Rami Mähkä
FT, yliopistonlehtori, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

UTOPIASTA DYSTOPIAAN
High-Rise, 1970-luvun Britannia ja Brexit

Tarkastelen näkökulmatekstissäni brittiläisen ohjaaja Ben Wheatleyn (s. 1972) kirjailija J. G. Ballardin (1930–2009) samannimiseen romaaniin[1] (1975) perustuvaa elokuvaa *High-Rise* (*High-Rise*, Iso-Britannia, 2015) utopiasta dystopiaan etenevänä metaforisena tarinana. Elokuva kuvaa huippumodernia, näennäisen luokkarakenteetonta tornitaloa, jossa alkaa yllättäen esiintyä laajoja teknisiä ongelmia. Tyytymättömät asukkaat ajautuvat luokkasotaan vajoten lopulta aina barbarian tasolle. Esitän, että *High-Risea* on mahdollista tarkastella hyperbolana 1970-luvun Britannian moninaisille ongelmille ja elokuvan voi tulkita olevan metaforisessa suhteessa Britannian 2010-luvun puolivälin EU-eroon liittyneille keskusteluille. Tästä näkökulmasta *High-Rise* näyttäisi tukevan Euroopan unionissa pysymistä ja olevan eristäytymistä vastaan.

Aloitan tekstin käymällä läpi elokuvan tarinan keskeiset tapahtumat. Tämän jälkeen käsittelen tornitalon (*high-rise*) konseptia 1970-luvun eli Ballardin romaanin kirjoitusajankohdan kontekstissa. Laajennan 1970-lukukontekstia tarkastelemalla Britannian paikoin lähes kaoottista yhteiskunnallista tilannetta erityisesti 1970-luvun alkupuoliskolla. Myös elokuva sijoittuu selvästikin kyseiselle vuosikymmenelle, vaikkei sitä suoraan todeta. Lopetan tekstin erittelemällä niitä seikkoja, joiden perusteella elokuvan voi nähdä reaktiona sen tekoaikana käydyistä Brexit-debateista.

Huippumodernista barbariaan

High-Rise-elokuva alkaa eräänlaisella tuleviin tapahtumiin viittaavalla spoilerilla. Leikkaukset paljastavat täydellisessä kaaoksessa olevan tornitalon. *Voice-over* kertoo, että tohtori Laing (Tom Hiddlestone) on pääosin tyytyväinen elämäänsä tornitalossa. Suurin osa asukkaista on ”poissa tieltä”, ja hän saa itse päättää, miten mennä elämässä eteenpäin. Tätä pohdiskellessaan Laing grillaa terassilla koiran koipea ateriakseen.[2]

Alkukohtauksesta elokuva siirtyy tapahtumissa muutaman kuukauden taaksepäin hetkeen, jolloin lääkäri Robert Laing on juuri muuttanut huippumoderniin tornitaloon. Neljäkymmentäkerroksisessa talossa on oma kauppa, uima-allasosasto, kuntosali, juhlatiloja ja niin edelleen. Talon on tarkoitus täyttää asukkaiden kaikki tarpeet ja olla moderni utooppinen kokonaisuus.

Kaikki talossa tapahtuvat sosiaaliset kohtaamiset ja suhteet tuntuvat kuitenkin kylmiltä ja tunteettomilta. Asukkaat – huolimatta kaikkien mainitsemasta talon

1 Julkaistu suomeksi nimellä *Tornitalo* (1999). Suomentanut Ville Keynäs. Loki-kirjat.

2 Ballardin romaani alkaa vastaavasti virkkeellä, joka kertoo, että Laing syö parhaillaan koiranlihaa.

huippumoderniudesta – eivät tunnu nauttivan taloyhteisöstä. Laing aloittaa kasuaalin seksisuhteen kerrosta ylempänä asuvan yksinhuoltajaäidin Charlotten (Sienna Miller) kanssa. Charlotte edustaa emansipoitunutta naista, joka poimii miehiä kumppaneikseen täydellisellä itsevarmuudella.

Tornitalon konseptia avaavassa kohtauksessa Laing saa kutsun talon suunnittelijan Anthony Royalin (Jeremy Irons) luokse. Royal asuu talon kattohuoneistossa koko kattotasanteen käsittävine puutarhoineen. Royal, jota asukkaat kutsuvat ”Arkkitehdiksi”, kertoo Laingille, että hänen tavoitteensa on luoda uudenlainen sosiaalinen kokonaisuus, joka rikkoo perinteiset hierarkiat ottamalla kaiken mahdollisen huomioon. Tornitaloja on tulossa alueelle viisi, ja niistä ensimmäinen, Laingin ja Royalin asuttama, on hiljattain valmistunut.

Kuva 1. Tornitalon suunnittelija Royal (Jeremy Irons, vas.) kertoo utooppisista suunnitelmistaan Laingille (Tom Hiddlestone). Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Royal rakentaa tornitaloista sosiaalista utopiaa. Royalin jalosta pyrkimyksestä huolimatta käy selväksi, että talossa on selkeä hierarkia, jota asuinkerrokset ilmentävät – mitä korkeampi status, sen korkeammalla asuu. Vaikkei täsmällistä sosiaalista rajaa ole, talossa on ikään kuin ”kahden kerroksen väkeä”. Laing pyörii molemmissa piireissä, mutta hän on samalla aina ulkopuolinen.

Royalin talon eliitille järjestämissä juhlissa ihmiset ovat pukeutuneet kuin takavuosisatojen aateliset peruukkeineen. Sosiaalinen koodi koostuu keskinäisestä nokittelusta ja nokkeluuksien viljelystä. Alempien kerrosten aulajuhlat taas ovat hillittömät ryyppäjäiset, joissa tanssitaan ja tapellaan. Vaikka Laing selvästi pitää menosta ja humaltuu muiden mukana, hän ei ole juhlissa täysin kotonaan.

