

Tommi Römpötti

”ÄLKÄÄPÄS HYMYILKÄÄ SIELLÄ!” Kuinka tutkia nuorisoelokuvan dialogia?

¹ Jo sekä Canudo että Delluc käyttivät kirjoituksissaan käsitettä *film language*. Molemmille elokuvan kielellinen ulottuvuus perustui aikansa elokuvan non-verbaaliseen luonteeseen. Heille elokuva oli globaali, kaikkien ymmärrettävissä oleva ”visuaalinen esperanto”. Robert Stam, Robert Burgoyne & Sandy Flitterman-Lewis, *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London & New York: Routledge, 1992, 28.

² Ferdinand de Saussure kuoli vuonna 1915.

³ Christian Metz, *Film Language. A Semiotics of Cinema*. New York: Oxford University Press 1974.

⁴ Synteesi pohjaa suomen kielen pro gradu -tutkielmaani ”Suu kiinni vaimo!” *Miehen uudistumisen kielelliset*

Elokuvaa on jo 1920-luvulta Riccioto Canudon ja Louis Dellucin ajatuksista lähtien pohdittu erilaisten lingvististen mallien avulla.¹ Kuitenkin vasta Christian Metz 1970-luvun alun kirjoituksissaan nosti elokuvan ja kielen välisen kytköksen korostetusti esiin.

Lähestymistapa, jonka voisi yhtä hyvin johtaa keskeisten elokuvateoreetikoiden kirjoituksista kuin lingvistikista metodeista, saattaa pian toteutua elokuvan alalla ja erityisesti laajojen merkitysyksikköjen tasolla. Suuri saureslainen unelma on tutkia niitä mekanismeja, joilla inhimillisiä merkityksiä viestitään ihmisyyhteisössä. De Saussure ei elänyt niin kauan², että hän olisi päässyt huomaamaan elokuvan maailmassa saaman tärkeän aseman. Kukaan ei varmastikaan kiellä elokuvan tärkeätä asemaa. Elokuvasemiootikkojen aika on koittanut.³

Tärkeä osa elokuvan merkityksistä, sen sanomasta, on ladattu dialogiin, puhuttuun kieleen. Siksi elokuvan dialogiakin on tutkittava. Elokuvan dialogilla on omia toimintaperiaatteitaan, minkä takia se tarjoaa kielenkin tutkijalle aivan omanlaisensa diskurssin. Kielen tutkimuksessa diskurssilla tarkoitetaan lausetta ja virkettä laajempia puhekielen yksiköitä, joita dialogissa ovat yksittäiset repliikit, niitä seuraavat ja edeltävät niihin vaikuttavat repliikit sekä kokonaiset keskustelutilanteet.

Esitän tässä artikkelissa eri teoreettisista lähestymistavoista tekemäni puheaktiteoriaan painottuvan synteessin⁴, joka on käyttökelpoinen ainakin silloin, kun tarkastellaan elokuvaa ideologisen rakennelmana. Lähestymistapani esimerkkeinä vertaan kolmen nuorille suunnatun elokuvan repliikkejä. Elokuvat on tehty 1960-luvun suomalaisen elokuvan murroksen molemmin puolin. Elokuvat ovat *Kuriton sukupolvi* (Fennada 1957), *Jengi* (SF 1963) ja *Käpy selän alla* (FJ-Filmi 1966). Analysoin tarkemmin *Kävy*n kohtausta, jossa nuoret näyttäsivät pitävän poliisia vallassaan.

Intentionaalisuudesta ideologiaan

Nuoris elokuvaa, mutta varsinkin vanhan ja uuden suomalaisen elokuvan murrosvaiheessa tehtyjä nuoris elokuvia, on kiinnostavaa tarkastella ideologian kautta. Esimerkiksi *Kuriton sukupolvi*, *Jengi* ja *Käpy selän alla* on tuotettu niiden kymmenen vuoden aikana, jolloin suomalainen elokuva muuttui radikaalisti kaikilta osin. Muutokset olivat nähtävissä koko yhteiskunnassa. Vuonna 1956 talouden laskusuhdanne johti Suomessa yleislakoon, mikä vaikeutti elokuvankin asemaa. Vuoden 1958 alussa Yleisradio aloitti säännölliset televisiolähetykset, mikä omalta osaltaan vauhditti elokuvan suosion laskua ajanvietteenä. Televisio oli kuitenkin vain yksi tekijä kaupunkimurroksessa, joka koetteli kotimaisen elokuvan vankimman kannattajajoukon pohjaa ja johti uuteen suomalaiseen elokuvaan, jonka kausi muodollisesti alkoi valtion elokuvapalkinnon ensimmäisestä jakovuodesta 1961. Varsinaisesti uuden aallon jäljet näkyvät vasta seuraavana vuonna. Uuden suomalaisen elokuvan ilmettä sävytti sen alkuvuosina 1962–1965 vallinnut ammattinäyttelijöiden lakko. Vanhan elokuvan näyttelijöiden väistyminen ohjasi omalta osaltaan uutta suomalaista elokuvaa kohti sen muutospyrkimyksiä, jotka vanhan ja uuden elokuvajournalismin ja -kulttuurin välillä näkyivät sukupolvellisinä, poliittisinä ja esteettisinä konflikteina.⁵

Suomalaisen elokuvan murroksessa tuotannon ideologisten ääripäiden, vanhan ja uuden elokuvan, elokuvateollisuuden ja elokuvakulttuurin, erot käyvät hyvin esille niiden tarjoamissa nuorisokuvissa. Se johtaa ajattelemaan ideologiaa tuotannon yksilöllisenä ideologiana: millaiseksi mikin elokuva nuorison kuvaa. Louis Althusserin mukaan ideologia on voima, joka kutsuu yksilöitä haluamansa kaltaisiksi subjekteiksi. Ajatus sopii nuoris elokuvaan, sillä nuorille on elokuvissa kautta historian esitetty varoittavia esimerkkejä tai ideaalisen nuorison kuvia. Ideologia ilmentää yksilöiden kuviteltua suhdetta olemassaolonsa todellisiin edellytyksiin.⁶ Elokuvakin on tätä ajatusta seuraten dominoivaan ajatteluun, dominoivaan ideologiaan värväävä väline, joka naamioituu jatkuvasti eikä paljasta todellista luonnettaan. Tekijöiden intentioiden mukaisiksi representaatioiksi kameran edessä olleen todellisuuden muuttaa kuvaus ja leikkaus.⁷ Elokuvan diskurssi viittaa aina todellisuuden ymmärtämisen ja *uudelleenymmärtämisen* sosiaalisiin prosesseihin ja siten *luotuihin* merkityksiin. Dudley Andrew korostaakin sitä, että katsoja ei voi antaa maailman luoda merkityksiä, koska se tarjoaa vain dominoivan ideologian merkityksiä.⁸ Nuorten dialogin voi mielestäni elokuvassa nähdä yksilöiden onnistuvana tai epäonnistuvana kamppailuna valtaideologiaa vastaan, mutta elokuvan voi kokonaisuudessaan ajatella myös yhtenä tuotannon ideologian repliikinä, yhtenä elokuvan mittaisena puheaktina⁹. Esimerkiksi Suomen Filmiteollisuuden viimeiseksi jäänyttä näytelmäelokuvaa *Jengi* ja uuden aallon menestystä *Käpy selän alla* on mielenkiintoista verrata ikään kuin tiivistämällä niiden repliikit yhdeksi suureksi, althusserilaisesti nuorisoa ”värvääväksi” puheaktiksi.

Elokuvassa puhujan intentiot tulevat esille puheakteissa, joiden pyrkimysten ja tavoitteiden kautta katsoja pääsee käsiksi elokuvan henkilöhahmojen luonteeseen ja heidän ideologiaansa. Paisley Livingstonin mukaan intentionaalisen toiminnan representoiminen on välttämätöntä henkilöiden luonnehtimisessa. Näin fiktiivisen ja faktuaalisen eron voi kuvata puheaktien illokutiivisella sävyllä eli sillä sävyllä, jollaisena puhuja aktinsa on tarkoittanut tulkittavan. Illokutiiviset sävyt ovat puhujan näkökulmasta determinoituja,

representaatiot Matti Kassilan elokuvassa *Kuriton sukupolvi*. Suomalaisen ja yleisen kielitieteen laitos, Turun yliopisto 1997 sekä elokuva- ja televisiotieteen sivulaudaturtutkimusmaani Ihannenuorta luomassa. Kolmen nuoris elokuvan ideologistet puheaktit suomalaisen elokuvan murroksessa 1950- ja 1960-luvulla. Taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto 1998.

