilijät vakuuttuneiksi elokuvan taiteellisista arvoista (Hietala 1994, 16). Samalla oli myös tarve erottaa elokuva muista taidemuodoista, tuoda esiin sen erityislaatuisuus. Näin oli luontevaa, että elokuvan klassinen teoria liikkui peruskysymysten äärellä: ”*Millä tavoin elokuva on tai voi olla taidetta?*”, ”*Millainen elokuvan tulisi olla ja mikä on hyvä elokuva?*”. Ominaista klassiselle elokuvateorialle oli halu määrittää ”oikeanlainen” elokuva.

Klassinen teoria on tapana jakaa ronskisti kahteen teoriaperinteeseen, formatiiviseen ja realistiseen. Kärjistäen sanottuna formalisteille elokuva oli oleellisesti muotoa painottava, tekijän mielen subjektiivinen luomus, jossa ulkoinen todellisuus oli aina alisteinen tekijän sisäiselle todellisuudelle. Toisin sanottuna elokuvalla oli erityinen kyky tuoda esiin, kuvaksi ja myöhemmin ääneksi, sisäisiä kokemuksia, jotka muuten jäisivät näkymättömäksi (McGowan 2007, 32). Tunnetuimpia formalisteja olivat Neuvostoliittolaiset montaasiteoreetikot, mm. Lev Kuleshov, V.I. Pudovkin, Sergei Eisenstein ja Dziga Vertov.

Realistisen teorian perinne liittyi vahvasti ranskalaisen Cahiers du Cinéma -lehden ydinjoukkoon ja sen johtohahmoon Andre Baziniin. Realisteille elokuvan voima oli näkyvän todellisuuden paljastamisessa ja tutkimuksessa, ”*jossa ilmaisunsa saa tekijän sijasta itse kuvattu objekti, kohteena oleva todellisuuden osa.*” (Hietala 1994, 63). Hietala nostaa esille Bazinin kirjoituksista

myös eettisen realismin, joka liittyi yhteiskunnallisten vääryyksien ja epätasa-arvoisuuden esittämiseen. Bazin ihaili italialaisen neorealismien humanistista ihmiskuvaa ja tapaa, jolla työläisten arkea kuvattiin. Esteetisen, filosofisen ja teknisen realismin lisäksi Bazin koki elokuvan liittyvän osaksi ihmislajin historiallista jatkumoa, jonka päämääränä on tarve pysäyttää ajan tuhoava kulku ja voittaa kuolema. Valokuva ja elävä kuva ovat Bazinille tämän kehityksen viimeisin virstanpylväs. Elokuva on siis kehittynyt valokuvasta, mykkäelokuvan kautta kohti yhä tarkempaa todellisuuden taltiointia.

Kun klassinen elokuvateoria keskittyi pohtimaan millaista hyvän elokuvan pitäisi olla, 60-luvun alkupuolelta lähtien voimistunut, uudeksi elokuvan teoriaksi kutsuttu, suuntaus ryhtyi tutkimaan elokuvan ”kieltä”, merkityksiä ja niiden muodostumista. Tarkoitus ei enää ollut arvottaa elokuvia hyvä-huono tai oikea-väärä -akselilla vaan kehittää menetelmiä (myös populaari) elokuvien tutkimiseen (Pönni 2009).

Uudelle elokuvateorialle oli myös tyypillistä hyödyntää ja soveltaa muiden tieteenalojen oppeja ja teorioita. Kielitieteilijöiltä omaksuttiin semiotiikka eli ”merkkioppi”, jonka kautta tutkittiin elokuvalla erityisiä kielellisiä ja kommunikatiivisia piirteitä. Psykoanalyysistä (alitajunta, unet, persoonan kehitys) tuli elokuvan tutkimuksen ja analyysin aarreaitta. Se, että elokuva yhdistyi oikeastaan kaikkiin mahdollisiin tutkimusaloihin tarkoitti, että elokuva alettiin ottaa ”vakavasti” muuallakin kuin cinefiilien keskuudessa. Seuraavaksi esittelen kaksi elokuvan ulkopuolista ajattelijaa, jotka ovat vaikuttaneet olennaisesti vasta elokuvan syntyyn.

Filosofi Louis Althusser (1918-1990) ja psykoanalyytikko Jacques Lacan (1901-1981), loivat pohjaa sekä yksilön kehitystä ja psykologiaa, että poliittista ideologiaa painottavalle elokuvan tutkimukselle. Huomio alkoi kohdistua yksittäisten elokuvien ja niiden tekijöiden lisäksi elokuvien katsomistilannetta sekä elokuvan esitystapaa ja muotoa kohtaan. Elokuvaan suhtauduttiin siis erityisenä kulttuurillisena ilmiönä, jonka toimintaa ja merkitystä haluttiin ymmärtää.

2.2 Lacan ja Toinen

60-luvun loppupuolella ja erityisesti 70-luvulla Lacanin varhaiskauden uudelleentulkinnat Sigmund Freudin psykoanalyysiin liittyvistä kirjoituksista vaikuttivat myös elokuvan puolella ja toimivat lähtöalustana nykyään suosituille katsojuusteorialle ja feministiselle elokuvateorialle. Lacanin

suhteen keskityn elokuvan katsomistilannetta käsittelevään tulkintaan.

Lacan käsitti ihmisen kokemuksen itsestään jakautuneeksi. Ajatus yksilön puutteellisuudesta ja pirstaleisuudesta sekä yrityksestä saavuttaa yhtenäisyys määrittää jokaisen ihmisen elämää. Peilivaihe, jolloin reilun vuoden ikäinen lapsi ensimmäistä kertaa hahmottaa itsensä ulkoa päin heijastettuna (symbolisesti ilmaistuna peilikuvan kautta), kuuluu Lacanin varhaiskauden ydinkäsitteistöön. Peilivaihetta edeltävä aika on lapselle hajanainen ja sekava; raja itsensä, ajatustensa, muiden ihmisten ja ympäristön välillä on epäselvä. Peilistä itseä kuitenkin tuijottaa takaisin kokonainen ja ”täydellinen” hahmo. Tästä seuraa, Lacanin mukaan, kestävä ristiriita, eli ”väärintunnistus” pirstaleisen sisäisen omakuvan ja ulospäin kokonaisen ja ehyen mielikuvan välillä. Jokainen pyrkii lopun elämäänsä alitajuisesti etsimään yhtenäisyyttä sisäisen ja ulkoisen kokemuksensa suhteen (Hietala 1994, s. 109-112).

Toinen tärkeä Lacanilta napattu käsite, peilivaiheen lisäksi, liittyy Toiseen. Ihminen nähdään Toisen tuotteena. Yksilö toteuttaa ”valmiiksi ohjelmoituna” Toisen tahtoa, eikä pysty näkemään todellisuutta, sillä Toinen on aina hänen ja todellisuuden välissä. Kuka tämä Toinen sitten on ja miten niin ihminen ei määrää itse omia halujaan ja tekojaan?

Yksinkertaistetusti Toisella tarkoitetaan ihmisten kommunikointijärjestelmää eli kieltä. Kieli on kehittynyt koko ihmiskunnan historian ajan, jokaisessa kulttuurissa omanlaisekseen, ja kieli myös toimii ajattelun välineenä. Voidaan kiistellä ovatko kaikki ajatukset tai unet kielen muodossa, mutta jos näin uskotaan olevan, ja jos alitajuntakin ”paljastaa itsensä” kielen keinoin, niin voidaan ajatella, että kielen konventiot ja rakenteet hallitsevat kaikkea ihmisen ilmaisua, ajattelua ja toimintaa. Kieli on siis kuin suodatin, jonka läpi kaikki ihmisten halut ja teot ohjautuvat. Lacanin mielestä ihminen ei ole itsensä herra, vaan koko häntä edeltävän kulttuurin, kielen, yhteiskuntajärjestelmän ja esi-isiensä historian ohjaama (Hietala 1994, s. 113-115).

Jatkossa käy ilmi kuinka Lacanin ajatukset vaikuttivat elokuvantutkimuksessa. Erityisesti käsitteellä Toisesta on selkeitä yhtymäkohtia seuraavaksi esiteltäviin Louis Althusserin ajatuksiin.

2.3 Althusser ja apparaattiteoria

Apparaattiteoria pohjautuu marxilaisen teoreetikon Louis Althusserin ajatuksiin yksilöitä

määrittävistä ideologioista, joiden avulla kapitalistinen valtio ohjaa kansalaisiaan toteuttamaan omaa tehtävänsä yhteiskunnan järjestelmässä. Hänen mukaansa kapitalistisella valtiolla on yksilöitä:

- 1.) Suoraan alistavia valtakoneistoja (repressive state apparatuses), kuten hallitus, armeija, poliisi, vankilat.
- 2.) Vaikeammin havaittavia, ideologisia valtakoneistoja kuten kirkko, kulttuuri, media, koululaitokset ja perhe. Ideologisiin koneistoihin lukeutuu myös elokuva.

(Althusser 1984, 100-104)

Valtakoneistot luovat yksilöille kuviteltuja identiteettejä jotka määrittävät ajatusta kunkin asemasta ja roolista yhteiskunnassa. Kuviteltujen identiteettien merkitys valtiollisella tasolla on ylläpitää ja vahvistaa olemassa olevia rakenteita. Ideologisten koneistojen voima ei piile näkyvässä kansalaisten kaitsemisessa, alistavien valtakoneistojen tapaan, vaan ne perustuvat vaikeasti havaittavaan ohjailuun tai ”kutsuun” (interpellaatioon), johon yksilöt huomaamattaan ”suostuvat”. Voi kuvitella esimerkiksi kuinka niinkin luonnolliselta tuntuva asia kuin äitiys, muodostuu tietyistä toivotuista käsitysmalleista ja odotuksista, joita mm. evankelis-luterilainen kirkko, televisio-ohjelmat ja mainonta yhdessä sukulaisten ja perheen kanssa luovat jokaiselle lapsen saaneelle naiselle. Jokaisen lukijan on helppo luetella piirteitä joita ”kunnon äidille” kuuluu ja ei kuulu. Toinen asia on, kuinka todenmukaisia ja aidosti yleistettäviä kyseiset piirteet oikeasti ovat.

