

**This is a self-archived version of an original article. This version may differ from the original in pagination and typographic details.**

**Author(s):** Vesikko, Antti; Jauhiainen, Olli-Pekka

**Title:** Kosketuksia valkoiseen materiaaliin : Claire Denis ja postkolonialistisen halun ambivalenssi

**Year:** 2013

**Version:** Published version

**Copyright:** © 2013 Eurooppalaisen filosofian seura ry

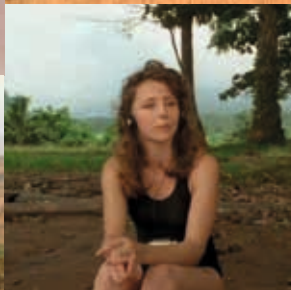
**Rights:** In Copyright

**Rights url:** <http://rightsstatements.org/page/InC/1.0/?language=en>

**Please cite the original version:**

Vesikko, A., & Jauhiainen, O.-P. (2013). Kosketuksia valkoiseen materiaaliin : Claire Denis ja postkolonialistisen halun ambivalenssi. *Niin & näin*, 20(3), 112-117. <https://netn.fi/node/5747>







OLLI-PEKKA JAUHAINEN &amp; ANTTI VESIKKO

# Kosketuksia valkoiseen materiaaliin

## Claire Denis ja postkolonialistisen halun ambivalenssi

”[...] silloinkin kun valkoisuus tulee esiin valkoisuutena, se paljastuu usein tyhjyydeksi, poissaoloksi, kielloksi tai jopa eräänlaiseksi kuolemaksi.”  
– Richard Dyer<sup>1</sup>

**E**nsivaikutelmat Denis’n elokuvista ovat ristiriitaiset. Elokuvat sijoittuvat Afrikkaan ja pääosan esittäjänä on aina vitivalkoinen nainen; naisten nimet viittaavat vapauteen ja empatiaan (France, Maria); paikalliset suhtautuvat kolonialistiseen hegemoniaan maltillisen alistuvasti; savannilla soi Tindersticksien musiikki. Valtasuhteiden kuvaus vaikuttaa Denis’n alkutuotannon elokuvissa naivistiselta. Postkolonialistisiin ongelmiin porautuvien Chantal Akermanin *La folie Almayerin* (2011) ja Miguel Gomezin *Tabun* (2012) jälkeen Claire Denis’n elokuvat tuntuvat alkuun pinnallisilta.

Herää joukko kysymyksiä, jotka ovat ristiriidassa Soudankylän elokuvajuhlille saapuvan Claire Denis’n nöyrän ja vaatimattoman olemuksen kanssa. Olemmeko jälleen lankeamassa ranskalaiseen helmasyntiin, jonka laskoksissa menneisyyden poliittinen ja taloudellinen riisto kääntyy ongelmatomasti ajattomaksi estetiikaksi tai filosofiaksi? Mistä tulokulmasta Denis’n tuotantoon tulisi tunkeutua?

### *Exile cinema* – elokuvia diasporassa

Pariisissa vuonna 1948 syntyneen Claire Denis’n tuotanto käsittelee diasporassa (kr. *diaspeirein*, hajaannus, erillään asuminen) elävän ihmisen subjektivaatioprosessia. Diaspora viittaa ihmisryhmien pakkomuuttoon uuteen maahan tai asuinalueelle.<sup>2</sup> Siirtymä vanhasta kulttuurista uuteen avaa subjektissa juurettömyuden ja välitilan kokemuksen. Denis’llä maanpakolaisuuden kokemuksen visuaalisessa esittämisessä on tärkeää, että hänen elokuvansa asettuvat eri mantereille ja osallistuvat kulttuurien väliseen vuoropuheluun. Diasporan kokemus ilmenee hänen elokuvissaan Afrikassa syntyneiden kolonialistien melankoliana tai Euroopan suurkaupungeissa omaa identiteettiään etsivien siirtolaisten kotoutumispyrkimyksinä.

