

Matti Rämö

KAUHUN MEKAANIKKO

Peter Stricklandin haastattelu

*The Duke of Burgundy (2014)*

Peter Stricklandin (s.1973) eurooppalaisen eksploitaation perinteistä ammentavat ohjaukset liikkuvat genre- ja taide-elokuvan rajavyöhykkeellä.

Elokuvansa käsikirjoittava britti kavahtaa ironiaa, eikä ei tyydy vain kumartelemaan esikuvilleen. Siksi Berberian Sound Studion ja The Duke of Burgundyn yllä leijuu metaelokuvan arvoituksellinen aura.

Vartuit Readingista 1980-luvulla. Millainen kasvuympäristö se oli elokuvasta kiinnostuneelle nuorelle?

Siellä ei ollut juuri mitään. Työskentelin Reading Film Theatre -teatterin kassalla elokuvalippupalkalla. Uuteen taide-elokuvaan keskittyneessä ohjelmistossa oli esimerkiksi ranskalaisia elokuvia ja Abbas Kiarostamin ohjauksia.

Vanhempaa elokuvaa nähdäkseen piti mennä Lontooseen. Siellä istuin lähinnä vuonna 1993 suljetussa La Scalassa, jonka ohjelmistossa ei tunnettu minkäänlaista hierarkiaa. Oli Herschell Gordon Lewisia, Dario Argentoa, Fassbinderiä, Tarkovskia. Se oli maailman mahtavin paikka. La Scalassa saatoin katsoa tuplanäytöksessä Georges Franjun *Silmät ilman katsoja* ja Alejandro Jodorowskyn *Santa Sangren*.

Vihasin ennen Readingia, mutta olen tehnyt mielessäni rauhan sen kanssa. Näin kai käy minkä tahansa kasvupaikan kanssa – aluksi inhoat sitä, sitten opit hyväksymään sen.

La Scalan ohjelmistopolitiikka kuulostaa valistuneelta yhdistelmältä *art house*- ja *grindhouse*-tuotantoja. Saman määrään voisi liittää *Berberian Sound Studiota* (2012) *The Duke of Burgundyn* (2014). Ensimmäinen seuraa brittiläisen äänimiehen tuskailua italialaisen kauhuelokuvan härskissä tuotantokoneistossa. Jälkimmäinen purkaa naisparin sadomasokistisen suhteen valta-asetelmia. Molemmissa on viitteitä kauhuelokuvan perinteeseen. Miten kauhu kiinnostuksesi kehittyi?

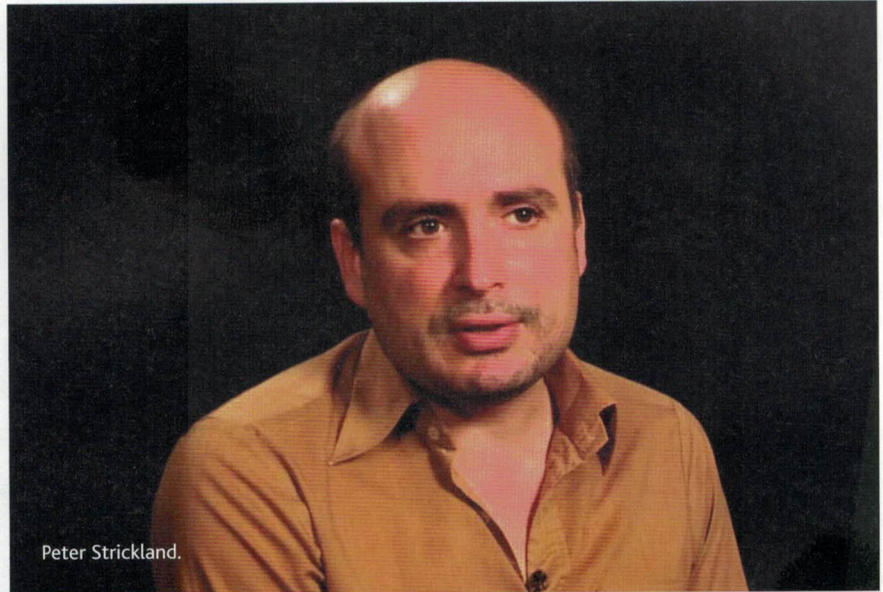
Se palautuu elokuvien ääniraitoihin, erityisesti italialaisen kauhun tapauksessa. Kuuntelin nuorena paljon Ennio Morriconen musiikkia. 1990-luvun lopulla aloin kiinnostua kauhuelokuvista ja erityisesti italialaisesta *giallo*-genrestä.

