

JUHA VARTO

TUTKIMUS HALUSTA: CATHERINE BREILLAT

Ranskalaisessa elokuvassa - kuten myös intellektuaalisessa keskustelussa, joka ei ole täysin filosofista tai psykoanalyttistä - on tietty pidättyvyys, kolea viileys, joka saa asiat näyttämään yhtäaikaan mielenkiintoisilta ja yhdentekevilta. Esimerkiksi Luis Buñuel, joka ei ollut ranskalainen, omaksui tyylin ja oli jo varhaisessa vaiheessa *francés*, joka tutki yhtäaikaan kun teki elokuvataidetta. Buñuelin ranskankauden elokuvat ovat hyviä esimerkkejä tästä ja ranskalaiset pitivät niitä ominaan. *Porvariston hillitty charmi*, *Linnunrata* ja *Tämä intohimon hämärä* kohde ovat hyviä esimerkkejä ohjaajan ranskalaisesta intellektistä; välillä elokuvissa viileys katoaa ja tilanne saattaa kuumeta, mutta sekin kuuluu tutkimiseen: passiolla on aikansa. Mutta juuri tässä Buñuel eroaa ranskalaisista aikalaisistaan, hän sallii passiolle ajan, antaa sille aikaa ja suistaa näin katsojan hetkeksi pois siltä tyyneyden ja viileyden radalta, johon hänet ensin ohjasi. Buñuel on kuitenkin toiminut ideallisena herättäjänä usealle nuoren polven ranskalaisohjaajalle sekä Italian ranskalaisille Marco Ferrerille ja Giuseppe Patroni Griffille. Passion ja viileyden yhtälö on epävakaa, mutta aina jotakin kuohuntaa on viileän pinnan alla, jollei muuten niin katsojassa.

Tutkiminen elokuvan kautta oli Buñuelille luonnollista, koska hän piti elokuvaa uuden aikakauden (espanjalaisen modernismin) perusvälineenä: elokuva on taide-väline, tutkimus-väline, viestintä-väline ja maailman muuttamisen väline. Tällaisena universaalina välineenä se päihitti muut taiteen alat ja teki akateemisesta tutkimisesta tarpeetonta. Elokuva tavoittaa kaikki ja sen avulla on mahdollista paljastaa asioita, jotka jäävät käsitteelliseltä aina saavuttamatta ja - ennen kaikkea - välittämättä. Elokuvan voima on sen välittömyys: et voi paeta sen vakuuttavuutta mikäli seuraat sitä. Kun Patroni Griffi julkisti elokuvansa *Addio fratello crudele*, hän totesi, ettei tämä elokuva ehkä ole ikuinen mutta varmasti

juuri sen hetkinen, kun sitä katsoo. Tämä hetken vakuuttuva voima yhdistyneenä käsitteellis-visuaaliseen hahmoon on tehokkaampaa kuin filosofia. Elokuvan monitasoisuus jättää aina lopullisen tulkinnan avoimeksi mutta ei hämäräksi.

Tätä periaatetta ovat soveltaneet hyvin myös ranskalaiset intellektuaalit loputtomassa tarpeessaan kirjoittaa kaikesta. Suurin osa tälläkin hetkellä kulttimaineessa olevista teksteistä on fragmentaarista, avointa, määrittelemätöntä ja fiktiofakta-sekoitusta. Esimerkiksi Georges Bataillen, Roland Barthesin, Pierre Klossowskyn, Julia Kristevan ja kaltaisten tekstit ovat viileitä, *holotna*, ja vailla suurempaa passiota, mutta niillä ei ole mitään yhtymäkohtia sellaiseen tutkimuksen ideaan, jota anglosaksinen ja pohjoismainen Akademia edellyttää. Ne ovat viileitä mutta ne eivät ole objektiivisia, ne ovat tutkielmia mutta eivät tutkimuksia. Sitäpaitsi, ne ovat kaoottisia tekstejä, koska niistä puuttuu passio. Silti me pidämme niitä “nerokkaina” eikä kukaan kysy, miksi moisia houruhöyryjä siteerataan Suomessa asti.

Ohjaaja Catherine Breillat on ennen pitkien elokuvien tekemistä hankkinut kannuksensa kirjoittamalla käsikirjoituksia toisille ja tekemällä apulaisohjaajan töitä ja lyhytfilmejä. Hänen elokuvanäkemyksensä, *vision de cinema*, on kasvanut useampien tärkeiden elokuvantekijöiden kautta. Eräänä lähtökohtana oli Buñuel, eräänä käytännön ohjaajana Cavani.

