

Eila Rantonen

‘THE TROUBLES’: POLITIIKKA JA KANSALLISROMANTIikka - katsaus irlantilaiseen elokuvaan

Onko olemassa vastaavuutta sille, mitä tarkoitetaan “irlantilaisuudella” tai yleensäkin “kansanluonteella”? Muiden muassa Pierre Bourdieu on kyseenalaistanut käsitteen “kansankulttuuri”, joka on hänen mielestään toiminut pelkkänä vallanpitäjien luomana myyttinä ja kontrollin välineenä. Myyttinen Irlanti on koostunut Irlannin oman kansallisromantiikan lisäksi myös amerikkalaisten nostalgisesta Irlanti-kuvasta sekä brittien käsityksistä, mitä on irlantilainen kansanluonne. Irlantilaiset ovat kauan edustaneet eräänlaista kelttiläistä Dr. Jekyll ja Mr. Hyde -persoonallisuutta. Jo viktoriaanisessa kansanmytologiassa vallitsi käsitys irlantilaisista taikauskoina, epärehellisinä ja väkivaltaisina. Elokuvan myötä tämä essentialistinen kansanmytologia on saanut entistä laajemman yleisön.

Koska Irlannissa on ollut vain vähän omaa elokuvateollisuutta, kansainväliselle yleisölle irlantilaisuus on tullut tutuksi lähinnä amerikkalaisen ja brittiläisen elokuvan kautta. Näiden Irlanti-representaatioita selittävät sekä historialliset että elokuvalliset konventiot. Pohjois-Irlannin konflikti (“the Troubles”) on elokuvissa usein palautettu irlantilaiseen kansanluonteeseen. Brittien tapana on ollut selittää Pohjois-Irlannin poliittisia levottomuuksia irrationaliseksi kollektiiviseksi väkivallaksi, joka on verrattavissa hallitsemattomaan luonnonvoimaan.¹ Tämänkaltaiset tulkinnat ovat kuitenkin sulkeneet pois Pohjois-Irlannin selkkauksen historialliset, yhteiskunnalliset ja poliittiset taustat. Paradoksaalisesti se, miten irlantilaiset itse ovat kuvanneet irlantilaisuutta ja nationalismia, on jäänyt lukuisten amerikkalaisten ja brittiläisten Irlanti-tulkintojen varjoon, vaikka maan elokuvahistoria alkaa jo 1900-luvun alusta.²

Mykkäelokuva ja nationalismi

Irlanti on ollut elokuvatuotannon alalla kehitysmää, vaikka ‘elollisia valokuvia’ esitettiin Dublinissa jo vuosisadan vaihteessa. 1910-luvulta lähtien alkoi dokumentti-elokuvien ohella irlantilaiseen kirjallisuuteen ja historiaan perustuvien mykkäelokuvien tuotanto. Elokuvien tehtävänä oli vahvistaa kansallista tietoisuutta. Maassa toimivista elokuva-yhtiöistä tärkeimmät olivat amerikkalainen Kalem (1910-14) sekä The Film Company of Ireland (1916-20).

Ennen itsenäistymistä tehtyjen mykkäelokuvien radikaali nationalismi suunnattiin erityisesti amerikkaniirtilaisille, joiden tuki on ollut kansallisuusliikkeelle keskeistä aina 1860-luvulta asti. Elokuvien Amerikka tarjosi yleensä pakopaikkaa sorrosta ja köyhyydestä, kuten kanadalaisirlantilaisen **Sydney Olcottin** elokuvassa *The Lad From Old Ireland* (1910). Usein elokuvia esitettiinkin vain Yhdysvalloissa, koska brittiauktoriteetit joko sensuroivat nationalistisia aiheita käsittelevät elokuvat tai kielsivät niiden esittämisen Irlannissa. *Ireland the Oppressed* -elokuvan (1913) nationalismista hermostuneina britit uhkasivat karkottaa Olcottin maasta. Olcott tuki kansallisuusliikettä myös käytännössä jakamalla kuvauksissa käytettyjä aseita nationalistien juhlaparaatin käyttöön. Irlantilaisohjaaja **Walter McNamara**n historiallinen elokuva *Ireland a Nation* käsitteli muun muassa brittiläisen armeijan raakuuksia sekä Terence MacSwineyn ja Michael Fitzgeraldin nälkälakkoa v. 1920. Britit sensuroivat elokuvasta muun muassa kapinanjohtaja Emmetin teloituksen sekä Irlannin lipun heiluttamisen. Loppulta *Ireland a Nation* kiellettiin kokonaan hänen

majesteettiaan loukkaavana.

Film Company of Ireland -yhtiön (FCOI, 1916-20) ensimmäiset elokuvat tuhoutuivat pääsiäiskapinassa. Tuotannon käynnistyttyä yhtiö tuotti enimmäkseen komedioita. FCOI:n kaupallinen menestys oli nälkävuosia kuvaava *Knocknagow* (1917, ohj. **Fred O'Donovan**), joka on luettu Irlannin ensimmäiseksi eepiseksi elokuvaksi. Bostonissa elokuva keräsi enemmän katsojia kuin samaan aikaan esitetty D.W. Griffithin *Kansakunnan synty*. Englannissa elokuvassa nähtiin vaarallista irlantilaispropaganda.