Talossa alkaa ilmetä askel askeleelta pahenevia sähkö- ja vedenjakelukatkoja, hissit jumittuvat ja koko talotekniikka alkaa pettää. Royalkaan ei osaa selittää, miksi – niin vain tapahtuu. Alakerrosten asukkaat kokevat, etteivät ongelmat kosketa yläkerrosten asukkaita, vaikka nämä kärsivät yhtä lailla. Alakerrosten sosiaalinen johtohahmo eli televisiotoimittaja Wilder (Luke Evans) tekee ensimmäisen kapinallisen teon johdattamalla lapsikatraan talon uima-altaalle, jossa on meneillään yläluokan cocktail-juhlat. Hänen johdollaan lapset päätyvät riemukkaina altaaseen. Ylempien kerrosten asukkaat poistuvat närkästyneinä.

”Kapinaa” seuraa katsojan yllättävä, lähes dialogiton ja painajaisunen kaltainen, häivähdyksenomaisista otoksista koostuva montaasijakso. Montaasin päätteeksi rakennuksen interiööri muuttuu tila tilalta kuin autiotalon vandalisoiduksi kaaokseksi ihmisten käyttäytyessä primitiivisimpien vaistojensa varassa. Asukkaat jättäytyvät kokonaan pois talon ulkopuolisesta elämästä, työpaikat mukaan lukien. Talon supermarket on avoimen ryöstelyn kohteena, samalla kun kovaäänisistä ilmoitetaan rutiininomaisesti viikon tarjoustuotteista. Lopulta myös tapahtumista sivussa pysytellyt Laing sekoaa ja hakkaa tuntemattoman miehen henkihieveriin tavoitellessaan maalipurkkia, jolle kummallakaan ei ole todellista tarvetta. Wilder hakkaa ja raiskaa Charlotten, joka on aina torjunut hänen suorasukaiset mutta ei-aggressiiviset lähentely-yrityksensä. Verinen Charlotte tarjoaa sanattomasti purkin

Kuva 2. Talon ongelmista ja sosiaalisesta eriarvoisuudesta tarpeekseen saanut Wilder (Luke Evans) johdattaa riemuitsevan lapsijoukon pilaamaan yläkerrosten cocktail-tilaisuuden. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Kuva 3. Laing kantaa kuolleen Royalin tornitalon groteskina ruumishuoneena toimivalle uima-allasosastolle. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

koiranruokaa kuin kiitoksena ”rakastajalleen”. Väkivallasta ja millä-tavoin-tahansa hengissä säilymisestä on tullut tornitalon elämän arkista sisältöä.[3] Utopia on kääntynyt totaaliseksi dystopiaksi.

Lopulta Wilder ujuttautuu Royalin kattohuoneistoon ja ampuu tämän. Paikalla olevat naiset, joista ainakin yhden Wilder on raiskannut aiemmin, piirittävät Wilderin ja puukottavat raivoissaan tämän hengiltä kymmenin iskuin. Laingista tulee ilman muodollisia päätöksiä rakennuksen uusi johtaja. Laing odottaa vastaavanlaista kehitystä tapahtuvaksi myös seuraavaksi valmistuvassa tornitalossa: ”Kaiken kaikkiaan, elämä tornitalossa on ollut hyvää”, Laing pohtii. Elokuva loppuu samaan otokseen kuin millä se alkoi.

Tornitalojen aikakausi Britanniassa

Taiteen- ja viestinnäntutkijat Marko Kiessel ja Jonathan Stubbs (2023) esittävät elokuvatutkija Janet Staigerin argumentteihin pohjaten, että 2000-luvun tieteisdystopioiden suurkaupunkikuvaukset toimivat tyypillisesti utooppisen[4], modernistisen suurkaupunkiarkkitehtuurin kritiikkinä. Nimenomaan tornitaloilla – Fritz Langin *Metropoliksen* (1927) tapaan – on keskeinen rooli. Ne edustavat tavallisesti valtahierarkiaa, jossa asuinkerroksen korkeus kertoo ylhäisestä sosiaalisesta asemasta. Varsinaiset alemmat luokat taas on työnnetty asumaan periferiaan. Kiessel ja Stubbs tulkitsevat omaan tapaani, että *High-Risen* Royal on pyrkinyt luomaan sosiaalisen muutoksen tuovaa designia, mutta kerrokset kuvastavat silti selkeää hierarkiaa. Vaikka *High-Risea* on mahdollista lähestyä 2000-luvun (tieteis)dystopiana[5], sillä on selkeä brittiläinen historiallinen konteksti.

Vuonna 1975, siis samana vuonna kuin elokuvan pohjana oleva Ballardin romaani[6] ilmestyi, brittiläiset arkkitehtuurihistorioitsijat Colin Amery ja Dan Cruickshank julkaisivat kirjan *The Rape of Britain*. Kirjassa he toteavat, että Britannia kärsi toisessa maailmansodassa natsi-Saksan pommitusten laajoista tuhoista, mutta kaikki maan kaupungeille sittemmin aiheutunut ”kolossaalinen” tuho on brittien omaa työtä. Amery ja Cruickshank myöntävät sodanjälkeisen massarakentamisen olleen välttämätöntä. Kuitenkin tapa, jolla se toteutettiin – yksityisellä pääomalla, poliitikkojen siunaamana – oli heidän mielestään täysin väärä. Historioitsijat kutsuvat toteutustapaa ”lisensoiduksi vandalismiksi”, ”hirmuteoksi” (*atrocity*), jopa ”raiskaukseksi”. Historian mittaan orgaanisesti kasvaneet, elämää sykkineet kaupungit revittiin maan tasalle, ja tilalle nousi monotonista, elotonta betonia. (Amery & Cruickshank 1975, 9–14, 187–189; ks. myös Hewison 1987, 37.)

