

Suomalainen voittaa aina

”En tiedä miksi suomalaisesta elokuvasta on niin vaikeata sanoa mitään järjellistä. Pelkkä sen ajattelemisenkin on tuskallista. ... [S]uurin syyppää siihen, ettei yksikään suomalainen elokuva ole koskaan saanut Oscaria rikkoen samalla kaikki kassaennätykset (sillä tämä lienee kansallinen päämäärämme) on ... siinä, että olemme kansakuntana ajautuneet sellaisen tylsyyden asteelle ettei mitään kunnollista kerta kaikkiaan voi syntyä millään kulttuurin alueella.”¹

Tätä *Lähikuva*-numeroa on valmisteltu teemalla ”suomalaisuus ja tunteet”. Kysymyksen kansallisuuden ja tunteiden yhteydestä nosti esille jo Benedict Anderson teoksessaan *Imagined Communities*, joka on tarjonnut lähtökohdan lukuisille kansallisuutta koskeville tutkimuksille viime vuosikymmenten aikana. Kirjan alkupuolella Anderson määrittelee yhdeksi tutkimuksen keskeiseksi tehtäväksi selvittää, mihin perustuu kansakuntien ja nationalismin kyky vedota emotionaalisesti.² Nationalismista ei olisi voinut tulla niin vaikutusvaltaista poliittista voimaa, ellei se olisi saanut otetta ihmisistä myös tunnetasolla. Ehkä ilmeisimmin kansallisuuteen liittyvät tunteet tulevat esille *Lähikuvan* 1/2003 teeman, urheilun yhteydessä. Kansallistunnetta herätellään kuitenkin samaan tapaan myös muilla kulttuurin aloilla, elokuva mukaan lukien. Aki Kaurismäen elokuvan *Mies vailla menneisyyttä* (Suomi 2002) menestys Cannesin elokuvafestivaaleilla ja Oscar-palkintojen ehdokasasetteluissa tarjoaa yhden esimerkin kansallisuuden vetoavuudesta. Elokuvan menestykselle annettiin julkisuudessa nimenomaan kansallista merkitystä.³ ”Suomelle jättipotti Cannesin elokuvajuhlilla. Sensaatio!” otsikoi *Iltalehti* kansaansa.⁴ *Iltä-Sanomien* kirjoitti: ”Kaurismäen ja Outisen saamat tunnustukset ovat ainutlaatuisia. Koskaan aiemmin eivät suomalaiset ole pärjänneet näin hyvin Cannesin filmifestivaaleilla.”⁵ *Mies vailla menneisyyttä* nähtiin osana kansallista elokuvaa, ja sen menestyksen toivottiin lisäävän kansainvälistä kiinnostusta suomalaista elokuvaa kohtaan.⁶ Palkintojen merkityksellistäminen suhteessa juuri kansallisuuteen oli lehtikirjoittelussa itsestäänselvyys.

Suhtautuminen *Mies vailla menneisyyttä*-elokuvan menestykseen ilmentää hyvin kansallisen samastumisen jatkuvaa vetovoimaa. Ennen Cannesin festi-

¹ Aki Kaurismäki, ”Suomen on ikävä”. Teoksessa Matti Apunen (toim.), *Elävän kuvan vuosikirja 1990*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto & Suomen elokuvaseäitiö 1990, 20.

² Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised edition. London & New York: Verso 1983/1991, 4.

³ Tässä esitetyt huomiot perustuvat aineistoon, joka on koottu *Helsingin Sanomista*, *Turun Sanomista*, *Iltä-Sanomista* ja *Iltalehdestä*, eikä toki ole millään lailla kattava otos suomalaisesta julkisuudesta.

⁴ IL 27.5.2002.

⁵ Rita Tainola & Hanna-Mari Juvonen, ”Kaurismäki ja Outinen palkittiin Cannesissa”. IS 27.5.2002.

⁶ Katja Alinen, ”Työtoverit keuhvat kilpaa Aki Kaurismäkeä”. Poikkeuksellinen ihminen! IL 28.5.2002;

Raili Suominen, "Kaurismäen saavutus mannaa kansalle". *TS* 28.5.2002; Raili Suominen, "Aki Kaurismäki teki historiaa: Mies vailla menneisyyttä kilpailee nyt Oscarista". *TS* 12.2.2003.

