

[WiderScreen.fi 2/2007](#)

21.12.2007

Vaiettuja tarinoita ja vinoa
kerrontaa: Sarah Milesin
elokuvien etiikka

Lotta Kähkönen
FM, assistentti
Yleinen Kirjallisuustiede
Turun yliopisto

Tulostettavat versiot

- [htm](#)

- [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

Vaiettuja tarinoita ja vinoa kerrontaa: Sarah Milesin elokuvien etiikka

Taiteen ja kulttuurintutkimuksessa puhutaan niin kutsutusta eettisestä käänteestä, joka alkoi 1980-luvun alussa. Eettisten kysymysten puoleen kääntyminen on osa laajempaa, tieteidenvälistä kiinnostusta toisen maailmansodan jälkeen kirjoittaneiden ranskalaisen kielialueen poststrukturalististen filosofien, kuten Paul de Manin, Michel Foucaultin, Emmanuel Levinasin, Jacques Derridan, Luce Irigarayn ja Gilles Deleuzen ajatuksiin (Voloshnin 1998, s. 69; Eskin 2004, s. 558). Tässä kontekstissa etiikka liittyy kysymyksiin eroista ja toiseudesta ja niiden kohtaamisesta. Toisin sanoen, miten kohtaamme ja kohtelemme toisia ihmisiä? Yhtä lailla meidän tulee pohtia, millaisia taustaoletuksia toiseutta koskevat kysymyksemme sisältävät tai ehdottavat. Esimerkiksi Sara Ahmed kysyy aiheellisesti miksi toisen "toiseuden" säilyttäminen olisi välttämättä hyvä asia? (Ahmed 2000, s. 140). Kysymyksellään hän haluaa kiinnittää huomion siihen, miten esitämme ja tuotamme kuvaa toisesta ajattelussamme.

Eettisesti painottunut visuaalisen kulttuurin tutkimus on tarkastellut muun muassa representaation politiikkaa, stereotyyppejä, valtasuhteiden merkitystä ja kuvien vaikutusta siihen, miten kommunikoimme toistemme kanssa. Ray Chow kritisoi visuaalisuuden etiikkaa pohtivassa artikkelissaan erityisesti postdekonstruktionistista lähestymistapaa. Chown mukaan se edustaa länsimaista ja kosmopoliittista näkökulmaa, joka operoi toiseuden ja erilaisuuden käsitteillä (Chow 2004, s. 674–675). Tämä itsereflektiivinen ja subjektikeskeinen kulttuurikritiikki ei välttämättä ole kovin vapauttava niille, jotka aina asetetaan toiseuden kategoriaan, erilaisiksi (ibid., s. 685–686). Chow vaatii artikkelissaan "postvisuaalista etiikkaa", mikä merkitsee kykyä rikkoa elokuvan estetiikan konventioita ja suurta yleisöä miellyttäviä tarinoita (ibid., s. 687).

Chow käyttää esimerkkinä postvisuaalisesta etiikasta kiinalaisen Zhang Yimoun elokuvia, mutta myös "länsimaisten" ohjaajien elokuvissa voi tunnistaa vastaavia eettisiä pyrkimyksiä, etenkin jos länsimaista näkökulmaa ei ymmärretä monoliittisena. Eettiset lähtökohdat kiinnostavat erityisesti valtavirrasta poikkeavia ohjaajia, jotka eivät lähtökohtaisesti tee elokuviaan suurelle yleisölle. Esimerkiksi Lontoossa asuvan palkitun elokuvantekijän, Sarah Milesin (s. 1959), kokeellisissa elokuvissa on selkeästi tunnistettavissa pyrkimys konventioiden rikkomiseen, mikä osaltaan palvelee juuri eettisiä päämääriä.

