

BELT, KOSKENSILTA & TUUSVUORI

Hymyjen maan hedelmät ja haamut

Apichatpong Weerasethakul kela kelalta

”Elokuvani ovat yksinkertaisia. Älkää ajatelko liikaa.” Sodankylän leffajuhlien päävieraaksi saapunut Apichatpong Weerasethakul neuvoo täyttä salillista cinefilejä mutkattomaan katselutapaan. Luottamusta herättävä avaus ohjaajalta, jonka elokuvien huhutaan karttavan kategorisointeja ja pakenevan selityksiä. Cannesin himoitun pääpalkinnon viime vuonna napanneen thaimaalaisen tuotanto osoittautuikin yllättävän lähestyttäväksi. Sama pätee *auteuriin* itseensä. Sympaattinen Weerasethakul varjelee yksityisyyttään mutta ei pyristele eroon poliittisen toimijan roolistaan. Onhan hänen oman produktiopajansakin nimi Potkaise Konetta: ”Thaimaa, hymylandia, trooppinen onnela, on myös hyvin väkivaltainen maa.”

Kultaisella palmulla palkittu *Loong Boonmee raleuk chat* (2010) alkaa puuhun kytketystä vesipuhvelista. Sielukasta liikehdintää, matala mylväisy, muutama luja turvanveto ja köysi antaa periksi. Elikko karkaa pellon poikki metsään, josta se haetaan jälleen liekaan. Mikä pääseekin valloilleen, kulkee tallattuja polkuja eikä hamua matkaansa pitemmälle.

Puhutaanko kohtauksessa elämän kiertokulusta, vapautuksesta ja kohtalosta, paikallisuudesta ja juurille palaamisesta? Ehkä, mutta ei vertauksin tai symbolein. Sykähdyttävässä jaksossa sorkkaeläintä ja kasveja kiertelee utu, mutta mikään ei ole epäselvää eikä kääriydy mystisyden kaapuun. Kouriintuntuviin kuviin tallennettu otus on eittämättä kaunis ja väärentämättömän myytikäs, mutta samalla se on myös se, mikä se on: vähintäänkin viisisataakiloinen maitoa ja lihaa tuottava sarvipää, yksi arkisimmista olennoista suuressa maatalousvaltiossa, jonka kuudestakymmenestä kahdeksasta miljoonasta asukkaasta viisikymmentäneljä miljoonaa asuu kaupunkien ulkopuolella.

Kaikessa erityisyydessään puhveliepilogi ilmentää Weerasethakulille tyyppillistä tapaa sitoa abstraktikin konkreettiseen. Hänen elokuvissaan ”maalliset asiat jaksavat aina yllättää” ja ”taivas on yliarvostettu”, kuten *Loong Boonmeen* hahmot toteavat vailla ironian häivää. Asiat eivät häily yleisellä tasolla eivätkä ihmiset haahuile yläilmoissa, vaan muistot, läheisten kaipuu, elämä ja kuolema esitetään hetkensä tiettyydessä ja paikkansa määrättyydessä.

Nyt istutaan hotelli Sodankylän toisen kerroksen ravintolasalin peräpöydässä. Parasta tarttua härkää sarvista ja kysyä suoraan. Alkaako käsittämättömäksi haukkuminen tai maagis-mystiseksi kehuminen jo riittää?

”Kaikki riippuu odotuksista ja tottumuksista. Ihmiset

tuppaavat pitämään yksinkertaisia asioita monimutkaisina – erityisesti länsimainen yleisö”, paistettua siikaa haarukoiva ohjaaja naurahtaa lämpimästi. ”Totta puhuen elokuvataiteeseen on erilaisia tulokulmia. Toiset lähestyvät elokuviani hyvin naiivisti, kuin matkaisivat toiseen maahan. Toiset päinvastoin erittelevät näkemäänsä abstraktimmalla tasolla. Minulle elokuvan rikkaus ja kauneus nousevat siitä, että näennäisen tyhjää taulua voidaan tulkita eri tavoin.”