3 Ballardin perhe joutui japanilaiselle internointileirille Sanghaissa toisen maailmansodan alkuvaiheessa. Siellä nähdyt raakuudet yhdistettynä Ballardin mukaan ”hyviin muistoihin lasten leikeistä” on nähty keskeisenä taustana *High-Rise*-romaanille sulkeistettuine maailmoineen. (Ks. esim. Hall 2015.)

4 Utopian ja arkkitehtuurin suhteesta ks. esim. Picon 2013.

5 Esimerkiksi vaikutusvaltaisen Internet Movie Databasen genreluokituksessa scifi on mukana, vaikkei elokuva sisällä mitään ”tieteellistä” teknologiaa, jota 1970-luvulla ei ollut olemassa. Ks. https://www.imdb.com/title/tt0462335/ (linkki tarkistettu 12.8.2026).

6 Hallin (2015) mukaan Le Corbusierin Cité Radieuse Marseillessa (rakennettu 1952) ja Montparnasse Pariisissa (1973) olivat Ballardin tornitalon innoittajia, mutta merkittävin inspiraatio oli Balfron Tower Etelä-Lontoossa (1967). Viimeksi mainitun oli suunnitellut arkkitehti Ernö Goldfinger (1902–1987). Samaisen arkkitehdin sukunimen Ian Fleming lainasi Bond-tarinansa konnalle ilmeisesti siksi, koska inhosi vanhat talot jyrännyttä betonibrutalismia. Goldfinger asui aluksi tornitalon penthousessa Royalin tapaan mutta muutti takaisin kotiinsa Hampsteadiin vain muutaman kuukauden kuluttua. (Ks. myös Luckhurst 2016; Penz 2021, 26; Kiessel & Stubbs 2023, 30.)

Sosiaalihistorioitsija Dominic Sandbrook (2010, 186–191) toteaa, että kun monet brittiläiset kaupunkilaiset katsoivat ulos ikkunoistaan 1970-luvulla, he eivät enää nähneet vuosisatojen varrella orgaanisesti muodostunutta kivi- ja tiilirakennusten nauhaa vaan betoni- ja asfalttiviidakon. Näkymä edusti hirvittävällä tavalla pieleen menneitä sodanjälkeisiä utooppisia visioita. Esimerkiksi maan toiseksi suurin kaupunki Birmingham, joka oli edustanut viktoriaanisen ajan valistunutta kaupunkisuunnittelua, muuttui 1960-luvulta alkaen kansalliseksi betonibrutalismin symboliksi. Birminghamia hallitsivat ”tukahduttavat ylikulkuväylät (*flyover*), sieluttomat tornit ja sateenkastelema betoni”.[7]

Myös Sandbrookin mielestä matalatuloisille suunnatut tornitalot edustivat brittikaupunkeja kohdannutta hävitystä. Tätä progressiiviseksi ja selkeisiin nopeisiin tuloksiin johtanutta asuinpolitiikan muutosta kannattivat 1950- ja 1960-luvuilla sekä työväenpuolue että konservatiivit. 1970-luvulle tultaessa sanomalehdet alkoivat täyttyä tarinoista tornitaloelämän painajaismaismaisuudesta. Talojen asukkailla oli tilastollisesti huomattavasti enemmän terveyshuolia, he eivät ulkoilleet, lapsilla ei ollut ympäristöä, missä leikkiä, ja erityisesti liikuntarajoitteiset pelkäsivät jatkuvasti hissien hajoamista – eikä suotta, sillä hissit reistailivat usein. Kyllästyneet nuoret sotkivat rappukäytävät ja yleiset tilat roskilla, graffiteilla, virtsalammikoilla ja vandalismilla. Huonokuntoisimpia taloja alettiin purkaa niiden ollessa hädin tuskin kymmenen vuotta vanhoja. Tornitalosta tuli sodanjälkeisen konsensusideaalin tuhoutumisen symboli. (Sandbrook 2010, 186–191.) Tulkitsen *High-Risen* kommentoivan muutosta hyperbolan eli tarkoituksellisen liioittelun kautta.

High-Rise kääntää kuvatun kehityksen symbolisesti ympäri laittamalla nopeasti rapistuvan tornitalon asukkaiksi varakkaat ja keskiluokkaiset ihmiset.[8] Ylellisten

Kuva 4. Huippumodernien tornitalojen hallitsema maisema. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

7 Myös myöhemmin käsittelemäni *Life on Marsin* alkukohtauksessa päähenkilö herää rakennustyömaalta, jossa on suuri havainnekuva rakenteilla olevasta ”uudesta” Manchesterista.

8 Ks. myös Luckhurst 2016. Altaç (2020, 103) toteaa, että luokkainversiosta johtuen *High-Risen* tarinaa voi pitää jopa tieteisfiktiona. Klein (2020) puolestaan tarkastelee romaania ja elokuvaa heterotopian käsitteen kautta, ”käytäntöön pantuna utopiana”, jolla on moniselitteinen suhde ulkopuoliseen maailmaan, jota elokuvassa ei siis kuvata. Hall (2015) ei puolestaan näe asetelmaa luokkasotana, koska kaikki ovat keskiluokkaisia ammattilaisia. Taistelu on hänestä territoriaalista, atavistista.

tornitalojen rakentaminen, tällä kertaa korkeapalkkaisille asukkaille, alkoi Britanniassa uudelleen joitain vuosikymmeniä myöhemmin (Luckhurst 2016; ks. myös Klein 2020, 412). Elokuvan 1970-luvun asetelmassa parempiosaiset edustavat ylhäältä päin idealistisesti toteutettua suurimittaista suunnittelua mutta joutuvatkin itse suurten yhteiskunnallisten visioidensa uhriksi. Kuten Sandbrook (2010, 190) toteaa, tarinan verikekkerit ja implikoitu kannibalismi eivät sentään vastanneet todellisuutta. Ballardin dystooppinen visio oli silti epämiellyttävän lähellä aikakauden kasvavaa julkista väkivaltaa ja perheyhteisöjen hajoamista.

