

Mervi Pantti

HALLITTU KURITTOMUUS

Nuorison nousu ja sukupolvikonflikti suomalaisessa elokuvassa 1960-luvulla

“Sanotaan että nuoruus on kaikkein parasta aikaa — kuinka-
han vaikeata sitä on vanhana.” (Timppa elokuvassa *Käpy
selän alla*)

Yhdysvalloissa nuorisoelokuva (teenpic) syntyi klassisen Hollywood-elokuvan rappion ja itsenäisen nuorisokulttuurin nousun leikkauspisteessä; teini-markkinoista tuli studiojärjestelmän kriisin heikentämän unelmatehtaan pelastusrenkas. Thomas Dohertyn mielestä on silti hämmästyttävää, että tuotanto ja markkinointistrategiat aloittivat progressiivisen elokuvien sisällön ja elokuvayleisön “nuorentamisen” vasta vuodesta 1955, vaikka jo vuosikymmenen alusta lähtien oli ollut nähtävissä, että Hollywoodin ideaalikäsitys elokuvasta koko perheen yhteisenä viihteenä tai “yhteistä kieltä kaikenikäisten kanssa puhuvana taiteena” ei vastannut todellisten elokuvissakävijöiden tarpeita.¹ Myös Suomessa elokuvateollisuuden oli vaikea irrottautua yhtenäisen, juuriltaan agraarisen ideaaliyleisön myytistä. Esimerkiksi *Vapaassa Sanassa* vuonna 1952 käydyssä elokuvakeskustelussa Fennada-Filmi Oy:n toimitusjohtaja Mauno Mäkelä oli varma siitä, että “vain maaseutu pitää kotimaista elokuvaa omanaan”. Mäkelän mielestä Suomessa on taloudellisista syistä mahdotonta tehdä elokuvia nuorison kaltaiselle osayleisölle.²

1950-luvulla suomalaisessa elokuvajournalismissa vähitellen yleistynyt argumentti oli kotimaisen elokuvan kyvyttömyys tarttua kansallisiin, yhteiskunnallisiin ja ajankohtaisiin aiheisiin.³ Aikaisem-
minkin tuki oli kritiikissä peräänkuulutettu todel-

lisiä yhteiskunnallisia “probleemoita” kuten “nuorison lukemattomia ongelmia ja nuorta sivistystä” ajan kuvastimeksi.⁴ Ulkomaisiin elokuviin verrattuna suomalaisen elokuvan nähtiin reagoivan jälkijunassa myös modernin nuorison kuvaamisessa. Potentiaalisen uuden yleisön laiminlyöntiä käytettiin lisäksi todisteena, jonka avulla nuoret kriitikot⁵ legitimoivat näkemystään suomalaisesta elokuvasta pääasiallisesti epäyhteiskunnallisena ja eskapistisena vääristyneiden kansallisten ikoneiden ylläpitäjänä:

Kun muu maailma löysi nuoren ihmisen elokuvaansa ja tuotti monta varteenotettavaa filmiä, filmattiin Suomessa härkäpäisesti vanhoja vakioaiheita. Kyllä meilläkin oli jo vuosikaudet tiedetty, että valtaosa elokuvayleisöstä on alle kahdenkymmenen, mutta ei tätä yleisöä, toisin sanoen sen ikäistä ja tapaista ihmistä silti elokuvaan kelpuutettu. Jos nuoria osia filmissä oli, ne olivat joko vanhahtavia ja paperinmakuisia romaanihenkilöitä, utopistisia farssihölmöjä tai alastomina uivia maalaispullukoita ja tapella nutustavia renkimiehiä.⁶

Ilkka Heiskanen ja Ritva Mitchell tarkastelevat teoksessaan *Lättähatuista punkkareihin*, mitä länsimaisen nuorison toisen maailmansodan jälkeinen nousu on voinut Suomessa merkitä. Heidän keskeinen kysymyksensä on, missä määrin olettamus nuorison noususta perustuu todellisiin nuorison aseman muutoksiin ja missä määrin se on mediajulkisuuden luomaa tai näitä molempia. Tämän artikkelin teoriataustan kannalta ensisijainen on

Heiskasen ja Mitchellin esittämä hypoteesi, että mikäli nuorison nousu todetaan todelliseksi perinteisen keskiluokkaisen perhe- ja kasvatusteorologian murtumiseksi, voidaan myös odottaa, että tämä murtuminen näkyy muodossa tai toisessa yhteiskunnan symbolisten sektoreiden, uskonnon, tieteen, taiteen ja populaarikulttuurin alueilla.⁷ Näin ensimmäiset kysymykseni ovatkin, välittykö nuorison nousu 1960-luvun elokuvista, ja millaisen kuvan ne antavat tuon ajan nuoren/nuorison ”todellisuudesta”? Nuorisokuvan käsittelytapana tulee jatkossa painottamaan sitä tosiseikkaa, että tietynä ajankohtana elänyttä nuorisoa koskevaa tutkimusta ei ilman väkivaltaa voida erottaa niistä tavoista, joilla nuoruus määriteltiin tuona aikana tai niistä uusintamisinstituutioista, jotka loivat ja pitivät yllä näitä määritelmiä. Samoin ei voida myöskään unohtaa, että tietyn historiallisen periodin elokuvien esittämä ”todellisuus” on sidoksissa niin tuon ajan yhteiskunnan yleisiin ideologisiin ja institutionaalisiin kehityssuuntiin kuin kansallisen elokuvakulttuurin omiinkin kehityslinjoihin.

Erkki Astalan ja Tommi Hoikkalan ”Kurittomat sukupolvet” on ainoa suomalainen elokuvan ja nuorisokuvan suhdetta tarkastellut artikkeli. Astalan ja Hoikkalan väite siitä, että suomalaisen elokuvan historiasta ei juurikaan löydy nuorisoa ryhmänä tai nuoruutta ilmiönä käsitteleviä elokuvia kahta selvää 1960-luvun loppuun ja 1980-luvun alkuun sijoittunutta ”aaltoa” lukuunottamatta on kuitenkin liioiteltu.⁸ 1940-luvulla esimerkiksi ns. ”kuppaelokuvat” Hannu Lemisen *Synnin jäljet* (1946) ja Toivo Särkän *Nuoruus sumussa* (1947) kuvasivat nuoruuteen liittyviä vaaroja sukupuolitautilien kontekstissa. 1950-luvun alussa Roland af Hällströmin *Suomalaistyttöjä Tukholmassa* (1952) ja Kaarlo Nuorvalan saman aiheen parafrasi *Viettelysten tie* (1955) käsitelivät nuorten siirtolaisten kautta prostituutiota, huumeita ja homoseksuaalisuutta. Lisäksi Astalan ja Hoikkalan Mikko Niskasen elokuvasta *Käpy selän alla* (1966) aloittama nuoris elokuvien ”ensimmäinen aalto” lähti vyörymään jo 1950-luvun lopulta heti amerikkalaisten vaikutteiden rantauduttua Suomeen. Nuorisoa käsittelevien elokuvien suhteellisen suurta määrää koko elokuvatuotannosta jo 1960-luvun alkupuolella havainnollistaa Yrjö Kempin moite suomalaisen elokuvan yksipuolisista aihevalinnoista Jarno Hiilloskorven elokuvan *Rakkaus alkaa aamuyöstä* (1966) kritiikissä:

Aliarvioituaan aikansa pitkään yleisönsä kotimainen elokuva menetti sen. Nyt kun ollaan uudelleen kontaktia hakemassa

tuottajamme näyttävät melko yksissä tuumin kääntyvän pelkästään nuorison puoleen valitsemalla lähes yksinomaan tätä ikäpolvea kuvaavia aiheita.⁹

Jaakko Tervasmäen vuonna 1959 esittämä moite nuorison unohtamisesta suomalaisesta elokuvasta ja Kempin seitsemän vuotta myöhemmin pahoittelema muiden ikäpolvien syrjijäminen kertovat yhtäältä elokuvakriitikoidemme eriävistä näkemyksistä siitä, kenelle elokuva tulisi suunnata ja toisaalta siitä, että nuorison nousu suomalaisessa elokuvassa oli ainakin kvantitatiivisesti huomioitu. Lisäksi kriitikoiden näkemyserot osoittanevat, että vuosien 1959 ja 1966 välillä on tapahtunut jonkinlainen murros nuorison huomioimisessa.

Nuorisoa käsittelevien elokuvien selkeällä määrällisellä kasvulla 1960-luvulla¹⁰ oli luonnollinen yhteys yhteiskunnassa vallitseviin yleisiin ajankohtaisiin painotuksiin. Sodan jälkeen demografiset, teknologiset ja kulttuuriset kehityslinjat korostivat nuoruuden merkitystä, koska edellinen sukupolvi oli joutunut hyppäämään oman nuoruutensa yli.¹¹ Mutta nuoruuden yleisen yhteiskunnallisen merkityksen terävöityminen ei yksin riittä selittämään elokuvien aihevalinnoissa tapahtuneita muutoksia. Vastaavasti kuin amerikkalainen elokuvateollisuus studiojärjestelmän romahtamisen myötä kääntyi uusien potentiaalisten kuluttajaryhmien puoleen, niin myös suomalainen elokuvateollisuus joutui 1950-luvun lopulla arvioimaan syitä elokuvateattereiden tyhjentykselle. Suomalaisen elokuvateollisuuden kriisiin myötä oltiin uudessa tilanteessa, jossa kansallisen elokuvan ymmärtäminen kaikki ikäluokat keräävänä kansakunnan yhdenjäänä oli vailla pohjaa. Vuonna 1961 valtion elokuvapalkinnon inspiroiman uuden aallon¹² vaikeana tehtävänä oli vakiinnuttaa elokuvalla uusi paikka viihteen, vapaa-ajan, informaation ja taiteen muutuneiden kontekstien sisällä. Ensimmäinen uuden aallon tehtävä oli kuitenkin rekrytoida uusia katsojia elokuvateattereihin. Näin ollen käännettiin sen ryhmän puoleen, jolla oletettiin vielä olevan käyttöarvoa elokuvalla. 1960-luvun Suomessa elokuva rajautui yhä tiukemmin nuorison, ja yhteiskunnan taloudellisen-sosiaalisen murroksen aiheuttaman maaltapaon seurauksena, erityisesti kaupunkilaisnuorison kulttuuriksi. Uuden katsojasukupolven syntyyn vaikutti muun muassa 1950-luvulla kehittynyt elokuvakerholiike. Varsinkin koulutetulle kaupunkilaisnuorisolle elokuvalla alkoi olla uudenlaista käyttöarvoa kulttuuristen erojen välineenä.¹³

Kansallisen elokuvan kriisiin ja itsenäisen nuori-

sokulttuurin kehityksen välillä on siis nähtävissä merkittävä suhde. Olisiko taloudellisten motiivien lisäksi löydettävissä muita syitä uuden aallon elokuvien paneutumiselle juuri nuorisoa kiinnostaviin aiheisiin? 1960-luvun julkisuutta yleisesti, mutta myös kansallisen elokuvan sisäistä keskustelua, väritti ennen kokemattoman voimakas sukupolvien välinen konflikti. Tämä konflikti ilmentyi myös uuden aallon elokuvien ongelma-asetteluissa, vaikkakin kaupallisen menestyksen tavoitteluun nyöritettyinä. Vuosikymmenen elokuvakritiikin eksplisiittisin ja johdonmukaisin linja oli korostaa vanhan ja uuden suomalaisen elokuvan välistä katkosta. Modernin nuorison kuvaamisen vaatimus oli osa elokuvakritiikin uudelle aallolle räätälöimää ohjelmaa. Elokuvajournalismissa vaadittiin entistä suurempaan sisällön yhteiskunnallisuuteen ja informaatiivisuuteen sekä kerronnan realistisuuteen — verrattuna vanhaan kotimaiseen elokuvaan (vastaava studiojärjestelmän romahtamiseen kytkeytynyt vaatimus oli nähtävissä esimerkiksi Italiassa, Ranskassa ja Isossa-Britanniassa):

