

Kaisa Hiltunen

ELINA, HENRY JA ELSI

Lapsuuden melankoliaa elokuvallisten maisemien kautta nähtynä

Artikkeli käsittelee lapsuudessa koettua melankoliaa kahden suomalaisen elokuvan, Klaus Härön Näkymättömän Elinan ja Auli Mantilan Ystäväni Henryn, kautta tavoitteena valaista elokuvien lapsipäähenkilöiden tunnemaailmaa. Melankoliolla viitataan elokuvissa esiintyviin menetyksen teemoihin, joita analysoidaan freudilaisessa kehyksessä. Melankoliaa käytetään myös kuvailevana terminä tarkasteltaessa miten elokuvamaisemien kautta peilataan henkilöhahmojen subjektiviteettia. Pyrkimyksenä on siis analysoida, miten elokuvien melankolisuus ja sitä kautta niiden lapsikuva rakentuvat. Härön ja Mantilan elokuvat ovat poikkeuksellisia kotimaisia elokuvia, koska ne kiinnostavat runsaasti huomiota lapsuudessa koettuun suruun ja kaipaukseen.

Klaus Härön elokuvassa *Näkymätön Elina* (Elina – Som om jag inte fanns, Suomi/Ruotsi 2002) ja Auli Mantilan elokuvassa *Ystäväni Henry* (Suomi 2004) lapsuutta lähestytään tavanomaista pohdiskelevammasta näkökulmasta. Iloisen touhuamisen sijaan ne keskittyvät lapsen tunne-elämän tarkasteluun. Lapset ovat varteenotettavia henkilöitä, joiden mielenmaisemaa halutaan tuoda esiin. Nuoruuden kynnyksellä olevien 10-vuotiaan Elinan ja 12-vuotiaiden Henryn ja Elsin elämä on huolten täyttämää. He kaikki ovat kokeneet menetyksiä, minkä vuoksi heidän olemassaoloaan leimaa kaipuu ja alakuloisuus. Tuota tunnetta voidaan nimittää myös melankoliaksi. Härö ja Mantila kiinnostavat elokuvissaan huomiota siihen, että lapsuus ei ole vain ilon ja leikin aikaa.

Näkymätön Elina on selkeän juonen ympärille rakentuva elokuva työstä, jonka elämä on raskasta isän kuoleman jälkeen. *Ystäväni Henry* on päällisin puolin tarina ystävydestä, mutta pohjimmiltaan se käsittelee vakavia lapsia ja aikuisia koskettavia ongelmia, kuten masennusta. 2000-luvun alun suomalaisten draamaelokuvien mollivoittoiset teemat, kuten yksinäisyys, suru, sivullisuus, sairaus ja kuolema, toistuvat

Härön ja Mantilan lapsi- ja perhekuvauksissa. Tässä artikkelissa en ole kuitenkaan kiinnostunut niistä ensisijaisesti lastenelokuvina, vaan *lapsikuvauksina* ja eritoten kuvauksina lapsuuden melankoliasta.¹

Phil Powrien mukaan lapsuutta tarkastellaan elokuvissa usein "nostalgisesti puhtauden ja aikuisten maailman materialistisista rajoitteista vapaana aikana." Näkemys lapsesta lähes lankeemusta edeltävän viattomana periytyy Powrien (2005, 343) mukaan romantiikan ajalta. Myös Emma Wilson (2005, 331) toteaa, että lapsiin kohdistuva esittäminen, suojeleminen ja halu tapahtuvat viattomuuden fantasian raameissa. Viattomuuden vastakohtana voidaan nähdä Karen Luryn (2005, 307) mainitsema patologisoitu lapsi, "mahdoton" tapaus, joka esiintyy elokuvissa oireena milloin mistäkin yhteiskunnan ongelmasta. Stillkuvia tutkineen Patricia Hollandin mukaan iloisten mainoskuvien ohessa on havaittavissa nykyistä lapsuutta käsittelevien narratiivien muuttuminen entistä synkemmiksi ja häiritsevämmiksi. Huomio pätee myös elokuvaan. Holland toteaa, että vallalla näyttää olevan tarve rikkoa lapsuuden viattomuus, tai koska viattomuuden loppu on ennakoitavissa, niin tuota pelättyä hetkeä harjoitellaan kuvissa ja fantasiassa. Hollandin mukaan populaarissa mediassa näkyvä lapsuuden kriisi on todellinen ja se johtuu siitä, että lapset aikuistuvat yhä aikaisemmin. (Holland 2004, xi–xiv.)

Härön ja Mantilan elokuvissa tulee esiin sekä lapsuuden viattomuus että särkynyt lapsuus. Kummassakaan lapsuutta ei nähdä yksiselitteisenä vaiheena ihmisen elämässä. *Näkymätön Elina* ja *Ystävänä Henry* sijoittuvat hyvin erilaisiin aikakausiin, mutta niille on yhteistä se, että lapsuuteen ei suhtauduta nostalgisena tilana, aurinkoisena aikana, johon katsojien halutaan kollektiivina samastuvan. Lähestymällä lapsuutta melankolisesta yksilön näkökulmasta ne haastavat katsojan näkemään lapsuuden totuttua monisävyisempänä aikana. On tärkeää kiinnittää huomiota elokuvien lapsikuvausten tummasävyisiin aspekteihin, sillä julkisessa keskustelussa huoli lasten hyvinvoinnista on nykyisin jatkuvasti esillä. Palaan näihin ajatuksiin artikkelin lopussa.

Koska nämä elokuvat keskittyvät tunteiden ja ajatusten maailmaan, myös tarkasteluni painopiste on siinä, miten tarinat etenevät henkisesti tasolla, kertomuksina näiden lasten melankoliasta. Artikkelin tavoitteena ei ole vastata kysymykseen, mitä lapsuuden melankolia yleisesti ottaen voisi olla. Kysyn, miten melankolia rakentuu näissä elokuvissa ja pohdin syitä Elinan, Henryn ja Elsin melankoliaan. Tarkasteltaviksi nousevat eritoten menetyksen teema, elokuvien visuaalinen toteutus ja sitä kautta rakentuva melankolisuus. Melankolia on tässä yhteydessä siis paitsi elokuvien tunnelmia ja teemoja kuvaava termi myös analyttinen käsite, sillä keskeisin analyysin välineeni on Freudin melankolia-teoria. Elokuviin ulkoisen todellisuuden monet eri elementit konkreettisista maisemista puhtaisiin muotoihin ovat tulkittavissa mielen maantieteeksi, tai mielenmaisemiksi. Jo Sergei Eisenstein kiinnitti huomiota maisemaan tunteiden ilmaisijana todeten, että elokuva tarjoaa monia mahdollisuuksia tulkita tunteita plastisessa muodossa (Lefebvre 2006a, xii). Ennen analyysiosuutta esittelen alustavasti melankolia-käsitettä sekä lyhyesti maiseman roolia elokuvassa.

¹ Tämä artikkeli liittyy tutkimusprojektiin Uusi suomalainen elokuva ja melankolian maisemat, jossa käsitellän melankoliaa suomalaisessa 2000-luvun draamaelokuvissa erilaisten alateemojen, kuten rakkaus, suru, sairaus ja väkivalta, kautta. Artikkelit on tarkoitus koota kirjaksi. Analysoimiini elokuviin kuuluvat muun muassa Kai Lehtisen *Umur* (2002), Aku Louhimiehen *Paha maa* (2005) ja *Valloinen kaupunki* (2005), Kari Paljakan *Eläville ja kuolleille* (2005) ja Olli Saarelan *Suden vuosi* (2007). Kysymystä melankolian suomalaisista erityispiirteistä käsitellän tarkemmin kirjassa.

² Myöhemmin Freud totesi kyseessä olevan painotusero. Hän täydensi määritelmäänsä kirjoituksessaan *Ego ja id* (1923) todeten, että menetettyjen objektien omaksuminen osaksi egoa on yleistä ja että tämä prosessi vaikuttaa merkittävästi luonteen muodostumiseen. Egoa ei oikeastaan ole edes olemassa ennen alkuperäisestä (äidin) menetyksestä aiheutuvaa melankoliaa ja melankoliaa ei tässä mielessä voisi pitää patologisena. (Eng 2000, 1277.)

