

[WiderScreen.fi 1/2007](#)
3.7.2007

[\[takaisin\]](#)

Michelangelo Antonionin
tilan poetiikka

Michelangelo Antonionin tilan poetiikka

Uran alku

Henry Bacon
Professori, Dos.
Elokuva- ja televisiotutkimus
Helsingin yliopisto

Tulostettavat versiot

- [htm](#)

- [pdf](#)

Michelangelo Antonioni syntyi 1912 Ferrarassa. Hän opiskeli taloustieteitä Bolognassa, mutta tuota pikaa kokeilut 16 mm:n kameralla muuttivat urasuunnitelmat. Hän muutti Roomaan ja työskenteli sodan aikana pääasiassa Cinema-lehdessä. Lehden päätoimittaja oli Il Ducen toiseksi vanhin poika Vittorio Mussolini, mutta toimituskuntaan kuului monia piiloradikaaleja, jotka hahmottelivat paitsi uudenlaista italialaista elokuvaestetiikkaa myös uutta yhteiskuntajärjestystä. Vittorio oli lepsu, apaattinen, hieman melankolinen, sinisilmäinen ja näiden ominaisuuksien myötä varsin suvaitsevainen. Hän oli ilmeisesti aidon hämmästynyt, kun suuri osa hänen alaisiaan osoittautui antifasisteiksi. Lehden toimittajakuntaan kuuluneen Luchino Viscontin Italian nurjalle puolelle sijoittuvan *Ossessionen* (1943) ensiesityksestä hän kuitenkin lähti ovet paukkuen huutaen mennessään: "*Tuo ei ole Italia!*" Elokuva kuitenkin viitoitti tietä kohti uudenlaista, aikanaan neorealistiseksi kutsuttua tapaa käsitellä sosiaalista todellisuutta.

Antonioni opiskeli jonkin aikaa Centro Sperimentale di Cinematografia -elokuvakoulussa ja kuvasi joitakin dokumenttielokuvia Po-joen laaksossa – tämä miljöö tuli esiintymään myös hänen tarinaelokuvissaan. Hän muisteli lämmöllä kuvanneensa 1942–43 dokumenttiaan *Gente del Po* (Po-joen ihmisiä) joen yhdellä puolella kun Visconti kuvasi elokuvaansa *Ossessione* toisella. Hän kirjoitti artikkelissa *Per un film sul fiume Po* (Po-jokea käsittelevästä elokuvasta):

"Väitteessä, että Po-joen asukkaat ovat rakastuneet jokeensa, ei ole mitään sentimentaalista. Itse asiassa tätä jokea ympäröi syvä tunteiden aura, voisi jopa sanoa rakkaus tätä jokea kohtaan, joka eräässä mielessä on laakson despootti. Laakson ihmiset tuntevat Po'n. Kuinka he tarkkaan ottaen he sen tuntevat, sitä emme voi tietää; mutta sen tiedämme, että itse ilmassa on jotakin joka hienostuneen noituuden tavalla vaikuttaa ihmisiin välittömästi." (siteerattu teoksessa Rohdie 1990, s. 27).

Artikkeli ilmentää asennetta, jonka karakterisoi koko Antonionin estetiikka: asioiden havaitseminen ja näyttäminen; tietty ihmettely, mutta ei koskaan selittäminen.

Antonioni olisi ollut valmis aloittamaan elokuvien tekemisen heti sodan jälkeen, mutta neorealistinen estetiikka – kaupallisesta elokuvatuotannosta puhumattakaan – ei tarjonnut hänelle mahdollisuutta toteuttaa näkemyksiään. *Cinema*-lehtikin peräänkuulutti nyt antifasistisessa innossa yhteiskunnallista realismia vastakohtana itsetarkoitukselliselle esteettisyydelle. Antonionin näkemys oli, että voidakseen olla hyödyksi yhtään missään arvokkaassa, elokuvan pitäisi ensin kehittää ilmaisullisia mahdollisuuksiaan. Jo sodan aikana hän oli siteerannut André Gideä: "*Jos yhteiskunnalliset kysymykset nyt vainoavat minua, se johtuu siitä, että luova demonini on jättänyt minut*" (Rohdie 1990, s. 21).

Neorealismilla oli kuitenkin annettavaa Antonioille. Yksi suuntauksen keskeisimpiä ideaaleja oli tuoda esille elokuvan keinoin henkilöiden elimellinen yhteys ympäristöönsä. Antonioni tuli aikanaan tavallaan kääntäneeksi tämän periaatteen pääläelleen noudattamalla sitä johdonmukaisesti: näyttämällä ihmiset osana ympäristöönsä pitkälle kehittyneessä vieraantuneisuuden tilassa. Tärkeää oli myös realistiseksi mielletty tyyli, joka on vähemmän juonivetoista, enemmän tarkkailevaa kuin suurimmassa osassa valtavirtaelokuvaa. Henkilöiden päämäärät ovat usein vain etäisesti määriteltyjä ja heidän käytännön toimensa liittyvän päämäärän varsin sumeasti. Antonioni vie tämän keinon pidemmälle kuin kukaan tovereistaan. Hän toteutti kaikkein johdonmukaisimmin sitä vuosisadanvaihteen veristisiltä kirjailijoilta polveutuvaa ihannetta, että henkilöitä ei pidä psykologisoida vaan ainoastaan näyttää heitä toiminnassa, ilman minkäänlaisia arvo- tai tunnelatauksia. Neorealistisille kriitikoille kuten Guido Aristarcolle Antonionin "objektiivisuus" oli kuitenkin vain "*kyvyttömyyttä historialliseen analyysiin*" (Rohdie 1990, s. 69).