Suosittu historiallinen elokuva oli myös *Willy Reilly and his Colleen Bawn* (1920), joka käsittelee protestanttien ja katolisten maanomistajien jännitteitä 1740-luvulla, jolloin luotiin antikataliset rangaistuslait. Elokuvassa esitetään aikakautensa yleisestä linjasta poiketen myönteinen näkemys katolisten ja protestanttien rinnakkaiselosta. *Willy Reilly and his Colleen Bawn* tehtiin avointen sotilaallisten selkkausten keskellä. Myöhemmin sen ohjaaja, IRA:n jäseneksi epäilty **John MacDonagh**, pakeni Skotlantiin välttääkseen pidätyksen. Kireän tilanteen aikana IRA puuttui muutenkin elokuvapolitiikkaan: aseistetut sotilaat pakottivat elokuvateattereissa vaihtamaan esitettävien elokuvien tilalle IRA:n kampanjaelokuvia. Ensimmäisen maailmansodan aikana Dublinissa esitetty brittiarmeijaan värväävä propagandaelokuva aiheutti järjestäytyneen vastarinnan: kansallisuusliikkeet Daughters of Erin ja The Fianna Fail sabotoivat näytäntöjä.

Irlannissa esitetyistä elokuvista 90 prosenttia oli amerikkalaisia. Kalem ja FCOI -elokuvayhtiöt tuottivat vaihtoehtoja klassisille Paddy-karikatyreille, savipiippujen polttamiselle ja olutkattiloille. Äärimmäinen esimerkki amerikkalaisesta 20-luvun irlantilaisaiheisesta elokuvasta on *Smiling Irish Eyes* (1929). The Irish Statesman -lehden murska-arvostelussa irvailtiin elokuvan karikatyyreistä koostuvaa "irlantilaisuutta":

"There was a prolonged interval during which I wished passionately Tom Moore had never lived. Enter Colleen herself; she plays with the pigs. O, yes, she plays with the pigs for quite a long time."³

Amerikkalaisen **Frank Borzagen** ohjaamassa *Song O' My Heart* (1930) elokuvassa vältettiin tietoisesti kliseitä: "There are to be no colleens, shillelaghs, squireens or begorras..."⁴

Itsenäisen Eiren elokuvatuotanto

Irlantiin ei perustettu kansallista elokuvateollisuutta vuoden 1922 itsenäisyysjulistuksen jälkeenkään, vaikka elokuvantekijät eivät enää olleet vastakkain brittiauktoriteettien kanssa. Kevin Rockettin mukaan elokuvien tekoa vaikeutti rahoitusongelmien ohella kansallisuusliikkeen rajoittunut näke-

mys kansankulttuurista: elokuvia vastustettiinkin pelkästään jo katoliselta pohjalta. Vastaperustetun vapaavaltion hallitus, joka oli keskittynyt järjestyksen säilyttämiseen, ei ollut kiinnostunut elokuvien rahoituksesta. Vapaavaltion parlamentin ensimmäisiä lakeja olikin elokuvasensuuriasetus 1923. Yleensä elokuvissa kuvattiin Irlannin itsenäistymisvaiheita, mutta vältettiin itsenäistymisen poliittisten seurausten käsittelyä.⁵

Edellisen vuosikymmenen nationalismista erkanemisestä kertoo myös se, että ohjaajat, jotka olivat poliittisesti aktiivisia pääsiäiskapinan aikana, kuten **Whitten** ja MacDonagh, keskittyivät 20-luvulla komedioihin. Irlantilainen elokuvatuotanto jäi kausittaiseksi, koska mitään organisoituja tapoja oppia elokuvantekoa ei Irlannissa ollut. Irish Amateur Film Societyn tuottamaa tunninmittaista amatöörielokuvaa *By Accident* (1930, ohj. **J.N.G. Davidson**) hurrattiin elokuvafestivaaleilla irlantilaisen elokuvataiteen haasteena Hollywoodille. Tämän tyyppinen liioittelu on ollut tyypillistä keskusteluissa irlantilaisesta elokuvasta. Elokuvassa käytetään tosin kiinnostavasti kaksoiskuvia, takumia sekä epälineaarista kerrontaa päähenkilön psykeen kuvauksessa.⁶

Iirin kielen aseman tukemiseksi Irlannissa alettiinkin soveltaa vuoden 1923 sensuuriasetusta elokuvaan kielilakina. Amerikkalaisten ja brittiläisten äänielokuvien valta-asema nähtiin (mm. The Gaelic League) ideologisesti arveluttavana. Amerikkalaisen elokuvan pelättiin myös suoltavan katoliseen maahan vieraita ideoita. 1924 lähtien Irlannissa kiellettiin 3000 elokuvaa ja 8000 sensuroitiin. Eriytyisesti brittiaiheet, kuten kuninkaalliset häät, joutuivat esityskieltoon. Hitchcockin elokuvaversio Sean O'Caseyn näytelmästä *Juno and the Paycock*, joka kritisoi katolismia ja nationalismia, poltettiin Limerickissä julkisesti.⁷