Melankolia ja melankolisuus

Antiikin Kreikkaan ulottuvan historiansa aikana melankoliolla on tarkoitettu mm. alakuloisuuteen taipuvaista temperamenttia, mielen sairautta ja ohimenevää tunnetilaa. Suru, kaipaus ja epämääräinen pelko ovat olleet määrittelyssä keskeisimpiä piirteitä. Taideteosten analyysin kannalta olennaista on käsitteessä tapahtunut eriytyminen melankoliaan ja melankoliseen 1900-luvun alun tienoilla modernin psykologian ja psykiatrian synnyn myötä. Melankolia vakiintui merkitsemään patologista tai kliinistä häiriötä, jota nykyään kutsutaan masennukseksi, ja melankolisuus normaaliin kokemukseen kuuluvia alakuloisuuden tuntemuksia. Myös melankolisuuden käyttö adjektiivina yleistyi ja sillä alettiin viitata subjektiivisiin tuntemuksiin, kuten taiteilijoille ominaiseen kärsimykseen ja synkkyyteen. Tämä ”runollinen” merkitys sivuutti vähitellen sairauksiin ja temperamenttiin liittyvät merkitykset. Nykyisin termin melankolia on virallisessa kielenkäytössä korvannut masennus, joskaan tutkijat eivät ole yksimielisiä siitä, missä määrin melankolia ja masennus ovat sama asia. Melankolia on terminä laaja-alaisempi, sillä se kattaa suuremman määrän oireita, vaivoja ja tuntemuksia. (Radden 2002b, 3–51; Radden 2009, 64–65; 76–79.) Sitä voidaan pitää kattoterminä, joka sisältää sekä kulttuurisen että lääketieteellisen melankolian diskurssin (Tuohela 2008, 25).

Jacky Bowring toteaa, että melankolian määrittäminen yksiselitteisesti sairaudeksi, temperamentiksi tai tuntemukseksi on vaikeaa, sillä monet melankolian oireista ovat mentaalisia ja siten vaikeita todeta objektiivisesti (2008, 18). Tutkijat eivät ole yksimielisiä siitä, onko melankolia pohjimmiltaan psyykinen ongelma vai aivotoiminnan häiriö. Pitäydyn termissä melankolia juuri sen laaja-alaisuuden vuoksi ja siksi, että negatiivisesti väritynyt masennus on kokenut inflaation yleisessä kielenkäytössä. Melankolia on mahdollista nähdä myös aktiivisena, muutoksen mahdollistavana tilana (ks. Flatley 2008), mikä on mielestäni hedelmällisempi lähtökohta lapsuuden melankolian tarkastelulle. Viitataan melankoliolla normaalin ihmisen ohimenevään suruun, kaipaukseen ja muihin läheisiin tuntemuksiin. Täsmennän erikseen, mikäli kyseessä on mahdollisesti hoitoa vaativa sairaus. Tässä yhteydessä ei ole kuitenkaan olennaista määrittellä, miten patologisesta tilasta elokuvien henkilöiden kohdalla on kyse.

Tunnetuin melankolian määritelmä on Freudin, joka määritteli melankolian surun patologiseksi muodoksi vuonna 1917 ilmestyneessä tekstissään *Murhe ja melankolia*. Moniselitteisessä tekstissään Freud ei kyennyt tekemään selvää eroa normaalin surun ja melankolian välille.² Hänen määritelmänsä menetyksen kohteesta on myös hyvin väljä. Tämä ylimalkaisuus on elokuvien tarkastelun kannalta etu, sillä kyse on fiktiivisistä henkilöistä, joiden psykologiaa ei voi hahmottaa yhtä tarkasti kuin varsinaisen psykoanalyysin potilaiden. Freudin tekstin hyödyllisin ajatus käsiteltävän aiheen kannalta onkin se, että melankolia tarkoittaa ylipäätään kyvyttömyyttä päästä yli menetyksestä ja siitä seuraavaa alakuloisuutta. Tämä ajatus tarjoaa yhden mahdollisen näkökulman Härön ja Mantilan lapsihahmojen analysointiin, mutta elokuvien tyhjentävään analyysiin se ei riitä. Näkökulmassani yhdistelen freudilaista tulkintaa ja kulttuurista melankolian diskurssia.

Elokuvallisia (mielen)maisemia

Kulttuurimaantieteilijät määrittelevät maiseman suhteessa luontoon siten, että toisin kuin luontoa maisemaa ei ole olemassa ilman ihmisen tilaan kohdistamaa panostusta (Lefebvre 2006a, xiii). Elokuvassa koskematon luontokin muuttuu maisemaksi, koska elokuvantekijä on rajannut sen ja tallentanut katsottavaksi. Elokuvassa maisema tarkoittaa yksinkertaisesti määriteltynä siis maantieteellisten alueiden ja paikkojen visuaalisia representaatioita. Martin Lefebvre määrittelee elokuvamaiseman toiminnasta vapaaksi, ihasteltavaksi tarkoitetuksi tilaksi ja sen vastakohtaksi tapahtumapaikan, joka on toiminnalle alisteinen tila. (Lefebvre 2006b, 20–22.) Elokuvissa nähdään kuitenkin vain harvoin toiminnasta tyhjennettyjä maisemia, minkä vuoksi elokuvamaisema on mielestäni järkevämpää määritellä siten, että siihen voi sisältyä myös toimintaa. Tässä artikkelissa maisema kiinnostaa minua sisäisen ja ulkoisen kohtauspintana, henkilöiden mielen peilinä. Tällöin juuri se, mitä henkilöt maisemassa tekevät ja miten he siihen sijoittuvat, on kiinnostavaa.

Giuliana Brunon (2002, 192–196) mukaan elokuvassa tilan järjestämisen tarkoituksena on herättää katsojan mielikuvitus ja tunteet. Tässä elokuva jäljittelee aiempia visuaalisen taiteen muotoja, kuten puistoja ja arkkitehtuuria, johon hän erityisesti rinnastaa elokuvakokemuksen. Bruno toteaa, että elokuvassa tila kuvataan ja koetaan haptisesti; luodaan vaikutelma siitä, että tila tarjoutuu koettavaksi myös liike- ja kosketusaistien kautta.³ ”Elokuva synnytti topografisen ’aistin’. Siinä maantieteellinen attraktio muuttui tunteeksi.” (Bruno 2002, 173.) Annette Kuhn toteaa samansuuntaisesti: ”Elokuva järjestää tilan ja liikkeen omaleimaisella tavallaan, minkä ansiosta se pystyy muistuttamaan niistä prosesseista, joiden kautta meistä tulee inhimillisiä subjekteja.” (2008, 70. Käännös minun.)

Elokuvassa sisäinen ja ulkoinen maisema kietoutuvat aina toisiinsa. Siten elokuvissa myös maisema voi olla melankolinen. Edellä mainittua ”romanttista melankoliaa” on nähty esiintyvän myös keskiajan jälkeisessä kirjallisuudessa ja maalaustaiteessa, erityisesti romantiikan ajan taiteessa, kuten Caspar David Friedrichin maalauksissa, mutta myös modernissa taiteessa, esimerkiksi Edvard Munchin maalauksissa. Termien melankolia ja melankolisuus eriytyessä melankolisella alettiin viitata mielentilan ohella myös maisemiin, ilmeisiin ja asiantiloihin, jotka herättävät kokijassaan joko suoraan melankolisia tuntemuksia tai kulttuurin välittämiä melankoliaan liittyviä assosiaatioita. Radden uskoo, että todellisia maisemia on alettu luonnehtia melankolisiksi juuri visuaalisen kulttuuriperinnön vaikutuksen ansiosta. (Radden 2002b, 3–51; 2009, 15–15; 63; 186.)

Kun taiteessa projisoidaan maisemaan inhimillisiä piirteitä, maisema toimii mielenmaisemana ja sillä on metaforafunktio. Chris Lukinbealin mukaan elokuvamaiseman yksi funktio on toimia metaforana. Hän erottelee pienet ja suuret metaforat. Pienet metaforat ovat retorisia keinoja tai kirjallisia trooppeja. Esimerkiksi henkilö on surullinen ja alkaa sataa. Lukinbealin mukaan pienet metaforat luonnollistavat tietyille kulttuureille ominaisia piirteitä. Suuret metaforat rakentavat tapoja, joilla sosiaaliset tai kulttuuriset ryhmät näkevät

³ Ks. haptisuudesta Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham: Duke University Press; Sobchack, Vivian 2004 *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.

⁴ Elokuvamaisemien perusta on usein kulttuurisesti määriteltyissä arkkityypeissä, minkä vuoksi niitä voi luonnehtia hypertodelliseksi eli todellista todellisemmiksi (Rodaway 1994, 164).

⁵ Tamar Granot (2005) toteaa todellisuuden kieltämisen ja erilaisten mielikuvitusleikkien olevan normaaleja reaktioita vanhemman kuolemaan.

maiseman. Metafora-funktiostaan huolimatta maisema voi jatkaa toimintaansa myös maantieteellisenä ja historiallisena paikkana, joka luo kertomukseen realismin tuntua. (Lukinbeal 2005, 3–18.)⁴ Todellinen maisema voi olla melankolinen traagisen menneisyytensä johdosta tai visuaalisten ominaisuuksiensa vuoksi. Puiden muodot voivat olla alakuloisia, samoin lintujen äänet tai valo. Rauniot ja asumattomat talot ovat myös melankolisia. (Ks. Bowring 2008, 65–73.) Sama pätee elokuvamaisemiin. Elokuvasessa maiseman ominaisuuksia voidaan lisäksi luoda ja korostaa erilaisten tyylikeinojen avulla.