⁵ Mervi Pantti, *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Jyväskylä: Sets 1998, 38, 100.

⁶ Louis Althusser, *Ideologistet valtiokoneistot*. Tampere: Vastapaino 1984, 118-126.

⁷ Gianfranco Bettetini, *The Language and Technique of the Film*. David Osmond-Smith (transl.). Hague&Paris: Mouton 1973, 35.

⁸ Dudley Andrew, *The Major Film Theories. An Introduction*. London–Oxford–New York: Oxford University Press 1976, 239.

⁹ ”Keskustelun voi hajottaa funktionaalisiin, tietyn tehtävän täyttämiseen vähimmäisyksiköihin, jotka ovat puheakteja.” John Searle, *Speech Acts. An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, Cambridge 1969, 16.



Kuriton sukupolvi: stereotyyppiä. Kuva: SEA.

¹⁰ Paisley Livingston, "Characterization and Fictional Truth in the Cinema". Teoksessa Bordwell, David & Carroll, Noël (eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. London: University of Wisconsin Press 1996, 150-155.

kuten illokutiiviset aktit yleensä. Niitä determinoi kommunikatiivinen ja ekspressiivinen intentio, joka paljastaa puhujan – tai tuottajan – asenteen.¹⁰ Karkeasti ottaen jokin on fiktiivinen siinä määrin kuin se on fiktiivisen intention tuote. Tällöin tuotteen tekijöillä on oltava kommunikatiivinen intentio, jonka mukaan jokin kohdeyleisö hyväksyy ja omaksuu tuotteen esittämät väitteet. *Kävyyn* huima suosio osoittaa tekijöiden intention löytäneen kohdeyleisönsä.

Näyttelijän tehtävä on luonnehtia elämää, joka kuuluu hänen esittämälleen henkilölle. Näyttelemineen on näin ollen yritys siirtää jokapäiväistä käytöstä teatraaliseen kehykseen. Kokemistapamme ovat luonteeltaan tyyppittäviä. Toimija, niin elokuvan katsoja kuin elokuvan henkilökin, suhteuttaa kokemuksensa ja havaintonsa aina omaan ennalta tuttuun tietovarantaansa. Tyyppittelyn maailmaan kuuluvat ennen muuta stereotyyppit, jotka ovat keskeisiä elokuvan ymmärtämisessä. Näin on varsinkin komedioissa kuten *Kurittomassa sukupolvessa* (sekä 1937 että 1957). Henkilöiden luonnehtiminen on näyttelijän mutta luonteen tulkitseminen katsojan työtä. Livingstonin mukaan oikea tapa tarkastella elokuvan henkilöä on lähestyä tätä intentionaalisuuden näkökulmasta. Henkilön luonnehtimista tapahtuu vain silloin, kun joku esittää intentionaalisesti jotakin toista. Luonnehtimisen kohteena voi olla tietty yksilö (esim. Pekka Tiilikainen Pekka Tiilikaisena vuoden 1957 *Kurittomassa sukupolvessa*) tai tyyppi (esim. 1960-luvun nuoret vasemmistoradikaalit *Kävyssä*). Koska representoitujen toimijoiden ei tarvitse olla aktuaalisia, on dialogissa muun muassa valtaapitävien (*Käpy selän alla*) ja vanhempien (*Kuriton sukupolvi* ja *Jengi*) fantasiaankin perustuva luonnehtiminen mahdollista.

Intentionaalisuuden korostamista on henkilöiden luonnehdinnassa kritisoitu useimmiten kahdella tavalla. Ensiksikin on sanottu, että koskaan ei voi olla varma siitä, mihin tekijä todella uskoo tai mitä teoksellaan tarkoittaa. Se pitää paikkansa, mutta Livingston ihmettelee sitä, miksi tekijöiden päämäärät muodostaisivat jotenkin ylitsepääsemättömän ongelman, jos kerran on mahdollista tietää jotakin katsojan tarinanrakennusstrategioista. Kun katsojaa pitää aktiivisena tulkitsijana, tarinanrakentajana, ongelmat tekijän suhteen eivät vaadi intentionaalisuuden aspektin hylkäämistä. Toiseksi kollektiivisesti tuotettujen elokuvien on nähty kumoavan intentionaalisuuden huomioonottamisen. Livingstonin mukaan on virheellistä ja pessimististäkin ajatella, että jaetut intentiot eivät voisi koskaan johtaa minkään ihmisryhmän toimintaa. Myös elokuvan henkilöiden intentionaaliset teot ovat monesti useamman kuin yhden henkilön tekemiä. Näin on varsinkin nuorisoeelokuvissa, joissa ryhmät, jengit tai muunlaiset porukat ovat keskeisiä yksikköjä.

¹¹ Puhutun kielen luonteenpiirteitä esittelee esimerkiksi Pauli Saukkonen artikkelissaan "Puhekielen luonteesta". *Kielikello* 3/1970, 4-9; *Kieli ja sen kielipit* 1994, 76-86.

Elokuvan dialogi diskurssina

Koska puhuminen, keskusteleminen, on ihmisille luontainen tapa kommunikoida, kannattaa pohtia sitä, millaista elokuvan dialogi on diskurssina verrattuna arkikeskusteluun. Elinor Ochs'n luoma aikuisten puhekielen diskurssijako tarjoaa karkean mutta käyttökelpoisen keinon tarkastella erilaisten puhediskurssien luonnetta. Ochs jakaa diskurssit suunniteltuun (planned discourse) ja spontaaniin diskurssiin (unplanned discourse). Koska puhetta on tilanteesta riippuen aina jonkin verran mahdollista suunnitella keskustelun edetessä, on Ochs'n esittämä diskurssien tarkennettu jako suhteellisen suunniteltuun ja suhteellisen spontaaniin diskurssiin monitulkintaisuudestaankin huolimatta karkeaa jakoa käyttökelpoisempi. Ochs erottaa diskurssit neljän eri ominaispiirteen avulla. Seuraavaksi tarkastelen sitä, missä suhteessa ne ovat elokuvan diskurssiin. Piirteet ovat seuraavat:

PIIRRE 1: Syntaktiset keinot.

Suhteellisen spontaanissa diskurssissa puhujat tukeutuvat välittömään diskurssiin enemmän kuin suhteellisen suunnitellussa diskurssissa. Keskustelu suhteellisen spontaanissa diskurssissa perustuu tavallisimmin kontekstin (tässä puhetilanteen) avulla toisiinsa liitettäviin asioihin. Koska puhuja suhteellisen suunnitellussa diskurssissa tukeutuu kontekstiin vain heikosti, on hänen etukäteen suunnitellessaan nojaututtava syntaktisten keinojen antamiin mahdollisuuksiin.

- (a) En pidä tuosta näyttelijästä. Hän näyttää veltolta.
- (b) En pidä tuosta näyttelijästä, koska hän näyttää veltolta.

Esimerkki (a) on suhteellisen spontaanille diskurssille tyypillistä puhetta, jossa lauseet liitetään toisiinsa kontekstuaalisesti. Esimerkissä (b) on mukana syntaktisena elementtinä alistuskonjunktio *koska*.¹¹ Suhteellisen suunnitellussa diskurssissa syntaksi tekee semanttiset yhteydet näkyviksi. Elokuva on näiltä osin suunniteltua, mutta myös spontaania siinä mielessä, että molempia keinoja käytetään jo siitä syystä, että elokuvassa on kuva: elokuvan käsikirjoitus on perimmältään suunniteltua, kirjoitettua puhetta, mutta puhe on osa henkilöiden kokonaisilmaisua, johon kuuluvat myös kinestiset ominaisuudet eli ilmeet ja eleet. Katsoja saa siis vihjeitä henkilöiden koko olemuksesta.

¹² Lauseen muodollinen rakenne.

¹³ Elinor Ochs, *Planned and Unplanned Discourse*". Teoksessa Givón, T (ed.), *Syntax and Semantics*. New York Academic Press 1979, 62-80.

¹⁴ Vrt. esim. Saukkonen 1970, 4-9.

¹⁵ Ochs 1979, 70.

¹⁶ Ks. Mikko Niskanen, *Vaikea rooli*. Kirjayhtymä, Helsinki, 63. Joka tapauksessa se, että puhetta suunnitellaan etukäteen, muuttaa puheen luonnetta kohti kirjoitettua, ei-spontaania tekstiä. Poikkeus on kuitenkin esimerkkikatkelma nuorten (hypoteettisesta) vallasta, mikä sisältää runsaasti toistoa.

PIIRRE 2: Kielen rakenteet.