High-Rise 1970-luvun Britannian hyperbolana

Wheatleyn elokuvalle ei anneta ajallisia ja paikallisia koordinaatteja, mutta kuosit, interiöörit ja pihalle parkkeeratut autot viittaavat selvästi 1970-lukuun. Elokuvan henkilöhahmotkin ovat ilmiselvästi brittejä. Päähenkilön nimi on viittaus skotlantilaiseen ”psykiatriin, runoilijaan ja vastakulttuuriseen ikoniin” R. D. Laingiin (1927–1989), ”psykoterapeuttiin, jolla oli enemmän kuin muutama omakin mielenterveydellinen ongelma”. Jälkimmäiseen, tosielämän Laingiin yhdistettiin usein LSD, shamanismi ja porvarillisille arvoille nauraminen, minkä vuoksi Laingin ajatukset saivat erittäin laajaa vastakaikua vastakulttuurisiksi itsensä kokeneiden keskuudessa. (Sandbrook 2010, 434–436; ks. myös Klein 2020, 419.) Syy Ballardin Laingiin viittamiselle ei liene tiedossa, mutta imartelusta ei ainakaan ollut kyse.[9]

Wheatley viittailee *High-Risen* kautta myös brittielokuvan historiaan. Elokuvan juliste mukailee inspiraatiotaan peittelemättä Stanley Kubrickin *Kellopeliappelsiinin* (*A Clockwork Orange*, Iso-Britannia ja Yhdysvallat, 1971) julistetta.[10] Myös Kubrickin elokuvassa betonitornitalojen symboloima utooppinen modernismi on kääntynyt sadistisen jengiväkivallan hallitsemaksi urbaaniksi dystopiaksi (ks. myös Sandbrook 2010, 448–449). Lisäksi *High-Rise* tuo väistämättä mieleen Richard Lesterin elokuvan *Bed Sitting Room* (*Bed Sitting Room*, Iso-Britannia, 1969), jossa ydinsodan jälkeisessä Britanniassa kourallinen eloonjääneitä elää surrealistista elämää teeskennellen, että kaikki on ennallaan. *Bed Sitting Roomin* tyylilajina on sysimusta farssi. Painajaismaista skenaariota ”kevennetään” koomikkotähtien Spike Milligan, Peter Cook, Dudley Moore ja Harry Secombe johdolla. (Mähkä 2016b, 41; ks. myös Prasch 2015; Flanagan 2019, 180–190.)

High-Risessä on otos, joka viittaa suoraan Lesterin elokuvaan: Hengiltä pahoinpidellyn miehen päähän on lyöty televisio, ja hänen kasvonsa näyttävät olevan ikään kuin ”kuvaruudulla”. Lesterin elokuvassa taas yksi eloonjääneistä toimii ”BBC:n uutistenlukijana” seisten television etupaneelin takana kuvaruudusta kameraan katsoen (ks. myös Flanagan 2016, 436). Kuitenkin, siinä missä *Bed Sitting Roomin* brechtiläiset elementit (ks. myös Prasch 2015, 31) sekä lähes maaninen sanaleikittely ja gagien viljely mahdollistavat katsojan etääntymisen tarinamaailmasta, *High-Risen* inhorealismi ei tällaista mahdollisuutta tarjoa.[11]

High-Risen kuvaamaa tornitalon yhteiskuntaa, ennen sen romahdusta barbarismin tilaan, voi lähestyä jälkiteollisen yhteiskunnan käsitteen kautta. Yhteiskuntatieteilijä

9 Ballardin romaanin tulkinnasta Laingin tekstien kautta ks. Bradshaw & Brown 2018, erit. 338–341.

10 Ks. https://www.barnflakes.com/blog/2016/03/lookalikes-38-high-rise-and-clockwork.html (linkki tarkistettu 11.8.2026).

11 Wheatley värväsi päälavastesuunnittelijaksi Mark Tildesleyn vakuututtuaan tämän työstä post-apokalyptisessä kauhuelokuvassa *28 päivää myöhemmin* (*28 Days Later*, Iso-Britannia, 2002. Stamp 2016).

Keijo Rahkosen (1996) mukaan konseptilla on vahvat utooppiset juuret. Sosiologi Daniel Bell lanseerasi käsitteen vuonna 1973 ilmestyneessä teoksessaan *The Coming of Post-Industrial Age: A Venture in Social Forecasting*. Bellille jälkiteollinen yhteiskunta merkitsee yhteiskuntarakenteen muutosta yhtenä yhteiskunnallisena ulottuvuutena, ei totaalisena muutoksena. Jälkiteollinen merkitsee siirtymistä tavaratuotannosta informaatio- ja tietoyhteiskuntaan, ja se on olennaisesti ihmisten välistä ”peliä”. Jälkiteollinen yhteiskunta oli Bellille joka tapauksessa ideaalimalli ja sellaisenaan utooppinen. (Rahkonen 1996, 43, 46–48.) Royalin ideaaliin tähtäävä yhteiskunta-suunnittelu, arkkitehdin itsekin myöntämine puutteineen, sopii erinomaisesti Bellin jälkiteollisen yhteiskunnan teoriaan.