Mieli kiinni menneessä

Vanhemman menetyks on traumaattisin kuviteltavissa oleva menetys lapselle. Elinan isä on kuollut uurastettuaan terveytensä kustannuksella. Elina ei voi hyväksyä asiaa, vaan takertuu muistoihin ja tekee isästä elämänsä keskipisteen. Suruun sekoittuu vihan tunteita, sillä Elinasta tuntuu, että isä on hylännyt hänet. Pitkän sairastelun jälkeen kouluun palaava tyttö ajautuu konfliktiin autoritäärisen yliopettaja Holmin kanssa. Opettaja rankaisee erästä poikaa suomen kielen puhumisesta kieltämällä tältä lounaan. Elina tarjoaa oman ateriansa pojalle raivostuttaen opettajan. Opettaja alkaa nöyryyttää Elinaa monin tavoin, ennen kaikkea vertaamalla Elinaa isäänsä ja uhkailemalla, että Elinan käy vielä yhtä huonosti. Kun Elina ei taivu opettajan tahtoon ja kieltäytyy sekä ruoasta että puhumasta ruotsia, opettaja julistaa hänet näkymättömäksi ja alkaa kohdella häntä kuin ilmaa. Kaiken aikaa ulkoisesti tyynenä pysyttelevä Elina ei suostu pyytämään anteeksi, sillä hänen mielestään ei ole mitään anteeksi pyydettävää. Sopuun päästään vasta lopussa kun opettaja myöntää olleensa epäoikeudenmukainen.

Elokuvan tapahtumapaikka on kylä Pohjois-Ruotsin Tornionjokilaaksossa vuonna 1952. Elinan syrjäisen kotitalon ympärillä avautuvat laajat erämaamaisemat, jotka hehkuvat elokuvan alussa syksyn väreissä. Tärkeimmät kohtaukset sijoittuvat suolle, johon Elina karkaa jatkuvasti äidin kielloista huolimatta. Isä on opettanut Elinan liikkumaan petollisessa maastossa, joten paikka on hänelle rakas ja lohdullinen. Elinan sanojen mukaan ”Tämä on meän suo, isä. Sinun ja minun.” Elina kieltää isän kuoleman sepittäen itselleen, että isä elää suolla ja kuljeskelee siellä jutellen isälleen. Phil Powrien (2005, 348) mukaan varhaisnuorten kuvauksia määrittävä piirre on niiden sijoittuminen kynnykselle, välitilaan, jossa fantasia ja todellisuus sekoittuvat. Ajatus isän suolla jatkuvasta elämästä on romanttisen ja melankolisen fantasian sävyttämä. Jos tilannetta tulkitaan freudilaisittain, niin Elinan tapauksessa ei ole kuitenkaan kyse tavanomaisesta mielikuvitusleikistä, vaan menetyksestä seuranneesta todellisuuden kieltämisestä.⁵ Tämän voidaan nähdä ilmenevän myös haluttomuutena mennä isän haudalle sekä etääntymisenä surustaan jo yli päässeistä äidistä ja sisaruksista. Riita opettajan kanssa vain vahvistaa Elinan halua pitää kiinni isästä. Myös isä oli suomenkielinen, joten opettajan vaatimus olla puhumatta suomea tuntuu Elinasta luultavasti isän pettämiseltä.

Freud nosti menetyksen ensimmäistä kertaa melankolian varsinai-

seksi aiheuttajaksi (Radden 2009, 158; Flatley 2008, 41–42). Menetetty objekti, teorian keskeinen käsite, jää Freudilla varsin epämääräiseksi. Menetyks voi olla konkreettinen, kuten läheisen kuolema tai rakastetun menetys, tai abstrakti, kuten ideaalin menetys. Sikäli kun kyse on kuoleman aiheuttamasta menetyksestä, melankolikko ei kykene suremaan menetystään asianmukaisesti, vaan kääntyy sisäänpäin ja riutuu omassa kieltämyksessään hyväksyä menetys ja surra sitä kunnolla. Ambivalenttinen suhde menetettyyn objektiin voi Freudin mukaan olla syy siihen, että normaali suremisen prosessi ei voi alkaa. Melankolikko saattaa myös kieltäytyä tiedostamasta surun alkuperäistä syytä. Normaalisissa surussa ulkomaailma alkaa vaikuttaa subjektista tyhjältä, mutta melankoliassa tyhjiys valtaa lisäksi egon, eikä ihminen jaksaa kiinnostua mistään. Tämän lisäksi melankolikolla saattaa olla itsen kohdistuvia arvottomuuden ja vihan tunteita, mikä johtuu Freudin mukaan siitä, että henkilö siirtää libidon menetyksen kohteesta oman egonsa sisälle ja sisäistää menetetyt kohteet osaksi egoaan. Tällöin egon toinen puoli alkaa ”raivota” egon toiselle puolelle. Flatleyn kuvaa prosessia emotionaalisen siteen introjektiksi. Menetettyyn kohteeseen kohdistuvat moitteet otetaan tällöin henkilökohtaisina loukkauksina. Tätä kuvaa Freudin kuuluisa lausahdus ”objektin varjo lankesi egon ylle”. (Freud 2002, 283–293; Flatley 2008, 47–48; Radden 2009, 149–150.)



Melankolinen Elina Kuvalähde: Kinoproduction Oy.

Melankolikko kieltäytyy hyväksymästä menetystä tosiasiana ja irrottautumasta menettämästään kohteesta, jolloin kohde alkaa piinata häntä. Tällaisesta, vähitellen yhä pakkomielleisemmältä vaikuttavasta takertumisesta voidaan nähdä olevan kyse Elinan tarinassa. Elina ei kuitenkaan ota opettajan halveksuvia kommentteja isästä moitteina itseään kohtaan. Opettajalta piilotettu virnistys antaa ymmärtää, että hän on pikemminkin tyytyväinen tullessaan verratuksi ihailemaansa isään. Myöhemmin Elinan kysyessä äidiltä, miksi hän ei saisi olla kuin isä käy kuitenkin ilmi, että opettajan sanat ovat aiheuttaneet hämmennystä.

Elokuvan tärkein tapahtumapaikka, suo, on symbolisesti latautunut ja siihen liittyy monia, usein negatiivisesti värittyneitä, uskomuksia. Suolla ulkoinen ja sisäinen todellisuus limittyvät toisiinsa. Suo hetteikköineen voidaan tulkita alitajunnan tai mielen, ja tässä tapauksessa erityisesti kaipaavan mielen, symboliksi. Mieli on petollisuudessaan kuin suo, koska se säilyttää ja muistaa, mutta muistaa myös väärin. Sureva mieli pitää tiukasti kiinni hämäristä muistoistaan, mikä saattaa hetken aikaa tuoda lohdutusta ja antaa voimia, mutta pitemmän päälle estää subjektia pääsemästä elämässä eteenpäin kun kaikki pyörii yhden asian ympärillä (Granot 2005, 46). Suo taas on ekologisesti ajateltuna alue, joka valtaa yhä enemmän alaa ympäristöstä itselleen (vrt. Lehtinen 1999, 78–79) ja sitä pelätään, koska tottumaton kulkija voi jäädä siihen kiinni.

Freudia tulkitsevan Kristevan mukaan masentunut ihminen elää katkaistussa ajassa, omissa kuvitelmissaan. Samaan ideaan viittaa Freud käsitteellä psyykkinen objekti, joka tarkoittaa kadotettuun aikaan sijoittuvaa, muistinvaraista tapahtumaa. (Kristeva 1989, 61.) Melankolinen ihminen elää mielikuvituksen valtakunnassa, sillä hänen kaipuunsa kohde on se hämärä representaatio, jonka hänen omien mielensä on menetyksen todellisesta kohteesta muodostanut. Melankolikokemuksessa aika on siten tavallaan pysähtynyt siihen traumaattiseen hetkeen, josta melankolia sai alkunsa. Suon paikoillaan makaavan tumman veden voi nähdä kuvastavan tätä pysähtynyttä aikakokemusta. Juuri suolla Elina kokee olevansa lähellä isää ja turvassa, mikä on tavallaan paradoksaalista, koska suo on kaikesta huolimatta vaarallinen paikka. Isä assosioituu suohon niin vahvasti, että suo on melkein kuin yksi elokuvan henkilöistä.

