

WiderScreen.fi 2/2007

21.12.2007

Väkipalvalta ja aggressiivinen tyyli Gaspar Noén elokuvassa *Irreversible* - syntiset

Kaisa Hiltunen
FT, tutkija
Nykykulttuurin tutkimuskeskus
Jyväskylän yliopisto

Tulostettavat versiot

- [htm](#)- [pdf](#)[\[takaisin\]](#)

Provokaatiota vai eettinen kannanotto? Väkipalvalta ja aggressiivinen tyyli Gaspar Noén elokuvassa *Irreversible* - syntiset

Gaspar Noén brutaali *Irreversible* - syntiset (Irréversible, 2002) sai ristiriitaisen vastaanoton aikanaan. Joidenkin kriitikoiden mielestä se oli peräti vuosikymmenen tärkein elokuva, toisten mielestä taas halpaa eksploitaatiota. Sen peittelemätöntä väkipalvaltaisuutta on puolustettu harvinaiseksi rehellisyydeksi ja vastustettu luonnehtimalla tarkoituksettomaksi provokaatioksi. Ristiriitaisuudessaan *Irreversible* on kiinnostava lähtökohta monien elokuvaeettisten ja -esteettisten kysymysten pohtimiselle. Tässä artikkelissa keskityn pohtimaan väkipalvan kuvauksen tyyliä, toisin sanoen elokuvan hyökkäävää estetiikkaa eettisyyden näkökulmasta.

Irreversible olisi näennäisesti helppo torjua "mässäilyä väkipalvalalla" -tyylisin argumentein, mutta asia on monimutkaisempi. Moraalittomaksi luonnehtittavan toiminnan kuvaamisesta ei välttämättä vielä seuraa, että elokuva itsessään olisi moraaliton. Asiaan vaikuttavat monet tekijän, kuten kerronnan näkökulma ja se konteksti, johon väkipalvalta elokuvassa sijoittuu (Tirrell 1998, s. 296 – 310, van Gerwen 2004). Ydinkysymykseni voisi muotoilla seuraavasti: Onko *Irreversible* väkipalvalta hyvää vai pahaa? Eli onko tapa, jolla väkipalvalta esitetään esteettisesti ja eettisesti kestävä vai kestämatön?

Kysyessäni näin oletan, että elokuvan sisällöllistä tarkastelua ei pidä, eikä voi, erottaa estetiikan tarkastelusta. Toisin sanoen, taideteoksen eettisyyttä pohdittaessa on otettava huomioon muodon ja sisällön vuorovaikutus. Analyysin ei tule keskittyä yksinomaan estetiikkaan, sillä puhtaasti formalistisessa tarkastelussa eettisyyden kannalta olennaiset teemat jäisivät käsittelyn ulkopuolelle. Lähden liikkeelle lyhyellä kuvauksella *Irreversible* n esteettisistä ominaisuuksista, minkä jälkeen tarkennan edellä esittämiäni kysymyksiä.

Kerronnaltaan käänteinen *Irreversible* etenee viimeisestä kohtauksesta ensimmäiseen. Ensimmäisen tunnin aikana katsojan silmille heitetään kaksi raakaa reaaliajassa tapahtuvaa väkipalvaltarikosta, tappo ja raiskaus. Ensimmäisessä, homoklubille sijoittuvassa jaksossa hurjastunut Marcus (Vincent Cassell) etsii naisystävänsä Alexin (Monica Bellucci) raiskaajaa. Kostoretki päättyy väärän miehen kuolemaan, kun Alexin ex-miesystävä Pierre (Albert Dupontel) hakkaa heidän raiskauksesta epäilemänsä miehen pään tohjoksi todellisen raiskaajan katsoessa vierestä. Vähän myöhemmin seuraa Alexin raiskaus, joka nähdään koko yhdeksän minuutin kestossaan kameran järkähtämättömän silmän alla.

Nämä tapahtumat ovat sietämättömiä katsoa. Kohtausten järkyttävyyttä lisää epämiellyttävä, epämääräinen industriaalinen melu, jonka matala, 27 hertzin jyrinä tunkeutuu sisuskaluihin. Ääni suunniteltiin tarkoituksella synnyttämään pahaa oloa katsojassa. Kameran heilumisen vuoksi tapahtumista ja henkilöistä on vaikea saada kunnan kuvaa elokuvan alkupuolella, paitsi väkipalvaltanteiden hetkellä, jolloin kamera tarkoituksella rauhoittuu. Viimeisen puolittaisen aikana sekä kamera että toiminta rauhoittuu. Viimeiset kohtaukset kuvaavat pariskunnan kuhertelua ja valmistautumista juhliin. Lisäksi Alexin raskaudesta osoittautuu positiiviseksi. Onnellinen tunnelma välittyy lopputuloksen tuntevalle katsojalle kuitenkin toisin. Kuin ennakkointina seesteiset viimeiset kuvat muuntuvat häiritseväksi, elokuvan päättäväksi strobo-ehektiksi.