The Dawn (1936) on luettu ensimmäiseksi kokonaan Irlannissa tuotetuksi äänielokuvaksi. Elokuvan Rousseauksi kutsuttu **Tom Cooper** luo *The Dawn*-elokuvassa idyllisen kuvan sissisodasta IRA:n ja Black and Tans' -unionistien kesken Irlannin kauniilla metsäaukioilla ja rosoisilla kalliorinteillä. Cooper sekä ajan toinen merkittävä irlantilaisohjaaja **Denis Johnston** saivat vaikutteita 20-luvun neuvostoliittolaisesta elokuvasta, kuten **Pudovkinilta** ja **Eisensteinilta**. Mykkäelokuvassaan *Guests of the Nation* (1936) Johnston on soveltanut Eisensteinin montaaitekniikkaa. Montaaasin keinoin, kuten kasvojen lähikuvien sekä leikkausten avulla, korostuvat esimerkiksi IRA:n yhtenäisyys, toverihenki ja määrätietoisuus.⁸

Epäpoliittisuudessaan irlantilaiset dokumentit poikkesivat brittien 30-luvun yhteiskuntahistoriallisista dokumenteista. Irlantilaisissa dokumenteissa yleensäkin on ollut tendenssinä kuvata maaseudun pastoraali-idylliä eräänlaisen ahistoriallisen etnisyyden valossa.⁹ Silti dokumenteista voidaan myös lukea

virallisia kansallisromanttisia ja poliittisia diskursseja. 1930-luvun kuuluisin dokumentti **Robert Flahertyn** *Man of Aran* (Aran-saaren mies, 1934) tuotettiin Englannissa. Tästä kalastajien elämästä kertovasta 'poeettisesta dokumentista' tuli kansallinen mediatapahtuma, jonka katsoivat muiden muassa presidentti Eamon de Valera ja W.B. Yeats. *Man of Aran* on kuvaus 'jalosta villistä', saarelaisesta, joka taivuttaa työllään luonnon tahtoonsa. Elokuvan asketismin sekä perhekeskeisyyden ihanne siirtyi ajan poliittiseen retoriikkaan. Se sopi askeettiseen kristillisyyshanteeseen, joka oli myös kelttiläisen renessanssin sekä nationalismin ideologia.¹⁰ *Man of Aranin* suosion johdosta Irlannin hallitus päätti rahoittaa elokuvatekstejä tarinankertomisperinteestä. Kulttuurijärjestö Gael Linn tuottikin ensimmäiset iirinkieliset pitkät elokuvat *Mise Éire* (I Am Ireland, 1959) ja *Saoirse?* (Freedom?, 1961).

Irlantilaisaiheisten elokuvien, kuten brittien tuottaman *Riders to the Sea* (ohj. irlantilainen **Brian Hurst**, 1935) sekä **John Fordin** elokuvien suosiot innostuneina Irlannissa alettiin suunnitella kansallista elokuvastudiota, irlantilaista Hollywoodia. Elokuvatoteutuksen määrä käynnistyi ulkomaisen tuottajien käytössä. Lopulta yksityinen Ardmoren studio perustettiin valtion tuella 1958. Ardmoreen oli tarkoitus luoda kansallisteatterin voimilla ns. Abbeyn-koulukunta, joka keskittyisi historiallisten draamojen ja romaanien filmatisointeihin. Ulkomaalaisten filmatessa Ardmoren studioilla irlantilaiset itse eivät kuitenkaan saaneet kokemusta elokuvateosta, mitä he protestoivat lakkoilemalla.¹¹ Yhtiön omistussuhteet ja johto vaihtuivat rahoituskriisien tähden alinomaa. Lopulta amerikkalainen MTM Enterprises osti vuonna 1986 Ardmoren, jonka jälkeen siitä tuli pääasiassa vuokrastudio.¹²

Irlantilainen nykyelokuva

Irlantilaisen elokuvan perinne jakautuu pääasiassa Länsi-Irlannin maaseudun romantisoituihin sekä urbaaneihin Dublinin ja Belfastin kuvauksiin. Nationalistinen diskurssi, johon liittyi konservatiivinen katolinen ideologia, hallitsi Irlannissa aina 60-luvulle asti. IRA:n uuden rajakampanjan aikana vuosina 1956-62 IRA kääntyi vanhoja organisaatioitaan vastaan. Tämä merkitsi myös IRA:lle Pohjois-Irlannin ulkopuolisen kannatuksen menettämistä. Irlannissa haluttiin taloudellista nykyaikaistamista ja rauhanomaista ratkaisua Pohjois-Irlannin konfliktiin. Tämä heijastui myös Ardmoressa tehtyihin elokuviin, joissa alettiin kuvata jännitettä irlantilaisen yhteiskunnan modernisoitumisen ja nationalismien kesken. 1960- ja 1970-luvulla irlantilaiset elokuvat muuttuivat myös aiempaa yhteiskuntakriittisemmiksi. Perheen hajoaminen ja työväenluokan kokemus tulivat ensimmäistä kertaa kuvauskoh-

teeksi. Nationalismia, siirtolaisuutta sekä katolisuutta alettiin tuolloin käsitellä myös satiirin keinoin.