Denis’n elokuvista viisi – *Chocolat* (1988), *S’en fout la mort* (1990), *J’ai pas sommeil* (1993), *Beau travail* (1999)

ja *White Material* (2009) – käsittelevät eksplisiittisesti Afrikkaa ja porautuvat syvälle mantereen kulttuurimuistiin. Hän kuvaa elokuvissaan ennen kaikkea kehoja: mustia, voimakkaita miesten kehoja, jotka vaikuttavat elinvoimaisilta ja uhkaavilta. Eurooppalaisen taide-elokuvan korostaessa kuvasyvyyttä Denis suuntaa katseemme kehojen pinnoille. Miksi ohjaaja on päätenyt ilmaisemaan itseään kehojen kautta?

### Pinnan taidetta

Varhaisessa dokumenttimuotokuvassaan *Jacques Rivette, le veilleur* (1990) Denis kuvaa kahden oppi-isänsä, Jacques Rivetten ja Serge Daneyn, keskustelua elokuvan ja kehon merkityksistä. Rivette tunnetaan nimenomaan rohkeasta ja rehellisestä seksuaalisuuden esittämisestä. Denis’n dokumentissa hän myöntääkin elokuvallisen ilmaisunsa keskittyvän kehoon: ”Olen halunnut tehdä elokuvan kehoista, tavoista, joilla ihmiset näkevät ne ja kaikkea siitä, mitä ne vihjaavat.”<sup>3</sup> Elokuvakameraa ei siis ole luotu maisemien kuvausta varten vaan kehon kokonaisuuden esittämiseen: sen liikkeiden ja reaktioiden tarkkailuun suhteessa ympäröiviin elementteihin. Rivette kiteyttää elokuvallisen kohteensa André Malraux’n sanoin, jotka kuvaavat maalari-kuvanveistäjä Jean Faultrieria: ”En ole kiinnostunut kehosta vaan ihosta. Vain materia on tärkeää.”

Jean-Luc Nancyn *Corpus*-teoksen (1992) keskeisen väitteen mukaan kehomme säilyy meille tuntemattomana, pelkistymättömän vierana, kun taas toisen, muukalaisen keho näyttäytyy ennen kaikkea kehona<sup>4</sup>. Denis’n henkilöhahmojen kehot ovat alituisessa liikkeessä: käsittäessään kehon ja ’minän’ (*Ego*) välisen ylittämättömän kuilun sekä kykenemättömyytensä kosketukseen toisen kanssa henkilöhahmot saattavat päätyä jopa kannibalismiin, kuten tapahtuu *genre*-käännöksiä tekevässä elokuvassa *Trouble Every Day* (2001). Denis’n postkolonialistiset elokuvat eroavat valtavirrasta kahdessa seikassa: hän kuvaa kehon jatkuvaa muutosta ja mo-

neutta sekä pyrkii herättämään kulttuurista muistia moniaistisilla efekteillä (*synaesthetic effects*).

## Haptinen elokuva ja taktiili-kuva

Vaikka havaitsemme elokuvaa näkö- ja kuuloaistin avulla, elokuvan esittämä moniaistisuus kutsuu katsojat ajattelemaan ja tuntemaan näitä aisteja pidemmälle. Tästä johtuen elokuva manaa esille moniaistisia efektejä: kankaista, jotka kutsuvat koskemaan; ruokaa, joka houbuttelee haistamaan ja maistamaan; ääniä, jotka nostavat esiin tunteita. Nämä efektit puhuttelevat lähiaistejamme (*proximal senses*) eli hajua, makua ja kosketusta.<sup>5</sup>

