

Tytti Rantanen

"ROUVA LEHMUSTO, EI SAA HIDASTAA!"

Kaupunki, kulutusyhteiskunta ja nainen Jaakko Pakkasvirran ja Jean-Luc Godardin elokuvissa

1960-luvun lopun yhteiskunnallisesti osallistuvat ja osallistavat elokuvat tarjoavat kulttuuripessimististä ajankuvaa synnyinhetkensä Suomesta ja Ranskasta. Jaakko Pakkasvirran Vihreä leski ja Kesäkapina sekä Jean-Luc Godardin Aviovaimo (Une femme mariée) ja Aviovaimo Pariisissa (2 ou 3 choses que je sais d'elle) havainnoivat naispäähenkilöidensä kautta niin kaupunkirakenteen muutosta kuin joko metaforiseen tai konkreettiseen prostituutioon ajavan kulutusyhteiskunnan aiheuttamia paineita. Kummankin ohjaajan kohdalla kehitys kulkee yksittäisen naiskohtalon kuvauksesta kohti yleisempää yhteiskuntakritiikkiä sekä uusien tuotantotapojen etsintää. Samalla hahmottuu kuva Godardin ja Pakkasvirran osallistuvien elokuvien kulttuurieroista.

Moderniin yhteiskuntaan täysivaltaisena, individuaalisena subjektina osallistuminen palautuu usein kuluttamiseen, eivätkä yhteiskunnalliset kysymykset naisen asemasta ja liikkumatilasta ole tästä irrallaan. Jo Gustave Flaubert osoitti tämän tarkkanäköisesti romaanissaan *Rouva Bovary* (1857). Romaani tunnetaan parhaiten ikävystyneen aviovaimon tuhoisien intohimoseikkailujen kuvauksena, mutta pintatasoa syvemmillä se ei peittele ivallista suhtautumistaan pikkuporvariston ulkokultaisuuteen. Emma Bovary ei myrkyttyädy kuoliaaksi rakkaushuoliensa vuoksi, vaan syvien talousvaikeuksien ajamana. Pienessä Yonvillen kylässä riutuvalle Emmalle kuluttaminen on luontainen alue sekä naiseuden toteuttamiseen että elämän tyhjyydeltä pakenemiseen. Hän

turvautuu siihen, oli kyse heittäytymisestä salasuhteeseen (ylelliset lahjat rakastajille) tai yrityksistä viettää hartaampaa elämää katumuusarjoituksineen (jolloin Emman on välttämätöntä saada erityinen rukoustuoli). Kylän kauppias L'heureux on läsnä Emman elämässä tiiviimmin kuin kukaan: hän täyttää kerkeästi Emman pienimmätkin materiaaliset mielihalut, keksii tilalle uusia ja rohkaisee ottamaan toistuvia vekseleitä.

Tavarataloista "naisten paratiiseina" kirjoittanut taide- ja kulttuurihistorioitsija Anna Kortelainen luonnehtii ostosten teon olleen usein naisen ainoita mahdollisuuksia liikkua kodin ulkopuolella ja käyttää valtaansa perheen arkisten hankintojen suorittamisessa (Kortelainen 2005, 75). Vaikka Kortelainen näkee kauppapaikat naisen haltuun ottamana liikkumatilana, suhtaudutaan 1960-luvun lopun kulutus- ja yhteiskuntakriittisissä teoksissa tähän asetelmaan kyseenalaistavammin: mikä on se tila, joka naiselle osoitetaan paikoin aggressiivisessa ja seksistisessä mainonnassa, joka hallitsee niin painettua mediaa kuin katukuvaakin vuosikymmenestä toiseen? Onko kuluttaminen ainoa tapa olla läsnä ja tulla näkyväksi urbaanissa ympäristössä?

Vertailen tässä artikkelissa kahta elokuvaohjaajaa, jotka kumpikin edustivat 1960- ja 1970-lukujen taitteessa niin sanotun uuden aallon vasenta laitaa. Jean-Luc Godard ja Jaakko Pakkasvirta jakoivat saman poliittisen eetoksen sekä tarpeen tehdä elokuvaa, joka herättää tiedostamaan ja keskustelemaan pelkän viihdyttämisen sijaan. Mutta missä määrin Pakkasvirran voi sanoa saaneen vaikutteita Godardilta, ja miten hänen toteutuksensa samoista yhteiskunnallisista teemoista (kulutusyhteiskunnan esineellistävä vaikutus ihmisiin yleensä ja naisiin erityisesti; modernin kaupunkisuunnittelun vieraannuttava vaikutus) eroavat Godardin vastaavista kuvauksista? Käsiteltävien elokuvien kanssa rinnakkain luen sekä suomalaisen että ranskalaisen uuden aallon tutkimusta, joka keskittyy nimenomaan Godardin ja Pakkasvirran elokuvien yhteiskunnalliseen osallistuvuuteen. Samalla tutkin, miten Pakkasvirta teki suomalaista poliittista elokuvaa ranskalaisin maustein, eli osoitan ne keskeiset aate- ja kulttuurihistorialliset erot, jotka käsiteltävistä elokuvista niiden aihepiirien samankaltaisuudesta huolimatta nousevat esiin. Näitä eroja havainnollistaakseni tarkastelen myös Godardin ja Pakkasvirran aikalaislausuntoja elokuvapolitiikkansa erityispiirteistä ja mahdollisista kehityssuunnista.

Käsittelen pääosin kahta elokuvaa kummaltakin ohjaajalta. Godard nostaa kotirouvan muuttuvan kaupungin kokijaksi, ensin verhotusti elokuvassa *Aviovaimo* (*Une femme mariée*, Ranska 1964), sitten ohjelmallisemmin elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa* (*2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Ranska 1967). Yhtälö, jossa naiseus, kuluttaminen ja pahoinvointi pikkuporvarillisessa elämänpiirissä kietoutuvat toisiinsa, on myös näkyvillä 1960-luvun lopun kotimaisessa yhteiskunnallisessa elokuvassa: Jaakko Pakkasvirran *Vihreä leski* (Suomi 1968) antaa kasvat vieraannuttavaan lähiöelämään näivettyvälle kotirouvalle. Ohjaajan seuraavaokuva *Kesäkapina* (Suomi 1970) taas etsii valokuvamalli Susannan kehityskertomuksen kautta keinoja rimpuilla irti kapitalismin "hellästä väkivallasta", kutenokuva välitekstissään kuvaa näkemystään omistamiseen perustuvasta kulutuskulttuurista.

Sekä Mauri Ylä-Kotola että Juha Oravala, jotka kumpikin ovat väitelleet Godardin elokuvatuotannon filosofisesta luonteesta, kritisoivat niin aikalais- kuin myöhemmänkin tutkimuksen yksinkertaistavaa otetta, joka palauttaa Godardin tematiikan vain yhteiskunnan kultusproblematiikan tai poliittisen ideologian heijastajaksi (Ylä-Kotola 1998, 25; Oravala 2005, 21 sekä 2008, 111–113). Niin Ylä-Kotola kuin Oravalakin ottavat huomioon Godardin koko siihenastisen elokuva-tuotannon, josta maolainen kausi ja sitä seurannut Dziga Vertov -vaihe muodostavat vain osan. En tämän artikkelin laajuudessa tarkastele Godardia mediafilosofina (kuten Ylä-Kotola) enkä pääse syventymään Godardin elokuvantekotavan tutkivuuteen Gilles Deleuzen elokuvakäsitysten valossa (kuten Oravala). En myöskään yritä väittää, että Godardin 1960-luvun elokuvat olisivat *pelkästään* politisoinnin välineitä, vaan, kuten Oravala tutkimuksessaan osoittaa, ne ovat osa Godardin koko uran kattavaa pyrkimystä muodostaa elokuvalla oma, itsenäinen kieli. Transnationaalien elokuvatuotannon tutkimuksen nimissä pidän kuitenkin mielekkäänä vertailla Godardin ja hänestä selvästi innoittuneen Pakkasvirran keinoja tehdä poliittiseen keskusteluun osallistuvaa elokuvaa – sillä Godardinkaan elokuvat eivät ole tuosta keskustelusta erillään, vaikka niillä on muitakin ambitiesiöitä. 1970-luvulle tultaessa Godard ja Pakkasvirta jatkoivat tutkivan ja taistelevan elokuvantekijän tietään keskenään eri suuntiin, mutta 1960-luvun lopussa on leikkauspiste, jossa esteettiset ja temaattiset ainekset osittain kohtasivat.

Aviovaimo ja *Aviovaimo Pariisissa* tarjoavat hedelmällisen vertailukohtan suhteessa Pakkasvirran ensimmäisten elokuvien polttavaan kysymykseen naisen itsemääräämisoikeudesta, liikkumatilasta ja yhteiskunnallisesta pahoinvoinnista. Tutkimalla rinnakkain Godardia,



Aviovaimo Pariisissa -elokuvassa Godard kuvaa rinnakkain kahta päähenkilöään, Juliettea (Marina Vlady) ja modernia suur-Pariisia.

Pakkasvirtaa sekä heidän tulkintojaan 1960-luvun kaupunkilaisnaisen sosiaalisesta todellisuudesta paljastuu myös kulttuurihistoriallisia eroja yhteiskuntakuvauksessa: useimpien Godardin elokuvien maailma rajautuu rakennemuutosta läpikäyvän suurkaupungin ja sen laitamiin sisään, mutta Pakkasvirran elokuvissa 1960-luvun suuri muutto, ihmisten siirtyminen agraarikulttuurista kaupunkilaiseen kulutuskulttuuriin, muodostaa yhden kipupisteen. Sekä Godard että Pakkasvirta ovat selvästi huolissaan tilasta, joka ihmiselle jää yhdyskuntasuunnittelun kiivaassa tahdissa, mutta toisin kuin Pakkasvirran elokuvissa, maaseutu ei Godardille ole idyllinen tyysija, josta etsittäisiin kaupunkilaisuutta autenttisempaa tai vapaampaa (mielen)maisemaa.¹

Mervi Pantti toteaa 1960-luvun kotimaisen elokuvan painottavan yhtenäiskulttuurista irrottautuvan sukupolven erityiskokemuksia, joihin liittyy juuri nopean kaupungistumisen sekä elinkeinorakenteen muutoksen seurauksena sosiaalinen murros (Pantti 1993, 44–45). *Vihreän lesken* kohdalla tätä kipupistettä ei nimetä suoraan, mutta sillä on suoria vaikutuksia elokuvan päähenkilöön, kotirouva Helinä Lehmustoon, joka pystyy vapautumaan vain kesälomalla kotiseutunsa metsässä, aina siihen pisteeseen asti, että rohkaistuu lähestymään aviomiästään seksuaalisesti. *Kesäkapina* taas esittää agraari-idyllin kyseenalaisessa valossa kuvatessaan karkein vedoin ”suomalaisen onnen etsintää” ja ihmisiä suviyössä, lavatanssien lomassa nujakoi-massa ja savessa kieriskelemässä.

Myös naiskuvauksina Godardin ja Pakkasvirran elokuvat ovat kiinnostavia, sillä ne näyttävät yhteiskunnallisessa naisnäkökulmassaan jäävän taitekohdan ilmiöksi: Godardin elokuvaa *Aviovaimo Pariisissa* seuranneet elokuvat, muun muassa *Kiinatar* (*La Chinoise*, Ranska 1967) ja *Le gai savoir* (Ranska ja Saksan liittotasavalta 1969) eivät keskity suoraan sukupuolisuutta koskeviin kysymyksiin, vaan taltioivat etupäässä radikaalia opiskelijaliikettä. Godardin uran alkupuolen naiskuvaus puolestaan ei kytkeydy yhtä voimakkaasti sosiaaliseen todellisuuteen – lukuun ottamatta kenties elokuvaa *Elää elämäänsä* (*Vivre sa vie*, Ranska 1962). Suomessa taas 1970-luvun poliittinenokuva, kuten Erkki Kivikosken *Laukaus tehtaalla* (Suomi 1973) ja Pakkasvirran *Jouluksi kotiin* (Suomi 1975), keskittyi kuvaamaan nimenomaan miespuolisen työläisen kujanjuoksua.² Miehisen ahdingon yhteiskunnalliseen ulottuvuuteen keskittyy myös Mikko Niskasen *Kahdeksan surmanluotia* (Suomi 1972), joka kasvaa kuvaukseksi maaseudun syrjäytyneissä ja puutteellisissa oloissa kytevästä herravihasta. Vaikka tässä artikkelissa käsitellyt elokuvat eivät edusta emansipatorista feminismiä, ne ovat – paikoin kärjistettyinäkin – puheenvuoroja ihmissuhteiden ja yhteisön valtapeleistä naisen näkökulmasta (*Vihreä leski* ja *Aviovaimo*) sekä naisen asemasta markkinataloudessa (*Kesäkapina* ja *Aviovaimo Pariisissa*).