Elokuvasa ei oteta kantaa tekojen oikeutekseen, eikä niille esitetä motiiveja. Henkilöt esitellään pinnallisesti. Päällimmäisenä tarkoituksena vaikuttaa olleen saada katsojakin voimaan pahoin ja tuntemaan ahdistusta. *Irreversible* tähtää ensisijaisesti ruumiilliseen reaktioon, ruumiilliseen samastumiseen. Mutta mihin käänteisellä kerronnalla on pyritty? Eräät kriitikot ovat esittäneet, että käänteisyys oikeuttaa väkipalvalan, mutta miten väite on perusteltavissa? Entä miten väkipalvaltakohtausten pitkä kesto on motivoitu? Onko väkipalvan pitkittäminen rehellisyyttä ja realismia vai katsojan kiusaamista ja väkipalvaltapornoa? Todenkaltainen väkipalvalta pistää fiktiivisen asenteen koetukselle ja saa katsojan kyseenalaistamaan omia motiivejaan katsomiseen. Ruumiillista reaktiota peräävästä tyylistä huolimatta kerronnan näkökulma on emotionaalisesti viileä. Miten tähän tulisi suhtautua ajatellen, että tarinassa esitetään ääritekoja ja -tunteita. Kriitikko Desson Howe (2003) huomauttaa osuvasti, että elokuvan tunneskaala vaihtelee *Teksasin moottorisahamurhaajan* ja *Bambin* välillä. *Irreversible* nostaa esiin monia estetiikkaan, etiikkaan ja katsomiseen liittyviä kysymyksiä, joista osaa käsittelen tässä.

Yllä mainittujen kysymysten pohtimisessa voi olla avuksi rinnastus toiseen väkipalvalta eksplisiittisesti käsittelevään elokuvaan, Krzysztof Kiełowskiin *Lyhyeen elokuvaan tappamisesta* (Krótki film o zabijaniu, 1988). Kiełowski teki tappamiskohtauksesta pitkän ja suorasukaisen, jotta katsoja käsittäisi miten raskasta ihmisen tappaminen on fyysisesti ja psyykkisesti. Tappajakin ehti kauhistumaan omaa tekoaan, kun uhri ei kuole heti. Kiełowskikaan ei ollut kiinnostunut motiivien selvittelystä, mutta tappajasta paljastuu sentään häivähdyks inhimillisyyttä parissa eri kohtauksessa. Puolustusasianajaja toteaa murhaajalle langetetun kuolemantuomion olevan valtion nimissä tehty murha. Voiko myös



Marcus (Vincet Cassell) ja Pierre (Albert Duponte) etsivät raiskaajaa kosto mielessä.

Irreversiblen nähdä yhteiskuntakritiikkinä tai vastaiskuna Hollywood-elokuvan "mäiskis ja pam – olet kuollut" -tyylille pakottaessaan kohtaamaan väkivallan raadollisuuden ja ihmisten välinpitämättömyyden? Helppoja empatian tai samastumisen kohteita ei ole siinäkään tarjolla ja väkivalta näyttättyä järjettömänä, mutta miksi Noén, toisin kuin Kie•lowskin, elokuva tuntuu provokaatiolta? Miksi *Irreversible* jättää emotionaalisesti tyhjäksi? Pohdin asiaa ensin suhteessa elokuvan aikarakenteisiin, sitten suhteessa sen aggressiiviseen estetiikkaan ja lopuksi suhteessa kerronnan näkökulmaan.

Aika esteettis-eettisenä kysymyksenä

Irreversiblen aikarakenne kytkeytyy eettisyyteen ainakin kahdessa mielessä: 1) miten käänteinen kerronta ja 2) väkivalta-kohtausten pitkä kesto vaikuttavat väkivallan kokemiseen, vai vaikuttavatko mitenkään? Elokuvan alussa kahden nimettömäksi jäävän miehen keskustelussa esitetään näkemyksiä ajasta ja moraalista. Ensimmäinen toteaa "Aika tuhoaa kaiken" viitaten tekoon, jota hän katu: Hän on maannut tyttärensä kanssa. Toinen vastaa, että kyseessä on länsimainen syndrooma ja jatkaa: "Ei ole olemassa pahoja tekoja, on vain tekoja". Ensimmäisen miehen toteamus toistetaan vielä tekstin muodossa elokuvan lopussa. Kysyn seuraavassa, miten nämä ajatukset ilmenevät elokuvassa, koska miesten keskustelu voidaan tulkita elokuvan lukuohjeksi tai "filosofiaksi". Tekoja koskevaan moraalikysymykseen palaan artikkelin lopussa.

Katsojina meidät alistetaan elokuvissa ennalta ohjelmoidulle aikarakenteelle, jota emme pysty muuttamaan. Jälkikäteen voimme kuitenkin tarkastella näkemäämme eri näkökulmista kokonaisuutena, jolloin elokuva avautuu eteemme tilallisena janana, "jäädetytynä aikana". *Irreversible* alistaa katsojan rytmilleen aggressiivisesti junnaavan ääniraidan ja joka suuntaan hamuavan kameran hypnoottisella liikkeellä varsinkin ensimmäisen tunnin aikana. Samanlaisena toistuva auralinen ja visuaalinen rytmi alkavat pitkän klubikohtauksen aikana hämärtää ajan ja paikan tajua. Kohtaukset linkittyvät toisiinsa elliptisesti mustien ruutujen kautta, jotka vievät suoraan uuteen, ajallisesti aiempaan tilanteeseen. Määrätietoinen eteneminen, kuten elokuvan nimikin, viittaa peruuttamattomaan prosessiin.

Kriitikko Roger Ebertin mukaan *Irreversible* argumentoi käänteisellä kronologiallaan väkivaltaa vastaan. Elokuva on Ebertin mielestä rakenteellisesti moraalinen, sillä sijoittaessaan väkivallan alkuun se pakottaa katsojan pohtimaan väkivaltaa koko keston ajan. Jos kerronta olisi kronologista ja väkivalta sijoittuisi loppuun, olisi hänen mukaansa tuloksena vain eksploraatiota ja shokkiefektejä. Ebert olettaa siis, että käänteisyys auttaa meitä suhtautumaan väkivaltaan vakavammin kuin perinteisempi kronologinen kerronta. Ebertin väitteen taustalla lieenee logiikka, jonka mukaan kronologisessa tarinassa lopun väkivalta on niin konventionaalinen ratkaisu, että se koetaan lähinnä pakollisena kliimaksina.