Syksyinen suo on maisemista yksi surumielisimpiä. Matalalta paistava aurinko luo kalpeaa valoa maisemaan, jonka apea kauneus kuvastaa pohjoisen ihmisen elämään liittyvää kaihoa. Suon kasvit kasvavat kituliaasti: harmaat, kuihuvat puut kertovat elämän päättymisestä, mutta myös elämän kiertokulusta. ”Suo yhdistyy mielikuvissa elämän eri vaiheisiin”, Pirkko Lahti (1999, 100) toteaa. Ei siten ole sattumaa, että Elina menee tapaamaan kuollutta isäänsä syksyiselle suolle. Suo symboloi sekä isän poismenoa että Elinan omaa vajoamista murheen suohon. (Vrt. Lahti 1999, 101.) Maalaukselliset kuvat utuisista suo- ja järvimaisemista ja sinertävistä tuntuista sekä hitaat leikkaukset yhdistettynä kaipuun tematiikkaan luovat pysähtynyttä tunnelmaa ja muistuttavat ihmisen pienuudesta ja kaiken katoavaisuudesta. *Näkymätön Elina* on realistinen pohjoisten olosuhteiden ja historialliseen aikaan ja paikkaan liittyvien ongelmien, kuten suomenkielisen vähemmistön väheksymisen, kuvauksessaan, mutta realismi on lapsikatsojia ajatellen pehmenettyä. Sairauksien ja kuoleman tavallisuuden kautta ilmenevä ihmisen haavoittuvaisuus tuo sekin oman melankolisen lisänsä tarinaan.

Suo on myös konkreettinen paikka, jonka läheisyyteen tapahtumat sijoittuvat. Elina liikkuu maastossa ketterästi ja sulautuu maisemaan kuin suojavärin omaava eläin. Hänellä on henkilökohtainen, lähes pyhä suhde tähän paikkaan (vrt. Urry 2007, 78). Lefebvre (2006, 51–52) viittaa termillä territorio tilan kykyyn ilmentää esimerkiksi identiteettiä, kuulumista ja omistamista. Territorio on sisältä käsin nähtyä, subjek-

Elokuvan tärkein tapahtumapaikka on suo.

Kuvalähde: Kino-production Oy.



tiivista ja elettyä tilaa. Elina kuuluu tänne ja hänen identiteettinsä on rakentunut täällä. Maaston tuntemuksensa ansiosta Elinalta kysytään neuvoa. Kun erään isännän vasikka on juuttunut suonsilmäkkeeseen, kysyy isäntä Elinalta, mistä suunnasta vasikkaa pitäisi lähestyä. Territoriaalisuuden näkökulmasta Elinan paikkaan kuulumisen korostuu kohtauksissa, joissa joku ulkopuolinen tulee "Elinan alueelle". Etelästä saapunut miesopettaja törröttää metsässä vaivaantuneen näköisenä ja yliopettajatar Holmin peruukki tarttuu risukkoon hänen kompuroidessaan suolle. Elinan "oman tilan" vastavoima on koulu, jossa opettajan auktoriteetti uhkaa hänen identiteettiään. Kotimökissä hän joutuu aina äidin kuulusteltavaksi. Esittäessään Elinan tietäjänä ja sinnikkäänä ulkoilmatyttönä *Näkymätön Elina* toteuttaa Powrien (2005, 344) mainitsemaa romanttista luonnonlapsi-idea. Vielä paremmin Elinaan sopivan määritelmän esittää Jukka Sihvonen. Suomalaisen elokuvan lapsikuvaa käsittelevässä teoksessaan Sihvonen mainitsee tyypillisenä topeliaanisen romanttirationaalisen lapsikuvan, jossa yhdistyvät myytti villistä ja viattomasta luonnonlapsesta sekä tarve sopeuttaa lapsi "yhteisöllisen elämän ja aikuisuuden vaatimuksiin, kieleen ja kulttuuriin" (1987, 18).

Owain Jonesin mukaan laajat emotionaalis-tilallisten kokemusten varastot vaikuttavat tilassa tapahtuviin toimintoihimme nykyhetkessä. Selkeät muistikuvat jossain paikassa olemisesta ja paikkaan liittyvien tunteiden kautta muistaminen ovat voimakkaita elementtejä minän

emotionaalisisessa maantieteessä. (2007, 207; 213.) Toisinaan Elina jäljittelee maastossa isän kanssa kulkemiaan reittejä yrittäen elää uudestaan yhteisiä hetkiä ja kokemuksia. Muisto isän seurassa kulkemisen ilosta välittyy elokuvan ensimmäisistä kuvista, joissa Elina hyppelehtien kertoo ääneen isän ohjeita siitä, miten suolla tulee liikkua: "Ei saa astua laithaan, ei saa astua laithaan, muista liikkua ... ei saa topata, muista liikkua, ei saa laukkoa..." Brunon (2002) mukaan tunteiden liike materialisoituu liikkuvana topografiana, minkä esittämisessä elokuva on oivallinen väline. Tunteet ilmenevät erityisesti subjektin haptisessa ja kinesteettisessä suhteessa tilaan. Elinan ilo ja kaipuu kirjoittautuvat maisemaan hänen kouriintuntuvan luontosuhteensa kautta. Surussaan hän makaa maassa liikkumattomana ja huomaamattomana. Vuorovaiikutuksellisesta suhteesta luontoon kertovat lähikuvat suon kasvillisuudesta ja Elinan märkään turpeeseen painautuvasta kengästä. Utuinen, hyönteisiä kuhiseva ilma on käsin kosketeltava ja tiivistyy kosteudeksi kasvien pinnalle: suoluonto herkistää aistit kokonaisvaltaisesti (vrt. Sepänmaa 1999, 13). Haptisuuden kautta tuodaan myös esiin lapselle ominaista kokonaisvaltaista olemisen tapaa, jota sosiaaliset normit ja paineet eivät vielä rajoita.

Elinan kuvainnollisen siteen suohon katkaisee lopulta kirjaimellinen juuttuminen suonsilmäkkeeseen. Elina karkaa suolle kesken koulupäivän sen jälkeen kun äiti on tuonut hänet opettajainhuoneeseen pyytämään anteeksi rouva Holmilta. Utuisella suolla on jo kuuraa. Linnut huutavat. Elina makaa liikkumattomana poski kohmettunutta maata vasten. Kestää hetken ennen kuin hänet erottaa maisemasta. Elina lohduttaa isää ja lupaa olla tämän kanssa aina. Aiemmin vetäytyminen mielikuvitusmaailmaan lohdutti Elinaa, mutta nyt se on yhä selvemmin tuskaista takertumista ja ratkaisuja vaativan todellisuuden kieltämistä. Kun opettaja ja oppilaat tulevat hakemaan häntä, Elina turvautuu kuvitelmaan isän läsnäolosta. Isän hahmo ilmestyykin Elinan rinnalle hetkeksi, kuten kerran aiemmin. Juuri silloin Elina tarttuu kiinni suohon. Rukouksista huolimatta isä ei auta, vaan tarvitaan äidin ja miesopettajan apua. Suo ja isä pettävät hänet samanaikaisesti.

Säikähdyn myötä Elina herkeää puhumaan äidille ja paljastaa ristiriitaiset tunteensa isää kohtaan; yhtäältä suuttumuksen siitä, että tämä jätti hänet yksin ja toisaalta halun olla kuin isä, vaikka tämä olikin "niskuroittija". Ristiriitaisia tuntemuksia ovat vahvistaneet opettajan uhkaukset. Ne ovat synnyttäneet Elinan mielessä käsityksen, että isä kuoli, koska hän oli "niskuroittija". Ristiriitaiset tunteet ovat luultavasti myötävaikuttaneet Elinan kyvyttömyyteen surra kunnolla ja päästää irti isästä. Äidin vakuuttelun ansiosta Elina luopuu negatiivisista ajatuksista ja hyväksyy isän kuoleman, mistä osoituksena hän menee hautausmaalle jättämään tälle hyvästit. Kun sitten paljastuu, että äiti on alun perin kertonut isälle kaiken suosta, Elinan käsitys isästä muuttuu realistisemmaksi. Freudin mukaan melankolia voi olla tiedostamatonta siinä mielessä, että ihminen tietää kyllä kenet on menettänyt, mutta ei tiedosta *mitä* on hänessä menettänyt (Freud 2002, 284–285). Elina ymmärtää nyt paremmin sekä sen mitä hän on isässään menettänyt että sen, mitä hänelle on jäänyt jäljelle äidissä. Hyvästinjättö tapahtuu juuri kun syksy on kääntymässä talveksi. Maisema on muuttunut paljaaksi ja värittömäksi kuin haalistuneet muistot. Kohta suo jäätyy

ja lumi peittää sen, minkä voi nähdä symboloivan sitä etäisyyttä, minkä Elina voi vihdoin ottaa isään. Elina voi kulkea turvallisesti jäätyneen suon yli kohti tulevaisuutta. Olen tarkastellut elokuvan melankolisuutta lähinnä Elinan subjektiivisena kokemuksena. Elinan melankolian voidaan nähdä heijastavan myös tiettyä kaipuuta, joka leimasi rajan pinnassa asuvan suomenkielisen yhteisön psyykkistä elämää. David L. Engin mukaan Freudin teoria melankoliasta menetyksenä on hyödyllinen myös tarkasteltaessa vähemmistöryhmien identiteetin muodostumista. Eng viittaa 1900-luvun lopun rotuun, sukupuoleen, seksuaalisuuteen ja jälkikolonialismiin liittyvään identiteettipolitiikkaan, mutta ajatus on sovellettavissa myös 1950-luvun suomalaistaustaisen vähemmistön tilanteeseen Pohjois-Ruotsissa, jota *Näkymättömässä Elinassa* sivutaan. Eng huomauttaa, että menetetyt objektit sosiaalinen status vaikuttaa siihen, vajoaako menetyksen kokenut subjekti masennuksen ja epätoivon täyttämään olemassaoloon. Hänen mukaansa ambivalenttinen kiinnittyminen hallitsevan yhteiskunnan väheksymään objektiin määrittelee ja lopulta tuottaa vähemmistösubjektiviteetin, jolle hänen mielestään on siis ominaista tietynlainen melankolia. Relevantti on myös Engin viittaus Judith Butleriin, jonka mukaan melankoliassa tuomitaan epäsuoraan sellaiset sosiaaliset muodot, jotka ovat tehneet mahdottomaksi, tai eivät tunnusta, tietynlaisten menetysten suremista. Yksi Engin esimerkki on aidsiin kuolleiden homoseksuaalien sureminen. Vähemmistöjen melankolia voidaan siten nähdä eräänlaisena epäsuorana protestina valta-yhteiskuntaa kohtaan. (Eng 2000.)