70-luvun lopun ja 80-luvun kokeellista irlantilaisista elokuvaa on nimetty uudeksi aalloksi. Yleensä 1970-luvun elokuvat perustuvat kuitenkin vielä realistiseen estetiikkaan, jonka perinne on hallinnut pitkään myös irlantilaisessa kirjallisuudessa. Kokeellisen irlantilaisen elokuvan ensimmäisiin edustajiin on luettu **John Ardenin** ja **Bob Quinnin** ohjaama iirinkielinen *Caoineadh Airt Uí Laoire* (Lament for Art O'Leary, 1974). Legendaarisen Art O'Learyn elämään perustuva elokuva koostuu Connemaran amatööridraamaryhmän harjoituksista sekä dokumenttihaastatteluista, jotka käsittelevät ajankohtaista poliittista tilannetta. Elokuvan kerrota kyseenalaistaa historiallisen totuuden realiteettia: menneisyys ja nykyaika sekoittuvat, kun samat näyttelijät esittävät 1700- ja 1900-lukua.¹³

Pohjois-Irlannin konflikti on lyönyt kuitenkin leimansa Irlannissa kaikkeen, luontokäsitykseenkin. Yleensä elokuvassa maisema on näky ilman koodeja, 'toinen'. Luke Gibbons on kuitenkin nähnyt irlantilaisen elokuvan ja kirjallisuuden maisemakuvausten poikkeavan tästä traditiosta. Niissä ei esitetä paljasta luontoa, vaan ihmisen jäljet, kieli ja historia ovat maisemassa läsnä sosiaalisena alueena. Irlantilainen maisema usein politisoidaan historian lävitse: esimerkiksi kelttiläiset ristit ja luostarien rauniot toimivat kulttuuriteksteinä, poliittisena historiana.¹⁴

Pastoraaligenren mukaisesti Länsi-Irlantia on usein kuvattu koskemattomana paratiisina, jossa työ ja köyhyys on eliminoitu eikä taloudellisia jakoja ole olemassa. Pastoraaligenren uutta tulkintaa edustaa muun muassa **Peter Ormrodin** ohjaama *Eat the Peach* (1986), joka kuvaa työttömiä nuoria rakentamassa kuolemanmuuria talojensa takapihalle keskelle turvesuota. Päähenkilö Winnie, joka on perinteinen epäkäytännöllinen keltti, saa idean muurin rakentamisesta katseltuaan Elvis Presleyn *Roustabout*-elokuvaa. Uusien kaupallisten imperiumien vaikutusvaltaa syrjäisilläkin alueilla kuvaa avausjakso, jossa japanilainen omistaja sulkee paikallisen tehtaansa. Maaseudulle tunkevaa amerikkalaista kulttuuriteollisuutta kuvaa kantrimusiikin suosio sekä viittaukset villiin länteen. Nykyaikainen teknologia näkyy maaseudun kulttuurituotteiden muuttumisessa: sikalastin on korvannut ghettoaster, maitotonkkien sijalla ovat öljykanttiinit. Jopa irlantilaisnaisen stereotyyppi, madonnakasvoinen kuohuva-temperamenttinen punahiuksinen Colleen, on vaihtunut lännenelokuvan naistyyppiin, saluunatyttö Nulaan.¹⁵

Bob Quinnin *Budawanny*-elokuvan (1986) aiheena on katolisen papin ja hänen taloudenhoitajansa rakkaussuhde pienellä maaseutupaikkakunnalla. Elokuvasa on omaperäisesti yhdistelty realismia, melodraamaa sekä mykkäelokuvan keinoja. Väreis-

sä esitetty realismi toimii kerronnallisena kontrollina mykkien jaksojen mustavalkoiselle melodraamalle.¹⁶ Maaseudun taikauskoa, väkivaltaa ja repressiota käsittelevät *Exposure* (ohj. **Kieran Hickey**, 1978) sekä legendanomainen *The Kinkisha* (ohj. **Tommy McArdle**, 1978), joissa kuvattu maaseudun miesyhteisö kertoo myös maskuliinisuuden rakenteista.¹⁷

Joe Comerfordin ohjaama dublinilaisista työläisnuorista kertova *Down the Corner* (1978) käsittelee ensimmäistä kertaa irlantilaisista työväenluokkaa. Comerfordin *Reefer and the Model* (Reefer ja malli, 1988) on balladinomainen kertomus, joka kuvaa irlantilaisia marginaaliryhmiä. Reefer, entinen IRA-sotilas perustaa entisen prostituoidun ja narkomaanin kanssa yhteisön, eräänlaisen 'epäpöhän' perheen, joka asettuu yhteiskunnan ulkopuolelle, Reeferin troolarille. Elokuvasa on yhdistelty republikanismin teemoja modernin yhteiskunnan rikollisuuteen, vastakulttuureihin ja seksuaalisiin vähemmistöihin. Myös **Cathal Black** käsittelee alakulttuureja elokuvassa *Pigs* (1984), jossa Dublinin keskustan slummit ("inner-city") on estetisoidu mustilla sävyillä film noirin tapaan. Comerfordin *Traveller* (1982) on tulkittu Pohjois-Irlannin tilanteen allegoriaksi. Elokuvan tapahtumat kerrotaan mustalaisnaisen Angelan kautta, joka itsenäistyy aviomiehästään ja väkivaltaisesta isästään.¹⁸