Ideologia tarkoittaa siis, Althusserin tavoin tulkittuna, kuvitellun ja valheellisen todellisuuden hyväksyntää, ja siihen mukautumista (Aaron 2007, 7-9).

Miten tämä sitten liittyy elokuvaan? Apparaattiteoreetikot (mm. Jean-Louis Baudry ja Christian Metz) omaksuivat Althusserin ajatuksen valtakoneistoista (apparaateista) ja ideologiasta. He uskoivat elokuvan olevan muodoltaan ideologinen ja elokuvallisen apparaatin¹ manipuloivan katsojan tiedostamattaan vastaanottamaan elokuvaan kätkeytynyttä kapitalistista ideologiaa. Heidän mukaansa valtavirtaelokuva sisältää tarinamaailmaansa piilotettuna erityisiä poliittisia arvoja (Wheatley 2009, 3 & Hietala 1994, 123-126).

Miten Jacques Lacanin ajatukset sitten näkyvät apparaattiteoriassa?

Christian Metz tunnisti Lacanin peiliteorian ja katsojan samastumisprosessin välillä yhteisiä

¹ Elokuvallinen koneisto, joka muodostuu mekaanisen elokuvan esityskoneiston, fyysisen elokuvan katsomistilanteen ja psyykkisen katsojan vastaanottamisen yhteispelistä (Aaron, 9-10).

piirteitä; samastuminen kuvaan ja toisaalta samastuminen henkilöhahmoihin. Elokvakangas toimii Metzlin mukaan peilinvaiheen kaltaisesti, yhdistäen saumattoman oloisesti irrallisia kuvallisia fragmentteja, ja esittäen (elokuvallisen) maailman katsojalle yhdenmukaisena, kokonaisena ja hallittavana. ”(...) elokuva aktivoi katsojassa imaginaarisen järjestyksen ja peilinvaiheen kokemuksen, siis regression eli taantumien prosesseja(...)” (Hietala 1994, s.135) Katsoja ei luonnollisesti käy uudelleen läpi lapsena koettua peilivaihettaan tai näe tästä elokuvan peilistä omia kasvojaan, vaan projisoi peilinvaiheen kaltaisesti kuvitellun kokemuksen itsestään elokuvan hahmojen kautta. Näin katsoja voi elokuvan ajan unohtaa omat vajaavuutensa ja pirstaleisen kokemuksen itsestään, ja samastua enemmän tai vähemmän täydellisiin ja vaikeudet voittaviin kuvitteellisiin hahmoihin.

Myös Lacanin teoria ihmistä hallitsevasta Toisesta tukee althusserilaista käsitystä elokuvallisesta apparaatista, joka syöttää passiiviselle katsojalle omaa ideologiaansa. Kun ihmiset eivät Lacanin teorian tulkinnan mukaan hallitse omaa toimintaansa, ovat he katsojina helppo saalis elokuvan manipulaatiolle, joka Toisen tavoin toimii naamioituneena ja asettaa katsojan näennäisesti näkemäänsä hallitsevaksi, merkitysten alkuperäksi (Hietala 1994, 127).

Apparaattiteoriaa vastaan on kohdistunut kovaa kritiikkiä, joka on kyseenalaistanut erityisesti näkemyksen katsojasta toden ja illuusion sekoittavana passiivisena uhrina. (Wheatley 2009, 32) Uudemmat katsojuusteoriat ovat torjuneet ajatuksen katsojista yhtenäisenä ja identtisesti toistensa kanssa reagoivana zombielaumana. Viime vuosina on myös arvosteltu psykoanalyttisen elokuvateorian tulkinneen Lacanin kirjoituksia hyvin kapea-alaisesti, keskittyen ainoastaan Lacanin varhaisiin teorioihin. Katsomiskokemukseen perustuva tutkimus on nojannut pääasiassa teoreettisiin yleistyksiin, jättäen empiirisen katsojatutkimuksen lähes huomiotta (McGowan 2007, 4-5). Kritiikki on luonnollisesti ollut hyväksi elokuvan tutkimukselle; se on pakottanut kyseenalaistamaan ja uudistamaan aiempaa tietämystä. Rajuista yleistyksistä ja puutteistaan huolimatta apparaattiteoria esittää edelleen ajankohtaisia ja kiinnostavia huomioita valtavirtaelokuvan piirteistä. Slavoj Zizek ja useat elokuvan eettisyyttä ja eettistä katsojuutta käsittelevät tutkijat ovat pitäneet huolen, että Lacanin ajatuksiin kohdistuu, elokuvan yhteydessä, huomiota tänäkin päivänä.

3 VASTAELOKUVA

3.1 Tunnetta vastaan

Apparaattiteoreetikot pitivät hallitsevaa valtavirtaelokuvaa ideologisesti latautuneena järjestelmänä, joka salakavalasti kaappaa katsojan vastaanottamaan elokuvaan piilotettuja poliittisia arvoja. Tässä asetelmassa katsoja kuvittelee vain seuraavansa enemmän tai vähemmän viihdyttävää, tarinavetoista elokuvaa, joka nostattaa tunteita ja herättää ajatuksia juoneen ja hahmoihin liittyen. Todellisuudessa kuitenkin, apparaattiteoreetikoiden mukaan, katsoja altistui elokuvan sisäiselle ideologialle, joka asemoi katsojan passiiviseksi manipulaation kohteeksi.

Tämän teorian pohjalta kehittyi 70-luvun alkupuolella uusi, valtavirtaelokuvaa voimakkaasti vastustava elokuvan muoto ja teoreettinen suuntaus, jota Peter Wollen esseessään *Godard and counter cinema: Vent d'Est* (1972) kutsui vastaelokuvaksi. Vastaelokuvan tekniikat olivat olleet jo pitkään esillä eri elokuvissa, mutta vasta Jean-Luc Godard yhdisti nämä ainekset selkeäksi vastaiskuksi valtavirtaelokuvalle elokuvassaan *Le Vent d'Est* (1970). Catherine Wheatley kuvailee Wollenin kehittelemän vastaelokuvan muodostavan kaksi päämäärää:

1. Mahdollistaa katsojalle kriittinen etäisyys elokuvaan, jotta paljastuu elokuvan esitystavalle ominainen illusionismi.
2. Tuoda esiin elokuvan poliittinen luonne, ja tehdä katsoja tietoiseksi häneen kohdistuvasta huomaamattomasta manipulaatiosta, valtavirtaelokuvan sisäisistä arvoista ja ideologiasta. (Wheatley 2009, 54-55)

Vastaelokuvan voi siis nähdä poliittis-taiteellisena hyökkäyksenä, jonka tarkoitus on rikkoa valtavirtaelokuvan näennäinen viattomuus paljastamalla katsojalle kuinka elokuva naamioi todellisen luonteensa viihdyttävän tunne-elämyksen taakse. Vastaelokuva halusi korvata valtavirtaelokuvan perustavanlaatuisimman elementin, eli katsojan voimakkaan ja passiivisen tunnekokemuksen, järjellisellä havainnoinnilla.

3.2 Hollywood vs. Vastaelokuva

Mitkä sitten ovat nämä valtavirtaelokuvan pahamaineiset ominaispiirteet, joiden avulla salaista ideologiaa pahaa-aavistamattomille katsojille syötetään? Peter Wollen listaa esseessään seitsemän Hollywoodin ”kuolemansyntiä”, joiden vastapariksi vastaelokuvalla on tarjota seitsemän ”perushyvettä” (cardinal virtue). Hollywood terminä edustaa siis tässä tapauksessa valtavirtaelokuvan muotoa puhtaimmillaan.

<u>Hollywood</u>		<u>Vastaelokuva</u>
Kerronnan yhtenäisyys/jatkuvuus	–	Kerronnan epäyhtenäisyys
Samastuminen	–	Etäännytyks
Näkymätön kerronta ja kuvakieli	–	Kerronnallisten keinojen esilletuonti
Yksitasoinen tarinamaailma	–	Monitasoinen tarinamaailma
Sulkeutuva rakenne	–	Aukinainen rakenne
Nautinto	–	Epänautinto
Fiktio	–	Todellinen

(Wollen 1972)

Seuraavaksi esittelen tarkemmin edellämainitut vastinparit, ja pohdin kuinka ne ilmenevät elokuvassa yleisesti. Myöhemmin tutkin kuinka vastaelokuvan ja valtavirtaelokuvan erityispiirteet toteutuvat Gaspar Noen Yksin kaikkia vastaan elokuvassa.

Elokuvadramaturgian tärkeimmäksi perusteokseksi on yleisesti tunnustettu Aristoteleen *Runousoppi* (330-320eaa), joka periaatteessa määrittelee valtavirtaelokuvan kerrontaa hallitsevat periaatteet.

Yksi Aristoteleelta useasti siteeratuista lauseenparsista: ”*tragedian toiminnalla on oltava alku, keskikohta ja loppu*” sisältää viittauksen kahteen Wollenin mainitsemaan Hollywoodin kuolemansyntiin. Ensimmäinen näistä liittyy kerronnan yhtenäisyyteen ja jatkuvuuteen.