Elokuvan ja maailman dialektiset kohtaamiset leikkauspöydällä

Vihreä leski esittää tutkimansa yhteiskunnallisen ongelman rakenteeltaan konventionaalisen, juonikeskeisen näytelmäelokuvan muodossa, mutta *Kesäkapina* on jo enemmän kollaasinomainen rakennel-

¹ Godardin tie-elokuvissa *Hullu Pierrot* (*Pierrot le Fou*, Ranska ja Italia 1965) ja *Viikonloppu* (*Week End*, Ranska ja Italia 1967) kyllä lähde-tään rannikolle ja maa-seudulle, mutta tilanteet ja kohtaamiset toinen toistaan oudompien vastaantulijoiden kanssa eskaloituvat lopulta absurdin väkivaltaisiksi – on kuin kaupunkilaiset hahmot toisivat tulles-saan väkivallan syrjä-seuduille.

² Eija-Elina Bergholmin *Marja pieni!* (Suomi 1973) edustaa aika-kautensa kotimaisessa poliittisessa elokuvassa harvinaisempaa naisnäkökulmaa. Päähenkilö on parempiin piireihin pyrkivä konttoristi, joka vasta elokuvan lopussa herää tiedostamaan todellisen paikkansa luokkansa riveissä, samaan tapaan kuin Pakkasvirran *Kesäkapinan* valokuvamalli Susanna. Myös Reima Kekäläisen televisiosovitus Lassi Sinkkosen romaanista *Solveigin laulu* (1970; Kekäläisen ohjaus vuodelta 1973) antaa kasvat ja äänen nuoren työläisnaisen kokemuksille.

³ Godard selvästikin innoittui detournement-tekniikasta ja situationistien ajatuksista, mutta SI tuomitsi jyrkästi Godardin 1960-luvun puolenvälin situationistiset sovellusryitykset ja piti tätä kaupallisena vääristelijänä (Pyhtilä 2005, 66; deBaecque 2010, 377, 422–423).

ma, jossa fiktiiviset ja ei-fiktiiviset piirteet sekoittuvat. *Kesäkapinan* varsinaista juonta – päähenkilön kehityskertomusta – kuljettavaan kerrontaan liittyy dokumentaarisia otoksia niin mielenosoituksista kuin maalaishäistäkin, mihin on osaltaan vaikuttanut dokumentaristi Lasse Naukkarisen panos elokuvan kuvaajana. Niin ranskalaiset kuin suomalaisetkin uuden aallon elokuvat olivat lähempänä dokumenttielokuvan perinteestä tuttuja ilmaisukeinoja kuin useimmat niitä edeltävän studiojärjestelmän kulta-ajan tuotannot. Uusien tuotantotapojen suosima kevyt kuvauskalusto oli omiaan taltioimaan katujen ja kahviloiden elämää sellaisena kuin se oli – tai sellaisena kuin ohjaajat sen halusivat näyttää.

Raja dokumenttielokuvan ja näytelmäelokuvan välillä on häilyvä ja kaikkea muuta kuin mustavalkoinen. David Sterritt tuo esiin merkittävän eron nuorten ranskalaisten ohjaajien ja heidän henkisen oppi-isänsä, André Bazinin välillä: Godard ohjaajatovereineen jakoi kyllä Bazinin ihailun italialaisia neorealisteja kohtaan, mutta ei halunnut nähdä elokuvan puhtaimpana muotona toden jäljittämistä. Elokuva sisälsi todellisuuden dokumentointia, mutta olennaisempaa oli muokata tästä todellisuudesta elokuvataidetta, joka tiedostaa oman elokuvallisuutensa eikä peittele sitä. (Sterritt 1999, 5–6.) Vuonna 1962 *Cahiers du Cinémalle* antamassaan haastattelussa Godard käsittelee toden ja kauneuden, dokumentaarisuuden ja speaktaakkelimaisuuden suhdetta: kummatkin puolet ovat läsnä hänen ihailemiensa ohjaajien, Robert Flahertyn ja Sergei Eisensteinin tuotannossa, kumpaakin puolta Godard tavoitteli itse kuvaamalla speaktaakkelimaisia hahmoja (agentteja, rikollisia, prostituoituja) arkisissa ympäristöissä (Godard 1986a, 181).

Kesäkapinan kohdalla dokumentaarisuuden ja speaktaakkelimaisuuden suhde on monimutkainen: siinä missä Godardin elokuvien tekstuuriin liittyy autenttisen oloisia mainosjulisteita ja lehtileikkeitä, ovat *Kesäkapinan* kritisoimaa kapitalistista kulutusyhteiskuntaa edustavat mainospalat räikeässä parodisuudessaan selkeästi keinotekoisia. Ne ovat speaktaakkelimaisempia kuin tosielämän mainokset, jotka nekin tosin ovat aina tehtyjä ja näyteltyjä. Godardin elokuvallisen tekstuurin kollaasimaisuus liittyy Kansainvälisten situationistien (SI) lanseeraamaan detournement-tekniikkaan, jonka Marko Pyhtilä on määritellyt tarkoittaneen alun perin ”olemassa olevien (esteettisten) elementtien uusiokäyttöä vallankumouksellisiin tarkoituksiin.” (Pyhtilä 2005, 60).³ Perinteisestä taiteellisesta kollaasista se erosi julkilautetun poliittisuutensa kautta; detournement-tekniikan tarkoitus oli kritisoida vallitsevaa kieltä ja toimia kriittisen ajattelun lähtökohtana (emts., 61–63).

Jo elokuvassa *Aviovaimo* naistenlehtien mainosten esineellistävyys korostuu, kun ne ikään kuin elokuvallisen leikekirjan muodossa kuvaavat sitä visuaalista maisemaa, jonka keskellä Charlotte luovii. *Aviovaimo Pariisissa* yhdistää mainoksiin, valokuviin ja lehtileikkeisiin kieltä ja ajattelua problematisoivan kertojaäänän, jolloin detournement on *Aviovaimon* esiasetta itsetiedostavampi ja analyttisempi. Pakkasvirran detournement on keinotekoinen, sillä mainokset eivät ole ”autenttisia” siinä mielessä kuin Godardilla. Ne tulevat samasta kerronnallisesta maailmasta, jossa näemme niitä kuvattavan. Pyrkiessään

paljastamaan mainosmaailman valheellisuuden Pakkasvirta ei tyydy olemassa oleviin mainoksiin, vaan tekee omat, kärjistetyt parodiansa.

Etokseltaan marxilaisen *Kesäkapinan* päähenkilö on valokuvamalli Susanna, joka myy itsensä toistuvasti markkinataloudelle mainostessaan pehmopornahtavissa kuvissa milloin savukkeita, milloin tekokynsiä. Titta Karakorven näyttelemä Susanna muuttuu muoviseksi mallinukeksi, kulutustavaraksi muiden kulutustavaroiden keskellä ja vaalii elokuvan stereotyyppisinä ja harhaisina esittämiä haaveita rikkaasta miehestä ja kauniista kodista. Lopulta hän havahtuu pahoinvoinnistaan tiedostamaan riiston, joka syntyy epäsuhdasta sen välillä, mitä markkinatalous yksilöltä vaatii ja mitä se sille vastavuoroisesti tarjoaa. Susanna ryhtyy aktiivisesti vastustamaan järjestelmää, jonka mannekiinina on siihen asti toiminut. Myös Sakari Toiviainen kiinnittää huomion Pakkasvirran elokuvien tasapainoiluun yksilöllisen naiskuvauksen ja toisaalta yhteiskunnallisten rakenteiden välillä, joiden ristipaineesta Toiviaisen mukaan lyö silmille ”väkivalta, kaksinaismoraali, rooliodotukset, sosiaaliset paineet, henkinen ja taloudellinen riisto” (Toiviainen 1975, 106).

Pakkasvirran elokuvista *Kesäkapinassa* on selkeimmin nähtävillä ranskalaisen uuden aallon, erityisesti Jean-Luc Godardin vaikutteet, kuten välitekstien käyttö ja näytelmäelokuvan kerronnallisen eheyden tietoinen rikkominen esimerkiksi näyttelijän ja tämän roolihahmon välisellä rajankäynnillä leikittelemällä. *Aviovaimo Pariisissa* -elokuvan alussa esitellään näyttelijätär Marina Vlady ja vasta sitten hänen roolihahmonsia Juliette, *Kesäkapinassa* taas eräs väliteksti kuuluu: ”Näyttelijä Melasniemi esittelee kulutusyhteiskunnan rakenteen”. *Kesäkapinan* kulutuskriittinen erityispiirre on myös vinoutuneiden mainosparodioiden käyttö, joka toisaalta katkoo, toisaalta rytmittää varsinaisen tarinan, Susannan kehityskertomuksen, kulkua eräänlaisina metafiktiivisinä mainoskatkoina. Mainokset ovat erilaisessa, parodisemmassa, roolissa kuin Godardilla, jonka elokuvissa ne ovat osa sitä visuaalista ja kulttuurista kollaasia, joka elokuvissa puhuu varsinaisen dialogin kanssa päällekkäin. Juha Oravala painottaa Godardin pyrkimystä muodostaa montaasin keinoin täysipainoista elokuvailmaisua, jonka audiovisuaalinen kommunikaatio ei pysähdy kielen rajoihin tai realistisen representaation vaatimuksiin (Oravala 2005, 32 ja 2008, 115 ja *passim*). Niinpä mainosten ja muun väläyksenomaisen kuvaston tarkoitus ei ole vain kuvittaa Godardin pohdintoja, vaan nivoutua omaehtoiseksi osaksi elokuvan koko tekstuuria.

Mervi Pantti toteaa *Kesäkapinan* vastanneen parhaiten Godardin vaatimusta tehdä poliittista (tässä yhteydessä siis vasemmistolaista) elokuvaa *poliittisesti*, mikä ei tapahtunut hetkeäkään liian myöhään aikalaiskriitikoiden vasemman laidan petyttyä uuden aallon keskiluokkaisuuteen ja yhteiskunnallisen osallistumisen pinnallisuuteen ja poseeraavuuteen (Pantti 1998, 48, 51–53). Pantti yhdistää Pakkasvirran käyttämät, vieraannuttamiseen tähtäävät keinot, kuten välitekstien käytön, Brechtin dialektiseen teatterikäsitukseen, mutta mainitsee Pakkasvirran kehittäneen samassa hengessä myös brechtiläiseen teatteriin nähden uusia keinoja, kuten montaasikokeilut sekä kuvan ja äänen suhteiden problematisoinnin (Pantti 1998, 179). Brechtin vaikutus Ylioppilasteatterin johtajana vuosina 1958–1962 toimineeseen

⁴ Brita Polttilan suomentamassa Brechtin runojen valikoimassa runo on jaettu säkeisiin hivenen *Kesäkapin*-*nan* alkuteksteistä poikkeavalla tavalla. *Runoja*-teoksessa sama runo esiintyy seuraavassa muodossa: "Ansaitakseni leipäni menen joka aamu / valheiden markkinoille. / Toivorikkaana / minä asetun myyjien riviin." Olen kuitenkin jättänyt artikkelin leipätekstiin *Kesäkapinassa* nähtävän muotoilun, koska artikkelin kohteena on Pakkasvirran elokuva, ei Brechtin runo.

Pakkasvirtaan on ilmeinen, sillä jo Kesäkapinan alkutekstit loppuvat Brechtin runoon "Hollywood": "Ansaitakseni leipäni menen joka aamu / valheiden markkinoille toivorikkaana. / Minä asetun myyjien riviin." (Brecht 1999, 101.)⁴ Toisaalta Brecht-vaikutteet tullevat paitsi Pakkasvirran omasta taustasta teatterivaikuttajana, myös Godardin elokuvallisista dialektiikan sovelluksista, joihin tyypillisesti kuuluu juuri samoja keinoja, jotka Pantti mainitsee Pakkasvirran keksintöinä ja jotka ovat läsnä myös elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa*. Elokuvakeronnan lineaarisuuden ja koherenssin tietoinen rikkominen tähtää Toiviaisen (1975, 108) mukaan aktivoimaan katsojaa uudella tavalla arvioimaan suhdettaan paitsi *Kesäkapinaan*, myös kaikkeen muuhun näkemäänsä elokuvaan, "oopiumielokuvan illuusioon".

Brechtin eepisen teatterin lisäksi myös Dziga Vertovin vaikutus Godardin elokuvakieleen on ilmeinen – jo silläkkin tasolla, että Godardin ja Jean-Pierre Gorinin perustama elokuvakollektiivi sai nimensä Vertovin mukaan. David Sterrittin (1999, 36) mukaan Vertovin ja Godardin yhdistävä tekijä on käsitys montaaista elokuvan keskeisimpänä työvaiheena: jaloin elokuva ei synny fiktiivisistä rakennelmista, vaan kameran ja tosielämän kohtaamisen taiteellisesta järjestelystä ja valikoimisesta. Toiviaisen luonnehdinta "oopiumielokuvan illuusiosta" puolestaan sisältää kaikki Frankfurttin koulukunnan ideologiakriittikistä. Theodor Adorno ja Max Horkheimer kuvaavat massakulttuuriteollisuuden tuotteiden, ennen kaikkea elokuvien, rakentuvan sen varaan, että niitä kuuluukin kuluttaa hajamielisenä eikä katsojan itsenäinen ajatustointa ole suotavaa. Lopulta tuotantotekniikat kehittyvät toistamaan kokemusmaailman ilmiöitä sellaisella tarkkuudella, että niiden luoma harhakuva on ulkopuolisen maailman saumatonta jatketta. (Adorno & Horkheimer 2008, 169–170.) Vertovilainen montaaasin ideaali toimii juuri päinvastoin: elokuva illuusiointeen ei syrjäytä tosielämää, vaan tosielämä tunkeutuu osaksi elokuvaa ja osallistaa katsojan dialogiin elokuvan kanssa.