Johonkin määrään *Loong Boonmee* on poikkeus, kokonaisuutena ehkä kiteytyneintä ja kaarekkainta Weerasethakulia. Koko elokuva tihkuu tässyyttä ja uhkuu tämyyttä. Mutta hänen aiemmissakin, kerronnaltaan höllemmissä tai aineksiltaan eriseuraisemmissa töissään juhlii partikulaarius, asiain kirkas itseys, olkoonpa se buddhalaisittain pelkistettyä minimalismia yleisesti tai vaikkapa teoksesta teokseen toistuvaa medikaaliteemaa erityisesti. Mustavalkoinen esikoinen, *Dokfa nai meuman* (2000), toteutettiin kaikessa satumaisuudessaan kansalaishaastattelujen ja tosielämäkuvausten varaan. Globaaliin kuuluisuuteen johtanut mutta mainettaan valjampi *Sud sanaeha* (2002) tähdentää ihon ikävää, vapauden kaipuuta ja lihan iloja naturalismilla, jonka kuohuttavuus lännessä johtunee ennen muuta sen tekijälleen tunnusomaisesta verkkaisesta rytmistä. Tömäkämpi *Sud Pralad* (2004) yhdistää pyhyyden tuokioon viidakkokylässä, kun neljä henkilöä jakaa suuren pomelon, hörppii kolajuomaa ja hekottelee onnea tuottavalle puiselle fallokselle ja televisiovisailulle *Haluatko miljonääriksi*. Samoissa maisemissa, Kravun kääntöpiiriltä etelään, jutellaan Clashista tykkäämisestä niin sateessa kuin paisteessakin.

Paikat ja viitepisteet rakentavat näiden luomusten sisätaiteelliseksi käpertymätöntä merkitystä. *Loong Boonmeen* ikääntynyt nimihenkilö kärsii Isanien alueella



munuaisten vajaatoiminnasta. Hänen vuorokauttaan, ja hänen loppuelämänsä tarinaa, rytmittävät pimeää työvoimaa edustavan laonuorukaisen kotihoitona antamat letkupussidialyysit. Katetri vatsassa, hänen liekansa, sitoo metsämökinmiehen maailmanmenoon. Boonmee epäilee sairautensa johtuvan huonosta karmasta, jota liika kommunistien lahtaaminen on kerryttänyt. Kommunismin aave tulee lihaksi Boonmeen huvilalle ilmaantuissa kummitusapinoissa, joiden silmät vilkkuvat punaisina rajaseudun yössä. Jälleensyntymän aihehma yhdistetään muistiin, poliittiseen historiaan ja laittoman siirtolaisuuden kaltaisiin päivänpolttaviin kysymyksiin.

Yhteiskunnallisen viestin painavuutta lisää se, että historia tuntuu toistavan itseään. Militaristiset tendenssit ja poliittinen väkivalta kuuluvat edelleen siamilaiseen arkeen. Autoritäärisen maan eteläosissa armeija valvoo hätä- ja poikkeustilan turvin järjestystä, mutta malaijit protestoivat: neljättä tuhatta ihmistä on kuollut 2004 alkaneessa kapinassa, tuoreimmat kolme tasan kaksi viikkoa ennen *Loong Boonmeen* Suomen ensi-iltaan. Weerasethakulin taide ei ole väkivaltaista, aistillista kyläkin. Elokvateatteri Lapinsuussa järjestettyyn kantaesitykseen hänet kiidätettiin suoraan Rovaniemen lentokentältä. Näytöksen jälkeen ohjaaja otti ansaitusti saamansa raikuvat aplodit vastaan punaisen esiripun edessä seisten: ”Vielä 80-luvulla Thaimaan poliisi saattoi takavarikoida ihmisten kodeista punaisia esineitä.”

Teot ja tilat

Weerasethakul syntyi 1970 Bangkokissa mutta eli lapsuutensa ja nuoruutensa koillisen keskisuudessa Khon Kaenin kaupungissa. Hänen lääkärivanhempansa olivat hakeutuneet pääkaupungista töihin provinssiin, pojan sanoin ”seikkailumielellä”. Vapaamielinen kasvatus tuotti lapsista keramiikka-, tietokone- ja taidealan taitajia. Apichatpong kuvaa itseään säikyksi lapseksi ja kehnoksi oppilaaksi, jota kiinnosti pönttystä enemmän kortinpeluu. Ja elokuvat. Hän kertoo nähneensä poikavuosinaan varsin monipuolisesti aasialaista, eurooppalaista ja amerikkalaista elävää kuvaa. Tapaus yli muiden oli Steven Spielbergin *Raiders of the Lost Ark* (1981), joka syytti halun tehdä joskus elokuvia: ”Varsinkin se loppukohta. Olen perso erikoistehosteille.”