Catherine Breillat kirjoitti ja ohjasi elokuvan *Romance X* sekä osallistui elokuvansa synnyttämään keskusteluun harkituilla ja lyhyillä kommenteilla. Elokuvan kertomus on varsin tavanomainen yhdistelmä yritystä ymmärtää oma elämänsä tragediana, vaikka puitteet ovat liian pienet ja mitättömät, ja toisaalta toteuttaa elämässään vahingossa ihmissuhde-slapstick-komedialla, joka naurattaa korkeintaan ulkopuolisia. Kertomus on naisesta, hänen miehistään ja tavasta päästä heistä eroon.

Mutta viileyden ja tyylillisen sekavuuden keskellä kaikki on kuitenkin rakennettu nerokkaasti. Breillat on naistutkija, joka ranskalaisen feministisen perinteen mukaisesti ei pyri kuohitsemaan miehiä (kuten hänen anglosaksinen ja pohjoismainen sisarensa tekisi, suupielet veressä) vaan näkee naisen ja miehen saman patriarkaalisin hegemonian uhreina. Uhrin tiedostavat tilansa, paikka paikoin, mutta kukaan ei ole koskaan pystynyt antamaan heille mitään keinoja päästä ulos tilanteesta, koska halu ei ole koskaan muuttunut tai kadonnut. Halu on

jäänyt sitomaan miestä ja naista toisiinsa ja samalla toteuttamaan katalasti patriarkaatin peliä (*jouissance*, loputonta pakkoa nauttia). Tässä pelissä ei ole voittajia. Pelaajat voivat saada pisteitä mutta huomaavat yleensä seuravassa siirrossa, kuinka katalaa on välillä päihittää toinen: jokainen voitto vetää tiukemmin kiinni yhteiseen pelaamiseen ja mahdollinen vapaus on yhä kauempana.

Halun erityinen merkitys tässä tilanteessa on kaksinainen: se on mukana kuvana passiosta, joka ei ole paikalla, ja samalla se on syy tehdä elokuva, tutkimus, taideteos, välittäjä. Kuva passiosta on tarpeellinen, koska jokainen tietää inhimilliseen elämään kuuluvasta ir-rationaalisuudesta, ir-reaalisuudesta, ir-reversiibelistä luonnosta, joka määrittää meitä joka hetki, mutta jota määritystä me emme osaa käyttää mihinkään, joka määritys valuu hukkaan joka yrityksellä ja katoaa kuin hiekka erämaahan. Tekemiseen taas tarvitaan syy, joka on muuta kuin tekeminen, muuta kuin vain taitelijan, tutkijan, ohjaajan työtä, jonkinlainen ”syvyys”, ikäänkuin pommi, jonka osoittamiseksi on tehtävä merkki vaikka itse pommi jääkin syvyyteen. Halu jää aina syvyyteen, kun sitä tutkii, sillä se on enemmänkin eksistentiaali kuin ominaisuus.

Breillatin tutkimus halusta osoittaa halun eksistentiaaliksi, perustavaksi olemisen moodiksi, joka määrää kaikkea, missä ihminen elää elämänsä. Halu ei ole valittu, valittavissa tai pois-valittavissa, vaan se kulkee mukana olemassa olemisen tapana, olemme halullisia olentoja. Saatan reagoida olemalla haluton, koska en pidä halun tavasta liittää minut muihin ihmisiin, sitoa minut samaan, missä kaikki muutkin ovat. Mutta tämäkin on halun määräämä olemisen tapa. *Romance X* -elokuvassa on halun merkitys koodattu monin selkein tavoin. Naisen (Caroline Ducay) mies (Sagamore Stévenin), rakastaja (Rocco Siffredi), sitomisleikkikaveri (Francois Berleant) ja työympäristö on merkitty hyvin selkein merkein. *Miehen* koti on valkoinen, lasinen, puhdas, klininen, miehen vaatteet ovat tarkoin harkitut, puuvillaa, tyylikästä ja mies tahtoo pysyä vaatettuna. Semioottinen viesti on selkeä ja yksinkertainen ja sopii yhteen miehen pidätetyn halun kanssa. Rakastajan koti on pehmeä, lämmin, ruskea, sekainen, epätasaisesti valaistu, kodikas vanhahtavalla tavalla; hänen vaatetuksena on nahkaa ja kumia (kondomeja). Sitomisleikkikaverin koti on teennäinen, vailla linjaa, pidättyvä ja monityylinen, kylmäkö, vailla mitään selvää yhteyttä omistajaansa; asunto on tyhjä ja miehen vaatetus on äärimmäisen arkipäiväistä ja mitänsanomaton.