Sterritt (1999, 36) nostaa Brechtin ja Vertovin rinnalle kolmannen Godardin poliittiseen elokuvaan vaikuttaneen ajattelijan, Mao Tse-Tungin. Godardin maolaisen kauden elokuva painottaa henkilökohtaista itsereflektiota tienä ideologiseen kirkastumiseen; ruohonjuuritason aktivismi yhdistyy kiinteästi teoreettisiin pohdintoihin. Maolaisen ideologian mukaan myös elokuvantekijän voimakas sitoutuminen kolmannen maailman ongelmiin on avainasemassa taistelussa imperialismin ylivaltaa ja alistavaa porvaristoa vastaan. Tässä lienee eräs keskeinen kulttuuriero Godardin ja Pakkasvirran poliittisesti kantaa ottavan elokuvan välillä: maolaisuus oli Suomessa huomattavasti marginaalisempi ilmiö kuin Ranskassa. Suomen vasemmistolainen kulttuuri-ilmapiiri muuttui etenkin vähemmistökommunistien dominoimalle 1970-luvulle tultaessa varsin dogmaattiseksi, ja tästä oireita voi nähdä myös *Kesäkapinassa*, jonka sävy on pikemminkin julistava kuin pohdiskeleva, osoitteleva ja esitelmöivä kuin kysymyksiä esittävä. Godardin 1960-luvun elokuvista ilmeisimmin maolaisiin teoksiin kuuluu luonnollisesti *Kiinatar*, mutta jo vuoden 1965 *Hullu Pierrot*-elokuvasta eteenpäin Godard tuo voimakkaasti esiin maailmanpolitiikkaa, etenkin Vietnamin sotaa. Myös *Aviovaimo Pariisissa* -elokuva

suo Pariisiin aluekehityksen kuvaamisen ohella huomionsa myös Vietnamin sodalle.

Vaikka Jean-Luc Godard ei kaihtanut politiikkaa uransa alkuvaiheilakaan (jo Godardin toinen pitkä elokuva, *Pieni sotilas, Le petit soldat*, Ranska 1960, kiellettiin kolmeksi vuodeksi, koska se käsitteli Algerian sodan tulenarkaa tilannetta ja kidutusta), muuttuivat hänen elokuvansa 1960-luvun puolenvälin jälkeen asteittain radikaaleimmiksi sodanjulistuksiksi vallitsevaa järjestelmää ja totunnaisia esitystapoja vastaan. Käytännössä tämä radikaalisuus vaikutti sekä muotoon että sisältöön ja tarkoitti esimerkiksi dialogin korvautumista monin paikoin pitkillä, maailmanpolitiikan tilaa ruotivilla palopuheilla, katkelmallisuuden ja kollaasimaisuuden lisääntymistä, yksilön toissijaisuutta yhteisöön nähden. *Kiinatar* kuvaa maolaisen opiskelijasolun ponnisteluja vallankumouksen edistämiseksi, elokuvassa *Viikonloppu* puolestaan ahneen porvarispariskunnan viikonloppumatka saa verisiä ja väkivaltaisia käännteitä ja huipentuu militanttien kannibaalihippien, "Seine-et-Oisen vapautusrintaman", kaappaamiksi joutumiseen. Nämä vuoden 1968 opiskelijamellakkaa enteilevät elokuvat ovat kuitenkin vielä leikkisiä verrattuna Dziga Vertov -kollektiivin ankaran vallankumouksellisiin elokuviin. Godardin elokuvailemaisua ei kuitenkaan pidä pelkistää pelkäksi vasemmistolaiseksi ideologiakritiikiksi, jolle estetiikalla olisi vain alisteista välinearvoa. Juha Oravala painottaa, ettei Godard itsekkään nähnyt kategorista eroa poliittisen elokuvan ja luovan taiteellisen prosessin välillä (Oravala 2008, 113).

Kuten Pakkasvirran kohdalla, yksi mahdollisuus tarkastella Godardin politisoitumisen radikalisoitumista ja muuttumista avoimemmin



Aviovaimo Pariisissa jättää tilaa epäroinnille ja kysymyksille. Suurin osa elokuvan monologeista koostuu kieltä ja ympäröivää todellisuutta koskevista pohdintoista.

sitoutuneeksi on seurata hänen naiskuvauksensa kehitystä, vaikka elokuvien *Aviovaimo* ja *Aviovaimo Pariisissa* välissä onkin muita elokuvia. Godard kuvaa useassa elokuvassa naista, joka epäröi kahden miessuhteen välillä, pettää aviomiestään tai harjoittaa prostituutiota. *Nainen on aina nainen* (*Une femme est une femme*, Ranska ja Italia 1961) ja *Elää elämäänsä* ovat vielä yksilötarinoita, ihmiskohtaloita. *Aviovaimossa* päähenkilön, Macha Mérilin näyttelemän Charlotten, henkilökohtaiseen päättämättömyyteen aviomiehen ja rakastajan välillä sekoittuu mainosten ja naistenlehtien esittelemä ja vakiinnuttama normisto, joka tarkkaan määrittelee, mikä on toivottu rinnanypäryys ja miten siihen voi vaikuttaa. Vielä enemmän pääsemättömissä kulutushyödykkeiden, mainosten ja tulkinnanvaraisten merkkien sokkelossa ovat elokuvassa *Aviovaimo Pariisissa* sekä päähenkilö Juliette että kuiskaten olemisensa, kielensä ja maailmansa rajoja pohtiva voice over -kommentoiija, Godardin äänellä puhuva ohjaaja-kertoja. Jos *Kesäkapinan* Susannan prostituutio onkin politisoitu metafora, Juliette puolestaan on konkreettisesti kulutushyödyke, sillä hän myy itseään rahoittaakseen elämänsä, jonka hinta Pariisin suurkaupunkialueella on kallis. Julietten mies tosin työskentelee autokorjaamolla, mutta Juliette halveksii miehensä ”tyytymistä siihen, mitä jo on”.

Eksyneet edustusrouvat lähiössä

Elokuvassaan *Aviovaimo Pariisissa* Godard kuvaa kumpaakin päähenkilöönsä, Juliettea ja suur-Pariisia, rinta rinnan. Näemme Julietten matkalla kahvilaan, samassa yhteydessä näemme myös rakennustyömaata, moottoritien liittymää, parkkipaikkoja. Kuviin yhdistyy ohjaaja-kertojan ääni: ”Tutkin kaupunkia, sen asukkaita ja niiden välisiä rajoja yhtä tarkasti kuin biologi tutkii yksilön ja lajin välisiä suhteita evoluutiossa. Vain siten voin käsitellä sosiaalipatologian ongelmia ja muodostaa toivoa aidosta uudesta kaupungista.” Itsekin sosiaalipatologiseen analyysiin tähtäävä *Vihreä leski* alkaa yleiskuvauksena uuden puutarhakaupungin, Tapiolan, idyllistä; kerrostalot hohtavat uutuut-taan ja nurmiketät ovat hyvin hoidettuja. Mittakaava on kuitenkin yksilöä suurempi, autojonojen ja koululaisryhmien liikettä.

Elokuvassa ensimmäiseksi kohdattava yksilö on nainen, joka kuvailee lähiöönneaan kuin opeteltuna litaniana, jonka tarkoitus tuntuu olevan vakuuttaa paitsi kuulija, myös lausujansa valitun elämäntavan autuudesta: ”Kyllä kiitos minä viihdyn täällä... Kun on asuinpaikka, mies ja lapsi, mitä muuta kaipaa”. Jo Adorno ja Horkheimer kuvaavat alun perin vuonna 1947 ilmestyneessä *Valistuksen dialektiikassa* uusien esikaupunkialueiden olevan sisäisesti tyhjiä kuin ”maailmannäyttelyiden purettaviksi rakennetut näyttelypaviljongit”. He jatkavat luonnehtimalla kaupunkien asuntorakennusohjelmien alistavan yksilön pääoman ikeeseen ”hygieenisillä pikkuasunnoillaan”. (Adorno & Horkheimer 2008, 162.) *Vihreän lesken* tarjoama kuva modernista esikaupungista ei ole juuri lohdullisempi; pääpaino on ihmisten eristäytyneisyyden ja asuinympäristön tasapäisen yhdenmukaisuuden ristiriidassa.

Vihreä leski ei suinkaan ole ensimmäinen kotimainen teos, joka keskittyy kuvaamaan kasvavien esikaupunkien kotirouvaa ja tämän ongelmia. Kirjallinen vastine maaseudulta esikaupunkiin muuttaneelle rouva Lehmustolle lienee Marja-Liisa Vartion romaanin *Kaikki naiset näkevät unia* (1960) rouva Pyy. Vartion romaanista väitellyt Helena Ruuska tuo esiin rouva Pyy'n kulutuskeskeisyyden: oman identiteetin toteuttaminen ajan ihanteiden mukaan sisustetussa kodissa asvana modernina kaupunkilaisnaisena vaatii rahaa ja oikeanlaisten kulutusvalintojen tekemistä elintasokilvassa (Ruuska 2010, 127–129). Vartion romaani pitää paikkansa kuitenkin modernistisena eksistentiaalisena esityksenä tai toisaalta uuden kaupunkilaisen keskiluokan tapainkuvausena eikä suuntaa kärkeään suoraan yhteiskuntaa vastaan. Rouva Pyy'nkin pinnallinen materialistisuus ja ulkokultainen edustavuuden tavoittelu näyttättyy rouva Bovaryn huikentelevaisuuteen rinnastuvana henkilökohtaisena ominaisuutena.

Vartion ja Pakkasvirran naiskuvauksen painotuseroissa näkyy Pantin (1998, 165) kuvaama siirtymä: 1950-luvun modernismin vieraantumisen on sävyllään eksistentiaalistista, maailmaan heitetyn yksilön vierautta suhteessa ympäristöönsä ja olemassaoloonsa. 1960-luvun vasemmistolaisissa teoksissa vieraantuminen sitä vastoin mielletään marxilaisen filosofian mukaan ”kapitalismin sivutuotteeksi”, sosiaalisesti ongelmaksi joka syntyy, kun työläinen etäännyy yhä monimutkaistuvammista tuotantoprosesseista ja menettää tunteen oman työnsä hallinnasta. Toisaalta *Vihreässä leskessä* vieraantuneisuus on ennen kaikkea rakennemuutoksen aiheuttamaa, ensimmäisen polven kaupunkilaisen juurettomuuden aiheuttamaa pahoinvointia. *Kesäkapina* kuvaa kärjistetympään marxilaisittain vieraantumisen noidankehää, jossa Susanna yrittää lääkitä mainoskuvausten aiheuttamaa henkistä tyhjyyttä alkoholilla ja irtosuhteilla.



Vihreän lesken rouva Lehmusto (Eija Pokkinen) Tapiolan uudessa uimahallissa.

Eija Pokkisen näyttelemän Rouva Lehmuston lähiöelämä näyttäytyy päällisin puolin samanlaisena kuin naisen elämä Anna Kortelaisen tutkimissa Émile Zolan romaaneissa: varsinaisen työelämän ulkopuolelle jääville rouville muodostuu kaupan myyjättäristä työyhteisön kaltainen verkosto, joka tarjoaa yksinäiseen elämään varmuutta ja sosiaalisuutta (Kortelainen 2005, 78, 80). Rouva Lehmuston elinpiiri on rajattu; hän viettää enimmäkseen osan ajasta kotona lasten kanssa. Kodin ulkopuoliset rutiinit, kuten voimistelutunnit ja kampaamokäynnit ovat toisaalta mahdollisuuksia sosiaaliseen elämään, toisaalta ne ovat osa itsestään huolehtivan kotirouvan pieniä velvollisuuksia, sillä edustavan rouvan kuuluu olla hyväkuntoinen ja huoliteltu. Kampaamon pienen, yllättävän dekadentin, seurapiirin kautta löytyy myöhemmin rouva Lehmustolle uudenlaista liikkumatilaa, jossa siinäkin hän ei aivan tunnu olevan kotonaan, sillä elokuvan loppua kohden Kortelaisen maalailema kuva kuluttamisen kautta solmittujen ihmiskontaktien tuomasta varmuudesta ja sosiaalisuudesta kääntyy irvokkaasti päälleen. Dekadenssista huolimatta kampaamossakin pidetään yllä diskurssia, joka pyrkii säilyttämään kotirouvan moitteettoman julkisivun sen kyseenalaistamisen sijaan: mairitteleva kampaaja vakuuttelee, että kampaamokäynnin jälkeen ”Rouva voi sitten edustaa niin kuin asiaan kuuluu”. Samoja edustamiskelpoisuuden paineita syntyy naisvoimistelussa, jossa liikuntaohjaaja napauttaa tunneilta pois jättäytyneelle rouva Lehmustolle: ”Sitä lihoo niin helposti kun ei liiku!”