Sam Rohdie esittää, että Antonionin elokuvissa kuva ei seurausta ajatuksesta, vaan kuva on ajatuksen muotoutumista, löytämisen prosessia. Tämä ilmenee myös ylenmääräisen dialogin vältelemisestä. Antonionin pitkäaikainen yhteistyökumppani, käsikirjoittaja Tonino Guerra, on kertonut, että hienoinen dialogi saattoi olla Antonionille pelkkä lähtökohta, innoittaja. Oli kuin hänen päämääränään olisi ollut päästä siitä kokonaan eroon jalostamalla sen sisältö puhtaaksi visuaaliseksi ilmaisuksi (Rohdie 1990, s. 76). Kyse on myös siitä näkemyksestä, että ihmisen motiivit eivät perimmiltään ole täysin tiedettävissä ja että siksi niiden esittäminen esimerkiksi tarinan motivaatioina ei välttämättä ole totuudellista. Niinpä tärkeää ei ole niinkään se, mitä ihmiset sanovat, vaan se miten he ilmentävät itseään ilmeillään ja eleillään sekä sijoittumisellaan tilassa suhteessa toisiinsa – ylipäätään olemisellaan tietyssä tilassa ja tilanteessa. Tältä pohjalta Antonioni luo elokuvallisin keinoin aivan omanlaisensa tilan poetiikan. Maisemilla ja henkilöillä on täysin yhtäläinen painoarvo hänen kypsässä estetiikassaan. William Arrowsmith tavoittaa tämän erinomaisesti todetessaan

"Henkilö paljastaa itsensä – sisäisen destinonsa [kohtalonsa] – sen kautta minkä esineiden ja paikkojen joukkoon hän syvimmillä verbalisoimattomalla valinnan tasolla sijoittaa itsensä. Hänestä tulee tuo maisema, hän ilmentää itseään sen valinnalla, sen kaltaisuudellaan." (Arrowsmith, 1995, s. 25.)

Maiseman ja henkilön orgaaninen yhteys tulee vahvasti esille jo elokuvassa *Huuto* (Il Grido, 1957), jossa sokerijalostamotyöläinen Aldo kulkee pitkin myöhäissyksyistä Po-laaksoa. Vaimonsa rakkauden menettäneen miehen ja usvaisten, usein autionoloisten maisemien välille syntyy aistittavissa oleva paralleeli. Maisemien melankolinen fotogeenisyys tekee tästä ulottuvuudesta autonomisen ilmaisullisen tason, joka juuri sellaisena voi toimia myös kaukupohjana henkilöiden tunnoille. Tähän poetiikkaan kuuluu erottamattomasti myös dramaturgisen jännitteen vähäisyys. Elokuvassa on summittainen tarinan linja, mutta se ei juuri johda katsojaa jännittämään mitä tulee seuraavaksi tapahtumaan. Elokuva etenee pääasiassa päähenkilön vaeltelun mukaan ja mukana on paljon satunnaisia kohtaamisia ja tapahtumia. Näillä on oma elokuvan myötä akkumuloituva temaattinen merkityksensä.

Tyyli tilan poetiikkana

Teoksessaan *Poe tique de l'espace* (Tilan poetiikka) Gaston Bachelard kartoittaa sitä alkuperäistä kuorta, vitaalia tilaa, ihmisen omaa nurkkaa elämässä, johon hän on juureutunut (Bachelard, 1967, s. 4). Bachelardin poetiikassa talo koetaan paitsi konkreettisena todellisuutena myös unien ja unelmien työssijana. Talo on muistojen ja mielikuvituksen tila, se kurkottaa muistojen ja tulevaisuudensuunnitelmien tuolle puolen (Bachelard, 1967, s. 6). Kuten arvata saattaa, Bachelard ei puhu tässä kerrostaloista. Hän toteaa vain ohimennen: *"Pariisissa ei ole taloja, ja suurkaupungin asukkaat asuvat pelkissä päällekkäisissä laatikoissa. ... Niiden sisällä ei ole tilaa eikä vertikaalisuutta"* (Bachelard, 1967, s. 27). Bachelardin filosofiassa kaikkiaan tilan poetiikka on osa elementtien kuten tulen ja veden poetiikkaa, jotka yhdessä muovaavat elämän- ja elämystenpiiriämme.

Arkkitehtuuri toimii usein suorastaan tyyllisenä elementtinä Antonionin elokuvissa. Seymour Chatman on todennut, että varsinkin *Yössä* (La Notte, 1961) ja *Auringonpimennyksessä* (L'Eclisse, 1962) kaupunkinäkömät nousevat välillä päähenkilön asemaan (Chatman, 1995, s. 102). Antonioni kuitenkin tarjoaa omalla tilan poetiikallaan lähes täydellisen vastakohtan Bachelardille. Esimerkiksi elokuvan *Yö* henkilöt asuttavat juuri nota Bachelardin halveksimia laatikoita, jotka rakentuvat esteiksi paitsi kotoisuuden tai täyteen tuntemuksille myös ihmisten väliselle kohtaamiselle. Siinä missä Bachelardin tila poetiikka on olemuksellisesti elämänmyönteistä, Antonionilla se on lähestulkoon dysfoorista. Henkilöt eivät tunnu olevan kotonaan rakennetuissa tiloissa joita asuttavat. Luonnossa oleillessaan he vaikuttavat melkein vierailta maan päällä.