Samana vuonna kuin Bellin kirja ilmestyi ja Ballard oletettavasti ainakin jo suunnitteli kirjaansa, Britannia oli lähes kaaoksessa. Dominic Sandbrook luonnehtii

Kuva 5. *High-Rise* viittaa muun muassa Richard Lesterin elokuvaan *Bed Sitting Room* (1969). Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Kuva 6. Yläluokka järjestää viinanhuuruisia orgioita kaiken romahtaessa ympärillä. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

ajanjaksoa dramaattisella metaforalla ”Pompeijin viimeiset päivät”. Vuoden 1973 lopulla Britannian tilanne oli öljykriisin, elintarvikkeiden heikon saatavuuden ja energiakatkojen takia Sandbrookin mukaan pahin, mitä maa oli joutunut kohtaamaan rauhanaikana. Tilanteen vakavuuden ymmärtämiseksi on muistettava, että Britannia joutui karsimaan sodanajan sääntelyä pikkuhiljaa: esimerkiksi ruoan säännöstely loppui vasta 1954. Nyt yllättäen maa oli uudessa suuressa kriisissä. Vuonna 1974 kuluttajille jaettiin sähköä vain kolmena päivänä viikossa (”Three-Day Week”). Tämä jäi monille briteille avainkokemukseksi 1970-luvusta. Kokemuksen merkityksestä kertoo esimerkiksi se, että brittihistorioitsija Andy Beckettin Britannian 1970-lukua käsittelevä kirja on nimetty otsikolla *When the Lights Went Out*. Kaikkialla oli hämärää, ruokakaapit olivat tyhjiä, kaupat kiinni ja kadut autioita. (Beckett 2009, 125–126, 132–143; Sandbrook 2010, 595–601; ks. myös Turner 2008, 1; Mähkä 2016a, 37–38.)

Öljykriisi, lakot, inflaatio ja yleinen taloudellinen taantuma,[12] IRA:n pommi-iskut, ”sosiaalinen fragmentaatio ja moraalinen romahdus”[13] (Sandbrook 2010, 540–543, 589, passim) – Sandbrook voisi yhtä hyvin kuvailla sitaatillaan *High-Risea*. Yleisen kaaoksen ja väkivallan voi puolestaan nähdä yhden 1970-luvun Britannian tunnetuimman kulttuuri-ilmiön eli jalkapallohuliganismin massiivisen nousun kontekstissa. Sandbrook pitää ilmiön yhtenä avainhetkenä, kun joukkueensa murskatappiosta raivostuneet Tottenhamin kannattajat tuhosivat heitä kuljettaneen junan matkustamon. Kun kannattajat heitettiin junasta, he lähtivät riehumaan epäonnekkaan pikkukaupungin kaduille. Englantilaisfanien huliganismi levisi kotimaasta euro-otteluihin. Skottifanit puolestaan hävittivät Wembleytä – maalit mukaan lukien – Englantia vastaan vuonna 1977 käydyn ottelun jälkitunnelmissa. Jalkapallohuligaanien riehumisesta tuli 1970-luvulla Britannialle kansallinen ja kansainvälinen häpeätahra. (Mts. 556–565, 574–575 ja passim.)

Brittiläinen yhteiskuntatieteilijä Tom Nairn julkaisi vuonna 1977 kirjan *Break-Up of Britain*, jossa hän väittää, että Britannia oli ollut niin riippuvainen kadonneesta imperiumistaan, että sitä leimasivat nyt ”nopeasti kiihtyvä takapajuisuus, taloudellinen stagnaatio, sosiaalinen hajoaminen ja kulttuurinen epätoivo”, joiden seurauksena Britannia oli yksinkertaisesti hajoamassa. Nairnin näkemys jaettiin maassa laajalti, joskaan ei välttämättä yhtä dramaattisessa muodossa. (Mähkä 2016b, 217–218.) *High-Rise* puolestaan esittää vastaavan tulkinnan 1970-luvun Britanniasta hyperbolan kautta.[14]

High-Rise, 1970-luku ja Brexit

1970-luvun ironinen nostalgisointi alkoi brittiläisissä kulttuurituotteissa 1990-luvulla, mutta ironisuus alkoi vähetä 2000-luvun alkuvuosien erilaisissa nostalgiahenkisissä teoksissa, kuten muistelmissa. Kyse oli usein siitä, että 1970-luvulla kasvaneet olivat nyt vaikutusvaltaisia brittimedioissa. (Cook & Irwin 2012, 109–110.) 1970-luvusta inspiroitunut muoti 2000-luvun ensimmäisellä vuosikymmenellä lienee selvin esimerkki ilmiöstä. Yksi esimerkki 1970-luvun (retrohenkisestä populaarikulttuurisesta) nostalgisoinnista on myös BBC:n televisiosarja *Life on Mars* (*Life on Mars*, 2006–2007),

12 Jopa Ugandan diktaattori Idi Amin oli niin huolissaan, että lupasi taloudellista apua omista varoistaan ja keräyksinä maansa kansalaisilta – ja ilmeisesti onnistui varainkeruuhankkeessaan. Vaivaantuneen ”radiohiljaisuuden” päätteeksi britit kieltäytyivät kohteliaasti. (Sandbrook 2010, 593.)

13 Nimihenkilöä elokuvassa *Hitler: Viimeiset kymmenen päivää* (*Hitler: The Ten Last Days*, Ohj. Ennio De Concini, Iso-Britannia & Italia, 1973) näytellyt Alec Guinness totesi, että dekadenssi alkoi leimata Englantia kuukausi kuukaudelta yhä enemmän (sit. Sandbrook 2010, 594).