Minna Salmi kiinnittää huomionsa itsenäisyyden ja valinnanvapauden puutteeseen naisen kapeassa liikkumatilassa: Aviomies liikkuu ympäri maata myyntimatkoillaan, mutta passiivisena kuvatus kotirouvan jokapäiväinen tehtävä on huolehtia ulkonäöstään. Kampaamon seurapiirikään ei lopulta kannusta itsenäisyyteen, sillä puhe ei ikinä eksy piirin määrittämän naiseuden ulkopuolelle. (Salmi 2009, 168–169.) Uudet ystävättäret kyllä yllyttävät, jopa painostavat, rouva Lehmustoa heittäytymään salasuhteeseen, mutta estottoman seikkailijattaren rooli ei näytä sujuvan naiselta luontevasti. Niinpä salasuhteeseen heittäytyminen vaikuttaa samalla tavoin ulkoa päin tulevalta paineelta kuin edustusrouvana oleminen, olkoonkin äiti–huora-dikotomian vastakkaisesta päästä. Kun railakas kaksoiselämä alkaa käydä rouva Lehmuston voimille, kannustavat uudet ystävättäret turvautumaan apukeinoihin, kuten laihdutuslääkkeisiin – julkisivu ei saa kärsiä.

Ulkoapäin tulevilta paineilta ei säästy myöskään *Aviovaimon* Charlotte, joka hämmentyneenä sukkuloi aviomiehen ja rakastajan välillä osaamatta tehdä valintaa. Rouva Lehmuston miehen tapaan myös Charlotten aviomies on paljon poissa, mutta haluaisi silti säilyttää kontrollin vaimoonsa ja on jopa palkannut yksityisetsivän varjostamaan uskotonta vaimoaan. Charlotte käyttää koko kaupunkia kuitenkin huomattavasti suvereenimmin pelikenttänään kuin kotinurkkiin rajoittunut rouva Lehmusto. Sulavasti hän vaihtaa taksista toiseen, kuin eksyttääkseen omistamaan ja hallitsemaan pyrkivät miehet kannoiltaan. Sulavuus on kuitenkin näennäistä – kuin symbolina hämmennyksen kasvulle Charlotte kompastuu ja kaatuu juostessaan pois lääkärin vastaanotolta, jossa hän on saanut kuulla olevansa raskaana jommallekummalle kahdesta miehestään. Hämmennyksestä kielivät myös Charlotten kuiskaavat, katkonaiset voice-over -mono-

logit, joita kuullaan useimmiten, kun Charlotte on joko rakastajansa tai aviomiehensä lähellä, tai sitten välittömästi kohtaamisen jälkeen, kuten seuraava katkelma: "Kuka minä olen? / En ole koskaan tiennyt varmasti / Verbi 'seurata' / Muita syitä / Olin ennen / Ei täällä / Vuosi sitten / Yhden kerran vain eikö niin? / Se on hänen syynsä / Aina / Unelma ja todellisuus / Katkera tyydytys".

Jean-Pierre Esquenazi katsoo *Aviovaimon* olevan ensimmäinen Godardin elokuva, joka kuvaa aikuisen pariskunnan elämää kiinnittyneenä arkitodellisuuteen. Vaikka henkilöt kohtaavat yksilöllisiä, toisiltaan salaamiaan tunteita häpeästä hämmennykseen, oman painostavan lisänsä muodostavat sosiaaliset vaatimukset, jotka kätkeytyvät ilmausten "olla naimisissa", "saada lapsia" ja "huolehtia kotitaloudesta" taakse. (Esquenazi 2004, 201.) Charlotte kohtaa nämä normit ennen kaikkea mainosten ja naistenlehtien kautta ja seuraa niitä parhaansa mukaan. Robert Stam huomauttaa, ettei Godardin kuvauksen saati kritiikin kohteena ole seksuaalisuus sinänsä, vaan se, miten media (elokuva mukaan lukien) ja yhteiskunta käyttävät sukupuolisuutta ja seksuaalisuutta osana omaa sosiaalista kontrolliaan (Stam 1985, 56–58.) Charlotte näyttää ottavan naistenlehtien vinkit ja normit varsin kirjaimellisesti, ja huolellisesti hän seuraa, täyttääkö hän näiden lehtien ilmoittaman tarkan naisihanteen.

Rouva Lehmusto kokee seksuaalisuuden ahdistavana alueena, joka purkautuu öisin eroottisiin painajaisuniin, mutta näkyy valvetodellisuudessa suoritteena muiden joukossa. Vain kertoessaan vietteleensä aviomiehensä kotiseutunsa metsässä kesälomalla hän näyttäytyy seksuaalisena subjektina, takaumassa hänen näytetään nousevan miehen päälle. Samalla nainen kertoo: "Mä olin vapaa ja tulin kevyeksi [--] Mä olin ihan hullu." Arjessa poissaolevasta miehestä ei ole iloa, joten suhde rakastajaan voi olla keino tavoitella seksuaalista subjektiviteettia elämän yksitoikkoisuutta valostuttamaan. Rouva Lehmusto näyttää kuitenkin olevan myös suhteessaan rakastajaansa passiivinen ja ahdistunut, kaukana *Aviovaimon* Charlotten näennäisen kepeästä pelailusta. Toisaalta Charlottekin kuvataan intiimeissä kohtaamisissa objektina, elokuva etäännyttää miehen ja naisen yhteyden vain yhteen liukuviksi ja toisistaan loittoneviksi raajoiksi. Rouva Lehmustolle sivusuhte muuttuu alun huuman jälkeen yhdeksi stressitekijäksi muiden joukossa; aikataulujen sovittelu ja lastenhoidon järjestely näivettää rakkausseikkailun alun perin tarjoaman seksuaalisen vapautumisen mahdollisuuden.

Suhteen vaikeudet ja epämukavuudet heijastuvat myös sitä kuvitettavaan miljööseen; rouva Lehmusto tapaa rakastajaansa usein pienellä metsäkaistaleella autotien vieressä. Luonto, joka kotiseudulla kaikessa rehevydessään toimii eroottisena kimmokkeena, on lähiössä aidattu ahtaalle. Salasuhteisiin jo valmiiksi liittyvä tilapäisyyden tuntu on läsnä myös *Aviovaimon* (ja implisiittisesti ehkä myös elokuvassa kuvatun salasuhteen) päättävässä Charlotten ja hänen rakastajansa Robertin kohtaamisessa Orlyn lentokentän hotellihuoneessa. Huoneeseen asti kaikuvat lentokenttäkuulutukset paitsi muistuttavat ajan kulusta, myös Charlotten aviomiehestä, joka on ammatiltaan lentäjä.

Rouva Lehmusto kuvaa kesäloman villiintymistään radiolähettimen kautta häntä haastattelevalle sosiologille. Sosiologi Sam toimii eloku-

⁵ Samin sukunimeä ei elokuvassa mainita, "Tietäväinen" on liikanimi, jonka rouva Lehmuston poika Samille antaa tämän viisaudesta vaikuttuneena. Nurinkurisesti taas rouva Lehmuston etunimeä, Helinää, ei varsinaisesti mainita ääneen, se käy ilmi avioeropapereista. Myös muita naisia kutsutaan usein rouviksi, avioliiton tuoma status on tärkeä epiteetti keskiluokkaisessa yhteisössä. *Rouva Bovary* -romaanissa Emmen rakastaja Rodolphe vetoaa naiseen aviostatuksen takana puhuttelemalla tätä Emmaksi: "Rouva Bovary!... Kaikki ihmiset käyttävät sitä nimeä! ... Eihän se sitä paitsi ole teidän nimenne, se on toisen nimi!" (Flaubert 1978, 138.)

vassa paikoitellen kertojana.⁵ Hän mainitsee siirtyneensä haastattelemaan tutkimuskohteitaan, kotirouvia, radiolähettimien kautta, koska naiset tuntuvat avautuvan elämästään helpommin tällä menetelmällä kuin perinteisemmissä haastattelutilanteissa. Kasvoton radiolähetin-kontakti luo symptomaattisen kuvan Pakkasvirran kritisoiman modernin kaupunkielämän anonymiteetistä: ihmisten on vaikea kohdata toisiaan kasvokkain, välittäjäksi tarvitaan teknologiaa. Rouva Lehmuston lienee helpompi paljastaa ongelmansa äänelle radiolähettimessä, mutta samalla muodostuu vastakkainasettelu takaumien vapauttavan eroottisen luontokokemuksen ja kylmän esikaupunkikodin vieraantuneisuuden välille. Rouva Lehmuston muistelo kääntyy ahdistukseksi, ja emotionaalinen purkaus kohdistuu esineeseen, radiolähettimeen. Kone ei kuitenkaan vastaa läheisyyden kaipuuseen, eikä sen paremmin ääni koneen vastaanottavassa päässä. Sam ei tiedä, miten suhtautua äkilliseen purkaukseen, joka tuntuu tulevan eri maailmasta kuin rouva Lehmuston aiemmat, pidättyneet perhe-elämän kuvaukset.

"Tietäväisyys" vastaan itsereflektio

Tapahtumia kommentoivan sosiologin rooli *Vihreässä leskessä* on ongelmallinen. Minna Salmi toteaa sosiologisen tutkimuksen edustavan elokuvassa ajankuvaa yhteiskuntapoliittisten suuntaviivojen hahmottajana; tarinan tasolla taas tutkimus muodostaa paitsi kehystetyn, myös toimii tapahtumien katalyyttinä (Salmi 2009, 172–173). Vaikka Salmi lukeekin elokuvassa suoritettavaa, kömpelästi toteutettua tutkimusta paikoin kuin piru Raamattua, nostaa kritiikki esiin koko sosiologihahmon ambivalentin luonteen, joka on jäänyt *Vihreästä leskestä* käydyssä keskustelussa varsin vähälle huomiolle. Mervi Pantti huomauttaa aikalaisarvostelijoita askarruttaneen lähinnä, onko sosiologisia tutkimushaastatteluja tapana tehdä radiolähettimen välityksellä (Pantti 1998, 168–169). Tämä viittaa siihen, ettei tutkijan roolia ja vastuuta sinänsä nähty aikalaisvastaanotossa ongelmallisena, varsinkin kun elokuvan herättämä huomio kiinnittyi kaupunkisuunnittelun uhkakuviin. Epäröinti kohdistui pikemminkin kuvattujen tutkimuskeinojen realistisuuteen, eikä tutkimusta nähty yhteydessä patriarkaaliseen vallankäyttöön. *Vihreä leski* herkuttelee kuvatessaan yksityiskohtaisesti sosiologin käyttämää radiolähetinvälineistöä, pyöriä nauhureita, massiivisia kuulokkeita ja majesteettillisesti kääntyileviä antennejä. Sosiologinen tutkimus edustaa oman aikansa edistysuskoa: kotirouvien ahdistusta voidaan mitata, luokitella, ottaa haltuun.

Rouva Lehmuston poika kutsuu sosiologia "Sam Tietäväiseksi", ja Sam haluaakin olla tietäväinen. Hän suhtautuu tutkimuksensa etenemiseen aluksi voitonriemuisesti ("Saavutin ensimmäisen varsinaisen voittoni rouva Lehmuston suhteen"), kun pidättyväisen rouva Lehmuston vastarinta alkaa murtua. Kun rouva Lehmusto alkaa sulkeutua uudelleen, Sam tulkitsee haastatteluissa nousseen esille "uusia ajatuksia", jotka huolestuttavat hänen haastattelemaansa kotirouvia. Sam itsekin tuntuu huolestuvan muutoksista tutkimuskohteidensa elämässä, ja hänen näkökulmansa on sovinnainen ja säilyttävä: hän

mainitsee rouvien pelkäävän ennen kaikkea ”moraalinsa luhistumista”, mutta onko tämä pelko Samin omaa, projisoitua pelkoa? Ollakseen sosiologi hän ei näyttäydy kovinkaan taitavana ihmisten tulkitsejana, vaan kadottaa otteen varsinkin rouva Lehmustosta.