Brittiläisen realismin dekonstruktio

Thaddeus O'Sullivan dekonstruoii elokuvakeronnan konventioita elokuvissaan *A Pint of Plain* (1975) sekä *On a Paving Stone Mounted* (1978), joiden aiheena on irlantilaisien siirtolaisten elämä Lontoossa. *A Pint of Plain* -elokuva voidaan lukea myös brittiläisen realismin kritiikkinä. Siinä esimerkiksi englantilaisten kansallisesineistö: pubit, puhe-linkopit, teestiat nähdään irlantilaisien siirtolaisten näkökulmasta. *On a Paving Stone Mounted* -elokuvassa emigrantin kokemusta kuvataan vuokratyössä, irlanninamerikkalaisten turismin kautta sekä irlantilaisista kansanmusiikkia soittavissa klubeissa. Muistoista tulee fiktiota ja fiktiosta muistoja 'kotonan Irlannissa'. Katsoja joutuu luomaan merkityksiä odottamattomista, epäassosiativisista kameraliikkeistä ja leikkauksista, draaman ja dokumentin sekoituksista sekä muuttuvista äänitasoista.¹⁹

British Film Institute rahoitti **Pat Murphyn** ja **John Daviesin** ohjaaman elokuvan *Maeve* (1981), joka tutkii republikanismin sekä feminismin poliittisia kertomuksia. *Maeve* kertoo Englannissa asuvan irlantilaisnaisen vierailusta Belfastiin, jossa hän muistelee kokemuksiaan sisällissodasta sekä pohtii identiteettiään siirtolaisena. Yhteiskunnalliset ja poliittiset aiheet on sijoitettu tarkkaan historialli-

seen ja territoriaaliseen kontekstiin, jossa maisemaa ei ole redusoitu romanttisiksi sarjakuviksi, päähenkilöiden psyykkisiksi matkoiksi. Raunioineen arpeutunut maaseutu kantaa historian myyttejä ja legendoja. Kameran liikkeet korvaavat henkilöhahmojen keskeisyyden ja samalla katsojan huomio kiinnittyy elokuvaan prosessina. Belfastin muistot esitetään lähinnä Maeven isän kertomuksina, ironisena historian maskuliinisista narraatioista.²⁰

Naisen historiallista representaatiota Pat Murphy käsittelee perinteisemmän kerronnan keinoin elokuvassa *Anne Devlin* (1984). Pat Murphy kertoo tiedostaneensa ongelman historian feministisistä ylitulkinnoista ja halunneensa ennemmin tehdä Anne Devlinista poliittisen kuin feministisen elokuvan. Elokuvatuottajat väittivät, ettei Anne Devlinille tai Maevelle löydy yleisöä. Murphyn mukaan feministit eivät halua kuitenkaan pelkästään tehdä elokuvia, vaan luoda myös uusia yleisöjä.²¹

Myyttinen sota

John Ford loi elokuvaan oman Irlanti-mytologiansa, jonka koodit ovat olleet mallina myöhemmille Irlannin kuvauksille. Fordin irlantilaisaiheita ovat kollektiivinen väkivalta, perhesiteiden keskeisyys sekä solidaarisuuden rituaalit, kuten elokuvissa *Informer* (Ilmiantaja, 1935) ja *The Quiet Man* (Vaihtelias mies, 1952), joita on nimitetty Hollywoodin pontiakaksi (irl. poitiin). Amerikkalaisessa elokuvassa romantismia motivoi usein yhteisöstä pako, yksilöllisyyden etsintä. Sen sijaan irlantilaisessa kirjallisuudessa ja elokuvassa keskeisenä teemana on ulkopuolisen hyväksyminen yhteisöön. Tätä perinnettä jatkaa myös *The Quiet Man*, jossa päähenkilö palaa juurilleen irlantilaiseen maalaishyllyyn.²²

Hollywood-elokuvien dynaamisessa rakenteessa väkivalta integroituu ongelmien ratkaisukeinoksi, jolloin sen tehtävänä on identiteetin vakiinnuttaminen sekä edistyksen ideologian vahvistaminen.²³ Nämä implikaatiot ovat myös Fordin *The Quiet Man* -elokuvassa, jossa päähenkilö edistyy tavoitteissaan väkivallalla, vaikka haluaisi luopua siitä. Väkivalta kannustaa sosiaalista koheesiota: tappelu yhdistää miehen ja vaimon, kokoaa yhteisön. Hollywoodin väkivallan representaatioita voidaan pitää esteettisenä eikä niinkään eettisenä ratkaisuna. Brittiläisessä elokuvassa väkivalta usein merkitsee joko regressiota, itseidentiteetin puutetta tai fatalismia. Sen sijaan, että väkivalta olisi ongelmien ratkaisun mekanismi, se itsessään edustaa ongelmaa ja vaaraa, joka narratiivin on ratkaistava.²⁴