⁷ *TS* 28.5.2002.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Jukka Kajava, "Suomi voitti Raisiossa". *HS* 28.5.2002.

¹¹ *Ibid.*

¹² *TS* 28.5.2002; Tuomas Kainulainen, "Akin kieli puhuttelee ranskalaisia". *TS* 2.6.2002.

¹³ John Hill, "British Cinema as National Cinema: Production, Audience and Representation". Teoksessa Robert Murphy (ed.), *The British Cinema Book*. London: BFI, 1997/1999, 244, 247.

vaaleja elokuvan oli nähnyt vain noin 40 000 suomalaista⁷, joten varsin pienellä osalla "kansasta" oli henkilökohtainen suhde siihen. Kuitenkin *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvan palkitseminen esitettiin julkisuudessa urheilukilpailujen tapaan voitoksi, jolla oli voimaa herättää suomalaisissa jaettuina tunteita. Esimerkiksi *Turun Sanomat* otsikoi Cannes-voiton jälkeisen artikkelinsa "Kaurismäen saavutus mannaa kansalle".⁸ Cannesin palkintojenjako rinnastettiin samana viikonloppuna käytyihin urheilukilpailuihin ja Eurovision laulukilpailuun: "Nyt kun Suomi ei voittanutkaan euroviisuja – kuten ennakkokohusta olisi voinut päätellä, ei salibandyn maailmanmestaruutta, ja kun autopuolessakin on mennyt viime aikoina vähän niin ja näin, Aki Kaurismäen menestys Cannesin elokuvafestivaaleilla tuntuu suomalaisista erityisen makealta."⁹ Myös *Helsingin Sanomien* Jukka Kajava käsitteli televisiokolumnissaan yhden viikonlopun ajalle sattuneita kansallisia kilpailupetettyksiä. Häviöitä tuli niin formuloissa, salibandyssä kuin Euroviisuisakin. Kajava kuvailee ironisesti liioiteltuja ennako-odotuksia ja tulosten aiheuttamaa pettymystä: "Murhe huipentui lauantaityönä, kun Suomi, kisan varmin voittaja, jäi aivan hänille Euroviisuisissa."¹⁰ Ironiaa ei kuitenkaan enää löydy niin paljon, kun siirrytään puhumaan Cannesista: "Voitot Cannesissa sunnuntai-ilta ja voittoisien tv-haastattelut heti maanantaiaamuna käänisivät itsetuntoikäyrän yläsuuntaan. Kiitos näyttelijä Kati Outinen, kiitos elokuvaohjaaja Aki Kaurismäki historiallisesta saavutuksesta. Viikko alkoi sittenkin hyvillä mielin."¹¹ Kiitokset kuulostavat vakavilta. Elokuvantekijöiden voitolle annetaan kollektiivista kansallista merkitystä, vaikka vähemmän arvokkailta vaikuttavien kulttuuri-ilmiöiden, urheilun ja viihdemusiikin, kohdalla tunnereaktioita on mahdollista ironisoida.

Kaurismäen ja Outisen kansainvälinen menestys esitettiin kollektiivisena omaisuutena, kansallisen ilon aiheena ja suomalaisten itsetuntoa parantavana asiana. Toisaalta suomalaisia hieman moitittiin lehtikirjoittelussa siitä, etteivät he ymmärtäneet Kaurismäen elokuvien arvoa, vaan ohjaaja oli ollut suosituimpi ulkomaisten elokuvaharrastajien kuin suomalaisen suuren yleisön parissa. Yleisen käsityksen mukaan nimenomaan suomalaisille on tyypillistä, että vasta ulkomailta tulevat tunnustukset tekevät elokuvasta suosittua kotimaassa.¹² Tällainen suomalaisen erityisyyden tuottaminen on mahdollista kyseenalaistaa ottamalla vertailukohtia muista maista. Esimerkiksi kun Ken Loachin *Riff-Raff* (UK 1991) voitti parhaan eurooppalaisen elokuvan palkinnon vuonna 1991, sen oli nähnyt useampi ihminen Ranskassa kuin Britanniassa. Brittiläiselle pukuelokuvalla erityisesti Yhdysvaltojen markkinoista on tullut niin tärkeä tulojen ja prestiisin lähde, että usein elokuvat kannattaa julkaista Yhdysvalloissa ennen kuin kotimaassa.¹³ Ymmärtämättömän suomalaisyleisön kuvauksissa näkyikin halu nähdä suomalaiset jollain lailla erityisinä, erilaisina kuin muut eurooppalaiset.