Gilles Deleuze kirjoittaa elokuvakirjoissaan *Cinéma I ja 2* (1983 & 1985) haptisen elokuvan (kr. *haptesthai*, koskea) yhteydessä 'taktiili-kuvasta' (lat. *tangere*, aistittava kosketus), joka irrottaa katsojan juonen seuraamisesta ja ehdottaa etsimään kuvapinnasta muita merkityksiä<sup>6</sup>. Laura U. Marks on kehittänyt teoksessaan *The Skin of the Film* (2000) näitä Deleuzen fragmentaarisia ajatuksia. Marksin mukaan postkolonialistiset ohjaajat pyrkivät nostamaan esille aisteihin tallentuneita muistoja pystyäkseen esittämään diasporassa asuvien ihmisten kokemuksia. Vastoin läntisen populaarielokuvan silmäkeskeisyyttä kulttuurien välinen (*intercultural*) elokuva suosii lähiaisteja ja siten kumoaa läntistä epistemologiaa, joka yhdistää visuaalisen rationaaliseen. Nämä hegemonista kulttuurimuistia purkavat elokuvat yhdistävät usein fiktiota, myyttiä, fantasiaa ja henkilökohtaisia tai kuviteltuja muistoja.<sup>7</sup>

Haptiselle visuaalisuudelle tärkeitä ovat aistimuistia aktivoiva aistillinen kuvasto (vesi, luonto), henkilöhahmojen äkilliset aistimukset (haistaminen, maistaminen), lähikuvat kehosta ja panoroinnit objektien pinnoilla. Haptinen kuva on "filmin koskemista katseella", aivan kuin silmät toimisivat kosketuseliminä. Vastoin optisen visuaalisuuden tarjoamaa illusionistista kuvasyvyvyyttä ja katsojan kehon sekä objektin välistä erottelua haptinen kuva liikkuu objektin pinnoilla, jotta se ei irrottaisi muotoa liiaksi tekstuurista ja tekisi eroa selvästi havaittavaksi. Moniaistisen elokuvan pioneeri Abbas Kiarostami kertoi haastattelussa haluavansa tehdä elokuvaa, joka "näyttää olemalla näyttämättä"<sup>8</sup>. Haptinen kuva on siis vaillinaisen, se vaatii katsojalta kuvan aineellisuuden kontemplaatiota eikä pelkästään juonen seuraamista<sup>9</sup>.

## *Chocolat* ja lähiaistien laukaisemat muistikuvat

Omaelämäkerrallisen esikoiselokuvan *Chocolat* (1988)<sup>10</sup> taustalla ovat Denis'n lapsuusmuistot Länsi-Afrikasta<sup>11</sup>. Kameruniin sijoittuvat tapahtumat nähdään Francenimisen tytön perspektiivistä. Francen isä, Marc Dalens, toimii kolonialistihallinnon virkamiehenä Pohjois-Kamerunissa, mutta on usein virkamatkoilla. Kartanossa valitsee Aimée Dalensin matriarkaatti. Elokuvan keskeisin hahmo on kuitenkin musta palvelija Protée<sup>12</sup>, joka hoitaa

taloutta, suojelee perhettä villieläimiltä ja kasvattaa Francen tiedostamaan kulttuurisen eron sananlaskujen, laulujen ja haptisten kokemusten avulla.

Postkolonialismielokuvissaan Denis noudattaa samaa kerronnallista rakennetta: lyhyt etiäinen<sup>13</sup> (alkujakso), siirtymä itse tarinaan ja paluu alkujakson tapahtumiin. Siirtymät tapahtuvat lähiaistien laukaisemien muistojen myötä. *Chocolat*'ssa tällainen siirtymä käynnistyy esimerkiksi Francen istuessa afroamerikkalaisen miehen auton kyydissä. Poika koskettaa isänsä ruumiinosia luetellen niiden nimet paikallisella kielellä. Sama taktiilileikki toistuu myöhemmin pienen Francen ja Protéen välillä.

Elokuvan alkuotoksessa kuulemme aaltojen äänet, vaikka kankaalla on *still*-kuva merestä, joka jakaa kuvan horisontaalisesti. Kuva alkaa elää ja sen syvyydestä paljastuu mies, joka leikkii poikansa kanssa. Kamera panoroi 180 astetta ja paljastaa puun varjossa istuvan nuoren naisen (France aikuisena), joka kuuntelee korvalappustereoilla musiikkia ja puhdistaa varpaitaan hiekasta. Alkuotoksessa Denis pystyttää dikotomiat: yhtäällä elinvoimaiset tummaihoiset aaltojen syleilyssä ja toisaalla sivilisaation elottomuuden läpituunkemat valkoiset.