Scifin ja seikkailuviihteen lumous pitää. *Star Warsin*, *Star Trekin*, Ray Bradburyn, Isaac Asimovin, UFO-juttujen, sarjakuvien, hongkongilaisten kung fu -filmien ja *Texas Chainsaw Massacren* vaikutus ei hevin haihdu. Hollywood-klassikoista thaimaalainen nostaa suosikikseen Buster Keatonin asettaen pokerinaaman vasiten Chaplinin edelle. Sen sijaan Weerasethakul vähättelee tietouttaan leipälajinsa korkeahistoriasta: ”Näinhän minä Felliniä ja Pasolinia, tunnetuimpia töitään. Ja luin sitten muista teoksistaan.” Käy ilmi, että taiwanilaiset uuden aallon mestarit Edward Yang ja Hou Hsiao-Hsien ovat hänelle läheisiä vaikuttajahahmoja.

”Kokemus kysyy muistia ja tulkintaa.”

Weerasethakul opiskeli kuitenkin arkkitehdiksi Khon Kaenin yliopistosta, ennen kuin lähti 1990-luvun puolimaissa Chicagoon hankkimaan taiteen maisterin tutkintoa elokuvantekijänä. Yksi miehen tähänastisista päätöistä on valloittavan pakottomasti ja raikkaasti virtaava täyspitkä *Sang Sattawat* (2006). Sairaalamiljöönein kaikkineen se pyrkii, ohjaaja vahvistaa, tavoittamaan jotakin hänen oman perheensä tarinasta. Mutta vaikka Weerasethakul puhuu jopa häiritsevän usein omien töittensä ja ylipäänsä kaikkien elokuvien ”subjektiivisuudesta”, esimerkiksi *Sang Sattawat*issa kuulas yleispätevyys peittoaa minäsidottuuden ja kaikkia koskettavuus harvainvällän. Yksi syy tähän on *auteurin* taito rakentaa paikan tuntua ja tilavaikutelmia, upottaa yksittäiset toimijat johonkin itseään suurempaan. Kyky käsitellä sekä luonnollista että keinotekoista tilaa elokuvallisesti juontuu epäilemättä arkkitehtonisuuksiin perehtymisestä.

Keskustelu kaartuu *Loong Boonmeen* luolajaksoon, jossa yleinen ja erityinen käyvät toistamiseen yksiin. Puhvelin sijasta matkalle lähtee nyt Boonmee itse, joka laskeutuu läheistensä saattelmana metsän keskellä ammottavan kallio-onkalon perukoille valmistautuakseen kuolemaan. Seuraa sarja intensiivisiä otoksia. Välkkyvät kivet tunnelin takaseinällä muuntuvat silmissä tähtitai-vaaksi – ”tai diskoksi!” ohjaaja täydentää hihkuen – ja luolan syrjäisimmästä kolkasta löytyy pieni lähde, joka kuhisee kaloja. Lopulta elämä kirjaimellisesti lorisee purona ulos Boonmeen kehosta, kun munuaisia huuhtonut letku irrotetaan kuolevan mahasta.

Weerasethakul innostuu perkaamaan nähtyä: ”Boonmee palaa juurille, alkuperäänsä, ehkä meidänkin

alkuperäämme. Paikan voi kuvitella omaksi universumikseen, jossa mikro- ja makrotaso kohtaavat.” Nyt tuntuu, että ohjaaja itse etsiytyy liian loitolle kiven kouriintuntuvuudesta. Monissa haastatteluissa hän on kuitenkin käyttänyt kiehtovasti rakentamisen metaforia valottaessaan työskentelytapojaan. Opimme muun muassa, että Weerasethakul ajattelee kuvakerrontaa somitellessaan ”kolmiulotteisesti, kuin loisi tilaa”. Elokuvat ovat hänelle ”valtavia veistoksia, joihin ihmiset voivat kävellä sisään”. Nyt on hyvä tilaisuus kehittää ajatusta veisto-, rakennus-, kuva- ja filmitaiteen synergioista. Tällisuuden ohella ohjaaja korostaa ajan merkitystä lähes tarkovskilaisin sanakääntein:

”Arkkitehtuuri on tilaa ja tilassa koettua aikaa. Elokuvasakin muovataan aikaa, mutta myös luodaan illuusio tilasta. Jujuna on saada yleisö tuntemaan ajan läsnäolo. Elokuvasa tila ei sen sijaan ole läsnä, sitä ei ole olemassa. Elokuvallinen tila on olemassa vain sisäisesti, tunnettuna.”