Näkymättömässä Elinassa väheksytyt objekti on suomen kieli. Elinan tapauksessa halu pitää kiinni suomen kielestä määrittää hänen identiteettiään. Vaikka valtaväestö, ja varsinkin muualta muuttaneet, eivät arvosta suomenkielisiä, Elina haluaa puhua suomea, koska isäkin puhui. Isän kuoleman myötä hän ehkä pelkää menettävänsä suomen kielen ja pitää siitä siksi tiukasti kiinni. Suomen puhuminen voidaankin tulkita Elinan protestina isästä halveksuvaan sävyyn puhuvaa opettajaa kohtaan. Opettaja vaikuttaa vihjaavan – tai ainakin Elina tulkitsee opettajan puheen näin – että koska isä oli väärän kielinen, tavoiltaan ehkä valtaväestöstä jonkin verran poikkeava, ja siksi niskuroittija, hän ei ole suremisen arvoinen. Kieli on yksi seikka, mikä tekee Elinasta erilaisen, mutta hän ei ole tarinassa ainoa suomen puhuja. Kysymys suomenkielisten asemasta nousee esille useaan otteeseen opettajatar Holmin toteamuksessa, että hänen tehtävänsä on tehdä suomenkielisistä lapsista ruotsinkielisiä. Opettajat kuvataan kuitenkin koomisesti ulkopuolisina. He kuvittelevat tuovansa sivistyksen etelästä, mutta eivät ymmärrä pohjoisen asukkaiden parasta. Kieliongelma ja sen vaikutus identiteettiin tiedostetaan siis, mutta asiaa ei käsitellä suoranaisesti, eikä siihen esitetä ratkaisua tarinan puitteissa. Kielelliseen vähemmistöön kuulumisen rakentaa osaltaan Elinan melankolista hahmoa, joskin siihen liittyy hänen tapauksessaan myös ripaus sankarillisuutta.

Levotonta liikettä ja tyhjyyden tunteita

Ystäväni Henryn päähenkilöt eivät ole kokeneet yhtä lopullisia menetyksiä kuin Elina. Elsin vanhemmat ovat eronneet puolitoista vuotta sitten ja hän asuu äitinsä kanssa. Henryn äiti sairastaa masennusta. Perheitä kohdanneet kriisit ovat horjuttaneet Elsin ja Henryn perusturvallisuutta. Vanhempien huomio on toisaalla ja lasten elämään on syntynyt tyhjiö. He reagoivat kiukulla, mikä Henryn tapauksessa on tukahdutettua ja Elsillä avointa riitelyä äidin kanssa.

Vaikka Elsin ja Henryn menetykset eivät ole yhtä konkreettisia kuin Elinan, Freudin ajatukset melankoliasta sopivat tähän yhteyteen yhtä hyvin. Freud nimittäin toteaa, että useimmiten melankolian taustalla on jokin vähemmän selvä tapaus kuin menetyks kuoleman kautta. Loukatuksi tuleminen ja pettymykset voivat Freudin mukaan myös aiheuttaa melankoliaa. (Freud 2002, 289.) Jonathan Flatley (2008, 47) toteaa Freudia tulkiten, että arjen emotionaaliseen elämään liittyviin, vaikeasti havaittaviin menetyksiin liittyy tunteiden kaksijakoisuus: "väheksymiseen, laiminlyöntiin ja pettymiseen liittyvät tilanteet voivat tuoda vastakkaisia rakkauden ja vihan tunteita suhteeseen tai vahvistaa jo olemassa olevaa ambivalenssia." Vaikka *Ystäväni Henry* sisältää paljon henkilöiden psykologian kannalta avoimia kohtia, esimerkiksi Elsin suhdetta isään ei käsitellä mitenkään ja Henryn äidin masennuksen syihin viitataan vain epäsuorasti, niin päähenkilöitä on mahdollista tulkita Freudin teorian valossa. Varsinkin melankoliaan liittyvä heikentynyt omanarvontunto tulee ilmi Elsin ja Henryn tapauksessa.

Konkreettisimmillaan elokuva kertoo Elsin ja Henryn orastavasta ystäväyydestä, mutta taustalla, vihjauksenomaisena, kulkevat henkisen epävarmuuden ja menetysten teemat. Elsin ja Henryn levottomuus ja tyhjyyden tunne välitetään eleiden, liikkeiden ja maiseman kautta. Äiti ei ymmärrä Elsin innottomuutta. Elsin mielestä joku on käynyt hänen huoneessaan hänen ja äidin yhteisen lomamatkan aikana. Kiireinen eläinlääkäriäiti pistää asian mielikuvituksen ja kiukuttelun syyksi ja vie tytön psykologille, jossa paljastuu äidin kvyttömyys asettua tyttärensä asemaan. Samoin kuin *Näkymättömässä Elinassa* tässä tuodaan ilmi, kuinka lapsi on usein altavastaaja lasten ja aikuisten välisessä kommunikaatiossa. Äiti ei halua edes kuulla, mitä Elsillä on mielessä. Hän ei myöskään myönnä, että puolitoista vuotta aiemmin tapahtuneella avioerolla voisi olla jotain tekemistä Elsin apeuden kanssa. Toimeton Elsi istuskelee omassa huoneessaan lukitun oven takana. Hän varastaa läheisestä automarketista ammattimaisin ottein. Hän näpistää myös koulukavereille, mutta se ei estä heitä kiusoittelemasta häntä hulluksi tai moittimasta hänen hiuksiaan. Elsi vastaanottaa pilkan alistuneesti aivan kuin pilkkaajat olisivat oikeassa. Varastelu vaikuttaa olevan yritys paikata puutteen tunnetta. Eräänä päivänä Henry saa Elsin kiinni itse teosta ja niin he tutustuvat toisiinsa.

Elsiäkin yksinäisempi Henry on oman elämänsä sivullinen, sillä perheen elämä pyörii vakavasti masentuneen äidin ympärillä. Henryn koti esitellään hitaalla, panoroivalla kameranliikkeellä. Vaaleissa huoneissa asuu apea hiljaisuus ja olohuoneen sohvalla makaa äiti. Henry on otettu pois koulusta ja hänen tehtäväksi on annettu äidistä huolehtiminen. Kotiopettajana toimiva isä on ylikuormitettu ja hän

jaksaa olla kiinnostunut vain siitä, osaako Henry läksynsä ja miten äiti voi. Äiti haluaisi, että Henry voisi elää kuin muut lapset, mutta ei jaksakaan tehdä mitään asian eteen. Perhe on paennut ongelmiaan vaihtamalla paikkakuntaa jo kuuden vuoden ajan ja ilmeisesti yhtä kauan jatkunut sairaus on katkaissut Henryn lapsuuden. Henryn kotona puhutaan hiljaa ja kierrellen tai vaihtoehtoisesti huudetaan. Äidin masennuksen syy on luultavasti lapsen kuolema. Henry kertoo Elsillemme veljensä kuolleen, mutta äiti puhuu pojasta yhä preesensissä ja näyttää taksikuskille kuvan kahdesta pojastaan. Äidin mukaan pahin on jo ohi, mutta samassa hän vajoaa ammeessaan veden alle Henryn silmien edessä. Elämän merkityksellisyyden katoaminen paljastuu myös hänen sanoessaan kuinka kaikki tuntuu olevan aina yhtä ja samaa. Jos elämästä katoaa merkitys, elämä itsessään on vaarassa, Kristeva toteaa (1989, 6). Seisoessaan auton katolla aikomuksenaan hypätä jokeen äiti lausuu lopulliselta kuulostavat sanat: "Kalervo. Minä olen onneton ihminen ja niin olet sinäkin. Mutta sinä leikit, että se menee ohi kun vaan nukkuu ja syö. Mene kotiin ja laita Henry kouluun toisten lasten kanssa."