Kolonialismi näkyy kartanossa lyhyinä viittauksina: hautausmaan risteissä (Kurt Weiss), Jonathanin lausumassa Kipling-sitaatissa, kuningatar Elisabeth II:n muotokuvassa ja kartanon nimessä "Le dernier maison du monde". *Chocolat* on ennen kaikkea kuvaus kolonialistisesta ikävystä (*ennui*) ja melankoliasta (*spleen*). Valkoisen kolonialistin melankolinen tunne liittyy ambivalenttiin haluun omistaa kolonisoitava toinen sensuaalisesti mutta kaikesta huolimatta kohdella tätä raa'asti.<sup>14</sup> Tämä halun kaksijakoisuus ilmenee Aiméen suhteessa palvelijaansa: hän tuntee tätä kohtaan eroottista vetoa, jota pyrkii peittelemään kolonialistin tylyydellä. Ikävän riuduttama Aimée hyväilee lopulta Protéen jalkaa. Mies kuitenkin nostaa Aiméen aggressiivisesti jaloilleen ja poistuu romahduttaen näin naisen halun.

Alkuosassa Francen epävarmuus paljastuu kehon kautta: hänen kätensä hypistelevät lähikuvassa nähtävää matkapäiväkirjaa (orientalismitietouden työkalua), hän kietoutuu kaupungissa sähköpylvään ympärille ja polttaa hermostuneesti tupakkaa. Elokuvan loppupuolella Francea kuskannut mies ihmettelee naisen kämmeniä, joista puuttuu elämänviivat: "Ei mennyttä, ei tulevaisuutta." Pieni France puolestaan oppii kulttuurisen eron kivuliaan kosketuksen myötä, kun Protée huijaa Francea laskemaan kämmenensä tulikuumalle generaattorin putkelle. Tämä affektipitoinen taktiilinen kuva tiivistää kolonisoidun tuskan. Affektit tunkeutuvat suoraan myös katsojiin: Sodankylän näytöksessä vieressämme istunut katsoja parkaisi eläytyessään kohtaukseen.

Robert Alazrakin kuvaus hyödyntää pitkissä otoissa kuvasyvyvyyttä, jolloin henkilöhahmojen liike muuttaa sisäisellä montaasilla yleiskuvia lähikuviksi. Rauhalliset panoroinnit ja kamera-ajot puolestaan alkavat usein pinnan materiaalisuuden kuvauksella, kunnes ne liukuvat lähikuviksi henkilöhahmoista. Ruokapöytäkohtaukset on rajattu eroa korostavasti: pöydässä istuvat valkoiset

## ”Denis pyrkii herättämään yleisön aistimuistiin kätkeytyä fyysisiä tuntemuksia ja lähentämään vieraan kulttuurin esitystä musiikin tunnetasoilla.”

nähdään kokonaisina, kun taas ympärillä seisovien palvelijoiden kehot rajataan rinnan korkeudelta.

Elokuvan viimeisessä kohtauksessa France odottaa paluumatkan alkua lentokentällä. Kamerunilaisia käsityöesineitä pakataan ruumaan. Denis tekee eron jälleen konkreettiseksi: afrikkalaisen musiikin soidessa lentokentän työläiset seisahtavat kuvan edustalle. Kamera-ajon lähestyessä miehet siirtyvät kauemmaksi kuvasyvyyteen. Rankkasateen alkaessa kamera pysähtyy rakennuksen pilarien alle kuin osoituksena länsimaisesta positiosta, jonka turvasta ei koskaan pystytä ylittämään kulttuurista eroa.

### **White Material – Afrikka fragmentteina**

*White Material* kertoo valkoisen ranskalaisen Maria Vialin epätoivoisesta yrityksestä pitää kiinni plantaa-sinsa omistuksesta kapinallisjoukkojen ja itsenäisyystaistelijoiden ristitulessa. Aikatasoja sekoittava elokuva on Marian muisti, rikkoutunut kertomus. Alkutuotannon elokuvien kuvasyvyydestä ja pitkistä otoksista on siirrytty montaasiin ja heiluvaan, fragmentaariseen kuvaukseen.