Vuonna 1998 katsoin Lontoossa lähes kaikki Mario Bavan elokuvat kahden kuukauden aikana ja jatkoin sitten Lucio Fulcilla.

Italialaisessa kauhussa oli jotain erityistä: väkivallan runoutta, oopperamaisista tapaa kuvata julmuuksia. Vastaavaa ei löydy muista kauhuelokuvatradiatioista. Väkiä itseään ei juuri kiinnosta minua, mutta siihen liittyvät katarittiset elementit kiinnostavat.

Erityisesti Dario Argenton elokuvien eteerisen ja karmean välillä sahaava tunnelma viehättää minua. Varsinaisista murhasta joko innostun tai en. Suurin koukku on niiden pohjustaminen: lavastuksen, puustuksen ja musiikin sulava yhteispele.

Berberian Sound Studio on harjoitus, jonka tarkoituksena oli kokeilla voimmeko hyödyntää kauhun dynamiikkaa näyttämättä itse murhaa tai verta. Halusin katsoa, miten kauhun mekaniikka toimii ilman



Peter Strickland.

pelottavaa kuvamaailmaa. Miten katsoja reagoi, kun hän näkee vain ruokaa pilkkovan käden, mutta kuulee keittiön viattomien äänien yhdistyvän naisen kidutukseen – joka tapahtuu ruudun ulkopuolella?

Halusin leikkiä ajatuksella viattomien äänien korruptoitumisesta. Äänien ohella korruptoituu *Toby Jonesin* näyttelemä äänimies Gilderoy, jolla ei ole aiempaa kokemusta kauhuelokuvasta tai rappiointuneessa tuotantokoneistossa työskentelystä.

Minkälaiset kauhuelokuvien ääniraidat ovat tehneet sinuun vaikutuksen?

Morriconella oli avantgarde-musiikkia bändi tehnyt nimeltä Gruppo di Improvisazione Nuova Consonanza, jonka tyyliä hän sovelsi kauhuelokuviiin säveltämässään musiikissa.

Monien kauhuelokuvien soundtrackit ovat hyvin avantgardistisia. Jos *Texasin moottorisahamurhien* ääniraitaa soitettaisiin konserttisalissa porvariyleisölle, eikä kerrota mistä on kyse, he varmaan luulisivat sitä Karlheinz Stockhausenin musiikiksi.

Stanley Kubrickin *Hohdossa* käyttämä Krzysztof Pendereckin musiikki on monista levyistä soitettuna kuuntelemiskelvotonta. Sen teho pääsee oikeuksiinsa vasta kuvaan liitettynä.

Enemmän kuin tarinankerronnasta olen kiinnostunut kauhun ja avantgarden yhteyden tutkimisesta. *Texasin moottorisahamurhat* on tästä ylittämätön esimerkki. Erityisesti sen ääniraita on mielettömän intensiivinen, se tekee äänistä konsertin. Se on hyvin voimakas. Silloinkin, kun mitään ei tapahdu, äänimaailma luo tunteen, että milloin vain voi tapahtua mitä vain. Hieman samanlainen fiilis on esikoisohjauksessasi

Katalin Vargassa (2009). Paljon ei näytetä, mutta ääniraidalla on käynnissä jatkuva myllerrys. Muissakin elokuvissasi ääni kertoo huomattavan osan kaikesta. Miten kiinnostuksesi äänellä kertomista kohtaan on kehittynyt?

Minulle äänen korostaminen on luontaista. *Katalin Vargaa* kuvatessani en ajatellut, että ääni saisi niin suuren roolin. Se tapahtui organisesti.

Emme tehneet juuri äänisuunnittelua, vaan ääniä on kaivettu avantgardelevyltä. Käytimme avantgarde-musiikkia samalla tavalla kuin Tarantino tai Scorsese käyttävät poppia.

He ovat tosin alleviivanneet musiikkivalintoihin liittyviä kunnianosoituksia enemmän kuin sinä.