Nyt kun on päästy eroon suomalaisen elokuvan epätoivoisimmista sovinnaisuuksista, eksoottisesta maalaisajattelusta, kauppaneuvoksista ja puliukoista niin ollaan ajautumassa yhtä vaaralliseen suuntaan: nuorison ajattelua heijastaviin nuorisoelektroonisiin. Suomalainen elokuva alkaa päästä lapsenkengistään kumitossukauteensa. Täytyy muistaa, että suomalainen nuoriso ryyppäämisen ja rakastelemisen ohella myös tekee työtä, politisoituu, vastaa haasteisiin ja vanhenee viisaammin kuin aikaisemmin.¹⁴

Länsimaisen nuorison yhteiskunnalliseen nousuun liittyi kulturalismista, brittiläisen nuorisokulttuurin tutkimussuuntauksesta, juontuva keskustelu ala- ja vastakulttuurista. 1960-luvulla uuden aallon elokuvien sisällön suhteellisesta radikaalisuudesta ja ajankohtaisten poliittisten ilmiöiden esille nostamisesta huolimatta suomalaista elokuvaa ei missään tapauksessa voi nähdä uuden nuorison ala/vastakulttuurin lähettiläänä, mutta kysymys siitä, millä tavalla 1960-luvun vastakulttuuriliikkeet mahdollisesti vaikuttivat elokuvien välittämään nuorisokuvaan yhdessä aikakauden muun nuorisoon liittyvän julkisuuden kanssa, on kiinnostava. Kulturalismiin tukeutuvissa tutkimusteissa ja elokuvien tavassa representoida 1960-luvun nuorisoa on yhteisenä piirteenä nuorten hahmottaminen alakulttuurien kautta varsin irrallaan vanhemmista ja heidän arjestaan.¹⁵

Mediajulkisuuden ja kulttuuriteollisuuden lisäksi myös tieteellinen nuorisotutkimus on sekä itsenäi-

sesti että edellä mainituille raaka-ainetta tuottavana mukana rakentamassa historiallis-yhteiskunnallisessa kontekstissa ymmärrettäviä reittejä nuoruuden/nuorison todellisuuksiin. Jatkossa tarkasteleman nuorisotutkimus voidaan nähdä osana teoreettisia käytäntöjä, jotka yhdessä rakentavat sitä aikaan sidottua kulttuurisen ymmärtämyksen aitausta, jonka sisällä 1960-luvun elokuvat tuottivat nuoruuden ja nuorison representaatioita myytäväksi. Ajankohtaisiin ilmiöihin ja ongelmiin tarttuva tiedotusjulkisuus ja nuorisotutkimus tekevät samoja aiheita hyödyntävälle elokuvalla ikään kuin ilmaista ennakkomarkkinointia. Oman legitimitetinsä kautta nämä lisäävät representaatioiden kaupallisesti arvokasta uskottavuutta — “realistisuutta”.

Mikä nuorissa kiinnostaa?

Käsite “nuoriso” syntyi teollisen yhteiskunnan myötä, mutta vasta toisen maailmansodan jälkeen nuoria alettiin pitää erityisenä aikuisista poikkeavana sosiaalisena ja kulttuurisena kategoriana. Nuorisokulttuurin kaupallinen luonne ja sen paradoksaalinen “aitous” nousivat esiin siinä samassa kun kulttuurihistorioitsijat ja sosiologit määritteli nuorisokulttuurin suhteellisen homogeeniseksi alakulttuuriksi omine rituaaleineen, tapoineen ja tyylineen — kulttuuriteollisuus tähtäsi markkinanuolensa välittömästi uuteen kohteeseen.¹⁶ Synnytetty kaupallinen nuorisokulttuuri, ns. teinimarkkinat, vakiinnutti nopeasti paikkansa yleisen massakulttuurin joukossa.¹⁷ Erityisillä nuorisolle suunnatuilla tavaramarkkinoilla pyrittiin saamaan käyttöön ennen kaikkea työssäkäyvien nuorten ostopotentiaali. Nuorison ostovoiman lisääntymiseen vaikutti työväenluokkaisten nuorten aikaisempi työhönmeno ja palkkatason kohoaminen; muun nuorison osalta kulutuskapasiteettia nosti vanhempien kohonnut elintaso. Nuorisokulttuurin kaupallisuus luokin tärkeän paradoksin nuorisolle suunnattujen elokuvien tuotannon ja vastaanoton välille. Nuorisolle tarjotut mielikuvat ja representaatiot heidän elämästään tulevat useimmiten nuoren oman kokemuksen ulkopuolelta.

Varsinainen nuorisoon kohdistuvan yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen historia on Suomessa lyhyt. Tutkimus käynnistyi toisen maailmansodan jälkeen, samoihin aikoihin kun huoli nuorisosta alkoi nostaa päätään. Täten nuorisotutkimuksen voidaan nähdä tietystä mielestä liittyneen alusta saakka yhteiskunnan kontrollipolitiikkaan.¹⁸ Ääri-

Vaaratonta romantiikkaa ja 1960-luvun suosittuun iskelmätähden Lasse Liemolan laulelmi elokuvassa Nuoruus vauhdissa (1963).
Kuva: Suomen elokuva-arkisto.



päässä tällaista kontrollipainotteista näkemystä edustaa Pierre Bourdieu, jonka mielestä jo tietyn ikäryhmän nimeäminen nuorisoksi sisältää pyrkimyksen sen alistamiseen. Nuorten ja vanhojen välisessä loogisessa jaottelussa on Bourdieun mielestä kysymys vallan*jaosta*; nuorten ja vanhojen välisen jaon ideologinen esitys tarjoaa nuorille tiettyjä asioita, joiden vastineeksi nämä jättävät enemmistön vanhemmille.¹⁹ Aikuisten ja nuorten välisen vallanjaon julkisuuskuva on omaan aikaansa sidottu muuttuja. Esimerkiksi 1960-luvun loppua kohden kiihtyvä nuorten yhteiskunnallinen radikalismi oli pitkälti ideologisesti kontrolloitua, presidentti Kekkonen “lastenkutsuista” lähtien muokattua suvaitsevutta ja liikkumatilaa vallattomalle vallattomuudelle.

Nuorten käsitteleminen ja seuraaminen tiedotusjulkisuudessa on Hoikkalan mielestä samalla pyrkimystä nuorison symboliseen hallitsemiseen: julkisuus toimii ikäänkuin sosiaalisen kontrollin jatkeena.²⁰ Myös suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvaa tutkinut Jukka Sihvonen ottaa esille vastaavanlaisen sosiaalisen kontrollin näkökulman pohtiessaan välittävätkö elokuvien lapsikohtalot aikuisten omia toiveita ja pelkoja.²¹ Tiedotusjulkisuuden tavoin myös nuorisoa käsittelevällä elokuvalla voidaan katsoa olevan vastaavanlainen funktio, jota se toteuttaa nimeämällä ja tulkitsemalla uusia nuorisoilmiöitä sekä kategorioimalla ongelmia johonkin selvästi erotettavaan ryhmään tai tunnustettuihin yhteiskunnallis-kulttuurisiin epäkohtiin. Esimerkiksi Åke Lindmanin *Jengin* (1963) tarinan ongelmanasettelussa voi helposti nähdä tällaisen myyvän “nuorisopolitiikan” aspektin. Suomalaisessa yhteiskunnassa urbanisoituminen ja sen tuomat ongelmat, kuten esimerkiksi nuorten jengityminen, aiheuttivat varsinkin 1960-luvulla kollektiivista huolta ja pelkoa. Urbaaniin nuorisoon liitettiin yleisesti hillitön seksuaalisuus ja päihteiden käyttö. *Jengissä* maalta tulevat Eeva ja Pave joutuvat Paven hurjastelevien lättähattutyötovereiden vaikutusvaltaan. Kaupunkilaisnuorten elämä kuvataan ryyppäämisen, irstailun ja varastelemisen pyörteenä, josta pohjimmiltaan kunnolliset maalaisnuoret eivät kykene irroittautumaan.

Julkisuuskyynnys nuorten tekojen kohdalla on ollut poikkeuksellisen matala. Siitä seuraa Hoikkalan mielestä modernin yhteiskunnan jatkuva sosiaalinen tilaus nuorisotutkimukselle, jonka tehtävänä on pysyä monimutkaistuvan sosialisaaion herrana.²² Julkisuuden samoin kuin tutkimustulostenkin on kyettävä tekemään nuorten käyttäytyminen ymmärrettäväksi antamalla yhteiskunnallis-kulttuuri-

sia tai psykologisia selityksiä oudoille ilmiöille tai tulkitsemalla näiden ilmiöiden kulttuurisia merkityksiä. Tällainen selitysmalli vastannee osittain myös luvun otsikon esittämään kysymykseen, mikä nuorissa kiinnostaa. Äärimmäisyyteen yksinkertaistettuna: yhteiskunnan ideologinen päällysrakenne pyrkii tuottamaan elokuvan kaltaisen uusintamisinstituution kautta näennäisen yhtenäisen ja hallittavan maailmankuvan.

1960-luvun elokuvien nuorisokuvan tutkimuksessa on relevanttia ennen kaikkea elokuvan ja yhteiskunnan välisen suhteen hahmottaminen — ei aikakauden yhteiskunnallisen todellisuuden jäljittäminen. Elokuvia ja muita taiteen muotoja pidetään usein todellisuuden heijastumina, raportteina tai vähintäänkin tulkitsijoina. Tällainen näkemys olettaa, että todellisuus on jotain luonnollista ja olemassa elokuvien “takana”. Ideologian ja elokuvan suhdetta tutkineen Mas’ud Zavarzadehin mukaan luonnollista todellisuutta ei ole olemassa, vaan se on aina rakennettu yhteiskunnan poliittisten, taloudellisten, teoreettisten ja ideologisten käytäntöjen (jotka sisältävät sellaiset merkityksiä luovat toiminnot kuten elokuvan tekeminen ja elokuvan vastaanotto) kautta.²³ Elokuvat eivät siis niinkään raportoi, heijasta tai edes tulkitse todellisuutta “jossakin siellä”, vaan ne tuottavat todellisuutta historiallisesti eli niiden rajojen ja ymmärtämyksen sisällä, jotka kulttuurilla on tiettyä ajankohtana. Seuraavassa käsittelemäni sukupolvikonfliktin käsite auttaneen lähestymään suomalaisessa yhteiskunnassa, sen nuorisossa ja elokuvakulttuurissa tapahtuneita muutoksia.