Elokuvan alussa tapahtumia, henkilöitä ja miljöötä varmoin ottein esiteltyt tutkija jää yhä enemmän sivuun rouva Lehmuston muodottoman ahdistuksen vallatessa tilaa. Samin hahmo asettuu vanhaan kulttuuriseen jatkumoon, jossa järjen ääntä edustavat miehet yrittävät ”parantaa” hysteeristä naista. Balzac-luennassaan Shoshana Felman näkee hysteerisellä naiskuvauksella olevan myös yhteiskunnalliset ulottuvuutensa: masentuneet ja järkyttyneet naiset eivät ole uhka yhteiskuntajärjestykselle, vaan mielisairaus on ”kulttuurisen kyvyttömyyden” ja ”poliittisen kastration” ilmentymä, joka vahvistaa naiselle osoitettua avutonta roolia (Felman 1992, 134). Mies, järjen ääni, yrittää ymmärtää naisen hulluutta, mutta redusoi hullun naisen lopulta spektaakkeliiksi, objektiksi, joka voidaan tuntea ja omistaa. (emt., 145.) *Vihreän lesken* kohdalla olennaista on, että Sam kuitenkin epäonnistuu tässä aluksi edistysuskoisessa projektissaan ja joutuu väistymään kokonaan.

Aviovaimo ei sisällä vastaavanlaista kertojaääntä, joka tekisi moraalisia johtopäätöksiä Charlotten tilasta, ja Charlotten omat voice over-kommentit ovat vain katkelmia, aavistuksia ja muistoja. Elokuvan ainoa asiantuntija, lääkäri, ei ota kantaa, voiko tulevan lapsen isän päätellä siitä, kumman kanssa nainen on kokenut suurempaa nautintoa. Charlotte kuitenkin tuntuu kaipaavan vastauksia ja ohjeita, siksi uteliaasti hän tutkii horoskoopkinsa ja naistenlehtensä. Lähestymistavaltaan teoretisoivammassa ja äärimmäisen itsereflektiivisessä *Aviovaimo Pariisissa* -elokuvassa taas on elokuvan ilmiöitä kommentoiva ohjaaja-kertoja, mutta Samin tavoin tämä ääni muuttuu elokuvan edetessä yhä epävarmemmaksi.

On tosin huomattava, ettei ohjaaja-kertoja missään vaiheessa yritäkään Samin tavoin ”saavuttaa voittoa” Juliettelta, päästä tekemään psykologisoivia tulkintoja tämän tajunnasta, vaan kommentit koskevat enimmäkseen yhteiskuntaa ja politiikkaa. Elokuvan ensimmäisissä kommenteissa ohjaaja-kertoja vielä julistaa päättelevänsä, että ”gaulistinen valta naamioituu uudistajaksi ja modernisoijaksi, vaikkei se halua kuin tallentaa ja vakiinnuttaa suurkapitalismin luonnolliset tendenssit”. Myöhemmin, samalla kun kuvaruudun valtaa kahvikupissa toisiinsa yhtyvien kuplien liike, ohjaaja-kertoja problematisoi omaa kielellistä olemistaan maailmassa: ”Koska en voi irrottautua minut murskaavasta objektiivisuudesta enkä minut maanpakoon ajavasta subjektiivisuudesta, koska minulle ei ole mahdollista kohottaa ole-massa olevaksi eikä pudottaa ei-mihinkään... , minun täytyy kuunnella. Minun täytyy katsella ympärilläni enemmän kuin koskaan...” Tietäväisyys joutuu antamaan yhä enemmän tilaa itsekriittiselle, kaikkea epäilevälle itsereflektiolle. Juha Oravala huomauttaakin, ettei tiedon lisääminen sinänsä ole Godardille mikään itseisarvo, vaan tämän kritiikki kohdistuu tiedon kautta muodostuviin valtarakenteisiin (Oravala 2008, 106). Ohjaaja-kertojan onkin luontevaa ulottaa tutkiva katseensa myös omaan subjektiivisuuteensa kiinnittyneisyyteensä.

⁶ Erotuksena *Päiväperhon* Séverinestä, rouva Lehmuston unissa purkautuvat fantasiat eivät ole sadistisia. Estyneen naisen piilotajunnan valettaminen unien ja fantasioiden kautta voi silti *Vihreän lesken* kohdalla hyvinkin olla bufuelmainen vaikutte, sillä Godard ei anna läheskään yhtä suurta painoarvoa ääneen lausumattomille haaveille tai peloille. Sen sijaan Godardin henkilöt voivat kyllä valveilla todistaa uskottomia tapahtumia.

Sam ei saavuta ymmärrystä yhteiskunnasta, koska hän jää havaintojensa reflektoinnissa puolittiehen. Jää monimieliseksi, onko *Vihreän lesken* tarkoitus kritisoida kankean yhteiskuntatieteellistä lähestymistapaa vai onko sosiologihahmon tarkoitus luoda samanlaista informatiivista uskottavuutta ja dokumentoivaa reflektointia, joka yhdistää elokuvia *Kesäkapina*, *Lapualaismorsian* (Suomi 1967), *Työmiehen päiväkirja* (Suomi 1967) ja *Bensaa suonissa* (Suomi 1970) Godardin vastaaviin sosiaalisen todellisuuden tutkielmiin. Suomalaiset uuden aallon ohjaajat ovat kuitenkin ilkkurista, kaikkea rienaavaa Godardia vakavahenkisempiä: dokumentaarisuutta tavoittelevat näytelmäelokuvat muuntuvat myös asialliseen kertojaääneen, tietoisuuteen ja havainnollistaviin kaavioihin nojautuviksi sosiologisiksi tutkielmiksi. Paikoin Godard hylkää täysin loputkin pyrkimykset asiallisuuteen ja luottaa provokaatioon sekä äärimmilleen kärjistettyihin väkivaltafantasioihin, kun taas Jarva, Niskanen ja Pakkasvirta tukeutuvat tilastoihin ja luennointiin, maltillisempaan realismiin. Siinä missä Godardin *Viikonloppu* vyöryttää katsojan eteen mielikuvituksellisia ja verisiä konflikteja toisensa perään, Jarvan *Bensaa suonissa* -elokuvan allegoriaan vauhtihurjan ihmisen eläimellisestä puolesta riittää yksi epäonnisesti tielle osunut sikalauma.

Kipupisteet banaalin ja subliimin välissä

Koska aiemmin elokuvan tapahtumia tulkinneena kertojaäänenä toiminut Sam vaikenee tyystin loppua kohden, jää tarkoituksellakin ambivalentiksi, onko *Vihreän lesken* loppu toiveikas vai toivoton: humalainen rouva Lehmusto päästää tuntemattoman tirkistelijän asuntoonsa, mutta onnistuu lopulta torjumaan tämän lähentelyt ja heittää miehen ulos. Kuten Minna Salmi (2009, 173) toteaa, nainen esitetään kerrankin toimintakykyisenä, mutta toisaalta Hanna Kuusen (2009, 159) luennassa apaattinen rouva Lehmusto pelastuu kuitenkin pelkkään ”tyhyyteen”. *Vihreä leski* kirvoitti aikalaisvastaanotossa runsaasti keskustelua, joka ulottui tavanomaisen elokuvakritiikin ulkopuolelle (Kuusi 2009, 156, Pantti 1998, 165–166). Sakari Toiviainen arvelee elokuvan paikallisuuden johtaneen osaltaan keskustelun kiivauteen: suomalainen lähiökotirouvakuvaus tuntui läheisemmältä ja kipeämmältä ja nostatti julkisen kohun, toisin kuin Toiviaisen vertailukohdiksi nostamat Luis Buñuelin *Päiväperho* (*Belle du jour*, Ranska ja Italia 1967) tai *Aviovaimo Pariisissa*, jotka esittivät tilanteen vielä raaempana ajaessaan päähenkilönsä, kotirouvat, puolipäiväprostituoiduiksi (Toiviainen 1975, 107–108).

Buñuelin fantasiansekainen kuvaus estyneen hienostorouvan kahlitun seksuaalisuuden purkautumisesta voi näkyä kotikutoisina heijastuksina rouva Lehmuston eroottisissa painajaisissa.⁶ Toiviaisen katsauksesta voi kuitenkin päätellä aikalaisyleisön suhtautuneen *Päiväperhoon* *Vihreää leskeä* etäisemmin: pariisilaiseliitin perversiot eivät tule niin lähelle kuin tapiolalaisrouvan ahdinko. Godard puolestaan kuvaa pikkuporvarillisen kotirouvan ja ympäröivän yhteiskunnan suhdetta Pakkasvirtaa abstraktimmalla tasolla. Elokuvien *Aviovaimo* ja *Aviovaimo Pariisissa* Charlotte ja Juliette ovat korkeintaan hämmennyneitä tai kylästyneitä, mutta eivät missään nimessä yhtä alleviivatun masentuneita

ja pahoinvoivia kuin *Vihreän lesken* rouva Lehmusto tai *Kesäkapinan* Susanna. Juliettella on myös kyky osallistua elokuvan pohdintaan yhteiskuntamuutoksesta: vaatekaupassa hän pohtii itsekseen: "Kukaan ei tällä hetkellä voi tietää, millainen on tulevaisuuden kaupunki. Osa semanttisesta rikkaudesta, joka sille menneisyydessä kuului... tulee varmasti katoamaan... [--] Kaupungin luova ja muokkaava rooli varmistetaan muiden kommunikaatiojärjestelmien avulla... ehkä... televisio, radio, sanakirja ja syntaksi, tarkoituksella ja tieteen tahtoen..." Viileän filosofinen pohdinta on etäännytetymppää eikä lainkaan niin drastista kuin Susannan itsemurhayritys lääkkeiden avulla tai rouva Lehmuston luisuminen alkoholisiin.

Godardin aikalaistulkitsijoista Richard Roud (2010, 25) näkee avioliiton eräänä prostituution muotona; Charlotte on aviomiehelleen vain objekti, joka huolehtii kodista ja lapsesta ja jonka kanssa voi harjoittaa aviollista rakkautta. Laura Mulvey menee tulkinnassaan vielä syvemmälle ja huomauttaa Godardin esittävän porvarisrouvan paitsi osana kulutusyhteiskunnan pienintä yksikköä, avioparia, myös tavarana muiden joukossa, aviomiehen omaisuuden sähkövimpänä helmenä (Mulvey ja MacCabe 1980, 92). Toisaalta Godard itse osallistuu väistämättä objektivointiin kuvatessaan naista vain kulutusyhteiskunnan hyväksikäytettynä mallinukkeksi ja uhrina. Mulvey osoittaa Godardin naiskuvan ongelmallisen kaksijakoisuuden, jossa samanaikaisesti nähdään nainen vain suhteessa kapitalistisen yhteiskunnan seksuaalisiin ongelmiin mutta väistämättä myös tuotetaan samaa esineellistävää kuvastoa (emt, 84–85).

Myös *Vihreä leski* kuvaa avioliittoa yksipuolisena omistussuhteena ja naisen liikkumatilaa kapeana. Aviomiehellä on rakastajatar toisessa kaupungissa, mutta jo yksi vieras mies kyselyssä rouva Lehmustoa puhelimeen epäilyttävään kellonaikaan riittää kimmokkeeksi avioeroaikiisiin. Syrjähyppytkään eivät ole tie toisenlaiseen elämään: rouva Lehmuston rakastaja ehdottaa karkaamista yhdessä, mutta kuten rouva Bovary, myös rouva Lehmusto on pääsemättömissä rahan ja rakkauden banaalista liitosta ja vastustaa välittömästi: "Ei ole rahaa!" *Vihreä leski* ei tarjoa selkeästi artikuloitua vastausta siihen, mikä varsinaisesti on se vapautuminen, johon tulisi pyrkiä lähiöelämän ja onnettoman avioliiton ikeen alta. Se ei näyttäisi olevan seksuaalitakaan vapautumista, sillä rakastajallakin on omat vaatimuksensa.

Roud (emts.) kytkee Charlotten toimimisen kuluttajana tämän oman markkina-arvon ylläpitämiseen, eli oikeanlaisen naiseuden tavoitteeseen. Naistenlehdet ja mainokset, joiden maailmassa Charlotte tietään luovii, näyttäytyvät normatiivisina: "Tässä kaikki mitä naisen tulee tietää." Uskottomuuskertomuksia kulttuurisena ja kerronnallisena traditiona tutkinut Maria Mäkelä tavoittaa Flaubertin *Rouva Bovaryn* ironian rakentuvan juuri kulttuuristen tekstien ruokkiman subliimin kokemuksen ja banaalin todellisuuden väliselle jännitteelle: "Emma tavoittelee poisääsyä pikkuporvarillisesta arjestaan, mutta lankeaa haavekuvissaankin rakentamaan maailmaa materiaalien yksityiskohtien varaan." (Mäkelä 2011, 175.) Rouva Lehmuston haaveet eivät löydä tietään sekavista unista yli sanallistamisen kynnyksen, eivätkä ne unimaailmassakaan vapaudu totunnaisesta eroottisesta kuvastosta kovin mielikuvituksellisiin sfääreihin. Hän uneksii syleilevänsä alasti

alastonta nuorta miestä siten, että molemmat ovat kermavaahdon peitossa. On kuin rouva Lehmuston alitajuntakaan ei pitkälle pääsisi pikkuporvarillisen arjen rajoittuneisuudesta. Hän ei elokuvan aikana juurikaan pysty artikuloimaan, mitä hänen varsinaiset haaveensa ovat, mikä luo elokuvaan apaattisen näköalattomuuden tuntua.