John Hill on vertaillut amerikkalaisen ja brittiläisen elokuvan väkivallan kuvauksen strategioita erityisesti irlantilaisessa kontekstissa. Brittiläinen *Odd Man Out* (Neljän tuulen talo, 1947) on ollut mallina monille Pohjois-Irlannin tilanteen myöhemmille

kuvauksille. Elokuvan päähenkilö, entinen IRA-aktivisti Johnny, esitetään passiivisena sankarina, joka on joutunut erilleen yhteisöstä luovuttuaan väkivallasta. Kiroton uhrin roolia vahvistaa elokuvan klassisen tragedian rakenne, jossa ennaltamäärätyn tuomion tuntu luodaan muun muassa film noirin keinoilla, pitkillä enteellisillä varjoilla ja klaustrofobisilla kompositioilla. Poliisi surmaa lopulta Johnnyn sekä hänen rakastettunsa Kathleenin ja joukon IRA-sotilaita. Brittiläisessä elokuvassa, jonka on katsottu rakentuvan status quon säilyttämisen varaan, turvataan yhteiskunnallinen järjestys lainedustajilla, kuten rikoselokuvassa. Poliisin käyttäminen kerronnallisena ratkaisuna osoittaa sisällissotaa käyville osapuolille heidän paikkansa. Valtion väkivallankäyttö näyttää tällöin oikeutetulta. Irish Press -lehden arvostelussa ihmeteltiin, mikseä elokuvassa ole mitään viitteitä sodan syihin.²⁵

Myös irlantilaisen Sean O'Caseyn näytelmät, joissa kritisoidaan työväenluokan väkivaltaista patriotismia, ovat sopineet brittiläiseen tulkintaan sisällissodasta. Fordin Hollywood-ohjauksessa *The Plough and the Stars* (Vallankumouksen pyörteissä, 1936) O'Caseyn näytelmän arvot kääntyvät kuitenkin päinvastaiseksi. Näytelmän traaginen pessimismi vaihtuu poliittiseen optimismin, kun päähenkilö jatkaa sitoutumistaan IRA:aan. Perhe-elämä esitetään sankarillisen elämän vastakohtana: fanaatikkoja eivät olekaan kapinalliset, vaan aviovaimo, joka monotonisesti vaatii miestään jäämään kotiin. Brittiläisen **Basil Deardenin** ohjaama *The Gentle Gunman* (1939) kuvaa politiikkaa ja väkivaltaa sukupolvelta toiselle siirtyvänä pelinä. Sodan teologista vertauskuvallisuutta edustaa muun muassa nuoren IRA-sotilaan marttyyrikuolema kädet ristiinnaulitun asennossa. Vaikka elokuva kannattaa pasifismia, se silti nojaa pasifismia puolustavan entisen IRA-sotilaan Terencen kovuuteen juonen kehittäessä. Elokuvassa väkivalta ja seksuaalisuus stimuloivat toisiaan, mikä ilmaistaan esimerkiksi aseeseen liitetyillä fallisilla vihjeillä.

IRA:n sotilaan stereotyyppejä ovat olleet luomassa myös amerikkalaiset *Shake Hands With the Devil* (1959) ja *A Terrible Beauty* (1960). Molemmissa elokuvissa väkivaltaa vastustava IRA:n sotilas on asetettu vastakkain tunteettoman IRA:n tappajan kanssa, joka kuvataan autoritäärisenä natsityyppinä sekä impotenttina sadistina. Seksuaalisuuteen liittyvät ristiriidat kärjistyvät päähenkilöiden suhtautumisessa prostituutioihin. John Hillin mukaan näin voidaan karkeasti tulkita, että Pohjois-Irlannin sotila johtuu IRA-sotilaiden seksuaalisista patoutumista. Väkivallan ja seksuaalisuuden samastaminen on nähtykin ongelmallisena, koska se samalla marginalisoi poliittiset taustat.²⁶

Brittiläisen elokuvan ja tiedotusvälineiden taipumuksena on ollut kuvata Pohjois-Irlannin konfliktia kontekstistaan irrotettuna väkivaltana. IRA:ta käsittelevät dokumentit ovat jatkuvasti sensuurin koh-



The Quiet Man: John Ford

teena.²⁷ Tämä vahvistaa hallitsevaa näkemystä sisällissodasta irrationaalisenä vielä nykyelokuvassakin. *Hennessy*-elokuva (1975) on nähty eroavan brittelokuvan tendenssimmäisistä Pohjois-Irlannin tulkinnoista. Tämä poliittinen trilleri kiellettiin Englannissa, koska se esittää Belfastin brittiläiset joukot turmeltuneina siviilien murhaajina ja IRA:n terroristin sympaattisena. *Hennessy*-elokuvassa on amerikkalaiselle elokuvalle tyypillinen kostostruktuuri. Kerronnallisina efekteinä ovat muun muassa zoomien tunkeutuva käyttö, äkkinäiset kuvakulmat, shokkileikkaukset, kirikkaat ja synteettiset värit sekä kova musiikki. Pohjois-Irlannin tapahtumien on katsottu redusoituvan elokuvassa kuitenkin vain yksilön kostoksi. Belfastin kuvat ovat vain kulttuurin tuttuja viitteitä sisällissodasta eivätkä vakiinnuta kerrontaa, henkilöhahmoja tai poliittista kysymystä. 'The Troubles' jää pelkäksi sivunäyttämöksi spehtaakkelin yhteiskunnassa, kuten Tom Nairn kiteyttää.²⁸

Polemiikka aiheuttanut *The Long Good Friday* (ohj. **John MacKenzie**, 1979) on tulkittu brittiläi-



Kuva: Suomen elokuva-arkisto

sen imperiumin tuhon poliittiseksi allegoriaksi. Vaikka IRA tällä kertaa kuvataan voittajaksi, elokuva myös toistaa myyttiä selittämättömän väkivaltaisista ja demonisista irlantilaisista. Elokuvassa on kaksi vastakkaisista etiikkaa: gangsterismi on asetettu vastakkain toisen osapuolen poliittisen väkivallan kanssa.