Älä koskaan luota kehenkään yli 30-vuotiaaseen

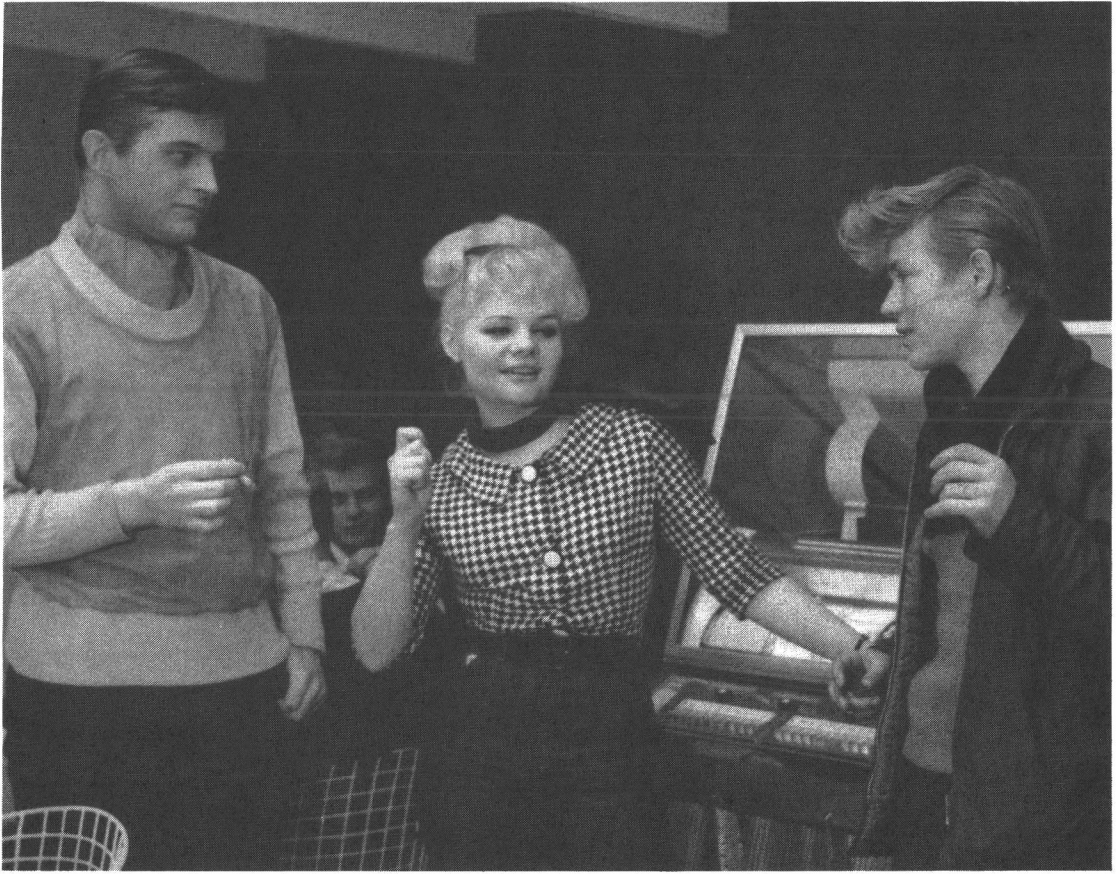
Marja Tuominen näkee sukupolvikonfliktin sekä historian tuotteena että historiallisen muutoksen tuottajana.²⁴ Sukupolvikäsitteys konkretisoi ajatusta suuresta murroksesta 1950-luvun lopulta 1970-luvulle. Rousseaulainen yksilökeskeinen nuorisokäsitys, joka piti nuoruutta toisen syntymän ajanjaksona, ei riittänyt selittämään nuorison liikehdintää ja nuorisokulttuurin syntymistä. Vasta sukupolvia koskevat tarkastelut siirsivät nuorisokäsitteen ympärillä käytävän keskustelun painopisteen yhteiskunnan ja siinä elävän ikäryhmän väliseen suhteeseen.²⁵ Sukupolvien tarkastelun sosiaalihistorialli-

sessä ympäristössä biologisen näkökulman sijasta aloitti Karl Mannheim, jonka mielestä rajalliset historialliset ajanjaksot antavat eri sukupolville eri peruskokemukset, jotka puolestaan antavat oman erityisen leimansa kullekin sukupolvelle. Täten jokainen sukupolvi eroaa kaikista muista sukupolvista ollen oman historiallis-sosiaalisen kokemuksensa tuote.²⁶ Tietyn historiallisen jakson Zeitgeist ei luonnollisestikaan ole koko yhteiskunnan yhteinen vaan jonkin tietyn ryhmän, jonka kulttuurisen panoksen uutuus on niin huomattava, että se antaa koko sukupolvelle radikaalin leiman.

Tuomisen mielestä 60-lukulaisuuden käsitteessä on kysymys juuri tällaisesta tilanteesta, jossa sukupolven aktivoituneet yksiköt merkitsivät myös

*Moottorien siivittämä vauhti
kuuluu nuorisoeelokuvien
kuvastoon. Iskelmäelokuva
Nuoruus vauhdissa (1963)
huipentuu Ruissalon
moottoripyöräkilpailuun.
Kuva: SEA.*





Jengissä (1963) pohjimmiltaan hyveellisten maalaisnuorten ja turmeltuneen kaupunkilaisnuorison moraalinen arvottaminen on kärjistyneimmillään. Kuva: SEA.

passiivisen enemmistön muutoksen ilmapiirillä.²⁷ Suomessa, kuten myös 1960-luvun nuorisoliikkeiden tyyssijassa Yhdysvalloissa, vain osa nuorisoa oli halukas tai kykenevä osallistumaan liikekannallepanoon. Suomalaisen 1960- ja 1970-luvun nuorison huomion laajeneva kiinnittyminen jälkiteollisen yhteiskunnan synnyttämiin epäkohtiin ilmenee esimerkiksi nuorisojärjestöjen sisällöllisinä muutoksina. 1950-luvun perinteisten urheilun, kulttuuri- ja harrastusjärjestöjen sijasta (tosin ensimmäiset amerikkalaisten esikuvien mukaiset ”lättähatut” näyttäytyivät vuosikymmenen puolivälissä) nuoriso suosi 1960-luvulla koululais- ja opiskelijajärjestöjä ja 1970-luvulla poliittisia nuorisojärjestöjä ja ammattiyhdistysliikettä.²⁸ Nuorisoa käsittelevien elokuvien ”ajan henki” yhdessä tiedotusvälineiden²⁹ kanssa oli keskittynyt juuri tuon aktiivisen nuorison tyypittämiseen koko nuorison kuvaksi.

Suomalaisen uuden aallon ja sen elokuvien välittämien nuoruus- ja nuorisokuvien mentaalihis-

toriallista taustaa voidaan lähestyä Jeja-Pekka Roosin suomalaisen yhteiskuntaan soveltaman sukupolvi-analyysin kautta. Roos jakaa 1900-luvun suomalaiset neljään sukupolveen: sotien ja pulan sukupolvi, jälleenrakennuksen ja nousun sukupolvi, suuren murroksen sukupolvi ja kaupunki- ja lähiökulttuurin sukupolvi. Jaon perusteena ovat ihmisten elämän aktiivisimman vaiheen kokemukset ja tapahtumat. Suuren murroksen sukupolven, tämän artikkelin kohteena olevien representaatioiden varsinainen subjektin, jäsenet syntyivät sodan kestäessä tai sen jälkeen 1940-luvulla ja kokivat voimakkaana 1960-luvun ja 1970-luvun alun yhteiskunnallisen murroksen. Mannheimilaisia erityisiä peruskokemuksia tällä sukupolvella olivat mm. maaltamuutto, koulutuksen pidentyminen ja sen merkityksen muutos, asuntosäästäminen ja työttömyys. Niin nuorison nousun taustalta yleisesti kuin sen elokuvallisista representaatioistakin on todennettavissa Roosin osoittama suuren murroksen sukupolven leimallisista piirteistä — ”jonkin” puuttuminen.³⁰

“Jonkin” puuttumista Roos kutsuu ei-kokemuksellisuudeksi, mikä merkitsee sitä, että sukupolven jäsenten elämästä puuttuvat aikaisimmille sukupolville kuuluneet dramaattiset sodan ja katastrofien kaltaiset käännekohdat.³¹ Ei-kokemuksellisuudesta seurasi elämän painopisteen siirtyminen uusille intensiteetin alueille, joita kuvaavat esimerkiksi nimitys “märkä sukupolvi”³² ja aikakauden elokuvien ihmissuhteissa vellovat teemat.

Suuret ikäluokat syntyivät maailmaan, jossa oli käynnissä monien kansallisten identiteettikriisien lisäksi myös maailmanlaajuinen poliittinen, teknologinen ja kulttuurinen murros. Sukupolvikonfliktia kasvattivat samaan aikaan nuorten omat kulttuurimuodot, joiden leviämisen nopeasti kehittynyt viestintä- ja ääniteknologia sekä elokuva-teollisuus tekivät mahdolliseksi. Tekijät yhdessä vaikuttivat siihen, että koko nuorison käsite ja merkitys yhteiskunnallisena tekijänä alkoi saada uusia sisältöjä. Nuorisoa alettiin ymmärtää — ja pelätä — muutosta aiheuttavana subjektina konventionaalisen sosiaalistamisprosessin objekti -käsitteksen asemasta. Tuominen kirjoittaakin, että sukupolviaseman kautta nuoret saattoivat hylätä vanhempiansa tavat hahmottaa todellisuutta sekä heidän sosiaaliset ja poliittiset viiteryhmänsä ja suuntautua joko kohti kaupallisia nuorisokulttuureja tai nuorisoliikkeiden synnyttämää arvoradikalismia.³³

Vaikka 1960-lukua leimannutta yhteiskunnallista muutosprosessia ei voida pitää kahden radikaalisti toisistaan poikkeavien aikakausien murroksena, merkitsi se kuitenkin kahden erilaisen elämäntavan ja kulttuurin murrosta. Populaarikulttuurin kehitystä tarkastellessaan Stuart Hall kirjoittaa, että siinä on otettava huomioon historiallisen kehityksen katkokset ja epäjatkavuudet, pisteet, joissa koko suhteiden ja mallien joukko dramaattisesti muuttuu ja hahmottuu uudelleen. Suhteellisen “rauhallisia” kausia vasten on mahdollista tunnistaa muutoksen hetket, joita eivät ole populaarikulttuurin sisäiset sisällölliset muutokset, vaan populaarin ja valitsevan kulttuurin välisten suhteiden muutokset.³⁴

1950- ja 1960-luvun taitetta voidaan pitää tällaisena pisteinä, jossa nuoriso- ja populaarikulttuuri leikkaavat aiheuttaen vallitsevan kulttuurin sisällä sukupolvikonfliktille tunnusomaisia arvoristiriitoja. Elokuvakulttuurin kentällä arvoristiriidat kärjistyivät tuona aikana nimenomaan taide-elokuvan ja viihde-elokuvan ympärille. Varsinainen dramatiikka vuosikymmenen vaihteen elokuvakulttuurissa ei kuitenkaan ole yksittäisten teosten sisällöllisellä tasolla, vaan koko kansallisen elokuvan käsityksen pakotetussa muuttumisessa. Vaikka valtiovallan

kiinnostus ensi kertaa kohdistui elokuvaan taloudellisen tuen nimessä — eli elokuva legitimoitiin kansallisesti arvokkaaksi taiteeksi — se jäi marginaaliin kulttuurielämässä.

Hyppää ja hippaa

Vaikka suomalaiset nuorten elämään ja ongelmiin fokuisoituneet elokuvat eivät missään vaiheessa ole muodostaneet amerikkalaisen elokuvateollisuuden teinielokuvien laskelmoitua eksploitaatiogenreä, kuuluu lajityypille ominainen kuvaston ja henkilöhahmojen kaavoittuminen myös suomalaisen tuotantoon. Kotimaisissa nuoriso-elokuvissa on nähtävissä yllättävän paljon samoja skeemoja kuin amerikkalaisissa pioneiritöissä. Ensimmäiset teinielokuvat, Richard Brooksin *Älä käännä heille selkäsi* (*Blackboard Jungle* 1955) ja Nicholas Rayn *Nuori kapinallinen* (*Rebel Without A Cause* 1955), sisälsivät jo modernille nuorisokulttuurille keskeiset ja myöhempien nuorisoelokuvien loputtomiin varioimat kapinan, vieraantumisen, rikollisuuden, sukupuolivallankumouksen ja kuluttamisen teemat. Ensimmäinen kapinallinen James Dean syytti puolestaan kaupallisten teinimarkkinoiden vaaliman nuorisoidolipalvonnan. Poikkeuksellisen kiihkeän kriittikkodebatin nuorison kapinan oikeutetudesta nostattanut *Nuori kapinallinen* jätti myös jotain sukupolvikonfliktin tulkintaa konkreettisempaa suomen nuorisolle: Mattisen Teollisuus alkoi vuonna 1958 valmistaa James-farmareita.³⁵

Pauli Heikkilä ja Jukka Mikkonen näkevät tanssimusiikin, elokuvan ja urheilun olleen sellaisia yhteisen kokemuksen alueita, jotka olivat syntymässä olevalle kuluttajaryhmälle tuttuja, mutta mikään niistä ei rock-musiikin lailla ollut suoranaisesti nuoruuden tai “nuorisouden” määrittämää, jotakin mitä ainoastaan nuoriso olisi voinut kokea yhdistävänä kulttuurisena voimana.³⁶ Tähtikultin siirtyminen elokuvasta uuden kulttuurinmuodon dynamoksi oli heidän mielestään ainoastaan loogista. Rock’n’roll-tähdet asettuivat samaan kategoriaan Marlon Brandon ja James Deanin kaltaisten ikäryhmien välistä konfliktia ja eriytyvää nuorisokulttuuria symboloivien elokuvatahtien kanssa.³⁷

Amerikkalaisten elokuvien mukana nousi rock’n’roll maihin Suomessa. Helsinkiläisnuoriso tutustui ilmiöön ensin lehtien pelokkaista uutisista ja kuuli rokkia ensi kerran maaliskuussa 1955, jolloin *Älä käännä heille selkäsi* sai ensi-iltansa: *Rock Around the Clock* kuultiin siinä alkutekstimusiikkina. Seu-

raavana vuonna Bill Haley itse rokkasi valkokankaalla elokuvassa *Tunnista tuntiin* (*Rock Around the Clock* 1956) ja *Rock Around the Clockista* tuli Suomen ostetuin ulkomainen levy. Vuonna 1957 uudelle nuorisolle suunnattuja amerikkalaisia ensi-iltoja oli jo useampia: *Rock, rock, rock!* (1956), *Minkäpä tyttö sille voi* (*The Girl Can't Help It* 1956), *Rock on aina rock* (*Rock, Pretty Baby* 1956) sekä Elvis-elokuvat *Rakasta minua hellästi* (*Love Me Tender* 1956) ja *Kiihkeitä rytmejä* (*Loving You* 1957). Kulttuurivaikutteet lännestä Helsinkiin tulivat siis lähes olemattomalla viiveellä ja niistä opittiin nopeasti: Suomen ensimmäinen rock-levy, Onni Gideonin *Hawaiian rock*, tehtiin vuonna 1957 ja vuosikymmenen lopussa käynnistettiin myös kotimaisten iskelmäelokuvien liukuhihna.