Kerronnan yhtenäisyys/jatkuvuus: Kerronnan yhtenäisyyteen liittyen Aristoteles kokee hyvän juonen olevan ”(...) sellainen kokonaisuus, että jonkin osan vaihtamista ei voi ajatella.” (Hiltunen 1999, 47). Yksittäisen kohtauksen on oltava, alkua lukuunottamatta, aina johdonmukaista seurausta edellisestä. Hiltunen uskoo syy-seuraus -suhteiden toteutumisen olevan oleellista tarinan uskottavuuden kannalta, sillä se vahvistaa katsojan eläytymistä elokuvan maailmaan.

Johdonmukaiseen tarinaan eläytyminen herättää älyllistä mielihyvää saaden katsojan muodostamaan odotuksia tulevien tapahtumien suhteen, sekä oivaltaessaan tapahtumien loogisten seurausten tuleman (Hiltunen, 48). Tarinan yhtenäisyydellä ja jatkuvuudella on siis tärkeä funktio sekä katsojan samastumisen että nautinnon kokemuksen kannalta.

Kerronnan epäyhtenäisyys: Vastaelokuvan pyrkimys on estää katsojan emotionaalinen eläytyminen elokuvan tarinamaailmaan, päämääränä asemoida katsoja reflektiiviseen tilaan, jossa juonen ja hahmojen toiminnan älyllinen ja kriittinen pohdinta on pääosassa. Tarinan jatkuvuuden hajottaminen episodeiksi tai irrallisiksi fragmenteiksi, juonen kannalta oleellisen informaation pimittäminen, ja katsojan tarkoituksellinen hämmäntäminen ovat vastaelokuvalla ominaisia tekniikoita.

Samastuminen: Samastuminen on toinen klassisen valtavirtaelokuvan peruspilari. ”*Laajassa mielessä kaikki Aristoteleen ja käsikirjoitusoppaiden opit tähtäävät katsojan samastumiseen. Koko klassisen draaman muoto pyrkii vangitsemaan katsojan tarinakäytävään, saamaan hänet kokemaan pelkoa, sääliä ja iloa roolihenkilöiden puolesta.*” (Pesonen 2002) Samastumalla katsoja muodostaa tunnesiteen tarinan henkilöihämoihin, erityisesti päähenkilöön. Samastumisen voi nähdä dramaturgisessa mielessä ”syöttinä”, joka katsojan on tarkoitus nielaista, kyetäkseen eläytymään tarinaan ja kantaakseen huolta päähenkilön kohtalosta. Hiltunen tulkitsee samastumisen moraalisesti hyvään ja sympaattiseen päähenkilöön, sekä jännityksen päähenkilön puolesta yhdessä tuottavan eläytymisen tarinaan. ”*Mitä voimakkaampaa eläytyminen on, sitä tehokkaammin draama tuottaa nautintoa.*” (1999, 41).

Etäännytyt: Identifikaatio henkilöihämoihin pyritään torjumaan vastaelokuvassa mm. häivyttämällä selkeästi tunnistettava päähenkilö elokuvasta tai esittämällä päähenkilö muuten vaikesti samaistuttavana. Päähenkilö saatetaan kuvata etäisenä, epäsympaattisena, ristiriitaisesti toimivana, tai hahmon toiminnan motiiveja ei tuoda lainkaan esille. Tarkoituksena on estää toisaalta vaikutelma psykologisesti johdonmukaisista, täysin ymmärrettävistä ja kokonaisista henkilöihämoista, sekä nautinto tarinamaailmaan eläytymisestä.

Näkymätön kerronta ja kuvakieli: Katsojan eläytyminen tarinaan ei synny pelkästään samastuttavien henkilöihämojen kautta, vaan elokuvan on kyettävä luomaan illuusio, jonka katsoja hyväksyy, ja johon hän eläytyy. Elokuvan on siis kyettävä piilottamaan oma keinotekoisuutensa, se että kyse on katsojalle vartavasten suunnitellusta ja rakennetusta ”jonkun toisen fantasiasta”. Juuri tätä apparaattiteoreetikoiden kirjoituksista kehityttynyt katsojuusteoria kutsuu katsojan

asemoimiseksi tilaan (jossa katsoja ei sekoita elokuvaa ja todellisuutta vaan), jossa katsojan tietoisuus todellisista olosuhteista hämärtyy. Kysyttäessä katsoja luonnollisesti tiedostaa katsovansa fiktiivistä elokuvaa, mutta jos elokuva on onnistunut, eikä mikään ulkopuolinen häiritse katsomistilannetta, katsoja uppoutuu elokuvaan ollen tietoinen vain valkokankaalla tapahtuvasta toiminnasta (Wheatley 2007, 33-34). Onnistunut illuusio ja elokuvan keinotekoisuuden piilottaminen edellyttää audiovisuaalista yhtenäisyyttä ja johdonmukaisuutta, kuvaustilanteen ”jälkien peittämisen” katsojalta, sekä huomaamatonta otosten yhdistämistä. Näkymättömän kerronnan ja kuvakielen tarkoitus on siis suojella ja ylläpitää elokuvan illuusiota.

Kerronnallisten keinojen esilletuonti: Elokuvan tekoprosessi jätetään näkyville tai korostetaan entisestään: kuvaus- ja äänityslaitteistoa voi näkyä lopullisessa elokuvassa, työryhmän äänet voivat kuulua, kuvaleikkaus on näkyvää ja jopa häiritsevää, kuvaformaatin luonnetta korostetaan (filmin raapiminen, erilaiset valotukset, digitaalisen kuvan häiriöt). Tarkoituksena edelleen etäännyttää katsoja elokuvan illuusiosta ja tehdä katsomisprosessi näkyväksi.

Yksitasoinen tarinamaailma: Jotta katsojan kokemus elokuvan illuusiosta kestäisi, on tarinamaailman muodostettava yhtenäinen ja johdonmukainen kokonaisuus. Jokainen ajallinen tai tilallinen siirtymä, erikoistehosteet, äänimaailma ja henkilöhahmojen toiminta on suunniteltu noudattamaan yhtenäistä, tarinamaailman sisäistä logiikkaa. Yksitasoinen tarinamaailma määrittää ”leikin rajat ja säännöt” joiden sisällä katsojan on turvallista ja miellyttävää antautua tarinan vietäväksi.

Monitasoinen tarinamaailma: Eri kerronnan todellisuuden tasot sekoittuvat tai limittyvät yhteen. Hahmot saattavat puhutella elokuvan katsojaa, roolien esittäjät vaihtavat hahmoja yllättäen, elokuvan genre saattaa vaihtua keskenkaiken. Elokuva voi sisältää intertekstuaalisia viittauksia toisiin elokuvaan tai taidemuotoihin - kuten useissa Godardin elokuvissa. Monitasoinen tarinamaailma voi sisältää ajallisesti ja tilallisesti täysin toisistaan irrallisia kertomuksia (kuten Todd Haynesin *Poison*) tai samassa elokuvallisessa tilassa ja ajassa tapahtuvia, rinnakkaisia tarinatasoja (Michael Haneken *Funny games*).

Sulkeutuva rakenne: Oikeaoppinen aristoteelinen draamankaari vaatii tarinan alussa särkyneen normaalitilan palautuksen. Katsoja seuraa elokuvan ajan jännityksen vallassa samastuttavaa päähenkilöä tuntien pelkoa ja huolta tämän puolesta. Sulkeutuvaan rakenteeseen kuuluu yhtenäisesti kulkeva tarina, ”yksi ääni”, joka ohjaa ja manipuloi katsojaa tulkitsemaan tarinaa tietyllä johdonmukaisella tavalla (tämä ei tietenkään tarkoita, että kaikki katsojat kokisivat elokuvat samalla

tavalla). Koska valtavirtaelokuva perustuu Aristotelestä tulkiten nautinnon tuottamiselle, on katsojan elokuvan lopussa vapauduttava piinallisesta pelon ja huolen tunnemyrskystä ”*mielihyvää tuottavalla tavalla*” (Hiltunen 1999, 42). Tämä tunnehuipentuma, eli katharsis, palauttaa siis järjestyksen sekä juonen että katsojan tunnetasolla. Kyse on moraalista oikeutuksesta, jossa vääryyttä tai vastoinkäymisiä kokenut päähenkilö toiminnallaan palauttaa normaalitilan ympärilleen.

Aukinainen rakenne: Vastaelokuva ei pyri luomaan katsojalle voimakasta tunnesidettä hahmoihin tai tarinaan, joten myöskään kathartista tunnepuhdistusta ei (ainakaan tarkoituksellisesti) pääse muodostumaan. Aukinaiisessa rakenteessa ei kyse ole pelkästään aukinaiisesta lopusta vaan ”moniäänisestä” kerronnasta, joka toteutuu useilla kerronnallisilla tasoilla, saattaen sisältää intertekstuaalisia viittauksia, itseironiaa, parodisointia, itsereflektiivisyyttä.

