

Tarja Laine

KAURISMÄEN SUOMI

Yhteisöllinen samastuminen ja historiallinen subjekti elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat*

Kysymys tässä elokuvassa on niinkin vanhakantaisesta asiasta kuin solidaarisuudesta, mikä häveten mainitaan. Sellaista oli ennen, mutta ei ole enää. Siitä on kysymys.¹

Elokuvuksaan *Kauas pilvet karkaavat* (Suomi, 1996) Aki Kaurismäki tarkastelee 1990-luvun alun ja puolenvälin työttömyyttä Suomessa tuttuun minimalistiseen tyyliinsä: elokuva koostuu otoksista, joissa kameranliikettä on tuskin nimeksikään, ja elokuvan näyttelijät näyttelevät lakonisesti ja ilmeettömästi, miltei tunteettomasti. Siitä huolimatta – tai ehkä juuri siksi – Kaurismäki on onnistunut luomaan elokuvalleen voimakkaan, tunteellisen keskiön. *Kauas pilvet karkaavat* kertoo Ilonasta (Kati Outinen) ja Laurista (Kari Väänänen), onnellisesti naimisissa olevasta pariskunnasta, jonka elämä ja onni kääntyvät molempien menetettyä työnsä Suomen raskaiden lamavuosien aikana 90-luvulla. Valitsemalla aiheekseen työttömyyden Kaurismäki tavoittaa pelon, joka on tuttu melkein pä jokaiselle suomalaiselle: mitä yksilölle tapahtuu, jos hän, monien vuosien jälkeen, menettää työpaikkansa ja päättyy mihinkään kelpaamattomaksi hylkiöksi?

Elokuvan teema, työttömyys, liittyy vahvasti yksilön ja yhteiskunnan suhteeseen: työnsä menettänyt on menettänyt myös yhteiskunnallisen asemansa, ja sitä myötä ihmisarvonsa. Kun Ilona ja Lauri menettävät työnsä, he menettävät samalla myös itsekunnioituksensa ja identiteettinsä. Heidän kohtalonsa on tuntea häpeää tilanteestaan, häpeää siitä, miten yhteiskunnan muut jäsenet nyt heidät näkevät. Häpeän tunne voi siis paljastaa yhteiskunnan arvomaailman, mutta mikä tärkeämpää, se osoittaa ihmisyyden intersubjektiiivisen luonteen. Intersubjektiiivisuus on se minuuden ulottuvuus, jossa ulkoinen (fyysinen ja sosiaalinen maailma) kohtaa sisäisen (yksilön psyykkinen maailma), ja jonka kautta tunteet syntyvät. Vaikka kaikki tunteet

¹ Aki Kaurismäki elokuvastaan *Kauas pilvet karkaavat*. Op. cit. Tommi Aitio, "Kauas pilvet karkaavat." *Filmihullu* 3/96, 70.

² Viitataan tässä artikkelissa Sartren teosten englanninkielisiin käännöksiin.

³ Jean-Paul Sartre, *The Emotions: An Outline of a Theory*. New York: Citadel Press 1993, 90–1.

eivät synny samalla tavalla kuin häpeä, kaikki tunteet suuntautuvat maailmaan intentionaalisesti. Kirjassaan *The Emotions*² Jean-Paul Sartre opettaa, että subjekti kohtaa maailman tunteen kautta. Tunne ei siten voi olla yksinomaan subjektiivinen kokemus, joka syntyy subjektin sisimmässä olemuksessa. Mutta tunne ei myöskään ”tunkeudu” subjektiin tämän ulkopuolelta. Tunne syntyy pikemminkin subjektin ja maailman välisen suhteen koostumuksen kautta, samanaikaisesti subjektin sisä- ja ulkopuolelta:

Siksi ei olekaan välttämätöntä tarkastella tunnetta organismin ja mielen passiivisena häiriönä, joka tulee *ulkopuolelta* häiritsemään subjektin psyykkistä elämää. Päinvastoin, tunne on tietoisuuden paluu maagiseen asenteeseen, siihen suurenmoiseen asenteeseen, joka on tietoisuuden syvin olemus suhteessa sen ulkopuoliseen maailmaan. Tunne ei ole vahinko. Tunne on tietoisuuden olemassaolon tapa, yksi tapa, jolla tietoisuus *ymmärtää* [...] oman suhteensa maailmaan (its being-in-the world).³

Tunne on olotila, jossa subjekti asemoituu ja suhtautuu maailmaan, sekä tapa, jolla subjekti kiinnittyy maailmaan ”kestävässä symbioosissa.”⁴ Tämä tarkoittaa sitä, että esimerkiksi pelkäävä henkilö pelkää *jotakin maailmassa*: ”Vaikka tuossa pelossa olisikin kyse vain jonkinlaisesta määrittelemättömästä levottomuudesta, jonka voi kokea vaikkapa jollakin autiolla ja pimeällä kujalla, henkilö pelkää jotain yössä ja maailmassa todella olemassaolevaa.”⁵ Descartesin kaltainen filosofi, joka esitti vakavia epäilyjä maailman olemassaolosta ylipäätään, pitäisi tällaista pelkoa loogisesti täysin perustelemattomana. Mutta Sartrelle ”pelottavan pelko” merkitsee sitä, että maailmassa on todella olemassa pelottavia tekijöitä, ja tämä vaikuttaa subjektin ja maailman suhteeseen. Myös häpeän tunne syntyy intersubjektiivisena ilmiönä (mikäli intersubjektiivisella ymmärretään laajemmin ”maailmalle avoinna” olemista), mutta se tapa, jolla Sartre käsittelee häpeää, lisää intersubjektuuden käsitteeseen kiinnostavan aspektin: subjektin kyvyn nähdä itsensä toisen silmin tiettyssä sosiaalisessa kontekstissa. Esimerkiksi elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat* Ilonan ja Laurin häpeä ei synny yksinomaan itsemääräämisoikeuden menettämisestä: elokuvasta esimerkiksi käy ilmi, kuinka Ilona on saavuttanut hovimestarin aseman aloittamalla tiskarina ja siirtymällä sitten sosiaalisessa hierarkiassa ylöspäin omalla työllään, yleten ensin tarjoilijaksi lopulta hovimestariksi. Mutta vieläkin tärkeämpää on se, miten Ilona ja Lauri nyt näkevät itsensä: Ilonan ja Laurin menneisyys työntekijänä ei kuitenkaan merkitse mitään heidän jouduttuaan työttömäksi. Yhteiskunnan silmissä he ovat nyt sivullisia, joita sopii pompotella miten sattuu. Tämä vähentää Ilonan ja Laurin ihmisarvoa myös heidän omissa silmissään, vaikka he eivät olekaan tilanteeseensa itse syyä. Seurauksena he kokevat häpeää.