Harhama

Weerasethakul kyselee kohteliaasti haastattelijoiden festivaalitunnelmia ja kertoo haluavansa ehtiä näkemään Kaurismäen *Le Havren*. Mutta vauhtiin päästyään hän tahtoo jatkaa tarinointia viitaten kintaalla ruokarauhalle ja edustuskiiireille. Weerasethakul linjaa, että illuusiota ja ajallisuutta vaaditaan filmikerronnassa siksi, että katsoja osallistuisi aktiivisesti elokuvamaailman luomiseen. Pöydällä kasuaalisti lojuneen *niin & näin* 1/11:n selailut Weerasethakul virnistää lisätessään, että tämä pätee mainiosti myös Christopher Nolanin *Inceptioniin*.

Mutta miten elokuvantekijä sitten antaa tilaa katsojalle? Weerasethakulin mukaan illuusion luomisessa olennaista ei ole se, mitä suoraan esitetään, vaan ”tärkeämpää on se, mikä ei ole läsnä”. Juuri kun selkäpiihin hiipii pelko siitä, että thaikomeetta on sittenkin enemmän näkymättömän kuin näkyväisen asialla, hän lisää juomalasillinen appelsiinitäykkäriä kädessään: ”Itse kunkin suhde vaikka tämän mehun väriin kysyy tuon jonkun muistia, kokemusta ja tulkintaa. Se rakentuu niistä.”

Tämä maistuu jo makoisalta. Parhaimmillaan elokuvat laajentavat kokemusta, kuin laittaisivat katsojan suuhun tuoreen durion tai litsin tai rambutaanin tai longaanin tai yhden Boonmeen ihastuttavan tamarindiplantaasin hedelmistä. Weerasethakul painottaa poissaolon merkitystä muistuttaakseen, että elokuvakokemusta muovaa myös se, mitä ei valkokankaalla suoraan näytetä. Kaikkea ei tarvitse kuvittaa ja tehostaa, vaan elokuvallisia välineitä voi käyttää niukan hallitusti. Ohjaaja nostaa esiin valaistuksen, tai tarkemmin ottaen sen puutteen. Esimerkiksi *Loong Boonmeen* luolakohtauksessa valolla – taskulamppu, kuu, nouseva aurinko – ainoastaan ”säännöstellään pimeyttä”, jotta katsojan ”mielikuviutus saa vallan”. Tarvittiin toki rutkasti valaistusta, jotta hämärä kohtaus saatiin filmille, mutta katsojan kokemusta ruokkii valon muovaama pimeys.

Weerasethakulin filmien äänimaailma rakentuu vas-

Kirja tulossa syksyllä

SIMO KYLLÖNEN, JUHANA LEMETTI, NIKO NOPONEN & MARKKU OKSANEN (TOIM.)

Kiista yhteismaista

– *Garrett Hardin ja selviytymisen politiikka*

158 s. | ISBN 978-952-5503-58-6 | 32 € (kestotilajalle 25 €)



Mikä eteen, kun yhteistä hyvää ei enää riitä kaikille? Biologi Garrett Hardin vastasi klassikkoartikkelillaan ”Yhteislaidunten tragedia” (1968), mutta hänen rajut, pakkoon ja syntyvyyden säännöstelyyn perustuvat ratkaisumallinsa ovat saaneet runsaasti kritiikkiä osakseen. Suomalaiset asiantuntijat pohdiskelevat Hardinin artikkelin pohjalta, mikä tämän ajattelussa on kestävämmyydessäänkin kestävää ja kestävänoiloisuudessaankin kestämatöntä.