Nautinto: Valtavirtaelokuvan yhteyttä nautinnon tuottamiseen ei ole syytä vähätellä. Hiltunen uskoo nykyaikaisen viihdeteollisuuden menestyksen perustuvan aristoteeliselle tragedian käsitykselle, jossa nautinnolla on keskeinen asema. ”(...)yksittäisen tragedian hyvyttä voidaan arvioida sen perusteella, miten paljon se onnistuu tätä nautintoa tuottamaan.” (1999, 30). Koska elokuvateollisuus on riippuvainen lipputuloista on asiakasta eli katsojaa kyettävä miellyttämään ja antamaan rahoille vastinetta. Kuten aiemmin kirjoitin, nautinto liittyy elokuvassa katharsiksen tuottaman tunnepuhdistuksen jälkeiseen mielihyvään, mutta myös ”narsistiseen fantasiaan”, jossa katsojat samastuvat vaaroja uhmaaviin, pelkonsa päihittäviin sankarihahmoihin, ja saavat nautintoelämyksiä eläytyessään ennen kokemattomiin elämänkohtaloihin. Feministisen elokuvateorian keskeisimpiä käsitteitä on elokuvan katsomiskokemukseen liittyvän nautinnon rinnastaminen voyerismiin, jossa tarkkailija saa seksuaalista nautintoa tirkistelemällä kohdettaan tämän tietämättä (Jacobsson 2013, 12)

Epänautinto: Vastaelokuva haluaa torjua katsojan nautinnon tarjoten tilalle erilaisia eläytymistä häiritseviä kokemuksia. Epämiellyttävyys, sekavuus, pitkästyttävyys, provokaatio ja ärsytys ovat tehokeinoja, joilla elokuva pyrkii aiheuttamaan katsojassa ristiriitaisia tunteita. On muistettava, ettei kaikki inhottava, shokeeraava tai väkivaltainen kuvasto ole lähtökohtaisesti epänautinnollista vastaelokuvan tarkoittamassa mielessä. William Brown kuvailee kauhuelokuvan synnyttävän nautintoa, sillä katsoja tiedostaa kyseisen genren konventiot ja keinotekoisuuden. Yhdeksi epänautinnon määritelmäksi hän esittääkin rajojen hämärtämisen fiktiivisen, dokumentaarisen, taiteen ja viihteen sekä pornografian välillä (Brown 2013, 27-28). Epänautinnon aiheuttaminen on tapa irrottaa katsoja elokuvan illuusiomaailmasta ja herättää ristiriitaisia tunteita, jotka

parhaimmillaan saavat pohtimaan ja kyseenalaistamaan sekä omaa katsomiskokemustaan että elokuvan tarjoamaa informaatiota. Toisaalta epänavutinnon tuottaminen myös kyseenalaistaa elokuvan roolin pelkkänä viihdytyskoneena, jonka arvo mitataan sen tuottaman hyvän olon määränä.

Fiktio: Vaikka Wollen painottaakin artikkelissaan näyttölemisen ja hahmojen dialogin valheellisuutta, liittyy fiktio luonnollisesti myös elokuvan muotoon. Tunteisiin vetoava mahtipontinen musiikki, onnelliset loput ja yksiulotteiset, juonen ehdoilla toimivat hahmot eivät ole todellisesta maailmasta. Fiktion käsitteessä onkin kyse valtavirtaelokuvan keinotekoisuuden esittämisestä todenkaltaisena tai todellisuudelle rinnasteisena ehyenä ja yhtenäisenä maailmana.

Tosi: Vastaelokuvan pyrkimys, todellisuuden suoran esittämisen tai ”aidon totuuden” sijaan on pikemminkin elokuvalla ominaisen keinotekoisuuden paljastaminen. Se, että henkilö esiintyy elokuvassa omana itsenään fiktiivisen hahmon sijasta, tai dokumentoidun arkistomateriaalin hyödyntäminen ei vielä tee elokuvasta ”todellisempaa”. Kyse on kuitenkin lopulta elokuvantekijän tekemistä valinnoista ja painotuksista.

4 YKSIN KAIKKIA VASTAAN -ELOKUVAN ESITTELY

4.1 Elokuvan tausta ja vastaanotto

Gaspar Noen ohjaama esikoiselokuva *Yksin kaikkia vastaan* sai ensi-iltansa Cannesissa vuonna 1998, voittaen festivaalin Mercedes-Benz-palkinnon. Elokuvan vastaanotto oli heti ilmestyttyään hyvin ristiriitainen; kriitikot jakoutuivat selkeästi kahteen leiriin, joista toiset tyrmistyivät elokuvan häiritsevää ja väkivaltaista tyyliä. He kokivat elokuvan rasistisena provokaationa ja huomionhakuisena hyökkäyksenä katsojia vastaan. Toisen leirin edustajat taas ihailivat elokuvan yhteiskunnallista ja poliittista sanomaa, kuva- ja ääni-ilmaisun tehokasta hyödyntämistä ja katsojakokemuksen uudelleenarvottamista. Myös Gaspar Noella oli osuutensa kritiikin vihaiseen ja halveksivaan sävyyn. Hän heitti vettä kiukaalle antamalla provosoivia haastatteluja:

I'm happy some people walk out during my film. It makes the ones who stay feel strong. And me too.
(*The Guardian*. March 12, 1999)

I wanted to make the most abject film ever made

(http://www.closeupfilmcentre.com/vertigo_magazine/volume-1-issue-9-summer-1999/transcending-the-abject-a-review-of-seul-contre-tous/)

"A lot of people ask me if this is a racist movie, and I say, yes, it's an anti-French movie."

Cinema to dishonour France",

(*Independent* [London], January 14, 1999)

Yksin kaikkia vastaan kohtasi esityskieltoja ja sensuuritoimenpiteitä mm. Britanniassa (Horeck & Kendall 2011, 117-129), mutta negatiivinen vastaanotto toi elokuvalle myös erityistä huomiota ja näkyvyyttä. Tänä päivänä *Yksin kaikkia vastaan* sijoitetaan elokuvan tutkimuksessa eurooppalaiseen 1990-luvun puolivälistä lähtien kasvaneeseen art-house-elokuvien trendiin, josta käytetään nimitystä 'New French Extremism' tai 'New Extreme cinema'. Nimitys on peräisin James Quandtin 2004 artforumiin kirjottamasta artikkelista 'Flesh & Blood: Sex and violence in recent French cinema', jossa Quandt käyttää termiä vähättelevään sävyyn elokuvista, jotka ovat hänen mielestään huomionhakuisia ja iljettäviä estetiikaltaan (Horeck & Kendall 2011, 18-25). New

Extreme -termiä on kuitenkin myöhemmin käytetty puhuttaessa taiteellisesti korkeatasoisista ja menestyneistä Ranskassa ja muualla Euroopassa tuotetuista elokuvista, jotka sisältävät ekspliittistä väkivallan ja seksin kuvausta sekä perinteisen katsomiskokemuksen luonteen problematisointia. Näiden elokuvien yhteydessä kiinnitetään usein huomiota myös elokuvan eettiseen reflektiivisyyteen.

Yksin kaikkia vastaan on jatko-osa vuonna 1991 ilmestyneelle Noen ohjaamalle lyhytelokuvalle *Carne*. Tarinan juoni on hyvin yksinkertainen ja suoraviivainen, eikä sen pelkkä läpikäyminen tuo elokuvan erityislaatuista esille. Tässä teoksessa olennaisempaa on se *kuinka* asiat esitetään kuin *mitä* tapahtuu. Tästä huolimatta esittelen lyhyesti elokuvan juonen.

4.2 Elokuvan esittely

Elokuvan päähenkilö on vankilasta vapautunut, viisikymppinen, entinen lihakauppias, josta käytetään nimeä Teurastaja. Lyhytelokuvassa (ja varsinaisen elokuvan prologissa) näytetään kuinka Teurastaja vangitaan pahoinpideltyään raasti ulkomaalaistaustaisen miehen, jonka Teurastaja epäili (väärin perustein) käyttäneen seksuaalisesti hyväkseen hänen tytärtään, Cynthiaa. Vankilasta vapauduttuaan hän muuttaa raskaana olevan naisystävänsä ja tämän äidin luo asumaan ja saa naisen äidin kautta työpaikan vanhainhoitolaitoksesta. Suhde naisystävään kuitenkin rakoilee jo tarinan alusta lähtien ja lopulta kärjistyy naisen hirvittäväan pahoinpitelyyn kotona. Teurastaja pakenee Pariisiin, kotiseuduilleen, ja yrittää sopeutua parhaansa mukaan yhteiskuntaan. Pariisissa Teurastaja ei onnistu saamaan työpaikkaa, eikä apua vanhoilta ystäviltään. Kujajuoksu näyttää tulleen tiensä päähän, maailmalla ei ole hänelle mitään annettavaa. Teurastaja aikoo surmata häntä eniten piinanneet henkilöt ja lähteä itse samalla. Hän menee tapaamaan tytärtään kasvatuslaitokseen ja hakee Cynthia luokseen hotellihuoneeseen. Tämän jälkeen seuraa loppukohtaus, jonka käyn yksityiskohtaisesti läpi opinnäytetyöni lopussa.

Teurastajasta muodostuu erittäin vastenmielinen ja epäsamaistuttava päähenkilö. Hän ei tunne lainkaan huonoa omatuntoa naisystävänsä pahoinpitelystä. Hän inhoaa ulkomaalaisia, homoja ja porvareita, ja näkee naiset vain miesten tarpeita tyydyttävinä objekteina. Juonen tasolla elokuva pelaa kasvavalla jännitteellä, joka kohdistuu katsojan odotuksiin lopun mahdollisesta verilöylystä.

5 YKSIN KAIKKIA VASTAAN - 7 KUOLEMANSYNTIÄ JA PERUSHYVETTÄ

Olen kolmannessa luvussa esitellyt valtavirtaelokuvan ja vastaelokuvan kerronnallisia ominaisuuksia ja eroavaisuuksia hyödyntäen Peter Wollenin jaottelua. Nyt on tarkoitus selvittää kuin nämä ominaisuudet ilmenevät elokuvassa Yksin kaikkia vastaan. Painottuuko elokuva enemmän valtavirran vai taide-elokuvan puolelle? Ovatko rajat vastakohtien välillä selkeät vai toisiinsa limittyneet? Esittelen kuusi ominaisuutta tiivistetysti, ja seitsemännen, sulkeutuvan/aukinaisen rakenteen, yksityiskohtaisemmin, kohtausanalyysin muodossa.