Tunteiden intersubjektiivinen luonne ei ole juurikaan korostunut siinä tavassa, jolla tunteita ja katsojuutta on käsitelty elokuvateoriassa. Psykoanalyttisessä elokuvateoriassa – mikäli tunteita on käsitelty lainkaan – painopiste on ollut joko elokuvakokemuksen ideologisessa luonteessa, jossa katsoja on nähty pikemminkin ideologian objektina kuin maailmalle avoinna olevana subjektina (althusserlainen apparatus-teoria) tai tavassa, jolla elokuvakokemus jäljittelee katsojan identiteetin muodostumista peilivaiheessa (lacanilainen samastusteoria). Kognitiivinen elokuvateoria taas käsittelee tunteita evaluatiivisena ja rationaalisena prosessina, jossa tunteet ohjaavat katsojan ymmärrystä elokuvan kerronnasta. Kummassakaan teoriassa katsoja ei esiinny kulttuuris-historiallisesti spesifinä subjektina, vaan abstraktina, yleispätevänä käsitteenä.

Kuitenkin esimerkiksi elokuvan *Kauas pilvet karkaavat* tapa käsitellä häpeää liittyy olennaisesti suomalaiseen ymmärrykseen työttömyyden aiheuttamasta häpeästä.⁶ Tämä ei tarkoita sitä, etteikö esimerkiksi afrikkalainen tai latinalaisamerikkalainen katsoja voisi käsitellä elokuvan ”ydintä” tai ymmärtää elokuvaa muulla tavoin: siinä mielessä elokuva *Kauas pilvet karkaavat* voidaan nähdä monimerkityksellisenä. Se voidaan esimerkiksi nähdä ”ironisena elokuvana” (the cinema of irony), joka Thomas Elsaesserin mukaan oli luonteenomainen kategoria erityisesti 1960- ja 1970-lukujen eurooppalaiselle elokuvalle, mutta joka voidaan nähdä tyypillisenä myös nykyajan eurooppalaisille ohjaajille kuten Pedro Almodovar, Roberto Benigni tai Lars von Trier. Elsaesserin mukaan ironiselle elokuvalle ovat luonteenomaisia itsetietoinen asenne ja etäännyttävät tekniikat, joiden avulla elokuva voi kommentoida ja parodioida itseään.⁷ *Kauas pilvet karkaavat* esimerkiksi käyttää etäännyttävää tekniikkaa välttämällä psykologista realismia ja naturalismia tapahtumien kuvaamisessa. Niin elokuvan tragikoomiset kuin melodraamattisetkin elementit esitetään itsetietoisella, lakonisella neutraaliudella, joka muistuttaa katsojaa elokuvan keinotekoisesta luonteesta. Kaurismäen henkilöhahmot esimerkiksi usein artikuloivat jokseenkin pidättyväisellä ja muodollisella tavalla, joka lisää elokuvan yleiseen ilmapiiriin absurdin juonteen, ja kuvaus on lähestulkoon liikkumatonta muutamaa lähes huomaamatonta pannausta ja zoomia lukuunottamatta. Painopiste on sen sijaan huolellisesti valituissa kamerakulmissa, valaistuksessa ja lavastuksessa, joiden tuloksena erityisesti elokuvan mise-en-scène on tyylitelty ja yksinkertaisuudessaan usein henkeäsalpaavan kaunis. Kaikki tämä kiinnittää katsojan huomion elokuvan kokoonpanoon, ja elokuva näyttäisikin vetoavan katsojaan pikeminkin komposition kuin samastumisen tasolla.

Tästä huolimatta Kaurismäen tapaa käsitellä ”suomalaista häpeää” ei voida erottaa suomalaisesta kulttuurista, erityisesti jos lähdetään olettamuksesta, että häpeä syntyy intersubjektiveisen kanssakäymisen kautta tiettyssä sosiaalisessa kontekstissa. Suomalaisen häpeän juuret voidaan johtaa niin pietismissä kuin kansallisromantiikassakin kulminoituvasta kulttuuridiskursista, kuten sosiologi Juha Siltala on osoittanut laajamittaisessa tutkimuksessa suomalaisesta psykohistoriasta.⁸ Siltalan mukaan sekä pietismi että kansallisromantiikka perustuivat intersubjektiveiselle, yhteisön ja yksilön väliselle dynamiikalle, joka yhtäältä kutsui yksilön näkemään itsensä arvottomana yhteisön (uskonlahko, kansakunta) rinnalla, ja toisaalta sopeutti yksilön yhteisöllisiin arvoihin: yksilö oli ”hyvä” kansalainen ja/tai uskonveli, jos hän oli työteliäs ja vanhurskas, mutta häpeäksi kansakunnalle tai uskonlahkole, jos ei noudattanut näitä yhteisöllisiä arvoja. Yksilön identiteetti oli tiukasti sidoksissa yhteisöön, ja sitä pidettiin yllä häpeäkulttuurin strategioin: häpeä sulkee yksilön yhteisön ulkopuolelle. Näitä historiallisia vaiheita seurannut häpeädiskurssi jätti niin vahvat jäljet suomalaiseen psykohistoriaan, että se ilmenee yhä monella tasolla suomalaisessa kirjallisuudessa ja kuvataiteissa. Häpeä on siten keskeinen elementti suomalaisessa kulttuuridiskursissa ja kantava voima monissa sen ilmentymissä.