**”Thaimaan poliisi
saattoi vielä 80-luvulla
takavarikoida ihmisten
kodeista punaisia
esineitä.”**



taavalle illuusion logiikalle. Ääniraidoilla sirisee, inisee ja pörisee Thaimaan rajaseudun rikas pienfauna. Viidakko-ötököiden hypnoottisen säestyksen ohella kuullaan veden solinaa ja kaupungin hälinää. Musiikkia annostellaan säästeliäästi, eikä näkymiä tai näyttelemistä alleviivata tehosteilla – ajoittain vuorosanat jopa hukkuvat tuuleen tai autojen meluun. Äänet eivät niinkään täsmennä tai korosta kankaalla näkyvää, vaan pikemminkin luovat tunnelman, taustan ja ulkopuolen kuville. Musiikin vähyys tekee toisaalta soitetuista veisuista sitäkin merkityksellisempiä, vaikka säveltaiteelliset ratkaisut painottuvatkin kevyeen käyttömusiikkiin: *Sang Sattawat*issa hurahdetaan riipaisevan kitaraiskelmän taikaan ja jum-pataan thai-dancen tahdissa; *Loong Boonmeessa* kuullaan kuppilassa pätkä Jetamon Malayodan eli Penguin Villan mainiosta poprockhitistä ”Acrophobia”. Kameratyöskentelyssä thaimaalainen puolestaan suosii pääsääntöisesti pitkiä, tasaisia otoksia, eikä katsojan huomiota juurikaan ohjailla montaailla tai lähikuvilla. Niinpä harvat käsivarailla kuvatut kohtaukset hyppäävät samaan tapaan kokemuksen polttopisteeseen kuin aika ajoin soivat kipaleet.

Weerasethakulille illuusion luominen ei kuitenkaan ole pelkästään tekninen tai esteettinen kysymys. Todellisuusvaikutelmat voivat purkaa ennakkoluuloja mutta ne voidaan myös valjastaa hallinnan tekniikoiksi ja konventioiden pönkittäjiksi. Weerasethakul painottaa, että yleisön pitää tiedostaa katsovansa elokuvaa, jotta illuusiosta ei kehkeydy kahlitsevaa harhaa:

”Valtavirtaelokuva pyrkii hypnotisoimaan, hukutamaan katsojan juoneen ja maailmaan. Haluan muistuttaa katsojaa elokuvan illuusiosta. Tässä ei tietenkään sinänsä ole mitään uutta, jo ranskalainen uusi aalto teki niin jatkuvasti, mutta pidän sitä erityisen vapauttavana.”

Vapautusta ei haeta yksinomaan metakomentoinnilla. Weerasethakul suosii pikemminkin epätyypillisiä rakenteellisia ja kerronnallisia ratkaisuja. *Sud sanaehassa* alkutekstit pyörivät kankaalle vasta puolessa välissä elokuvaa, eräänlaisena tunnelmallisena rajapyykkinä. Tekijäryhmä luetteloidaan siis todella kesken kaiken, jo pitkään rullanneen rainan päälle. *Sud pralad* puolestaan jakautuu muodollisesti kahdeksi erilliseksi elokuvaksi: Osa 2 asettuu Osa 1:n rinnalle tai toistaa sen muunnellussa muodossa. Tarina luo sujuvasti nahkansa kepeästä rakkausdraamasta intensiiviseksi faabeliksi.

Loong Boonmeessä rakenteellisia kokeiluja vahvistetaan kuvausteknisillä valinnoilla, genreleikittelyllä ja tunnelmanvaihdoksilla. Super 16 -formaattissa kuvattu ja 35-milliselle filmille suurennettu teos jakautuu kuudelle kelalle. Ohjaaja kertoo hakeneensa kutakin kelaa varten pohjatyyliseksi yhden thaimaalaisen elokuvaperinteen lajityypeistä. Niinpä *Loong Boonmee* jäsenyy kuusiosaiseksi kokonaisuudeksi, joka sidotaan näyttelijätyöllä, puvustuksella ja valaistukselle peräperää esimerkiksi traditio-naaliseen pönäköintiin, urbaaneihin nykyfilkkoihin ja dokumenttiin. Ensimmäisenä esiin pääsevä viidakkoisen kuvaseuraanto – edellisiä elämiä ruumiillistavine karvaturriaaveineen ja valokuva(us)sessioineen – on Weerasethakulin parodiaa Weerasethakulista. Tai *hommagea*

itse itselle. Etenkin fantasiaelementeillä ja heijastuksilla leikittelevä, kuninkaallisen pukudraaman muottiin sommiteltu vesiputousjakso, jossa prinsessa vehtaa puhuvan monnin kanssa, muistuttaa elokuvan illuusioluonteesta riemukkaasti.