Stuart Hall kuvaa Afrikan olevan tarina, jota kerrotaan jatkuvasti uudelleen politiikan, halun ja muistojen prisman lävitse, sillä kolonialismi on jo pesiytynyt yhteiseen kertomukseen<sup>15</sup>. Elokuvan ryhmittymät pyrkivät oman tarinansa avulla legitimoimaan oikeutensa maaperään. Perinteisessä länsimaisessa kertomuksessa paluu nostalgiseen menneeseen on mahdollista. Tämä häivyttää sortajan ja sorretun välistä rajaa. Denis puolestaan luo kulttuurien välistä elokuvaa, jossa paluu menneisyyteen tai ”alkuperäiseen kulttuuriin” ei ole mahdollista.

Elokuvan nimi viittaa kehoon ja identiteettiin muokattavana materiaalina. Se on myös afrikkalaisen vasta-

rinnan työkalu: tapa muuttaa valkoiset objekteiksi. Diasporassa sekä kolonisoijan että kolonisoidun identiteetit ovat jatkuvassa muutoksessa. Tämä kiteytyy Marian herkän Manuel-pojan metamorfoosissa. Lapsisotilaat häpäisevät Manuelin seksuaalisesti, mikä lamaannuttaa pojan.<sup>16</sup> Lopulta kiven lävistäessä hänen paljaan jalkansa kehon ja maailman välinen raja rikkoutuu. Hän kokee toiseuden kolonisoitujen näkökulmasta ja muuttuu kapi-nallisia auttavaksi sissiksi.

Kehollisuutta korostaa Agnes Godardin kuvaus, jonka rönsyilevät lähikuvat kutsuvat katsojaa tutkimaan kuvapintaa. Maa tuoksuu ja pölyää, ruoho rapisee, ja lehvät keinuvat tuulen vireessä. Tindersticks-yhtyeen musiikki luo kuviin affektiivisuutta. Denis pyrkii herättämään yleisön aistimuistiin kätkeytyä fyysisiä tuntemuksia ja lähentämään vieraan kulttuurin esitystä musiikin tunnetasoilla.

Stuart Hall dekonstruoi kolonialismin läsnäolon kolmeen eri vaikutuspiiriin: afrikkalaiseen, eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen<sup>17</sup>. Afrikkalainen vaikutuspiiri on salainen koodisto, joka on tallennettu orjuuden ja diasporan jälkeiseen aistimuistiin, kielen rakenteisiin, kehon ja muistin leikkauskohtiin. Afrikkaan ennen kolonialismia ei voi enää palata, mutta se säilyy suullisessa historiassa. Eurooppalainen vaikutuspiiri muuntaa Afrikan eksoottisiksi seikkailuiksi, romaaneiksi ja elokuviksi. Amerikkalainen vaikutuspiiri on puolestaan länsimaista kulttuuri- ja taloushegemoniaa, joka tunkeutuu paikallisten elämään länsimaisilla kulutustavaroilla (kuten Fanta-pulloilla).

Maria kokee olevansa yksi natiiveista: keskeneräisen plantaasin kartano on täynnä afrikkalaisia naamioita ja patsaita. Kulttuurit ovat sekoittuneet hybrideiksi, jotka

ovat alituisessa muutoksen tilassa. Klassisen tragedian kaavan mukaan Maria ymmärtää oman jääräpäisyytensä liian myöhään. Kun hän palaa plantaasille, ovat itsenäisyystaistelijat jo tappaneet Manuelin ja André'n. Lopulta Maria lyö André'n isän kuoliaksi. Hän ei voi jatkaa elämänsä palaamalla Ranskaan, sillä se olisi elämää pakolaisena. Ainoaksi vaihtoehdoksi jää kuolema.