Väite on kyseenalainen monestakin syystä. Prosessoimme kyllä alun tapahtumia elokuvan aikana, mutta kerronnalla on taipumus kiinnittää huomiomme koko ajan uusiin asioihin ja se tapahtuu sitä tehokkaammin mitä määrätietoisemmin kerronta etenee. Kyseenalainen on myös väite, miksi alkuun sijoitettu väkivalta olisi jotenkin vähemmän provokatiivista, tai shokeeraavaa, kuin loppuun sijoitettu? Siksi, että sen vaikutus laimenee mielessämme, koska huomiomme kiinnittyy muihin asioihin? Tällöin viedään kuitenkin pohja väitteeltä, jonka mukaan pohtisimme väkivaltaa läpi elokuvan. Sitä paitsi tässä tapauksessa väkivalta ei edes sijoitu alkuun. Raiskaus tapahtuu vasta puolivälin jälkeen. Arvioitaessa elokuvan moraalista mielestäni olennaisempaa kuin väkivallan sijoittuminen aikajanelle on tapa jolla se esitetään.

Kuten Ebertin kommentti osoittaa, käänteinen rakenne pohjautuu ainakin osittain oletukselle, että katsoja kääntää sen mielessään kronologiseksi. Tämän ajatusleikin tuloksena tarina vaikuttaisi etenevän väijäämättä kohti pariskunnan onnen tuhoa. Se todellakin myös vaikuttaisi kalastelevan vielä enemmän – ja kliseisempiä – shokkiefektejä, kuten Ebert huomauttaa. Raiskaus ja tappo näyttävät provokatiivisilta rangaistuksilta välinpitämättömään ja varomattomaan käyttäytymiseen. Alex raiskataan, jotta Marcus oppisi suhtautumaan parisuhteeseen vakavammin ja jotta Alex olisi varovaisempi ennen kaikkea seksuaalisuutensa esiintuomisessa. Kaiken huipuksi Alex on juuri saanut tietää olevansa raskaana. Siksi hän hermostuu huumeissa sekoilevalle Marcusille ja lähtee yksin juhlista raflaavaan asuun pukeutuneena. Ilotytön ehdotuksesta hän käyttää alikulkutunnelia, koska "se on turvallisempi", mutta kohtaa raiskaajansa tunnelin punaisessa hehkussa. Toisaalta kaikki tämä tulee ymmärrettäväksi myös käänteisessä muodossa.

Tarinan lopun esittäminen elokuvan alussa korostaa kohtalonomaisuutta ja henkilöiden teot saavat enemmän painoa, joskaan he eivät pysähdy pohtimaan ratkaisujaan ja valintojaan. Alexin salaisuutena pitämänsä tieto raskaudesta on se tapahtuma, johon ladataan eniten merkitystä. Kerronta ennakoii Alexin kohtaloa ainakin kolmesti: 1) Alex puhuu kirjasta, jossa kerrotaan asioiden ennalta määrättyydestä ja tulevaisuuden näkemisestä unissa. 2) Epämääräistä punaista kuvaa säestää epäselvä, puhelimen pirinäksi muuttuva ääni, minkä jälkeen Alex kertoo nähneensä unta, jossa hän oli punaisessa tunnelissa. 3) Pariskunnan asunnon seinällä on *Avaruusseikkailu 2001:n* sikiötä kuvaava juliste, jossa on teksti "The Ultimate Trip".

Tarkastelipa tarinaa kummassa järjestyksessä tahansa, keskeinen sisältö ja merkitykset näyttävät jokseenkin samoina. Mikäli käänteisyydelle pitäisi löytää jokin merkitys, niin näkisim sen siinä, että se ei muuta mitään. Lopun ahdistava stroboefekti vihjaa kaiken taustalla alun alkaenkin vaanineeseen jopa mystiseen uhkaan, tapahtumia ohjailevaan voimaan:



Alex (Monica Bellucci) kohtalokkaassa tunnelissa..

Beethovenin *7. sinfonian* säestämä näkymä Alexista lukemassa nurmikolla alkaa kieppua, kunnes kuva muuntuu strobovaloksi ja musiikki räpättäväksi ääneksi. Omien sanojensa mukaan ohjaaja pyrkii vaikuttamaan efektilä suoraan katsojan psyykeen, ohi järkipärisen kokemuksen. Vaikutus on epämiellyttävä myös fyysisesti. Sitä kuvaa hyvin Steven Shaviron luonnehdinta elokuvasta taktiillis-masokistisena kokemuksena, jossa "kuvat kirjaimellisesti kiusaavat katsojaa" (Shaviro 1993, s. 50).

Minkä merkityksen lausahdus "Aika tuhoaa kaiken" saa elokuvassa? Tavallaan Marcusin ja Alexin onni tuhoutuu ajan kuluessa, mutta koska elokuva sijoittuu yhteen päivään, olisi liioiteltua väittää, että syynä olisi ajan kuluminen sinänsä ja ajan mukanaan tuomat muutokset. Toinen mahdollinen tulkinta olisi se, että elokuva välineenä tuhoaa ajan järjestäessään tapahtumia uudelleen, mutta selitys tuntuu kaukaa haetulta suhteessa tilanteeseen, jossa ajatus esitetään. Lausahdus jää siten päälle liimatun oloiseksi. Teoksen eettisyyttä arvioitaessa tapahtumien kesto on kuitenkin olennainen tekijä.