Haastattelin heinäkuussa 2007 Milesia, ja kysyin millaisia eettisiä kysymyksiä hän kohtaa työssään. Ohjaajaa kiinnostaa erityisesti vaietet tarinat, jotka käsittelevät naisen seksuaalisuutta, yksilöllisiä traumoja ja kulttuurisia tabuja. Hänestä naisten tarinat sivuutetaan liian usein, ja etenkin vaikeita aiheita ymmärretään väärin tai trivialisoidaan. Vaikeiden tarinoiden kertominen vaatii ohjaajalta aivan erityistä toimijuutta, eettisyyttä ja tietoisuutta valtasuhteista. Tällaisia vaikeita tarinoita, joita Miles käsittelee elokuvissaan, ovat kertomukset prostituutiosta, inestistä, menetyksistä ja ongelmallisista perhesuhteista.

Milesille etiikka merkitsee ennen kaikkea henkilökohtaista asennetta kaikessa ihmisten välisessä kanssakäymisessä. Eettiset kysymykset vaikuttavat hänen tapoihinsa työskennellä ihmisten kanssa. Hän korostaa, että elokuvan teossa on syytä kuunnella toisia ihmisiä, sillä olemme kaikki kytköksissä toisiimme. Keskeinen merkitys on myös ohjaajan valitsemilla kerronnallisilla ratkaisuilla. Kysymykset siitä, mitä ja miten elokuvassa kerrotaan sekä miten kerrotut tarinat vaikuttavat katsojiin kietoutuvat toisiinsa ja ovat läsnä koko elokuvan tekemisen prosessissa.

Miles, joka ei tee elokuviaan kaupalliseen levitykseen, joutuu usein tekemään elokuvansa pienellä budjetilla ja työryhmällä. Tavallisesti hän toimii sekä elokuviansa käsikirjoittajana, ohjaajana että tuottajana. Naisohjaajalle oman äänen kuuluviin saaminen on hänen kokemuksensa mukaan erityisen vaikeaa, mutta koska Miles ei ole riippuvainen suuresta tuotantokoneistosta, hänellä on vapaammat kädet vaikuttaa siihen, miten asiat tehdään. Valitettavasti myös budjetin rajallisuus vaikuttaa valintoihin ja ratkaisuihin. Kaikkea ei voi toteuttaa toivomallaan tavalla. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että eettisyydestä tulisi tinkiä.

Miles on hyvin tietoinen valkokankaan lumosta ja korostaa, että tekijöiden tulisi miettiä tarkkaan mitä ovat tekemässä ja miten se mahdollisesti vaikuttaa katsojiin. Ohjaaja joutuu jatkuvasti käyttämään luovuuttaan ja kekseliäisyyttään pohtiessaan eettisyyttä, mikä samalla edistää kriittisyyttä suhteessa omaan työhön. Toisaalta Miles muistuttaa, ettei elokuvaa tehdessä voi ajatella liikaa, sillä silloin elokuva voi jäädä tekemättä. Elokuvantekijällä pitää olla myös rohkeutta rikkoa yleisiä käsityksiä siitä, mikä on eettistä. Tämä vaatii omien sisäisten mallien kyseenalaistamista ja jatkuvaa dialogia muiden ihmisten kanssa.

Performanssitaitelijasta elokuvantekijäksi

Ollessaan opiskelija 1980-luvun loppupuolella Milesista tuli puoliksi vahingossa performanssitaiteilija. Häntä pyydettiin esiintymään lontoolaisella tanssiklubilla yhdessä ystävänsä Fiona Denisonin kanssa. Miles suunnitteli puvut ja lavasteet ja Denison lauloi. Esitys oli huikea menestys, ja naisilta pyydettiin lisää performansseja. Myöhemmin ryhmään liittyi kolmas jäsen, Yolande Brenner. Performanssiryhmän nimeksi valittiin *Golden Syrup*. Sen keskeisiä vaikutteita olivat muun muassa Cindy Shermanin valokuvasarjat. Ryhmä sai runsaasti huomiota, ja se esiintyi tavarataloissa, supermarketeissa, klubeilla, yökerhoissa, Trafalgar Squarella, jopa parlamenttitalossa. Naiset pukeutuivat performanssiesityksiin platinanvaaleisiin peruukkeihin ja parodioivat erilaisia naisen stereotyyppejä.