Henry on fiksunnäköinen, aikuismaisesti puettu poika, joka viljelee puheessaankin aikuismaisia ilmaisuja. Hänen olemuksensa on kuitenkin apaattinen ja lysähtänyt. Henry pakenee kodin ahdistavaa ilmapiiriä markettiin, jossa hän palauttaa asiakkaiden kärryjä rahaa vastaan. Hän tunkeutuu myös vieraiden ihmisten taloihin. Elsin aavistus on siis totta. On oireellista, että molemmat hakevat lohtua kaupasta. Päästyään ylös sängystä myös Henryn äiti suuntaa kauppaan tekemään ostoksia maanisessa mielentilassa.⁶ Hän toistaa pakkomielleisesti rutiineja, joihin hän on lopen väsynyt ja ostaa suuret määrät tarpeetonta tavaraa. Estelevän Henryn hän sysää sivuun aggression puuskassa ja kertoo sitten Henrylle oudosta unestaan. Äiti ei selvästikään pysty enää ajattelemaan lapsensa parasta. Tarina havainnollistaa edellä mainittua Patricia Hollandin väitettä populaarien lapsikuvausten synkkenemisestä. *Ystäväni Henry* esittää yhden näkemyksen siitä, miksi lapsi voi joutua aikuistumaan liian varhain. Elsin ja Henryn ongelmien taustoja selvitetään vain viitteellisesti, mikä osaltaan korostaa tilanteen mutkikkautta. Varsinaisesta ongelmaelokuvasta ei siten ole kyse. Elsin ja Henryn rikollisia harrastuksiaakaan ei puida sen enempää ja ne jäävät ystävyystarinan taustalle. Varastelu ja taloihin tunkeutuminen ovat kuitenkin oireita heidän romahtaneesta itsearvostuksestaan ja välinpitämättömyydestä. Elsi ei hätkähdä Henryn nähtyä hänen näpistävän, eikä häntä näytä huolettavan mahdollisuus, että koulukaverit kielisivät hänestä opettajalle tai äidille.

Elsi ja Henry ovat paitsi surumielisiä myös kyllästyneitä. Freudilainen melankolia ei selitä heidän tilannettaan kokonaan. Menetyksen lisäksi heidän kohdallaan on kyse puutteen ja epäonnistumisen kokemuksista, johon sekoittuu melankolialle läheisiä tuntemuksia, kuten viha, häpeä ja synkkämielisyys. (Ks. Radden 2009, 160–161; 184.) Elsin ja Henryn tilaa voi luonnehtia myös ranskalaisella käsitteellä *ennui*, joka on melankolian sukulaiskäsite. *Ennui* tarkoittaa yksitoikkoisuutta ja ikävystyneisyyttä, sekä kokemusta itsekeskeisestä tyytymättömyydestä ja turtumuksesta, mitä pidetään usein moderniteetin aiheuttamana. (Bowring 2008, 122.) *Ennui* voi tuntua ristiriitaiselta suhteessa

⁶ Darian Leaderin (2008, 24) mukaan melankolia liitettiin menneisyydessä usein maanisiin tiloihin.

⁷ Lars Svendsen on kirjoittanut teoksen *A Philosophy of Boredom* (2005). London: Reaction Books.

lapsuuden uteliaisuuteen ja elämänjanoon, mutta lyhenevä lapsuus ja varhainen vastuunotto sekä niihin liittyvät menetykset saattaa tuottaa myös maailmaan kyllästyneitä, kyynisiä lapsia.



Henryn olemus on apaattinen ja lysähtänyt.
Kuvälähde: Elokuvayhtiö Oy Aamu Ab.

Mantilan elokuvan kuvaama pitkästyneisyys ja melankolisuus eivät ole vain yksilön tuntemuksia, vaan myös aikakauden ominaispiirteitä. Mantilan ja Härön elokuvan eroa tunnelman tasolla kuvaa osuvasti Bowringin (2008, 122) toteamus: "Yksitoikkoisuus ja melankolia liittyvät läheisesti toisiinsa, mutta melankolialta puuttuu yksitoikkoisuuden nihilismi – tai kuten Svendsen⁷ sanoo, 'Yksitoikkoisuudelta puuttuu melankolian charmi' – charmi, joka on peräisin melankolian perinteisestä yhteydestä viisauteen, herkkyyteen ja kauneuteen."

Henry liikkuu vapautuneesti automarketissa ja ottaa haltuun vierasta tilaa toisten kodeissa, mutta kotona isän edessä hän jähmettyy pelosta. Toisin kuin Elsi, joka linnoittautuu omaan huoneeseensa, Henryn on pidettävä ovi auki äidin avunpyyntien varalta. Henry etsii kadottamaansa lapsuuttaan vieraista taloista, kuvitellen ehkä itselleen uuden elämän tavallisen perheen lapsena ja äidin silmäteränä. Hän vie Elsin uimaan hienoon taloon ja sanoo asuvansa siellä ja voivansa tuoda sinne keitä haluaa. Yhtäkkiä hän synkistyy ja pyytää Elsiä lähtemään. Eräässä tunkkaiseen taloon sijoittuvassa pitkässä kohtauksessa Henry taantuu pikkulapseksi ja sotkee kaikki paikat. Hän soittaa Elsille ja valehtelee miten mukavaa on maata sohvalla, kun äiti palvelee. Hän säikäyttää Elsin alkamalla karjua puhelimeen "äiti, äiti, äiti..." Tämä on Henryn vanhemmiltaan kätkemää kapinaa ja sekä itseän että vanhempiin kohdistuvaa tukahdutettua vihaa. Henryn suhde äitiin on rakkauden ja katkeruuden sävyttämä. Hän vaikuttaa suojelevan äitiä esiintymällä tämän edessä ikään kuin kaikki olisi hyvin. Kun Elsi seuraa Henryä talolle ja saa selville hänen salaisuuden, Henry reagoi

aggressiivisesti hyökkäämällä Elsin päälle. Häpeästä nouseva raivo on Henryn ainoa avoin tunteenpurkaus. Tukahdutettu lapsi puskee raivokkaasti esille.

Vailla selkeää päämäärää etenevää kerrontaa rytmittävät Elsin ja Henryn satunnaiset kohtaamiset. Puoliväliin asti näkökulma on Elsin, siitä eteenpäin Henryn. Emotionaalinen käännekohta on Elsin ja Henryn yhteinen uinti-iltapäivä hienossa talossa. Jälkeenpäin Elsin ja äidin mennessä talolle osoittautuu, että siellä asuvat ihmiset eivät tunne Henryä. Tämä on Elsille suuri pettymys. Kohtauksen ajan sataa kaatamalla ja Elsi vilustuu. Sen jälkeen Elsin ja äidin välit lämpenevät, mutta Henryn kotona ahdistus kasvaa.

Elokuva ankkuroituu realistisesti hahmotettuun historialliseen aikaan ja paikkaan, 2000-luvun Suomen tyyppilliseen taajamaan. Maisema toteuttaa Lukinbealin mainitsemaa paikkafunktiota, mutta maisemaa käytetään myös metaforisesti, joskaan ei ilmeisellä tavalla. Syksyinen, hiljalleen urbanisoituva maisema kuvastaa välitilamaisuudessaan Henryn ja Elsin levotonta etsintää, mitä jatkuvassa liikkeessä oleva kameratyö korostaa. Ihmiset, myös lasten vanhemmat, ovat kaiken aikaa tulossa tai menossa. Vielä enimmäkseen maalaiselta näyttävää maisemaa halkoo maantie, jonka varrella peltojen keskellä makaa iso automarketti. Nykysuomalaisen maiseman tunnusmerkki, kauppakeskuksen värikäs mainostolppa, hallitsee tätäkin paikkaa. Entisiä peltoaukeita halkovat tiet, junaradat, sähkölinjat ja vasta rakenteilla olevat tiet. Kuvissa maalaiset ja urbaanit elementit, pellot ja tehtaat, hevoset ja ostoskärryt, kohtaavat. Lähes jokainen perinteisessä mielessä kuvauksellinen maisema "rikotaan" tuomalla siihen joku ristiriitainen elementti. Esimerkiksi idyllisen peltomaiseman taustalle ilmestyy korkea tehdasrakennus. Elsin ja Henryn liikkuminen tapahtuu marketin, kodin ja koulun rajaamalla alueella, jossa he käyttävät omia, radanvartta, tienpiennarta ja peltoja pitkin kulkevia reittejään.



Urbanisoituva maalaismaisema kuvastaa lasten levotonta etsintää.
Kuvälähde: Elokuva-yhtiö Oy Aamu Ab.

Hauskimmat hetket liittyvät uhkarohkeisiin temppeuihin kuten ostokärryillä hurjasteluun ja aitojen ylittämiseen. Annette Kuhn puhuu tällaisten polkuverkostojen ja kuvitteellisten tilojen yhteydessä lasten maantieteestä ja liittää sen rajankäyntiin tutun ja turvallisen sekä oudon ja pelottavan välillä (2008, 71). Turvallisen ja pelottavan välisestä rajankäynnistä on kyse myös Elinan liikkumisessa suomaastossa.