Mies vailla menneisyyttä liitettiin suomalaisuuteen myös sisältönsä puolesta, tuotiinhan se julkisuuteen Kaurismäen tekeillä olevan Suomi-trilogian toisena osana. Elokuvassa Suomeen liitetään ristiriitaisia tunteita. "Virallinen" Suomi kuvataan kylmäksi. Eriarvoisuus, välinpitämättömyys ja instituutiot nostetaan kritiikin kohteiksi. Toisaalta marginaali, yhteiskunnasta syrjäytyneiden maailma, kuvataan idealisoiduksi solidaarisuuden ja yhteisöllisyyden tilaksi. Elokuva sisältää runsaasti huumoria, mutta myös paatosta. Musiikki on keskeinen keino liikuttaa katsojia. Annikki Tähten esittämät numerot vetoavat nostalgisina viittauksina perinteiseen, omaleimaiseksi koettuun suomalaiseen tanssimusiikkikulttuuriin. Esimerkiksi *Turun Sanomien* elokuva-arvostelussa ihail-

tiinkin Tähtien tulkintaa ”perisuomalaisesta” tangosta ”Pieni sydän”: ”Tähän hartaan liikuttavaan hetkeen on vangittu jotain olennaista kansanluonteemme juroutta lääkitsevistä toivosta ja lohdutuksesta.”¹⁴

Mies vailla menneisyyttä -elokuvan tulkinnoissa on kiinnostavaa halu nähdä se ”realistisena”, todellisuutta vastaavana kuvana Suomesta. Elokuvan kerronta ei varsinaisesti pyri realismiin vaikutelmaan: tapahtumapaikat pelkistettyine retrosisustuksineen ovat kaukana arkirealismista; dialogi on minimalistista ja näyttelijöiden roolisuoritukset antinaturalistisia; juonenkäänneet uhmaavat uskottavuuden rajoja. Suomi-trilogia -nimitys näyttää kuitenkin houkuttaneen lukemaan elokuvaa realistisesti, etsien yhteyksiä todellisuuteen.¹⁵ *Turun Sanomat* kiitti Kaurismäen elokuvia siitä, etteivät ne ole ”kiillotettuja mainoselokuvia Suomesta”. Lehden mukaan ohjaajalla oli kyky ”näyttää Nokia-Suomen toinen puoli”.¹⁶ Erityisen voimakkaasti uskoa elokuvan ja elokuvaohjaajan kykyyn paljastaa jotain oleellista ympäröivästä todellisuudesta hehkutti Peter von Bagh. Hänen mukaansa elokuva oli omiaan vastaamaan kysymyksiin, kuten: ”Mitä me suomalaiset olemme juuri tällä hetkellä? Millaisessa maailmassa elämme?”¹⁷ Von Bagh liittyy Kaurismäen osaksi kansallisen kulttuurin suurmiesten ketjua esittämällä, että tämä jatkaa Aleksis Kiven aloittamaa perinnettä, jossa kuvataan suomalaisten loputonta matkaa maalta kaupunkiin. Hän kutsuu lukijansa samastumaan kollektiividentiteettiin ”me suomalaiset”, jota Kaurismäen elokuvat hänen mukaansa kuvaavat. Suomalaisia puhutellaan näin homogeenisenä kansakuntana, joka voi tunnistaa itsensä Kaurismäen elokuvan muodostamasta peilistä.

