

Nuoruuden lupauksista perinteen painoon

Sakari Toiviainen: Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002, 302 s.

Kirjassaan *Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva* Sakari Toiviainen jatkaa sitä kotimaisen elokuvan historian kirjoitusta, jonka hän aloitti vuonna 1975 ilmestyneessä *Uusi suomalainen elokuva* -kirjassaan. *Levottomat sukupolvet* on ”Uuden suomalaisen elokuvan poika”, toteaa Toiviainen kirjan johdannossa. Kirjan sarjaelokuvoimaisen luonnehdinnan voisi tulkita huvittavaksi heitoksi, sillä kirjojen kuva kotimaisen elokuvan historiasta ei muodosta selkeää jatkumoa, vaikka kronologisesti Toiviainen jatkaakin uudessa kirjassaan suurin piirtein siitä, mihin aiempi jäi. Kirjojen tapa käsitellä suomalaisen elokuvan lähihistoriaa poikkeaa toisistaan. *Uusi suomalainen elokuva* -kirjassaan Toiviainen hahmotteli kotimaisen elokuvan murroskautta 1960-luvun alusta 1970-luvun puoliväliin lähinnä ”tekijöiden” eli ohjaajien kautta. *Levottomissa sukupolvissa* Toiviainen tarkastelee viimeisen kahdenkymmenen vuoden elokuvatuotantoa sekä teemojen, lajityyppien että tekijöiden kautta.

Kirjassaan Toiviainen on ennen kaikkea halunnut keskittyä itse elokuvaan ja niiden tarinoihin. Niinpä hän hahmotteleekin elokuvien kontekstin, elokuvakulttuurin kehityksen ja siihen vaikuttaneet yhteiskunnalliset muutokset vain tiiviisti kirjan johdannossa. Taustoituksessaan

Toiviainen tuo lyhyesti esille faktat: kotimaisen elokuvatuotannon kasvun, Suomen elokuvaääitiön kehityksen, katsojamäärien laskun ja elokuvan liikealan keskittymisen. Hän myös viittaa uuden mediateknologian sekä yhteiskunnan taloudellisen ja poliittisen tilanteen vaikutuksiin elokuvatuotannossa ja -kulttuurissa, mutta ei jää pohtimaan ilmiötä tarkemmin.

Vuoden 1980 jälkeen on Suomessa valmistettu noin 400 pitkää, elokuvateatterilevitykseen tarkoitettua näytelmä- ja dokumenttelokuvaa. Nämä elokuvat ovat Toiviaisen tarkastelun kohteena. Tehtävä on haastava, vaikka joka elokuvaan ei puuttuisikaan. Toiviainen on ratkaissut haasteen jakamalla osan elokuvista neljään eri teemaryhmään. Teemat muodostavat samalla kirjan neljä lukua: nuoris elokuvat, ”kadonneen ajan kuvaukset” eli luonnon, maaseudun ja historian kuvaukset, taiteilijatarinat sekä (ihmissuhde)draamat.

Osa näistä teemoista voidaan nähdä myös lajityyppinä, eikä Toiviainen teekään selvää eroa teemojen ja lajityyppien välille. Kirjan lopussa hän vielä erikseen keskittyy tarkastelemaan perinteisiä ja uusia lajityyppielokuvia. Vaikka Toiviainen ei käsittele lajityyppielokuvia kriittisemmin kuin teema-elokuviaan, syntyy kirjan rakenteesta arvoasetelma. Omana lukunaan käsitellyt teema-elokuvat näyttävät merkittävämpänä kuin lajityyppielokuvat. Etenkin ensimmäisinä käsitellyt teema-elokuvat, nuoris elokuvat nousevat tärkeään asemaan kirjassa. Toiviainen näkee elokuvan *Täältä tullaan elämä* (1980) merkittävänä käännekohtana suomalaisessa elokuvatuotannossa. Hänen mukaansa se tavoitti aivan

uudella tavalla aikakauden pääyleisön, nuorison sekä välitti ajan tunteja nuorisoa kuvatekseen.

Keskiössä suomalainen todellisuus

Keskeistä Toiviaisen elokuva-analyyseissä on, että hän tulkitsee niitä kuvauksina yhteiskunnan ilmiöstä. Analyysien alkuoletuksena on Jörn Donnerin kotimaiselle elokuvalla antama tehtävä, ”yritys hahmottaa suomalaista todellisuutta”, johon Toiviainen viittaa. Niinpä hän tarkastelee 1980-luvun nuoris elokuvia ajankohdan yhteiskunnallisten ongelmien, syrjäytymisen ja yhteiskunnallisen rakennemuutoksen kuvaajina. Toisena aikakauden nuoris elokuvien valtaajana hän pitää ”identiteettielokuvia”, jossa nuoriso etsii omaa itseään, omaa identiteettiään. Näidenkin elokuvien taustalla Toiviainen näkee yhteiskunnallisen murroksen, irtioton 1970-luvun poliittisen liikkeen perinnöstä.