5.1 Valtavirta- ja vastaelokuvan ominaisuudet käytännössä

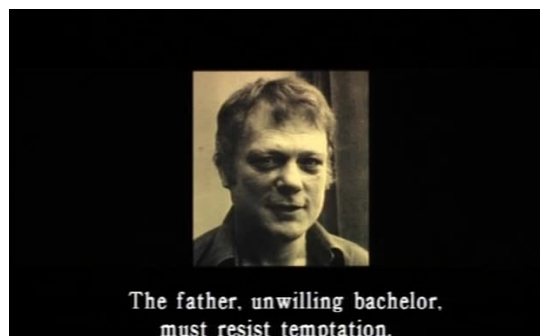
Näkymätön kerronta ja kuvakieli vs. Kerronnallisten keinojen esilletuonti



Yksin kaikkia vastaan alkaa lyhyellä esittelyjaksolla kapakasta, jossa tarinan tapahtumiin liittymättömät henkilöt keskustelevat moraalista ja oikeutuksesta. Kohtaus on rytmitetty tiuhaan ilmestyvillä mustilla välikuvilla, joita säestää voimakas ääniefekti, kuvaan ilmestyvät myös isokokoiset tekstit ”MORAL” ja ”JUSTICE”. Tämä, hyvin trailer-tyylinen, alustus saa jatkoa ponnekkaalla musiikilla, jonka aikana alkutekstit paljastavat elokuvan käsittelevän työttömän teurastajan traagista selviytymiskamppailua. Sen jälkeen kertojaääni käy läpi päähenkilön tärkeimmät elämänvaiheet aina syntymästä tarinan alkuhetkeen asti. Kertomusta korostaa sarja stillkuvia elämän varrelta.

Katsojalle ladotaan näin heti ensimmäisen viiden minuutin ajalle täysi kattaus elokuvallisia

kerrontakeinoja. Äänen puolelta hyödynnetään korostetusti dialogia, kertojaaäntä, voice-overia, tila- ja tehosteääntä sekä musiikkia; kuvassa esiintyy liikkuvan kuvan lisäksi, erilaisia esitteleviä ja kommentoivia kuvatekstejä, sekä pysäytettyä kuvaa. Alkujakson leikittely elokuva-trailer-konventioilla ja päähenkilön sekä tarinan (yli-)informatiivinen pohjustus saa katsojan varautumaan hyvinkin ”kokeilevaan” kerrontaan sekä ottamaan heti alussa etäisyyttä tarinamaailmaan. Tässä jaksossa tiivistyy selkeästi elokuvan tapa korostaa ja nostaa esille, vastaelokuvalle ominaiseen tapaan, elokuvan kerronnallisia keinoja. Tunteisiin vetoava musiikki, nopeatahtinen leikkaus ja kertojaaäni kuuluvat valtavirtaelokuvan tyypillisiin kerrontakeinoihin, mutta nyt ne esiintyvät niin korostetusti, että vaikutus katsojaan saattaa olla jopa käänteinen eli vieraannuttava.



Elokuvan edetessä vastaavia korosteisia ja tarinamaailman ulkopuolisia tehokeinoja ilmenee kohtauksia rytmittävien äänitehosteiden ja provosoivien tekstiplanssien muodossa. Kolmantena tehokeinona toimii satunnaiset ja yllättävät aseiden laukauksen äänet, joiden yhteydessä kuvassa tapahtuu hyppyleikkaus tai nopea zoomaus. Laukauksilla ei ole selkeää yhtymäkohtaa elokuvan tapahtumiin, eivätkä hahmot reagoi ääniin. Ne ovat suoraan katsojille suunnattuja ”häiriötekijöitä”. Omalla kohdallani nämä häiriöt onnistuivat paikoitellen säikäyttämään ja aiheuttamaan hermostuneisuutta ja ärtymystä. Samalla ne lisäsivät elokuvan ylle väkivallan uhkaa ja odotusta, joka voimistui ja tiheni loppua kohden.

Dialogia esiintyy elokuvan aikana niukasti, mutta päähenkilön sisäinen kertojaaäni eli sisäinen voice-over hallitsee kerrontaa. Kertojaaänen päättymätön puhetulva vyöryy katsojan ylle lähes koko elokuvan ajan muodostaen etäisyyden tarinan toiminnallisten (klassiseen kerrontaan nojaavien) tapahtumien ja päähenkilön sisäisen maailman välille. Sisäinen voice-over on häiritsevää myös sisältönsä vuoksi. Päähenkilön kielenkäyttö on usein väkivaltaista, monotonista ja sekavaa.

Kerronnan yhtenäisyys/jatkuvuus vs. Kerronnan epäyhtenäisyys

Vaikka tarinamaailman yhtenäisyyttä ja elokuvan illuusiota koetellaan järjestelmällisesti, on Yksin kaikkia vastaan kuitenkin juonitasolla johdonmukainen elokuva. Juoni etenee hyvin suoraviivaisesti ja selkeästi, pitäen katsojan tiukasti päähenkilön läheisyydessä. Tarinassa ei ole lainkaan sivujuonia tai haarautuvia teemaosuuksia. Elokuvan rakennetta voisi verrata hyvin yksinkertaiseen ja riisuttuun Hollywood-toimintaelokuvaan, jossa jännite päähenkilön ja häntä häiritsevän ongelman välillä kiristyy loppua kohden, kunnes seuraa ongelman ratkaiseva ”lopputaistelu” (tässä tapauksessa päähenkilön sisäinen kamppailu).



Tyypillisen Hollywood-elokuvan mukaisesti Yksin kaikkia vastaan alkaa päähenkilön ja tapahtumien pohjustuksella, mutta kuten aiemmin mainitsin pohjustus tai ekspositio toteutuu liian silmiinpistävästi ja ironisesti istuakseen valtavielokuvaan näkymättömän kerronnan tapaan. Jatkossa kuitenkin tapahtumat seuraavat toisiaan psykologista johdonmukaisuutta noudattaen aina viimeiseen kohtaukseen asti. Kerronnalla pyritään siis alkua ja loppua lukuunottamatta pitämään yllä katsojan eläytymistä tarinaan.

Samastuminen vs. Etäännytytys

Kokonaisvaltaiseen eläytymiseen on kuitenkin esteenä elokuvan päähenkilö. Jos kyseessä olisi perinteinen Hollywood-elokuva, olisi päähenkilö jossain määrin sympaattinen ja samastuttava. Pekko Pesonen esittelee lopputyössään 'Toisen housuissa' samastuttavalle päähenkilölle ominaisiksi

piirteiksi: empaattisuuden, selkeän tahdon, ristiriitaisuuden, ihailtavat moraaliset ominaisuudet ja samastuttavan henkisen tai fyysisen heikkouden (Pesonen 2002). Teurastaja on kuitenkin kaikkea muuta kuin empatiaa herättävä tai moraalisesti ihailtava. Hän pahoinpitelee raskaana olevan naisystävänsä, vihaa maahanmuuttajia ja muita vähemmistöjen edustajia ja haluaa tappaa jokaisen häntä vähättelevän henkilön. Viehättävää heikkoutta hänestä saa todella etsiä, ja selkeä tahdon suunta liittyy, aluksi työpaikan saantiin, mutta loppua kohden häntä loukanneiden henkilöiden mestaamiseen.

Kun päähenkilö ei kerran herätä millään muotoa empatiaa, miksi olisimme katsojina kiinnostuneita hänen kohtalostaan, tai miten ylipäänsä Teurastajaa voi sietää? Lyhyesti vastattuna, koska meidän on pakko. Elokuvasa ei ensinnäkään ole muita henkilöitä, joihin olisi samastumispintaa, mutta syy, joka pakottaa katsojan samastumaan päähenkilöön on aiemmin mainittu Teurastajan sisäinen voice-over.

Sisäinen voice-over seuraa mukana lähes tauotta koko elokuvan ajan. Se asemoi katsojan tiukasti Teurastajan kylkeen ja pakottaa kuuntelemaan hänen ajatuksenjuoksua. Sisäisellä puheella on mielestäni kaksi tehtävää. Sen monotoninen ja rauhallinen ääni tuudittaa katsojan levolliseen tilaan. Toisaalta puheen väkivaltainen viesti aiheuttaa inhoa ja vastenmielisyyttä. Näin sisäinen voice-over pitää yllä jatkuvaa heiluriliikettä ”pakotetun” samastumisen ja etääntymisen välillä.



Meidän ei tarvitse ymmärtää tai tuntea empatiaa Teurastajaa kohtaan, mutta meidän on hyväksyttävä puolentoista tunnin ajaksi hänen paikoin vastenmielinen ja epätoivoinen luonteensa, meidän on kuunneltava häntä. Tämä nostaa ilmoille samastumiseen liittyvän kysymyksen 'Voimmeko me ymmärtää henkilöä, jonka käytöstä emme hyväksy?'

Yksitasoinen tarinamaailma vs. Monitasoinen tarinamaailma

Yksin kaikkia vastaan sisältää valtavirtaelokuvalla ominaisen yksitasoisen diegeettisen maailman sijasta kaksi diegesistä. Ensimmäisessä ja perinteisessä diegesiksessä keskiössä on tarinan päähenkilö, Teurastaja; toisessa tarinamaailman tasossa keskiössä on katsoja.