Muutoksessa olevat maisemat, joihin monissa kuvissa näkyvät työmaan merkit viittaavat, ovat välitiloja, identiteetiltään epäselviä paikkoja. Kaupan keskittymät, kuten kaikkialla identtiset automarketit parkkipaikkoinen ja niitä ympäröivine teiden solmukohtineen, ovat jälkimoderneille yhteiskunnille ominaisia epäpaikkoja. Marc Augén termi epäpaikka tarkoittaa läpikulkupaikkoja, siirtymätiloja tai odotuspaikkoja, joissa kukaan ei oleskele pysyvästi ja jotka eivät varsinaisesti kuulu kenellekään. Vastakohta epäpaikalle onkin identiteettiin liittyvä paikka, personoitu tila, johon yksilöllä on vahva henkilökohtainen tai sosiaalinen suhde. (Augé 1995, 103.) Sitä suomalaista maisemaa, johon Elsin ja Henryn tarina sijoittuu, voisi luonnehtia myös Yrjö Sepänmaan sanoin: ”Metsät ja suot muuttuvat talous- ja hoitomaiksi, mökkeily omii järvenrannat ja laskettelu tunturit. Syntyy myös eräänlaisia *pikamaisemia*: kerralla pystytettäviä lähiöitä ja asuntomessualueita vailla tyyllillistä ja toiminnallista kerroksellisuutta ja historiallista aikaulottuvuutta.” (2002, 80. Korostus minun.)

Tämän persoonattoman ympäristön keskiöksi muodostuu lähtevien ja tulevien ihmisten kansoittama kaupan parkkipaikka, jossa Elsi ja Henry syövät hampurilaisia ja tutkivat Elsin varastamia tavaroita. Tästä maisemasta ei löydy Elsille ja Henrylle merkityksellisiä, tai sellaisia ”omia” paikkoja kuin Elinalla on. Elinalla on John Urryn (2007, 77) kuvaama maanviljelijän suhde maahan, jota määrittää riippuvaisuus maan antimista ja tiivis vuorovaikutus luonnon kanssa. Elsi ja Henry vain kulkevat koko ajan maiseman poikki johonkin. Oikeastaan maisemaa ei edes tarjota katseltavaksi luontomaisemana. Ainoa pysähtymisen luonnonilmiön äärelle on kohtaus, jossa Henry huomaa lätäkössä selällään kelluvan kuolleen sammakon ja tökkää sitä kepillä. Henry on kasvanut jatkuvien muuttojen vuoksi vailla pysyviä kiinnekohtia. Isän tentatessa häneltä Suomen läänejä käy ilmi, ettei Henry tiedä, missä he asuvat. Ahdistuneena Henry sanoo: ”Multa menee paikat sekasin.” Melankolialle on ominaista merkityksettömyyden tuntu ja elämän mielekkyyden katoaminen. Henryn perhe on yrittänyt aloittaa uuden elämän uudella paikkakunnalla, mutta se on vain lisännyt Henryn kokemaa merkityksettömyyden tunnetta. Hänen elämässään on ollut liikaa muuttuvia tekijöitä, mikä ei ole nuoren tunne-elämän kannalta hyväksi. Kotiin sidottu poika vaikuttaa tuntevan vain reitin kauppaan ja kouluun, jossa hän ei saa käydä.

Muuttunut lapsuus

Osittain historiallisen ajankohtansa vuoksi lapsen on *Näkymättömässä Elinassa* vielä mahdollista säilyttää viattomuutensa, ja sitä korostetaan suomalaisestakin lastenelokuvasta tutulla asetelmalla lapsi vastaan aikuinen (Sihvonen 1987, 45). 1950-luvulla aikuiset olivat auktoriteet-

teja, joita vastaan nousemista pidettiin paheksuttavana riippumatta siitä kuka oli oikeassa. Elinan elämä on materiaalisesti vaatimatonta ja terveydellisiäkkin uhkia on olemassa. Tuolloin ei ollut harvinaista, että lapsi menettää vanhempansa kuoleman kautta. Kaikesta huolimatta Elina on äitinsä silmäterä. *Ystäväni Henryssä* tilanne on toinen. Lapset eivät välttämättä ole enää vanhempiensa elämän keskipiste ja lapset kyseenalaistavat vanhempiensa arvovallan rohkeammin. Jos vanhempi ei ole henkisesti läsnä, lapsi on tavallaan menettänyt hänet. Huolta pitävä yhteisö on kadonnut ja jos äiti ja isä eivät jaksa huolehtia, niin lapsi voi jäädä yksin. Henryn perheen kautta kiinnitetään huomiota myös lasten ja aikuisten maailmojen limittymiseen psyykkisten ongelmien osalta. Omien huolien ja kiireiden paineessa aikuiset haluaisivat uskoa, että lapset elävät omassa kuplassaan, mutta *Ystäväni Henry* osoittaa, että näin ei ole.

Ystäväni Henry asettaa lapset ja aikuiset samalle viivalle elokuvallisiin subjekteina, joita tarkastelemalla voimme havainnoida tärkeitä yhteiskunnallisia kysymyksiä, kuten välittämistä ja solidaarisuutta. (Vrt. Mantila 2004, 4–5.) Katsojan sympatiat eivät yksiselitteisesti asetu lasten puolelle, sillä heidän toimintaansa on usein vaikea käsittää. Tässä voidaan nähdä haluttomuus myöntyä perinteiseen lapsikuvaukseen, jossa lapsen maailma on yksinkertainen ja hänen käyttäytymisensä helposti tulkittavissa. *Ystäväni Henry* purkaa lasten ja aikuisten välisiä eroja näyttämällä miten he voivat kärsiä samoista asioista, mutta sen lähtökohtana ei ole katsojan emotionaalisen samastumisen tarve (vrt. Mantila 2004, 8).⁸ *Näkymätön Elina* sitoutuu vahvemmin Elinan näkökulmaan ja rohkaisee samastumaan surumieliseen, mutta rohkeaan päähenkilöönsä. Härön tunteikkaassa ja aistivoimaisessa elokuvassa voidaan nähdä piirteitä Wilsonin mainitsemasta pyrkimyksestä häivyttää katsojan ja kuvauksen kohteen välistä eroa tavoitteena saada katsoja asettumaan lapsen asemaan, kokemaan kuin lapsi. 2005, 331. Katsoja tuntee helpotusta, kun Elina pääsee juonirakenteen puitteissa yli ongelmistaan ja loppu antaa lupauksen paremmasta.

Ystäväni Henryssä ajelehtivan ja tässä mielessä henkilöidensä mielenlaatua osuvasti kuvaavan kerronnan korvaaminen lopussa sulkeumalla, jossa ongelmat häivytetään nopeasti, kielii halusta esittää lapsi kuitenkin viattomana, vaikka näin ei alun perin ehkä ajateltu. Tarinaan haetaan yllättäen ratkaisua Henryn äidin ja isän näkökulman kautta, minkä myötä elokuva saa hieman väkinäiseltä tuntuvan onnellisen lopun. Äiti on aikeissa hypätä sillalta pakomatkinsa päätteeksi, mutta veteen päätyykin isä. Isän yllättävä ratkaisu havahduttaa äidin sisäänpäin kääntyneestä tilastaan. Isän pelastumisen varmistuttua siirrytään loppukohtaukseen, jossa Elsi ja Henry heittelevät iloisina leipiä veteen Henryn tienaaamalla kolikoilla. Lopetus tuntuu sanovan, että ratkaisemalla – ainakin pinnallisesti – vanhempien ongelmat myös lasten ongelmat ratkeavat. Loppu voidaan nähdä myönnötyksenä perinteisen lasten- ja nuortenelokuvan suuntaan. Henry ja Elsi ovat saaneet toisistaan oikeat ystävät, eikä Henryn tarvitse salailla enää. Ystävyystensä he saavat voimavaroja ongelmiansa kohtaamiseen.