Havahtuminen todellisuuteen

Väkivaltaa näytetään paljon kauemmin kuin olisi tarpeen ymmärtääksemme mistä on kyse. Kuva ei olekaan enää liikkeessä. Se yhdessä äänidetaljien kanssa korostaa tilanteen läsnäoloa juuri epämiellyttävimmällä hetkellä. Aika kuluu yhtäkkiä tuskallisen hitaasti, varsinkin raiskaukskohtauksessa, joka nähdään keskeytyksettä lähes staattisesta kuvakulmasta. Kohtauksen kesto aiheuttaa eräänlaisen havahtumisen todellisuuteen. Vastenmielisen raiskauksen ja sitä vielä seuraavan pahoinpitelyn jatkuessa ja jatkuessa todellisuus tunkeutuu kokemukseen. Nähtyä ei voi enää ottaa vain harmittomana fiktiona, koska kohtauksen kesto ja raakuus ylittävät – uskaltais in väittää, että jopa raakaankin väkivaltaan tottuneen – sietokyvyn. Tämä saa kyseenalaistamaan omat ja elokuvantekijän motiivit ja moraalin. Mihin tekijä oikein pyrkii moisella mässäilyllä? Miksi katson tällaista?

Vivian Sobchackin mukaan todellisuuden väliintulo velvoittaa katsojan ottamaan vastuun katsomisestaan. Suhteemme fiktiivisiin tapahtumiin muuttuu siten, että yhtäkkiä vaikuttaa siltä kuin katsoisimme dokumenttia. Tällöin katsoja ottaa kantaakseen henkilökohtaisen vastuun katsomisestaan ja katsomisensa syistä. Katsojan on arvioitava näkemäänsä ja pohdittava millä kriteereillä hän sitä arvioi. Sobchackin esimerkki on Jean Renoirin *Pelin sääntöjen* (La règle du jeu, 1939) kohta, joka sai hänet irrottautumaan fiktiivisestä tilanteesta, koska siinä ammutaan oikeasti eläviä kaneja. (Sobchack 2004 s. 268 – 271, 284.) Katsojasuhteen uudelleenstrukturoidu tapahtuu sekä Sobchackin esimerkissä että *Irreversible*: ssä tapahtumien ja esitustavan kyseenalaistaessa fiktion rajat. Mutta onko katsoja tällöin epäonnistunut, ollut kykenemätön suhtautumaan tapahtumiin fiktiona? Ja eivätkö etäisyyden otto ja reflektio ole aktiiviseen katsojuuteen liittyviä, ainakin periaatteessa positiivisia, myös mahdollista eettistä katsojuutta rakentavia, reaktioita?

David Novitzin mukaan emme pysty pitämään yllä mielikuvituksellista suhdetta fiktion loputtomasti, vaan liikumme vuorotellen sisään ja ulos fiktiosta ja reflektioimme reaktioitamme. Reflektointiin saattaa liittyä pohdintaa empaattisten kokemusten moraalisisista ja poliittisista sisällöistä. Novitz puolustaa moraalikritiikkiä ja toteaa, että meidän on lupa närkästyä moraalisesti, mikäli elokuva uhkaa arvojamme ja uskomuksiamme. (Novitz 1997, s. 253.) Närkästymistä voidaan pitää luonnollisena reaktiona, koska elokuva ei ole muusta elämästä irrallinen osa-alue ja arvioimme elokuvien tapahtumia muita kokemuksiamme vasten. Katsomisen motiivit ja arviointikriteerit ovat kuitenkin kyseenalaiset, mikäli odotamme elokuvan vastaavan omia arvojamme ja tuomitsemme sen, jos se ei vastaa niitä.

Moraalisen arvion pitääkin seurata teoksen ominaisuuksista, ei vain omista mieltymyksistä, kuten van Gerwen (2004) toteaa. *Irreversible*:ssä asenteen muuttumisen taustalla on nimenomaan havainto siitä, että esittämisen tapa lakkaa yhtäkkiä vastaamasta fiktiivistä asennettamme. Näin voi tapahtua siitä huolimatta, että tässä tapauksessa olemme todennäköisesti vakuuttuneita siitä, että ketään ei vahingoiteta oikeasti. Katsojan hämmentymiseen vaikuttaa tässä tapauksessa myös se, että kerronnassa ei ole pyritty rakentamaan samastumista katsojan ja päähenkilöiden välille. Empaattisen reaktion puute ei välttämättä vähennä väkivallan kamaluutta, mutta vaikeuttaa oikeutuksen löytämistä sille. Marcusin ja Pierren kostoretki ei tunnuta oikeutetulta Alexin kauheasta kohtalosta huolimatta.

Ruumiillisia reaktioita

Tavallisempaa kuin väkivallan suora, "realistinen" esittäminen elokuvissa on väkivallan jonkin asteinen estetisointi, jolloin se tehdään helpommaksi katsoa, mutta myös usein vähemmän vakavasti otettavaksi. Viihteelliset elokuvat eivät herätä väkivaltaan todellisuudessa liittyviä tunnereaktioita, vaan pikemmin turruttavat tunteet, koska ne rakentuvat tutuille konventioille, jotka säätelevät reagoitiamme (Ks. Novitz 1997). Voimme tällöin katsoa väkivaltaa kokematta itseämme uhatuiksi. Tällaisten elokuvien suuri enemmistö kertoo, että suurin osa ihmisistä ei halua muunlaista väkivaltaa nähdäkään.