Antonioni mielletäänkin usein nimenomaan urbaanien miljöiden kuvaajaksi. Hän totesi Jean-Luc Godardille antamassaan haastattelussa, että *"Rivi tehtaita taivasta vasten erottuvien savupiippuineen on minusta paljon kauniimpia kuin rivi puita, joka on meille niin tuttu näky, ettemme enää edes katso sitä."* ("Jean-Luc Godard interviews Antonioni", Movie, no. 12, Spring 1965, s. 31–32. Siteerattu teoksessa Chatman, 1985, s. 119). Hänen henkilönsä eivät kuitenkaan kykene nauttimaan elämästä tämän teollisen kauneuden keskellä. Se tuntuu muodostavan heille eksistentiaalisen vankilan, joka rajoittaa heidän mahdollisuuksiaan kommunikoida keskenään ja kokea elämänsä mielekkäänä. Mutta luonnon keskelle ajautuessaan he tuntuvat olevan vieläkin enemmän poissa sijoiltaan. Antonionin elokuviansa kohdalla ei voi niinkään puhua ihmisen luontosuhteesta kuin ihmisen ja luonnon epäsuhdasta.

Kuvattiinpa ihmisen suhde tilaan myönteisenä tai kielteisenä, tilan käsite on yhdistettävä tilanteen käsitteeseen ja tarkastelun on katettava näiden toisiinsa kietoutuneet semanttiset ulottuvuudet:

- ihmisen tila (human condition)
- jälkiteollisen yhteiskunnan tilanne
- ympäristö: luonto vs. rakennettu tila
- sosiaalinen tilanne, jossa ihminen on
- yksilön henkinen tila, eksistentiaalinen tila

Eräiden taiteilijoiden lähes koko tuotanto perustuu näiden ulottuvuuksien keskinäiselle luotaukselle. Kuvataiteilijoista kytkökset näiden tilan ulottuvuuksien välillä ovat erityisen keskeisesti esillä Edward Hopperin tuotannossa. Elokuvaohjaajista esimerkiksi Aki Kaurismäki ja Antonioni ovat luoneet omat elokuvalliset keinonsa ilmentää ihmisen tilaa näyttämällä henkilöitä tiloissa ja tilanteissa, joissa haalea tuttuus ja kylmä outous ovat ahdistavassa suhteessa toisiinsa. Antonioni on kertonut, että hänen elokuviansa lähtökohta on usein visuaalinen välähdys, joka paljastaa hänelle jotakin olennaista ympäröivästä maailmasta. Tuo välähdys on visuaalisen maailman tihentymä, täynnä latautunutta merkitystä, jota ei juuri voi sanoin kuvata. Se saattaa löytää tiensä elokuvaan, missä se säilyttää verbalisointeja pakenevan merkityspotentialinsa tarinan paineessakin, mutta olennaista on sen työstettävyyttä tietyin elokuvallisin keinoin, tietynlaisen tyylin puitteissa tiettyjen kokemuksen ulottuvuuksien ilmentämiseksi.

Chatman on kiteyttänyt Antonionin taiteen olennaisen ulottuvuuden ohjaajamonografiassaan nimessä *Antonioni, or, the Surface of the World* (Antonioni, eli maailman pinta). Ohjaaja itse



Huuto - King Video dvd.



Yö - Winstar dvd.



Seikkailu - The Criterion Collection dvd.

on todennut: "*Maailma, todellisuus jossa elämme ... on näkymätön, ja siksi meidän täytyy tyytyä siihen mitä näemme*" (motto teoksessa Rohdie, 1990). Hän on myös puhunut todellisuuden pinnan kuorimisesta pois, päämääränä löytää, ei syvyyttä vaan toinen pinta. Tätä prosessia voi yrittää jatkaa mutta mitään lopullista ei tule löytymään (Rohdie, 1990, s. 100; alun perin artikkelissa Antonioni: "Prefazione", *Sei film*, Turin: Einaudi, 1964, s. xiv). Tuo maailman pinta näyttäväyty abstrakteina kuvioina, jota ihmisen läsnäolo ei riitä humanisoimaan. Usein henkilöt nähdään pelkistettyä, esimerkiksi yksin puhtaan valkoista taustaa vasten. He ovat ikään kuin korostetusti katsottavina, tarkasteltavina, vailla mahdollisuutta piiloutua. Tilat, joissa henkilöt asuvat ja oleilevat, eivät tunnu muuttuvan eleyiksi tiloiksi. Urbaani ympäristö ei enää kannusta kanssakäymiseen ihmisten välillä. Eivät vain henkilöt vaan myös paikat tuntuvat vieraantuneilta, sillä ne ovat menettäneet yhteytensä alkuperäisiin funktioihinsa. Niitä organisoivat luonottomat kaavat, jotka kyllä synnyttävät aivan oman abstraktin kauneutensa. Muutoin kuin puhtaasti esteettisessä motivoimattomuudessaan ne kuitenkin lisäävät tuntua ympäristön merkityksettömyydestä, vahvistaen siten henkilöiden epämääräisiä ahdistuksen tunteja.

Huomio kiintyy yhä enemmän ulkoiseen todellisuuteen ihmisen henkisen tilan ehdollistajana. Juhani Pallasmaa on todennut *Ammatti: reporteri* (Professione: reporter/Passenger, 1975) elokuvasta, että siinä tilalla missä ollaan, on samantapainen funktio kuin taustamusiikilla on tavanomaisissa elokuvissa alitajuisen taustan luomisessa henkilölle ja tapahtumille (Pallasmaa 2001,19). Ja todella: fyysinen tila ehdollistaa ja jopa generoi tilanteita ja tunnetiloja. Tämä pätee Antonionin tuotantoon laajemminkin. Pallasmaa pohtii sitä, kuinka kykenemme tekniikan avulla irtautumaan paikallisuudesta ja tuottamaan perinteestä, maisemista ja ilmastosta riippumatonta synteettistä ympäristöä. Hylättyään perinteen suoman ajallisen jatkuvuuden kokemuksen teollinen ihminen on ryhtynyt laajentamaan olemassaolonsa piiriä, tavoittelemaan yleispätevää kulttuuria. Lopulta tasavalloisuus, tekstuuriittomuus ja yksilöllistävän detalloinnin puute hävittävät paikan tunnun kokonaan (Pallasmaa 1993, s. 105). Pallasmaa siteeraa Erich Frommin huomiota siitä, kuinka modernin yhteiskunnan rakenne tekee ihmisestä riippumattoman ja kriittisen, mutta samalla myös eristyneemmän, yksinäisemmän ja pelokkaamman (Pallasmaa 1993, s. 121). Kun rakennuksilla ei ole yhteyttä menneisyyteen, ne myös rajoittavat niitä asuttavien ihmisten ulottuvuutta. Juuri tätä kulttuurista tilannetta Antonionin estetiikka ilmentää varsinkin 1950- ja 1960-luvun taitteen elokuvissaan: kuinka ihmisen itselleen rakentamasta ympäristöstä "*puutuu perinneyhteisölle ominainen ajattelun, toiminnan ja kokemuksen ykseys*" (Pallasmaa 1993, s. 121).