Elokuvien katsomiseen liittyy aina tietty melankolisuus, koska tiedämme, että se minkä näemme valkokankaalla, on vain heijastusta tapahtumista, joita ei ole koskaan ollut oikeasti olemassa. Elokuva,

⁸ Koska elokuva ei rakennu dramaattisen juonen varaan, on esitetty kommentteja, että siinä ei tapahdu mitään ja että asioita ei kehitellä alkua pidemmälle. (Ks. esim. <http://www.leffatykki.com/elokuva/ystavani-henry>. Linkki tarkistettu 10.3.10)

⁹ Powrie (2005, 343) erottaa kahdenlaista nostalgiaa: Itsesäälin värittämä nostalgia heittää katsojassa halun saavuttaa uudelleen lapsuuden viattomuus, kun taas säälin värittämä nostalgia saa katsojan ajattelemaan "onneksi oma lapsuuteni ei ollut tuollainen". Emma Wilson (2003, 2; 13–15) toteaa, että myös lapsen menetystä käsittelevissä elokuvissa lapsuus konstruoidaan jälkikäteen nostalgiseksi turvan paikaksi.

kuten valokuva, on ajan pysäyttämistä ja menneen säilyttämistä. Onkin luonnollista, että lapsuuskuvaukset, etenkin tuottaessaan hempeitä fantasioita, synnyttävät melankolisia ja nostalgisia tuntemuksia. (Vrt. Wilson 2003, 13–14.) Nostalgia, joka menneen ikävöintinä on melankolian sukulaiskäsite, on ollut tyyppillinen lähtökohta elokuvien lapsikuvausten tarkasteluun. Esimerkiksi Powrie (2005, 343) pitää nostalgiaa katsojien keskeisenä reaktiona elokuvien lapsikuvauksiin.⁹ Klaus Härön ja Auli Mantilan elokuvat kyseenalaistavat populaareja lapsikuvauksia hallitsevan myytin lapsuudesta onnen ja ilon aikana. Suomalaisten taiteilijoiden 1800-luvun lopun lapsiaiheisia maalauksia käsittelevässä artikkelissaan Riikka Stewen (1998) löytää teosten surumielisyydestä yhteyden melankolia-temaan. Stewen huomauttaa, että melankolian teema aletaan kytkeä lapsuuden menetykseen 1800-luvun lopulta alkaen. Tässä keskustelussa paratiisillinen, yhteenkuuluvuuden ja ajattomuuden hallitsema lapsuus päättyy siinä vaiheessa kun ihminen menettää tai kadottaa jotain tärkeää. Samalla syntyy muisti. Steweniä mukailien voidaan ajatella, että näin käy myös Elinalle, El-sille ja Henrylle. Heidän melankoliansa on suuressa määrin juuri sitä, että he kaipaavat ja muistelevat jotain menettämäänsä. Vanhemman menettäminen kuoleman, sairauden tai avioeron kautta on rikkonut olemassaolon eheyden ja viattomuuden.

Freudien melankolia-teorian kautta molempien elokuvien voi nähdä porautuvan lapsen subjektiiviseen kokemukseen ja siihen sisältyvään kaipuuseen ja menetyksen käsittelyyn. Elinan tapaukseen on mahdollista soveltaa melko vaivattomasti Freudin teoriaa melankoliasta käsittelemättömänä suruna. Henryn ja Elsin tarinoihin Freudin teoria soveltuu myös hyvin, sillä Freudin mukaan useimmiten melankolian aiheuttaa jokin muu menetys kuin läheisen kuolema. Elsin ja Henryn menetykset eivät ole yhtä konkreettisia kuin Elinan, mutta kompleksisempia ja sen vuoksi ehkä vielä vaikeammin voitettavia. Menetyksen erilaisuus näkyy myös tavassa, jolla mielenmaisemia hahmotetaan. Elinan tarina fokusoi suomaan, jolla on varsin selkeä symbolinen merkitys tarinan eri ulottuvuuksien kannalta. *Ystäväni Henryssä* menetyksen ja tunteiden vaikeammin tavoitettava luonne näkyy tietynä visuaalisena harhailevuutena, etsimisenä ja kuvattujen paikkojen epämääräisyytenä. Etenkin visuaalisen toteutuksen osalta elokuvien tunnelma on hyvin erilainen. *Näkymättömän Elinan* melankolisuus on lyyristä ja romanttista kun taas *Ystäväni Henryn* vieraannuttavaa ja ankeaa. Edellinen herättää mielikuvia melankoliasta itsetutkiskelun mahdollisuutena, mutta jälkimmäinen jättää epätoivoisemman vaikutelman onnellisesta käänteestä huolimatta. Lopussa molemmat elokuvat pyrkivät siis kohottamaan, positiiviseen ratkaisuun. Lastenelokuvan perinne, etenkin onnellisen lopun konventio, asettaa paineita juuri tähän suuntaan. Toisaalta lopetuksissa heijastuu lapsille luontainen halu katsoa eteenpäin. *Näkymättömän Elinan* ja *Ystäväni Henryn* perusteella lapsuuden melankolia on ohimenevä vaihe, jonka jälkeen elämä hymyilee taas.

Kirjallisuus

- Augé, Marc (1995) *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. London: Verso.
- Bowring, Jacky (2008) *A Field Guide to Melancholy*. Herts: Oldcastle Books.
- Bruno, Giuliana (2002) *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso.
- Eng, David L. (2000) Melancholia in the Late Twentieth Century. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* vol. 25: 2, 1275–1281.
- Flatley, Jonathan (2008) *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Freud, Sigmund (2002) [1917] Mourning and Melancholy. Teoksessa Jennifer Radden (toim.) *The Nature of Melancholy*. New York: Oxford University Press, 283–294.
- Granot, Tamar (2005) *Without You – Children and Young People Growing Up with Loss and its Effects*. London: GBR: Jessica Kingsley Publishers.
- Holland, Patricia (2004) *Picturing Childhood: The Myth of the Child in Popular Imagery*. London: I.B. Tauris.
- Jones, Owain (2007) An Ecology of Emotion, Memory, Self and Landscape. Teoksessa Joyce Davidson (toim.) *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate, 205–218.
- Kristeva, Julia (1989) *Black Sun: Depression and Melancholia*. New York: Columbia University Press.
- Kuhn, Annette (2008) *Ratcatcher*. New York: Palgrave Macmillan.
- Kuhn, Annette (2005) Thresholds: Film as Film and the Aesthetic Experience. *Screen* vol. 46: 4, 401–414.
- Lahti, Pirkko (1999) Suo ja mieli. Teoksessa Kirsi Hakala (toim.) *Suo on kaunis*. Helsinki: Maahenki, 100–103.
- Leader, Darian (2008) *The New Black: Mourning, Melancholia and Depression*. London: Penguin Books.
- Lefebvre, Martin (2006)a Introduction. Teoksessa Martin Lefebvre (toim.) *Landscape and Film*. New York: Routledge, xi–xxxi.
- Lefebvre, Martin (2006)b Between Setting and Landscape in the Cinema. Teoksessa Martin Lefebvre (toim.) *Landscape and Film*. New York: Routledge, 19–59.
- Lukingbeal, Chris (2005) Cinematic Landscapes. *Journal of Cultural Geography* vol. 23: 1, 3–22.
- Lury, Karen (2005) The Child in Film and Television: Introduction. *Screen* vol. 46: 3, 307–314.
- Mantila, Auli (2004) Hetki ennen Henryä: Auli Mantilan haastattelu. Haastattelijana Rita Aihonen. *Filmihullu* 2, 4–8.
- Powrie, Phil (2005) Unfamiliar Places: ‘Heterospection’ and Recent French Films on Children. *Screen* vol. 46: 3, 341–352.
- Radden, Jennifer (2002) Introduction: From Melancholic States to Clinical Depression. Teoksessa Jennifer Radden (toim.) *The Nature of Melancholy*. New York: Oxford University Press, 3–51.
- Radden, Jennifer (2009) *Moody Minds Distempered: Essays on Melancholy and Depression*. Oxford: Oxford University Press.
- Rodaway, Paul (1994) *Sensuous Geographies: Body, Sense and Place*. London: Routledge.
- Rosenqvist, Juha (2003) Sallittua lapsille. Lasten- ja nuortelokuvien uusi aika. Teok-

- sessä Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist ja Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle. Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 183–195.
- Sepänmaa, Yrjö (1999) Suo – esteettinen dilemma. Teoksessa Kirsi Hakala (toim.) *Suon kaunis*. Helsinki: Maahenki, 9–19.
- Sepänmaa, Yrjö (2002) Suomalaisen maiseman muodonmuutokset, teoksessa Inkeri Pitkäranta ja Esko Rahikainen *Suomalainen maisema. Maisematutkimuksen näkökulmia*. Helsinki: Helsingin yliopiston kirjasto, Suomen kansalliskirjasto, 80–83.
- Sihvonen, Jukka (1987) *Kuiviteltuja lapsia: Suomalaisen elokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.
- Stewen, Riikka (1998) Lapsuuden kuvia 1800-luvun muistikirjasta, teoksessa Ville Lukkarinen (toim.) *Taide ja okkultismi. Kirjoituksia taidehistorian rajamailta*. Helsinki: Taidehistorian seura.
- Tuohela, Kirsi (2008) *Huhtikuun tekstit. Kolmen naisen koettu ja kirjoitettu melankolia 1870–1900*. Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Urry, John (2007) The Place of Emotions within Place. Teoksessa Joyce Davidson (toim.) *Emotional Geographies*. Aldershot: Ashgate, 77–83.
- Wilson, Emma (2003) *Cinema's Missing Children*. London: Wallflower Press.
- Wilson, Emma (2005) Children, Emotion and Viewing in Contemporary European Film. *Screen* vol. 46: 3, 329–340.