Suhteellisen spontaanissa diskurssissa puhujat tukeutuvat aikaisessa kielenkehityksessä opittuihin morfosyntaktisiin¹² rakenteisiin, kun puhujat suhteellisen suunnitellussa diskurssissa käyttävät vaihtelevammin useammanlaisia morfosyntaktisia rakenteita.¹³ Elokuvan diskurssi on tämän mukaan suhteellisen suunniteltua, sillä siinä käytettävät morfosyntaktiset keinot ovat moninaiset. Morfosyntaktinen monipuolisuus on käsikirjoituksessa kirjoittajan taidonnäyte. Varsinkin nuorisoeelokuvissa, jotka kieleltään pyrkivät aikansa nuorison puhekieleen, voivat jotkin kielimuodot tuntua osaltaan oudoilta siksi, että tällöin dialogissa alkaa slangikin kuulostaa nuorten suuhun pakotetulta. Esimerkiksi *Kurittoman sukupolven* ja *Jengin* dialogissa on lauseenvastikkeita, infinitiivejä ja agenttipartisiippeja, jotka arkikeskustelussa ovat melko harvinaisia.¹⁴

Pelle: Ai / äiti meinas mennä hautaan *tietämättä* mikä on Holmenkollen.

(*Kuriton sukupolvi*)

Kale: Meinaaks Pave heti ovest sisään *tultaes* viedä multa friidun, hä?

(*Jengi*)

Kävyyssä lauseenvastikkeita on huomattavasti vähemmän. Ja harvatkin lauseenvastikkeet ovat lisäksi sellaisia kiteytyneitä ilmauksia, jotka ovat normaalikeskustelussakin tavallisia. Lauseenvastikkeiden harvinaisuus on kuitenkin paradoksaalisesti yksi merkki *Kävyn* tarkkaan harkitusta improvisoinnista. *Kävyn* Leena kuitenkin käyttää muutaman kerran jotakin nuorten puheessa oudompaa partisiippiä, kuten ”Mä näin — kahden hevosen *vetämän* muuttokuorman *kaatuvan* —”.

PIIRRE 3: Toisto.

Suhteellisen spontaanissa diskurssissa puhujat ovat taipuvaisia toistamaan ja järjestämään puhettaan uudelleen enemmän kuin suhteellisen suunnitellussa diskurssissa.¹⁵ Puheen uudelleenjärjestäminen on elokuvissa melko harvinaista. Yleensä käsikirjoittaja on hionut vuorosanat niin, että toistokin on vähäistä. Luulenkin, että elokuvissa kuultavat toistot tai takelut eivät alunperin ole kuuluneet käsikirjoitukseen, vaan ne on elokuvan tekovaiheessa lisätty tai ne ovat luonnostaan tulleet vuorosanoihin, jotta puhe kuulostaisi aidommalta. Koska *Kävyn* dialogista puhuttaessa on korostettu sen improvisaatiomaisuutta ja spontaaniutta, luulisi sen olevan pullollaan toistoa. Näin ei kuitenkaan ole. Toki on myös niin, että improvisointi voi myös kitkeä toiston ja uudelleenjärjestelyn tehokkaasti pois, kun yritetään tavoittaa jokin selvä kielellinen linja. *Käpy selän alla* sisältää vain vähän uudelleenjärjestelyä eksplikoivaa toistoa. Tämän suhteen Mikko Niskasén väite siitä, että elokuvan käsikirjoitus ei ole kirjallinen tuote, joutuu outoon valoon.¹⁶ Oudommalta se tuntuu vielä siksi, että *Kuriton sukupolvi*, joka perustuu puhtaasti kirjalliseen materiaaliin, sisältää huomattavasti enemmän spontaanille puheelle tyyppillistä toistoa.

Varavaara: *Kelpaa kelpaa / kelpaa / oho / a-anteeksi/ kelpaa* kai pannuhuoneessa. / *Noni noni / teidän onneksenne.*

(*Kuriton sukupolvi*)

Timppa: Minä tunnen Kasperin. / Se on semmonen oikeen kansanmies. / Se ymmärtää *nää / nää* kaikki naisjutut ja / ja kaikki muutki jutut.

(*Käpy selän alla*)

Molemmissa esimerkeissä toistoa aiheuttaa puhetilanne. Hämmäntynyt Varavaara on *Kurittoman sukupolven* esimerkissä nuoren Marjan kanssa pannuhuoneessa kahden. *Kävyssä* Timppa puhuu Santulle ”naisjutuista”, johon takeltelua aiheuttaa Leenan ja Riitan paikallaolo. Tietysti käsikirjoittajakin on voinut käyttää toistoa kirjoitetussa tekstissään.¹⁷ Näin on tehnyt esimerkiksi Mika Waltari jo *Kurittoman sukupolven* näytelmäkirjoituksessaan vuodelta 1936.¹⁸

Äiti: Mutta rahat, rahat - nehän ovat tietysti meidän - tuhat puntaa ja palkkasi.

Varavaara: Minä – oh, minä avaan pullo!

Elokuvadialogissa vähäinen toisto ja puheen uudelleenjärjestely osoittavat, että diskurssi on suunniteltua. Suhteellisen spontaanissa diskurssissa sosiaalisten aktien ilmaisemisella on taipumus vallata enemmän tilaa ja aikaa kuin suhteellisen suunnitellussa diskurssissa, jossa sama sosiaalinen akti on useimmiten selvästi tiiviimpi.¹⁹ Elokuvan diskurssissa tiiviyyteen vaikuttaa olennaisesti aika, sillä elokuvan kesto on lähes poikkeuksetta selvästi tarinan todellista kestoja lyhyempi. Tästä syystä myös kaikkien aktien, myös kielellisten ilmausten, on tavallisesti oltava tiiviimpiä. Tavallisesti klassisessa elokuvassa dialogiin kelpuutetaan vain tarinan kuljetukselle tarpeelliset repliikit. Toisin on usein varsinkin eurooppalaisessa taide-elokuvassa, jossa henkilöt psykologisen realismin vuoksi käyttäytyvät oudosti ja puhuvat dialogin ekonomisuusperiaatteen näkökulmasta turhia repliikkejä.²⁰

PIIRRE 4: Samankaltaisuus.

Suhteellisen spontaanissa diskurssissa jaksoittain järjestettyjen sosiaalisten aktien muodolla ja sisällöllä on taipumus pysyä samankaltaisempina kuin suhteellisen suunnitellussa diskurssissa. Muodon samankaltaisuus ilmenee ilmausten välillä morfologiassa, syntaksissa ja jopa fonologiassa²¹. Repliiikien muodon samankaltaisuus liittyy vieripareihin, peräkkäisiin toisiinsa vaikuttaviin repliikkeihin. Vaikka fonologisten piirteiden toisto on ominaista jo varhaisessa kielenkehityksessä, tuntuu se silti elokuvassa ajatuksena kaukaiselta. *Kävyssä* dialogin muotoutumisen suhteellinen vapaus näkyy toisinaan arkikeskustelulle ominaisena peräkkäisten repliikkien samankaltaisuutena. Repliiikien muodon samankaltaisuus saattaa yhden keskustelun aiheena olevan asian raameissa olla jopa suoranaista toisen repliikin tai sen osan toistoa. *Kävyssä* Santtu johtaa hänen ja Leenan välisen keskustelun Leenan runoista politiikkaan ja poliitikkoihin. Katkelmasta käy selville, kuka keskustelua johtaa: Santtu ottaa asian puheeksi kysymysoisella aloituksellaan, johon Leena tarttuu vastakommentillaan. Viimeisessä repliikissään hän kuitenkin kehuen toistaa osan Santun edeltävästä repliikistä. Näin ainakin jonkinlainen yhteisymmärrys löytyy.

Santtu: Ala kirjottaa runoja poliitikkoja vastaa. / Kaikkia niitä paskoja vastaa, jotka hoitaa tätä maailmaa niinku niitä huvittaa.

Leena: En mä vihaa ihmisiä / enkä mä tunne olevani sen kummempi ku muutkaan.

Santtu: Ihmiset pilaa kaikki ja ne haluaa tukehduuttaa kaikki jotka on erilaisia kun ne itse.

Leena: Ei mun mielestä oo mitää syytä vihata yksityisiä ihmisiä. / On syytä vihata huonoja oppeja ja vääriä ihanteita. / Maailmaa voidaan muuttaa.

Santtu: Ei mikään kuitenkaan muutu! / Paras kun elää päivän kerralla ja kerjää leipänsä. / *Sielun ja ruumiin loistokas rappeutuminen* se sopii mulle.