Tilan myötä Antonioni problematisoi myös ajan ja toiminnan käsittelyn elokuvassa. Hänen tyyliä on melkein pätevä Hitchcockin toteamukselle: "*Elokuva on elämää, josta tylsät kohdat on leikattu pois.*" Antonioni kritisoikin kollegaansa realismin puutteesta koska hän ei näytä taukoja, toiminnan epäpuhtauksia. Antonionin tyylin puitteissa elämä ja oleminen eivät näyttäyty merkityksellisinä tai absurdeina, ne vain ovat ja jatkuvat ihmisten ahdistuksesta riippumatta. Tätä jatkuvuutta korostaa myös tilan representaation suhteellinen autonomia. Kohtauksen esittelykuva Antonionin elokuvassa näyttää usein tilaa tilan vuoksi, ei juonen tarpeita varten. Kamera saattaa jäädä paikoilleen henkilöiden poistuttua kuvarajauksen ulkopuolelle tai panoroida heidän ohitseen kuin väheksyen heitä ja heidän tekemistensä merkitystä elokuvalle. Kamera voi jopa jäädä paikoilleen kohtaan missä ei ole mitään liikettä tai jäädä tarkkailemaan jotakin satunnaista. Elokuvan *Auringonpimennys* (1962) lopussa päähenkilöt sopivat tapaavansa illalla samassa paikassa, jossa ovat aiemmin kohdanneet. He eroavat, nainen lähtee miehen asunolta. Pian hänkin poistuu kuvasta. Elokuva jatkuu. Nähdään kuvia puistosta, jossa he kohtasivat. Ihmisiä tulee ja menee, päivä painuu maille. Noin seitsemän minuutin kuluttua (projisointiaikaa) päähenkilöiden kadottua kuvasta elokuva päättyy kun nähdään katuvalojen syttyvän yötaivasta vasten. Tarinaa tässä kaikessa on mukana vain sen verran, että voimme päätellä molempien päähenkilöiden jääneen tulematta treffeille.

Usein visuaalisen vaikutelman motivaatio Antonionin elokuvassa tuntuu olevan pelkästään abstrakti visuaalinen kompositio. Paikoin runsas kauko-objektiivin käyttö latistaa tilan tuntua aina tunnistettavuuden rajoille saakka. Näitä hetkiä on luonnehdittu ilmaisulla *temps mort*, kuollut aika. Kerronta on pysähdyksissä ja katsojaa kutsutaan tarkkailemaan tilaa optisena vaikutelmana, jolla on oma mielenkiintoinen todellisuutensa. Toisaalta kerronnassa on paljon rajuja ellipsejä, jotka korostavat vaikeutta täysin tavoittaa henkilöiden motivaatioita, jotka ovat johtaneet tuuteen tilanteeseen. Usein ei myöskään ole selkeästi määriteltävää syytä, miksi tietty jakso tai tapahtuma tai otos seuraa toista Antonionin elokuvassa. Tarkasti hahmotetun epämääräisyyden kautta Antonioni hahmottaa maailman tutkimatonta moninaisuutta.

Ahdistuksen ja voimattomuuden tiloja

Antonioni on luonnehtinut elokuvissaan ilmenevää ihmisen tilaa sanoilla *la malattia dei sentimenti*. Se tarkoittaa tunne-elämän sairautta, jota karakterisoivat tunteiden epävarmuus, seksuaalisten kokemusten tavoittelu ahdistuksen lieventäjänä, kommunikoinnin vaikeus ja eskapismi (Chatman 1985, s. 56 & 64). Eroottinen impulssi jättää henkilöt tyhjyyden tilaan, kun vietin synnyttämistä ihmissuhteista ei löydykään substanssia, joka voisi antaa merkitystä elämälle ja muodostua osaksi identiteettiä. Hieman samaan tapaan useissa Hopperin maalauksissa naisten alastomuus on tyystin epäeroottista, pikemminkin henkistä alastomuutta kuin seksuaalisuutta ilmentävää, hyvänä esimerkkinä *Morning in a City* (1944) ja *A Woman in the Sun* (1961). Vaikka näemme Antonionin henkilöt näyttelijöiden kasvojen ainutlaatuistamina, he eivät vaikuta juurikaan vahvemmilta persoonallisuuksilta kuin Hopperin hahmot. Tätä vaikutelmaa vahvistaa sekin, kuinka ihmiset etäännyvät toisistaan, jopa katoavat (vähintäänkin toistensa ulottuvilta) sitten unohtuakseen. Antonionin hyvän ystävän, 1950 itsemurhan tehneen Cesare Pavesen lausuma kuvaa hyvin Antonionin henkilöiden



Punainen erämaa - Sony Pictures Classics dvd.



Auringonpimennys - The Criterion Collection dvd.

emotionaalista olemusta:

"Sitä ei tapa itseään rakkaudesta naiseen. Sitä tappaa itsensä rakkauden tähden, sillä mikä tahansa rakkaus paljastaa meidät kaikessa alastomuudessaamme, kurjuudessaamme, puolustuskyvyttömyydessämme, tyhjyydessämme." (Pavese, 1950, päiväkirjamerkintä 25.3.1950).