Charlotte sen sijaan omaksuu naistenlehtien subliimeja kliseitä banaalisoin diskurssin ("Kuinka pitkälle voi rakastunut nainen mennä?") oman maailmansa rakennusaineiksi modernin kuluttajan tottumuksella, kyseenalaistamatta. Hänen oma sisäinen todellisuutensa ei artikuloitu mainittavasti rouva Lehmuston mykkää ahdistusta selvemmin, vaan jää katkonaisiksi, kuiskatuiksi mietteiksi, joista kuitenkin paljastuu "katkera tyydytys", jonka "unelmien ja todellisuuden", subliimin ja banaalin yhteenlöymäys tuottaa. Tähän hankalasti artikuloitavaan hämmennyneisyyteen verrattuna materiaaliset yksityiskohdat, kuten oikeanlaiset alusvaatteet, viimeisintä lentokonetekniikka hyödyntävä kotitelevisio tai huoli sopivasta rinnan ympärystä, ovat turvallisia, niihin on helppo tukeutua akuutimpien elämänratkaisujen ristiriitaisuuden keskellä. Charlotte julistaakin haluavansa elää vain nykyhetkeä; mennyt ja tuleva eivät häntä kiinnosta.

Nykyhetken kieli taas jäsentyy Godardin elokuvassa mainosten kautta, eikä tämä kieli jätä yksilölliselle persoonallisuudelle paljoa tilaa, vaan mainosten osoittama persoonallisuus on jotain, mikä saavutetaan vain mainostettua tuotetta käyttämällä. Adornon ja Horkheimerin mukaan massakulttuuri ja mainonta pakottavat kuluttajat yhdenmukaisuuteen kuluttamiensa kulttuuritavaroiden kanssa: "*personality* tarkoittaa heille enää tuskin muuta kuin häikäisevän valkoista hammasriviä ja vapautta niin tunteista kuin kainalohiestäkin" (Adorno & Horkheimer 2008, 220–221, kurssiivi alkuperäinen). Banaalit tuotteet myös kontrolloivat käyttäjänsä: Charlotten rakastaja toimii mainosmannekiinina eräänlaiselle vyölle, joka surisee, jos kantajan ryhti pääsee veltostumaan ihanteellisesta asennosta. *Kesäkapinan* mainosparodioissa esineillä kannustetaan jopa korvaamaan ihmisen luonnolliset ominaisuudet, kuten tekokynsimainoksessa, jonka kulluttaja vakuuttaa: "Paremmat kuin omanne, älkää luottako itseenne!"

Godard ja Pakkasvirta matkalla kohti kapinaa

Sekä Godard että Pakkasvirta siirtyvät avoimesti poliittisten kannanottojensa myötä ulottamaan kriittisen katseensa myös metatasolle, eli mediaan ja elokuvaan todellisuutta muokkaavina välineinä, viihdeteollisuuden kulutushyödykkeinä. Pakkasvirta keskittyy mainonnan kieleen, Godard puolestaan etsii oikeanlaisia kysymyksiä, joita osallistuva elokuvantekijä voi esittää osana omaa elokuvaansa. Näin sekä Julietten että Susannan elämäntilanteet ja ratkaisut ovat enemmänkin kärjistettyjä poliittisia allegorioita kuin jonkun tietyn valokuvamallin tai prostituoidun henkilökohtainen muotokuva.

Richard Roud (2010, 25) huomauttaa jo *Aviovaimon* yhteydessä Godardin paljastavan kulutusyhteiskunnan prostituutioon johtavan noidankehän: "Mainonta saa ihmiset haluamaan enemmän kuin mitä

heillä on ja pakottaa heidät siten myymään itsensä, jotta he voisivat ostaa asioita, joita myydäkseen toiset ihmiset puolestaan myyvät itseään.” Tämä kuvaus voisi yhtä hyvin olla Pakkasvirran toisen pitkän elokuvan, *Kesäkapinan*, synopsis. Prostituutio tulee tässä yhteydessä käsittää laajemminkin kuin seksuaalisten palvelujen myymisenä, vaikka *Aviovaimo Pariisissa* -elokuvan kotirouva Juliette ylläpitää elintasoaan juuri sanan kirjaimellisessa merkityksessä. Roud (emt., 107) huomauttaa Godardin kytkevän prostituution osaksi laajempaa sosiaalista kontekstia, de Gaullen hallinnon pyrkimyksiin sulauttaa kapitalismin luonnolliset tendenssit osaksi kansallista taloutta. Myös Dorota Ostrowska tuo esiin Godardin näkemyksen elokuvasta teollisuutena, joka on kytköksissä kaupallisen massayhteiskunnan kehitykseen Ranskassa. Jos on syytä muuttaa yhteiskuntaa, on myös syytä muuttaa elokuvateollisuuden toimintatapoja. Ostrowska näkee juuri elokuvan *Aviovaimo Pariisissa* vedenjakajana Godardin kehityksessä kulutusyhteiskunnan kritiikkiä radikaaleihin muutokokeiluihin yhdistäväksi ohjaajaksi. (Ostrowska 2008, 174.)

Kesäkapinassa etsitään uutta elokuvaa paitsi muodon, myös tuotantotapojen osalta. Jos 1960-luvun alkupuolen elokuvan auteur-malli lainattiin Ranskan uudesta aallosta, samalta suunnalta on peräisin myös vaihtoehtoisen tekemisen malli, taiteilija-ohjaajan korvaaminen elokuvatyöläinen-ohjaajalla (Pantti 1998, 142). Kesällä 1969 kuvattu *Kesäkapina* onkin ennen kaikkea yhteisöllinen tutkielma, jossa työryhmän panos on nostettu ohjaajan roolin edelle. Samoihin aikoihin, kesällä 1969, myös Jean-Luc Godard lakkasi useaksi vuodeksi tekemästä elokuvia omissa nimissään ja siirtyi toteuttamaan militanttia elokuvakäsitystään Jean-Pierre Gorinin kanssa perustamansa Dziga Vertov -ryhmän alle.⁷

Antoine de Baecque selvittää Godard-elämäkerrassaan, miten Dziga Vertov -ryhmän johtoajatus ”tehdä poliittista elokuvaa poliittisesti” eroaa muusta poliittisesta aikalaiselokuvasta: vasemmistolainen näytelmäelokuva, kuten Constantin Costa-Gavras’n *Z – Hän elää!* (Z, Ranska ja Algeria 1969) tai dokumenttielokuva, kuten Jean-Pierre Thornin *Oser lutter, oser vaincre* (Ranska 1969) eivät tehneet pesäeroa perinteisen elokuvan kerronnan keinoihin ja tuotantomalliin, vaan jatkoivat niiden hyödyntämistä, vaikkakin vasemmistolaisen aiheen hyväksi. Godard ja Gorin eivät sinänsä kääntäneet selkäänsä perinteille ja elokuvahistorialle, mutta ottivat esikuvakseen Dziga Vertovin, jolta omaksuivat niin teoreettisia kuin konkreettisia ihanteita vallankumouksen ulottamisesta elokuvaan taiteena ja teollisuutena. Käytännössä anonyymien kollektivismin ihanne ei toteutunut, sillä taiteellinen vastuu ainakin julkisuudessa henkilöityi useimmiten Godardiin. Myös elokuvien vastaanotto oli ristiriitaista, paikoin jopa vihamielistä myös vasemmistoyleisön keskuudessa. (Baecque 2010, 260–264.)

Kokonaisuutena *Aviovaimo Pariisissa* on monimutkainen rakenNELMA, joka itserefleksiivisellä, oman olemisensa ja kielensä rajoja kyseenalaistavalla muodollaan yrittää vangita ympäröivän todellisuuden, käynnissä olevan sosioekonomisen kehityksen (Kawin 1978, 172–173). Myös Pakkasvirta kytkee suoraviivaisen näkemyksensä mainosmaailmasta ja kulutusyhteiskunnasta prostituutiona ja riistona

⁷ Vuonna 1969 Godard määritteli militantin elokuvan muuntavan valkokankaan liitutaalukseksi, jolle piirtyy konkreettinen analyysi konkreettisesta tilanteesta, erotuksena imperialistisesta ja revisionistisesta elokuvasta, jotka kumpikin alistavat katsojaansa (Baecque 2010, 447).

kollaasimaiseen muotokokeiluun. *Vihreä leski* esittää vielä kuvaamansa yhteiskunnallisen ongelman lineaarisen kertomuksen muodossa ja edustaa kaikin puolin Dziga Vertov -ryhmän hylkäämää vasemmistolaista näytelmäelokuva. *Kesäkapina* sen sijaan on mainosparodioiden ja ei-fiktiivisen materiaalin (kuten omina itsenään esiintyvien ihmisten haastattelujen) katkoma sarja kohtauksia erään ihmisen heräämisestä passiivisuudesta ja hyväksikäytöstä kohti paitsi oman umpikujansa, myös siihen johtaneiden yhteiskunnan kipupisteiden tiedostamista. Henkilökohtaisesta tulee poliittista.

Ennen kaikkea *Kesäkapinan* tarkoitus on herättää tietoisuutta kaiken sen visuaalisen mainos- ja mediamateriaalin valheellisuudesta, jonka keskellä jo *Aviovaimon* Charlotte joutuu luovimaan. *Kesäkapinassa* katse vain käännetään kulissien taakse: mainosmannekiinin vastuuseen osana riiston koneistoa. Pakkasvirta suhtautuu onnistumiseensa itse-kriittisesti *Filmihullussa* elokuvan ilmestymisen aikoihin julkaistussa haastattelussa. Hänen mukaansa pohjimmiltaan ”etuoikeutettuun eliittiin” kuuluvan, ylellistä elämää tavoittelevan, valokuvamallin nostaminen päähenkilöksi rajaa elokuvasta pois perinteisemmän, ruumiillista työtä tekevän työväenluokan ongelmat. Pakkasvirta on suorastaan huolissaan, onnistuuko *Kesäkapina* kasvattamaan ”opiskelevan nuorison” ja muiden otollisten ryhmien tietoisuutta: ”Elokuva saattaa lopultakin toimia liikaa viihteellisenä ja sopeuttavana, eikä informoivana ja herättävänä.” (Tuomikoski 2008, 272–273.) Itsekriittisyys kuuluu olennaisena osana Pakkasvirran etsimiin uusiin tekemisen tapoihin, vaikka *Kesäkapinan* sävy on *Aviovaimo Pariisissa* -elokuvaan verrattuna julistava eikä niinkään pohdiskeleva.

David Sterritt huomauttaa Godardin aloittavan elokuvilleen ominaisen kyseenalaistamisen hyvin läheltä – oman itsensä kyseenalaistamisesta, elokuvallisesta hahmottelusta, joka ei pidä omaa objektiivisuuttaan itsestäänselvyytenä (Sterritt 1999, 23). Godardilaista tutkivaa elokuvantekotapaa edustava *Aviovaimo Pariisissa* jättää tilaa epäröinnille ja kysymyksille, sillä suurin osa elokuvan monologeista (niin ohjaaja-kertojan kuin Juliettenkin) koostuu kieltä ja ympäröivää todellisuutta koskevista pohdintoista. Epäröinnin, kaiken esitetyn hypoteettisuuden ja ohjaaja-kertojan tarkoituksellisen vaimean äänen tarkoitus on rohkaista katsojan osallistumaan aktiivisin ponnisteluin elokuvan vastaanottamiseen jatkuvan tulkinnan ja uudelleenarvioinnin kautta passiivisen omaksumisen ja kuluttamisen sijaan (Kawin 1978, 171, Stam 1985, 150). Luonteeltaan suoraviivaisempi *Kesäkapina* alleviivaa tulkintojaan kulutusyhteiskunnan aggressiivisista arvoista kyselemisen sijaan, jo välitekstienkin tasolla: ”Hellä väkivalta”, ”OSTA MINUT!!!”, ”Esineet eivät itke”, ”Kulutusfasismi”. Välitekstit toimivat siteinä, jotka yhdistävät päähenkilön vaiheet (pahoinvoinnin, pettymykset ihmissuhteissa) näyttäytymään vain osana omistamiseen perustuvan järjestelmän esineellistäviä mekanismeja. Toisaalta välitekstien kaltaisten keinojen toimiminen toivotulla tavalla edellyttää niille myötämielistä yleisöä: Elokuvan tuotantoyhtiö Filminor teetti sosiologi Jukka Oksalla yleisöhaastatteluraportin, josta käy ilmi, että välitekstejä pitivät ärsyttävinä ja hankalina katsojat, jotka olivat muutenkin pettyneitä elokuvaan. Pettyneitä katsojia taas luonnollisesti löytyi eniten sellaisista haastatelluista, jotka eivät jakaneet *Kesäkapinan*

maailmankuvaa ja arvoja tai toisaalta heistä, joiden elokuvamiel-
tymykset kallistuivat enemmän elämyksellisyyden kuin älyllisen
stimulaation puoleen. (Oksa 1970 33–36.)

”Vitut yhteiskunnasta, mä haluan seksiä!”