Seuraavien vuosikymmenten nuoris elokuvista Toiviainen ei löydä enää yhtä selkeitä linjoja. Hän toteaa nuorisokuvausten hajaantuneen nuoruuden muistelmiin, lapsikuvauksiin, engelmanuorison kuvauksiin ja nuorten aikuisten parisuhdekuvauksiin. Osaa elokuvista hän tarkastelee ajattomien teemojen, ystävyyden ja lapsuuden kokemusten kuvaajina. Toisia elokuvia, varsinkin nuorten aikuisten parisuhdekuvauksia, Toiviainen pitää aikakauden kuvauksina, jotka tuovat esiin nuoren koulutetun sukupolven identiteettikriisin tai jopa tietyn sukupolven kollektiiviset tuntemukset.

Samalla tavoin kuin nuoris elokuvista Toiviainen kartoittaa

luonnon ja maaseudun kuvauksista aikakaudelle tyypillisiä teemoja, impulsseja, kuten hän itse kirjoittaa. Hän hahmottaa kaksi toisiinsa liittyvää teemaa. ”Impivaaralainen impulssi” kertoo halusta paeta nyky-yhteiskuntaa neitseelliseen luontoon. Toiviainen käy läpi Markku Lehmuskallion 1980-luvun tuotantoa ja toteaa niiden heijastavan tuota teemaa. Saman teeman hän löytää myös hyvin toisenlaisista elokuvista, Arto Paasilinnan romaaniin filmatisoinneista.

Toinen samanaikainen impulssi oli tarve kääntyä historiaan ja peilata sen kautta nykyisyyttä, tulkita uudelleen kansallista identiteettiä. Tämä impulssi nousee Toiviaisen mukaan esiin maaseutu- tai luontokuvauksissa kuten *Niskavuoresa* (1984) tai *Pessissä ja Illuusiassa* (1984), mutta myös muissa aikakauden elokuvissa. Elämäkertaelokuvat ja sota-elokuvat kertovat hänestä samalla tavalla tarpeesta palata kansallisille juurille.

Varsinaisen maaseudun ja sen elinehtojen kuvauksen Toiviainen toteaa jääneen yhä vähemmälle, ”unohdetun kansan” alueeksi. Toiviaisen mukaan vielä 1970- ja 1980-luvuilla elokuvan veteraanit Edvin Laine ja Mikko Niskanen kertoivat elokuvissaan maaseudun ja sen ongelmista, mutta 1990-luvun mittaan aihealueesta on huolehtinut melkein yksinomaan Markku Pölönen. Vaikka Pölönen käsittelee maaseutua historian kautta, näkee Toiviainen Pölösen tuotannon hyvinkin yleispätevä, ajankohittaisena ja kansainvälisenä.

Taiteilijatarinoina Toiviainen tarkastelee niin elämäkertoja, fiktiivisten taiteilijakuvauksia kuin dokumenttejäkin. Analyysissä nousee esiin muu-

tos. Toiviaisen mukaan *Runoilija ja muusa* (1978) aloitti uuden taiteilijakuvauksen kauden, jossa yhdistyivät ”suomalaisen elokuvan kulttuuritietoisuus ja uuden aallon moderni lähestymistapa”. Vähitellen 1980-luvun kuluessa taiteilijatarinat alkoivat muuttua kulttuurihenkilökuvauksista rikkinaisten ihmisten ja taiteilijan särkyvän identiteetin kertomuksiksi. Samalla päähenkilöiden kirjo laajenee korkeakulttuurin edustajista viihteentekijöihin tai kansalliskirjailijoista renttutaiteilijoihin.

Erityyppisiä (ihmissuhde)-draamoja Toiviainen käsittelee ”säädylisen murhenäytelmän” otsikon alla. Helvi Hämäläisen romaanista ja sen filmatisoinnista lainattu nimi viittaa draamoihin, joissa ihmissuhteiden kriisit ja elämän pettymykset peitetään keskiluokkaisen julkisivun taakse. Keskeisenä tämän tematiikan ohjaajana Toiviainen pitää Anssi Mänttärää, jonka mittavaa tuotantoa hän esittelee laajasti. Samaa aihepiiriä kuvaavat ja samanlaisia ”ajan ilmaa ja hermoa” tallentavat Toiviaisen mukaan Jörn Donnerin ja Lauri Törhösen 1980-luvun elokuvat.