Mies vailla menneisyyttä -elokuvan menestyksestä kirjoitettaessa Kaurismäki esitettiin mieluummin suomalaisuuden kuvaajana kuin yhteydessä kansainvälisiin elokuvaperinteisiin. Poikkeuksiakin oli, esimerkiksi Tuomas Kainulaisen artikkeli, jossa pohditaan syitä Kaurismäen suosiolle Ranskassa. Kainulainen nostaa esille Kaurismäen monet yhteydet ranskalaiseen kulttuuriin – yhteistyön ranskalaisnäyttelijöiden kanssa, ranskalaisen kirjallisuuden hyödyntämisen ja tyylilliset yhteydet Robert Bressonin ja Jean-Luc Godardin kaltaisiin ohjaajiin. Kainulainen huomauttaa, että Kaurismäen elokuvien on jopa sanottu olevan ”ranskalaisempia” kuin ranskalaiset elokuvat itse”.¹⁸ Hän pohtiikin, että Kaurismäen ranskalaismenestyksen takana on osaltaan juuri ”kerronnallinen tuttuus ja intertekstuaalinen mairittelevuus”. Samalla elokuvissa tarjotaan ulkomaalaisille katsojille kuva stereotyyppisestä ”Kaurismäki-Suomesta”, joka saatetaan ymmärtää myös suomalaisen todellisuuden aidoksi kuvaksi. Kainulaisen sanomalehtiartikkeli on harvinainen siinä, että hän erottaa toisistaan rakennetun elokuvallisen representaation Suomesta ja eletyn kulttuurin.

Tyypillisemmin Kaurismäki-Suomi on lehtikirjoittelussa silti haluttu tulkita kuvauksena maan aidosta todellisuudesta. Jos kansallisuus ymmärretään konstruktioksi, elokuvaa ei kuitenkaan voi nähdä peilinä, joka kertoo totuuden kansakunnan tilasta. Lehtikirjoittelussa esitetyt tulkinnat ovat sen sijaan osa suomalaisuuden jatkuvaa tuottamista. Voikin kysyä, minkälaisista Suomea katsojien samastumisen kohteeksi tarjotaan, kun *Mies vailla menneisyyttä* nimetään kansakunnan kuvaksi. Näyttää siltä, että nostalgisen katsomisen kohteeksi nostetaan varsin perinteinen kuva Suomesta valkoisten ja suomenkielisten ihmisten köyhänä ja erikoislaatuisena maana. Tulkintojen suomalaisuus vaikuttaakin varsin homogeeniselta yhtenäiskulttuurilta, eikä siinä tunnu olevan tilaa erilaisille esimerkiksi sukupuolen ja etnisyyden mukaan jäsentyville identiteeteille.

¹⁴ Tapani Maskula, ”Pienestä tulee suurta”. *TS* 2.3.2002.

¹⁵ Toisaalta realismihakuisuus on ollut tyypillistä suomalaisen elokuvan tulkinnoille yleisemminkin. Anu Koivunen on hiljattain pohtinut vaihtoehtoja hallitsevalle realistiselle katseelle ja sosiologisille tulkinnoille esseessä, joka käsittelee Kaisa Rastimon elokuvia. Anu Koivunen, ”Antirealistinen katse”. *Naistutkimus* 1/2003, 63–68.

¹⁶ *TS* 28.5.2002.

¹⁷ Peter von Bagh, ”Ankaran arjen ja ihmisarvon kuvaaja”. *TS* 23.5.2002.

¹⁸ *TS* 2.6.2002.

¹⁹ Nira Yuval-Davis, *Gender and Nation*. London, Thousand Oaks & New Delhi: Sage 1997/2000, 46–51.

²⁰ Sara Ahmed, *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London & New York, Routledge 2000.