14 Sekä Nairn että Ballard kirjoittivat brittiläiseen *Bananas*-taideaikakauslehteen (ei vuotta).

jossa 2000-luvun manchesterilainen poliisietsivä (John Simm) joutuu onnettomuuteen ja herää vuodessa 1973. Sarja on aikamatkafantasia, jossa 1970-luvun alun Britanniaa tarkastellaan 2000-luvun silmin. (Mähkä 2011.)

Sarja esittelee katsojille runsaasti pöyristymisen aiheita, kuten avointa seksismiä, seksuaalista häirintää, rasismia, homofobiaa sekä poliisin väkivaltaisuutta ja puoliavointa korruptiota. Työttömyys, lakot, jalkapallohuliganismin nousu ja IRA:n uhka varjostavat kaupunkia. Vaikka *Life on Marsin* 1970-luvun alkupuolen Britannia näyttäytyy sosiaalisesta näkökulmasta tarkasteltuna lähes barbaarisena – erotuksena *High-Risen* totaaliseen barbarismiin – sitä leimaa kuitenkin eräänlainen välittömyys sekä ennen kaikkea yhteisöllisyys. Tämä osoitetaan myös audiovisuaalisesti ja kerronnallisesti: 2000-luvun tapahtumien kylmänviileä siniharmaa verrattuna 1970-luvun lämpimään, monenkirjavaan ja pehmeään värimaailmaan. Niinpä, kun päähenkilö saa lopuksi valita, palaako hän 2000-luvulle vai jääkö 1970-luvulle, hän valitsee empimättä jälkimmäisen. (Sarjan ambivalentista 1970-lukurepresentaatiosta ks. myös Cook & Irwin 2012.)

High-Risen 1970-luvulle taas haluaisi tuskin kukaan. Vaikka voi väittää, että elokuva kuvaa vain tornitalon yhteisön romahdusta, tulkitsen elokuvan metaforana yhteiskunnasta – kansakunnasta – laajemmin. Elokuvan tuottaja Jeremy Thomas (s. 1949) on kertonut, että hän oli yrittänyt tehdä Ballardin kirjasta elokuvasovituksen lähes 40 vuoden ajan, siis käytännössä kirjan ilmestymisestä asti (Hall 2015). Mikä teki tarinasta ajankohtaisen ja mahdollisesti yleisöjä puhuttelevan 2010-luvun puolivälissä? Nähdäkseni se on ulkomaailmasta eristäytymisen teema.

High-Risen ensi-ilta oli 18.3.2016 eli reilut kolme kuukautta ennen Britannian kansanäänestystä, jossa päätettiin siitä, jättääkö maa Euroopan unionin. Brittejä jakanut väittely oli kuitenkin jatkunut kiivaana jo vuosia (ks. esim. Watt 2011), eli myös elokuvan tuotantoprosessin ajan. On perusteltua ajatella, että Brexit-debatti olisi vaikuttanut jollain tavalla elokuvan tekemiseen, sillä elokuvan hahmot päätyvät elämään täysin eristyksissä ulkomaailmasta, talon hallinnasta luokka- tai heimosodankaltaisesti taistellen.

Myös Ballardin kirjoittaessa kirjaansa Britannia järjesti kansanäänestyksen eurooppalaiseen liittoon, EEC:hen, kuulumisesta; tämä siitäkin huolimatta, että Britannian jäsenyys oli vasta pari vuotta vanha. Silloin 67 % äänesti liitossa pysymisen puolesta. (Ks. esim. Sandbrook 2012, 319–339.) Britannian usein problemaattisella suhteella Eurooppaan erokeskusteluineen saattoi siis olla vaikutuksensa alkuteoksen hermeettiseen tarinamaailmaan.

Teemaa voi lähestyä paralleelin kautta. Samaan aikaan, kun Ballard kirjoitti synkkää romaaniaan ja Britannia oli kaaoksen partaalla Euro-erokeskusteluineen, brittitelevisiossa pyöri 1900-luvun alkuvuosikymmenille sijoittunut brittisarja *Kahden kerroksen väkeä* (*Upstairs, Downstairs*, LWT/ITV 1971–1975).[15] Kun 2010-luvun Britanniassa käytiin alati kuumenevaa keskustelua erosta Euroopan unionista, 1900-luvun alkupuolen periodia niin ikään kuvaavasta *Downton Abbeysta* (ITV, 2010–2015) tuli suurmenetys,[16] myös kansainvälisesti. Kyseessä voi olla puhdas sattuma, mutta näyttää siltä, että kriisiajat ovat saaneet brittiläiset viihteentekijät kääntymään kansalliseen menneisyyteen.[17] *Downton Abbey* alkaa uutisella Titanicin uppoamisesta

15 Turner (2008, 153–152) näkee sarjan osittain konservatiivisena yrityksenä tuomita lakkoilevat ammattiliitot. Erkki Toivanen teki Ylelle reportaasin sarjasta kuvauspaikalla Lontoossa vuonna 1974. Ks. https://yle.fi/a/20-112547 (linkki tarkistettu 6.8.2026).

16 Samaan aikaan BBC esitti jatkosarjaa (2010–2012) mainitulle 1970-luvun *Upstairs*, *Downstairs* -sarjalle.

17 Layne (2020) tulkitsee, että Brexit-prosessin aikana tehty *Downton Abbey* -elokuva (Michael Engler, 2019) tarjoili brittiyleisöille optimistisen ja lohduttavan narratiivin ”uudesta aikakaudesta”. Ks. myös White 2022, 87–103.

symbolina Britannian ”ancien régimen” lopun alulle. Sarjan keskeinen teema ovat poliittiset ja sosiaaliset muutokset, joita tarkastellaan aatelisperheen näkökulmasta. *High-Risessa* tuhoutuu puolestaan 1960-luvun Britannian optimismi.