Selkeimmin kohdistus katsojaan on havaittavissa tarinamaailmaan kuulumattomissa tekstiplansseissa, jotka on osoitettu tapahtumien ”ohi” suoraan katsojan käsiteltäviksi. Myös sisäisen voice-overin voi nähdä osittain kuuluvaksi toiseen diegeettiseen tasoon, sillä sekään ei aina suoranaisesti ole yhteydessä kuvassa näkyvään toimintaan tai juonenkuljetukseen, se puhuu vain katsojalle. Tekstiplanssit ja voice-over voivat monissa elokuvissa kuulua luontevasti samaan ja yhtenäiseen tarinamaailmaan, mutta tässä tapauksessa kerrontatasojen ero liittyy mielestäni näiden keinojen katsomistilannetta kommentoivaan sävyyn.

Muutamissa teksteissä viitataan suoraan elokuvan keinotekoiseen luonteeseen ja esitystilanteeseen (tästä lisää sulkeutuvan/aukinaisen rakenteen kohdalla). Katsojia siis puhutellaan ja heidän halutaan reflektoida älyllisesti sekä tarinaan että omaan tapansa katsoa elokuvaa. Sisäisen puheen kohdalla taas katsojille kohdistetaan loukkaavaa ja vastenmielistä informaatiota, joka ei vie tarinaa millään tavoin eteenpäin. Ensimmäisen diegeettisen tason voi ajatella kertovan tarinaa peiteltyyn neutraalisti (valtavirtaelokuvan tavoin), ilman näkyvää tekijää. Toinen tason diegesis taas sisältää persoonallisen äänen, joka puhuu suoraan katsojalle kertojaäänä ja tekstiplanssien kautta.

Nautinto vs. Epänautinto

Nautinnon kokemus on hyvin yksilöllinen ja sidoksissa persoonaan, kokemustaustaan, ympäröivään kulttuuriin, arvomaailmaan jne. Vaikka on mahdotonta muodostaa yleistäviä väittämiä "makuasioihin" liittyen, on nautinnon merkitys kuitenkin olennaisimpia valtavirtaelokuvan erityispiirteistä. Vastaelokuvan ilmeisin hyökkäys klassisen elokuvan muotoa vastaan kohdistuu luonnollisesti nautintokokemuksen torjumiseen. Tarkastelen seuraavaksi nautinnon ja epänautinnon välistä suhdetta Yksin kaikkia vastaan -elokuvassa omien kokemuksieni kautta.

Yksin kaikkia vastaan on nautittavan katsomiskokemuksen suhteen todella kaksijakoinen ja

ristiriitainen elokuva. Juonellinen rakenne edustaa yksinkertaistettua, perinteistä valtavirtaelokuvan formaattia alkua ja loppua lukuunottamatta. Tapahtumat pitävät paikoitellen tiiviisti otteessaan; vaikuttava (inhorealistinen) audiovisuaalinen toteutus, ja kutkuttava odotus Teurastajan kohtalosta pitivät mielenkiintoni hereillä. Päähenkilö pysyi kuitenkin etäisenä ja suurimman osan ajasta epäsamastuttavana, erityisesti elokuvan alkupuolella tapahtuneen raskaana olevan naisystävän rajun pahoinpitelyn takia. Väkivaltaan ei liittynyt minkäänlaista oikeuden tuntua (mielestäni usein elokuvaväkivaltaan liittyy joko "oikeutuksen" tuntua tai muuten sadistisen mielihyvän fantasiaa) ja se esitettiin todentuntuisesti, kumeine lyönnin äänineen. Myös loppukohtauksen hyytävä murhafantasia oli lähes sietämätöntä katsottavaa.

Elokuvan väkivallan koin lähinnä inhottavana ja järkyttävänä kokemuksena, mutta Yksin kaikkia vastaan sisälsi myös muunlaista epänautintoa. Jatkuva sisäisen voice-overin kuunteleminen tuntui aika ajoin puuduttavalta ja välillä vastenmieliseltä misogyyneen ja ahdistuneen sisältönsä takia. Tehokeinoista yllättävät laukauksen äänet säpsähdyttivät ja hermostuttivat, sillä niiden esiintymistä ei osannut odottaa. Laukauksen äänet pitivät tietynlaisen jännitystilan jatkuvasti päällä. Jälkeenpäin ajateltuna kertojajäänen ja laukausten käyttö tuntui johdonmukaiselta ja tarkoituksellisen häiritsevältä, joka mahdollisesti asemoi katsojan lähelle Teurastajan sisäistä maailmaa.

Kolmatta "nautinnon pilaajaa", eli lopun anti-katharsista käsittelen kohtausanalyysissä tarkemmin.

Fiktio vs. Tosi

Kuten aiemmista kappaleista voi päätellä, on elokuva esitetty selkeästi päähenkilön subjektiivisesta näkökulmasta (sisäinen kertojajääni, ei-diegeettiset äänitehosteet, lopun murhafantasia). Kuitenkin mitä subjektiivisemmin elokuva kerrotaan sitä todemmalta se mielestäni alkaa tuntua, sillä muodostuu vaikutelma oikean ihmisen kokemuksesta. Näin elokuvan esittämät valheetkin tuntuvat todelta, ne ovat *jonkun* valheita. Myös tarinan keinotekoisuutta vahvistavat korostetusti esille hyppäävät audiovisuaaliset tehokeinot tekstiplansseista ei-diegeettisiin ääniin ja takauman käyttöön loppukohtauksessa.

Vastapainona keinotekoisuudelle henkilöhahmojen läsnäolo ja tapahtumaympäristöjen kuvaus on lähes arkirealistista. Kohtaukset ovat usein pitkiä ja etäältä kuvattuja. Yksin kaikkia vastaan on kiinnostava sekoitus aggressiivista ja näkyvää katsojan manipulointia, ja lähes dokumentaarista

"kitchen sink" realismia. Myös elokuvan anti-kathartista lopetusta voi pitää realistisena, sillä se ei tarjoa mielikuvaa todellisuudesta yhtenäisenä ja selkeästi määriteltävänä pakettina, joka normalisoisi tarinan alussa muodostuneen epätasapainon.

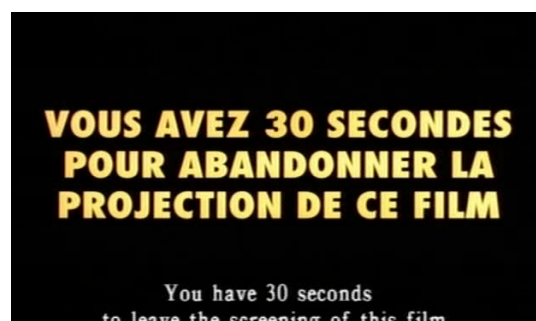
5.2 Kohtausanalyysi

Sulkeutuva rakenne vs. Avoin rakenne

Ennen elokuvan loppukohtausta Teurastaja on valmistautunut käyttämään asettaan. Katsojalla ei ole varmaa tietoa kuka tai ketkä joutuvat maalitauluksi, mutta epäilykset ovat kohdistuneet muutamaamaan mieheen, joiden kanssa Teurastaja on ajautunut riitaan baarissa sekä hänen entiseen työnantajaansa. Katsojan yllätykseksi päähenkilömme menee tapaamaan tytärtään laitokseen ja hakee hänet mukaansa katsomaan Eiffel-tornia. Nähtävyyssierroksen sijaan he päätyvätkin Teurastajan hotellihuoneeseen.

Huomio katsojaan:

Ensimmäinen ja ehkä kaikkein silmiinpistävin visuaalinen tehokeino ja katsojan provokaatio esitetään juuri ennen lopun hotellihuonejaksoa. Teurastaja ja Cynthia istuvat metrossa vastakkain. He ovat vaiti, mutta Teurastajan sisäinen voice-over kertoo pahaenteisesti, että he ovat lähdössä yhdessä hyvin pitkälle matkalle. Tämän jälkeen kuvan täyttää ei-diegeettinen väliteksti:



Teurastajan yksinpuhelu jatkuu taustalla kun kuvassa näkyvät sekunnit alkavat huveta. Kun viisi sekuntia on jäljellä, ruutuun ilmestyy välkkyvä teksti: ”Vaara”.

Kyseessä on hyvin suora ja röyhkeä viesti elokuvan tekijältä katsojalle, joka samalla muistuttaa katsojaa tämän istuvan elokuvateatterissa katsomassa elokuvaa, ja asettaa katsojan valinnan eteen. Luvassa on mahdollisesti järkyttävää, väkivaltaista toimintaa, jossa päähenkilön tytär tulee todennäköisesti olemaan osallisena. Elokuvan aiemmat, väkivaltaiset tapahtumat antavat painoarvoa tälle varoitukselle. Katsoja joutuu siis ottamaan etäisyyttä elokuvaan ja pohtimaan kolmenkymmenen sekunnin ajan haluaako hän asettaa silmänsä alttiiksi tuleville kauheuksille.

Vaikka elokuva tuntuisi vastenmieliseltä, päähenkilön olemus puistattaisi ja olo olisi muutenkin epämiellyttävä, pitääkö mielenkiinto tulevaa kohtaan kuitenkin takapuolen penkissä, vai onko kyseessä vain katsojan harhaanjohtaminen ja huijaus? Elokuvan aiemmissakin väliteksteissä on ollut havaittavissa ironista sävyä. Ehkä loppu onkin onnellinen ja päähenkilö tajuaa toimineensa typerästi? Jos katsoja päättää jäädä seuraamaan elokuvaa hän tiedostaa selkeämmin roolinsa tirkistelijänä, ja samalla asettaa itsensä alttiiksi mahdollisesti epämiellyttävälle kokemukselle. Katsojasta tulee aktiivinen osallinen elokuvassa!