Leena: Mä haluan tietoisesti päättää omasta elämästäni. *Hengen ja ruumiin kaikinainen loistokas rappeutuminen.* / Aika mahtavasti sanottu.

(*Käpy selän alla*)

¹⁷ Vrt. Ochs 1979, 77.

¹⁸ Mika Waltari, *Kuriton sukupolvi*. Porvoo–Helsinki: WSOY 1936.

¹⁹ Ochs 1979, 73-74.

²⁰ Esim. David Bordwell, *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen 1985, 206-207.

²¹ Funktionaalinen äänneoppi.

²² D. Abercrombie, *Conversation and Spoken Prose. Studies in Phonetics and Linguistics*. Oxford University Press, London 1959, 1-9. Sit. Deidre Burton, *Dialogue and Discourse. A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occuring Conversation*. Routledge & Kegan Paul 1980, 3-4.

²³ John Austin, *How to do things with words*. Second edition, J.O. Urmson & Marina Sbisa (eds.). Oxford University Press, London-Oxford-New York (1962) 1976, 47.

²⁴ Vrt. Jan Renkema, *Discourse Studies. An Introductory Textbook*. John Benjamins Publishing Company, Amsterdam 1993, 22.

Elinor Ochs in esittämän neljän piirteen perusteella huomataan, että elokuva on puhekielen näkökulmasta mitä suunnitelluin diskurssi. Koko elokuvan diskurssin suunnittelulla on yksi tarkoitus: jokainen kuva ja jokainen puheakti tähtää elokuvan teemojen ja ihmissuhteiden kehittymiseen. Elokuvantekijät pyrkivät näin tuomaan esille sanomansa ja ideologiansa. Edeltävässä *Kävy*n esimerkissä Santun voimakkaammin yhteiskuntaa ja sen instituutioita kritisoiva diskurssi jää dominoivaksi (kuten elokuvan lopussakin). Se kertoo ainakin tekijöiden trendikkyydestä, mutta myös siitä, millainen ideaalikuva heillä on aikansa nuorista. *Kävy*n diskurssi on suunniteltu ja muokattu näyttämään spontaanilta. Sen älykkyys tuntuu aidolta, mutta usein elokuvan dialogi on sellaista, jota voisi nimittää tekstin nokkeluudeksi. Tällaisessa tekstissä henkilö sanoo jotakin niin tehokasta ja nokkelaa, että kukaan ei ehkä kykene sanomaan moista arkisessa puhetilanteessa. Nokkeluus on kuitenkin paljon tavallisempaa televisio-ohjelmille – erityisesti nokkelasta sanailusta eläville sitcomeille – kuin elokuville. Elokuvan ja näytelmän lisäksi ei ole muuta yhtäläillä determinoitua keskustelutilannetta. Vaikka elokuvan diskurssin voi ajatella spontaaniksi, se eroaa spontaanista arki-keskustelusta selvästi. Deidre Burton on tutkinut draaman dialogia vertaamalla sitä luonnollisen keskustelun diskurssiin. Hän tiivistää draaman dialogin suhteen arkikeskusteluun, kun hän D. Abercrombieen viitaten kirjoittaa:

Useimpien ihmisten mielestä *puhuttu proosa*, joksi kutsun tavallisesti teatterin lavalla tai valkokankaalla kuultavaa puhetta, ei hyvin tehtynä eroa paljon arkielämän puheesta. — Totuus on, että kukaan ei puhu niin kuin jonkun romaanin, näytelmän tai elokuvan henkilöt. Elämä olisi sietämätöntä, jos ihmiset puhuisivat todellisuudessa niin. Mutta romaanit, näytelmät ja elokuvatkin olisivat sietämättömiä, jos niiden henkilöt puhuisivat niin kuin ihmiset tosielämässä. Puhuttu proosa eroaa normaalista keskustelusta paljon enemmän kuin tavallisesti ajatellaan.²²

Puheaktiteoriasta ideologiaan

Puheaktiteoria syntyi Englannissa 1900-luvun puolivälissä. Se syntyi halusta analysoida filosofisia ongelmia tutkimalla arkikieltä, muun muassa sitä, miten ihmiset pyytävät anteeksi, lupaavat ja määräävät. Suuntauksen perustana on kielifilosofi John Austinin luoma ja kielifilosofi John Searlen varsinaiseksi teoriaksi kehittämä teoria, joka johti lingvistisen tutkimuksen intentioiden ja tekojen maailmaan. Puheaktiteorian alkusysäys oli John Austinin esitys ilmausten jakamisesta *performatiiveihin* ja *konstatiiveihin* eli tekemiseen ja sanomiseen.²³ Eroa performatiivien ja konstatiivien välillä voi havainnollistaa esimerkiksi seuraavalla lauseparilla:

- (a) Elokuva alkaa.
- (b) Lupaen viedä sinut huomennakin elokuviin.

Lause (a) on konstatiivi. Sen totuusarvo on tilanteesta riippuen joko tosi tai epätosi. Lause (b) on performatiivi, joka on *teko*. Lauseessa (b) puhuja ei vain sano jotain, vaan ensisijassa tekee jotain, joka tässä on lupaus. Siis karkeasti ero on seuraava: sanomalla ”lupaen” luvataan, mutta sanomalla ”alkaa” ei saada elokuvaa alkamaan.²⁴ Jotta puheaktilla jotain tulisi tehdyksi, on tilanne ratkaiseva. Puheaktien esittämistilanne onkin yksisuuntaisuudestaan huolimatta nähtävä sosiaalisena toimintana. Kaikki ilmaukset, konstatiivisetkin, voidaan muuttaa performatiiveiksi. Esimerkiksi lauseen (a) voi muuttaa

muotoon ”Väitän, että elokuva alkaa”. Mutta konстатиivi-ilmausta ja siitä tehtyä performatiivi-ilmausta ei tietenkään voi pitää mitenkään ekvivalentteina, sillä performatiiviksi muutettuna ilmauksen mahdollinen merkitys muuttuu, koska performatiivi asettaa ilmauksen aina johonkin tiettyyn kategoriaan. Esimerkiksi ilmaus ”Väitän, että elokuva alkaa” on selvä väite, jolla on omat implikaationsa. Konстатиivi-ilmaus sen sijaan on merkitykseltään ambivalentti, koska se sisältää *pragmaattisten tekijöiden siirrettävyyden*, mikä tarkoittaa sitä, että konстатиivi-ilmauksella voi olla monta eri merkityksisältöistä illokutiivista sävyä.²⁵ Niinpä ilmausta ”Elokuva alkaa” ei voi varmasti kategorioida ilman kontekstia. Austinin mukaan ilmausta ei voikaan ajatella itsenäisenä, riippumattomana yksikkönä,²⁶ vaan aina on tarkasteltava koko tilannetta, jossa ilmaus esiintyy. On siis otettava huomioon koko puheenvuoro, jossa voi olla useita erilaisia puheakteja. Austin päätyi jakamaan puheaktien merkitystasot kolmeen ryhmään. Hänelle puheenvuoro on aina *lokutiivista, illokutiivista ja perlokutiivista* toimintaa.²⁷ Kun akti on lokutiivinen, puhuja ilmaisee lauseen niin, että sillä on tietty merkitys. Illokutiivinen akti on silloin, kun puhuja ilmaisee lauseen niin, että sillä on tietty sävy. Perlokutiivisen ulottuvuuden akti saa silloin, kun puhuja ilmaisee sanottavansa niin, että hän saavuttaa tarkoittamansa asian.²⁸

Esimerkiksi kun Pekka panee lapsensa nukkumaan, hänen lokutiivinen aktinsa voi olla vaikka ilmaus ”Sammutan valot!”. Ilmauksen illokutiivinen sävy riippuu siitä, miten Pekka lauseen ilmaisee. Illokutiivinen sävy voi tässä tilanteessa olla esimerkiksi uhkaus. Illokutiivinen sävy ei ole lokutiivisen ilmauksen seuraus, vaan yksi ilmauksen osa. Se on sävy, jonka kaltaisena puhuja ilmauksensa tarkoittaa ymmärrettävän.²⁹ Illokutiivinen sävy on useimmiten epäsuora, mutta on olemassa myös suoria illokutiivisia ilmauksia. Ne ovat performatiivisia ilmauksia, jotka ovat tulkinnan ulottumattomissa, sillä ne ovat suoraa toimintaa. Siksi niillä ei voi olla totuusarvoa. Esimerkiksi kun ihminen sanoo alttarilla ”tahdon”, hän ei suinkaan kerro menevänsä avioon, vaan hän antautuu tekoon, joka on avioliiton solmiminen.³⁰ Perlokutiivisella aktilla puhuja aina tarkoituksellisesti tai vahingossa vaikuttaa kuulijan tunteisiin, ajatuksiin tai toimintaan.³¹ Pekan ilmauksen perlokutiivinen akti on vaikutus, jonka hän lapseensa aiheuttaa. Esimerkiksi lapsi voi pelästyä Pekan tuimaa ääntä ja ruveta nukkumaan. Tällöin perlokutiivinen akti, se että lapsi rupeaa nukkumaan, on Pekan saavutus, puheaktin tarkoituksellinen päämäärä.