Suomalaisessa lehdistössä luotiin 1950-luvun lopulla Heiskasen ja Mitchellin mukaan "hallittua paniikkia", jonka taustalla häämötti sukupolvien välinen kuilu. Syytösten keskeiset teemat olivat "nuorison rappeutuminen" ja "ulkomaiset vaikutteet"; rock'n'roll-ilmio kytkettiin lehdistössä suomalaisen lättähattunuorison ja sen huonoon käyttäytymiseen.³⁸ "Hallitun paniikin" eräänä syynä on Heiskasen ja Mitchellin mielestä pelko rock'n'rollin seksuaalista aspektia kohtaan.³⁹ Alaketola-Tuominen näkee lisäksi amerikkalaisen massa- ja nuorisokulttuurin urbaanisouden olleen yhä agraarihenkisille suomalaisille vierasta ja huolta herättävää.⁴⁰ Seuraava *Tunnista tuntiin*-elokuvan kriittikki lienee kuvaava esimerkki "hallittua paniikkia" ruokkivasta journalistisesta asenteesta:

Koko filmistä on ilmeisesti pidetty kautta maailman liian suurta meteliä. Elokuvateatterin katsomossa teki sen havainnon, että helsinkiläisnuoriso oli päättänyt tömistää jalkojaan ja taputtaa käsiään "Hyppää ja hippaa"-tahtiin, koska kerran muuallakin maailmassa musta hurmio on osoittautunut tarttuvaksi. Paljon ei tarvita, ennen kuin massaan tarttuu moinen psykoosi. [...] Rock and Roll Helsingissä oli toisin sanoen pienten hulinoitsijaskkien surkesti lopahtanut yritys näytellä suurkaupunkin kovaksikeitettyä, uhmamieleistä nuorisoa. Sopinee tässä yhteydessä muistaa, että Helsinki ei ole suurkaupunki ja että tälläinen lättähattu on yhtä vähän kovaksikeitetty kuin kolmen minuutin muna.⁴¹

Rajusta invaasiostaan huolimatta amerikkalainen nuorisomusiikki ei kyennyt huumamaan ainakaan Helsingin ulkopuolella. Tangon vastaisku 1960-luvun alussa onnistui ja nuoriso piti sinnikkäästi kiinni iskelmäkulttuurista; hittilistojen kärkisijoja hallitsivat 1960-luvulla kotimaiset iskelmät. Elokuvateollisuuden kansallishenkinen versio amerikkalaisista rock-elokuvista oli ryväs 1960-luvun taitteessa tuotettuja iskelmäelokuvia, jotka olivat reseptiltään television musiikkiviihteeseen kaltaisia; löyhä juoni toimi siteenä ketjulle lauluja. Elokuva-teollisuutta väistämättä kohtaava katastrofi oli tuolloin jo tiedostettu ja iskelmäelokuvat olivat tuotantoyhtiöiden sangen matalan profiilin yritys saada kaikki irti suosituista iskelmätähtikultista. Von Baghin mukaan suosituimpien elokuvien oli tuolloin viimeistä kertaa mahdollista kerätä enemmän katsojia kuin suosituimman tv-ohjelman, koska "televisioahmintaan valmis" yleisö oli toistaiseksi ilman vastaanottimia.⁴² Mahdollisesti iskelmäelokuvien malli oli juuri katsojien houkuttelemiseksi "modernin" televisiomainen.

Iskelmäelokuvat olivat varovaisia tunnusteluja nuorisoviihteen mahdolliselle menestykselle valkokankaalla. Elokuvia ei kuitenkaan rohjettu suunnata ainoastaan nuorille. Esimerkiksi Valentin Vaalan ohjaamassa ja Usko Kempin käsikirjoittamassa *Nuoruus vauhdissa* (1961) nuorten suosikkien Laila Kinnusen ja Lasse Liemolan laulujen lomaan on sovitettu myös Humppeveikkojen esitys. "Koko kansaa" tavoittelevien iskelmäelokuvien esittämä nuorisokuva oli aatemaailmaltaan turvallinen; ne eivät ravinneet orastavaa sukupolvikonfliktia. Valtakulttuurin tuntema huoli ja "hallittu paniikki" kuvastuu kuitenkin jopa *Nuoruus vauhdissa*-elokuvan arvostelussa hyvien ja huonojen nuorten kategoriomisena:

Ei mitään lättähattuja ja kovanaamoja, vaan nykyajan tervettä, optimistista ja eteenpäin pyrkivää nuorisoa nähdään Suomi-Filmin uudessa värielokuvassa *Nuoruus vauhdissa*, joka on pirteä, runsaasti musiikilla höystetty hupailu, kaikenikäisille sopiva ajanviettarina.⁴³

Onko kuitenkin mahdollista nähdä *Nuoruus vauhdissa*-elokuvan kaltaiset aikuis/valtakulttuurin arvoja kyseenalaistamattomat iskelmäelokuvat ensimmäisenä vaiheena, jossa nouseva nuoriso ja aikuismaailma kohtaavat 1960-luvun elokuvakulttuurin kentässä?

Edellä on otettu esille kysymys nuorison nousun ja uusien nuorisokulttuurien todellisuudesta. Ilmentävätkö ne todella uusia lähestymistapoja ja vastauksia nuorten elämään sekä ongelmiin vai ovatko ne lähinnä kulttuuriteollisuuden luomaa harhaa? Kulttuuriteollisuuden ja mediajulkisuuden luomia käsityksiä nuorison noususta ja nuorisokulttuureista ei voida pitää "oikean" todellisuuden kääntöpuolena; niiden toistuvat kuvaukset ja tulkinat muuttuvat niin aikuisten kuin nuortenkin ajat-

telua ohjaaviksi käytännöiksi. Luodut nuorisokäsitykset tarjoavat aikuisyleisölle nuoruuden määritelmiä ja nuorille heijastuspintoja, joiden avulla he sekä tulkitsevat itseään että toimivat näiden tulkintojen pohjalta; tällaisesta näkökulmasta esimerkiksi elokuvan rakentamat nuorisokuvat muuttuvat ilmeisen todellisiksi. Esimerkiksi aikuisille suunnatussa elokuvassa *Virtaset ja Lahtiset* (1957) sukupolvikonflikti tehdään vaarattomaksi esittämällä nuoriso täysin naurettavana ja vähä-älyisenä. Lisäksi nuorten rooleja *Virtasissa ja Lahtisissa* esittivät vanhemmat näyttelijät.

Heiskanen ja Mitchell otaksuvat, että mediajulkisuuden suorittama luokittelu ja leimaaminen etenee epämääräisestä uusien ilmiöiden kuvauksesta kohden pysyviä luokitteluja ja ”raamitettua vapautta”.⁴⁴ Seuraava sovellutus Heiskasen ja Mitchellin laatimasta aikakauslehdistön kehitysmallista⁴⁵ ilmentää aikuismaailman ja nousevan nuorison kohtaamisen eri vaiheita elokuvan tarjoamalla näyttämöllä.

1. vaihe nuorisokulttuurissa: nuoriso alkaa mieltää itsensä ilmiöksi, yhtenäiseksi ryhmäksi ja yhteiskunnalliseksi vaikuttajaksi.

1. vaihe elokuvan suhteessa nuorison nousuun: elokuva esittelee uuden ilmiön ja hyödyntää siihen liittyvää epävarmuutta; osallistuu ”hallitun paniikin” luomiseen.

2. vaihe nuorisokulttuurissa: nuorison tietoisuus

omasta tehtävästään, aikuismaailman epävarmuudesta ja omasta asemasta julkisuudesta.

2. vaihe elokuvan suhteessa nuorison nousuun: nuorisoon liittyvien ilmiöiden syvällisempi tulkinta yhteiskunnallisen kontekstin kautta. Elokuva tarjoaa ”näköiskuvan” nuorille katsojille.

3. vaihe nuorisokulttuurissa: nuoriso on hyväksynyt kehittyneet luokitukset ja oman uuden raamitetun vapautensa (vasta sen ylittäminen saa julkisuuden ja yleisön aloittamaan uuden kriisien, paniikkien ja niiden kuoleennuttamisen ketjun).

3. vaihe elokuvan suhteessa nuorison nousuun: luokittelun ja leimaamisen toistoa; elokuva hyödyntää ilmiön vakiintumista radikaaliamalla nuorisokuvaansa.

Käsittämäni suhteellisen lyhyen periodin aikana elokuvien nuorisokuvassa on todettavissa selviä muutoksia, jotka havainnollistuvat parhaiten jatkossa käsittelemieni nuorisoeelokuvien keskeisten teemojen — kapinallisuuden ja seksuaalisuuden — kehityksessä. Nuorison representaatioiden läpikäymien muutosten taustalla on yhtäältä yhteiskunnan toleranssin lisääntyminen; elokuva pyrki määrittelemään uudelleen jokaisessa vaiheessa yleisön tarpeet. Toisaalta on myös otettava huomioon koko suomalaista elokuvakulttuuria koskevan ideologis-esteettisen normiston politisoituminen 1970-lukua kohden mentäessä.