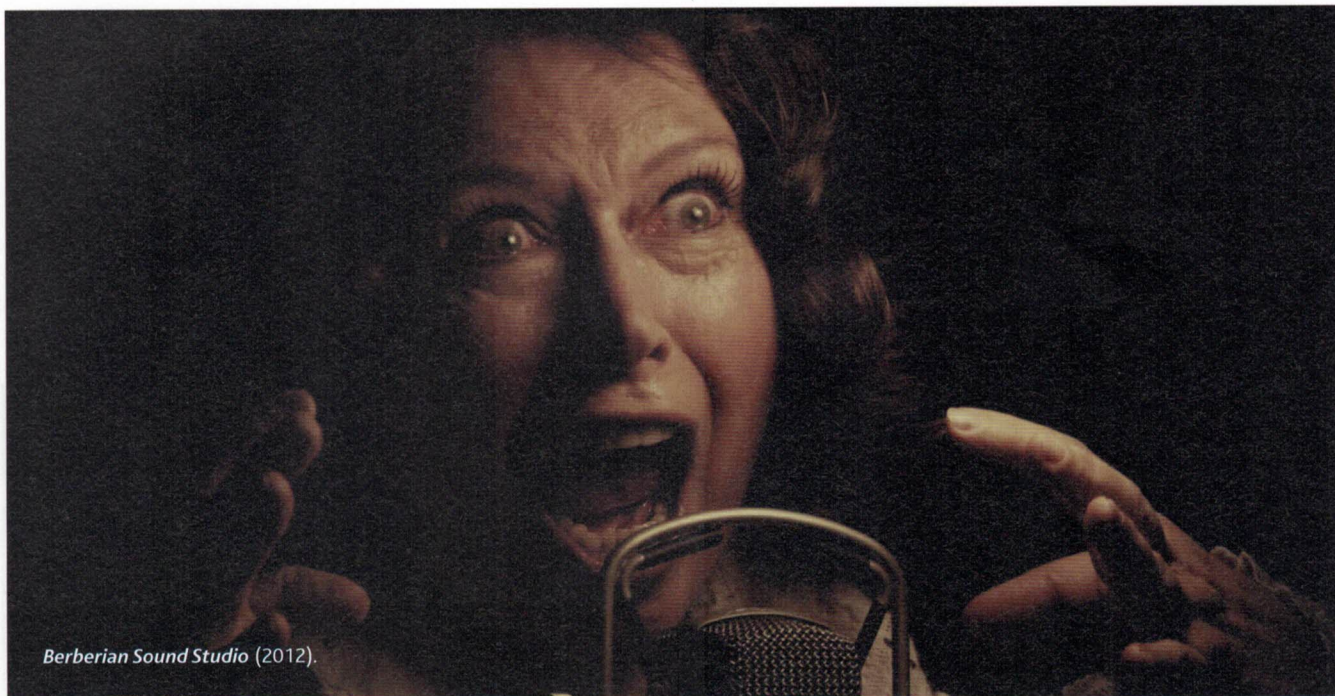
En yrittänyt tehdä tribuutteja. Itsemurhajakson taustalla kuultava, lintujen huutoa muistuttava levyllä poimittu ääni päätyi elokuvaan, koska se on riittävän monitulkintainen. Aluksi luulet kuulevasi lintujen kirkumista, mutta sitten et olekaan enää varma.

Kun ääni herättää kysymyksen, siitä tulee kerronnan väline. Samalla hämärtyy raja elokuvan maailmaan kuuluvan ja sen päälle liitetyn äänen välillä.

Rakastan tällaista sekaannusta, tunnetta siitä, että et osaa sijoittaa jotain asiaa tarkkaan mihinkään.

Berberian Sound Studiossa kaikki äänet – kuvattuun elokuvaan kuuluvat ja äänitystilanteeseen liittyvät – kohtaavat ja sekoituvat Gilderoyhyn äänityskopissa.

Toinen hämmennyksen aste elokuvissasi – erityisesti *Berberian Sound Studiossa* ja *The Duke of Burgundyssa* – liittyy totisuuden ja ironian suhteeseen. Ruuan muussaaminen näyttää myös koomiselta kun sen yhdistää tuskaiseen kirkumiseen. Äänistudiossa



Berberian Sound Studio (2012).

kasviksia pilkkovat karikatyyrimäiset kaksoset Massimo & Massimo näyttävät itsessään komediahahmoilta. Haluatko kiusoitella yleisöäsi vai oletko täysin vakavissasi?