* * *

”Suomalaisuus ja tunteet” -teemaa tarkastellaan tämän Lähikuvan artikkeleissa analysoimalla monipuolisesti erilaisia populaarikulttuurin tuotteita 1960-luvulta nykypäivään asti. Tarja Rautiainen pohtii artikkelissaan lauluäänen liittyviä kulttuurisia arvoja ja merkityksiä sekä lauluäänen osuutta populaarimusiikin kuuntelijan tunnekokemuksessa. Rautiaisen tutkimuskohteina on kaksi 1960-luvun suomalaisen iskelmämusiikin keskeistä hahmoa, Carola ja Georg Ots. Sari Elfving kysyy artikkelissaan, minkälaista televisiokatsojutta suomalaiset lehdet tuottivat journalismissaan 1960- ja 1970-luvuilla. Amerikkalainen melodraama *Peyton Place* näyttäytyy lehtikirjoittelussa sekä vaarallisena toiseutena että samastumaan houkuttavana sarjana, jonka henkilöahmot ovat katsojille vähintään yhtä tuttuja kuin oman kaupungin asukkaat. Tarja Laine hahmottelee Jean-Paul Sartren filosofian pohjalta mallia elokuvakatsojan tunnekokemuksen käsitteellistämiseksi. Esimerkkitapauksena toimii Aki Kaurismäen elokuva *Kauas pilvet karkaavat* (Suomi 1996), jota Laine analysoi ”suomalaisen häpeän” näkökulmasta. Katariina Kyrölä tutkii puolestaan Lola Odusogan julkisuutta missivuodesta 1996 vuoden 2000 ”silikonikohuun”. Kyrölä pohtii, minkälaisia muutoksia Lolan naisellisuuden, suomalaisuuden ja ei-valkoisuuden representaatioissa tapahtui, kun juhlitusta suomalaisen suvaitsevaisuuden symbolista muokkautui Suomen turhin julkis.

Artikkeleissa korostuu erityisesti se, miten kansallisuutta konstruoidaan suhteessa johonkin ulkopuoliseen. Analyysejä yhdistääkin se, että kaikissa sovelletaan jonkinlaista toiseuden käsitettä. Kuten esimerkiksi Nira Yuval-Davis esittää kirjassaan *Gender and Nation*, kohtaamiset erilaisten sisäisten ja ulkopuolisten toiseuksien kanssa ovat oleellisia hetkiä kansallisen kulttuurin konstruomisessa. Toiseuksia on monenlaisia: eri tilanteissa oikeastaan mikä tahansa havaittava piirre – esimerkiksi sukupuoli, etnisyys, ”rotu”, uskonto, asuinpaikka – voidaan nostaa merkitykselliseksi erottavaksi tekijäksi meidän ja muiden välille. Myös tavat suhtautua toiseuteen vaihtelevat torjunnasta ja hyväksikäytöstä ihailuun. Toiseuteen ei aina liity heikompi valta-asema, vaan käsite voi kuvata yhtä lailla valloittajaa ja kolonialistiakin.¹⁹

Katariina Kyrölään analyysi Lola Odusogan missijulkisuudesta ilmentää havainnollisesti toiseuteen kohdistuvia ristiriitaisia tunteita. Kyrölä tulkitsee Lolaa soveltaen Sara Ahmedin käsitteitä *muukalainen* ja *muukalaisfetisis-mi*.²⁰ Muukalainen ei ole täysin vieras, vaan samalla sekä tuttu että vieras. Hänestä voidaan tuottaa yhtä lailla eron merkki kuin halun kohde, fetissi. Suvaitsevaisuuden diskurssissa muukalaiset toivotetaan tervetulleeksi ja heihin liitetään positiivisia tunteita. Lolakin nostettiin lehtikirjoittelussa eräänlaiseksi suvaitsevaisuuden symboliksi, joka vuoden 1996 skinhead-keskustelujen aikaan sopivasti todisti, etteivät suomalaiset olisi rasisteja. Sara Ahmed korostaa kuitenkin, etteivät muukalaisuuteen liitetyt uhkakuvat yksinkertaisesti katoa, kun muukalainen manifestoidusti toivotetaan tervetulleeksi. Kyrölä osoittaakin, miten eksotisoivat representaation perinteet ovat löytäneet tiensä myös Lolan mediaesityksiin.