Puheaktien kolme tasoa eivät vielä johda yksittäisten puhujien välisiin eroihin, sillä jokaisesta puheaktista on löydettävissä tai muokattavissa mainitut kolme tasoa. Siksi on otettava huomioon myös joitakin sosiolingvistisiä taustamuuttujia. Keskustelun osanottajien puheaktien ratkaisevin ohjaaja on puhetilanne, koska se on kiinteästi sidoksissa kulloisenkin puhujan statukseen. Keskustelijoiden status määräytyy ensisijassa iän, sukupuolen ja ammatin mukaan. Statuksensa varaan keskustelija rakentaa aina roolinsa jokaiseen puhetilanteeseen sopivaksi. *Kurittomassa sukupolvessa* professori Varavaara on statukseltaan korkeampi kuin nuoret, mutta silti hän joutuu usein alistumaan ennen uudistumistaan.³² *Kävyssä* statuksella ei ole suoraa henkilöiden välistä merkitystä, koska elokuvan aikuiset ovat poissa näkyvistä maatalon isäntää ja emäntää, Kasperia ja Almaa lukuun ottamatta. Elokuvan diskurssissa ajattelevat ja osallistuvat nuoret esitetään kuitenkin statukseltaan aikuisuutta edustavia yhteiskunnan instituutioita ja valtarakennelmia yleemmiksi.

²⁵ Geoffrey N. Leech, *Principles of Pragmatics*. Longman, London 1983, 23-24.

²⁶ Austin 1962, 52.

²⁷ *Ibid.* 99-102.

²⁸ *Ibid.* 107-108; 121.

²⁹ *Ibid.* 116.

³⁰ *Ibid.* 6; 70. Performatiivisten ilmausten keskeinen funktio onkin yhteiskuntajärjestyksen jatkuvuuden ylläpitäminen.

³¹ Steven Davis, ”Perlocutions”. Teoksessa J. R. Searle, F. Kiefer & M. Bierwisch (eds.) *Speech Act Theory and Pragmatics*. D. Reidel Publishing Company, Dordrecht-Boston-London 1980, 38.

³² Varavaaran uudistumisesta ks. Tommi Römpötti 1997.

³³ Puheaktiteoriaan nojaavassa diskurssi-analyttisessä tutkimuksessa käytetään tavallisesti puheaktikategorioita, jotka määritetään aina kulloiseenkin aineistoon sopiviksi. Tässä artikkelissa en esitä minkäänlaista aktien jaottelua, mutta aktijaosta ks. esim. Deidre Burton, "Analysing Spoken Discourse". Teoksessa Malcolm Coulthard & Martin Montgomery (eds.) *Studies in Discourse Analysis*. Routledge & Kegan Paul, London 1981, 76–78. Burtonin kategorioista johdetuista sovelluksista ks. Tommi Römpötti 1997 ja 1998.

Puheaktiteoria on puhujakeskeinen. Se perustuu puhujan koodaukseen ja kuulijan dekodeukseen, mutta vuorovaikutuksen asema on siinä lähes ole-maton. Puheaktiteorian mukaan kuulija pyrkii johtamaan lauseesta vain sen merkityksen, jonka puhuja on siihen ladannut. Keskusteluanalytytöt ko-rostavat puheaktien (keskusteluanalyysissa tavallisesti *lausumien*) moni-funktioisuutta ja siten monitulkintaisuutta, mutta puheaktiteoriaan nojaavan puheen diskurssianalyysin mukaan kommunikaatio on onnistunutta silloin, kun kuulija tulkitsee puhujan intention niin kuin puhuja on tarkoittanut. Kuulijan tehtävä on siis tulkita ilmauksen merkitys, sen illokutiiviseen sävyyn ja merkitykseen liittyvät presuppositiot ja implikaatiot. Diskurssianalyysin periaatteen mukaisesti puhujan näkökulman korostaminen on hedelmällinen tutkittaessa esimerkiksi eri tuotantoyksiköiden eri aikoina tekemien elokuvien ideologisten juonteiden heijastumista kieleen.

Puheaktiteoriaan nojaavia malleja on kritisoitu niiden käsitteellisyysden ja epäloogisuuden vuoksi. Niiden suurimpana ongelmana on pidetty sitä, voivatko ne kaavamaisuutensa vuoksi olla psykologisesti realistisia. Puheak-titeoria ei esimerkiksi ilmaise selvästi sitä, mikä tulisi olla spontaanin vuoro-vaikutustilanteen asema puheaktien tutkimisessa. Mutta koska elokuva on alunperin käsikirjoitus, kirjoitettua kieltä tai ainakin sen kaltaiseksi muovau-tunutta, on puheaktiteoria sen tutkimiseksi kuitenkin hyvä väline. Puhujan intentionia korostaen dialogin tutkiminen on usein risteävien halujen tutkimista. Näin on *Kurittoman sukupolven*, *Jengin*, mutta selvästi varsinkin *Kävyn* kohdalla.

Tiivistetysti hahmotellun tutkimusmenetelmän voi jakaa neljään osaan: 1) Lähtökohtana ovat puheaktiteorian puheaktikategoriat: lokutiivinen akti, illokutiivinen akti, perlokutiivinen akti. Sosiologisen etnometodologian tapaan otetaan huomioon pelkän kielen lisäksi myös elokuvan fiktiivisten hahmojen sosiologiset taustamuuttujat, joita ovat ensisijassa ikä, sosiaalinen tausta ja sukupuoli. 2) Koska puheaktiteoriassa puhujan näkökulma on keskeinen, ovat puhujan intentiot tarkastelussa etusijalla. Muut keskustelun osanottajat tulkitaan ennen kaikkea puhujan puheaktien illokuutioiden ja perlokuutioiden tulkitsijoina. 3) Pääasiassa keskitytään vain kielelliseen aineistoon. Prosodiset seikat (tauoit, tempo, äänenpaino ja äänen voimakkuus) otetaan huomioon vain silloin, kun ne luovat merkityksiä erityisen painokkaasti. 4) Konteksti nähdään dynaamisena, jota kieli heijastaa samalla, kun tulkinnat puheen merkityksistä tukeutuvat siitä saataviin vihjeisiin.³²

Käpy selän alla – kirjoitetusta dialogista puheeksi

Vuosi 1966 toi yhteiskunnallisuuden elokuvaan aivan uudella tavalla. Vasemmisto saavutti suuren voiton eduskuntavaaleissa ja toisena vaalipäivänä (21.3.1966) uuden sukupolven teatterimanifesti *Lapualaisooppera* sai ensi-iltansa. Sen jäljessä valmistui nopeasti myös *Käpy selän alla* (ensi-ilta 21.10.1966), Mikko Niskasen ”lapualastrilogian” ensimmäinen elokuva. Lapualaisoopperan tietoisuuden murroksen ilmapiiri muodostaa trilogian taustan. Varsinaisena aiheena se on *Lapualaismorsiamessa*, trilogian toisessa elokuvassa, jossa ovat pääosin samat näyttelijät kuin *Kävyssä* lukuun ottamatta Eero Melasniemeä. *Lapualaismorsiamessa* kaikki elokuvan keskeiset henkilöt ovat mukana Ylioppilasteatterissa tekemässä Lapualaisoopperaa. *Käpy* oli Mikko Niskasen ensimmäinen elokuva sen jälkeen, kun hän oli näyttelijälakon ehdyttämän elokuvatuotannon vuoksi siirtynyt Suomen Filmiteollisuudesta



Käpy selän alla. elokuva nuorista nuorille. Kuva: SEA.

Yleisradioon ja sitä kautta FJ-Filmiin. Niskanen kertoo *Kävyn* alkuvaiheista: “Nimeä ei elokuvaltamme vielä ollut, eikä aihe yllättänyt omaperäisyydellään: Neljä nuorta ihmistä lähtee teltailemaan. Huokaisiin. Eipä siitä ihmeitä saisi irti. Tuottajaryhmä täsmensi aihetta; haluttiin tehdä elokuva nuorten ihmisten suhteista, nuorten, jotka joutuvat tilanteisiin, joissa ne suhteet eivät ole syntyneet. Siis elokuva nuorista nuorille – valtaosa elokuvayleisöstä on nuoria.”³⁴ *Käpy selän alla* on tarina Riitasta, Santusta, Leenasta ja Timpasta, jotka pakenevat kaupungista maaseudulle lomanviettoon.