Golden Syrup © Sarah Miles

Golden Syrupin asenne oli anarkistinen ja se rikkoi naisen julkisen esiintymisen sääntöjä. Performansseissa hyödynnettiin 8mm filmille kuvattuja surrealistisia elokuvia, spontaania improvisaatiota ja laulua. Ryhmästä kirjoitettiin lehdissä ja se haluttiin televisioon. Sen jäsenet eivät hallinneet nopeasti paisuvaa julkisuutta. He myös kokivat muiden yritykset hyödyntää ja markkinoida heitä täysin ideologiansa vastaiseksi. Kun ryhmä hajosi, Miles halusi jatkaa filmien tekemistä, johon oli perehtynyt tehdessään elokuvia performanssiesityksiä varten. Miles saikin pian rahoituksen (BBC2 ja Arts Council of England) ensimmäiseen yksin ohjaamaansa filmiin *I Love You* (1992).

Toden ja fiktion välimaastossa

Kokemukset performanssitaiteilijana muistuttavat Milesia omissa elokuvaprojekteissa siitä, että ihmisiä, joiden kanssa hän työskentelee, tulee aina kunnioittaa. Toinen asia, jota hän pitää tärkeänä, on pyrkimys toimia omien periaatteiden mukaisesti. Näihin periaatteisiin kuuluu esimerkiksi velvollisuus kertoa totuus. Vaikka todellisuuden luonne ja totuus ovat postmodernissa maailmassa kyseenalaistuneet, Miles korostaa elokuvantekijänä pyrkimystä totuuteen. Pyrkimys totuuteen tulee ymmärtää suhteessa siihen, että representaation ja todellisuuden suhde ei ole kokonaan katkennut. Milesin elokuvat hyödyntävät nimenomaan toden ja fiktion rajakohtia.

Milesin elokuvia on luonnehdittu hybrideiksi, koska niissä yhdistellään eri lajityyppejä ja tyyliä (Walsh 2000, s. 171). Ohjaajan elokuvista on tunnistettavissa vaikutteita niin eurooppalaisten taide-elokuvien, dokumenttielokuvien kuin Hollywood-elokuvien estetiikasta. Keskeisiä vaikutteita ovat muun muassa Jean-Luc Godard, Luis Buñuel, Alain Resnais, Alfred Hitchcock ja David Lynch. Miles sanoo, että hänen elokuviensa hybridiyttä voi lukea kriittikkinä ja eräänlaisena vastakertomuksena vallitsevia diskursseja vastaan.

Miles tekee etupäässä fiktiivisiä elokuvia, koska kokee sen välttämättömäksi suhteessa elokuvissaan käsittelemiinsä aiheisiin. Elokuvantekijä kertoo samastuvansa Gertrud Steiniin, joka sanoo kirjassaan *The Making of Americans* (1925) kirjoittavansa itselleen ja ventovieraille: "*I am writing for myself and strangers*". Stein-tutkijat ovat tulkinneet kertojan olevan kyseisessä kohdassa kirjailija itse. Janice Doane and Devon Hodges ehdottavat kuitenkin, että kyseessä on monimutkaisempi konstruktio ja että Stein sekoittaa kirjassaan sekä omaa henkilöhistoriaansa että fiktiota (Doane & Hodges 2001, s. 26). Stein oli omana aikanaan yksi harvoista naiskirjailijoista, joka pohti eksplisiittisesti teksteissään, miten kertoa asioista, joista ei voida puhua. Doane ja Hodges analysoivat, miten Steinin tapaan kertoa liittyy kerronnan konventioiden uudelleen järjestämistä niin, että syntyy tilaa myös tarinoille, joihin liittyy kokemuksia joista tavallisesti vaietaan (ibid., s. 29). Näin syntyneet uudet tarinat ovat sepitettyjä, mutta ne kytkeytyvät tunteisiin, ajatuksiin ja konkreettisiin tekoihin, joista tulee hitaasti kerrottavia (ibid., s. 29). Myös Sarah Milesin elokuvakerrontaa voi luonnehtia toden ja fiktion sekoittamiseksi tavoilla, joka mahdollistaa vaiettujen tarinoiden kertomisen.