Tässä artikkelissa esitän yhden tavan käsitellä elokuvallisia tunteita intersubjektiveisesta näkökulmasta. Tämän lisäksi osoitan, miten tunteet liittyvät yksilön kulttuuris-historialliseen kontekstiin, kun ne samanaikaisesti resonoivat kunkin yksilöllisellä, subjektiveisella merkitystasolla. Kuten Sartre esittää, tunne on olotila, jossa subjekti asemoituu ja suhtautuu maailmaan. Sosiaaliset tunteet kuten häpeä (tai esimerkiksi ylpeys, kateus, empatia, tai

⁴ Ibid., 52.

⁵ Ibid., 51.

⁶ Artikkelissa käytetty suomalaisuuden käsite perustuu siihen uskonnolliseen ja kansallisromanttiseen kulttuuridiskurssiin, joka puhuttelee yksilön suomalaisiksi ja suomalaisena.

⁷ Thomas Elsaesser, ”The Cinema of Irony.” *Monogram* 5, 1973.

⁸ Katso Juha Siltala, *Suomalainen ahdistus: Huoli sielun pelastumisesta*. Helsinki: Otava, 1992; Juha Siltala, *Miehen kunnia: Modernin miehen taistelu häpeää vastaan*. Helsinki: Otava, 1994; Juha Siltala, *Valkoisen äidin pojat: Siveellisyys ja sen varjat kansallisessa projektissa*. Helsinki: Otava, 1999.

⁹ Olen käsitellyt Sartren käsityksiä häpeästä aiemmin artikkelissa Tarja Laine, "Katseen ja häpeän kentät. Subjektius, itserefleksiivisyys ja häpeä elokuvakokemuksessa". *Lähikuva* 1/2000, 44–50.

¹⁰ Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness: An essay on Phenomenological Ontology*. New York: Washington Square Press 1957, 414.

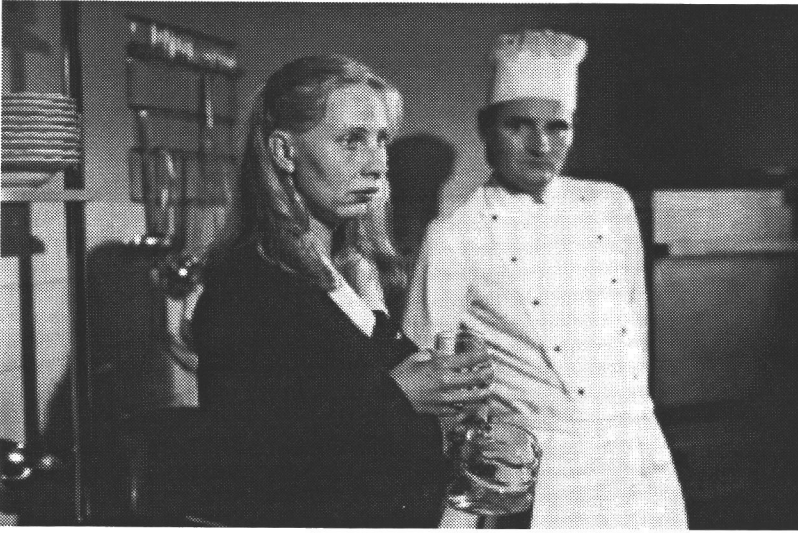
¹¹ Jean-Paul Sartre, *Critique of Dialectical Reason Volume I: Theory of Practical Ensembles*. London: New Left Books 1978, 421.

syällisyys) perustuvat subjektin kykyyn nähdä itsensä toisen (tai kolmannen Toisen) silmin tietyissä sosiaalisissa kontekstissa. Ne asemoivat yksilön sosiaaliseen maailmaan, koska ne syntyvät intersubjektiiivisen prosessin kautta suhteessa toisten ihmisiin, jotka jakavat yksilön sosiaalisen maailman. Tämä tarkoittaa, että tunteet – niin elokuvallisessa kuin jokapäiväisessä elämässäkin – syntyvät sekä ulkoa- että sisältäpäin, ollen sekoitus yhtäältä yksilön subjektiivista psykodynamiikkaa ja toisaalta yksilön historiallista ja sosiaalista viitekehystä. Sartre käsittelee tätä intersubjektiiuden käsitettä häpeän tunteen kautta. Tässä artikkelissa en kuitenkaan palaa Sartren alkuperäiseen keskusteluun häpeästä⁹, vaan siirryn suoraan Sartren myöhempään pohdintaan yhteisöllisyyden mahdollisuudesta dialektisen samastumisen kautta. Sen jälkeen osoitan, kuinka tunteet – tässä tapauksessa häpeä – syntyvät dialektisessa prosessissa analyysissäni *Kauas pilvet karkaavat* elokuvasta. Tarkoitukseni ei ole kuitenkaan luoda uutta tunteiden teoriaa, eikä edes teoreettista mallia sille, millainen on katsojan ja elokuvan välinen vuorovaikutussuhde. Sen sijaan osoitan, että tunteilla on keskeinen rooli yksilön ja yhteisön suhteessa, mikä voi elokuvakokemuksessa aktualisoitua esimerkiksi elokuvan henkilöihin samastumisen kautta. Tämä teoreettinen samastumisoletus kuitenkin eroaa lacanilaisesta teoriasta siinä mielessä, että jälkimmäisessä toinen nähdään *objektina*, eräänlaisena minuuden rakennusmateriaalina, kun taas sartrelaisessa mallissa samastuminen on ehto Toisen kohtaamiselle toisena *subjektina*.