Seuraavan vuosikymmenen ”säädyliset murhenäytelmät” eivät Toiviaisen mukaan enää pyrkinet hahmottamaan yhteiskunnan tai talouden yleisiä ilmiöitä vaan ne keskittyivät perheen ja yksilön ongelmiin. Aiheen esimerkkielokuvina hän käyttää *Kaivoa* (1992), *Tuhlaajapoikaa* (1992) ja *Isä meidän* -elokuvaa (1993). Patriarkaalinen perhe toimi edelleen melodraaman sytykkeenä, mutta Toiviainen toteaa melodraamankin muuttuneen 1990-luvulla. ”Puhtaan melodraaman” (lainausmerkit ST) jyrkkyyks on ka-

donnut. Erityisesti aikakaudelle tyypillisissä historiallisissa draamoissa melodramaattisen determinismin tilalle oli tullut yksilöomine ratkaisuihin.

Ongelmattomat lajityypit?

Lajityyppien ”paluu” uuden aallon murroksen jälkeen kytkeyty Toiviaisen mukaan Suomen elokuvasaatiön vahvistuneeseen rooliin ja 1980-luvun muutuneeseen tukipolitiikkaan. Toiviainen ei suoraan kritisoi lajityyppijärjestelmää, mutta muistuttaa sen tarkoittavan myös tuotteistamista ja kohdeyleisöjä. Lajityyppielokuvia käsitellessään hän ei kuitenkaan analysoi tarkemmin tätä tuotteistamisen logiikkaa. Hän esittelee lajityyppielokuvia samalla tavoin kuin teemojen yhteydessä käsittelemiään elokuvia, toisena näkökulmana ovat nyt myös lajityypin perinteet. Toiviainen erittelee genre-elokuvista sekä aikakauden heijastumia että lajityypin piirteitä. Poikkeuksena on komedia, jota hän tarkastelee lähinnä lajityypin ja tekijöiden, Spede Pasasen, Visa Mäkisen, Ere Kokkosen, Timo Koivusalon ja Kummeli-ryhmän kautta. Ajankuva-analyysin sijasta Toiviaisen pohtii sitä, miksi vaihtoehtoista yhteiskuntakriittistä tai tyylietietoista komediaa ei juuri ole tehty, ainakaan onnistuneessa muodossa.

Lajityypeistä Toiviainen keskittyy sotaelokuvaan, rikoselokuvaan, komediaan sekä dokumenttelokuvaan. Näiden lisäksi hän kartoittaa lyhyesti muita viime vuosikymmenten lajityyppisiä: tieteiselokuva, kauhu-elokuva, toimintaelokuva, road movie, rock-elokuva, iskelmä-elokuva, urheiluelokuva, lasten-elokuva sekä ”suomalaiset lajityypit” pohjalaiselokuva, kul-

lankaivuu- ja tukkilaiselokuva. Joidenkin näiden elokuvien luokittelu lajityypeiksi on hyvin tulkinnanvaraista, mutta kirjan tiiviissä esittelyssä nimikkeet ovat kuvaavia.

Toiviainen pohtii lajityypin ongelmallista käsitettä vain tarkastellessaan dokumenttielokuvaa. Hän arvioi sen olevan terveen järjen mukaan eroteltavissa kertomuselokuvasta. Samalla hän muistuttaa, että fiktiivisessä elokuvassa on aina dokumentaarinen puolensa ja dokumentissa fiktiivinen puolensa. Elokuvateatterilevityksessä oleiden dokumenttielokuvien määrä kasvoi merkittävästi 1980-luvulta alkaen. Toiviainen esittelee laajasti 1980- ja 1990-lukujen dokumenttituotantoa sekä kuvaa, miten dokumenttielokuvien aihepiirit ja kerrontatavat ovat kehittyneet yhä moninaisemmiksi.

Elokuvien analysoiminen erikseen joko tietyn teeman ja yhteiskunnallisen tilanteen kuvauksina tai lajityypeinä on hämmäntävää. Analyysit eivät anna selitystä sille, miten lajityyppielokuvat poikkeavat teemaelokuvista. Lajityyppielokuvien käsitelyssä Toiviainen tuo esiin elokuvan perinnettä, mutta ei selvitä, miten se määrittää elokuvan tekoa tai elokuvaa. Sekä teema- että lajityyppielokuvat näyttävät useimmiten tekijän intentionaalisena kuvauksena aiheesta, yhteiskunnallisesta teemasta tai lajityypistä, ilman kysymyksiä tai ristiriitoja, ilman tuotantotapojen tai markkinoiden painetta. Keskeiseksi nousee tekijän luoma elokuvan tarina.