Vaiettujen tarinoiden "todistaja"

Milesin elokuvissa on mukana avustajina tai esiintymässä lähes aina perheenjäseniä, ystäviä tai tuttuja. Elokuvaa suunnitellessaan Miles usein myös haastattelee ihmisiä. Ihmiset, jotka eivät ole ammattinäyttelijöitä, tulevat usein kertoneeksi itsestään asioita, joista eivät ole aikaisemmin kertoneet. Tästä syntyy myös eettisiä ongelmia, sillä kaikki eivät ole tietoisia siitä, mitä haluavat tai eivät halua kertoa itsestään. Haastatteluista Miles kokoaa auditiivista materiaalia, joka toimii luovan työn ja visuaalisen kerronnan lähtökohtana. Osa ihmisten kertomista vaietuista tarinoista jää pois leikkauksivaiheessa. Jäljet tarinoista jäävät kuitenkin tavalla tai toisella elokuviin.

Haastattelut Miles kokee keskeisenä tapana huomioida ja kuunnella toisen kokemusta ja elämää, ja niihin sisältyy dialogisuutta. Elokuvantekijän rooli haastattelijana vaikuttaa olevan läheistä sukua todistajan roolille, etenkin tapauksissa joissa haastateltavat kertovat omista traumaattisista kokemuksista. Kuten Dori Laub selittää, traumojen todistaminen on prosessi, joka vaatii aina kuuntelijan ja tämän totaalisen läsnäolon (Felman & Laub 1992, s. 70). Kyseessä ei ole monologi, sillä todistajanlausunnot eivät tapahdu yksinäisyydessä (ibid., s. 70–71). Kertojan osassa oleva puhuu jollekulle, jota hän on saattanut odottaa kauan (ibid., s. 71). Miles kertoo, miten ihmisille, jotka alkavat kertoa pitkään vaietuista asioista, tulee pakottava tarve kertoa kaikki.

Osa haastatelluista ihmisistä haluaa myös esiintyä Milesin elokuvissa eivätkä he aina tiedä mihin ovat ryhtymässä. Ohjaaja pyrkii ottamaan tämän huomioon, ja miettii ratkaisut

tapauskohtaisesti. Ratkaisujen löytämisessä auttaa kertynyt kokemus elokuvien teosta. Ammattilaisnäyttelijöiden kanssa työskentely on huomattavasti helpompaa, sillä he esittävät muiden tarinoita ja rakentavat esiintymisensä ohjaajan evästyksen mukaisesti. Miles kuitenkin korostaa, että tavallisten ihmisten (joilla ei ole näyttelijän koulutusta) kanssa työskentely on paitsi haasteellista myös erittäin palkitsevaa, sillä heille esiintyminen elokuvissa toimii myös tapana rakentaa omaa identiteettiä performanssin rituaalin avulla.

Miles näkee vaiettujen tarinoiden kertomisen kumouksellisena ja kokee elokuvan toimivan yhtenä hyvin vaikuttavana tapana käsitellä niitä. Hän sanoo ajattelevansa Slavoj Žižekin tapaan, että elokuva on turvallinen paikka abjektille, symbolista järjestystä häiritsevän käsittelylle. Miles luonnehtii elokuvaa myös suureksi tiedostamattoman näyttämöksi. Hän käsittelee tätä eksplisiittisesti kaksiosaisessa elokuvainstallaatiossaan *No Place* (2005). Filmissä elokuvateatteri ja elokuva saavat merkityksiä liminaalisena tilana, jossa vakava ja leikillinen, todellinen ja satu laskostuvat yhteen. Elokuvasta *The Wizard of Oz* (1939) tutun Dorothyyn tarina kääntyy kertomukseksi prostituoidusta; ikään kuin Dorothy putoaisi erehdyksessä aikuisille kirjoitettuun satuun. Kerronta seuraa sarjaa rinnakkaisia, useiden Dorothyjen tarinoita, joissa nuoret maalta kotoisin olevat tytöt pakenevat todellisuutta elokuvateatteriin ja haaveilevat Lontooseen muuttamisesta.