Yhteisöllisyys ja dialektinen samastuminen

Jean-Paul Sartre esittää teoksessaan *Being and Nothingness*, että yhteisöllisyyden kokemus on aina pikemminkin yksilöllinen tunne (a feeling of "we") kuin intersubjektiiivinen tietoisuus, yhteenkuuluvuus toisen subjektin kanssa.¹⁰ Yhteisöllisyydessä on kyse ulkoisista syistä (esimerkiksi kiinnostus tai toiminta yhteisen päämäärän hyväksi) eikä Toisen *kohtaamisesta*, Toiseen liittymisestä. Vähemmän tunnetussa (ja huomattavasti vaikeaselkoisemmassa) teoksessaan *Critique of Dialectical Reason* Sartre kuitenkin laajentaa intersubjektiiuden käsitettään siten, että yhteisöllisyys tulee mahdolliseksi. Toinen ei enää edusta uhkaa yksilön minuudelle kuten teoksessa *Being and Nothingness*, vaan yksilö voi myös solmia yhteisöllisen suhteen Toiseen, kiinnittyä Toisen kautta sosiaaliseen maailmaan. Tosin teoksen *Being and Nothingness* loppupuolella Sartre lähestyi yhteisöllisyyden käsitettä *kolmannen* toisen katseen kautta. Sartren mukaan minus on riippuvainen Toisen katseesta, mutta yhteisö on riippuvainen kolmannen Toisen katseesta. Jos kävelen kadulla toisen henkilön seurassa ja joku kolmas katsoo meitä, meistä tulee "yhteisö", koska tämä ulkopuolinen, kolmas henkilö on alistanut meidät katseensa kohteeksi yhteisönä (community-as-object). Teoksessa *Critique of Dialectical Reason* Sartre jatkoi tätä ajatustaan esittämällä, että yhteisö muodostuu sen jäsenten subjektiivisesta tietoisuudesta siitä, että kolmas osapuoli näkee yhteisön yhteisönä, olipa tuo kolmas osapuoli sitten "isäntä", "herra", "porvari" tai "kapitalisti".¹¹

Yhteisöllisyys on siten dialektinen prosessi, jossa samastutaan tiettyyn sosiaaliseen ryhmään kolmannen osapuolen näkemänä. Prosessi on dialektinen siksi, että vaikka kolmas osapuoli nähdäänkin usein vastakkaisena voimana (työläiset – porvari), se on samanaikaisesti myös välttämätön ryhmälle (työväenliikettä ei olisi tarvittu, jos ei olisi ollut porvareita, joita vastaan kapinoida).



Kaus pilvet karkaavat. Kuva: SEA.

Ulkopuolinen ”kolmas Toinen” (third Other) luo myös perustan yhteisön sisäiselle rakenteelle: dialektisessa prosessissa yhteisö muovaa sisäiset rakenteensa vastauksena Toiselle, sisäistäen samalla ulkoisuussuhteensa (toiminta yhteisen päämäärän hyväksi).¹² Minuutemme määrittyy siten aina historiallisen tilanteemme kautta, ja suhteemme Toiseen on sosiaalisesti ehdollistettu. Kuten Fredric Jameson huomauttaa, kaikki toiminta tapahtuu yhteiskunnallista taustaa vasten, ja ”inhimillinen elämä on rakenteeltaan pikemminkin kollektiivista kuin yksilöllistä.”¹³

Nämä sisäistetyt sosiaaliset suhteet ymmärretään usein visuaalisin termein. Määrittelemme minuutemme sen mukaan, miten koemme Toisen näkeväni meidät tietyssä sosiaalisessa tilanteessa. Thomas Elsaesserin mukaan erityisesti Rainer Werner Fassbinderin elokuvat keskittyvät juuri tämänkaltaisiin intersubjektiviisiin suhteisiin ja sosiaalisen identiteetin muodostumiseen visuaalisuuden (eritoten katseiden vaihdon ja voyeurismin sekä ekshibitionismin problematiikan) kautta:

On houkuttelevaa väittää, että Fassbinderin elokuvissa kaikki ihmissuhteet, kaikki ruumiillinen kontakti, kaikki valtasuhteet sekä koko sosiaalinen hierarkia, kaikki tavat kommunikoida sekä toimia manifestoituvat ja rakentuvat loppujen lopuksi hyvin yksinkertaisella katseiden vaihdon tasolla (along the single axis of seeing and being seen).¹⁴

Analyysissään elokuvasta *Pelko jäytää sielua* (*Angst essen Seele auf*, Saksan Liittotasavalta 1973) Elsaesser esittää, että päähenkilöiden Emmin (keski-ään jo ohittanut saksalainen nainen) ja Alin (Emmiä kymmenen vuotta nuorempi siirtotyöläinen Turkista) käytös määrittyy ”itsen” ja Toisen katseen” rajankäynnissä seuraavasti:

He näyttelivät roolejaan sellaisella kuolemanvakavuudella, koska se on ainoa heidän tuntemansa keino määrittää oma identiteettinsä elämässä, jonka he kokevat päämäärättömäksi ja tarkoituksettomaksi. [...] He ymmärtävät, etteivät he ole olemassa elleivät he tule nähdyksi, sillä yksin ollessaan heidän keskinäinen katseensa ei riitä vahvistamaan heidän tunnettaan identiteetistä.¹⁵

¹² “[T]he bond of exteriority [...] is itself interiorized by practical multiplicities.” Sartre, *Critique of Dialectical Reason*, 57.

¹³ Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1971, 207.

¹⁴ Thomas Elsaesser, “Primary identification and the historical subject: Fassbinder and Germany.” Teoksessa Phil Rosen (ed.), *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press 1986, 539–40.

¹⁵ *Ibid.*, 542.

¹⁶ Thomas Elsaesser, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, 65.

¹⁷ Termin "Toinen" kohdalla on erityisen tärkeää huomata painotusero Sartrella ja Lacanilla. Siinä missä Sartren "Toinen" (isolla alkukirjaimella) merkitsee vain toista subjektia, Lacanin kohdalla on kyse subjektin lingvistiksestä, "Isän lain" ehdollistamasta tiedostamattomasta (le grand Autre/ the Other A[utre]).

¹⁸ Elsaesser 1986, 542.

¹⁹ Ibid., 540.

²⁰ Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World*. London: Routledge 1996, 168.