Vaikka *Kesäkapina* on kokonaisuutena sanomastaan varma, Susannan oma tiedostaminen tapahtuu yritysten ja erehdysten kautta. Alusta alkaen ja pitkälle yli elokuvan puolenvälin hänet näytetään pinnallisenä ja ulkonäkökeskeisenä hahmona. Hän on huippuunsa jalostettu tuote, samalla tavoin kuin Godardin elokuvan *Maskuliini feminiini* (*Masculin Féminin*, Ranska ja Ruotsi 1966) nuortenlehden nimikkomissi, ”Mademoiselle 19 ans”, joka hämmentyy kiperistä kysymyksistä, kuten ”Luuletko että sosialismilla on vielä tulevaisuutta?” tai ”Voitko kertoa, missä päin on tällä hetkellä sotia?” Myös Susanna esiintyy *Kesäkapinassa* ensimmäisen kerran haastateltavana, eikä vastausten taso ole paljon ”Mademoiselle 19 ans” -tytön väistelyjä syvällisempi: ”Black Power on valtaa muotimaailmassa [--] mulla ei oo mitään sitä vastaan että mä olisin musta.” Vielä kesämökilläkin hän puuskahtaa päivänpolitiikka ja maailmanparannusta sivuavassa keskustelussa: ”Vitut yhteiskunnasta, mä haluan seksiä!”⁸ Huudahdus on voimakkaassa kontrastissa sitä edeltävien vakavahenkisten, yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta peräänkuuluttavien puheenvuorojen kanssa ja korostaa Susannan pinnallisuutta.

Kulutussyhteiskunnan rakenteeseen ja markkinavoimien lakeihin Susanna saa omakohtaisesti tutustua jo kuullessaan, että mallikollega Raija saa suurempia kuvauspalkkioita, koska ”Raija on harvinaisuus ja harvinaisuudesta maksetaan aina enemmän”. Lohdutuspalkinnoksi Susanna pääsee tupakkamalliksi, Spring-tytöksi, ja joutuu pehmpornahtavissa kuvauksissa polttamaan tupakkaa niin paljon,

⁸ On huomattava, että 1960-luvun kuuluisaa seksuaalisen vapautumisen ja aistillisuuden ylistystä on turha etsiä Godardin tai Pakkasvirran elokuvista: *Avioavaimossa* seksi on osa ihmissuhteiden valtapeliä, huolella suoritettu koreografia, *Vihreässä leskessä* seksuaalisuus aiheuttaa rouva Lehmustolle enimmäkseen ahdistusta, *Kesäkapinassa* seksi on itsetuhoista eskapismia ja *Avioavaimo Pariisissa* -elokuvassa päivittäisiin liiketoimiin liittyvä rutini.



Kansainvälinen markkinointikoneisto altistaa ihmisen Suomessakin. Titta Karakorpi Jaakko Pakkasvirran *Kesäkapinassa*.

että oksentaa. Paitsi kohtaus tupakkamainoskuvauksista, myös varsinaisen tarinan lomassa nähtävät ja sitä katkovat mainosparodiat ovat groteskeja ja vinksahaneita. Linja säilyy samana elokuvan aloittavasta verisestä rannekellomainoksesta aina tekokynsimainokseen, jossa "virallisen", mahtipontisen mainospuheen taustalle on jäänyt kuin vahingossa mallin tuskastunutta kiroilua irtoilevien muovinpalasten vuoksi ("Paskat ei se pysy").

Susanna etsii vapaa-ajalleen sisältöä viinasta ja miehistä, mutta päätyy, rouva Lehmuston tapaan, vain kohtaamaan tyhjyyden ja apaattisuuden. Siinä missä *Aviovaimon* naistenlehtidiskurssi vielä tavoittelee sievistelevän romanttisia sävyjä ("Kuinka pitkälle voi rakastunut nainen mennä?"), on *Kesäkapinassa* elämän kulkua ohjaava media jo avoimen sensaatiohakuinen ja seksinjanoinen. Otsikot "Vapauttaako orgasmi?" ja "Onko olemassa hyviä rakastajia?" limittyvät Susannan humalaiseen hurjasteluun. Elokuvan *Aviovaimo Pariisissa* Juliette taas suhtautuu itsensä myymiseen kylmän käytännöllisesti, jopa hajamielisesti. Häntä ei näytetä traagisena langenneena naisena syöksykierteessä, vaan hän saattaa ammattinsa rutiinimaisen suorittamisen lomassa ajatella jopa Vietnamin sotaa. Laura Mulvey tuo esiin, miten huippuunsa hiottu tuote Juliette on: naisen tärkein ominaisuus on haluttava pinta, läpinäkymätön, tyhjä ulkokuori. Toisaalta elokuva asettaa tätä tasaista pintaa vasten Julietten sisäisen monologin, monimutkaisetkin mietteet, jotka ovat vain katsojien, ei muiden henkilöhahmojen kuultavissa. (Mulvey 1992, 76–77.) Miehet voivat suhtautua Julietteen kuin fetissiin, mutta naiselle itselleen ruumis on tuotantoväline.

Myös ihmissuhteet ovat *Aviovaimo Pariisissa*- sekä *Kesäkapina*-elokuviissa kaupankäyntiä. Susanna unelmoi onnesta, johon kuuluu "rikas mies, avioliitto ja turvallinen elämä". Susanna löytää miesystävän huvijahdilta seurapiirijuhlista ja lähestyy miestä kysymällä himoitsevaan sävyyn: "Haiset säkin rahalle?" Nuori myyntipäällikkö haluaakin toteuttaa Susannan unelmat, ja tuota pikaa kohtaamme Susannan ek-syneen oloisena uudessa hienossa edustuskodissa, kuin huonekaluna muiden joukossa. Edellä esitelty Adornon ja Horkheimerin dystopia kuluttajien sulautumisesta kuluttamiinsa tavaroihin toteutuu myös *Kesäkapinassa*. Vielä tavallista kuluttajaa enemmänkin sidoksissa tavararaan on sille kasvonsa antanut mannekiini, joka ei vapaa-ajallaankaan saa karistettua keinotekoisuuden ja muovisuuden tuntua ympäriltään.

Kawin huomauttaa Godardin toteuttavan ihmisten esineellistämisen tematiikkaa myös hyvin konkreettisesti omassa elokuvakiellessään: Godardin kuvakerronnassa ihminen ei eroa materiaalisesta ympäristöstään tai nouse sen yläpuolelle, vaan kamera tarkastelee yhtä huolellisesti kaljahanaa kuin päähenkilön kasvoja (Kawin 1978, 174). *Aviovaimossa* miehen ja naisen välinen kohtaaminen kuvataan näyttämällä ensin vain käsiä, sääriä, vatsaa, aivan kuin ihminen kokonaisuutena olisi toissijainen. Elokuvan *Aviovaimo Pariisissa* viimeisessä kuvassa värikkäät tuotepakkaukset muodostavat nurmikolle aseteltuina pienoismallin kaupungista laatikkomaisine kerrostaloiheen. Toisaalta, kuten Jean-Pierre Esquenazi muistuttaa, ihmiset ovat itse syyssä omaan esineellistymiseensä: prostituutio ei kosketa vain naisia, vaan vieraantunut nykyihminen janoaa kuluttamista, hinnalla millä hyvänsä (Esquenazi 2004, 259). Tämä kuluttamisen tarve johtaa niin

Pakkasvirran kuin Godardin elokuvissa suoraviivaisesti siihen, että elämän laatu määrittyy ostamisen ja omistamisen mukaan, ja voidakseen omistaa enemmän, on myytävä itsensä, joko mainosmallina tai prostituoituna.

Kesäkapina ei mene elokuvallisen tekstuurinsa esineellisyydessä aivan yhtä pitkälle kuin *Aviovaimo Pariisissa*, jossa ohjaaja-kertojan pohdintoihin yhdistyy erikoislähikuvia kuplista kahvikupissa tai tupakan hehkuvasta päästä aina siihen pisteeseen asti, että näyttelijätkin alkavat paikoin vaikuttaa esineiltä esineiden joukossa. Pakkasvirta kuitenkin istuttaa hahmonsensa osaksi media- ja mainoskuvastoa, ja looginen seuraus Susannan pettymisestä ja siitä seuraavasta tiedostamaan heräämisestä onkin kääntäminen tätä kuvastoa vastaan. Yhdessä veljensä kanssa Susanna ryhtyy konkreettisesti tuhoamaan mainoksia, joiden tekoon on osallistunut. Koneisto korvaa kuitenkin tuhotut tai käytöstä poistuneet esineensä aina uusilla, mutta Susanna saa ainakin henkilökohtaisen kostonsa ja väylän turhautumisensa purkamiseen.

On kyseenalaista, saavuttaako Susanna syvempää emansipaatiota mallinukkena olon sijaan. Kapinalla on kohde, muttei selkeää päämäärää. Irralliset, keinotekoiset mainoslauseet ja niiden muodostamat imperatiivit korvautuvat vasemmistolaisen jargonin iskulauseilla ja "opintopiiriestetiikalla", jotka lopulta jättävät yhtä vähän tilaa yksilölliselle ajattelulle. Toisaalta elokuvan kapinan päämääränä voidaan pitää markkinatalouden ja mainonnan mekanismien tiedostamista ja esille tuomista. Jukka Oksa spekuloi yleisöhaastatteluraporttinsa loppuosassa: "Tiedostamiseen pyrkivän elokuvan tulisi sisällöllisesti käsitellä niiden ihmisten todellisuutta, joiden tietoisuutta pyritään herättämään." (Oksa 1970, 45.) Ironista kyllä, *Kesäkapinaa* lienevät eniten käyneet katsomassa ne ihmiset, joiden tietoisuus on jo valmiiksi virittynyt elokuvan työryhmän taajuudelle: viidestäkymmenestä haastatellusta yli puolet kannatti vasemmistopuolueita (emts, 20). On siis kyseenalaista, onko elokuva ylevissä pyrkimyksissään "älylliseen kommunikointiin" herättänyt todellista vuoropuhelua.

Yksityisestä yleiseen, nollapisteestä järjestelmän tuhoamiseen

Godard haluaa elokuvansa sisältävän kaiken sen, mikä on luettavissa jokapäiväisestä sanomalehdestä: niin Vietnamin sodan, aviorikokset kuin erilaiset sosiaalipoliittiset ilmiöt, kuten elintasaan prostituutilla ylläpitävät kotirouvat (Godard 1986b, 239). Pakkasvirta on lukenut samasta jokapäiväisestä sanomalehdestä huolellisimmin kotimaan uutisia käsittelevät sivut. Vaikka Vietnamin sodan vastainen mielenosoitus vilahtaa taustalla ja Veli ja Susanna käväisevät Ruotsissa tarkastelemissa länsinaapurin kapitalismin tilaa, *Kesäkapina* on ennen kaikkea kuva "suomalaisen onnen etsinnästä", ja tätä onnea etsitään kesäiseltä Hirvensalmelta asti.⁹ Susannan tarina jää sivuun, kun dokumentaarisella otteella kuvataan maaseudun oloja ja annetaan puheenvuoro kunnanjohtajalle, kirkkoherralle ja opettajalle. Pakkasvirta kertoo Tuomikosken haastattelussa järkyttyneensä tuohtumuksesta, jolla maaseutujakso otettiin tuoreeltaan vastaan, tarkoituksena ei hänen mukaansa suinkaan ollut rienaaminen (Tuomikoski 2008, 275).

⁹ Sakari Toiviainen luonnehtii 1960-luvun osallistuvan elokuvan, tässä yhteydessä Mikko Niskasen *Lapualaismorsiamen* suhdetta maailmanpolitiikkaan osuvasti: "suunta on [...] yleisestä maailmanparannuksesta yksityiseen puutarhanhoitoon" (Toiviainen 1998, 415).

Vihreä leski esittää maaseudun "luonnollisempänä", vapauttavampana tilana kuin kasvottoman nukkumalähiön, mutta *Kesäkapina* suhtautuu tähän pakoreittiin skeptisemmin: kaupunkilaisnuorten riehakas tanhu näyttää liioittelevalta ja teennäiseltä, ja sievä maalaistupakin on Honkarakenteen hirsimökki, jota edustaja yrittää parhaansa mukaan kaupata. Ristiriitaisesti Jukka Oksan yleisöhaastatteluraportissa yli puolet haastatelluista katsojista suhtautui ironisesti tai huvittuneesti käsitteeseen "suomalainen onni", mutta itse maalaismiljöötä on yhdeksässä tapauksessa kymmenestä luonnehdittu kauniiksi, kerran jopa kadehdittavaksi (Oksa 1970, 17–19). Tällä kohtaa ironia tuntuu ohittaneen aikalaisyleisön.