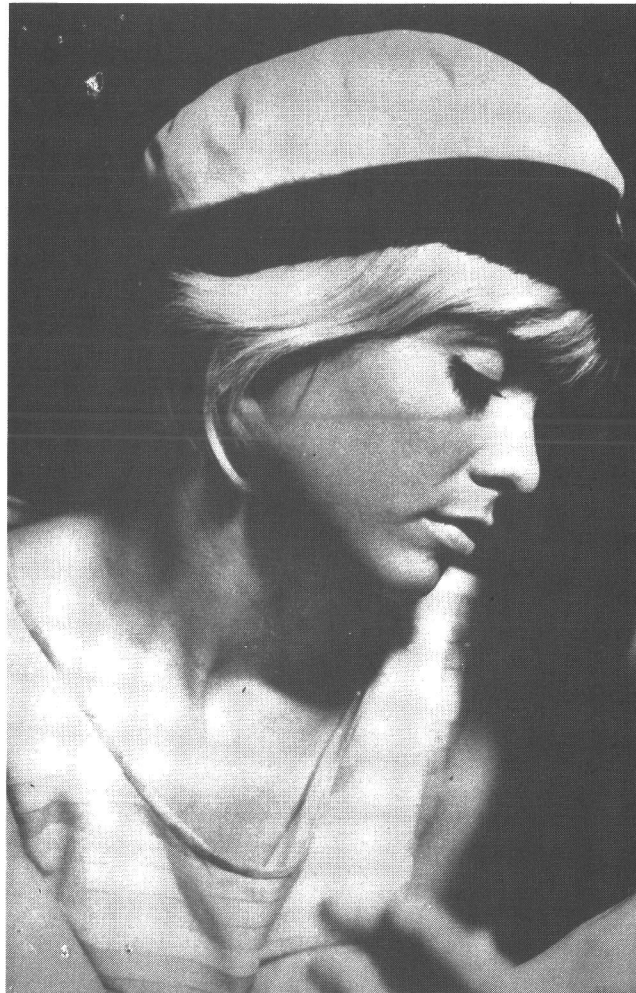
Amerikkalaisen nuorisoeelokuvan perinnöstä, autovarkauksista ja jänishousuajoista, otetaan Jengissä (1963) kaikki irti. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

Live fast, die young

Edellä on todettu nuorisotutkimuksen syntyneen lähinnä nuorisoon kohdistuneen huolen myötä; suomalaista tutkimusta kirvoitti mm. huoli nuorison moraalisesta kehityksestä, alkoholikäytöstä ja asenteista. Taustalla pilkotti implisiittisesti huoli kansallisesta eheydestä ja identiteetistä sekä tilinteosta sotakokemusten kanssa.⁴⁶ Heiskanen ja Mitchell kirjoittavatkin, että yksinkertaisin tapa tulkita länsimaisen nuorison nousua on nähdä se poikkeavuuden aiheuttamana julkisuutena.⁴⁷ Tilastollisten poikkeavuuksien, kuten esimerkiksi sodanjälkeisten ikäluokkien suuruuden, lisäksi nuorison nousua ilmensi huomattavasti dramaattisemmin yhteiskunnan normeja rikkova poikkeavuus, jota sotien jälkeä alettiin kuitenkin tulkita ikäluokan potentiaalisen rikollisuushakuisuuden sijasta yhteiskunnan häiriötekijöiden kautta. Poikkeavuuden näkökulmasta nuorisoelekuva määrittää kohteensa joko sosiaalisena tai järjestykseen liittyvänä ongelmana. Vastaparina ongelmanuorisokuvalle on ihanteellinen nuorisokuva, jossa matka aikuistumiseen käy positiivisen kapinan kautta. Perusteemojen toistumien kautta elokuvista rakentuu varsin homogeeninen nuorisokuva.

Erityisesti edellä määrittelemässäni suomalaisen nuorisoelekuvan ensimmäisessä eli "hallitun paniikin" vaiheessa nuoriso pääsääntöisesti kuvataan pahatapaisena tai rikollisena uhkana yhteiskuntaa säilyttävälle normeille. Rikollisen poikkeavuuden rinnalla on jo 1960-luvun puolessavälin nähtävissä myös estetisoiva, uuden nuorison eksoottisuutta ja erityisyyttä painottava lähestymistapa. Nuorisoelekuvan stereotyyppiseen luonteeseen (sama ilmiö on koskenut myös nuorisotutkimusta ja muuta nuorisoon liittyvää mediajulkisuutta) on perinteisesti kuulunut nuorison epäproblemaattinen kuvaaminen yksinomaan nuorten miesten joukkona. Vaikka suomalainen nuorisoelekuva ei nimenomaisesti paneudu tyttökuultuurien erityisluonteeseen (poikkeuksia esim. *Suomalaistyttöjä Tukholmassa*), on 1960-luvun elokuvien nuorten naisten kuvauksessa nähtävissä kehitys kapinallisten poikien tausta- ja tukihahmoista tai seksuaalisesti hairahtuneista yksilöistä kohti tasavertaisia ja yhteiskunnallisesti aktiivisia naiskuvia.

Ensimmäisissä 1960-luvun taitteen nuorisoelekuvuissa poikkeava ja rikollinen käyttäytyminen sekä sukupolvien välinen kuilu esittäytyy lähinnä aikuismaailman kannalta epäonnistuneen sosialisointin näkökulmasta. Nuorison nousun vakiinnuttua ilmiönä aikuiset joko puuttuvat tai heitä kuvataan kriittisesti (vanhempien poissaolo useissa



tapauksissa selittyä kuitenkin suomalaisten elokuvien nuorten suhteellisen korkealla "keski-ikällä" verrattuna esimerkiksi amerikkalaiseen *teini*elokuvaan). Toisaalta "aikuisten mykkyys" nuorisoelekuvuissakin voidaan kytkeä modernisoituvan yhteiskunnan sosialisointijärjestelmän ammattilais- ja vanhempien kasvattajanroolin merkityksen suhteelliseen heikkenemiseen.⁴⁸ Sosialisointinäkökulmaa painottavissa nuorisoelekuvuissa, erityisesti niiden voimakkaassa hyveen ja paheen välisen polarisuuden korostamisessa, on nähtävissä pyrkimys häivyttää sukupolvikonflikti palauttamalla valtakulttuurin status quo kerronnassa rangaisuuden tai katumuksen kautta. Astala ja Hoikkala nimittävät tällaisen tematiikan omaavia elokuvia sopeutumistarinoiksi, jotka edelleen jakautuvat lähtökohdan — staattinen vai dynaaminen — mukaan ongelmanuorisoelekuviksi ja aikuistumiselekuviksi.⁴⁹

Myös *Nuoren kapinallisen* esiin tuoma heikko



Negatiivista kapinallisuutta kuvaavien elokuvien rinnalle tuli 1960-luvun puolivälissä aktiivisen, opiskeluvan ja osallistuvan nuorison tyyppittäminen koko nuorison kuvaksi. Mikko Niskasen Lapualaismorsian (1967). Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

huono vaikutus Erikiin). Seuraava vuorokeskustelu antaa kuvan elokuvan välittämästä sukupolvikonfliktista:

Erik: Älä koske minuun!

Vaara: Sinun on pakko tulla — minä pakotan sinut siihen.

Erik: Miten?

Vaara: Olen sentään isäsi ja sinä olet vielä alaikäinen.

Erik: Haluat siis, etten rikkoisi neljättä käskyä.

Vaara: Sinun olisi syytä kunnioittaa sitä.

Erik: Heti, kun sinä kunnioitat viidettä ja kuudetta.

Ninassa ja Erikissä on lisäksi mielenkiintoista nuorten korkea yhteiskunnallinen status, joka ei kuitenkaan riitä suojaamaan nuoria moderneja uhkia vastaan. Esimerkiksi *Jengissä* nuorten alhainen sosiaalinen asema jo sinällään selittää rikollista käyttäytymistä. *Ninan ja Erikin* vanhemmuuden representaatio herättikin kritiikissä moraalista närkästystä, mitä esimerkiksi ote Valma Kivitién arvostelusta kiteyttää:

Siinä on filmin ydinajatus: vanhemmat ovat syyppäitä lastensa lankeemuksiin. Näiltä itseltään ei ilmeisesti odoteta minkäänlaista vastuuntuntoa yhteiskuntaluokastaan, koulusivistyksestään ja iästään huolimatta. Sehän on nykyajan tyyli.⁵⁰

Nina ja Erik on esimerkkitapaus uuden aallon sangen kaavoittuneesta yhteiskuntakäsityksestä, joka viihtyi ylempien sosiaaliluokkien ihmissuhdeongelmien parissa.⁵¹ Eriäviäkin mielipiteitä esiintyi aikalaisten keskuudessa suomalaisen nuorison mallityyppiä kaivattaessa; Jaakko Tervasmäki esimerkiksi väittää *Ninasta ja Erikistä*, että "Siinä ei ole yhtään kohtaa, jonka tapaista ei löydettäisi, jos tutustuttaisiin esimerkiksi helsinkiläisten perheasioihin".⁵²

Siinä missä *Tunnista tuntiin* yhdisti elokuvan ja rock'n'rollin, *Nuori kapinallinen* jätti kestäväksi perinnöksi nuorisoeleokuville drag-racingin. Autovarkaudet ja autohurjastelu *Ninan ja Erikin* tapaan ovat olleet myös suomalaisessa nuorisoeleokuvassa kapinallisuuden ominta kuvastoa (*Jengissä* tosin varastetaan lukuisten autojen lisäksi suomalaiseen

vanhemmuus esitetään syynä nuorten hillittömälle ja hedonistiselle käyttytymiselle. Matti Kassilan *Kurittomassa sukupolvessa* (1957, elokuvasta on myös varhaisempi Wilho Ilmarin ohjaama versio vuodelta 1937) nuorten hurjastelu kääntyy seesteiseen aikuistumisprosessiin perheen isän ymmärrettyä yhteiskunnallisen velvollisuutensa kasvatelijana. Vanhempien huolenpidon puute nähdään myös syynä sukupolvikonfliktin kärjistymiselle ja nuoren elämän suistumiselle raiteiltaan. *Nina ja Erik* (1960) alkaa Helsingin raastuvasta, jossa Erik (Matti Katajisto) ja Hessu (Ville-Veikko Salminen) tuomitaan vankeuteen ja Nina (Pirkko Mannola) ehdonalaiseen rangaistukseen autovarkauksista. Tapahtumien syyt esitetään takaumien kautta vuoroin Ninan vuoroin Erikin isän, arkkitehti Vaaran (Tauno Palo) kertomana ja katastrofin syyksi paljastuu sukupolvien välisen kommunikaation vaikeus (tosin tapahtumien kulkuun vaikutti myös vanhempien vastuuta keventäen Lättähattu-Hessun



Suomalaisessa nuoriselokuvassa tyttöjen häiriintynyt käyttäytyminen ja rikolliset harrastukset kytkeytyvät seksuaalisuuteen. Tyttökodin kasvatteja Timo Bergholmin *Punahilkassa* (1968). Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

kulttuurimaisemaan sovitetusti myös moottorivene). Suomalaisissa nuoriselokuvissa rikollisuuden polku on ollut suhteellisen kapea ja rajoittunut pääasiallisesti varastamiseen ja huligointiin. Ainoastaan Maunu Kurkvaaran *Kujanjuoksussa* (1971) tinnerin haistelu johtaa tappoon. Päihteiden käytössä vuosi 1968 merkitsi käännekohtaa huumien (pilven) ilmestyessä kuvastoon — ennen sitä “märän sukupolven” poikkeavaa käyttäytymistä stimuloi ja selitti urbaanin vieraantumisen lisäämä alkoholikäyttö.

Ensimmäisten negatiivista kapinallisuutta kuvaavien elokuvien rinnalle vuosikymmenen puolivälissä tuli koko 1960-luvun julkisuudelle ominaiseen tapaan aktiivisen, opiskelevan ja osallistuvan nuorison tyypittäminen koko nuorison kuvaksi. Uuteen positiivisempaan ja selkeästi modernimpaan nuoruusrepresentaatioon viittaa Sakari Toiviainen kirjoittaessaan Mikko Niskasen elokuvasta *Käpy selän alla* (1966): “Nuoriso, joka ei ollut tottunut katsomaan valkokankaalta läheskään näköistään kuvaa, lienee kokenut jonkinasteista tunnistamisen iloa nähdessään itsestään kuvan jollaisena se halusi

itsensä nähdä”.⁵³ Tunnistamisen ilon puolesta todistaneen ainakin *Käpy selän alla* -elokuvan 1960-luvulla poikkeuksellinen yleisömenestys. *Käpy selän alla* ja Niskasen seuraava ohjaus *Lapualaismorsian* (1967) esittivät paitsi uudenlaisen nuorisokuvan myös uutta elokuvalaista ilmaisua ja uutta markkinointistrategiaa. *Lapualaismorsiamen* viljelemä kollaasidokumentarismi, joka 1960-luvun lopulla muodostui “osallistuvan elokuvan” yhteiskuntatietoisen kerronnan lempi-ilmaisuksi, kokosi ajankohdan nuorisoliikkeitä kuohuttavat tapahtumat sotilaspassien polttamisesta Vietnamin sodan siviiliuhreihiin

rinnakkaisiksi vuoden 1966 eduskuntavaalien kansanrintamahengessä elävien nuorten rakkaustarinoille.