No Place koostuu kahdesta versiosta, jotka tehtiin eri paikoissa: King's Lynnissä Norfolkissa ja King's Crossilla Lontoossa. King's Lynn edustaa maaseudun eristäytyneisyyttä ja assosioituu *Ihmema* *Ozin* Kansasiin. King's Cross, joka on asunnottomien, tilapäisten asukkien ja taiteilijoiden asuttama kaupunginosa, puolestaan muistuttaa urbaania ja anonyymia metropolia, Ihmemaan Smaragdikaupunkia. Ensin mainittu versio keskittyy nuoren, tulevaisuudesta haaveilevan tytön näkökulmaan (looking forward), toinen aikuisen naisen menneisyyttä muistelevaan näkökulmaan (looking back). Aikuisen naisen muistoissa nostalgiset muistikuvat maalaismaisemasta muodostavat kontrastin viattomuuden ja lapsuuden illuusioiden menettämiselle kaupungissa.

Filmiä tehdessään Miles tapasi kodittomia naisia, joiden tarinat olivat niin rankkoja, ettei niitä voinut sisällyttää sellaisenaan elokuvaan. Tarinoihin liittyi erilaisia traumoja: pahoinpitelyä, menetyksiä ja prostituutioita. Ohjaajaa arvelutti, miten naisten tarinat muuttuisivat elokuvassa ja miten ihmiset tulkitsisivat niitä. Milesille oli ensiarvoisen tärkeää välttää kohua ja haastateltavien elämäntarinoidensa hyväksikäyttöä. Fiktiivinen, kodittomuudesta kertova *No Place* suodattaakin tarinat katsojalle vääristyneen linssin läpi. Visuaalinen materiaali ikään kuin näytetään katsojalle elokuvassa keskeisenä motiivina toimivan kristallipallon läpi, joka toimii porttina todellisuuden ja fiktion sekoittavaan fantasmagoriaan.

Yksityiset muistot

Sarah Milesin halu käsitellä töissään vaiettuja tarinoita pakottaa hänet jatkuvasti palaamaan kysymykseen siitä, miten niitä voidaan kertoa elokuvien kautta. Hän ottaa esimerkiksi työssään kohtaamistaan eettisistä haasteista filminsä *2001: A Family Odyssey/Ophelias's Version* (2002), joka tutkii muistamisen luonnetta ja kertoo hänen omasta perheestään. Toteutuksen ideana oli ajatus valokuvakansiosta, jossa on läsnä muistot perheen menneisyydestä. Filmissä sukuljetaan perheenjäsenten elämäntarinoihin neljässä sukupolvessa edesmenneestä isoisästä tämän lastenlasten lapsiin. Muistot ja kuvat kumpuavat perheenjäsenten subjektiivisista näkökulmista, mutta ne myös täydentävät toisiaan. Lisäksi *Family Odyssey* tuo esille, miten yksityiset muistot sekoittuvat visuaalisen kulttuurin luomien kollektiivisten muistojen kanssa. Elokuvan kerronnassa henkilökohtaiset muistot limittyvät erottamattomasti kohtauksiin muun muassa elokuvista *L'Atalante* (1934), *Vertigo* (1958), *Breakfast at Tiffany's* (1961), *Badlands* (1973), *Apocalypse Now* (1979) ja *Magnolia* (1999).