Kun puhe siirtyy yksittäisistä taideteoksista elokuvateoriaan, illuusion ylistys uhkaa lipua todellisuuden alistukseksi. Liekö vanhempien ranskalaisten kollegoiden vaikutusta, mutta Weerasethakul hellii vahvoja näkemyksiä elokuvan ulkoasiainhoidosta. Peter von Baghin luotsaamassa aamukeskustelussa thaimaalainen hylkää ajatuksen elokuvan objektiivisuudesta: ”En usko sanoihin ’dokumentti’ ja ’todellisuus’ elokuvan yhteydessä.” Godardin kuuluisa maksiimi kääntyy ehkä turhankin luontevasti päälleen: ”Elokuva on valhetta 24 kertaa sekunnissa.” Kun epätotuuden lähde paikantuu ”jokaiseen rajaukseen, jokaiseen leikkaukseen”, alkaa mietityttää, tavoittaako elokuva alkuunkaan maailmaa tuolla jossain vääristävän linssin takana. Samaan hengenvetoon vieras vielä lisää, että ”Discovery Channelin tai National Geographicin dokumentitkin ovat feikkettä”. Jyrkän retoriikan taustalla taitaa kuitenkin piillä pikemminkin maltillinen perspektivismi kuin tiukka idealismi. Koska neutraalia tai etuoikeutettua näkökulmaa todellisuuteen ei ole, myös elokuvatotuuksia pitää koetella ja punnita.

Manipulaatiota vastaan

Euroopan täysosuman jälkeen *Loong Boonmee* on löytänyt katsojansa eri puolilla maailmaa, erityisesti elokuvafestivaaleilla mutta myös teattereissa. Bangkokissa sitä esitettiin vain yhdellä kankaalla, mutta aina täydelle katsomolle, kuten muissakin Thaimaan kaupungeissa. Tämä strategia oli hioutunut kantapäähän kautta, kun *Sud sanaehaa* yritettiin Cannesin-kehujen innoittamana levittää kymmeninä kopioina ympäri metropolia: ”Se oli täysi floppi. Kurjimpia lippukassatuloksia koskaan missään. Olen ylpeä siitä.”

Weerasethakul tietää, että Portugalissa hänen filmejään on näytetty säännöllisesti. Suomessa thaimaalaisen rainoja päästiin toden totta nauttimaan isolta kankaalta vasta keskiyön auringon loisteessa. von Bagh arvioi, että vielä 80-luvulla ne olisivat menneet ilman muuta myös kaupalliseen kiertoon. Hän muistuttaa, kuinka 60-luvulla Suomi oli Ranskan lisäksi ainoa maa, jossa kaikki Godardin filmit pääsi näkemään tavallisessa elokuvateattereissa. Ja miten 70-luvun Helsingissä Bressonin tittelit tuottivat enemmän rahaa kuin Pariisissa. Weerasethakulilta on pakko kysyä, miten hän suhtautuu nousuunsa pienten taidepiirien originellista kansalliseksi keulakuvaksi ja kansainväliseksi kommentaattoriksi.

”En lakkaa hämmästelemästä. Pienen porukan kanssa tehty työ vaelttaa niin kovin monien erilaisten ihmisten nähtäväksi. Ja minä saan matkustaa niiden mukana esimerkiksi tänne teidän luoksenne. Henkilökohtaisesti en kuitenkaan pidä julkisuudesta, vaan vaalin yksityiselämäni rauhaa.”

Vaan eikö astuminen ulos *arthousesta* kohti suu-

”Weerasethakul ei ole tinkinyt taiteen itsenäisyydestä ja poliittisuudesta.”

rempia yleisöjä muunna väkisin otetta omiin tekemisiin? Eikö viimeistään se muistuta elokuvan erityisestä voimasta vaikuttaa keihin tahansa? Tavallaan, mutta Weerasethakul kavahtaa ajatusta seitsemännen taiteen kansanvaltaisuudesta: ”Elokuva ei siinä mielessä ole demokraattinen taidemuoto, että se on hyvin manipuloiva ilmaisuväline.” Kinematografian propagandakäyttö viimeisen sadan vuoden aikana ja vaikka nykypäivän Thaimaassa on hänen mukaansa ”todella vaarallista”. Tässä valossa elokuvan subjektiivisuuden ja illusorisuuden korostaminen saa myös yhteiskunnallisen sävyn. Filmi voi lunastaa demokraattiset lupauksensa ainoastaan, jos yleisö ei kyseenalaistamatta hyväksy näkemäänsä. Johdonmukaisuuden nimissä Weerasethakul vaatiikin, että myös hänen tuotoksiinsa suhtaudutaan varauksellisesti: ”En halua, että ihmiset uskovat elokuviini.”