Tämä tarkoittaa, että katseen kenttä esittäytyy tälle turkkilais-saksalaiselle pariskunnalle ristiriitaisena. Yhtäältä he eivät voi tulla nähdyksi yhdessä, koska heitä varten ei ole olemassa sosiaalista tilaa, jossa he eivät olisi aggressiivisten, vihamielisten ja paheksuvien katseiden kohteena. Toisaalta he eivät voi elää tulematta nähdyksi yhdessä sosiaalisen katseen alaisena, koska tulla nähdyksi merkitsee identiteetin tunnustusta katseen kentällä, siinä sosiaalisessa maailmassa, johon he haluavat kuulua. Nähdyksi, tunnustetuksi tuleminen on siten yhteisöllinen hetki ja yksilölle *välttämätön*, sillä se on sekä sosiaalistumisen että identiteetin määrätymisen edellytys. Kapinallisesta tulee kapinallinen vasta, kun hänet nähdään kapinallisena (rikkomasta sääntöjä), mutta hänestä tulee kapinallinen ennen muuta itselleen. Alin ja Emmi kohtaavat paheksuvat katset vain vahvistavat sen, "minkä he jo tietävät: he ovat 'erilaisia' mutta he ovat päättäneet olla häpeämättä sitä. Heidän minäkuvansa vain vahvistuu 'negatiivisen' katseen kohteena olemisen kautta."¹⁶ Ollakseen olemassa yksilön täytyy siis tulla nähdyksi, ja tullakseen nähdyksi, yksilön on oltava "kuva", tunnistettava representaatio sosiaalisesti ehdollistuneella katseen kentällä.

Elsaesserin mukaan suurin osa Fassbinderin elokuvista heijastaa tapaa, jolla lacanilainen psykoanalyysi kuvaa minuuden ja sosiaalisten suhteiden muodostumista ns. Toisen katseen (the gaze) strukturoimalla katseen kentällä.¹⁷ Fassbinderin henkilöhahmoille on luonteenomaista halu kiinnittää katseita, koska se vahvistaa heidän minäkuvaansa. Elsaesser jopa väittää, että Fassbinderin elokuvan katsoja paikantuu voyeuristiksi, koska henkilöhahmot ovat niin "manifestoidun ekshibitionistisia."¹⁸ Katsoja paikantuu elokuvaan Toisen katseen kantajana, ensisijaisen kameraan samastumisen kautta. *Pelko jäytää sielua* on siten

elokuva, jossa kaikki liittyy [voyeuristiseen] haltioitumiseen ja ekshibitionismiin, siihen kuka kantaa Toisen katsetta ja kuka haluaa olla Toisen katseen kohteena. Ikään kuin kaikki toissijaiset samastumiset menettäisivät merkityksensä ensisijaisen samastumisen varjossa, katsojan samastuessa omaan katseeseensa kerronnan keskiössä.¹⁹

Yhdyn Elsaesserin käsitykseen siinä suhteessa, että identiteetti ja yhteisöllisyys riippuvat sosiaalisesta (Toisen) katseesta. Mielestäni on kuitenkin ongelmallista väittää, että tapa jolla katsoja kokee henkilöhahmon tilanteen sosiaalisessa todellisuudessa riippuisi mitenkään ensisijaisesta kameraan samastumisesta, joka sitten paikantaisi katsojan jonkinlaiseksi elokuvan sisäiseksi Toisen katseeksi. Kuten Kaja Silverman huomauttaa, Toinen ei katso (ei ainakaan hyväksyvästi tai paheksuvasti), vaan korkeintaan asemoi yksilön ns. kulttuuriselle valkokankaalle, jonka kautta yksilö voi kuitenkin kokea Toisen katseen. Toisin sanoen Toiseen ei voi samastua.²⁰ Sartren mallissa voimme sen sijaan nähdä, että sosiaalinen identiteetti syntyy intersubjektiivisellä katseen kentällä, jolla yksilö samastuu sekä Toiseen, muodostaen sosiaalisen yhteisön, että *kolmanteen* Toiseen kyseessä olevan yhteisön ulkopuolella. Näin syntyy rakenne, jossa sekä katsoja että elokuvan henkilöhahmo ovat samanlaisen intersubjektiivisen triadin alaisena. Samastuminen on tässä siis kolmiulotteinen prosessi, ei kaksisuuntainen peili, kuten Lacanilaisessa mallissa. Jotta elokuva kykenisi puhuttelemaan katsojaa historiallisena subjektina, sen täytyy siis kutsua katsoja dialektiseen prosessiin, jossa tämä samastuu sekä henkilöhahmoon (kolmannen Toisen katseen alaisena) että kolmanteen Toiseen (katseen kantajana). Sen sijaan, että samastuisi kameran

katseen edustamaan lacanilaiseen Toiseen elokuvassa *Pelko jäytää sielua*, katsoja samastuu siten sekä Aliin ja Emmiin että heitä paheksuvan naapurin (kolmannen Toisen) katseeseen.

²¹ Siltala, *Valkoisen äidin pojat*, 36.

²² *Ibid.*, 36, 38.

Suomalainen häpeä ja *Kauas pilvet karkaavat*

“Puolet ajaa omalla autolla, toinen puoli metrolla. Lopuilla ei ole varaa edes kävellä.”
(*Kauas pilvet karkaavat*)

Mutta miten kolmas Toinen katsoo? Koska Sartrelle katseen käsite ja häpeän tunne paljastavat ne ontologiset rakenteet, joille inhimillinen kokemus perustuu, on ne ymmärrettävä pikemminkin metafyyysisinä kuin moraalisisina tai sosiaalisina ilmiöinä. Inhimillistä kokemusta tulee kuitenkin tarkastella paitsi ontologisten rakenteiden myös kokemusten kontekstuaalisten merkitysten kautta. Yksilön suhde maailmaan on toisin sanoen Sartren mukaan aina myös *sosiomateriaalinen*. Yllä olemme jo nähneet, kuinka kolmannen Toisen katse suomalaisessa kontekstissa toimii häpeädiskurssiin perustuvan ryhmädynamiikan kautta. Siltalan mukaan yhteiskunnallinen tilanne Suomessa on muuttunut yhä monimutkaisemmaksi, kun kansalaisia “alettiin alistaa yksilöllisyydellä, eikä enää kollektiivisella eetoksella”²¹. Samalla kun suomalainen yhteiskunta on muuttunut yhä individualistisemmaksi irtisanoutuen esimerkiksi uskonnollisista instituutioista, on häpeän pelko suomalaisessa kulttuurissa kasvanut yhä suuremmaksi, koska yhteiskunnan anteeksiannon mekanismit ovat heikentyneet. Niin tukahduttavia liikkeitä kuin esimerkiksi pietismi ja kansallisromantiikka olivatkin, ne kuitenkin tarjosivat yksilölle yhteisöllisen turvaverkon, jonkalaista ei enää ole. Nyt yksilön odotetaan pärjäävän omillaan, jopa tilanteissa, joihin hän ei itse voi vaikuttaa:

Yksilöllisestä pärjäämisestä ja positiivisesta ajattelusta voi tulla kollektiivinen pakko, johon kykenemättömät syrjäytyvät häpeämään kuvitellen kaikkien muiden elävän tehokkaasti ja onnellisuussuorituksiakin kahmien. [...] Riippumattoman yksilön nostaminen oman elämänsä herraksi kuuluu liian ilmeisesti siihen metaideologiaan, jolla nykyihmiset saadaan juoksemaan yhdenmukaistavassa oravanpyörässä tavoittelemassa kaivattua yksilöllistä itsetoteutustaan.²²

Nähdäkseni Kaurismäen *Kauas pilvet karkaavat* heijastaa tätä tilannetta, ja on kuvaavaa, että häpeä on keskeinen tunne elokuvassa. Elokuvan kerronnallinen rakenne muistuttaa vanhanajan tragediaa, jossa urhea ja kunnianhimoinen subjekti on pakotettu taistelemaan itseään suurempia voimia vastaan ja jossa kerronnallinen rakenne ei ole täysin lineaarinen. Elokuvassa suhteellisen erilliset jaksot seuraavat toisiaan kronologisessa järjestyksessä: Ilona ja Lauri elävät yhdessä onnellisina – Lauri menettää työpaikkansa – Lauri etsii töitä – Ilona menettää työpaikkansa – Ilona etsii töitä – Lauri saa töitä – Lauri menettää työpaikkansa – joutilasta elämää – Ilona saa töitä – Ilona menettää työpaikkansa – Lauri hakataan ja katoaa kuvioista viikoksi – Ilona päättää perustaa oman ravintolan – Ilona ei saa pankkilainaa – Lauri pelaa kaikki jäljellä olevat rahat – Ilona ja Lauri saavat hädän – Ilona tapaa rouva Sjöblomin – Ilona perustaa ravintolan. Toivo ja epätoivo vaihtelevat herättäen katsojassa paitsi myötätuntoa myös *sääliä* henkilöahmoja kohtaan. Tässä tapauksessa nimenomaan säälin tunteen kautta syntyy intersubjektiivinen

²³ Milan Kundera, *Olemisen sietämätön* keveys. Juva: WSOY, 1983, 34–35.

²⁴ Pekka Ylöstalo, "Työn arvostuksen muuttuminen ja palkkatyöhön sitoutuminen." *Sosiologia* 2/1986; Siltala, *Miehen kunnia*.

²⁵ Siltala, *Miehen kunnia*.

yhteys Toiseen. Toisin kun myötätunto, joka Milan Kunderan mukaan merkitsee sitä, että yksilö jakaa Toisen kanssa minkä tahansa tunteen "emotio-naalisen telepatian" tapaan, sääli ilmaisee paitsi surua Toisen epäonnesta myös *ylenkatsetta* kärsivää kohtaan.²³ Sääli on merkki siitä, että yksilö ei enää nauti sosiaalista arvostusta, vaan on alistainen häpeälle. Sekä säälijä että säälin kohde tietävät tämän, ja siksi kukaan ei halua olla säälin kohde. Säälivä yksilö samastuu sekä Toiseen että siihen kolmanteen Toiseen, joka kieltää Toisen sosiaalisen arvostuksen. Tätä seuraa (myötä)häpeä, joka on seurausta samastumisesta Toiseen kolmannen Toisen näkemänä: yksilö myötäelää häpeän, jota tuntisi, jos häntä ylenkatsottaisiin. Toisin sanoen myötähäpeä on ylläkuvatun dialektisen prosessin kaltainen: yksilö samastuu samanaikaisesti sekä kolmannen Toisen silmissä kasvonsa menettäneeseen Toiseen että itse kolmanteen Toiseen ja tämän katseeseen. Kyetäkseen tuntemaan myötähäpeää, yksilön on tunnettava kolmannen Toisen osoittaman ylenkatseen luonne, ja tämä tieto on olennaisesti kulttuurista.

Suomalaisen katsojan reaktio elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat* riippuu siten suuresti hänen kulttuurisesta ymmärryksestään siitä, mikä on työn merkitys Ilonalle ja Laurille suomalaisessa kontekstissa. Suomalainen identiteetti perustuu suureksi osaksi työlle. Koska meillä ei ole ihailtavia esi-isiä tai monia kansallisia sankareita (sotaveteraaneja ehkä lukuun ottamatta), meidän kansallinen ihanteemme määritetty rehellisen ja ahkeran työntekijän piirteiden kautta. Elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat* perusta yksilön identiteetille on todellakin työ, eivät yksilön persoonalliset luonteenpiirteet, vaan työ, jonka kautta yksilö hyväksytään yhteisön jäseneksi. Suomalaiselle työ merkitseekin paitsi välttämättömyyttä, myös ympäristön hyväksyntää. Jos suomalainen epäonnistuu luomaan työn kautta suhteen ympäristöönsä, hän tuntee syvää häpeää, kokien ettei hänelle ole paikkaa maailmassa. Pekka Ylöstalon ja Juha Siltalan mukaan työnteko on suomalaiselle ainoa tapa paeta häpeää, kontrolloida omaa elämäänsä ja vaatia oikeutusta olemassaololleen.²⁴ Työn kautta suomalainen tuntee säilyttävänsä kontrollin paitsi vihamieliseen ulkomaailmaan, myös niihin henkilökohtaisiin tunteisiinsa, joita tämän on vaikea hyväksyä.