Kulttuurihistorioitsija Robert Hewison (1987, 9–10, 28–31, 45–47, passim) kirjoittaa kulttuuriperintöteollisuudesta (*Heritage Industry*), josta oli tullut yhä näkyvämpi osa Britannian yhteiskuntaa ja kulttuuria. Mikä tahansa kansalliseen menneisyyteen liittyvä näytti olevan myytävissä yleisöille. Samalla tuntui siltä, että Britannialla oli pakkomielteinen suhde menneisyyteensä. Se ei osannut katsoa tulevaisuuteen, sillä maan koettiin olevan taantumassa. Viimeksi mainittua yleisesti koettua tunnetta pyrittiin karkottamaan tuottamalla pakonomaisesti hyödykkeitä entisen imperiumin rikkaasta kulttuuriperinnöstä. Nostalgia ja eskapismi olivat ilmeisiä syitä ”teollisuudenalan” menestykselle.

Kulttuurintutkija Jon Stratton (2019) esittää, että briteillä, tarkemmin englantilaisilla, on latentti vuosisatainen ja erityisesti toisesta maailmansodasta ja natsi-Saksan invaasion pelosta johtuva kollektiivinen lähihistoriallinen kulttuurinen trauma, joka nousi Brexit-prosessin aikana selvästi esiin. Vuosi Brexit-äänestyksen jälkeen saivat ensi-iltansa elokuvat *Churchill* (*Churchill*, Iso-Britannia, 2017), *Darkest Hour* (*Darkest Hour*, Iso-Britannia, 2017) ja *Dunkirk* (*Dunkirk*, Iso-Britannia, Yhdysvallat, Ranska ja Alankomaat, 2017). Kaksi ensin mainittua kertovat sodanajan pääministeristä Winston Churchillista, viimeksi mainittu brittien vetäytymisestä manner-Euroopasta vuonna 1940. Elokuvien on tulkittu heijastavan ja jopa tukevan Brexitin eetosta vetoamalla brittiyleisöjen patriotismiin. (Stratton 2019; ks. myös White 2022, 104–120.) Britti-imperiumia, toista maailmansotaa ja ”globaalin Britannian” konseptia käyttivät Brexit-debattien aikana niin eroa halunneet kuin EU:ssa pysymistä liputtaneet (Mähkä 2019). Ilmiö kertoo menneisyysallegorioiden loputtomasta käyttökelpoisuudesta nykyhetken haasteiden edessä.

Lopuksi

High-Risen metaforisen tarinan sanoma on selvä: eristäytyminen ja omaan kaikkivoipaisuuteen uskominen ovat tie tuhoon. Ballard kirjoitti romaaniaan samalla kun Britannia oli suuressa pulassa vähän joka suhteessa ja äänesti myös EEC:ssä pysymisestä. *High-Risen* representaatio 1970-luvun Britanniasta on lohduton, vaikka tarina onkin itsetarkoituksellisen groteski hyperbola Britannian tuon ajan ongelmista. Tarinan filmatisoinnista päätettiin puolestaan samalla, kun Britanniassa väiteltiin, tulisiko maan erota Euroopan unionista. On mahdollista, että kyseessä on sattuma, mutta se, että eristäytymisen teema osuu ajallisesti yhteen Ballardin romaanin ja Wheatleyn[18] elokuvan kanssa, tekee tulkinnasta brittiläisestä kulttuurisesta kontekstista käsin nähdäkseni hedelmällisen. Tarkoitukseni ei ole väittää, että *High-Rise* käsittelee ajatusta Britannian mahdollisesta EU-erosta (allegorisen) suoraan tai tietoisesti. Kuitenkin tarina ulkomaailmasta omasta tahdostaan eristäytyvästä, keskenään riitaisasta yhteisöstä on asetelmaltaan hedelmällinen tulkinnalle (vastaavasta ajatuksesta laajemmin 2010-luvun brittielokuvan kontekstissa, ks. Archer 2021, erit. 3–8, passim).

Näkökulmateksti on osa Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahaston rahoittamaa hanketta ”Empire of the Mind: Brexit, Media and Heritage, 1979–2019”.

18 Myös *High-Risea* seurannut Wheatleyn elokuva *Free Fire* (Iso-Britannia & Ranska, 2017) sijoittuu 1970-luvulle ja on hyvin väkivaltainen.

Lähteet

Elokuvat

High-Rise (Iso-Britannia, 2015). Ohjaus: Ben Wheatley. Käsikirjoitus: Amy Jump J. G. Ballardin samannimiseen romaaniin perustuen. Pääosissa: Tom Hiddlestone, Jeremy Irons, Sienna Miller, Luke Evans, Elizabeth Moss. Tuotanto: Recorded Picture Company, HanWay Films, Film 4, BFI, Northern Ireland Screen, Ingenious Media. Ensi-ilta 18.3.2016.

Alkuperäislähteet

Amery, Colin & Cruickshank, Dan (1975) *The Rape of Britain*. Foreword by Sir John Betjeman. Elek Books.

Bananas (Periodical): A Preliminary Inventory of Its Records at the Harry Ramson Center (ei vuotta). https://norman.hrc.utexas.edu/fasearch/findingAid.cfm?eadid=00181 (linkki tarkistettu 17.8.2026).

Hall, Chris (2015) Why JG Ballard's High-Rise takes dystopian science fiction to a new level. *The Guardian* 3.10.2015. https://www.theguardian.com/books/2015/oct/03/jg-ballards-high-rise-takes-dystopian-science-fiction-to-a-new-level (linkki tarkistettu 28.7.2026).