Useissa Antonionin elokuvissa tapahtuu katoamisia: mereen, autiomaahan, sumuun, puistoon. Mitä väliä tällä on muiden kannalta? Pistävimmän tämä tulee esille *Seikkailussa* (L'Avventura, 1962), jossa autiolla saarella kadonnutta Annaa etsivät vähitellen unohtavat mitä ovat tekemässä ja alkavat upota omien ongelmiansa tai keskinäisten suhteidensa selvittelyyn. Anna häidin tuskin edes mainitaan elokuvan loppupuolella – Pascal Bonitzer on puhunut Annan katoamisen katoamisesta tässä elokuvassa. Tämä toimii osaksi metaforana toiselle keskeiselle teemalle, identiteetin hauraudelle. Henkilöt eivät oikein tunnu tietävän mitä haluaisivat elämässään, mihin pyrkiä pidemmällä tai edes lyhyemmällä tähtäimellä. Jotkut yrittävät itsemurhaa.

Hetkittäin henkilöt, ennen kaikkea miehet, saattavat kyllä tavoitella asioita suorastaan pakkomielteisesti. *Seikkailun* Sandra on seksimaanikko, joka tuota pikaa Annan kadottua alkaa vaistomaisesti lähennellä Annan ystävätärtä Claudiata. *Blow-up*'n Thomas saattaa yhtäkkiä haluta ottaa valokuvan jostakin, johon hänen huomionsa tarttuu, tai saada välttämättä haltuunsa rokkarin kitaran tai lentokoneen propellin. Mutta heti kun hän on saanut haluamansa, hän menettää mielenkiintonsa. *Auringonpimennyksen* Pieron pakkomielteitä ovat naiset, pörssi ja urheiluaivot. Hän kohtaa Vittorian, joka osaa edes hieman nauttia seksuaalisuudesta muun olemisen rinnalla. He kykenevät antamaan jotakin toisilleen, mutta eivät kylliksi, jotta se riittäisi yhdistämään heidät. Ongelma ilmenee alastomimmillaan juuri 'rakkaus'-suhteissa: varsinkin miesten taipumuksessa etsiä vain naista yleensä, eikä toista ihmistä; seksuaalipartneria eikä toveria. Alkava rakastelukin saattaa keskeytyä aivan kuin rakastavaisia alkaisi askarruttaa haluavatko he sittenkään mennä näin pitkälle suhteessaan. Ihmissuhteet näyttäytyvät pelinä, jota turhaan pelataan tyhjyyden tunteen täyttämiseksi. Tämä tulee esille paitsi henkilöiden toiminnan myös tyylin kautta. Pascal Bonitzerin oivaltavan huomion mukaan *"Yö ei ole vain mustavalkoinen elokuva, se on elokuva mustasta ja valkoisesta, tästä valtavasta shakkilaudasta, jossa henkilöt siirtelevät itseään, tai tulevat sattuman siirtelemiksi, koska luovuttavat sille hiipuvan tahdonvoimansa"* (Bonitzer 1985, s. 97).

Varsinkin tetralogian *Seikkailu*, *Yö*, *Auringonpimennys* ja *Punainen erämaa* perusasetelma on epämääräinen eroottisävyinen kaipuu, jonka tyydyttämiseen henkilöt eivät kerta kaikkiaan ole kykeneviä. Aikamme arkkitehtuuri näyttäytyy paralleelina tälle ihmisen tilalle. Rakennetusta ympäristöstä puuttuu tyystin kyky synnyttää sellaisia eroottisia viireitä, joita luonnonympäristö ja perinteiset rakennusympäristöt tarjoavat. Kuten Chatman toteaa:

"Milanon kaupunkisuunnittelu Yössä tai Rooman Auringonpimennyksessä ei ole aiheuttanut Lidian ja Vittorian ongelmia. Mutta henkilökohtaiset ongelmat ja huonot rakennukset ja väärin käytetyt julkiset tilat kuuluvat laajempaan ongelmien verkkoon, jonka länsimainen ihminen joutuu kohtaamaan. Huono arkkitehtuuri on vain yksi konkreettinen malattia dei sentimentin manifestaatio." (Chatman 1985, s. 102–103).

Antonin henkisen tilan poetiikkaa on tässäkin suhteessa mielenkiintoista verrata Edward Hopperin taiteeseen. Molemmat taitelijat luovat vaikutelmia tilanteista, jotka eivät ole niinkään tarinan hetkiä tai dramaattisia tilanteita, kuin kiteytyksi näiden ihmisen henkistä tilasta. Antonionista voisi todeta saman kuin mitä Wieland Schmied sanoo Hopperista: *"Hän kuvasi vieraantuneen maailman kriisiä, ihmisen tilan yksinäisyyttä modernilla aikakaudella"* (Schmied 1999, s. 15). Sekä Antonionin että Hopperin tuotantoa luonnehtii tietty objektiivisuus, jonka funktiona ihmisten henkinen tila nousee tarkastelun kohteeksi. Henkilöitä määrittää pettynisyys, joka syntyy kyvyttömyydestä nähdä mitään tavoittelemisen arvoisena. Heidä vaivaa tunne, että jokin todellisempi ja tärkeämpi on mennyt heidän ohitse.