### ***Beau travail* – katse halun ja vallan jatkeena**

Denis'n kehot ovat Deleuzen ja Guattarin käsittein halukoneita, jotka taistelevat fyysistä ja sosiaalista rajallisuuttaan, omia parametrejään vastaan. Irrationaalinen käytös johtuu kahlituista haluista, joita sosiaaliset rakenteet tuottavat.<sup>18</sup> *Beau travail* -elokuvan legioonalaisten kurinalaisissa harjoitteissa kehon mekaniikka kääntyy estetiikaksi: tanssiksi ja eroottisiksi asetelmiksi. Kaksijakoista seksuaalisuutta Denis rikkoo useaan otteeseen: legioonalaiset silittävät vaatteita, painiharjoitus muuttuu halaamiseksi ja aamuvoimistelusta tulee tanssia Benjamin Brittenin *Billy Budd* -oopperan tahdissa.

Muukalaislegioonassa halu toista miestä kohtaan on tabuista suurin. Esimerkillisen kersantti Galoupin halu komeaa Sentainia kohtaan vieraannuttaa hänet kehostaan ja lopulta legioonasta. Sotilaskuri ehdollistaa kehot ja tekee alokkaista muokattavaa valkoista materiaalia. Tämä ilmenee Galoupin julistaessa afrikkalaiselle Bakkalle uuden identiteetin: ”*Bakka, you're not African anymore, you're legionnaire now.*”

Kehon politiikka kontrolloi niiden toimintoja ja yhdenmukaistaa identiteettejä. Halu kuitenkin kovertaa sosiaalisia normeja, jotka pakottavat kehon tiettyyn muotiin. Sekä Galoupin että Sentainin kehossa ilmenevä neuroosi on torjutun historian, muistin ja halun sivutuote. Neuroosi johtaa patologiseen käytökseen: kontrolloimattomaan halutalouteen eli väkivallan eroottisuuteen<sup>19</sup>, joka vastaa Denis'n elokuvissa ilmenevää äärimmäistä herkkyyttä tai brutaaliutta.

Legioonan kapteeni Forrestier arvioi ja järjestää sotilaita hierarkioihin. Läntisessä silmäkeskisytydessä katseesta tulee halun ja vallan jatke. Halu pakottaa kertaamaan kieltämisestä seuraavaa menetettyjen mahdollisuuksien ja muistojen kertomusta. Ohiajaviin paikallisten ja kuivaa erämaata kaivavien legioonalaisten katseet muuttuvat taisteluksi. Galoupin ja Sentainin kehää kiertävä taistelu erämaassa on katseiden sotaa.

Kolonialismin pysähtynyt melankolia vertautuu legioonan ruumiillisesti rankkoihin ja vauhdikkaisiin harjoitteisiin, joissa halu tapetaan kivulla. Galoup yrittää päästä eroon halusta, seksuaalisesta toiseudesta itsessään, lähettämällä Sentainin aavikolle kuolemaan. Rikkeen ansiosta Galoup kuitenkin irtisanotaan legioonasta, ja hän palaa maanpakolaisena Ranskaan. Legioonan rutiinit rytmittävät tästä huolimatta hänen elämänsä.

Elokuvan lopussa Galoup makaa sängyllä ase nivusiaan vasten, fallinen valta kourassa. Hän ei kuitenkaan voi tehdä lopullista ratkaisua, sillä kuri on ehdollistanut voittamaan halun. Galoup joutuu elämään loppuelämänsä menneisyyden riivaamana. Halu purkautuu lopun tanssifantasiassa. Yksin diskoteekin peilien edessä Galoup hakee vapautusta villistä tanssista.

### **Pinnan etiikkaa**

Edward W. Saidin *Orientalismi*-teoksen (1978)<sup>20</sup> ilmestymisen jälkeen tieteen- ja taiteentekijöiden Orientti- ja Afrikka-representaatiot joutuivat kriittisen tarkastelun kohteeksi. Elokuvassa rotu opittiin näkemään jo varhain, mutta kysymykset alkuperäiskansojen esittämisen etiikasta nousivat varteenotettavaksi tutkimuskohteeksi vasta 1990-luvulla. Sodankylän elokuvajuhlien seitsemän Denis'n näytöstä saivat yleisöltä usein hämmentyneen ja ristiriitaisen vastaanoton. Etenkin elokuvien eettisyyttä ja populaariutta pohdittiin pitkään Kitisenrannan koulun laiturilla.