Käpy selän alla eroaa edellä kuvatuista *Ninan ja Erikin* ja *Jengin* tyypisistä eksplisiittisen moralistisista sopeutumistarinoista Astalan ja Hoikkalan kategorioinnin mukaan siten, että se käsittelee nuorisoa oman subjektiviteetin omaavina yksilöinä, jotka elokuvassa käyvät läpi identiteetin kehittymisen tiettyä vaihetta ilman että sillä olisi yksinomaan aikuismaailmaan sopeuttava päämäärä.⁵⁴ Identiteettitarinaksi *Kävyn* ohella Astala ja Hoikkala määrittelevät myös teiniradikalismia kuvaavan Sakari Rimmisen *Pilvilinnan* (1970). Rajoittumatta näihin kahteen elokuvaan on moraalisen arvottamisen väistyminen taka-alalle ja nuoruuden erityiskokemusten kuvaamiseen pyrkiminen ilmeistä useimmissa vuoden 1963 jälkeisissä nuoriselokuvissa.

Jos vuotta 1963 voidaan pitää eräänlaisena siirtymävaiheena nuoruuden representaatioissa, nosta se esille kiinnostavan kysymyksen siitä, missä määrin tuotanto-olosuhteiden muuttuminen (studiokausi

päätyy lopullisesti SF:n näytelmäelokuvien valmistuksen lopettamisen sekä Suomi-Filmin ja Fennadan tuotannon laskun myötä) vaikutti asenteiden muuttumiseen. Käyttäen Niskasen ohjaamia elokuvia esimerkkinä Tarmo Malmberg kysyy vastaavanlaisesti, olisivatko uudet merkittävät kotimaiset elokuvat voineet syntyä 1960-luvun alussa vanhojen suuryhtiöiden varoilla. Niskasen SF:lle ohjaama *Pojat* (1962) sekä Fennadalle tehdyt *Sissit* (1963) ja *Hopeaa rajan takaa* (1963) perustuivat kaikki alkuperäisromaaniin ja käsittelivät lähimenneisyyttä, eivätkä Malmbergin mielestä näkökulmaltaan ennakoineet *Käpy selän alla*-elokuva, joka on "ilmeisen moderni ja täynnä uuden aallon painottamaa välittömyyttä ja improvisaation henkeä sekä ilman yhtään studiokohtausta".⁵⁵

Siirtyminen jäykästä studiojärjestelmästä liik kuvampaan ja taloudellisesti riskialttiimpaan pienyhtiötuotantoon mahdollisti ja ohjasi elokuvatuotantoa seuraamaan aktiivista nuorisoa kiinnostavia yhteiskunnallisia kysymyksiä. Nuorisokulttuurin nousu ja nuorten ostovoiman kasvu vaikuttivat oleellisesti tuotteiden markkinointitapaan. Juuri yleisön nuortuminen ja urbanisoitumien lienevät pääasiallisia syitä markkinoinnin luonteen muuttumiseen. Martti Soramäen mukaan 1960-luvulla elokuvan markkinointi muuttui tavanomaisesta kapitalistisesta markkinointitavasta elokuvissakäynnin muotia luovaan markkinointiin, jolle on ominaista lyhytaikaisuus ja syklistyminen (alku, kyllästyminen, loppu, uusi muoti)⁵⁶. FJ-Filmin tuottama Niskasen "uuden nuorison trilogia" *Käpy selän alla*, *Lapualaismorsian* ja *Asfalttilamfaat* (1968) vastaa Soramäen esittämää menestyksen, toiston ja loppuunkuluttamisen kaavaa. *Käpy selän alla* oli 1960-luvun ensimmäinen menestyselokuva, jonka yleisömäärän ylitti ainoastaan Edvin Laineen *Tällä pohjan tähden alla* (1968).

Elokuvan vastaanoton ansiosta FJ-Filmi antoi Niskaselle myös kahtena seuraavana vuotena elokuva ohjattavaksi. Mutta vaikka samat käsikirjoittajat käyttivät menestyksekkäitä tarina-aineksia ja myös näyttelijät olivat osittain samoja kuin elokuvassa *Käpy selän alla*, ei tuloksena ollut vastaavanlaista arvostelu- ja yleisömenestystä. *Lapualaismorsian* oli tuotantoyhtiölleen sille myönnetyn elokuvapalkinnon ansiosta vielä taloudellisesti kannattava, mutta ilman palkintoa jäänyt *Asfalttilamfaat* tuotti tappiota. Kyseenalaistaen *Käpy selän alla* -elokuvan merkitystä uuden elokuvanäkemyksen ja -ilmaisun perustana Toiviainen korostaakin sen merkitystä juuri eräänlaisena esteettis-kaupallisena mallina.⁵⁷ Materialismin ja idealismin yh-

teentörmäyksessään suomalaiset nuorisoeelokuvat muistuttuvat 1960-luvun julkisuuskuva.

Ota minut nuorena

Seksuaalista vallankumousta painottaneiden 1960-luvun etujoukkoja myötäillen myös uuden elokuvan esteettis-kaupallisen mallin myyvin rakennusaine oli seksi. Amerikkalaista nuorisoeelokuva tutkineen John Lewisin mielestä seksistä tuli eräänlainen cause célèbre juhlitussa sukupolvien välisessä kullussa. 1960-luvulla sekä 1970-luvun alussa Yhdysvalloissa seksuaalisen vallankumouksen nähtiin Lewisin mukaan olleen vastuussa esimerkiksi nuorten sortumisesta huumeisiin, itämaiseen mystiikkaan, feminismiin, homoseksuaalisuuteen, hippiliikkeeseen tai poliittiseen radikaalisuuteen.⁵⁸ Suomessa sensuroitu *Jengi* edusti yhdessä Toivo Särkän ohjaaman *Kuu on vaarallinen* -elokuvan (1961) kanssa elokuvatuotannon uutta rohkeata linjaa, jolle *Suomalaistytöt* *Tukholmassa* ja *Viettelysten tie* 1950-luvulla muokkasivat maaperää. *Jengin* alkuperäinen nimi *Ota minut nuorena* kiellettiin ja elokuva lyheni seksi- ja väkivaltakohtausten osalta kuusi minuuttia sensuurin saksissa. Lisäksi *Jengille* määrättiin tuolloin kotimaiselle elokuvalla harvinainen 10 prosentin rangaistusvero.

Pohtiessaan erotiikan asemaa suomalaisessa elokuvassa Veijo Hietala nostaa *Käpy selän alla* -elokuvan käännekohtaksi seksuaalisuuden representaatiossa. Hietalan mielestä *Käpy selän alla* ensimmäisenä suomalaisena elokuvana ongelmallisti seksin itsessään, kun sillä aikaisemmin oli ollut kathartinen juonen huipentumisen tai kerroman kannalta päämääräinen asema.⁵⁹ Näin esimerkiksi vanhassa kotimaisessa elokuvassa väärin käytetty ja kevytmielinen seksi johti lähes poikkeuksetta rangaistukseen tai tuhoon, mutta pidättyväisyys ja vallitsevien moraalikäsitysten kunnioittaminen palkittiin loppusuudelman kautta representoidulla lupauksella "yksiavioisesta" seksistä. Hietalan kanssa samoilla linjoilla ovat myös Astala ja Hoikkala, joiden mielestä *Käpy selän alla* on seksuaalisuuden näkökulmasta oma lukunsa, koska siinä käsitellään nuorten eroottisia suhteita ja seksuaalisia patoutumia vailla aikaisempien nuorisoe elokuvien skitsofreenisiä jakautumia vakavan hyveellisen ja irrallisen paheellisen seksin välillä.⁶⁰ Edellisiä huomioitakin poikkeuksellisempänä *Käpy selän alla* -elokuvassa voisi pitää sen tapaa kuvata nuorten naisten ja miesten oikeutta seksiin tasa-vertaisena. Elokuvassa Leena ratkaisee seksuaali-

EMME
MENE
PARTURIIN



Oppikoulun osallistuvista yläluokkalaisista kertova Pilvilinna (1970) kuvaa nuorten seksuaalisuutta arkisen humoristisesti. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

suuteen liittyvän identiteetti-ongelmansa rakastelemalla Riitan poikaystävän Santun kanssa, mitä kamera kuvaa yksinomaan Leenan kasvojen mielenliikkeiden kautta.

Niin nuorisoeelokuvissa kuin "todellisuudessakin" seksuaalikäyttäytyminen on rakentunut miehillä ja naisilla erilaisten kulttuuristen odotusten ja erilaisen historian varaan. Käyttäytymisodotukset ovat ideologisia ja täten emokulttuurin arvomaailmaa tukevia.⁶¹ Elokuvasa nuorten naisten seksuaalisuuteen liittyvässä representaatiossa ovat korostuneet ennen kaikkea seksuaalisen käyttäytymisen kielteiset seuraukset, joita ovat tyypillisimmillään ei-toivotut raskaudet. Vastaavanlaiset varoitukset ja rangaistukset ovat harvoin luonnehtineet poikien

seksuaalisuutta. Myös suomalaisessa nuorisoeelokuvassa nuorten naisten "häiriintynyt" käyttäytyminen ja rikolliset harrastukset on elokuvissa poikkeuksetta liitetty heidän seksuaalisuuteensa. Nuorison representaatiota eri tieteenalojen tutkimuksessa kartoittanut Christine Griffin kirjoittaaakin, että suurin osa valtavirran tutkimuksesta on keskittynyt nuorten työväenluokkaisten miesten aktiviteetteihin ja nuoret naiset mahtuvat tutkimukseen pääasiallisesti "nuorten esiaviollisesta seksuaalisuudesta" johtuvan paniikin kautta.⁶²

Vastaava tapa kuin tietyissä 1960-luvun nuorisoeelokuvissa kuvata nuorten naisten seksuaalisuutta tuhoisana esiintyi jo Roland af Hällströmin elokuvassa *Suomalaistyttöjä Tukholmassa* (1952), jossa

Kirsti ajautuu prostituutioon ja tekee lopulta itsemurhan. Maunu Kurkvaaran auto- ja laivatyöt kuvaavat itseään prostituoivaa ongelmaryhmää. *Autotyöissä* (1960) Kati liftaa rekkoihin maksaen aluksi ruumiillaan ja lopuksi hengellään pakoaan arjesta. Yhteinen piirre sekä elokuvassa *Suomalaistytöt Tukholmassa* että *Autotyöissä* (kuten myös 1940-luvun ”kuppaelokuvissa”) on kuolemaan johtaneiden tapahtumien varoittava ja tervehdyttävä esimerkki elokuvien muiden tyttöjen käytökseen, jota molemmissa tapauksissa ilmentää paluu kotiin. Jarno Hiiloskorven elokuvassa *Rakkaus alkaa aamuyöstä* (1966) armeijasta kotiutuneen Erkin seksuaalinen ruokahalu on liitetty luonnolliseen kasvuun ja aikuistumiseen, mutta häneen rakastuneen nuoren naisen halukkuus on esitetty uskonnolliseen hurautuneisuuteen liittyvänä poikkeavuutena. Timo Bergholmin *Punahilkassa* (1968) kovanaamaisella Anjalla on koulukodin jälkeen suhde vanhempaan mieheen. Sopeutumatta normaaliin työelämään ja arkeen Anja haluaa palata takaisin tyttökotiin, joka osaltaan merkitsee kaupungissa käsistä riistäytyneen seksuaalisuuden palauttamista normaaliksi.

Kun *Ninassa ja Erikissä* sekä iskelmäelokuviissa vielä korostettiin rakkauden romanttista puolta seksin ollessa joko implisiittistä tai puuttuessa kokonaan, niin myöhemmissä elokuvissa kuten esimerkiksi *Jengissä* ja Eino Ruutsalon ohjaamassa *Laiturissa* (1965) kaupunkilaisnuorten sukupuolielämä kuvataan lähinnä bakkanaalisena ja promiskuiteettisena. Toisaalta nuorisoe elokuvien perinteinen suomalaisen luontoon liitetty seksuaalisuuden kuvasto herätti myös arvostelua sekä vanhan kotimaisen elokuvan ja uuden aallon välistä linjanvetoa kuten Heikki Eteläpään *Rakkaus alkaa aamuyöstä* -elokuvaan kohdistamasta säälästä ilmenee:

Paluu 40-lukuun, sekö lääkkeeksi elokuvamme kriisiin? 40-luvulla nimittäin tehtiin paljonkin tällaisia elokuvia sillä erotuksella tosin, että sukupuoliyhdyntään kuvauksissa vielä sievisteltiin, heinäkasassakin oli enimmäkseen villaa yllä. Lato ja heinät tästä puuttuvat, viimeiset rihmankiertämät niinkään.⁶³

Seksin uutuus- ja myyvyysarvon laskiessa siihen alettiin suhtautua jopa humoristisesti, seksuaalisuuteen liittyvää arkisuutta ja rutiinimaisuutta painottaen, kuten Sakari Rimmisen *Pilvilinnassa* (1970) tai Tapio Suomisen *Narrien illoissa* (1970).