Kävyn käsikirjoitti kirjailija Marja-Leena Mikkola. Elokuvan käsikirjoitus kuitenkin muokkaantui lopulliseksi vasta kuvausvaiheen aikana. “Lähtiesämme kuvaamaan meillä oli Marja-Leena Mikkolan parikymmenvuotinen, repliikkejä sisältävä käsikirjoitus, hyvä sinänsä, mutta vasta luuranko. Pitkin aikaa näyttelijät tekivät parhaansa antaessaan minulle uusia ideoita.”³⁵ Elokuvan välittömän tuoreuden onkin uskottu perustuvan juuri käsikirjoitusrunnon vapaaseen, improvisoivaan muokkaamiseen. Jokaisen elokuvan lopullinen dialogi on aina kuitenkin vasta kuvausprosessin muokkaama. Mika Waltari kirjoitti jo 1930-luvulla: “Elokuvan varsinaista käsikirjoitusta kirjailija ei yleensä kykene itsenäisesti kirjoittamaan. Elokuvan tekniikka edellyttää siksi monipuolisia erikoistietoja. Äänielokuva on muuttanut asian vielä monin verroin mutkikkaammaksi.”³⁶ Se, että *Kävyn* käsikirjoitti Marja-Leena Mikkola, aikansa nuori ja ennakkoluuloton kirjailija, vaikutti varmasti perustavalta osaltaan siihen tuoreuteen ja aitouteen, jonka kautta nuoret katsojat löysivät itsensä valkokankaalta (ehkä) ensimmäistä kertaa. Niskanen oli kuitenkin tiukasti sitä mieltä, että elokuvan käsikirjoitus ei voi olla kirjallinen tuote.³⁷ Käsikirjoitus on varmasti vain ennakkosuunnitelma siinä mielessä, että se hioutuu aina elokuvan teon edetessä. Käsikirjoitukseen suhtautuminen on kuitenkin uskoakseni yksilöllistä ja projektikohtaista. Erinomaisesta esimerkistä käy ero *Kurittoman sukupolven*, *Jengin* ja *Kävyn* käsikirjoitusmateriaalissa ja siihen suhtautumisessa.³⁸

Kävyn aitouteen vaikutti vahvasti myös nuorten näyttelijöiden voimakas

³⁴ Niskanen 1971, 44.

³⁵ Ibid. 49.

³⁶ Mika Waltari, *Aiotko kirjailijaksi?.* Toinen painos. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY (1935) 1994, 198.

³⁷ Niskanen 1971, 63.

³⁸ Esim. *Elokuva-Aitan* 10/1957 mukaan Ritva Arvelo, joka muokkasi *Kurittoman sukupolven* nuorten dialogin aikansa helsinkiläislangiksi, kulutti muokkaukseen aikaa vain puolitoista tuntia.

³⁹ Kuriton sukupolvi jäi katsojamäärässä selvästi Kävyistä, mutta sekin valittiin vuonna 1957 *Elokuva-Aitan* lukijääänestyksessä vuoden parhaaksi elokuvaksi.

⁴⁰ Sakari Toiviainen, *Uusi suomalainen elokuva*. Helsinki: Otava 1975, 99.

⁴¹ Pantti 1998, 155–159.

⁴² Jouko Vesikansa, *Miljoona sanaa*. Porvoo–Helsinki–Juva: WSOY 1978, 99.

⁴³ Jörn Donner, ”Suomalainen elokuva vuonna 0”. *Studio 6/1961*.

⁴⁴ Vrt. Astala & Hoikkala, ”Kurittomat sukupolvet. Suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta”. *Sinä-minä-me* 3/1985.

esiinmarssi. Eero Melasniemi, Pekka Autiovuori, Kristiina Halkola ja Kirsti Wallasvaara, juuri valmistumassa olevat näyttelijäopiskelijat, joilla ei ollut lainkaan aiempaa kokemusta kameran edessä näyttelemisestä, ylsivät Niskasen ohjauksessa suorituksiin, jotka nostivat heidät sukupolvensa tähtinäyttelijöiksi. Se oli nähtävissä myös elokuvateattereiden lippuluukuilla, sillä *Käpy selän alla* sai yli 600 000 katsojaa ja voitti *Elokuva-Aitan* lukijääänestyksessä ylivoimaisesti vuoden parhaan elokuvan tittelin.³⁹ Sakari Toiviainen epäilee, että *Käpy selän alla* ”taitaa merkitä suomalaisen elokuvan erästä käännekoh-
taa, uuden voittoa vanhasta”.⁴⁰ Jos tämä pitää paikkansa, uuden ja vanhan nuorisoelokuvan dialogin vertailun luulisi tukevan ajatusta. Seuraavaksi siirryn tarkempaan analyysiin. Ensin tarkastelen *Kävyin* kohtausta, jossa Timppa kertoo Riitalle, kuinka hän tapasi Santun. Kohtauksessa dialogin kannalta keskeistä on se, millä keinoin nuoret kuvataan valta-asemaan ja miten kieli sitä heijastelee. Vertaan vielä lopuksi keskenään *Kurittoman sukupolven*, *Jengin* ja *Kävyin* dialogin luonnetta.

Nuorten hypoteettinen valta

Keskustelua elokuvan yhteiskunnallisesta tietoisuudesta käytiin 1960-luvun kuluessa vaihtelevin termein. Karkeasti erotettuna voidaan sanoa, että vuosikymmenen alussa käytettiin termiä yhteiskunnallisuus, mutta mentäessä vuosikymmenen loppua kohti termi muuttui poliittisuudeksi. *Käpy selän alla* aloitti kauden, jota uudessa aallossa kutsuttiin osallistuvaksi elokuvaksi.⁴¹ Vaikka tiedämmekin, mitä osallistuminen elokuvan diskurssissa *Kävyin* aikana merkitsi, ei osallistuminen käsitteenä kuitenkaan ole mitenkään yksiselitteinen. Kielentutkija Jouko Vesikansa kirjoittaa poleemiseen tyyliin osallistumisen käsitteestä: ”Sosiaalipsykologiasta on omaksuttu [yleiseen kielenkäyttöön] osallistuminen. Nykyään kaikkien on osallistuttava ja kaikki osallistuvat.”⁴² Vanha suomalainen elokuvakin osallistui, mutta oman valtiollisen ideologiansa kautta. Kaikesta huolimatta osallistuvuus on nähtävä olennaisena osana *Kävyin* dialogia, sillä se oli 1960-luvun merkittävin kulttuuriteesi. Sen osoittaa elokuvakulttuurin sisäinen keskustelu. *Kävyissä* nuorten asettaminen maaseudulle tarjoaa elokuvan henkilöille etäisyyden tarkastella omaa suhdettaan yhteiskuntaan, sen eri instituutioihin ja rakenteen muutoksiin. Uuden aallon edustajien ankarin kritiikin terä kohdistui vanhan suomalaisen elokuvan valheellisiin myytteihin, joiden mukaan mikään ei yhteiskunnassa näyttänyt kehittyvän tai ylipäätään muuttuvan. Jörn Donner kirjoitti vuonna 1961 poleemisessa esseessään *Suomalainen elokuva vuonna 0* asiasta seuraavasti:

”On kuvaavaa, että suomalaisen elokuvan aiheenvalinta on kymmenen vuoden ajan ollut suunnilleen sama, että ei katsota vaivan arvoiseksi tunkeutua kohti uusia todellisuuksia, että kokonaan laiminlyödään ainoa perusta, jolta lähtien kansallisen elokuvan myytti voi olla oikeutettu, nimittäin maan todellisuuden tutkiminen.”⁴³

Osallistuva elokuva oli yksi keino osoittaa uudistuminen ja ajankohtaisuus. Suomalainen elokuvateollisuus ei kyennyt kuitenkaan helposti irrottautumaan yhtenäisen ja juuriltaan agraarisen ideaaliyleisön myytistä. Nuorisoelokuvissa se näkyi selvimmin holhoavana ja kontrolloivana asenteena. Nuorten yksilöllistä itsenäistymistä ei sallittu.⁴⁴ *Käpy selän alla* sukelsi pitkälti improvisaatioon perustuvalla dialogillaan osallistuvaan elokuvaan. Dialogi sisältää useita viittauksia yhteiskuntarakenteen perustaviin institu-

tioihin. Kohtaus, jossa Timppa kertoo Riitalle tutustumisestaan Santtuun, on erinomainen esimerkki kriittisestä suhtautumisesta yhteiskuntaan ja sen luomaan valvontaan. Timppa kertoo Riitalle tarinaa, joka katsojalle esitetään Kasperin maalaistalon pihapiirissä. Kasperin tilan rakennukset representoivat yhteiskunnan eri valtaapitäviä instituutioita.