La malattia dei sentiment manifestoituu ennen kaikkea persoonan haurautena – yhtenä huijpentumana *Punaisen Erämaan* (Il Deserto rosso, 1964) Giuliana. Mutta myös vähemmän ilmeisellä tavalla neuroottiset ihmiset Antonionin elokuvissa tuntuvat elävän kroonisessa epätietoisuuden tilassa. Tämä ilmenee heidän olemisessaan fyysisessä tilassa: he eivät tiedä miten olla siinä, tai edes missä oikeastaan haluaisivat olla. Antonionin päähenkilöt ovat vaeltajia. Heidän konkreettinen vaelluksensa ilmentää henkistä vaellusta, identiteetin etsintää sumeuden keskellä. On kuin he toivoisivat löytävänsä paikan, johon voisivat tuntea kuuluvansa, tai kohtaavansa jotakin, joka antaisi heidän elämälleen syvyyttä ja merkitystä. Perimmäinen ongelma kuitenkin on, että he ovat menettäneet kykynsä kokea asioita merkityksellisinä. Tila ei anna heille mitään tukea tässä suhteessa sillä se ei tarjoa mahdollisuutta juurtumiseen tai intimitettiin kokemiseen. Usein ulkoisesti tyhjä tila korostaa vaikutelmaa myös sosiaalisesta tyhjiöstä. Äärimmillään tämä tulee esille erämaassa, ensin metaforana *Punaisessa erämaassa* ja sitten konkreettisenä todellisuutena elokuvassa *Ammatti: reporteri*. Jälkimmäisessä kysymys identiteetin hauraudesta viedään kaikkein pisimmälle, kun päähenkilö vaihtaa identiteettiä kuolleen miehen kanssa.

Kohti abstraktin kuvataiteen tilaa

Vierailtuuan Mark Rothkon studiossa Antonioni totesi: *"Your paintings are like my films – they are about nothing ... with precision"* (Chatman 1985, s. 54). Toteamus on arvoituksellinen, eikä sen loppupuolta voi kääntää ilman yritystä ymmärtää mihin Antonioni ylipäättään pyrki taiteellaan. Käännös voisi kuulua: *"Maalauksesi ovat kuin minun elokuviani – ne eivät*



Yö - The Criterion Collection dvd.

käsittele mitään ... mutta tekevät sen tarkasti." Antonioni on saattanut tarkoittaa, että kummankaan taide ei esitä mitään tai käsittele mitään tiettyä aihetta vaan pikemminkin ilmentää eksistentialistista kokemusta sinänsä – elämää, jolle ei ole löydettävissä sen enempää transsendenttia tarkoitusta kuin sellaista puhtaasti tämän puoleista henkisyttä, joka manifestoituisi yhteisöllisyytenä, ihmisten välisenä kommunikaationa, kykynä kokea elämä mielekkäänä. Ehkä ajatuksen voisi kääntää – vapaasti – myös tähän tapaan: "... ne käsittelevät tyhjyyden kokemusta ... tarkasti."

1950-luvun amerikkalainen abstrakti ekspressionismi samoin kuin eräät muut 1900-luvun maalaustaiteen suuntaukset ovat saattaneet toimia Antonionin innoittajana laajemminkin. Hänen mielimaalareitaan ovat olleet Jackson Pollock, Giorgio Morandi, Henri Matisse, George Braque, Giorgio De Chirico (Rohdie 1990, s. 65). Chatman siteeraa Wilhelm Worringeria, jonka mukaan taide voidaan jakaa empaattiseen ja abstraktiin. Edellinen on "orgaanista", kolmiulotteista, syvyyssulotteista ja kuuluu harmonisiin aikakausiin. Jälkimmäinen kuuluu aikoihin, jolloin ihmisten suhde ulkomaailmaan koetaan epämääräisenä, suhteellisenä, satunnaisena, ja abstrakti taide edustaa yritystä hallita tätä pelkoa. Abstrahointi edustaa pysyvien, universaalien muotojen etsintää. Antonionin elokuvallisessa tyyliässä tämä ilmenee ristiriitana ihmishahmojen ja heidän asuttamiensa geometris-abstraktien tilojen välillä. Usein rakennusten geometriset massat näyttävät musertavan henkilöt tai vangitsevan heidät kuvioihinsa (Chatman 1985, s. 118–119). Varsinkin *Punainen erämaa* (1964) monissa kohtauksissa syntyy vaikutelma tilan ohuudesta, kiitos paljolti kauko-objektiivin käyttöön. Antonioni saattaa myös rytmittää kokonaisuutta tuomalla välillä syvyyden mukaan, vaihtelemalla lähikuvia ja yleiskuvia pikemminkin tietyn visuaalisen rytmien synnyttämiseksi kuin tarinan käänteiden ja psykologisen motivaation mukaan.

Punainen erämaa oli Antonionin ensimmäinen värielokuva, ja hän käyttää siinä värejä hyvin hallitusti. Hän halusi käyttää värejä kuten maalari siveltimellään ja tietävästi maalautti puitakin saadakseen Technicolor-järjestelmän tuottamaan haluamansa sävyt tavanomaisten Hollywood-sävyjen sijaan (Chatman 1985, s. 131). Antamalla puille kalmanvalkoisen sävyn hän halusi luoda vaikutelman ympäristön saastumisen aiheuttamasta kuolemasta. Kuvauspäivän kirkas auringonpaiste kuitenkin pilasi efektin ja kohtauksesta täytyi luopua. Mutta kuvatuilla urbaanilla, teollistuneella, saastuneella ympäristöllä on silti tiettyä kauneutta. Tuon ahdistavan kauneuden tavoittaminen edellyttää tarkentamista, rajausta, kompositiota, värimäärityksiä, tietyn hetken ja tietyn valöörin tavoittamista sellaisena kuin kuvattavan tajunnan voisi ajatella rekisteröivän sen. Antonioni käytti usein värejä subjektiviteetin ilmentäjänä pikemminkin kuin objektiivisen maailman ominaisuutena. Kyse on Pier Paolo Pasolinin sanoin "elokuvan runoudesta", elokuvallisesta tyylistä tietyn maailmassa olemisen tavan ilmentäjänä.