Työpaikka on vanha julkinen ympäristö, jossa ei ole tilaa muulle kuin itse työlle, funktionaalinen ja kylmä.

Erot tilojen välillä kertovat suoraan omistajansa suhteesta haluun. Stéveninin kalsea ja valkoinen (“tyylikäs”, “scandinave”, “Ikeaque”) koti on yhtä omistajansa halun kanssa. Stévenin ei halua haluaan ja vielä vähemmän naisen halua. Hän pitää vaatteet päällään, koska eksistentiaali purkautuu ulos paljaasta ihosta, ikäänkuin liha ei pystyi ilman vaatteita olemaan mielen vallan alla. Ne harvat hetket, jolloin vaatetus väistyy, ovat miehelle vastenmielisiä, penetroivia, esineellistäviä ja loukkaavia. Loukkaus tulee yhtä lailla naisesta kuin miehestäkin: mies kammoaa oman halunsa ulos purkautumista erityisen tarmokkaasti. Hän antaa naisen imeä itseään mieluiten housujen halkiosta ja kieltäytyy ottamasta paitaan pois päältään. Hän tietää, että halu voittaa hänet, mikäli hän ei toimi näin.

Mies on “hienostuneella tavalla” kaunis, hänellä on kaunis vartalo ja tavallisen kokoinen kalu, joka mahtuu hyvin naisen käteen ja suuhun. Hänet on ikäänkuin “tehty”: mikään hänessä ei liioittele, mikään ei osoita jonnekin muualle (historiaan, esivanhempiin, yhteiskuntaluokkaan, tulotasoon, ammattiin), jopa kalun koko on niin tarkkaan ajateltu, että katsoja ihmettelee, mistä moinen mies on löydetty. Hänestä voi kuvitella, ettei hän haise eikä tuoksu miltään, ei hikoa, ei kehitä mitään vahvoja hajuja (alapäässä, hengityksessä) vaan hän on “täydellinen” siinä mielessä kuin nainen näyttää hänet itselleen esineellistäneen. Hän on kaunis mies, miellyttävä ja mitäänsanomaton, kuten rakentamansa ympäristökin.

Rocco Siffredi, naisen satunnainen rakastaja, on kutakuinkin vastakohta. Hänen kasvonsa osoittavat etelään, esi-isiin maaseudulle, ehkä Napolin eteläpuolelle (Kolmanteen Maailmaan). Hänen ruumiinrakenteensa on raskas, vaikkakin hyvin sopusuhtainen ja komea. Hänellä on suuri kalu, joka on kaiken aikaa valmiina, innokkaana ja häpeilemättä, selvästi omasta halustaan nauttivana, sykkii halun mukaan ja kuljettaa miestä. Jo ensimmäisellä tapaamisella rakastaja pyytää naista ottamaan suuhun (*faire une pipe*), pyytää anoen monta kertaa, ikäänkuin äänessä olisi halu eikä mies. Rakastaja on kokonaan alasti ollessaan naisen kanssa vuoteessa ja ilmaisee halunsa myös kysymällä, anoen, saako panna naista taakse. Rakastaja on kokonaan halussa, elämäniloinen, lämmin kuin vanhan talon uuni, nauttiva ja nautintoa tuottava. Hän ei pidättele halua itsessään vaan antaa sen määrätä myös muuta itsessään.

Sitomisleikkikaveri, Berleant, on ilmeisesti saanut tavallisen ranskalaisen

kotikasvatuksen, jollaisen malleja tunnemme sadoista elokuvista ja kirjoista vuosien 1930-1990 välillä. Hänessä on paljon vanhempaakin ainesta, Proustilta tuttua elämän etäännyttämistä, joka synnyttää kokonaan oman maailmansa, jossa halu on siirretty itsen ulkopuolelle, sille on annettu tanner, jossa se voi telmiä niin, ettei koske itseä. Oma elämä on tällöin valjua ja mitätöntä, koska olennainen eksistentiaali puuttuu merkitysten perustasta, mutta tämän tilalle voi rakentaa jonkin *perversion*, kuten ranskalaiset ovat kutsuneet seksitapojaan jo 300 vuotta. Kyse ei ole luonnottomasta vaan haluttomasta: perversio muistuttaa toimia, joihin halu johtaa ihmisen, mutta sillä ei todellisesti ole halun voimaa eikä merkitystä. Siksi se on perversio, käännetty itsensä ympäri, ikäänkuin jokin yrittäisi merkitä omaa varjoaan.