Kommentoivien välitekstien käyttö tehokeinona on harvinaista draamallisissa äänielokuvissa. Se sisältää viittauksen propogandaelokuviin, joissa puhutellaan suoraan katsojia ja pyritään vaikuttamaan heidän ajatteluunsa. Äänikaudella ainakin Jean-Luc Godard ja kanadalainen Guy Maddin ovat käyttäneet elokuvissaan kommentoivia välitekstejä, joskin erilaisissa yhteyksissä. Godard poliittisissa ja esseistisissä elokuvissa, ja Maddin mykkäelokuvan perinteitä ja modernia kerrontaa yhdistelevissä elokuvissa. Ehkä lähimmäksi Gaspar Noen tapaa kommunikoida provosoivasti välitekstien avulla pääsee Michael Haneke elokuvassaan *Funny Games*, jossa elokuvan keskeinen henkilö puhuu suoraan kameralle ja kannustaa katsojaa ottamaan kantaa väkivallan katsomista kohtaan.

Epämiellyttävä, graafinen väkivalta:

Teurastaja ja Cynthia ovat hotellihuoneessa. He eivät edelleenkään puhu toisilleen vaan seisovat jäykästi vastakkain. Sisäinen voice-over kertoo kuinka hämmentynyt ja samalla kiihtynyt mies on saadessaan olla kahden tyttärensä kanssa. Hotellihuone on sama, jossa tytär aikoinaan saatettiin alulle. Nyt ympyrä on sulkeutunut. Teurastaja ottaa hattuhyllyltä aseensa. Seuraa erikoislähikuva miehen tuijottavasta silmästä, jonka jälkeen hieman epätarkka lähikuva miehestä hyväilemässä

seksuaalisesti tytön reisiä. Aikahyppy eteenpäin: Teurastaja on ilman paitaa ja tytär riisunut takkinsa. Teurastaja menee Cynthian luo ja ampuu tätä kaulaan. Cynthia kaatuu maahan, mutta ei kuole. Ampumahaava pulputtaa verta ja tyttö vaikeroi. Kuolinkamppailu tuntuu kestävän useita minuutteja ja koko hirvittävä hetki näytetään lähietäisyydeltä. Isä toivoo tyttärensä kuolevan, mutta koska tytär vain haukkoo happea Teurastaja ampuu häntä kuolettavasti päähän. Sen jälkeen hän menee täysin tolaltaan ja ampuu lopulta itsensä.



Väkivaltakohtaus on toteutettu niin hirvittävän realistisesti ja graafisen esittävästi, että se tuntui ainakin omalla kohdallani kokonaisvaltaisesti kehossa. Huomasin voivani pahoin ja samalla teon kauheus lamaannutti ajattelun. Kohtauksen kestoa pitkitetään ja kamera pysyttelee tiukasti Cynthian kasvoissa ja vuotavassa kaulassa. Äänimaailma nostattaa kohtauksen toden tuntua. Tytön kiihtynyt, katkeileva hengitys, Teurastajan taukoamaton ja sekava sisäinen voice-over, huoneen oven koputukset, kameran sätkivät pikazoomaukset yhdistyneinä äänitehosteisiin. Olemme edelleen Teurastajan pään sisällä seuraamassa hänen tuskallista henkistä ja fyysistä hajoamisprosessia.

Katsomisen tuskallisuutta lisää toiminnan johdonmukaisuus. Olemme seuranneet lähes puolitoista tuntia epätoivoisen miehen matkaa kohti jonkinlaista tilintekoa maailman kanssa. On selvää, että tällä miehellä ei ole vaihtoehtoa tai minkäänlaista sosiaalista turvaverkkoa. Esitetty väkivalta on kaukana geneeristen kauhu- ja toimintaelokuvien passiivista mielihyvää tuottavasta sadismista ja tappamisesta. Sitä ei ole toteutettu huvittavalla tai kiihottavalla tyylillä. Tuskin kukaan voi kokea Cynthian saaneen ansionsa mukaan tai Teurastajan toimintaa kohtaan minkäänlaista moraalista oikeutusta. Teurastajakaan ei nauti tilanteesta.

Pitkitetty kohtaus, vaikkakin useilla leikkauksilla toteutettuna, syventää kokemuksen pelkän tapahtuman informatiivisuuden ulkopuolelle. Samaistuminen päähenkilöön tuntuu vaikealta, sillä edes se odotettu helpotus, että hän olisi ampunut vastenmielisempiä hahmoja on poissa. Minkäänlaista oikeutusta teolle on mahdotonta tässä vaiheessa löytää.

False ending:

Seuraa käänne tarinassa. Palaamme takaisin erikoislähikuvaan tuijottavasta silmästä. Teurastajalla on paita päällään ja Cynthialla takki yllään. Mies katsoo asettaan, mutta murtuu kyyneliin. Tyttären ampuminen oli vain kuvitelmaa. Hän laskee aseensa ja haluaa tytärtään, jonka aikana kaunis Pachelbelin Kaanon D-duurissa alkaa soida taustalla. Teurastaja kertoo kuinka paljon hän rakastaa tytärtään.



Edellinen kohtaus ei noudata valtavirtaelokuvan mielikuvitusjaksoille perinteisiä konventioita, joihin kuuluvat mm. vääristynyt äänellinen tai kuvallinen ilmaisu (tätä kuitenkin esiintyi inestiin viittaavassa lyhyessä kuvassa) sekä kuvitteellista jaksoa edeltävä kameran hidas lähestyminen haaveilevaa hahmoa kohti. Näin ollen opituista elokuvanlukutaidoista ei ole hyötyä katsojalle pysyäkseen kärryillä tapahtumista. Elokuva haluaa siis johtaa katsojan harhateille ja kokemaan kuviteltu hetki piinallisen totena. Samalla kun katsoja yrittää sulatella näkemäänsä, seuraakin jo kohtaus, joka asettaa päähenkilön aivan uuteen valoon. Hirvittävästä lapsensurmaajasta tuleekin sympatiaa herättävä uhri. Miksi tällainen käänne on haluttu sijoittaa tarinaan? Eikö kohtauksen olisi voinut leikata pois ja siirtyä aseensa ottamisesta suoraan päähenkilön murtumiseen? Juonen kannalta tilanne ei olisi erilainen ja näin ollen mielikuvitusjakson voisi perustella tarpeettomana, sillä se ei kuljeta juonta eteenpäin. Katsomiskokemuksen kannalta tarkasteltuna tilanne olisi kuitenkin huomattavasti erilainen. Katsoja elää ja kokee päähenkilön sisäisen kamppailun ja pahimman mahdollisen kauhuskenaarion, jonka jälkeen uusi tilanne tuntuu myös voimakkaammin ”palkitsevalta”. Hyvin kehollinen tunnekokemus ampumiskohtauksesta jää vaikuttamaan elokuvan loppuun asti, aivan kuten elokuvan alun naisystävän pahoinpitelykohtaus loi arkistenkin asioiden ylle väkivallan uhkaa.

Palataan kuitenkin takaisin Teurastajan murtumiseen. Uuden liikuttavan käänteen johdosta katsoja

on jo mahdollisesti valmis antamaan anteeksi aiemmat ahdistavat ja järkyttävät tapahtumat. Teurastajalla on sittenkin sydän paikallaan! Ei nyt sentään omaa tytärtään... Joskin, hieman kriittinen, monissa selluloidiliemissä keitetty katsoja saattaa epäillä tätä puhdistavaa asioiden selkiytymistä, vaikka kuinka tahtois elää hetkessä ja maistaa suolaisen kyyneleen suupielessä. Joka tapauksessa hetki on toteutettu niin rosoisen kauniisti ja vailla ironiaa (jos musiikkivalintaa ei lasketa ironiseksi), että väitän suurimman osan katsojista siirtyneen tirkistelijästä myötäeläjän positioon, tuntemaan empatiaa mieleltään sairaan isän ja tyttären jälleenkohtaamisesta. Toivon pilkahdus Teurastajan synkässä maailmassa on kaunis ajatus ja nyt kun alkaisivat lopputekstit klassisen musiikin soidessa.

Tunnekokemuksen ja moraalin ristiriita:

Lopputekstien aika ei kuitenkaan ole vielä. Isä ja tytär ovat siirtyneet istumaan sängylle ja halaavat edelleen toisiaan. Isä hyväilee ja suutelee Cynthiaa niin pitkään, että tunnelma alkaa muuttua vaivaannuttavaksi. Otteet vaikuttavat enemmän kuin isällisiltä, ja jälleen seuraa epätarkkoja lähikuvia miehen kädestä hieromassa tytön reisiä lähestyien haarojen väliä.



Seuraa siirtymä parvekkeelle, jossa Teurastaja katselee heräävää kaupunkia aamuauringon lämpimässä valossa. Tytär astelee sisältä isän viereen ja halua tätä. Musiikki on lakannut. Teurastajan sisäinen voice-over kertoo: ”*Tässä, sinun kanssasi, olen olemassa. Olen onnellinen.*” Isä tunnustelee tyttärensä rintoja paidan päältä: ”*Olet minun pikku tyttöni, ja minä aion tehdä sinusta naisen.*” Tunnelma on valoisa, rauhallinen ja ilmava. Kamera laskeutuu parvekkeelta kadun tasolle ja näemme lapsia leikkimässä tiellä, linnut laulavat. Kohtaus on hyvin arkinen ja pienielkeinen, ei ironista liioittelua kuvalla tai äänellä. Elokuva loppuu.