Thaimaan viranomaiset ovat noudattaneet vaatimusta kirjaimellisesti. Muutama vuosi sitten Weerasethakul joutui tuimanpuoleiseen eripuraan kotimaansa elokuva-alan ulkopuolisten tahojen muodostaman sensuurilautakunnan kanssa, kun hän ei suostunut poistamaan *Sang Sattawatista* neljää ilmeisen mielivaltaisesti valittua kohtausta. Selkkaus johti useisiin puheenvuoroihin, joissa elokuvamies tuomitsi Thaimaan sensuurilainsäädännön ja -käytännön sekä arvosteli saman tien perustuslaillista monarkiaa sotilasdiktatuuriksi. Kansakunnan, uskonnon ja hallitsijan kireä loukkaamattomuus tarkoitti Weerasethakulin mukaan muutakin kuin sananvapauden ahtaita rajoja: se merkitsi maan monikulttuuristen ristiriitojen, rikollisuuden ja seksiteollisuuden sekä militarismin tapaisten ongelmien systemaati-

tista syrjään siivoamista. Tuloksena oli ”pelkoa ja pelkuruutta”, ”tyhjää moralismia” ja ”julkisivukulttuuria”.

Konflikti näyttää lientyneen. Koska thai-taide tunnetaan maailmalla niin huonosti, kansainväliseksi tädeksi sukeutunut Weerasethakul on väkisin kotimaansa kulttuurilähettiläs. Tänä syksynä hän toimii esimerkiksi Venetsian elokuvajuhlien tuomariston puheenjohtajana. Huolimatta *Loong Boonmee*(nki)n potentiaalisesti arkaluontoisista painotuksista, viralliselle Thaimaalle näyttää kelpaavan oma *enfant terrible*nsä tai ainakin hänen menestyksensä. Kulttuuriministeriö oli ensimmäistä kertaa mukana rahoittamassa Weerasethakulin pätkää, joka sai myös kunnian edustaa maata kilvassa Yhdysvaltain elokuva-akatemian myöntämästä ulkomaisesta Oscarista. Ehkä tämä on heikko signaali demokratian vahvistumisesta maassa, jonka pääkaupungissakin vallitsi poikkeustila suurimman osan koko viime vuotta.

Vaikka kansainvälinen suosio ja viranomaisten suosiollisuus ovat helpottaneet Weerasethakulin tilannetta, hän ei ole tinkinyt taiteen omaehtoisuudesta tai terävästä poliittisuudesta. Täyspitkien ohella Weerasethakul on kaiken aikaa tehnyt myös lyhytfilmejä ja monenmoisia kokonaistaidepaukkuja. Pari viikkoa ennen Sodankylänreissuaan hän käväisi New Yorkissa esittelemässä mediaprojektinsa *The Primitive*. Visiitissä tiivistyi jotakin perin olennaista hänen taiteilijakuvastaan. Yhtäältä koko keikka oli silkkaa artsua *avantgarde*a: Weerasethakul kutsui vieraakseen sanfranciscolaisen eksperimentaalifilmeilyn *grand old man*in, Bruce Baillien, jonka huuruisen *Quick Billyn* (1967–1970) hän alusti ”nelikelaisena hevosopperana”, ”tiibetiläisen *Kuolleiden kirjan* visualisointina” ja ”sisäisenä dokumenttina”. Toisaalta hänellä oli viemisinään ehkä väkevimmin akuutti ja aktueli taidehankkeensa. *The Primitiven* myötä Weerasethakulin eksentrisimmät tai idiosynkraattisimmat painotukset ja estetisimmät tai *l’art pour l’art*isimmat tendenssit näyttävät löytäneen luontevimman yhteispelin hänen yhteiskunnallisesti jyrkempien avaustensa kanssa.