Breillat kuvaa naisen ja sitomiskaverin leikkejä tavalla, jota on vaikea katsella. Leikeissä ei näytä olevan kyse mistään, niissä on siis kyse siitä, että ei-mikään ottaa paikan, joka oli halulla, jonka paikan meissä halu haluaa täyttää. Täydellisen epäeroottinen, arkipäiväinen, merkityksetön ja valju sitominen ei johda mihinkään, se ei herätä alistamisen tai vallan tunnetta, antautumisen kuumetta tai edes yhteisen leikin kokemusta, koska kaikkiin näihinkin tarvitaan yhteinen koettava perusta, se eksistentiaali, jonka poissaoloon ranskalainen keskiluokkainen kasvatusta on pyrkinyt. Kun tulos naisen miehen (Stéveninin) kohdalla oli esteettinen siirros itseän päin, sitomiskaverin (Berleantin) kohdalla on kyse muusta. Berleant on edellistä sukupolvea, joka ei oppinut estetisoimaan todellisuutta vaan joutui rakentamaan kokonaan toisen todellisuuden sen sijaan. Useimmille se oli älyllisen jökeltelun todellisuus, mutta monille myös perversio, jonka mallin saattoi löytää jo Jumalaisen Markiisin teksteistä. Hillitön kiinnostus naisten alusvaatteisiin on yksi tällainen perversio, luvuttomasti toistettuna kertomuksena. Kuten Marguerite Yourcenar hauskaasti kuvaa, mies tahtoo nauttia naisen alusvaatteista, meikeistä ja hajuvesistä, ja on vain haitaksi, että niitä kantaa elävä nainen, ne olisivat enemmän ja täydemmin ilman naista, jos ne vain pysyisivät pystyssä.

Naisen oma osuus Breillatin elokuvassa on kuitenkin tärkein. Nainen on halunsa. Häntä ei ole muulla tavalla. Mutta tämä nainen on lukenut Simone de Beauvoiria, ehkä Kristevaakin, ja on kuin heiluri, joka ei osaa päättää, ottaako elämä sellaisena kuin halu sen hänelle paljastaa, vai kieltäkö siitä kaikki ne kohdat,

joissa halu on niin universaali, että se näyttää yhdistävän hänet miehen kanssa. Jos naisen halu, siis nainen, ja miehen halu näyttävät osuvan yksiin, nainen katsoo välttämättömäksi kieltää se osa halua, joka osuu yksiin toisen kanssa. Halun olennainen osa on kieltää se toiselta, koska muussa tapauksessa nainen olisi toisen halun esineellistämä. Hän haluaisi olla esine, mutta suostuu siihen vain täysin epähalullisessa, ei-genitaalisessa tilanteessa, jossa perverssi sitoo häntä naurettaviin asentoihin vailla mitään tarkoitusta. Hän kieltää halun niiltä miehiltä, joihin hänen suhteensa on genitaalinen. Toista hän esineellistää, toisen kanssa hän “ei halua suudella” vaan tahtoo “olla vain reikä maailmassa”.

Nainen ei osaa olla luontevalla tavalla kenenkään kanssa. Hän pukeutuu haluksi mutta ei halua tulla otetuksi, ja joutuessaan pakkotilanteeseen, hän antautuu ja loukkaantuu yhtäaikaan. Hän häilyy Lilithin ja Eevan välillä, näiden Adamin kahden vaimon, joista edellinen oli halua ja jälkimmäinen kieltämistä. Olemisen tavat ovat re-aktioita: mitä mies tekee, sen vastakohtaa nainen yrittää.