Emotionaalisia kohtauksia kirjoittaessa elokuvantekijällä on aina olemassa pelko, että ihmiset nauravat sille. Naurua pelätessä helpoin tapa pelastua on tehdä kohtauksesta ironinen.

Ymmärrän, jos elokuvani nähdään ironisena, mutta minulle ironian taakse piiloutuminen tuntuu liian helpolta ratkaisulta. Huumori itsessään on ok. Tunnen itseni kusipääksi sanoessani näin, mutta minusta jonkin melankolisen tutkiminen vaatii aina myös huumoria.

Näen *Berberian* pohjimmltaan hyvin surullisena elokuvana, vaikka siinä on myös naurettavat elementtinsä. *Burgundyssa* rakennetaan fantasiaa, mutta kun siihen osallistuvat ihmiset kompastelevat vuorosaanoissaan, se on minusta vähän hauskaa.

Aki Kaurismäellä on samanlainen ote. Hänen elokuvansa ovat hauskoja ja surullisia samalla kertaa. Jotain sellaista haluan itsekin luoda.

Ironia on ollut pitkään suosittu asenne eksploitaatioteemoja käsiteltäessä. Se näkyy Quentin Tarantinoa imitoivien ohjaajien töissä. Myös Tarantinon elokuvisia esikuvia korostetaan retrohengessä... Minäkin olen syyllinen retroiluun...

Tunnet kuitenkin suhtautuvan genre-esikuviin varsin vakavasti. Toisaalta elokuviasi eivät tunnu pelkiltä pastisseilta. Mitä ajattele nykyisestä eksploitaatiokierrätyksestä? Suoraan sanottuna en tiedä siitä paljoakaan. En ole suuri kauhufani, vaikka diggai-

lenkin italokauhusta ja 1970-luvun jenkikauhusta *grindhouse*-osastosta John Carpenterin elokuviin – ne ovat puhdasta elokuvaa!

Kauhumieltymykseni ei liity kuolemaan tai sadismiin, vaan mysteeriiin ja jännitykseen. Jos elokuvan ainoa pointti on kuoleman kuvaaminen, niin ei nappaa.

Tämän aihepiiriin nykyelokuvassa sain suurimmat kiksit Héléne Cattetin ja Bruno Forzanin ohjauksesta *The Strange Color of Your Body's Tears* (2013). Se vei kauhua psykedeeliseen suuntaan.

Arvostan hyvää tekstiä, mutta sitä voin saada näytelmistä, kirjoista tai tv-sarjoista. Elokuvalta haluan jotain sellaista, jota voin saada vain siltä: kykyä vedota aisteihin visuaalisuudella ja tunnelmalla. Haluan elokuvan sekoittavan havainnointikykyäni.

Hélénen ja Brunon lisäksi tähän pystyy nykyohjaajista esimerkiksi Gaspar Noé, jonka tyyli muistuttaa transgressiivista elokuvaa. Ennen kuin löysin italialaisen kauhun, innoittajiani olivat amerikkalaisen transgressiivisen elokuvan pioneerit, kuten Richard Kern, Nick Zedd ja Tommy Turner. Fanitin myös Paul Morriseyta. Heidän ohjauksensa ovat uskomattoman dynaamisia ja visuaalisia olematta lainkaan narratiivisia. Kukaan ei tee enää sellaista elokuvaa.

Nick Zedd muuten esiintyy ensimmäisessä lyhytelokuvassani [15-minuuttinen *Bubblegum* (1996) esitettiin Berliinin elokuvajuhlilla, toim.huom.]

Esikoispitkäsi *Katalin Varga* (2009) kertoo *Neidonlähde*stä (1960) mukaillen naisesta, joka kostaakin raiskaajilleen. Elokuvan tekoprosessi oli varsin erikoinen...

Liiankin erikoinen.