Kriitikko Peter Traversin (2003) mukaan *Irreversible* olisi helppo ohittaa karkeana eksploitaationa, ellei se olisi taiteellisesti niin kunnianhimoisen. Valitettavasti Travers ei erittele esteettisiä kriteereitään sen tarkemmin. Itse pidän *Irreversibleä* tässä suhteessa ristiriitaisena. Teoksella on kiistämättömät audiovisuaaliset ansionsa. Sen pahaenteinen kylmiä väreitä aiheuttava rytmi pureutuu mieleen ja kehoon lähtemättömästi. Mutta elokuva

tuntuu elokuvateknologiselta kokeilulta, tyylittelyltä, josta kiinnostus inhimillisiin tunteisiin puuttuu. Väkivallan kamaluus ja vaikutukset tulevat kyllä ilmi, mutta tämä ei vielä tarkoita, että väkiältä esitettäisiin eettisesti kestävällä tavalla. Väkivallan esittämistapa on arveluttava, sillä siihen sisältyy seksistisiä piirteitä ja sen vihjataan tuottavan sairasta nautintoa. Nämä piirteet nakertavat myös elokuvan esteettisiä ansioita.

Hyökkäävä tyyli tähtää kouraisevaan, ensisijaisesti ruumiilliseen reaktioon ja voimakkaisiin tunnevaikutuksiin (ihmisiä käveli ulos elokuvan esityksestä ainakin Cannesin festivaaleilla). Ruumiillinen samastuminen voisi olla eettisesti kestävä ratkaisu, mikäliokuva asettuisi kuitenkin selkeästi väkivallan vastaiselle kannalle. *Irreversible* kuitenkin horjuu tässä suhteessa. Elokuvassa esitetään arveluttavia näkemyksiä myös naisista ja homoseksuaaleista, mutta näitä kysymyksiä sivuan vain lyhyesti.

Vivian Sobchack on soveltanut Merleau-Pontyn subjektien välisyyttä käsittelevää filosofiaa esseessään *The Passion of the Material. Toward a Phenomenology of Interobjectivity*. Merleau-Pontyn mukaan meillä on mahdollisuus asettua toisten asemaan, koska olemme viime kädessä kaikki samaa maailman materiaalisuutta, tai lihaa, kuten hän asian ilmaisee. Kun meihin kohdistuu ulkoinen ruumiillinen hyökkäys toisten ihmisten tai ei-intentionaalisten voimien, kuten luonnonkatastrofien ja sairauksien, toimesta, joudumme intiimiin kontaktiin raa'an materiaalisuuden kanssa. Sobchack ajattelee, että koska olemme tällaisessa tilanteessa avuttomia, passiivisia vastaanottajia ja tulemmme tietoisiksi omasta haavoittuvuudestamme, alamme ymmärtää miltä tuntuu olla objekti. (2004, s. 286 – 288.) Tällaiset ruumiillis-aistimelliset kokemukset ovat Sobchackin mukaan edellytyksenä sille, että pystymme käyttäytymään eettisesti toisia ja maailmaa kohtaan. Ne tekevät meidät tietoisiksi siitä, että jokainen meistä on paitsi objektiivinen subjekti myös subjektiivinen objekti, "*materiaalinen olento joka kykenee kuitenkin tuntemaan, miltä tuntuu tulla kohdelluksi kuin pelkkä objekti*". (2004, s. 288. Käännös minun).

Eikö *Irreversible* juuri muistuta meitä haavoittuvuudestamme toisten edessä? Eikö väkivallan realistinen ja välittömiä reaktioita synnyttävä kuvaus, jonka voi olettaa johtavan torjuntareaktioon, osoita eettistä vastuullisuutta? Tähän voi vastata toisella kysymyksellä: Mitä kohtaan torjunta suuntautuu? Suuntautuko se väkiältä vai myös elokuvaa ja sen tekijöiden tarkoituseriä kohtaan? Mielestäni se kohdistuu molempiin.

Se, ettäokuva saa katsojan voimaan pahoin, ei siis riitä. Jotta voisimme tuntea huolta fiktiivisten henkilöiden puolesta, tulisi meidän tuntea empatiaa heitä kohtaan, tavallaan siis voida pahoin yhdessä heidän kanssaan. Kerronnan näkökulmaa ei tavallaan ole viileä eikä etäinen, sillä sen intensiteetti on pikemminkin kuumaa poltetta kehossamme ja ahdistuksen tuntemuksia. Tämä kokemuksen intensiivisyys ei kuitenkaan toteudu henkilöihin samastumisen tasolla. Kerronta lähestyy henkilöitä lopussa, mutta liian myöhään jo nähtyjien tapahtumien kannalta. *Irreversible* ei herätä huolen tunteita henkilöitä kohtaan ainakaan siinä merkityksessä, josta Sobchack käyttää termiä "passion". Yhtäältä "passion" viittaa siihen passiiviseen kärsimykseen, jota koemme ulkopuolisten voimien objektiksi joutuessamme ja toisaalta aktiiviseen toimijuuteen, kun kannamme huolta toisista. (2004, s. 287 – 288.)

Tavoitteena ei nähtävästi ole alun perinkään ollut empatian herättäminen. Elokuvan viileää asennetta voisikin ehkä puolustella sillä, että katsojan kokemaa empatiaa on liian subjektiivinen asia ollakseen elokuvan eettisyyden mittari. Voimmehan tuomita esitetyt asiat, vaikka emme välittäisikään henkilöistä, joille ne tapahtuvat. Esitänkin seuraavassa vaihtoehtoisen näkökulman, joka tarjoaa tunteellisen samastumisen tilalle ruumiillista samastumista.

Sadismia vai masokismia?