Siksi työn menettäminen on Laurille ja Ilonalle suuri katastrofi ja häpeän aihe, jota he eivät pysty tunnustamaan edes itselleen. Häpeän kieltäminen menee jopa niin pitkälle, että Lauri marginaalistaa olemassaolonsa vapaaehtoisesti ja katkaisee kaikki suhteensa yhteiskuntaan. Hän kieltäytyy työttömyyskorvauksesta ("Minähän en korvauksilla elele, minä olen *minä*.") ja kun hän lopulta menettää toivonsa uuden työn saamisesta, hän sulkeutuu neljän seinän sisälle ja alkaa täyttää päivänsä ratkomalla ristisanatehtäviä. Elokuvan muut henkilöhahmot käsittelevät häpeänsä kehittämällä väärän ylpeyden (häpeän kieltämisestä syntyvän häpeän kääntöpuolen) marginaalisuudestaan, viemällä marginaalisuutensa äärimmäisyyksiin saakka ja päätyemällä alkoholisteiksi. Siltalan mukaan suomalainen ratkaisu kriisitilanteisiin onkin paeta joko työhön tai alkoholiin.²⁵

Häpeästä tulee liki sietämätöntä Ilonalle ja Laurille, vaikka he menettävät työnsä vastoin omaa syytään. Ravintola Dubrovnik, jossa Ilona työskentelee hovimestarina, ajetaan konkurssiin, ja Lauri, raitiovaununkuljettaja, joutuu jättämään työnsä, koska linjoja suljetaan. On kuin kohtalo itse nöyryyttäisi heitä ajaen heitä epätoivon partaalle, koska he eivät myöskään jaksa uskoa siihen, että lopulta kaikki kääntyisi parempaan. Kohtaus, jossa Lauri menettää työnsä, kuvastaa heidän avuttomuuttaan kohtalon edessä: Lauri kuulee

kuljettajien irtisanomispäätöksestä, joka tehdään korttipelin avulla. Ei ole mitään merkitystä, onko Lauri tehnyt työnsä hyvin vaiko huonosti; hän menettää työnsä, koska hänellä on huonot kortit, koska hänellä käy huono tuuri, koska se on hänen kohtalonsa. Katsoja näkee lähikuvan Laurin kädestä, kun tämä kääntää korttinsa näkyviin. Otosta seuraa lähikuva Laurin näennäisen ilmeettömistä kasvoista. Kuvien välinen ”Kuleshovin efekti” saa katsojan ymmärtämään, mitä Lauri tuntee tässä tilanteessa. Yhdessä sekunnissa kaikki on muuttunut, hänestä on tullut työtön. Lisäksi katsoja ymmärtää Laurin häpeän ja tietoisuuden siitä, miten hänet nyt nähdään: marginalisoituneena henkilönä, luuserina, jolla on huonot kortit – vaikka hän ei ole itse tilanteeseen vaikuttanutkaan. On kuin koko maailma olisi häntä ja hänen itsekunnioitustaan vastaan.

Siitä hetkestä lähtien, kun Ilona ja Lauri menettävät työnsä, heidän elämästään tulee taistelua työtätekevän yksilön identiteetin takaisin voittamiseksi. Nyt heistä on tullut vain nimi ja numero byrokratian rattaissa, työvoimatoimiston ja pankin armoilla. He kamppailevat saadakseen taas ottaa osaa yhteisöön ilman häpeää. Tässä kamppailussa Lauri kokee vakavimman takaiskun, kun Ilonan salamyhkäinen työnantaja ja tämän vielä salamyhkäisemmät ystävät pieksävät hänet. Tapauksen jälkeen Lauri kokee menettäneensä kasvonsa niin perusteellisesti, että hän piiloutuu muiden katseilta ja katoaa kokonaan viikon ajaksi.

Lopulta Ilonalla ja Laurilla on edessään vain kaksi vaihtoehtoa: kaiken toivon jättäminen tai itsetyöllistyminen. Koska entisen Dubrovnikin omistaja on halukas rahoittamaan heidän unelmansa, Ilona ja Lauri päättävät perustaa oman ravintolan: Ravintola Työn. He palkkaavat kaikki vanhan Dubrovnikin entiset työntekijät – joista osa joutuu tulemaan alkoholistiparantolan kautta – ja aloittavat liiketoiminnan. Avajaispäivästä tulee heidän elämänsä käännekohta; hetki, joka määrää heidän loppuelämänsä suunnan. Pitkät otokset, joissa hiljainen henkilökunta odottaa ensimmäisten asiakkaiden saapumista, tekee odotuksen, epäonnistumisen ja häpeän pelon tunteista katsojalle lähes kouraantuntuvia. Kun ravintola elokuvan lopussa on lähes täynnä asiakkaita, jännitys laukeaa, palauttaen yhdellä iskulla Ilonan ja Laurin itsekunnioituksen. Silti jokin on muuttunut menneisyyteen verrattuna. Kun heidän minuutensa oli aikaisemmin ollut ekonomiseen kasvuun panostavan yhteiskunnan odotusten määrittelemä, ovat Ilona ja Lauri nyt luoneet ehdot minuudelleen itsenäisesti, marginaalistettujen keskinäisen solidaarisuuden avulla.

Katsoja osallistuu Ilonan ja Laurin itsekunnioituksen takaisinvoittamisprosessiin intersubjektiiiviseen triadiin perustuvan samastumismallin kautta. Katsoja samastuu paitsi Ilonaan ja Lauriin (kolmannen Toisen katseen alaiseen Toiseen) että sosiaaliseen katseeseen (kolmas Toinen katseen kantajana). Tämä kolminaisrakente toistuu elokuvan visuaalisella tasolla moneen otteeseen: hyväksyvä sosiaalinen katse ilmenee heti elokuvan alussa kameran zoomatessa lähikuvaan Ilonan tyytyväisistä kasvoista. Katse on hyväksyvä, koska Ilona on ilmiselvästi työssään vastuuntuntonen henkilö, joka hoitaa niin asiakkaat kuin keittiön hätätilanteetkin tehokkaasti. Samanlainen zoomaus lähikuvaan kasvoista tapahtuu myös Laurin vedettyä ristikolmosen raitiovaunulinjan johtajan korttipakasta, mutta tässä sosiaalinen katse on torjuva. Torjuva sosiaalinen katse ilmenee myös elliptisen montaasijakson jälkeen, kun Ilona kyselee töitä eri ravintoloista ja kuppiloista. Jakso päättyy lähikuvaan Ilonasta sateisella kadulla Tsaikovskin lohduttoman musiikin soidessa taustalla, minkä jälkeen kamera zoomaa ulos. Elokuvan viimeisessä kuvassa

²⁶ Ks. esim. Eve Kosofsky Sedgwick & Adam Frank, *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press 1996.