Perit sedältäsi 200 000 punttaa ja lähdit sen turvin kuvaamaan elokuvaa Romanian unkarinkieliseen osaan puhumatta kieltä. Näyttelijät ovat paikallista teatteriveräkeä. Kuulemma lähipiirisi usutti sinua moneen kertaan käyttämään perinnön asuntoon, mutta pidit pääsi.

He olivat viisaita. Jos olisin ostanut asunnon ja myynyt sen pari vuotta myöhemmin, olisin voinut tuplata rahani hintojen nousun myötä. *Katalin Varga* avasi minulle ovia uusien elokuvien tekemiseen, mutta samalla se myös sulki sosiaalisia ovia minulta. Elokuvan takia minulla ei ole enää rahaa asua Englannissa, vaan asun Unkarissa. Käytännössä *Katalin Varga* ajoi minut maanpakoon.

Missä vaiheessa prosessia uskosi oli pahimmin koetuksella?

Syyskuusta 2007 kesäkuuhun 2008 elokuvanteko oli täydellisesti jäissä [koska kuvatun materiaalin jälkitöihin ei ollut rahaa toim.huom.] Minun oli muutettava takaisin äitini luo ja hankittava tavallinen työ. Se oli hankala jakso. Pari ensimmäistä kuukautta olin aika huonona.

Kesällä 2008 ajattelin, että yritin parhaani enkä onnistunut. Eikä tunne liittynyt vain *Katalin Vargaan*. Tein myös lyhytelokuvani omalla rahallani ja maksoin velkoja vuosien ajan. Filmille kuvaaminen ja sen leikkaaminen olivat tyyristä puuhaa.

Jos joku tarjoaisi pilleriä, jonka syömällä voisin paskantaa valmiin elokuvan, en kuitenkaan tarttuisi tarjoukseen. Pohjimmltani elän elokuvan tekoprosessille, erityisesti leikkaukselle ja äänimiksaukselle. Olet puhunut itsestäsi elokuva-alan ulko-

puolisena. Yrititkö jossain vaiheessa päästä elokuva-alalle perinteisempää reittiä, esimerkiksi elokuvakoulun kautta?

Yritin kaikkea, mitä vain keksin! Hain elokuvakouluun, enkä päässyt. Hain elokuvilleni rahoitusta, tuloksetta. Sitten hankkiuduin elokuva-alan hanttihommiin aikomukseni ponnistaa ylös alan sisällä. Sekään ei kuitenkaan mennyt suunnitellulla tavalla. Elokuvanteon jämähommiin ei makseta, eikä niitä voi tehdä loputtomiin – etenkin Lontoossa, jossa kaikki on kallista. Hanttihommat ovat ok, jos niistä saa rahaa. Ilmainen työ taas motivoi, jos siitä voi oppia jotain hyödyllistä. Yhtälö, jossa teen aivottomia hommia ilmaiseksi ei kuitenkaan toimi. Vein kuukauden ajan paketteja postiin ja muuta vastaavaa. Sitten hyväksikäyttö riitti minulle.

Sen jälkeen päätin, etten enää suostu asemaan, jossa minun pitää nuolla muiden persettä – vihaan sitä!

Vaikka epäonnistuisin omillani, ei ainakaan joutuisi enää nöyrytmään muiden armoille.

En halua sääliä itseäni. Elokuva on kilpailtu ala, enkä ajatellutkaan asioiden olevan helppoja.

Jälkeenpäin ajateltuna olen myös tyytyväinen, etten tehnyt elokuvaa 1990-luvulla. En ollut siihen valmis, vaikka silloin toki luulin toisin.

Berberian Sound Studiossa herkutellaan italialaisen 1970-luvun eksploitaatiotuoannon härskiäydellä. Halusitko tuuletella

omia huonoja muistojasi elokuva-alasta? Kuka vain, joka on elokuva-alalla kyllin pitkään, kuulee tarinoita huonosta käytöksestä.

Amerikkalaiset ohjaajat muistelevat usein haastatteluissa, miten heitä kusetettiin ensimmäisten elokuvien kanssa. 70-luvulla vedättäminen oli yleistä. Ei vain Italiassa, vaan koko elokuva-alalla.

Missä olisit nyt, jos *Katalin Varga* ei olisi valmistunut?

Asuisin varmaan Britanniassa, omassa asunnossani. Nyt asun Budapestissä ja opetan englantia. Olen tehnyt varmaan viittätoista työtä, mutta oikeasti osaan vain kahta: ohjata ja opettaa.