Filmiä tehdessään Milesin tavoitteena oli, että sen intertekstuaalisuus haastaisi auktoritatiiviset diskurssit ja loisi moninaisia merkityksiä vastustaen merkitysten lukkoon lyömistä. Elokuvassa on viitteitä lukuisiin eri tarinoihin; yksi keskeisimmistä on alluusio Shakespearen näytelmään *Hamlet*. Samaan tapaan kuin *Hamlet*issä Milesin filmissä kummittelee edesmenneen perheenjäsenen (isoisä) läsnäolo. *Hamlet* on ohjaajan mielestä näytelmä tiedon etsimisestä ja vaikutuksista. *Family Odyssey* kääntää Hamletin kysymyksen "ollako vai eikö olla?" muotoon "kertoako vai ei?". Kuten elokuvan otsikosta voi päätellä, Milesia kiinnostaa näytelmästä tutun Ofelian näkökulma. Hänen filmissään Ofelia ei ole itsetuhoinen vaan selviytyjä, joka kaivaa esiin haudattuja muistoja perheestä. Miles esittää filmissään itse Ofeliaa, mikä reflektoi mielenkiintoisesti kysymyksiä tekijyydestä.

Elokuvaa prosessoidessaan Miles joutui jatkuvasti pohtimaan, miten kertoa perheenjäsenten tarinoita ja samalla suojella heidän yksityisyyttään. Perheenjäsenten mahdollisuus vaikuttaa elokuvan lopputulokseen olikin lähtökohtana jo suunnitteluvaiheessa. Miles esimerkiksi kysyi, miten he haluaisivat itseään representoitavan elokuvassa. Pohtiessaan tätä perheenjäsenet siirtyivät fantasian alueelle. Milesin sisar sanoi haluavansa olla Dennis Hopperin esittämä valokuvareportteri elokuvassa *Apocalypse Now* kohdassa, jossa tämä sanoo: "What are they gonna say about him?" Milesin isä halusi esittää avaruuslentäjää omasta kesken jääneestä tieteiselokuvastaan, äiti puolestaan Audrey Hepburnin näyttelemää naishenkilöhahmoa, *Holly Golightly*ä, elokuvasta *Breakfast at Tiffany's*.

Prosessissa Milesin perheestä, erityisesti hänen äitinsä elämästä, paljastui paljon sellaista, mikä oli tähän asti säilynyt salaisuutena. Kaikissa perheissä on salaisuuksia eikä niistä tulisi Milesin mielestä vaieta. Filmiä leikatessaan hän oli kuitenkin tuskallisen tietoinen omasta vallastaan manipuloida sitä, miten ja millainen tarina kuvastusta muokataan. Hän koki, että



No Place © Sarah Miles

samalla kun hän pyrki elokuvassaan kertomaan ja paljastamaan salaisuuksia, hän joutui myös piilottamaan niitä. Leikkausvaiheessa Miles tarjosikin filmissä esiintyneille perheenjäsenille jälleen mahdollisuuden vaikuttaa lopputulokseen. Elokuvan tekemisen prosessilla oli perheenjäsenille myös voimaannuttava vaikutus: he alkoivat eritellä elokuvassa käsiteltyjä asioita ja kokemuksia tietoisemmin.

Kerronnan konventioiden rikkominen

Filmissä *Family Odyssey* "paljastamisen ja piilottamisen" työkaluina toimivat erilaiset kerronnalliset ratkaisut, joita Miles on kehittänyt ja hyödyntänyt kaikissa elokuvissaan. Hän havainnollistaa lähtökohtaansa siteraamalla Emily Dickinsonin runoa: "*Tell all the Truth but tell it slant*" ("*Kerro koko totuus, mutta kerro se vinosti*"). Milesin elokuvissa tämä tarkoittaa ennen kaikkea kerrontaa rikkovia ja häiritseviä elementtejä. Esimerkiksi filmissä *Family Odyssey* vino kerronta toteutuu elliptisenä ja ei-lineaarisena kerrontana, jossa menneisyys, nykyisyys ja tulevaisuus sekoittuvat. Leikkauksen avulla luotu montaasimainen kerronta yhdistelee kuvia ja ääntä yllättävillä tavoilla synnyttäen kontrasteja ja polyfoniaa. Elokuvassa ei ole selvästi erotettavaa juonta, ja merkitysten ja kausaalisuuden löytäminen osoitetaan suhteelliseksi. Näin se korostaa ihmisen elämän ja todellisuuden kompleksisuutta ja sitä, miten elämäntarinoita ei voi aina taivuttaa johdonmukaisiksi, kertomusten konventioita noudattaviksi kertomuksiksi.