Riitta: Kuule Timppa / millain sä oikeen tulit tavanneeks ton Santun ku / sen tuttavat on nii hämäreperäst sakkii et niit o joskus vähä vaikee katsella?

Timppa: (Nopea zoomaus tuo Timpan LK:aan, katsoo suoraan kameraan.)

Ai Santun / tavan-tavanneeks? / Me tavattiin kerran yhdessä kapakassa.

Riitta: (Off-screen.) Tottakai.

Santtu: (LK Kasperin tilalla, katsoo suoraan kameraan.)

Tottakai kapakassa / missäs muualla?

Timppa: (Voice over.) Se oli yks kapakka Katajanokalla ja mee lähetti hoippuilee siält pois sitte ja / sit me päästii Senaatorille.

Santtu: No joo me tultiin Aleksanerin patsaalle ja / otettiin pienet huikat siinä.

Timppa: (Repliikin aluksi osoittaa katseen suoraan kameraan.)

Joo otettiin (demonstroivat huikkaa peukaloillaan) // Ja sitte me nähtiin / täällä me nähtiin toi toi toi / SuurkirKKo ja ja valtioneuvosto ja / ja rikospoliisi ai ai ai (heittäytyvät taaksepäin) / rikospoliisi. / Sit me nähtiin tualla viäl raastupa ja sit täällä / tääl o yliopisto / joo.

Santtu: (Suoraan kameralle.) Ja sillon mä sanoin Timpalle et / hei kavveri / mikä sun nimes o?

Timppa: Timo Timo (nauraa).

Santtu: Ootsä koskaan kuullu et kukaan ois kiivenny tonne ylös? (Osoittaa yliopistoa.)

Timppa: En o kuullu mitää semmosta.

Santtu: No niin no / kumpi ennen?

Timppa: En minä ainakaan.

(Santtu lähtee juoksemaan.)

Santtu: Hei hei / tule tule!

Timppa: (LK, nauraa, katsoo suoraan kameraan.)

Ja sitä yliopistoo korjattii ja sit siin oli rakennustelineet ja niitä myöte se Santtu kiipes sinne ylös. / Ja katsotaas mitä sitten tapahtui (naurua).

Santtu: (Katolla.) Terve uskonto! / Terve valtiovallta! / Terve oikeuslaitos!

(Leikkaus pihalle tulevaan Janneen.)

Janne: (Huutaa pihalla juoksenteleville kukoille ja kanoille.)

Eipäs kukkoilla! / Hajaannutaanpas!

Timppa: (LK, katsoo poliisin suuntaan, kääntää päänsä puhuakseen suoraan kameralle.)

Ja sillo se poliisi tuli.

(Kääntää taas katseensa kohti lähestyvää poliisia.)

Janne: Ollaankos noustu väärään paikkaan?

Santtu: Mitä se sulle kuuluu mitä mä teen?

Janne: Tullaanpas pois sieltä!

Santtu: Tule itte ylös (nauraa). / (LK, suoraan kameralle.)

No cihä se ressuukka uskaltanu selvänä tulla ylös niin / mua kävi säälikä sitä ja / ja mä / mä läksin alas.

(Riitta nauraa tarinalle tilassa, jossa Timppa sitä hänelle kertoo.)

Janne: (LK, suoraan kameralle.)

Älkääpäs hymyilkää siellä!



"Älkääpäs hymyilkää siellä!" Kuva: SEA.

Katkelma representoi 1960-luvun radikalismien henkeä, joka oli antiautoritaarisuutta, elämän muuttamisen kiihkoa. Antiautoritaarisuus oli kaikkien valta- ja alistussuhteiden vastustamista. Kuten koko elokuvassa, esimerkiksi-kohtauksessakin antiautoritaarisuus identifioituu ensisijassa Santtuun. Santun ajatusmaailmaa voi kuvata hyvin *Lapualaisopperan* Vihtori Kosolan laulun sanoin: "Ei lakia silloin voi noudattaa, jos lakia tahtoo joudattaa". Esimerkkitilanteiden dialogissa on useita tekijöitä, joilla tuodaan esille nuorten ideologia, suhtautuminen yhteiskuntaan. Ensiksikin ovat Santun yliopiston katolla huutamit uhmaavat ja pilkkaavat tervehdykset uskonnolle, valtiolle ja oikeuslaitokselle. Yliopiston katolle kiipeämisen voi tietysti selittää Santun ja Timpan humalatilalla, mutta kun Santtu on jo elokuvan aiemmissa kohtauksissa kuvattu jopa ystävästään vieraantuneeksi, on humalan ulos sysäämä pilailleva vallan tervehtiminen tulkittava kritiikiksi. Jo ennen Santun katolle kiipeämistä esittävät Santtu ja Timo uskallustaan vastustaa kieltoja ottamalla huikat Aleksanterin patsaan juurella. Timppa vielä eksplisiittisesti toteaa heidän ottaneen huikat, vaikka he tiesivät, että milloin vain heidän tekonsa saatetaan nähdä Suurkirkosta, valtioneuvostosta, rikospoliisista tai raastuvasta. Rikospoliisin mainitsemisen jälkeinen tekohuolestunut "ai ai ai"-ilmaus sisältää ironisena pelkäämättömyyden implikaation. Tuotannon ideologian perlokuutioksi on tulkittavissa tarkoitus samastaa katsojat vastaavaan radikaaliin käytökseen tai ainakin ajatteluun, jolla "oikeutta voisi joudattaa". Elokuva kuvaa aikansa nuorisoa, mutta myös muokkaa sitä.

Poliisia kohtauksessa esittää Janne, joka aiemmassa kohtauksessa on luonnehdittu stereotyyppiseksi ujoksi ja hölmöksi maalaispojaksi. Näin hänet erotetaan Timpastä ja Santusta selvästi hänen aiemmin elokuvassa nähdyllä käytöksellään ja ulkonäöllään (hieman pyylevä, paljain jaloin kurassa, jalassa sortsit, päässä lippalakki), mutta ennen muuta hänen käyttämillään kielimuodoilla.⁴⁵ Etäännyttävä passiivimuotoisten (ollaankos, tullaanpas, hajaannutaanpas) kysymysten ja imperatiivien käyttö tekee poliisista koomisen hah-

mon, joka on nuorten armoilla. Koomisuutta ja hauskuutta poliisin hahmoon tuovat myös ei-diegeettiset auton ja poliisiauton pillien äänet, jotka esitetään jossain määrin ”synkroniassa”, kun Janne lähtee liikkeelle polkupyörällään. Kohtauksessa nuorten valta käy parhaiten ilmi heidän kerrontanäkökulmistaan. Timpan Riitalle kertoma tarina on hänen omaa historiaansa sellaisena kuin hän sen haluaa kertoa. Timppa kertoo tarinaa Riitalle teltoilla, mutta tarina tapahtuu Kasperin pihalla. Santun lähdeytyä kiipeämään yliopiston katolle Timpan kerronta tuo kohtaukseen itsereflektiivisyyttä, kun hän kertoo kuin selostaja lähikuvassa suoraan kameralle: “Ja katsotaas mitä sitten tapahtui”. Timppa liikkuu elokuvan diskurssissa kahdessa tilassa. Timppa luovuttaa tarinassaan kertojan aseman kaksi kertaa Santulle. Vuoronvaihdot Timpalta Santulle voisi elokuvan kokonaisuuden huomioon ottaen tulkita vuoronriistoksi, koska nuorten diskurssista Santun diskurssi jää elokuvan lopussa päällimmäiseksi. Kuitenkin tarinaa kertoo Timppa, jolloin Santun puheaktit on helpompi ymmärtää referoinniksi, joka ilmenee vuoronvaihtona. Ensimmäisessä repliikissään Santtu kommentoi Riitalle Timpan aloittamaa tarinaa. Toisen kerran näkökulma vaihtuu Santtuun, kun Santtu lähikuvassa kommentoi katsojalle suhdettaan paikalle tulleeseen poliisiin: “No eihän se ressurkka uskaltanu selvänä tulla ylös niin / mua kävi sääliks sit ja / ja mä / mä läksin alas”. Santtu jopa käskee voimakkaasti poliisia kaksi kertaa. Poliisin kysymykseen esitetty sinutteleva vastakysymyksen implikoi käskyä, jonka perlokutiivinen sisältö on saada poliisi häipymään paikalta. Aktin illokuutio on epäkohtelias: Santtu tulee liian lähelle poliisia. Santun valta-asemaa korostaa vielä akti, jossa hän lähikuvassa ilmoittaa suoraan kameralle säälivänsä poliisiressukkaa ja siksi menevänsä alas. Koko keskustelun ajan Santun valta-asemaa implikoivat poliisin ja Santun asemista johtuvat kameran jyrkät ala- ja yläkulmat.