Suomalainen foley artist **Heikki Kossi** vastasi *Berberian Sound Studion* äänitehosteista. Mitä muistat yhteistyöstä hänen kanssaan?

Se oli ainoa elokuvantekovaihe, johon en päässyt osallistumaan. Heikki teki foleyhommat täällä Suomessa. Harmittaa, että menetin sen aikatauluongelmien takia. Rakastan katsoa äänitehosteiden tekemistä.

The Duke on Burgundy mukailee kauhun sijasta seksploitaatiota ja mieleen tulevat esimerkiksi lajin espanjalaisen maestron **Jesús Francon** elokuvat. Poinniksi nousee sadomasokistisessa suhteessa elävän naisparin todellisen valta-asetelman avaaminen. Dominoivaa Cynthiää (**Sidse Babett Knudsen**) kalvaa huoli nuoren rakastajattaren Evelynin (**Chiara D'Anna**) menettämisestä. S&M-akteista tulee Cynthialle paineistettua suorittamista, jossa

pelinsäännöt sanelee lopulta Evelyn.

Kun Cynthian selkä on oikeasti kipeä, sen hierominen ei kiinnostakaan "alistuvaa" rakastajaa.

Cynthia saa hieronnan, jos hän miellyttää Evelyniä asettumalla tämän toivomaan rooliin.

Minua kiehtoo asetelmassa se, ettei Evelyniä lopulta kiihota itse toiminta – se, että hänen päälleen esimerkiksi virtsaataan. Kliimaksia oleellisempaa on siihen johtava koreografia: asut, äänensävyt, koko näyttämöllepano.

Cynthian ja Evelynin suhde on kuin teatteriarena. Orgasmilla ei ole mitään tekemistä penetraation tai edes ruumiillisen kosketuksen kanssa, vain itse roolisuorituksella on väliä.

Kun katsot elokuvaa, katsot Evelyniä aluksi palvelijana ja sääliä, kun hänen päälleen pissataan. Kun katsot Cynthian juovan väkipakolla vettä kyetäkseen suoriutumaan roolisuorituksestaan, sympatiat kääntyvät hänen puolelleen.

Seksploitaatio oli minulle vain aloituspiste. Halusin näyttää genreen kuuluvan klassisen dominan roolinsa ulkopuolella: kuorsaamassa ja kompastelemassa repliikeissään. 1970-luvun seksploitaatiossa dominan irrottaminen roolistaan olisi ollut pyhäinhävääistys.

Asetelma, jossa myyttinen hahmo tekee arkisia asioita tuo väkisinkin mieleen Tarantinon varhaiset elokuvat. Rikoselokuvat vilisevät ammattitappajia, mutta heillä ei ole tapana tyriä keikkoja istumalla paskalla väärään aikaan. Tällainen ikonien horjuttaminen ei ehkä ole ironista, mutta demystifioi hahmoja.

Juuri demystifointiin pyrin. En halua nauraa hahmoilleni, vaan antaa heille heidän ansaitsemaansa kunnioitusta. Itse tilanteille kuitenkin voin nauraa. Huvittavuus tulee siitä, että fantasian ja sen toteuttamisen välinen kuilu tehdään näkyväksi.

Haluan käsitellä tätä kaikkea realistisesti, niin että huumori kumpuaa itse tilanteista. Vaikka siitä, että kun olet sidottuna koko yön, huoneeseen jää hyttynen.

Cynthia ei nauti dominana olost, mutta nauttii reaktiosta, minkä hän voi Evelynille roolissaan tuottaa. Yhtälöstä tulee kuitenkin liian raskas toteuttaa.

Ja lopputuloksena on seksploitaatiota, joka ei tarjoa rahtuakaan seksuaalista nautintoa. Pointtina ovat erotiikan sijasta parisuhteen kompromissit: kuinka pitkälle olemme oman mukavuutemme kustannuksella menemään miellyttääksemme muita?

Duke of Burgundy ja *Berberian Sound Studio* ovat sisarteoksia. Molemmissa lähdetään liikkeelle 70-luvun eksploitaatiogenrestä ja sitten vieraannutaan siitä. ✱



Katalin Varga (2009).