Steven Shaviron ajatukset elokuvakokemuksesta taktiilisena ja masokistisena, yhtä aikaa kiehtovana ja uhkaavana, subjektiviteetin tasapainoa rikkomaan pyrkivänä tapahtumana tuntuvat potentiaalisilta suhteessa *Irreversibleen*. Shaviron mukaan elokuvan ja katsojan suhde on ennen kaikkea ruumiillinen kokemus, jossa katsoja tavoittelee egoa uhkaavia kokemuksia. Katsoja haluaa nähdä silloinkin kun näkeminen jo pelottaa. Shaviron mielestäokuva näyttää aina ennen kuin sanoo. Kuvan välittömyys suorastaan estää merkityksenantoa toteutumasta, sillä se käy katsojan kimppuun niin voimallisesti, että tälle ei jää tilaa eikä aikaa reflektoida näkemäänsä. (1993, s. 43–50.) Shaviro toteaa: "... *havaitsemisesta tulee eräänlainen fyysinen koettelemus, ruumiillisten aistimusten tehostusta ja epäartikuloitua sen sijaan että kyseessä olisi naiivi (ideologinen tai Imaginaarinen) uskomus tai ulkokohtainen, tarkkaavainen pohdinta.*" (Shaviro 1993, s. 52. Käännös minun.)

Luonnehdinta kuvaa hypnoottisen, katseen naulitsevan ja kehossa resonoivan audiovisuaalisen vyörytyksen synnyttämää kokemusta hyvin. *Irreversible* asettaa katsojan masokistiseen asemaan siinä mielessä, että oman katseemme valta kyseenalaistetaan; valtamme siihen, mitä haluamme nähdä ja miten kauan. (Periaatteessa Shaviron mukaan kaikki elokuvat vaikuttavat tällä tavoin.) Elokuva ei rakennu tuttuun odotusten ja rakenteiden varaan, mikä lisää kokemuksen uhkaavuutta. Shaviro (1993, s. 55) toteaa, että kun katseelta viedään valta, "avautuu kauhun ja siveettömyyden tila, jossa näemme sellaista, mikä ylittää näkemisen mahdollisuuden ja sellaista mitä on sietämätöntä nähdä". Shaviro selittää kokemuksen olevan voittopuolisesti kiehtova, mutta voiko *Irreversibleä* pitää kiehtovan masokistisena elämyksenä tässä mielessä?

Suurin osa Shaviron esimerkeistä on genre-elokuvia, erityisesti kauhu- ja toimintaelokuvia, kuten George A. Romeron zombie-elokuvat. Ymmärrän Shaviron masokismin viime kädessä

leikkimieliseksi, koska genre-elokuissa konventiot ovat katsojalle yleensä tuttuja ja ennustettavuus kaikin puolin helpompaa. *Irreversible*n uhkaavuus on toisenlaista, koska se tietoisesti rikkoo odotuksia. Esimerkiksi kohtausten pituus ei myönteile odotuksiamme, joten emme osaa ennakoida, miten kauan väkipalsta näytetään. Sen väkipalsta on liian todenkaltaista ollakseen viihteellistä, joten on kyseenalaista voidaanko sen tapauksessa puhua masokismista Shaviron tarkoittamassa mielessä. Asema, jonka *Irreversible* tarjoaa katsojalle, on kyllä masokistinen siinä mielessä, että se saa meidät tuntemaan, ettemme pysty kontrolloimaan katsettamme ja sen kohteita. Kaikki tulee yllättäen ja niin nopeasti, ettei meillä ole aikaa todella keskittyä mihinkään. Kysymys tämän kokemuksen tuottamasta mahdollisesta masokistisesta nautinnosta jää kuitenkin avoimeksi. Villi arvaukseni on, että normaalilla tunne-elämällä varustettu katsoja kokee elokuvan pikemminkin sadistisena.

Kerronnan näkökulma

Muutamat näkökulmaan, sekä konkreettisemmin näkemisenä että abstraktimmin maailmankuvana, liittyvät seikat kielivät elokuvan selkiytymättömyydestä etiikasta. Janet Stadlerin (2002) mukaan elokuvan eettisyys kytkeytyy siihen, että sen avulla voimme asettua toisten näkökulmaan ja ymmärtää jotain heidän kokemuksistaan. Toisen asemaan asettuminen mahdollistuu Stadlerin mukaan mm. elokuvan eri tekniikoiden, kuten reaktio-otosten ja otos – vastaotos -rakenteiden avulla. Näissä tekniikoissa ihmiskasvot ovat keskeisellä sijalla. Toisaalta Laura U. Marks (2000) mielestä ns. haptinen visuaalisuus, josta *Irreversible*kin on hyvä esimerkki, taas mahdollistaa eettisyyden siksi, koska se koetaan vahvasti kehon kautta, eikä katsoja silloin pysty irtautumaan, nousemaan esitetyn yläpuolelle.

*Irreversible*ssä käänteinen kerronta synnyttää etäännytystä henkilöpsykologisesta näkökulmasta. Normaalisti ajatus kulkee ja toiminta etenee syystä seuraukseen, mutta käänteisyys luo vaikutelman ennaltamääräytyneisyydestä. Henkilön motiivien merkitys tapahtumien käynnistäjänä tuntuu vähenevän. Välillä taas subjektiivisuuden tuntu on vahva. Klubin hämyiset sokkelot häilyvät silmiemme edessä osittain Marcusin hermostuneen katseen kautta, mutta kameralla tuntuu olevan myös aivan oma elämänsä. Koko elokuvan leikkauksellinen ja visuaalinen "hysteerisyys" voidaan tulkita osittain henkilöiden mielialan ilmaisuna. Enimmäkseen kerronta ottaa kuitenkin jättää etäisen ja viileän vaikutelman. Miksi kamera tekojen hetkellä keskittyy tarkkailemaan sivusta ja luopuu hektisen osallistujan näkökulmasta? Kasvojen ilmeitä ei juurikaan tarkastella, koska kamera on suurimman osan ajasta liian levoton keskittyäkseen yksityiskohtiin. Tämä etäännyttää katsojaa henkilöiden kokemuksesta, vaikka elokuva kokemuksena onkin muuten hyvin tarrautuva ja iholle tuleva. Tekninen kokeilu menee inhimillisten tunteiden edelle.