Stamp, Elizabeth (2016) Ben Wheatley's Film High-Rise is an Ode to Brutalist Architecture. *Architectural Digest* 5.5.2016. https://www.architecturaldigest.com/gallery/ben-wheatleys-film-high-rise-ode-brutalist-architecture (linkki tarkistettu 28.7.2026).

Watt, Nicholas (2011) David Cameron rocked again by record rebellion as Europe splits Tories again. *The Guardian* 25.10.2011. https://www.theguardian.com/politics/2011/oct/24/david-cameron-tory-rebellion-europe (linkki tarkistettu 31.7.2026).

Tutkimuskirjallisuus

Altaç, İsmail Serdar (2020) Community Purified by Com-mutiny: Remapping the Path to Dystopia in J.G: Ballard's *High-Rise*. *DTCF Dergisi* 60.1., 97–118. https://doi.org/10.33171/dtcfjournal.2020.60.1.6.

Archer, Neil (2021) *Cinema and Brexit: The Politics of Popular English Film*. Bloomsbury Academic.

Beckett, Andy (2009) *When the Lights Went Out: Britain in the Seventies*. Faber and Faber.

Bradshaw, Alan & Stephen Brown (2018) Up Rising: Rehabilitating J.G. Ballard's *High-Rise* with R.D. Laing and Lauren Berlant. *Environment and Planning D: Society and Space* 2018 36(2), 331–349. https://doi.org/10.1177/0263775817748329.

Cook, John R. & Mary Irwin (2012) 'Moonage Daydreams': Nostalgia and Cultural Memory Contexts of Life on Mars and Ashes to Ashes. Teoksessa Stephen Lacey ja Ruth Elroy (toim.) *Life on Mars: From Manchester to New York*. University of Wales Press, 109–122.

Flanagan, Kevin M. (2016) Wheatley's Progress: *High-Rise* (2015) and the Burden of Ballard. *Adaptation* 9(3), 434–438. https://doi.org/10.1093/adaptation/apw032.

Flanagan, Kevin M. (2019) *War Representation in British Cinema and Television: From Suez to Thatcher, and Beyond*. Springer International Publishing: Imprint: Palgrave Macmillan.

Hewison, Robert (1987) *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Methuen.

Kiessel, Marko & Jonathan Stubbs (2023) Urban Dystopia on Screen: The City, Architecture and Power in the Contemporary Science Fiction Film. *Athens Journal of Architecture* 9 (4), 417–450. https://doi.org/10.30958/aja.X-Y-Z.

Klein, Sascha (2020) "A Sealed Rectilinear Planet": The Skyscraper as Vertical Heterotopia in J.G. Ballard's *High-Rise* and Ben Wheatley's Screen Adaption. *Space and Culture* 23(4), 409–424. https://doi.org/10.1177/1206331218822950.

Layne, Bethany (2020) "Welcome to a New Era"? *Downton Abbey* in 2019. *Journal of Popular Film and Television* 48(2), 77–89. https://doi.org/10.1080/01956051.2019.1708249.

Luckhurst, Roger (2016) *High-Rise* 1975/2015. *Critical Quarterly* 58 (1), 63–69.

Mähkä, Rami (2011) 1970-luvun luolamiehet: BBC:n *Life on Mars* aikamatkafantasiana. *Historian aikakoneessa: Onnittelukirja Hannu Salmelle*. k&h kustannus, 163–172.

Mähkä, Rami (2016a) Basil Fawlty ja "esithatcherilaisuus" sarjassa *Pitkän Jussin majatalo*. *Lähikuva* 29(1), 26–47. https://doi.org/10.23994/lk.58359.

Mähkä, Rami (2016b) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Väitöskirja. Turun yliopisto. https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2021042717333.

Mähkä, Rami (2019) Historia ja kulttuuriperintö brexit-ilmiön taustalla. *Turun Sanomat* 25.6.2019. https://www.ts.fi/a/4620259 (linkki tarkistettu 10.8.2026).

Penz, François (2021) Future Scenarios. A Cinematic Perspective. *TECHNE: Special Series* 2, 26–29. https://doi.org/10.13128/techne-10676.

Picon, Antoine (2013) Learning from Utopia: Contemporary Architecture and the Quest for Political and Social Relevance. *Journal of Architectural Education* 67(1), 17–23. https://doi.org/10.1080/10464883.2013.767120.

Prasch, Thomas (2015) "Radiation's Rising, but One Mustn't Grumble Too Much": Nuclear Apocalypse Played as Farce in Richard Lester's The Bed Sitting Room (1969). Teoksessa Karen A. Ritzenhof ja Angela Krewani (toim.) *The Apocalypse in Film: Dystopias, Disasters, and Other Visions about the End of the World*. Bloomsbury Publishing, 29–43.

Rahkonen, Keijo (1996) *Utopiat ja anti-utopiat. Kirjoituksia vuosituhannen päättyessä*. Gaudeamus.

Sandbrook, Dominic (2010) *State of Emergency: The Way We Were: Britain, 1970–1974*. Allen Lane.

Sandbrook, Dominic (2012) *Seasons in the Sun: The Battle for Britain, 1974–1979*. Aurum.

Stratton, Jon (2019) The Language of Leaving: Brexit, the Second World War and Cultural Trauma. *Journal for Cultural Research* 23(3), 225–251. https://doi.org/10.1080/14797585.2019.1633073.

Turner, Alwyn W. (2008) *Crisis? What Crisis? Britain in the 1970s*. Aurum.

White, John (2022) *British Cinema and a Divided Nation*. Edinburgh University Press.