Haparoiva paluu luontoon

Kaupunkikuvien ohella Antonioni palasi kerta toisensa jälkeen luontoon. Hänen tuotantonsa keskeisimmät luontokohtaukset ovat:

- Po-joen laakso elokuvassa *Huuto*
- *Pikku ystävättäriä* (Le Amiche, 1955) -elokuvan kohtaaminen meren rannalla
- *Seikkailun* alkupuolen jakso merellä (Liparin saaret)
- *Zabriskie Pointin* (1970) erämaaosuus (Kuoleman laakso)
- *Ammatti: reporteri* -elokuvan autiomaan (Sahara)

Luettelo jää lyhyeksi, mutta kyseiset jaksot ovat temaattisesti painokkaita ja tyyllisesti innovatiivisia. Ääripäät ovat Po-joen ympäristön kosteus, usva, sateet ja muta sekä autiomaan kuivuus ja kuumuus, hiekka ja paljaat kalliot. Ei liene sattuma, että Antonionin villiin luontoon sijoittuvat kohtaukset eivät juuri näytä kasvillisuutta tai eläimiä. Hän abstrahoi myös luonnossa kuvatessaan ja käyttää joko autioita tai sumuisia maisemia – molemmissa tapauksissa ympäristö on henkilöille outo ja hieman pelottava.

Seikkailussa Annan unohtumista ennakoitiin tapa millä Antonini kuvaa hänen etsintäänsä autiolla saarella (Lisca bianca). On kuin henkilöt – tai tarina, tai elokuva itse – ei oikein kykenisi keskittymään etsintään. Kuva-ala on hyvin syvä ja koska saaren yläosa on verraten tasainen, henkilöt voivat kohdistaa toisiinsa katseita pitkiltä etäisyyksiltä. Katseet ovat usein paljon puhuvia, sillä me näemme ilmeen henkilön kasvoilla, mutta kukaan toisista henkilöistä ei. Joidenkin huomio kiinnittyy hetkittäin luonnonmuodostumiin ja -ilmiöihin kuten kallioihin, mahtavaan kuohuvaan mereen ja nousevaan myrskyyn, toisia vaivaavat omat henkilösuhteet enemmän kuin Annan kohtalo. Etsinnän aikana ei juuri puhuta, ja katsoja voi vain yrittää päätellä henkilöiden tuntemuksia heidän ilmeidensä, heidän vaihtamiensa katseiden ja heidän keskinäisen liikkumisensa perusteella (kohti tulemiset vs. välttelyt eri etäisyyksillä). Erityisen vaikuttava on jakso, jossa Sandron ja Claudian välille alkaa syntyä suhde. Psykologisesti hyvin kompleksinen tilanne – halu, kaipuu, huono omatunto, välttely – välittyy ilman ainuttakaan sanaa, pelkästään katseilla, ilmeillä, asettumisella eri etäisyyksille, kohti tai pois päin kääntymisillä.

Siinä missä kaupunkielokuvissa arkkitehtuuri tuntuu hetkittäin olevan tarinan henkilö, nyt saari jylhine maisemineen nousee vastaavaan asemaan. Luonnon arkaainen kauneus ja mahtavuus ovat erittäin painokkaasti läsnä Aldo Scavardan kuvauksessa. Jakson pääasiallisen musiikin muodostavat luonnon äänet, mutta kaksi kertaa Giovanni Fuscon hienovarainen



Punainen erämaa - Art House dvd.



Yö - The Criterion Collection dvd.

musiikki antaa joillekin jaksoille arkaaisen mystisen sävyn. Arrowsmith näkee merellä ja saarella oleilun *Seikkailussa* paluuna geologiseen aikaan, mikä ei tunnu liioitellulta ottaen huomioon dialogissa vilahtelevat viittaukset sekä autiomaateeman toistumisen Antonionin elokuvissa. Kesyttämättömät maisemat ovat kuin esiparatiisillinen tila ennen ihmisen tuloa maailmaan. Luonnon valtavuus on jotakin, johon ihmisen on luotava uudenlainen suhtautuminen post-kopernikaanisessa tilassaan. Villi luonnon tila houkuttelee esiin primitiivisiä impulsseja, *Seikkailun* tapauksessa Sandron pakkomielleisen seksuaalisuuden ohi sivistyneen kontrollin (Arrowsmith, 1995, s. 37 & 39). Positiivinen version tästä autiomaan viettejä kirvoittavasta voimasta tarjoaa fantasiajakso elokuvassa *Zabriskie point*, jossa nähdään nuoria pareja rakastelemassa estottomasti erämaan keskellä – Kuoleman laaksossa.