Esimerkiksi Alexin kävellessä kohtalokkaaseen tunneliin kamera seuraa häntä koko ajan takaa päin. Katsoja suljetaan pois hänen tunnetilastaan, vaikka ohjaajan mukaan pyrkimyksenä oli saada katsoja eläytymään hänen tunteisiinsa. Kameraa näyttää kiinnostavan enemmän Alexin ohueen mekkoon verhotun vartalon liikkeet. Alex määrittää alusta alkaen seksuaalisuuden kautta. Hänen ulkonäköä keuhataan, rikospaikalla sivustaseuraaja kommentoi, että "joku huora" on pahoinpidelty ja keskustelu matkalla juhliin koskee sitä, mikä saa Alexin syttymään. Asenne on ongelmallinen, koska se herättää edellä esittämäni kysymyksen siitä, vihjataanko elokuvassa, että Alex ansaitsee tulla raiskatuksi. Jo Alexin esittäminen seksiohjelmaksi (hän tanssii aistillisesti kahden naisen kanssa miesten katsoessa) juuri ennen raiskatuksi tulemistaan saa kysymään, esitetäänkö meille seksikkään naisen vai Alex-nimisen henkilön raiskaus. Empaattiseksi näkökulmaa ei voi muidenkaan henkilöiden kohdalla kutsua.

*Irreversible*ni nihilistisessä maailmassa väkipalsta synnyttää väkipaltaa, ihmiset taantuvat kostajiksi ja tilaisuus tekee tappajan. Tappokohtauksen vastenmielisyyttä lisää tilannetta vierestä seuraavien miesten perverssi viehtymys. He eivät tee elettäkään uhrin pelastamiseksi, mistä saattaa jopa syntyä vaikutelma, että moisessa likaisessa luolassa viihtyvä sietääkin tulla tapetuksi. Kriitikko Owen Gleibermanin (2003) mielestä elokuvassa vihjataan, että kyse olisi äärimmäisestä sadomasokismin muodosta, koska jopa itse uhri vaikuttaa nauttivan tilanteesta. Kun uhreja (kuollut mies ja Marcus) ja tappajaa (Pierre) viedään klubilta pois miehet huutelevat perään törkeyksiä. Kysymyksiä, joita ei tässä yhteydessä ole mahdollista käsitellä tarkemmin, herättää myös se, miksi kohtaus tapahtuu homomiesten S/M-klubilla ja miksi klubin asiakaskunta esitetään niin vastenmielisessä valossa. *Irreversible* ei suoranaisesti puolustele väkipaltaa, mutta esittää sen käden ulottuvilla olevana vaihtoehtona, mikä saattaa joissakin oloissa olla hyvinkin realistista. Marcus tarttuu heti tilaisuuteen, kun kaduilla oman käden oikeutta käyttävät miehet tarjoavat koston mahdollisuutta – maksua vastaan tietenkin. Pierre sanoo Marcusille heidän tullessaan klubille: "Et ole ihminen. Olet eläin. Eläimetkään eivät hae kosta." Hetkeä myöhemmin hänestä itsestään tulee tappaja ja viimeinenkin tarinan sisäinen moraalinen ääni on vaiennettu.

Yhteenvetona voidaan todeta, että *Irreversible* ei pyri ottamaan näkökulmaa tapahtumiin, ei selittelemään henkilöiden motiiveja eikä synnyttämään empatiaa, vaan tuottamaan ruumiillisen reaktion. Etiikan kannalta ongelman ydin ei ole tapahtumien kamaluus eikä edes empatian kokemuksen puuttuminen, vaan näkökulman epämääräisyys. Asiat vain näytetään, todetaan. Valittu näkökulma – tai näkökulman puuttuminen – tuntuu vihjaavan alussa esitettyyn ajatukseen "Ei ole pahoja tekoja. On vain tekoja." Seisooko ohjaaja tämän väitteen takana vai ei, jää hieman epäselväksi.

Esseessään *Aesthetic Derogation* Lynne Tirrell käsittelee pornografiaa ja toteaa, että moraalisen realismin ja pornografian välinen ero kulminoituu näkökulmaan. Molemmat voivat sisältää kuvauksia alentamisesta ja väärinkäytöksistä, mutta pornossa ne hyväksytään kun taas



Pierre (Albert Dupont) ja Alex (Monica Bellucci) bileissä.

moraalisessa realismissa ei. Ottamatta kantaa Tirrellin näkemyksiin pornosta tyydyn tässä toteamaan, että moraalisesti kyseenalaisia asioita voidaan esittää, kunhan ne muistetaan sijoittaa kriittiseen perspektiiviin. Tirrell käyttää esimerkkinä elokuvaa *Syytetty* (The Accused, 1988), jossa nainen joukkoraiskataan. Elokuva ei hänen mukaansa syyllisty pornoon, vaikka se näyttää raiskauksen, koska se ei esitä raiskaajia myönteisessä valossa, eikä vihjaa, että nainen nauttisi tilanteesta. Se esittää naisen *persoonana*, jota on vahingoitettu. Pornon ja moraalisen realismin välinen ero voidaan Tirrellin (1998, s. 299) mukaan tehdä vain silloin kun huomioidaan sisällön ja kontekstin tai näkökulman, välinen ero.