Myös irlantilaisten ohjaajien viimeisimmät elokuvat kertaavat brittiläisiä ja amerikkalaisia tulkintoja Pohjois-Irlannin konfliktista. **Neil Jordanin** kirjoittama ja ohjaama *Angel* (1982) kuvaa väkivaltaa universaalina pahuutena, psyken atavismina. Alitajuista pahaa ja kaikkien syyllisyyttä korostettaessa käy helposti niin, että elokuva tyhjenee poliittisista sisällöstä. Kun poliittiset taustat on suljettu pois, paramilitaarien väkivalta voidaan ymmärtää vain rikollisuutena. Elokuvassa toistuu jälleen poliisin osuus loppuratkaisussa, jolloin väkivallan kuvaus ei enää jääkään metaforiselle tasolle.²⁹

Myös **Pat O'Connorin** ohjaama *Cal* (1984) ja **Mike Hodgesin** trilleri *A Prayer for the Dying* (1988) toistavat IRA:n kuvauksen stereotyyppiä.

IRA:n johtajat on jälleen kärjistetty stereotyyppiseksi, seksuaalisesti estoiseksi fanaatikoiksi. *Cal*-elokuvan väkivallan oikeutusta epäilevän päähenkilön alistumista sekä kykenemättömyyttä tekoihin on tulkittu masokismin ilmaisuksi. Elokuva-ilmaisuksena aktiivisuus ja sadismi on usein psykologisesti rinnastettu toisiinsa. Elokuvan kerronnallisissa ratkaisuissa viitataan masokistisen kärsimyksen kautta tapahtuvaan parannukseen.³⁰ Tässä Pohjois-Irlannin konfliktin teologisessa tulkinnassa väkivalta palautuu perisyntin kiroukseen. Jälleen kerran RUC, brittiläinen poliisi, palauttaa järjestyksen.

A Prayer for the Dying -elokuvassa teologinen rakenne kiteytyy päähenkilön kuolemassa, kun tämä pudotessaan kirkon katolta takertuu krusifiksiin. On vaikea ymmärtää, miksi *A Prayer for the Dying* vedettiin Lontoon elokuvafestivaaleilta sen jälkeen, kun IRA oli pommittanut Enniskillenin Muistopäivän paraatijuhlaa.³¹ Vaikka elokuvan päähenkilö, entinen IRA-sotilas, esitetään sympaattisena, elokuvassa annetaan selvästi ymmärtää, että Pohjois-Irlannin konflikti johtuu IRA:n psykopaateista.

Irlantilaisen elokuvan haasteena on nähty kansainvälisten elokuvien tekeminen, joissa maan historiallisiin, yhteiskunnallisiin ja kulttuurisiin taustoihin olisi paneuduttu syvällisemmin kuin tähän mennessä.³² Vaikka irlantilaisohjaajat ovat kyseenalaistaneet romanttisia kansankuvia, niin heidän elokuvissaan kuitenkin usein heijastuvat amerikkalaisen ja brittiläisen valtaelokuvan ideologiset kulttuurikoodit. Monet myönteistäkin kritiikkiä saaneet irlantilaiset elokuvat, kuten *Angel* ja *Cal*, ovat usein vain vahvistaneet vanhoja stereotyyppiä. Siten ne ovat lähinnä mystifioineet Pohjois-Irlannin konfliktia, vaikka aiheen kerrontatavassa olisi pyritty realistiseen vaikutelmaan.³³ Elokuvan klassisen realismin ongelmana on yleensäkin henkilösuhteiden, subjektiivisten tunteiden etualalle asettaminen, jolloin yhteiskunnalliset rakenteet jäävät helposti näkymättömiksi. Irlantilaisen elokuvan 'uusi aalto' on kuitenkin rikkonut Irlannissa pitkään vaikuttanutta realismin ja pastoraaligenren perinteitä sekä luonut vaihtoehtoisia asetelmia, vastarepresentaatioita, Irlannin kuvauksiin.

Irlannin valtio on vasta 1980-luvulla alkanut minimibudjeteilla avustaa kansallista elokuvatuotantoa. Irlannin elokuvasäätiö The Irish Film Board perustettiin 1980 tukemaan kansallista elokuvateollisuutta. Kuitenkin jo 1987 se joutui hallituksen säästöohjelman kohteeksi.³⁴ Lakkauttamispäätös aiheuttaa sen, että irlantilaisaiheiset elokuvat tehdään tulevaisuudessa minimaalisen irlantilaisinvestoinnin avulla. Tämä todennäköisesti merkitsee myös sitä, että ulkomaiset representaatiot hallitsevat jatkossakin kuvaa, minkä kansainvälinen yleisö luo Irlannista.