Monet näistä teemoista joko huipentuvat tai tukehtuvat elokuvassa *Ammatti: reporterri*. Kysymys identiteetistä irrottautumisesta saa juonen tasolla konkreettisen muodon jo senkin takia, että alkujakso sijoittuu arkkityyppiseen, länsimaisissa silmissä elämälle tyystin vieraaseen autiomaahan Saharan hiekka-aavikolle. Tarinan alkaessa emme tiedä mihin Jack Nicholsonin esittämä David Locke oikein pyrkii (elokuvan nimi *Ammatti: reporterri* on harmillisen paljastava: englantilainen nimi *Passenger*, matkustaja, on paljon sopivampi sekä elokuvan että Antonionin tuotannon keskeisen tematiikan kannalta). Niinpä jaamme hänen hämmennyksensä, kun häntä kuljetetaan aavikolla, kun hänet jätetään sinne ja kun aavikon aava tyhjäys tuntuu imevän kuiviin hänen päättäväisyytensä. Visuaalinen toteutus (kuvaajana Luciano Tovoli) kulminoii Antonionin visuaalisen estetiikan. Kamera on vielä itsenäisempi suhteessa henkilöihin kuin aikaisemmissa elokuvissa ja tilallisten suhteiden hahmottamista on usein tarkennettava otoksen kestäessä. Aavikkojaksossa ei juuri voi arvata, miltä suunnalta ja kuinka etäältä seuraava otos on kuvattu. Kuten ajoittain Antonionin kaupunkielokuvissa optiikka saattaa olla hyvinkin harhaanjohtavaa tilaa ja etäisyyksiä hahmotettaessa, mutta aavikolla eksistentiaalinen vaikutelma kasvaa elämän ja kuoleman kysymykseksi. Maastoautonsa jämähdettyä paikoilleen Locke joutuu erilleen teknologiasta, joka on antanut hänelle ammatillisen identiteetin – hän on reporterri, joka on tekemässä juttua autoritääristä hallintoa vastaan taistelevista kapinallisista. Tuntuu dis-orientaatiosta kasvaa kohtauksessa aavikkohotellissa, jossa katsoja erään otoksen kestäessä päätelee seuraavansa takaamaa, koska mukaan ilmestyy jo kuolleena nähty mies. Vaikutelma on outo ensinnäkin koska takauma alkaa ääniraidalla keskusteluna, jonka takauman jälkeen näytetään kuuluvan nauhurista, ja toiseksi koska visuaalisesti takaumaan siirrytään Lockesta elokuvan nykyhetkessä alkavalla panoroinnilla ja siitä poistutaan peilikuvan kautta samaten yhden otoksen sisällä. Jatkossa katsoja joutuu usein päättämään miten uusi kohtaaminen tai otos sijoittuu tarinan aika-tilajatkumoon.

Locke on alusta saakka mennyttä miestä. Paljon hänestä on täytyntä kuolla jo ennen kuin hän jämähtää paikoilleen lähes sikiöasentoon hiekkaerämaan keskellä. Kun hän sitten omaksuu kuolleen miehen identiteetin, on kuin hänelle olisi annettu vielä hieman lisää aikaa maan päällä. Hänen ihmeenomaisesti kohtaamassaan herkässä nuorena naisessa (heidän reittinsä kohtaavat jo Lontoossa, mutta vasta Barcelonassa Locke puhuttelee häntä) on hieman kuoleman enkelin auraa, ehkä juuri koska hän pystyy toteamaan itsestään ilmeisen vilpittömästi, että häneen ei sisälly mitään mysteeriä – hän on mitä on. Tällainen kyky osua täysin yksin itsensä kanssa on niin harvinaista Antonionin elokuvissa, että se vaikuttaa suorastaan luonnottomalta. Toisaalta, ehkä hän tavalla tai toisella johdattaa tappajat Locken kintereille. Vaikka Locken matka kulkee joidenkin Euroopan suurkaupunkien läpi, lopulta hän päätyy takaisin sivistyksen ja autiomaan rajamaille, missä hän viimein haipuu lopullisesti pois. Näin Antonionin tilan poetiikka ilmentää ihmisen tilaa, jossa hän ei enää kykene olemaan luontevasti sen enempää rakennetussa kuin luonnollisessakaan tilassa, ei autiomaassa eikä ihmisten keskellä.

Artikkeli perustuu Helsingin yliopiston ylioppilaskunnan Leffaryhmän ja Suomen elokuva-arkiston järjestämässä luentasarjassa pidettyyn esitelmään elokuvateatteri Orionissa 30.3.2007

Henry Bacon

[WiderScreen.fi 1/2007](http://WiderScreen.fi/1/2007)

Lähteet

Arrowsmith, William (1995) *Antonioni – The Poet of Images*. Toimittanut Ted Perry. Oxford: Oxford University Press.

Bachelard, Gaston (1958/1994) *The Poetics of Space*. Englanniksi kääntänyt Maria Jolas. Boston, Beacon Press.

Bonitzer, Pascal (1985) *Decadrages – Peinture et cinéma*. Paris, Cahiers du cinéma / Editions de l'Etoile

Chatman, Seymour (1985) *Antonioni – or, the surface of the world*. Berkeley, University of California Press.

Chatman, Seymour (1990) *Coming to Terms The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London, Cornell University Press.

Pallasmaa, Juhani (2001) *The Architecture of Image – existential space in cinema*. Helsinki, Rakennustieto.

Pallasmaa, Juhani (1993) *Maailmassaolon taide – kirjoituksia arkkitehtuurista ja kuvataiteista*. Helsinki: Painatuskeskus / Kuvataideakatemia.



Seikkailu - The Criterion Collection dvd.



Ammatti: reporterri - Sony Pictures Classics dvd.

Pavese, Cesare (1961) *The Burning Brand: Diaries 1935-1950*. Walker.

Rohdie, Sam (1990) *Antonioni*. London: BFI Publishing.

Schmied, Wieland (1999) *Edward Hopper - Portraits of America*. Munich and New York: Prestel Verlag

Antonionin keskeinen filmografia

Erään rakkauden tarina (Cronaca di un amore, 1950)

La Signora senza camelie (1953)

Pikku ystävättäriä (Le Amiche, 1955)

Huuto/ Kaipuun punainen hetki (Il Grido, 1957)

Seikkailu (L'Avventura, 1960)

Yö (La Notte, 1961)

Auringonpimennys/ Kuumetta (L'Eclisse, 1962)

Punainen erämää (Il Deserto rosso, 1964)

Blow-up (1966)

Zabriskie Point (1970)

Ammatti: reportteri (Professione: reporter/ Passenger, 1975)

Oberwaldin mysteeri (Il Mistero di Oberwald, 1981)

Identificazione di una donna (1982)

Pilvien takana (Al di là delle nuvole, 1995)

© WiderScreen.fi 3.7.2007

ISSN 1795-6161

wider
screen

arkisto

toimitus

palaute