Denis'n elokuvallisten keinojen hienovaraisuus ja vaikeasti havaittavat länsimaalaisen kertomuksen murtoakohdat eivät avaudu vaivattomasti, sillä hän ei tuo esiin henkilöhahmojensa ajatusmaailmaa. Ohjaajalla oli jo uransa alkutaipaleella selkeä visio siitä, miten hän irtautuu populaarisen elokuvien valtaa uusintavista afrikkalaisrepresentaatioista. Denis'n tuotanto tulisikin nähdä ainutlaatuisena yrityksenä purkaa monimutkaista ja alati pakenevaa 'postkolonialistista hetkeä' (erojen tunnistamista)<sup>21</sup> paikantamalla sen oireilua yksilöiden kehoilla<sup>22</sup>. Hallin mukaan tämän hetken huomaamatta jättäminen romahduttaa historioita ja perinteitä, jotka liukenevat vaivihkaa osaksi suurta länsimaista kertomusta. Kolonialismi yrittää siis hämärtää kolonialistin ja natiivin eroja kitkeäkseen vastarinnan.<sup>23</sup>

*Chocolat*'ssa kolonialistien epäroivät kehot ja kulttuurimuistia siirtävät haptiset kuvat vetävät katsojaa kohti kuvapintaa. *Beau Travail* -elokuvassa siirtymä silmäkeskisytydestä ja klassisesta juonivetoisesta dramaturgiasta tilallisen läsnäolon kokemukseen ja keholliseen ilmaisuun saa yhä kokeilevampia muotoja. Kutsuessaan katsojan kokemaan moniaistisia tuntemuksia Denis samanaikaisesti rikkoo niitä fragmenttimaisella, eri aikatasoja limittävällä leikkauksella. *White Material*issa ohjaaja palaa takaisin juonelliseen tarinaan, mutta tällä kertaa useiden henkilöhahmojen havainnot leikkaavat päähenkilökeskeistä kerrontaa. Fragmenttimainen leikkaus limittää eri henkilöiden kertomukset ja aikatasot faulknermaiseksi aaltoiluksi<sup>24</sup>.

Denis pyrkii elokuvillaan välittämään katsojille maanpakolaisen rikkoutuneen välitilan kokemuksen. Korostamalla elokuvan moniaistisuutta ja kuvapintaa ohjaaja päästää katsojan lähelle henkilöhahmojen kokemusmaailmaa. Tämä on Denis'n eettinen positio. Kameran tallentaessa ihmisen ihoa meille muistutetaan, että ihminen ei ole selitettävissä tyhjentävästi.

**Viitteet**

- 1 Dyer 2002, 177.
- 2 Postkolonialistisessa tutkimuksessa diasporan keskeiset teoreetikot ovat Stuart Hall ja Gayatri Chakravorty Spivak.
- 3 Ks. Rivetten kuuluisin elokuva *L'amour fou* (1969).
- 4 Nancy 2008, 7–9. Ks. myös Morrey 2008, ii.
- 5 Marks 2000, Preface.
- 6 Deleuze 2005a, 112; 2005b, 12.
- 7 Marks 2000, 24–26.
- 8 Sterritt 2000.
- 9 Marks 2000, 162.
- 10 Elokuvan nimi viittaa 1950-luvun slangi-ilmaisuun ”tulla kusetetuksi”. Se viittaa myös ihonväriin, makuun ja taloudelliseen riistoon (kaakao).
- 11 Denis'n isä oli ranskankielisen Afrikan kolonialistihallinnon virkamies. Claire vietti lapsuutensa Burkina Fasossa, Somaliassa, Senegalissa ja Kamerunissa. 14-vuotiaana hän palasi takaisin Pariisiin esikaupunkeihin.
- 12 Marc on antanut palvelijalleen nimen Protée, joka viittaa antiikin meren jumalaan Proteukseen. Protée on metamorfinen mies, joka puhuu monia kieliiä. Hayward 2002, 39.
- 13 Takauman vastakohtaa, etiäistä (*flash-forward*), käytetään kun siirrytään ajassa eteenpäin. Denis'n elokuvat seilaavat edestakaisin takautumista etiäisiin.
- 14 Lepecki 2006, 106; Bhabha 2004, 121–123.
- 15 Hall 1990, 232.
- 16 Lapsisotilaiden kiinnostus Manuelin valkoista kehoa kohtaan on eräänlaista toiseuden leikkiä. Murtautuessaan plan- taasille he koskettelevat esineitä kokeak- seen, miltä toiseus tuntuu sormenpäissä.
- 17 Hall 1990, 230–231.
- 18 Hayward 2002, 46; Deleuze & Guattari 1984, 323.
- 19 Hayward 2002, 45–46.
- 20 Said 2011.
- 21 Postkolonialistisessa hetkessä on kysymys selvänäköisyyden hetkestä, jolloin syntyperäinen henkilö ymmärtää oman identiteettinsä eron kolonisoivaan kult- tuuriin. Esimerkiksi jamaikalaisyntyinen Stuart Hall joutui julistamaan eron perheestään, koska katsoi äitinsä pyrki- vän assimiloitumaan kolonialisteihin, Hall 1990, 227.
- 22 Hayward 2002, 46.
- 23 Hall 1990, 227.
- 24 Sodankylän aamukeskustelussa Denis korosti William Faulknerin modernisti- sen kertomatyylin vaikuttaneen hänen tarinankerrontaansa.