Melkein samasta asiasta puhuu Mary Devereaux analyysissään Leni Riefenstahlin dokumenttielokuvasta *Tahdon riemuvoitto* (Triumph des Willens, 1935). Devereaux (1998, s. 250) toteaa, että elokuvan näkemys ("vision") on virheellinen, koska Hitler ja kansallissosialismi esitetään virheellisessä valossa. Vaikka *Tahdon riemuvoitto* olisi formalistisesti tarkastellen miten loistelas tahansa, niin tuo vääristävä näkemys on osa elokuvan taideolosuotetta ja siksi myös teos on esteettisessä mielessä puutteellinen. Myös *Irreversible* tapauksessa tietty eettinen leväperäisyys, joskaan se ei ole yhtä selvästi osoitettavissa kuin Riefenstahlin elokuvassa, syö teoksen esteettistä voimaa.

Vertailukohtana mainitsemassani Kie•lowskin *Lyhyessä elokuvassa tappamisesta* väkivallan vastainen näkökulma tuodaan esiin mm. asianajajan kuolemanrangaistuksen moraalista oikeutusta koskevan pohdinnan kautta. Tuo pohdinta sekä kriittinen näkökulma fiktion henkilöiden toimintaan tuo teokseen eettisen, huolta kantavan, ulottuvuuden, mikä Noén elokuvasta puuttuu. Kie•lowski osoittaa, että moraalien ja arvojen murentuminen ovat kytköksissä ympäröivän todellisuuden mädännäisyyteen. Väkipalsta sijoitetaan kontekstiin, vaikka mitään ilmeisiä syy – seuraussuhteita ei esitetä. Tässä tapahtuu se, mitä Adornon mielestä taiteen tulisi tehdä, eli "pitää yllä oikean elämän hahmoa" (Reiners 1998, s. 184).

Taiteen ei pidä esittää vain hyviä asioita, vaan myös pahuudella on paikkansa taiteessa. Taiteilijan ei myöskään tarvitse vääntää kaikkea rautalangasta, sillä katsojalla on oma vastuunsa. Taiteilijan tulisi kuitenkin olla selvillä siitä, mitä on halunnut sanoa varsinkin esittäessään shokeeraavaa väkivaltaa, jolle ei voi löytää tavanomaisia oikeuttamisen keinoja. *Irreversible*stä käy kyllä ilmi, että väkivaltaan vastaaminen väkivallalla ei johda hyvään. Sen katsojassa synnyttämä voimakas ruumiillinen kokemus ja vastenmielisyyys voidaan myös tulkita sanattomana kommenttina. Kehon kautta välittyy suora viesti väkivallan vastenmielisyydestä. Mutta samalla vastenmielisyyys kohdistuu myös elokuvantekijän eettisesti epämääräisiin motiiveihin. Elokuva sisältää outoja vihjailuja. Mitä hän elokuvallaan haluaa sanoa? Shokeeraaminen on sekin ehkä jonkinlainen saavutus kuvien turruttamassa nykytodellisuudessa, mutta se ei ole vielä eettisesti kestävä ratkaisu. Esteettinen kunnianhimo ja eettinen näkemys eivät löydä tasapainoa Noén visiossa. *Irreversible* jättää pitkän pohdinnan jälkeen ärtymyksen ja sekavien tunteiden valtaan. Ainakin se on saanut ajatukset liikkeelle.

Kaisa Hiltunen

[WiderScreen.fi](http://www.widerscreen.fi) 3/2007

Lähteet

Ebert, Roger (2003) *Irreversible*. [<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20030314/REVIEWS/303140303/1023>] (linkki tarkistettu 23.10.2007)

Devereaux, Mary (1998) *Beauty and Evil: The Case of Leni Riefenstahl's Triumph of the Will*. Teoksessa Jerrold Levinson (toim.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Gerwen van, Rob. (2004) Ethical Autonomism: The Work of Art as a Moral Agent. *Contemporary Aesthetics* vol. 2 (2004). [<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=217>] (linkki tarkistettu 23.10.2007)

Gleiberman, Owen (2003) *Irreversible*. [<http://www.ew.com/ew/article/0,,430053~1~~irreversible,00.html>] (linkki tarkistettu 23.10.2007)

Howe, Desson (2003) "Irreversible's" Wrong Turn. [<http://www.washingtonpost.com/ac2/wp-dyn?pagename=article&node=style/movies/reviews&contentId=A3429-2003Apr10¬Found=true>] (linkki tarkistettu 23.10.2007)

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

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

Reiners, Ilona (1998) Materialistinen ethos. Mimesiksen jälki Theodor W. Adornon moraalifilosofiassa. Teoksessa Ilona Reiners ja Anita Seppä (toim.), *Etiikka ja estetiikka*. Tampere: Gaudeamus.

Shaviro, Steven (1993) *The Cinematic Body*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

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

Stadler, Jane (2002) *Intersubjective, Embodied, Evaluative Perception: A Phenomenological*

Approach to the Ethics of Film. *Quarterly Review of Film & Video* 19, 237–248.

Tirrell, Lynn (1998) Aesthetic Derogation. Teoksessa Jerrold Levinson (toim.), *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

Travers, Peter (2003) *Irreversible*. [<http://www.rollingstone.com/reviews/movie/5949425/review/5949426/irreversible>] (linkki tarkistettu 23.10.2007)

© WiderScreen.fi 21.12.2007

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