Tässä vaiheessa ainakin itse katsojana olin hämmentyneessä tilanteessa. Keho- ja tunnetasolla olo saattoi olla jossakin mielessä rauhallinen ja seesteinen, mutta rationaalinen ajattelu ja ”sydän” pakotti uudelleenarvottamaan omia tuntemuksia. Onko tämä muka onnellinen ja harmoninen loppu

kun isä huojentuneena kertoo aikovansa harrastaa seksiä tyttärensä kanssa? Olisiko ollut parempi, että hän olisi vaan ampunut ne muut miehet ja itsensä? Pitäisikö tuntea sääliä, inhoa, vihaa, inhotusta, ymmärrystä? Kaikki kaipaavat läheisyyttä, mutta eihän tämä ole sitä, vai onko? Mieshän on sairas! Sairaita on paljon tässä maailmassa, tytäarkin on sairas. He molemmat ovat yksin... Tämän tapaisia ajatuksia saattoi käydä mielessä, ja mikä kiinnostavinta, niihin ei ole vielääkään tullut tyhjentävää vastausta. Elokuva ei tyhjentänyt itseään lopussa, vaan työnsi eettisen kysymyksen eteenpäin. Miten tähän tilanteeseen päädyttiin, tai tarkemmin muotoiltuna, kuinka elokuva ohjasi katsojan tähän tilaan?

Tässä on kuvailtu eräs elokuvan tapa hyödyntää avoimen rakenteen mallia. Päähenkilö ei ole kulkenut ulkoisesti tai toiminnallisesti loogista matkaa alun särkyneestä tasapainotilasta lopun jännitteen laukaisevaan harmoniaan. Tarina saattaa hyvinkin olla johdonmukainen, mutta ei juonellisella tasolla, sillä päähenkilön käytös tai tarinankuljetus ei antanut merkkejä elokuvan päätökseen. Elokuva ei myöskään oman tulkintani mukaan pääty katsojan kathartiseen kokemukseen. Päähenkilö sen sijaan kokee eräänlaisen katharsiksen, joka on ristiriidassa yleisen moraalin kanssa. Tietyissä mielessä päähenkilö haluaa ilmoittaa: ”Case closed!”, mutta itse en katsojana hyväksynyt tätä lopputulemaa; jäi ristiriita elokuvan ulkoisen viestin ja oman katsomiskokemukseni välille. Tätä voi kutsua avoimeksi lopuksi.

6 LOPUKSI

Opinnäytetyössäni olen tietoisesti jättänyt mainitsematta opintojeni pääainetta, elokuva- ja tv-käsikirjoitusta, sekä välttänyt tuomasta esille käsikirjoittajan suoraa näkökulmaa käsiteltyyn tutkimusaiheeseen. Painotukseni liittyy pääasiassa kokonaisvaltaiseen ajatukseen elokuvantekijän ja esitysmuodon välisestä suhteesta. Opinnäytetyöni ei ole kohdistettu erityisesti käsikirjoittajalta käsikirjoittajille, vaan elokuvantekijältä elokuvantekijöille. Pidänkö itseäni ensisijaisesti käsikirjoittajana, ohjaajana, puomittajana vai elokuvantekijänä kytkeytyy kiinteästi myös kirjoitukseni tematiikkaan. Althusserilaisen ideologiakäsityksen mukaisesti subjektin määrittely tai "kutsu" tiettyyn, ulkoisesti määriteltyyn, statukseen ei ole pelkkää hiusten halkomista. Se on osa kielen keinoin toteutuvaa yhteiskunnallisten rakenteiden vahvistamista, kuten aiemmin mainittu esimerkki äitiyteen liittyvistä odotuksista ja käsityksistä asiaa valaisee.

Tutkimuksessani esitellyt Althusserin ideologia, Lacanin varhaiskauden päätelmät, apparaattiteoria ja vastaelokuva ovat olleet esillä elokuvan tutkimuksessa jo lähes viisikymmentä vuotta, miksi siis kaivella vanhoja käärojä KAVI:n kirjaston kätköistä? Koska a) yksikään edellämaituista käsitteistä ei ole tullut vastaan yliopistotason opintojeni yhteydessä, b) edellämaitut käsitteet ovat tämän ajan audiovisuaalisen informaation ja viestinnän aikakaudella entistä ajankohtaisempia, koskettaen sekä median tuottajia että vastaanottajia, c) 2000-luvulla voimistunut, ja tällä hetkellä ehkä kiinnostavin elokuvan tutkimus tukeutuu ja uudelleen tulkitsee Althusserin, Lacanin ja apparaattiteoreetikoiden ajatuksia etiikan ja eettisen katsojuuden näkökulmasta (esim. McGowan 2008, Wheatley 2009, Aaron 2007, Chaudhuri 2014, Downing & Saxton 2009, Choi & Frey 2014).

Opintojeni kautta tutuksi tullut, juonitasolle sijoittuva, aristoteelinen rakenneanalyysi (pääpaino päähenkilön motivaatiolla, toiminnan suunnalla ja tarinan jännitteen tarkastelulla) ei mielestäni yksistään riitä syvälliseen elokuvan muodon ja merkitysten ymmärtämiseen. Jos seisomme camera obscuran mustassa laatikossa, voi väärinpäin seinään heijastuva kuva tuntua todelliselta. Elokuvantekijänkin on astuttava ulos laatikosta ja ymmärrettävä miten kone manipuloi kuvan näkyviin. Elokuvan ideologiakriittinen analyysimetodi mahdollistaa elokuvan yhteiskunnallisen ja poliittisen latautuneisuuden tunnustamisen.

Vastaelokuvan yhteydessä esitellyt valtavirtaelokuvan ominaisuudet paljastavat, ettei "viihde-elokuvakaan" ole arvoiltaan neutraali. Sulkeutuvan rakenteen, kerronnan yhtenäisyyden,

samastumisen, näkymättömän kuvakielen, yksitasoisen tarinamaailman ja fiktion häivyttämisen avulla viihde-elokuva muodostaa näennäisen todenkaltaisen ja yhtenäisen katsomiskokemuksen, jossa katsoja asemoidaan elokuvan merkitysten synnyttäjäksi. Päähenkilön kohtaama ongelma tai tarinan ristiriita ratkaistaan elokuvan lopussa (onnellisesti tai traagisesti) katsojalle mielihyvää tuottavalla tavalla, jolloin kuvitteellinen järjestys palautuu. Viihde-elokuvan luonteeseen kuuluu siis perustavanlaatuinen väite todellisuuden tietynlaisesta, yhtenäisestä normaalitilasta, joka on mahdollista saavuttaa.

Valtavirta- ja vastaelokuvan ominaisuuksien tunnistaminen ja havaitseminen elokuvassa on mielestäni hyödyllistä elokuvantekijöille. Kuten johdannossa kirjoitin, olin ennen tutkintoaiheeseeni perehtymistä vailla työkaluja elokuvan syvällisemmän tarkastelun suhteen. On todennäköistä vain toistaa ja vahvistaa vallalla olevia elokuvanteon konventioita jos näitä konventioita ei täysin tunnista ja kykene havaitsemaan asioiden välisiä yhteyksiä. Ideologiakriittinen ja vasta/valtavirtaelokuvan ominaisuuksia yhdistelevä analyysi on yksi tapa syventää tuntemusta elokuvaa ja sen ympärillä toimivaa tuotantotapaa kohtaan.

Kun havaitaan, että hyvin monenlaiset elokuvat sisältävät piirteitä valtavirtaelokuvasta ja vastaelokuvasta, saattaa vähentyä tarve arvottaa elokuvia yksinkertaistavasti joko taiteeksi tai viihteeksi. Eettisen elokuvatutkimuksen trendiä seuraten yksittäisten teosten tarkastelu ja kehittäminen ideologiapainotteisesti on seuraava askel kohti nykyaikaista elokuvantekoa ja elokuvakritiikkiä.

LÄHDELUETTELO

Kirjallisuus:

Aaron, Michele 2007. *Spectatorship: the power of looking on*. London: A Wallflower paperback.

Althusser, Louis 1984. *Ideologiset valtiokoneistot*. Suom. Leevi Lehto ja Hannu Sivenius. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Bacon, Henry 2000. *Audiovisuaalisen kerronnan teoria*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hietala, Veijo 1994. *Tunteesta teesiin: Johdatusta klassiseen ja uuteen elokuvateoriaan*. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino Oy.

Hiltunen, Ari 1999. *Aristoteles Hollywoodissa: Menestystarinan anatomia*. Helsinki: Gaudeamus.

Horeck, Tanya & Kendall, Linda 2011. *The New extremism in cinema: From France to Europe*. Edinburg: Edinburg University Press Ltd.

McGowan, Todd 2007. *The Real Gaze: Film theory after Lacan*. Albany: State University Of New York Press.

Wheatley, Catharine 2009. *Michael Haneke's cinema: The ethic of the image*. New York & Oxford: Berghahn Books.

Wollen, Peter 1972. *Godard and counter cinema: Vent d'Est*. Teoksessa L. Braudy & M. Cohen (toim.) 2004. *Film Theory And Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford University Press.

Lehti- ja verkkoartikkelit:

Brown, William 2013. *Violence in Extreme Cinema and Ethics of Spectatorship*. Projections – Berghahn Journals, 7/2013.

Pönni, Antti 2009. *Mediakulttuurin teorioita*. <http://slideplayer.fi/slide/1955736/>. Tulostettu 12.4.2015

The Guardian. <http://www.theguardian.com/film/1999/mar/12/features3>

McCibbin, Tony 1999. *Transcending the Abject: A review of *Seul contre tous**. Vertigo volume 1/ Issue 9/ Summer 1999. London: Close-Up Film Centre.

Spencer, Liese 1999. *Cinema to dishonour France*. London: The Independent.

Opinnäytetyöt:

Jacobsson, Erkki 2013. *Sukupuoli ja vastaelokuva*. Turku: Turun Ammattikorkeakoulu.

Pesonen, Pekko 2002. *Toisen housuissa: Samastuminen käsikirjoittajan näkökulmasta*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.