Amerikkalaisen nuorison vieraantumista tutki-neelle Kenneth Kenistonille vieraantuminen on sekä psykologinen että yhteiskunnallinen ongelma;

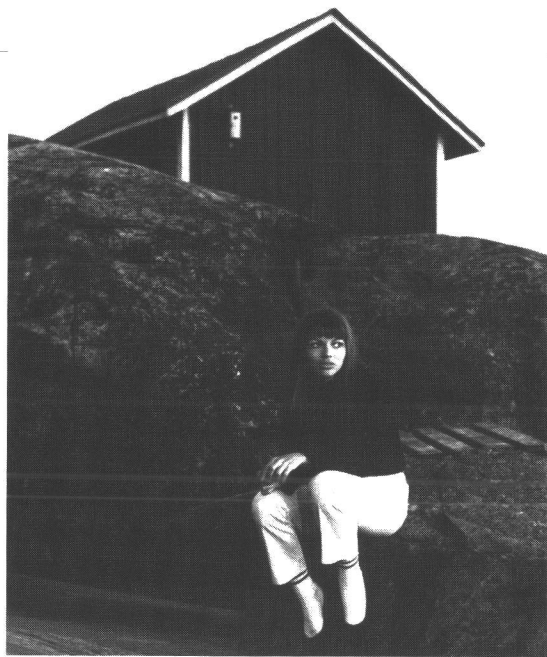
se viestii nuorten haluttomuudesta hyväksyä aikuisuuden väistämättömyys sekä hallitsevien arvojen, roolien ja aikuiskulttuurin instituutioiden hylkäämisestä. Nuoret näkevät Kenistonin näkemyksen mukaan itsensä ansassa idyllisen ja ideaalisen menneisyyden ja epävarman ja luotaantyöntävän tulevaisuuden välissä.⁶⁴ Roosin suuren murroksen sukupolvelle ominaiset ei-kokemuksellisuus ja vieraantuneisuus ovat myös suomalaisen 1960-luvun nuorisoe elokuvan polttopisteessä. Yhteiskunnan rakennemuutosta ja monimuotoistumista seuranneet sosiaaliset ongelmat, erityisesti viihtymättömyys, painottuivat myös uuden aallon elokuvakritiikissä. Elokuvien sanomallisuuden painavuuden — niiden ”uusialtomaisuuden” verrattuna eskapistisena pidettyyn vanhaan kotimaiseen elokuvaan — arvotamisessa uusien yhteiskunnallisten ongelmien käsittely oli merkittävin kriteeri. Tällainen uuden elokuvakritiikin sisäistävä yhteiskuntaohjelma kuvastuu kahdesta *Rakkaus alkaa aamuyöstä* -elokuvaan arvostelusta:

Ansiokkaasti yrittää paneutua myös yhteiskuntaa sivuaviin ongelmiin, kuten rakennustoimintaan, sotaväen jälkeiseen sopeutumattomuuteen, uskonnollisuuden vääristymään, nuorten ihmisten irrallisuuteen tässä hyvinvointiyhteiskunnassa.⁶⁵

Rakkaus alkaa aamuyöstä sen sijaan taas vie kehitystä taaksepäin, tuonne jonnekin viisikymmenluvun tienoille. Elokuvan pyrkimykset kuvata viihtymättömyyttä ja sopeutumattomuutta ovat ilmeiset. Katsoja ei tule vakuuttuneeksi filmin kuvaamien nuorten ihmisten ongelmien todellisuudesta.⁶⁶

Epäonnistuneen sosialisaaion ilmentymä nuorisoe elokuvissa on usein itsemurha. Esimerkiksi Kurkvaaran *Punatukka* (1969) kertoo tehtaassa työskentelevästä tytöstä, joka kokee henkisen kriisin hänen huonetoverinsa tehtyä itsemurhan. Itsemurhan jälkeinen uusi epävarmuus suhteessa muihin ihmisiin sekä koko hänen elinympäristöönsä tiivistyy Punatukan lauseessa ”Sitä kun päivästä toiseen tekee samaa liikettä alkaa vähitellen kysyä: miksi?”.

Ranskalaisen uuden aallon esikuvista huolimatta vain harvan nuorisoe elokuvan miljöö on puhtaasti kaupunki. Matti Kortteisen lähiötutkimus pyrkii osoittamaan, että nopea kaupungistuminen ja suomalaisen yhteiskunnan modernisoituminen ei katkaissut suomalaisten juuria maaseutuun.⁶⁷ Puhtaasti urbaania nuorisoe elokuvaa on vaikea löytää. Elokuvien nuoruusmytologiaan kietoutui myytti luon-



"Sitä kun päivästä toiseen tekee samaa liikettä alkaa vähitellen kysyä: miksi?" Punatukan (1969) kuvaama yksilön vieraantuneisuus ihmissuhteissa ja tehdastyössä helpottuu hetkesi saaristolaismaisemassa. Kuva: Suomen elokuva-arkisto.

nosta, maaseudusta, vaikka useimmiten kesähuviksi pääkaupungin kupeessa tyytymättömyyden tunteiden kokemisen paikkana. Kaupunki edustaa useimmiten urbanisoitumisen tuomaa vieraantumista, kun taas luonto välittyy matkana yksilöön itseensä, puhdistautumiseen, pakoon, uudistumiseen ja todellisen rakkauden löytämiseen. *Käpy selän alla* -elokuvan maailmantuskaa harteillaan kantaville tasapainottomille kaupunkilaisnuorille kesäinen telttaretki maalle edustaa paluuta alkupeiräiseen tilaan, kun taas *Jengissä* päinvastainen liike maalta kaupungin monimutkaisempaan sosiaaliseen verkostoon johtaa itsensä kadottamiseen. Toisaalta maaseutu ja luonto ovat nostalginen ja paradoksaalinen side vanhaan kotimaiseen elokuvaan, mikä uuden aallon katkosideologiasta huolimatta osoittaa tietynlaista riippuvuutta kansallisen elokuvan perinteisimmästä kuvastosta. Tämä osoitti epäilemättä tiettyä varovaisuutta, vaikka kansallisen elokuvan asema ja sen yleisö olivat olennaisesti muuttuneet. Uuden aallon elokuvista Risto Jarvan ja Jaakko Pakkasvirran *Yö vai päivä* (1962) ensimmäisenä kyseenalaisti suomalaisen elokuvan luontomytologiaa: "[m]aaseutu pystyttiin näkemään suhteellisuudentajuisesti, sekä taustana että yhteisönä: kaupunkilaisesti mutta illuusiottomasti, lyyrisesti mutta romantisoimatta, samalla kertaa etäältä ja läheltä".⁶⁸ Nuorisoe elokuvista *Pilvilinna* hylkää kaiken kunnioituksen maaseutua kohtaan; siinä Erik pakenee vihamielisten maalaisten ahdistelemana turvalliseen ja luonnolliseen kaupunkiympäristöön.

Nuoruuden painottuminen 1960-luvulla on ko-

konaisuudessaan nähtävä osana yhteiskunnallista muutosprosessia, mutta murrokset sisältävät aina sekä jatkuvuuksia että epäjatkuvuuksia; vanhat arvot ja asenteet elävät uusien rinnalla. Esimerkiksi uuden aallon ajama totaalinen katkospolitiikka voidaan nähdä sen oman julkisuuskuvan vahvistamiseen tähtäävänä. Nuorison nousuun liittyvä nuoruuden estetisoiminen voidaan yhteiskunnallisella tasolla nähdä yhtäältä varustautumisena uutta poliittista voimakeijää vastaan ja toisaalta viideteollisuuden markkinointikampanjana kuluttamisen puolesta. Jon Lewisin mielestä yhteinen piirre kaikissa amerikkalaisissa nuorisoe elokuvissa on niiden huomion keskittyminen samaan yhteiskunnalliseen ilmiöön eli perinteisten auktoriteettimuotojen kuten patriarkaatin, lain, koulun, kirkon ja perheen kaltaisten instituutioiden romahtamiseen.⁶⁹ Suomalaisessa nuorisoe elokuvassa ei vastaavanlainen institutionaalinen metahuoli painotu, vaikka yhteiskunnan murros, ennen kaikkea sen sukupolven elämään vaikuttaneet muutokset, välittyvät. Amerikkalaisesta erityisen genren muodostavasta nuorisoe elokuvasta poiketen suomalainen nuorisoa käsittelevä elokuva 1960-luvulla seuraa uuden aallon esteettis-ideologisten arvojen kehitystä.

Riitta Jallinojan vapaamielisyyteen pohjaavan modernisuuskäsityksen mukaan 1960-luvulla ei tapahtunut laajaa asenteiden vapautumista; muutoksesta puhuminen oli Jallinojan mukaan osa intellektuaalista tietoisuutta, joka kiteytyi käsityksessä suuresta historiallisesta käännekohdasta.⁷⁰ 1960-luvun taitteessa oli kysymyksessä vahvojen mielikuvien ja todellisuuden välinen ristiriita, kun idullaan olleiden muutosten oletettiin purkautuvan valtavalla voimalla kaiken kattavaksi muutokseksi. Uuden aallon luomalle nuorisokuvalle on paralleeli Pertti Suhosen näkemys siitä, miten nuoren älymystön esittämä käsitys yleistetään koskemaan koko sukupolvea; tällöin syntyy "voimallinen kuva" yhteiskunnassa tapahtuneesta arvojen muutoksesta, jota toimittajat ja tutkijat sitten toistelevat vahvistaen edelleen näin syntyneitä kuvia.⁷¹ Uusien aatteiden, idealismin ja radikalismien, kasvava kannatus nuoren polven keskuudessa vastapainona konservatiiviselle 1950-luvulle loi pohjan uuden aikakauden syntymiselle, jota tukivat joukkoviestimet

ja julkisuus ylipäänsä, vaikkei se elokuvan tavoin aina käsitellytkään vapauden ilmentymiä myönteisessä hengessä. Jallinojan mukaan käsitys aika-kaudesta kypsyy viimeistään silloin, kun myös tavalliset ihmiset luonnehtivat aikaa samoin sanoin kuin aikalaisintellektuellit.⁷²

Käsitellyt elokuvat:

Matti Kassila, *Kuriton sukupolvi* (1957)
 Jack Witikka, *Suuri sävelparaati* (1959)
 Hannes Häyrinen, *Iskelmäketju* (1959)
 Aarne Tarkas, *Nina ja Erik* (1960)
 Harry Orvoma, *Iskelmäkaruselli pyörii* (1960)
 Maunu Kurkvaara, *Autotyöt* (1960)
 Aarne Tarkas, *Tähtisumua* (1961)
 Valentin Vaala, *Nuoruus vauhdissa* (1961)
 Ville Salminen, *Toivelauluja* (1961)
 Åke Lindman, *Jengi* (1963)
 Maunu Kurkvaara, *Lauantailleitit* (1963)
 Erkko Kivikoski, *Kesällä kello viisi* (1963)
 Maunu Kurkvaara, *Raportti eli balladi laivatytöistä* (1964)
 Aito Mäkinen, *Onnelliset leikit —Julia* (1964)
 Eino Ruutsalo, *Viheltäjät* (1964)
 Risto Jarva, *Onnenpeli* (1965)
 Eino Ruutsalo, *Laituri* (1965)
 Asko Tolonen, *Tunteita — Kristiina* (1966)
 Yrjö Tähtelä, *Topralli* (1966)
 Mikko Niskanen, *Käpy selän alla* (1966)
 Jarno Hiilloskorpi, *Rakkaus alkaa aamuyöstä* (1966)
 Mikko Niskanen, *Lapualaismorsian* (1967)
 Erkko Kivikoski, *Kuuma kissa?* (1968)
 Maunu Kurkvaara, *Rottasota* (1968)
 Timo Bergholm, *Punahilkka* (1968)
 Maunu Kurkvaara, *Miljoonaliiga* (1968)
 Mikko Niskanen, *Asfalttilampaat* (1968)
 Maunu Kurkvaara, *Punatukka* (1969)
 Erkko Kivikoski, *Kesyttömät veljekset* (1969)
 Jaakko Pakkasvirta, *Kesäkapina* (1970)
 Aito Mäkinen, *Muurahaispolku* (1970)
 Ere Kokkonen, *Jussi Pussi* (1970)
 Veli-Matti Saikkonen, *Takiaispallo* (1970)
 Tapio Suominen, *Narrien illat* (1970)
 Sakari Rimminen, *Pilvilinna* (1970)
 Matti Sokka, *Musta lumikki* (1971)
 Maunu Kurkvaara, *Kujanjuoksu* (1971)

Viitteet

¹ Thomas Doherty, *Teenagers and Teenpics. The Juvenilization of American Movies in The 1950s*. London: Unwin Hyman 1988, 1—3 ja 61—66.