²⁷ *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*. S.H. Burcher. New York: Dover Publications 1955.

Ilona ja Lauri katsovat puolilähikuvassa taivaalle Rauli Badding Somerjoen musiikin säestäessä, nyt riippumattomana kolmannen Toisen hyväksynnästä tai torjunnasta. Olisi houkuttelevaa väittää, että etenkin zoomin käyttö johdattelisi katsojan ensisijaiseen samastumiseen kameran kanssa, jolloin kameran funktio olisi – paitsi näyttää katsojalle Ilonan ja Laurin emotionaaliset reaktiot – toimia sosiaalisena katseena. Katsoja ei kuitenkaan samastu kameraan sosiaalisena katseena, vaan kiintopiste sekä Toiseen että kolmanteen Toiseen samastumisella on henkilöhahmojen *kasvoissa*. Jos kasvot ovat häpeän sijaintipaikka, kuten niin monet häpeän tutkijat ovat todenneet²⁶, niin kasvot ovat myös ”tila”, jossa minä voi samastua sekä Toiseen että kolmanteen Toiseen.

Samastuminen ja solidaarisuus

Elokuvasa *Kauas pilvet karkaavat* on selkeästi nähtävillä, kuinka yksilö konstituoiti itsensä osaksi yhteisöä samastumalla muihin (muut työttömät) määrittävän sosiaalisen katseen (Toisen katseen) alla. Ilona ja Lauri näkevät itsensä häviäjinä, koska he tietävät, miten työttömät meidän yhteiskunnassamme nähdään: he samastuvat sekä yhteisöön että kolmanteen Toiseen yhteisön ulkopuolella. Silti tämä prosessi ei rajoitu henkilöhahmoihin elokuvassa, vaan myös katsoja osallistuu siihen samastumalla Ilonaan ja Lauriin sekä kolmannen Toisen katseeseen. Katsojan tunnereaktio (myötähäpeä ja sääli) perustuu kykyyn kuvitella itsensä Toisen katseen kohteeksi tietyssä sosiaalisessa tilanteessa. Tällainen samastumisprosessi ei ole kannibalistinen (kuten lacanilaisessa elokuvateoriassa, jossa Toiseen samastuminen on vain ”rakennusmateriaalia” omalle minuudelle) vaan kolminainen, mikä edellyttää *kunnioittavaa* välimatkaa Toiseen. Esimerkissäni häpeän tunne paljastaa sosiaalisen olemassaolon rakenteen ja erityisesti Toisen vaikutuksen yksilöön yhteisön piirissä. Häpeässä on kyse siitä, miten yksilö haluaa tulla nähdyksi (niinkutsuttu egoideaali psykoanalyttisessä kielenkäytössä), miten subjekti todella tulee nähdyksi ja millainen vaikutus Toisella voi olla yksilöön. Sartren mukaan häpeä todistaa inhimillisen elämän struktuurin intersubjektii-visuuden – ilman suhdetta toiseen häpeän tunne ei kerta kaikkiaan voisi syntyä. Minän ja Toisen suhteen ei kuitenkaan tarvitse perustua vastavuoroiselle kamppailulle katseen vallasta, vaan se voi perustua myös yhteisöllisyydelle, jossa minä ja Toinen katsovat yhdessä samaan suuntaan.

Tämä johtopäätös voidaan ulottaa koskemaan myös elokuvakokemusta: elokuvakokemus ei ole vain yksilön tapa täydentää minuttaan, vaan se voi olla myös keino toteuttaa yhteisöllisyyttä. Tässä artikkelissa esittämäni dialektinen samastumismalli on siten itse asiassa paluu aristoteliseen käsitykseen esteettisistä tunteista. Aristoteleen mukaan esteettisten tunteiden funktio on tuottaa yleisölleen katharsis: herättämällä yleisössään tunteita taide selkeyttää ja puhdistaa tunnereaktiot siten, että se tuottaa nautintoa ja, mikä tärkeintä, syvempää ymmärrystä maailmasta.²⁷ Elokuva kuten Kaurismäen *Kauas pilvet karkaavat* herättää katsojassaan tunteita kutsumalla tämän samastumaan sekä Toiseen että kolmanteen Toiseen, samanaikaisesti katseen kohteeksi ja katseen kantajaksi. Tällaisen samastumisprosessin kautta syntyvä elokuvallinen tunne on paradoksaalinen siinä mielessä, että se samanaikaisesti kiinnittää ja etäännyttää katsojan (elokuvallisesta) maailmasta, ja siten kutsuu katsojan ymmärtämään tämän maailman rakentumisen edellytyksiä. Koska tunteet ovat

yksilön tapa kiinnittyä maailmaan ja koska niiden juuret ovat yksilön intersubjektiiivisessa ulottuvuudessa, niiden merkitys syntyy sosiaalisen vuorovaikutussuhteen kautta. Elokvassa *Kauas pilvet karkaavat* tuo yksilön ja sosiaalisen maailman vuorovaikutussuhde on tematisoitu työttömyyden, ihmisarvon menettämisen ja siitä johtuvan häpeän tunteen kautta. Yksilön inhimillisen kokemuksen ontologiset rakenteet kiinnitetään sosiomateriaaliseen ulottuvuuteen. Silti – kuten myös Sartren ajattelussa – yhteisöllisyys ilmenee lopulta myös positiivisella, solidaarista yhteiskunnallista muutosta tavoittelevalla tavalla.²⁸

²⁸ Tämä artikkeli liittyy Suomen Akatemian tukemaan väitöskirjahankkeeseeni.