Yksi kerronnallisuutta rikkova elementti Milesin elokuvissa on kaikkitietävän kertojan välttäminen niin auditiivisessa kuin visuaalisessa kerronnassa. Kertoja ja näkökulmia on useampia, ja ne koettelevat kerronnan rajoja eri tavoin. Tyttöyden ja naiseuden rajakohtia tarkastelevassa elokuvassaan *Damsel Jam* (1992) Miles esimerkiksi hyödyntää kuvan ja äänen synkronian rikkomista. Filmi perustuu sitä varten haastateltujen naisten kertomiin muistoihin siitä, millaista oli olla 12-vuotias tyttö. Synkronian rikkominen estää katsojaa kytkemästä kuultua puhetta kuvassa näkyvään henkilöön tai jonkun yksittäisen henkilön näkökulmaan. Osaltaan se suojelee elokuvassa esiintyvien tarinoita, koska osa repliikeistä kertoo heidän todellisesta elämästään. Äänen ja kuvan epäsynkronisuus korostaa myös todellisuuden ja fantasian yhtäaikaista läsnäoloa, jossa ääni toistaa ihmisten todellisia muistoja ja kuvakerronta fantasiaa ja lavastettuja kuvitteluja auditiivisesta materiaalista. Tämä kerronnan mekanismeja horjuttava strategia aktivoi katsojaa muodostamaan useita mahdollisia tarinoita ja tulkintoja, ja haastaa katsojan pohtimaan näkemäänsä syvemmin, eri näkökulmista.

Käsitellessään elokuvissaan vaikeita aiheita, Miles korostaa tarinoiden näyttämöllepanoa. Näyttämöllepanoa korostetaan esimerkiksi kuvakerronnassa viittauksilla katsomiseen ja näkemiseen tai filmintekijän tunkeutumisenä elokuvaan joko visuaalisesti tai voice-overina. Elokuvassa *Damsel Jam* Miles on visuaalisesti läsnä salaperäisenä, triksterin kaltaisena jänisnaisena, joka esiintyy lähes kaikissa hänen elokuvissaan. *Damsel Jam* -filmissä jänisnaisen funktio on suojeleva ja tukeva suhteessa elokuvassa tapahtuvalle muistojen käsittelylle, joka rinnastuu Liisan seikkailuihin Ihmemaassa. Osa muistikuvista on pelottavia ja ahdistavia, mutta ne käsitellään "turvallisesti" performatiivisin keinoin.

Elokuvissaan käyttämillään kerronnan strategioilla Miles haluaa kiinnittää huomiota elokuvan tekemiseen prosessiin. Kerronta pyrkii jatkuvasti kommentoimaan itseään ja visuaalista kulttuuria. Milesin soveltaama itseään dekonstruoiva kerronta on selvästi sukua ranskalaisen uuden aallon elokuvalle ja postmodernistiselle kerronnalle. Kerrontaa rikkovilla elementeillä ohjaaja pyrkii luomaan etäisyyttä katsojan ja elokuvan kertomien tarinoiden välille. Miles luo elokuvissaan etäisyyttä vaikeisiin aiheisiin myös huumorin ja ironian avulla. Vaikka huumori ei jää katsojille päällimmäiseksi mieleen, se helpottaa ja ohjaa katsomiskokemusta.



Damsel Jam © Sarah Miles

Vastaanotto ja vaikutukset

Milesia kiinnostaa luonnollisesti myös se, miten katsojat reagoivat hänen elokuviinsa. Toisinaan katsojat saattavat olla vihaisia tai hämmäntyneitä, jos filmi ei vastaa heidän odotuksiaan. Vaikka Miles pohtii elokuvia tehdessään paljon sitä, miten hän voi kertoa vaikeista ja vaarallisinakin pidetyistä aiheista, on elokuvan vaikutusta katsojiin vaikea ennustaa etukäteen.