² *Vapaa Sana* 2.2.1952.

³ Ks. esim. Jörn Donner & Martti Savo, *Filmipulmamme*. Porvoo: Arenan poleeminen julkaisusarja nro 2 1953, 16—19. Donner ja Savo kirjoittavat: “Tuottajamme pelkäävät ns. arkoja aheita ja siksi yhteiskuntamme ja poliittisen historian tapahtumat eivät ole heille mieluisia. [-] Kuitenkin nykyaika sisältää dramaattisimmat ja tietenkin ajankohtaisimmat elokuva-aiheet”.

⁴ *Elokuva-aitta* nro. 7 1938: “Probleema kotimaisessa elokuvassa”.

⁵ Nuorilla kriitikoilla tarkoitan 1950-luvun alussa esiin astunutta uutta kriitikkopolvea (Martti Savo, Jörn Donner ja Jerker Eriksson), jotka pyrkivät “yleisön tietoisuuden ja maun kohottamiseen”. Nämä kriitikot aloittivat koko seuraavan vuosikymmenen jatkuneen keskustelun elokuvataiteen yhteiskunnallisesta/kansallisesta tehtävästä. Elokuvakriitikkojen sukupolvi-konfliktista 1950- ja 1960-luvulla katso esimerkiksi Merja Hurri, *Kulttuuriosasto. Symboliset taistelut, sukupolvi-konflikti ja sananvapaus viiden pääkaupunkilehden kulttuuritoimiutuksissa 1945—80*. Tampere: Tampereen yliopisto 1993.

⁶ Jaakko Tervasmäki, “Nina ja Erik. Elokuva nuorille ihmisille”. *Elokuva-aitta*. Nro 14/59, 16.

⁷ Ilkka Heiskanen & Ritva Mitchell, *Lättähatuista punkkareihin. Suomalaisen valtakulttuurin ja nuorisokulttuurien kohtaamisen kolme vuosikymmentä*. Keuruu: Otava 1985, 10—15.

⁸ Erkki Astala & Tommi Hoikkala, “Kurittomat sukupolvet. Suomalaisen elokuvan nuorisokuvasta”. *Sinäminäme* nro. 3/1985, 8—15.

⁹ *Iltasanomat* 4.11.1966, Yrjö Kemppi.

¹⁰ Vuosina 1960—70 tuotettiin 32 elokuvaa, jotka käsitelivät modernia nuorisoa ja/tai olivat suunnattu nuorille katsojille.

¹¹ Marja Tuominen, “Me kaikki ollaan sotilaitten lapsia”. *Sukupolvihegemonian kriisi 1960-luvun suomalaisessa kulttuurissa*. Keuruu: Otava 1991, 392.

¹² Uusi aalto -käsite liittyy jo mainittuun sukupolvi-konfliktiin suomalaisessa elokuvakulttuurissa 1960-luvulla, jolloin harvinaisen suuri määrä uusia ohjaajia jakoivat uuden kriitikopolven esteettis-ideologiset normit. Laajimmillaan ymmärrettynä suomalaisella uudella aallolla tarkoitetaan vuosina 1961—73 valmistettuja elokuvia.

¹³ Ari Kivimäki, *Italialaisen elokuvan vastaanotto suomalaisissa erikoisaikakauslehdissä vuosina 1950—1963*. Pro gradu -tutkielma. Turun Yliopisto, Kulttuurihistoria 1992, 57—58.

¹⁴ *Päivän Sanomat* 5.11.1966, Pertti Lumirae.

¹⁵ Vrt. Tommi Hoikkala, *Katoaako kasvatus, himmeneekö aikuisuus? Aikuisuutuksen puhe ja kulttuurimallit*. Helsinki: Gaudeamus 1993, 48.

¹⁶ Jon Lewis, *The Road to Romance & Ruin. Teen Films and Youth Culture*. New York: Routledge 1992, 3.

¹⁷ Airi Mäki-Kulmala, *Nuoruus on nuoruus. Kirjoituksia nuoruudesta, kulttuurista, yhteiskunnasta ja tutkimuksesta*. Jyväskylä: Tutkijaliitto 1989, 52. Teinimarkkinoista kts. Mark Abrams, *The Teenage Consumer*. London 1959.

- ¹⁸ Mäki-Kulmala 1989, 112.
- ¹⁹ Pierre Bourdieu, *Sosiologian kysymyksiä*. Tampere: Vastapaino 1985, 128.
- ²⁰ Tommi Hoikkala, *Nuorisokulttuurista kulttuuriseen nuoruuteen*, Helsinki: Gaudeamus 1989, 89.
- ²¹ Jukka Sihvonen, *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: SEA & VAPK 1987.
- ²² Hoikkala 1989, 21.
- ²³ Mas'ud Zavarzadeh, *Seeing Films Politically*. Albany: State University of New York 1991, 91—107.
- ²⁴ Tuominen 1991, 45—55.
- ²⁵ Reijo Kurkela, "1900-luvun nuorisokeskustelusta." *Sosiologia*. Nro 1/80, 2—15.
- ²⁶ Karl Mannheim, "The Problem of Generations". Teoksessa *Essays on the Sociology of Knowledge*. London 1952, 286—320.
- ²⁷ Tuominen 1991, 51.
- ²⁸ Ritva Uusitalo, "Nuorisoryhmät ja nuorisosukupolvet toisen maailmansodan jälkeen". *Sosiologia*. Nro 1/80, 114. Uusitalo jättää mainitsematta 1960-luvulla syntyneet yhdenasianliikkeet, joissa kiteytyy nuoren ikäluokan kasvava auktoriteettien vastustaminen sekä aktivoituminen erityisten yhteiskunnallisten kysymysten suhteen.
- ²⁹ Tiedotusjulkisuuden nuorisokuvasta kts. Hoikkala 1989, 86—208.
- ³⁰ Jeja-Pekka Roos, "Mistä yhteisen kansan omaelämäkerrat kertovat ja miten?". Teoksessa *Toisen tasavallan kirjallisuus. Keskustelua Pentinkulman päivillä 1978—87*, toim. Iris Tenhunen. Juva: WSOY 1988, 179.
- ³¹ Roos 1988, 28.
- ³² Pekka Sulkunen, "Alkoholin kulutus ja elioolojen muutos toisen maailmansodan jälkeen". *Alkoholipolitiikka* 5/1981.
- ³³ Tuominen 1991, 76.
- ³⁴ Stuart Hall, *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Jyväskylä: Vastapaino 1992, 212—213.
- ³⁵ Hannu Nyberg, *Rockista rautalankaan*. Keuruu: Otava 1984, 13.
- ³⁶ Pauli Heikkilä & Jukka Mikkonen, *Rock yleistyvässä kulttuurina*. Tampere: Tampereen yliopisto 1992, 34—35.
- ³⁷ Ibid.
- ³⁸ Heiskanen & Mitchell 1985, 112.
- ³⁹ Ibid., 121.
- ⁴⁰ Marja Alaketola-Tuominen, *Jokapojan amerikanperintö. Yhdysvaltalaisia kulttuurivaikutteita Suomessa toisen maailmansodan jälkeen*. Helsinki: Gaudeamus 1989, 57.
- ⁴¹ *Helsingin Sanomat* 29.9.1956.
- ⁴² Peter von Bagh & Ilpo Hakasalo, *Iskelmän kultainen kirja*. Keuruu: Otava 1986, 305.
- ⁴³ *Uutisaitta* 20.2.1961.
- ⁴⁴ Heiskanen & Mitchell 1985, 105.
- ⁴⁵ Ibid.
- ⁴⁶ Mäki-Kulmala 1989, 120.
- ⁴⁷ Heiskanen & Mitchell 1986, 15.
- ⁴⁸ Hoikkala 1993, 47.
- ⁴⁹ Astala & Hoikkala 1985, 13—14.
- ⁵⁰ Valma Kivitie, "Nina ja Erik". *Elokuva-aitta* nro 5/60.
- ⁵¹ Ks. Lauri Luotonen & Pentti Wavela, "Keskiluokan ihanuus. Suomalaisen elokuvan yhteiskunta." *Katsaus* 6/1965. Myös Mervi Pantti, "Mitä tapahtui todella — Suomalainen uusi aalto ja yhteiskunnallisuuden vaatimus". *Lähikuva* 2/1993.
- ⁵² *Elokuva-aitta* 21/1959.
- ⁵³ Sakari Toiviainen, *Uusi Suomalainen elokuva*. Keuruu: Otava 1975, 99.
- ⁵⁴ Astala & Hoikkala 1985, 13.
- ⁵⁵ Tarmo Malmberg, "Palanen uutta suomalaista elokuvaa". *Ylioppilaslehti* 8.12.1967.
- ⁵⁶ Martti Soramäki, "Elokuvatellisuuden ja -kaupan rakenne I". *Filmihullu* 1/76, 23—26.
- ⁵⁷ Toiviainen 1975, 100.
- ⁵⁸ Lewis 1992, 59.
- ⁵⁹ Veijo Hietala esitelmässään "Erotiikka suomalaisessa elokuvassa" 6. Vilimit-elokuvafestivaaleilla Kuopiossa 8.10.93.
- ⁶⁰ Astala & Hoikkala 1985, 11.
- ⁶¹ Kristiina Hukkila & Tapio Nisula, "Seksuaalisuus kulttuurissa: tytöt ja seksuaalinen tieto". Teoksessa *Törmäävät tulkinnat. Kirja nuorista ja nuoruudesta*, toim. Tommi Hoikkala. Helsinki: Gaudeamus 1991, 216—222.
- ⁶² Christine Griffin, *Representations of Youth. The Study of Youth and Adolescence in Britain and America*. Cambridge: Polity Press 1993, 123, 141.
- ⁶³ *Uusi Suomi* 5.11.1966, Heikki Eteläpää.
- ⁶⁴ Kenneth Keniston, *The Uncommitted: Alienated Youth in American Society*. New York: Harcourt, Brace and World 1965, 197.
- ⁶⁵ *Yhteishyvä* 5/66.
- ⁶⁶ *Aamulehti* 5.11.1966, Erkka Lehtola.
- ⁶⁷ Matti Kortteinen, *Lähiö. Tutkimus elämäntapojen muutoksesta*. Keuruu: Otava 1982, passim.
- ⁶⁸ Toiviainen 1975, 31.
- ⁶⁹ Lewis 1992, 3.
- ⁷⁰ Riitta Jallinoja, *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS 1991, 176—189.
- ⁷¹ Pertti Suhonen, *Suomalaisten arvot ja politiikka*. Helsinki: WSOY 1988, 113—114.
- ⁷² Riitta Jallinoja, *Moderni elämä. Ajankuva ja käytäntö*. Helsinki: SKS 1991, 176—189.