Viitteet:

1. **Luke Gibbons**, "Romanticism in Ruins: developments in recent Irish cinema". *The Irish Review*, no. 2/1987, s. 61.
2. **Kevin Rockettin**, **Luke Gibbonsin** sekä **John Hillin** tutkimuksessa *Cinema and Ireland* (Routledge: London 1987) tarkastellaan, miten Hollywoodin sekä brittilölkövan Irlanti-mytologia sekä Irlannin omat kansalliset ja poliittiset ideologiat ovat vaikuttaneet kansallisen elokövan vaiheisiin. Kirja on samalla ensimmäinen kattava analyysi vähän tutkitusta irlantilaisesta elokövastä. Irlantilaisesta elokövatöelligisyydestä ja elokövahistoriasta ovat kirjoittaneet myös mm. **Liam O'Leary**, **Proinsias 'O Conluain**, **Martin Dolan** sekä **Louis Marcus**. Äskettäin on myös ilmestynyt **Brian McIlroyn** kirja *Irish Cinema* (Anna Livia: Dun Laoghaire 1988).
3. *Cinema and Ireland* 1987, 53-54, 69. Sit. **Mary Manningham**, *Irish Statesman*, vol. 13, no. 25 (22 Feb 1930), 497.
4. *ibid.*, 55. Sit. *Irish Statesman*, vol 13, no. 2 (14 September 1929), 34.
5. *ibid.*, 39-40, 42. **George Dewhurstin** ohjaamaa *Irish Destinyä* (1925) on pidetty laadukkaimpana itsenäisyyssotaa kuvaavana elokövana.
6. *ibid.*, 45.
7. *ibid.*, 52-53.
8. *ibid.*, 61. Ks. myös **Kevin Rockett**, "Irish Cinema. Notes on some nationalist fictions." *Screen*, vol 20, no. 3/4 (Winter 1979/80), 120.
9. *ibid.*, 72.
10. *ibid.*, 203.
11. Rockett 1979/80, 121.
12. *Cinema and Ireland* 1987, 103. Ks. myös **Kevin Rockett**, "Film Culture in Ireland". *Screen Education*, no. 27 (Summer 1978), 23-33. Ardmoren the National Film Studios of Ireland -yhtiön (NFSI) johdossa oli jonkin aikaa John Boorman, joka oli myöntämässä Neil Jordanin esiköiselökövalle Angelille elokövasäätiön kokonaisbudjettia vastaavaa summaa. Tästä seurasi elokövantekijöiden boikottihuka, ja kiista vaikutti pitkään irlantilaisessa elokövatöutöannossa. Irlantiin perustettiin myös elokövasäätiö sekä eloköva-arkisto.
13. Rockett 1979/80, 128.
14. Gibbons 1987, 60-61; Ks. myös *Cinema and Ireland* 1987, 206.
15. *Cinema and Ireland* 1987, 242-243. Myös Gibbons 1987, 63.
16. Mm. Bob Quinnin ohjaama *Poitin* (käsikirj. **Colm Bairéad** 1978) deromantisoii kuvaa Länsi-Irlannista maaseutuidyllinä.
17. Samaa tematiikkaa käsittelevät myös **Cathal Blackin** ohjaama eloköva *Wheels* (1976) sekä **Robert Wynne-Simmons**in *The Outcasts* (1982).
18. Myös pohjoisirlantilaisia lapsia ja nuoria kuvaavat elokövat - esim. **Fergus Tighen** ohjaama *Clash of the Ash* (1987) ja Belfastiin sijoittuva *The End of the World Man* (1985), joka voitti Berliinin lasteneloköva-festivaalien pääpalkinnon 1985 - ovat saaneet kansainvälistä huomiota
19. *Cinema and Ireland* 1987, 140-141.
20. **Claire Johnston**, "Maeve". *Screen*, vol 22, no. 4 (1981), 54-71. Ks. myös *Cinema and Ireland* 1987, 246-47.
21. "Interview - film and feminism." *Irish Feminist Review* 1984, 78.
22. Gibbons 1987, 61.
23. *Cinema and Ireland* 1987, 151. **John Hill** viittaa **Andrew Tudorin** tutkimukseen *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film*. George Allen and Unwin: London 1974, 213-214.
24. *ibid.*, 151-52.
25. *ibid.*, 152-153.
26. *ibid.*, 167.
27. Ks. esim. **Liz Curtiz**, "British Broadcasting and Ireland". *Screen*, vol 27, no. 2 (March - April 1986), 47-51.
28. *Cinema and Ireland* 1987, 172, 174. Sit. **Tom Nairn**, *The Break-Up of Britain*. New Left Books: London 1981, 222-224.
29. *ibid.*, 180-181.
30. *ibid.*, 183-84.
31. *Cinema and Ireland* 1987, 263-4.
32. Irlantilaisen elokövakulttuurin sekä kansallisen identiteetin suhteesta on kirjoittanut mm. **Stephen McIntyre**, "National Film Cultures - Politics and Periferies." *Screen*, vol 26, no. 1 (1985), 66-78.
33. *Cinema and Ireland* 1987, 184.
34. *ibid.*, 258.