Näin kuin fantasiamuotoon puettu tarina, jota Timppa ohjaa, luo kohtauksen dialogiin nuorison valtaa, joka saa erikoisefektin vielä nuorten omasta mielikuvituksesta: koska Timppa on kohtauksessa kertoja, joka kuitenkin luovuttaa kerrontapaikan myös Santulle, ei voi olla täysin varma, onko kertomus totta, onko tapahtuma edennyt niin kuin Timppa ja Santtu kertovat, ja onko mitään tällaista ylipäättään tapahtunut. Se ei kuitenkaan ole elokuvan diskurssin tulkitsemisen kannalta tärkeätä. Tärkeätä on havaita kertojien intentiot heidän kertoessaan tarinaansa, mutta ennen kaikkea tekijän intentio panna tarina elokuvan diskurssin osaksi siten kuin se on tehty. Vaikka nuorten repliikit implikoivatkin halveksivalla illokutiivisella sävyllään kriittistä radikalismia, on mielikuvituksen rikastuttamassa tarinassa kuitenkin helpompi esittää radikaalisuutta ja korostaa omaa (hypoteettista) valtaa. Ilpo Helén kirjoittaa Althusserin ideologian ja subjektin liitosta, että ideologiset representaatiot, kuten Timpan ja Santun voitto poliisista, uusintavat tuotantosuhdetta. Yksilön ja yhteiskunnan suhteet näyttäytyvät vääristyneinä, kun ne tuottavat vaikutelman itsenäisestä ja tuotantosuhteista riippumattomasta subjektista. Ja yksilö hahmottaa subjektuutensa vain tuon esityksen kautta.⁴⁶ Siten myös Timpan kertomuksessa voitto poliisista on mahdollinen. Siten nuoret voivat olla yhteiskunnan yläpuolella.

Puheaktin muoto vs. sisältö

Sakari Toiviainen kirjoittaa, että “synteettisenä⁴⁷ kuin muovi suomalainen elokuva on kerännyt itseensä käyttökelpoiset tykötarpeet jättämättä yhtään

⁴⁶ Ilpo Helén, *Peilivirta*. Elokuvan poliittinen tiedostamaton. Turkijaliitto. Gummerus, Jyväskylä 1990, 35-37.

⁴⁷ Lingvistisesti ajatellen synteettinen kieli on sellainen, johon sanoja taivutettaessa liitetään päätteet / tunnukset sanan loppuun. Siis suomen kieli on tässä mielessä luonteeltaan perusteeltaankin synteettinen.



Käpy selän alla on jättänyt slangin ja ottanut tilalle sisällön. Kuva: SEA.

alkuperäistä ainesosaa tunnistettavaksi”. Hän pitää vanhaa suomalaista elokuvaa vain epäonnistuuneena yrityksenä jäljitellä Hollywood-elokuvaa.⁴⁸ Vaikka Toiviainen ei puhukaan elokuvien dialogista, luulisi kuitenkin, että jos väite synteettisyydestä pitää paikkansa, näkyisi ja kuuluisi se myös elokuvien dialogissa. Tarkastelen lyhyillä katkelmilla sitä, miten *Kurittoman sukupolven* ja *Jengin* nuorten puhekieli eroaa *Kävyn* vastaavasta.

Pelle: No ei se oo liffaa ku on tommonen fajja. / No onneks mutsi nostaa nykyään sen liksa / jos siinä mitään nostamista ois / hoitaa puljua ja antaa sille vaa viikkorahat.

Japi: Skolessaki oli eri dorkaa / kunnei saanu edes uusii kledjuja.

(*Kuriton sukupolvi*)

Eeva: Ai kun ois tämmöne asunto.

Krisse: Missäs sä butjaat?

Eeva: Butjaat? Mitä se on?

Krisse: Asut. Missä sä asut?

Eeva: Ai jaa, en mä oo saanu asuntoo viäl mistää.

Krisse: No missä sä sitten goisaat?

Eeva: (Nauraa.) No mitä se sitte on?

Krisse: Nukut, nukut.

(*Jengi*)

Leena: Miksei meil oo sellasia maalaispaikkoja niinku esimerkiksi Ranskassa ja Italiassa joihi vois joskus poiketa syömään.

Santtu: Sellasia joissa isäntä / paistaa avotulella häränleikkeet tai puolikkaan porsaan / tarjoillaan hyviä viinejä.

Timppa: No mitä meillä täältä puuttuu? / Meil on vettä ja kiviä ja käpyjä ja ingentingenberg.

(Kaikki nauravat.)

(*Käpy*)

Kurittoman sukupolven ja Jengin nuorison radikaalia luonnetta yritetään osoittaa dialogissa slangilla, toisin sanoen repliikkien *muodolla*. Kun tehdään elokuvaa nuorille, on teemana usein sukupolvien välinen konflikti, jonka avulla nuoret erotetaan vanhemmista. Yksi tärkeimmistä konfliktin vahvistajista ja ylläpitäjistä on puhuttava kielimuoto. *Kurittomassa sukupolvessa* ja *Jengissä* nuorten ja vanhojen puheenparret eroavat toisistaan selvästi, mutta samoin perustein, vaikka elokuvien ensi-iltojen välillä on kuusi yhteiskuntaa ja sukupolvien välisiä suhteita voimakkaasti muuttanutta vuotta.

Kuriton sukupolvi ja *Jengi* ovat hyviä esimerkkejä siitä, että slangi ei yksin riitä tekemään dialogista radikaalia. Dialogi on keinotekoista, paperin, ei elokuvan makuista. Vaikka kielimuodon synteettisyys käy ilmi jo lyhyistä katkelmista, eivät ne kuitenkaan tuo esille dialogin synteettisyyttä kokonaisuutena, johon elokuvan juonen konservatiivisuus, vallitsevan dominoivan kulttuurin pönkittäminen, vaikuttaa synteettisyyttä korostavasti. *Käpy selän alla* sen sijaan on jättänyt slangin ja ottanut tilalle *sisällön*. Yhteiskunnallisuuteen, osallistumiseen ja radikaaliin kuvaan on päästy vasta sisällön muuttamisen kautta. Niinpä nuorten dialogin sisällön synteettisyys on ilmiö, jota ei korjata slangilla. Slangi-ilmausten liimaaminen repliikkeihin on harhaa, jolla pyritään tuomaan esille vanhan elokuvan muutos. Traditiota ei kuitenkaan muuteta pelkällä kielimuodolla: myös sisältöä on muutettava. Uudenlaisen nuorisokuvauksen airueena *Käpy selän alla* osoittaa myös sen, että pelkkä repliikkien sisällön muuttaminen ei tarvitse tuekseen välttämättä repliikkien muodollista muutosta; radikaalisuus, poliittisen arkirealismen, yhteiskunnallisen osallistuvuuden tuoreus voi syntyä dialogiin pelkästä sisällöstä.

Filosofis-lingvistisen puheaktiteorian avulla on hyvä lähestyä elokuvan dialogia ja sen ideologiaa. Puheaktiteoriaa on kritisoitu kärkevimmin siitä, että pääasiassa se ottaa huomioon vain puhujan intentiot. Koska ideologiaa tarkasteltaessa elokuva nähdään kertojana tai puhujana, on puheaktiteoria hyvä väline dialogin ideologisuuden tarkasteluun. John Austinin esittämä puheaktien merkitystasojen jako lokutiiviseen, illokutiiviseen ja perlokutiiviseen auttaa tulkitsemaan ja ymmärtämään erilaisten puheaktien denotaatioita, konnotaatioita ja niiden kautta varsinkin sitä, mihin puhuja kullakin puheaktillaan pyrkii. Erityisen hyvin puheaktiteoria sopii nuorisoe elokuvien nuorisorepresentaatioiden, tuotannon luoman ideaalinuoren kuvien tutkimiseen, sillä repliikit ja niiden kielimuodot ovat tehokkaita nuorien määrittelijöitä.

Kiitän Krista Ojutkangasta lingvistikista kommenteista.