Kun nainen huomaa rakastajansa vievän hänet mukanaan, pakottavan halun vietäväksi, jolloin nainen joutuu jakamaan saman halun ja olemaan miehenkin halussa, hän lopettaa suhteen. Nauttiminen, antautuminen, reikänä oleminen on niin tyydyttävää, että se on kiellettävä. Samoin hän kieltää sitomisen, koska sen tyhjiys paljastaa, ettei hänessä itsessään ole muuta kuin halua ja reaktio. Sitominen on niin arkipäiväistä, että se on kuin peili naisen omalle ristiriidalle. Hän kieltää myös miehensä, koska tämä loukkaa häntä. Kuten Aku Louhimiehen elokuvassa *Levottomat*, nainen on kuin Laura, joka muuttaa miehen luo (väkisin), ajaa miehen pois kotoaan (väkisin), tekee tälle lapsen (väkisin) ja vielä väittää, että he kuuluvat yhteen. Nainen pakottaa itsensä välinpitämättömän miehen maailmaan ja yrittää hajottaa sen sisältäpäin, koska miehen välinpitämättömyys (kuten *Levottomissa* Arin “ei tunnu mitään”) on loukkaus kaikkea halua kohtaan, myös sitä, mikä on jo kielletty.

Kun nainen saa kuulla olevansa raskaana, hän muuttuu totalitaariseksi yksiköksi, jota varten koko maailma näyttää olevan. Breillat on lukenut hyvin Bretechernsä. Claire Bretecher on jo parikymmentä vuotta esittänyt teoksissaan, kuinka naisen seksuaalisuus voittaa naisen halun, ja kun näin on tapahtunut, nainen ajautuu raskaaksi. Raskaus taas tekee naisen täydellisen itseriittoiseksi, jopa niin pitkälle, että nainen tekee kaikkensa päästäkseen eroon siittäjästä, jos tämä ei ole hänelle elatuksen kannalta välttämätön. Nainen myös valikoi

miehistään sen, joka on vakavaraisin ja etäänpänä halusta nimetessään jonkun lapsensa isäksi. Tämä menetelmä toimii aina naisen eduksi, koska jokainen mies on typerän innostunut ajatuksesta, että hänen spermansa on saanut aikaan ihmisen (ikäänkuin kyseessä ei olisikaan maailman triviaalein asia). Bretecher on herättänyt kahdenlaista verta: naiset nauravat ja ovat vilpittömän kauhuissaan siitä, että tämä satatuhatuotinen Eevan perinne on nyt paljastettu, kun yksi Lilith ei enää viitsinyt katsella hypokriittisiä sisariaan.

Breillat asettaa naisensa samanlaiseen tilanteeseen, paljaana ja suoraselkäisenä, tappamaan miehensä ja ottamaan kaiken sen sympatian, jonka eräänlainen leskeys ja vilpillisesti hankittu raskaus hänelle tarjoavat. Nainen voi aina paeta äitiyteen, kun heilurimainen liike itseyden ja halun, esineen ja esineellistävän, minän ja sinän välillä alkaa ottaa päähän siinä mitassa, että pää ei kestä.

Catherine Breillat on tehnyt tutkimuksensa sekä klassisesta että aivan uudesta tilanteesta. Elokuvan keinoin hän on pystynyt ottamaan uskottavalla tavalla mukaan molemmat aspektit. Klassinen tulee esille sukupuolten niin sanotussa vastakkainasettelussa, josta on naiselle aina ollut suuri hyöty uhriksi heittäytymisen ja esineellistämisen kautta. Tilanne on myös uusi, koska mies ei enää katso olevansa vastuussa suhteistaan eikä pelkkä reaktiokappale, jonka on mukauduttava naisen “luonteeseen” tai “oikkuihin”, “kunniaan” tai “pelastamiseen”. Mies on naisen omasta toivomuksesta vapaampi, mikä aiheuttaa uudenlaisia re-aktioita, ennen kaikkea moralista ryöstöviljelyä (kuten Louhimiehenkin elokuvassa).

Samaa, minkä *Romance X* esittää, ei olisi voitu esittää toisilla välineillä. Ei edes asian tutkimuksellista puolta, koska vain fiktiivisten ja kuvallisesti esitettyjen henkilöiden *elämä* voi saada aikaan katsojassa niin pitkälle menevät tulkinnat, että tilanteen klassisuus ja uutuus, naisen ja miehen ero, halun samankaltaisuus, re-aktiivinen elämä ja halun ja sen perversioiden vastaliike luo vakuuttavan todellisuuden. Sigmund Freud on esittänyt teoreettisena tutkimuksena saman kuvion (Lou Andreas-Salomén avustamana), mutta se ei koskaan ole vaikuttanut vakuuttavalta vaan pikemminmin misogyyneiseltä röyhtäisyyttä. Breillatin teos, joka on eräänlainen freudilaisen lähteen ei-freudilainen tutkimus, on astunut juuri sen askelen, jonka taiteellinen parhaimmillaan ottaa: nostanut

teoreettisen uskottavaan praksikseen.