Ohjaaja kertoo myös filmiensä positiivisesta vastaanotosta eri puolilla maailmaa: Iso-Britanniassa, Japanissa ja Yhdysvalloissa. Erityistä hämmästyttä hänelle on aiheuttanut se, miten sujuvasti hänen filmiensä ovat ylittäneet kulttuuriset rajat. Esimerkiksi katsojat Japanissa tulivat innostuneina kertomaan, miten elokuvat kuvasivat juuri heidän kokemuksiaan. Miles mainitsee, että erityisesti hänen elokuvansa, jotka käsittelevät traumoja ja niihin liittyviä muistamisen ja unohtamisen mekanismeja, tuntuvat koskettavan ihmisiä universaalisti.

Miles pyrkii elokuviensa kautta tutkimaan, miten muistot positioituvat kulttuuriin. Hän selittää, miten muistojen esittäminen ja kertaaminen elokuvan avulla toimii eräänlaisena "tekemuistina" (*prosthetic memory*) viitaten Alison Landsbergin käsitteeseen. Landsberg esittää kirjassaan *Prosthetic Memory* (2004), miten tekemuisti voi erilaisten tarinoiden muodossa tuottaa empatiaa, sosiaalista vastuuta ja poliittisia yhteenliittymiä, jotka ylittävät olemassa olevat sosiaaliset eronteot. Tekemuistot eivät ole enää yksittäisen ihmisen kokemia, vaan ne ovat kaikkien tavoitettavissa.

Milesille elokuva on ennen kaikkea kolmas tila, jonka hän yhdistää ajatukseen siitä, miten

opimme neuvottelemaan sisäisen ja ulkoisen välistä suhdetta. Ohjaajan pohdintoja kuunnellessa tähän liittyy selvästi myös ajatus elokuvan ja katsojan välisestä vuorovaikutuksesta. Tästä syntyy toisinaan myös jotakin rakentavaa: oivalluksia tavoistamme ajatella ja hahmottaa itseämme suhteessa toisiin ihmisiin. Kuten Miles kiteyttää, visuaaliseen kerrontaan liittyy aina myös yllättäviä ja onnekkaita sattumia ja polkuja. Elokuvat voivat myös muuttaa tapojamme merkityksellisiä asioita, jotka nähdään kulttuurissa toisina tai marginaalistettuina.

Lotta Kähkönen

WiderScreen.fi 3/2007

Lähteet

Kirjallisuus

Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London and New York: Routledge.

Chow, Ray (2004) Towards an Ethics of Postvisuality: Some Thoughts on the Recent Work of Zhang Yimou. *Poetics Today* 25:4. (Winter 2004), 673-688.

Doane, Janice & Hodges, Devon (2001) *Telling Incest: Narratives of Dangerous Remembering from Stein to Sapphire*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Eskin, Michael (2004) Introduction: The Double "Turn" to Ethics and Literature? *Poetics Today* 25:4 (Winter 2004), 557-572.

Felman, Shoshana & Laub, Dori, (1992) *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge.

Landsberg, Alison (2004) *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.

Voloshin, Beverly R. (1988) *The Ethical Turn in French Postmodern Philosophy*. *Pacific Coast Philology* 33:1 (1998), 69-86.

Walsh, Maria (2000) The Audio-Visual Contract and the Production of Fragmentary Narrative in the Work of Experimental Filmmaker, Sarah Miles. Teoksessa Graham Coulter-Smith (ed.), *The Visual-Narrative Matrix: Interdisciplinary Collisions and Collusions*. Southampton: Fine Art Research Centre, Southampton Institute, 117-121.

Haastattelu

Sarah Milesin haastattelu 23.7.2007 (muistiinpanot Lotta Kähkönen).

Sarah Milesin filmografia

I Love You (1992)

Damsel Jam (1992)

Love's Secret (1994)

Amaeru Fallout 1972 (1997)

A Bunny Girl's Tale (1998)

Modern Times (2000)

Magnificent Ray (2000)

2001: A Family Odyssey/ Ophelia's Version (2002)

No Place (2005)

© WiderScreen.fi 21.12.2007