Tarja Rautiaisen analysoimia iskelmälaulajia, Carolaa ja Georg Otsia, voisi heitäkin kuvailla muukalaisiksi Ahmedin tarkoittamassa mielessä. Hekin ovat samanaikaisesti tuttuja ja vieraita. Rautiainen analysoi Otsia ja Carolaa toiseuden käsitteen avulla. Virolaisena laulajana Georg Ots edusti kommunistista itää, mutta hänen ohjelmistonsa oli Suomessa tyyppillistä ja suosittua slaavilaishenkistä tanssimusiikkia, mikä tuotti tuttuuden vaikutelmaa. Carolalle

puolestaan rakennettiin ilmeisen systemaattisesti eksoottisen laulajan imagoa. Välineinä olivat ohjelmistovalinnat ja laulutyyli. Carola ei juurikaan esittänyt tyypillisen suomalaisina pidettyjä iskelmiä, vaan ulkomaiset kansanlaulut, bossa novan kaltaiset eksoottiset tyyliä ja mustalaisaiheet olivat keskeisessä asemassa hänen repertuaarissaan. Myös Carolan laulutyyli oli oman aikansa suomalaisessa kontekstissa omaleimainen. Matala, käheä ääni ja runsas intensiteetin vaihtelu tulkinnoissa yhdistävät Rautiaisen mukaan Carolaa angloamerikkalaisen torch singer -perinteeseen.

Myös Sari Elfving hyödyntää toiseuden käsitettä analyysissään *Peyton Place* -sarjan sanomalehtikritiikeistä. Amerikkalainen kulttuuri-imperialismi oli noussut huolenaiheeksi sarjan esittämisen aikoihin 1960-luvun lopussa ja 1970-luvun alussa. Tässä kontekstissa *Peyton Placen* kaltainen ohjelma näyttäytyi televisiokritiikin ihanteisiin suhteutettuna toiseutena, joka edusti vieraita arvoja ja oli vaaraksi sekä katsojille että kotimaiselle televisiotuotannolle. Jatkuvuusnäytteenä melodraamana *Peyton Place* poikkesi kerronnasta, johon suomalaisessa televisio-ohjelmistossa oli totuttu. Lehtikritiikeissä olttiinkin huolissaan katsojien puolesta: pystyivätkö suomalaiset säätelemään omaa televisionkatsomistaan vai onnistuisiko *Peyton Place* saamaan heidät koukkuun tunteisiin vetoavan kerrontansa avulla? Melodraaman houkuttavuus tuli kuitenkin välillä esiin myös sanomalehtikritiikeissä, kun toimittajat joskus tunnustivat myös itse seuraavansa sarjaa. Varsinaisesti melodraaman nautintoihin uppouduttiin televisiolehtien *Katson* ja *Antennin* sivuilla, missä *Peyton Placen* henkilöhahmojen ja näyttelijöiden yksityiselämää käytiin lävitse antaumuksella.

Tarja Laineen artikkelissa toiseuden käsitettä sovelletaan erilaisessa merkityksessä. Laine hyödyntää elokuvakokemuksen käsittelemiseen Sartren ajatuksia yhteisöllisyydestä. Sartren mukaan minuuks on riippuvainen toisen katseesta. Yhteisön edellytyksenä puolestaan on ”kolmannen toisen” katse, joka tunnistaa yhteisön yhteisöksi. Häpeän tunne tarjoaa esimerkin siitä, miten kolmannen toisen katse toimii. Laine tulkitsee *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvaa suomalaisen häpeän ilmentymänä. Hän esittää, että suomalaisessa kulttuurissa ihmisen identiteetti on perustunut pitkälti työlle. Tällöin työttömyydestä tulee tavallaan se vastapuoli, jota vasten kunnollinen suomalainen identiteetti määritellään. Niinpä työn menettäminen on elokuvan päähenkilöille häpeän aihe – he ymmärtävät, että kolmannen Toisen katse asemoi heidät häviäjien asemaan. Laineen analyysin mukaan *Kauas pilvet karkaavat* kutsuu katsojaa samastumaan sekä Toiseen (elokuvan päähenkilöt) että kolmannen Toisen määrittävään katseeseen. Tästä kaksinaisuudesta kohoavat katsomiskokemukseen liittyvät tunteet, myötätunto ja (myötä)häpeä.

Turussa 30.6.2003

Mari Pajala