Toiviaisen näkökulma 1980- ja 1990-lukujen elokuvaan on elokuvalähtöinen sekä tekijälähtöinen. Toiviainen analysoi elokuvia osana ohjaaja-tekijän

tuotantoa, muiden tekijöiden jäädessä taka-alalle. Toisaalta pääosassa ovat selkeästi itse elokuvat ja niiden tarinat, ohjaaja ja hänen muu tuotantonsa tarjoavat analysoitavalle elokuvalle viitekehysten. Poikkeuksen muodostavat Kaurismäen veljekset, joille Toiviainen on omistanut kokonaisen luvun heti nuoris elokuvan käsittelyn jälkeen.

Luvun otsikointi ”Kaurismäki-ilmiö” on hieman harhaanjohtava, sillä oikeastaan Toiviainen ei tekstissä erittele sitä, miten ja miksi Aki ja Mika Kaurismäestä tuli suomalaisen elokuvan merkittäviä Tekijöitä. Ennemmin hän rakentaa tuota ilmiötä nostamalla veljesten tuotannon laajasti esille. Toiviainen antaa kirjassaan paljon tilaa veljesten, erityisesti Aki Kaurismäen, elokuvien tarinoiden ja ilmaisun analyysille. Hän kytkee elokuvat Kaurismäkien haastatteluisaan esittämiin ajatuksiin, kirjallisuuden ja elokuvan klassikoihin ja lajityyppeihin, ja selittää näiden kytkösten kautta elokuvien maailmaa ja niiden omaperäistä tulkintaa (suomalaisesta) yhteiskunnasta.

Paluu perinteeseen

Olivatpa kyseessä lajityyppi elokuvat, tietyn teeman kuvaukset tai merkittävien elokuvaohjaajien teokset, Toiviainen on halunnut tarkastella elokuvia omaehtoisena kokonaisuutena. Yhteiskunnallinen todellisuus on kyllä tarkastelussa mukana, mutta vaikutuksiltaan yksisuuntaisena. Elokuvan maailman, yhteiskunnallisen tilanteen, tekijöiden ja toisaalta lajityyppien, elokuvan perinteen ja elokuvan markkinoinnin väliset suhteet jäävät analyysissä toisistaan irralleen tai huomiotta. Selkeä

elokuvien kuvailu ja analyysi sekä kytkennät yhteiskunnalliseen ajankohtaan saattavat houkuttella katsomaan elokuvia, mutta selkeys saattaa myös häiritä, tehdä lukijan kiusallisen uteli-aaksi. Ketkä muut kuin ohjaajat vaikuttivat elokuvan syntyyn? Miten tuotannolliset olosuhteet muokkasivat elokuvia? Miten elokuvissa ilmaistiin teemoja, ajankuvaa ja lajityypin perinteitä? Löytyisikö yhdestä elokuvasta useita erilaisia, ristiriitaisiakin teemoja?

Jos pohtii tarkemmin, ”Uuden suomalaisen elokuvan pojan” voi ymmärtää myös toisintä: tämä onkin sellainen jatko-osa, joka toistaa ensimmäisen osan sanomaa eikä suinkaan jatka sen tapahtumia. Suomalainen elokuva näyttäytyy aina uudelleen jonkinlaisen kamppailun kourissa. *Uusi suomalainen elokuva* -kirjassa jako huonoon perinteeseen ja toiveikkaaseen tulevaisuuteen oli selvästi esillä. *Levottomat sukupolvet* -kirjassa erottelu on lievempi, melkein näkymätön. Kirjasta on kuitenkin luettavissa pettymys siitä, miten kamppailussa on käynyt. Jo heti johdannossa Toiviainen vihjaa kirjan sisältävän ”suuren kertomuksen” (lainausmerkit ST) nuoruuden lupauksista murheeseen ja perinteen painoon. Murheesta huolimatta Toiviainen päättää kirjansa alistuneeseen hyväksyntään: paluu perinteeseen on välttämätöntä, se on osa kansallisen elokuvan olemusta, ehkä elokuvan tehtävä onkin tuottaa muistoja.

Ei ole helppoa kirjoittaa nykyhetken elokuvahistoriaa. Elokuvia, elokuvantekijöitä, elokuvapolitiikkaa, markkinoita – lukuisien toisiinsa kytkeytyvien ilmiöiden merkitysten hahmottaminen ja kehityksen selittäminen on massiivinen

työmäärä. Vielä vaikeampaa on tarkastella elokuvatuotannon kehitystä vain elokuvien ja niiden tekijöiden kautta. Tällöin elokuvan ja muun yhteiskunnan väliset monipuoliset yhteydet jäävät ohuiksi, ja saattaa syntyä kotimaisen elokuvatuotannon ”suuria kertomuksia”. ”Suuret kertomukset” ovat kiehtovia, mutta historiankirjoitukseksi ne ovat vähän liian itseriittoisia: ne selittävät kaiken selittämättä tarpeeksi.

Anneli Lehtisalo