Projektin seitsemän videota tykötärpeineen välittävät tunteja ja tunnelmia Laosin vastaiselta rajalta Nabuan kylästä, jonka Thaimaan armeija miehitti 60-luvun puolivälissä kitkeäkseen maolaiskapinallisten vaikutusvaltaa alueella. Installaatioissa, filmeissä ja niitä taustoittavissa teksteissä kylän veristä historiaa ”kuvitellaan uudelleen” nykyhetkessä, osin paikallisen kansantarun siivittämänä. Upeassa lyhärissä nimeltä *Phantoms of Nabua* (2009) kylää asuttavat teinit potkivat pimeässä jalkapalloa, ja peliväline on ilmiliekeissä! Kotikontunsa vaikeista vaiheista he tietävät vähän jos mitään. Kuvan taustalla generaattorit iskevät salamaa, ääniraidalla tulipallon kulkua siivittävät tukahdutettuja räjähdyskäsä muistuttavat äänet, kuin kaiut unohdetusta menneisyydestä. Tämän *Loong Boonmeen* esi- ja rinnakkaisteoksen voi todella uskoa virvoittavan poliittista muistia ja herättelevän poliittista tietoisuutta. Näkeekö maestro kokeellisen taiteen tekemisen poliittisena toimintana, erityisesti kotimaassaan?

”Mikä tahansa on poliittista, jopa kokkaaminen”,

Weerasethakul aloittaa kierrellen, mutta tiivistää nopeasti poljentoa:

”Thaimaassa ihmiset jakautuvat heimoihin, ja eri seuduilla ihmisillä on erilaiset juuret. Nuori maa yrittää kuitenkin yhdenmukaistua ja keskittää kaiken Bangkokiin, mikä luo poliittista epävakautta. Projekti Nabuassa oli paluu juurille, tietylle tienoolle, tietyn murteen piiriin – alkuperän tiedostamista. Minulle se oli poliittinen teko.”

Kirjallisuus

- Adams, Sam, Apichatpong Weerasethakul. *The A.V. Club* 3/iii/11. Verkossa: <http://www.avclub.com/articles/apichatpong-weerasethakul,52635/>
- Belt, Jaakko, Unen arkkitehdit. *niin & näin* 1/11, 92–96.
- Hasted, Nick, Apichatpong Weerasethakul. *Little White Lies* 24/xi/10. Verkossa: www.littlewhitelies.co.uk/interviews/apichatpong-weerasethakul-13035
- Hoffman, Dan, Introducing Apichatpong Weerasethakul. *Thought Catalog* 22/vii/10. Verkossa: <http://thoughtcatalog.com/2010/apichatpong-weerasethakul-joe-thai-independent-film-director-screenwriter/>
- Lin, S. Mickey & Genevieve Yue, Change the World: An Interview with Apichatpong Weerasethakul. *Reverse Shot*. No. 20, 2007. Verkossa: www.reverseshot.com/article/an_interview_with_apichatpong-weerasethakul
- Rithdee, Kong, Of Monkey Ghosts and Men. *Bangkok Post* 28/v/10. Verkossa: <http://www.bangkokpost.com/print/37872/>
- Rose, Steve, ”You Don’t Have to Understand Everything”: Apichatpong Weerasethakul. *The Guardian* 12/xi/10. Verkossa: www.guardian.co.uk/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview
- Simon, Alissa, Not and Ordinary Joe: Apichatpong Weerasethakul and *Tropical Malady*. Verkossa: www.facets.org/critics/simon/Weerasethakul.htm
- Walters, Ben, Apichatpong Weerasethakul. Teoksessa *International Film Guide 2011*. Toim. Ian Haydn Smith. Wallflower Press, Brighton 2011, 28–31. Verkossa: www.internationalfilmguide.com/docs/2011/01/ApichatpongWeerasethakul.pdf
- Weerasethakul, Apichatpong, The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship. *Bangkok Post* 25/ix/07. Verkossa: www.kickthemachine.com/FreeThai/FreeThaiCinema2.html
- Weerasethakul, Apichatpong, Who Can Save My Flying Saucer? *The Guardian* 14/ix/07. Verkossa: www.guardian.co.uk/film/2007/sep/14/1
- www.animateprojects.org/films/by_project/primitive/primitive
- www.kickthemachine.com/