**Kirjallisuus**

Bhabha, Homi K., *Of Mimicry and Man. The Ambivalence of Colonial Dis- course*. Teoksessa *The Location of Cul- ture* (1994). Routledge, London 2004.  
 Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, *Anti-*

*Oedipus. Capitalism and Schizophrenia* (L'Anti-Édipe – Capitalisme et schizo- phrénie, 1972). Käänt. Robert Hurley, Mark Seem & Helen Lane. Athlone Press, London 1984.  
 Deleuze, Gilles, *Cinema 1. The Movement- image* (Cinéma 1. l'Image-Mouvement, 1983). Käänt. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Continuum, London 2005a.  
 Deleuze, Gilles, *Cinema 2. The Time-Image* (Cinéma 2. l'Image-Temps, 1985). Käänt. Hugh Tomlinson & Barbara Habberjam. Continuum, London 2005b.  
 Dyer, Richard, Valkoinen (White, 1997). Suom. Pirjo Ahokas & Pauliina Nurminen. Teoksessa *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvasossa*. Toim. Martti Lahti. Vastapaino, Tampere 2002, 177–210.  
 Hall, Stuart, Cultural Identity and Diaspora. Teoksessa *Identity. Community, Culture, Difference*. Toim. Jonathan Rutherford. Lawrence & Wishart, London 1990.

Hayward, Susan, Claire Denis's "Post-colonial" Films and Desiring Bodies. *L'Esprit Créateur*. Vol. 42, No. 3, 2002, 39–49.  
 Lepecki, André, *Exhausting Dance – Performance and the Politics of Movement*. Routledge, New York 1996.  
 Marks, Laura U., *The Skin of the Film. Inter- cultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Duke University Press, Durham 2000.  
 Morrey, Douglas, Claire Denis and Jean-Luc Nancy, *Film-Philosophy Journal*. Vol. 12, No. 1, 2008, i–vi. <http://www.film-philosophy.com/index.php/f-p/issue/view/11>  
 Nancy, Jean-Luc, *Corpus* (Corpus, 1992). Käänt. Richard A. Rand. Fordham Uni- versity Press, New York 2008.  
 Said, Edward, *Orientalismi* (Orientalism 1978/2003). Suom. Kati Pitkänen. Gau- deamus, Helsinki 2011.  
 Sterritt, David, Taste of Kiarostami. *Senses of the Cinema* 9/2000. <http://sensesofcin-ema.com/2000/9/kiarostami-2/>



ravintola

**Telakka**



Tullikamarin aukio 3 | 33100 Tampere  
 03 225 0700 | fax. 03 225 0740  
[carneval@telakka.eu](mailto:carneval@telakka.eu) | [www.telakka.eu](http://www.telakka.eu)