Siinä missä *Kesäkapina* etsii suomalaista onnea, on *Aviovaimo Pariisissa* tietenkin myös kuva synnyinhetkensä Ranskasta, ja yksi keskeinen teema onkin Pariisin suurkaupunkivyöhykkeen aluesuunnittelun vaikutus ihmiseen. Mutta vaikka juuri ennen viimeisiä kuvia kamera tarkentaakin äärimmäisen lähelle, Julietten tupakan hehkuvaan päähän, laajenee ääniraidan näkökulma esikaupungin kauas makuuhuoneen ulkopuolelle. Elokuva loppuu kertoja-ohjaajan kuvaukseen mainosten turruttavasta vaikutuksesta: "Kuuntelen mainoksia radiostani... Esson ansiosta lähdän rauhassa matkaan ja unohdan loput. Unohdan Hiroshiman..., unohdan Auschwitzin..., [--] Olen unohtanut kaiken, paitsi sen, että koska minut palautetaan nollapisteeseen, on juuri sieltä lähdettävä uudestaan liikkeelle."

Myös *Kesäkapinan* lopussa ollaan nollapisteessä, revittyjen mainoskylltien ja kulutuskuulttuurin henkisen tyhjyyden äärellä, jota kuvaa väliteksti "Merkityksensä menettäneet sanat". *Vihreästä leskestä* muistuttavan kerrostalolähiön edustalla Susanna ja Veli lausuvat vuorotellen mikrofoniiin. Ääntä ei erotu, paitsi aivan lopussa Susannan sanat "... järjestelmällä ei ole muuta mahdollisuutta kuin tuhoutua..." Sakari Toiviainen ei katso *Kesäkapinan* tarjoavan rakentavaa toimintamallia, vaan näkee elokuvan irrallista kapinaa, apatiaa ja tuhoa heijastavana kuvauksena "eräästä tappioon päättyvästä yrityksestä riuhtoa tutkainta vastaan" (Toiviainen 1975, 109). Kyseenalaista on myös, kuinka perusteellista Susannan poliittinen herääminen on, vai onko mainosten tuhoaminen vain yksi tapa käsitellä henkilökohtaista pettymystä esineellistäviin ihmissuhteisiin.

Sekä Godard että Pakkasvirta tarttuvat kulutusyhteiskunnan ja kaupunkirakenteen ongelmakohtiin kuvaamalla niitä naispäähenkilöidensä kautta. Analogia mainosmannekiinin ja prostituoidun sekä esineellistävän massakulttuurin välillä on helposti osoitettavissa, mutta valittu naisnäkökulma uhkaa silti jäädä ulkokohtaiseksi, eikä ainoastaan siksi, että kumpikaan ohjaaja ei ole nainen. Laura Mulvey kiittelee Godardia seksuaalisuuden ja talousjärjestelmän välisten suhteiden paljastamisesta, mutta huomauttaa, että Godardin elokuvien naisille tarjoama liikkumatila on sekin kapea. Mulveyn mukaan Godard esittää naisen miltei poikkeuksetta vain joko seksuaalisuuden kautta tai suhteessa tämän aviosäätyn. (Mulvey 1980, 94.) Kenties tässä artikkelissa käsitellyt elokuvat ovatkin onnistuneempia tutkiessaan kulutusyhteiskunnan vaikutuksia ihmiseen laajemmin kuin pelkän sukupuolisuuden kannalta.

Olen tässä artikkelissa kartoittanut hetkeä, jolloin suomalainen poliittinen elokuva haki innoitusta ja mallia elokuvan totunnaisten esitysmallien ravisteluun Ranskasta. 1960-luvun loppu oli monessa mielessä vedenjakaja: edistysusko ja radikalismien riemu purkautuivat vielä kokeilunhaluisuutena ennen 1970-luvun totisempia sävyjä. Sekä Godard että Pakkasvirta pyrkivät kumoukseen jatkamalla Brechtin eepisen teatterin perinteitä teosten rakentuneisuuden ja itsetiedostavuuden korostajina. Kenties merkittävin Godardin ja Pakkasvirran välillä on se, ettei Pakkasvirta Godardin tavoin ulota tätä horjuttamista omaan kieleensä. *Vihreä leski* jättää vielä tulkinnan varaa loppuratkaisussaan, osoittaa vain epäkohdat vaan ei ratkaisua, mutta *Kesäkapina* ei hellitä hetkeksikään asemistaan.

Godard mainitsee vuonna 1967 elokuviensa todellisen tarkoituksen olevan suuren muutoksen havainnointi (Godard 1986b, 238). Jo *Aviovaimo* vihjaa tästä muutoksesta, vaikka pääpaino onkin Charlotten suhteiden kuvaamisessa. *Aviovaimo Pariisissa* -elokuvan kohdalla Godardin poliittinen eetos on jo näkyvämpi, ja elokuva onkin taitekohta uuden aallon keveän leikkisyyden ja 1960-luvun loppupuolen avoimen sitoutuneisuuden välillä. *Aviovaimo Pariisissa* -elokuvasta eteenpäin suunta muuttuu pelkästä havainnoinnista peittelemättömään pyrkimykseen vaikuttaa ja osallistua taisteluun elokuvan aseina. Myös Pakkasvirta muuntuu *Vihreästä leskestä Kesäkapinaan* siirryttäessä yhä enemmän vasemmistolaisuuteen sitoutuneeksi ohjaajaksi, ja jo *Filmihullun* haastattelussa vuonna 1970 hän vihjaa haluavansa tehdä perinteisempää työläiskuvausta (Tuomikoski 2008, 268–269). Toisin kuin Godard, Pakkasvirta ei jatkanut matkaansa kohti aina vain radikaalimpia elokuvakielen muutokokeiluja, vaan opiskelijapolitiikkaa käsittelevän *Niilon oppivuodet* -elokuvan (Suomi 1971) jälkeen Pakkasvirran seuraava pitkä näytelmäelokuva oli tiukasti työläisrealismissa pitäytyvä *Jouluksi kotiin*.

Vertovin ja Brechtin ohella klassisen Hollywoodin mestareita ihailut Godard yhdistelee korkeaa ja matalaa, filosofiaa ja iskusävelmiä, Marxia ja Coca-Colaa huolettomasti, juuri vaivautumatta pysäyttämään raja-aitoihin. Hänen poliittiset elokuvansa suuntaavat massakulttuuria vastaan massakulttuurin omaa kuvastoa hyväksikäyttäen ja rakentavat detournement-tekniikan hengessä elokuvallisia leikekirjoja Ranskan henkisestä tilasta syntyhetkenään. Vaikka vuoden 1968 vallankumousromantiikan laannuttua ranskalainen elokuva palasi takaisin realistisempiin uomiin, kokeellinen, jopa avantgardistinen elokuva ei hävinnyt kokonaan, vaikka jäikin marginaaliin. Godardin ohella elokuvataiteen rajoja kokeilivat muun muassa kirjailijoina aloittaneet Marguerite Duras ja Alain Robbe-Grillet. Suomalaisesta elokuvasta muutokokeilut sen sijaan hävisivät 1970-luvun alun jälkeen lähes täydellisesti; myös eetokseltaan vasemmistolaiset ohjaajat luottivat realistiseen otteeseen. Myös Jaakko Pakkasvirran 1960-luvun puolella ohjaamissa elokuvissa on jo viitteitä tästä totisuudesta. Kotimaisessa elokuvahistoriassa Pakkasvirran elokuvat *Vihreä leski* ja *Kesäkapina* ovat todistuskappaleita elokuvan tarpeesta osallistua sosiaalipoliittiseen keskusteluun ja aktivoida myös katsojaa tähän ottamaan osaa tähän tarkasteluun. Elokuvahistorian ulkopuolella *Kesäkapinaan* sisältyvät

mainosparodiat voi myös nähdä nykyisen mediakritiikin provokatorisen keinon, vastamainonnan, esiasteena.

Kirjallisuus

Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (2008) [1944] *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.

Baecque, Antoine de (2010) *Godard. Biographie*. Pariisi: Grasset & Fasquelle.

Brecht, Bertolt (1999) *Runoja 1914–1956*. Suom. Brita Polttila. Helsinki: Tammi.

Esquenazi, Jean-Pierre (2004) *Godard et la société française des années 1960*. Pariisi: Armand Colin.

Felman, Shoshana (1992) [1989] *Women and Madness: The Critical Phallacy*. Teoksessa Catherine Belsey ja Jane Moore (toim.) *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire ja Lontoo: Macmillan Education, 133–154.

Flaubert, Gustave (1978) [1857] *Rouva Bovary*. Suom. Eino Palola. Helsinki: Otava.

Godard, Jean-Luc (1971) *2 ou 3 choses que je sais d'elle: Découpage intégral*. Pariisi: Éditions de Seuil

Godard, Jean-Luc (1986a) [1962] *Interview with Jean-Luc Godard* Teoksessa Jean-Luc Godard *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. Toim. Jean Narboni ja Tom Milne. New York ja Lontoo: Da Capo Press, 171–196.

Godard, Jean-Luc (1986b) [1967] *One Should Put Everything into a Film* Teoksessa Jean-Luc Godard *Godard on Godard: Critical Writings by Jean-Luc Godard*. Toim. Jean Narboni ja Tom Milne. New York ja Lontoo: Da Capo Press, 238–239.

Kawin, Bruce F. (1978) *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princetown ja New Jersey: Princetown University Press.

Kortelainen, Anna (2005) *Päivä naisten paratiisissa*. Helsinki: WSOY.

Kuusi, Hanna (2009) *Vihreä leski onnistui osallistumaan*. Teoksessa Tuula Helne ja Laura Kalliomaa-Puha (toim.) *Filmi-Kela: Suomi-filmistä sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: Kelan tutkimusosasto, 158–165.

Mulvey, Laura (1992) *The Hole and the Zero. The Janus Face of the Feminine in Godard*. Teoksessa Raymond Bellour ja Mary Lea Bandy (toim.) *Jean-Luc Godard. Son + Image. 1974–1991*. New York: The Museum of Modern Art, 75–89.

Mulvey, Laura ja MacCabe, Colin (1980) *Images of Woman, Images of Sexuality*. Teoksessa Colin MacCabe (toim.) *Godard. Images, Sounds, Politics*. British Film Institute Cinema Series. Lontoo ja Basingstoke: The Macmillan Press, 79–104.

Mäkelä, Maria (2011) *Uskoton mieli ja tekstuaaliset petokset: Kirjallisen tajunnankuvauksen konventiot narratologisena haasteena*. Tampere: Tampere University Press.

Oksa, Jukka (1970) *Raportti Kesäkapinan yleisöhaastattelusta*. Moniste.

Oravala, Juha (2008) *Kohti elokuvallista ajattelua. Virtuaalisen todellisen ontologia Gilles Deleuzen ja Jean-Luc Godardin elokuvakäsityksissä*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Oravala, Juha (2005) *Mahdollisuuden tila. Sisäisen ja ulkoisen immanentti suhde Jean-Luc Godardin tutkivassa elokuvailmaisussa*. *Lähikuva* 3/2005, 20–36.

Ostrowska, Dorota (2008) *Reading the French New Wave: Critics, Writers, and Art Cinema in France*. Lontoo ja New York: Wallflower Press.

Pantti, Mervi (1998) *Kaikki muuttuu: Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. SETS-julkaisu 3. Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Pantti, Mervi (1996) Kenen lippua kannat?: Näkökulmia 1960- ja 70-lukujen osallistuvaan suomalaiseen elokuvaan. *Filmihullu* 3/96, 54–59.

Pantti, Mervi (1993) ”Mitä tapahtui todella”: Suomalainen uusi aalto ja yhteiskunnallisuuden vaatimus. *Lähikuva* 2/1993, 44–57.

Pyhtilä, Marko (2005) *Kansainväliset situationistit. Speaktaakelin kritiikki*. Helsinki: Like.

Roud, Richard (2010) [1967] *Jean-Luc Godard*. BFI Silver. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan.

Ruuska, Helena (2010) *Arkeen pudonnut Sibylla. Modernin naisen identiteetin rakentuminen Marja-Liisa Vartion romaanissa* Kaikki naiset näkevät unia. Helsinki: Yliopistopaino (omakustanne).

Salmi, Minna (2009) Kuvia 60-luvun naisesta. Teoksessa Tuula Helne ja Laura Kalliomaa-Puha (toim.) *Filmi-Kela: Suomi-filmistä sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: Kelan tutkimusosasto, 166–174.

Stam, Robert (1985) *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.

Sterrirt, David (1999) *The Films of Jean-Luc Godard. Seeing the Invisible*. Cambridge: Cambridge University Press.

Toiviainen, Sakari (1998) Niskasen nuorisotrilogia. Teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia 7. Vuosien 1962–1970 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita, 410–416.

Toiviainen, Sakari (1975) *Uusi suomalainen elokuva. 60-luvun alusta nykypäivään*. Helsinki: Otava.

Tuomikoski, Eero (2008) [1970]: Kapinan rajat: Jaakko Pakkasvirran haastattelu. Teoksessa Peter von Bagh et al. (toim.) *Filmihullu: Vuodet 1968–1978*. Helsinki: Like, 267–277.

Vartio, Marja-Liisa (1960) *Kaikki naiset näkevät unia*. Helsinki: Otava.

Ben Hellman ja Lauri Piispa

Yrjö Saarnio: Mykän elokuvan maailmanmies

Näyttelijä Yrjö Saarnio (1890–1933) teki 1910- ja 1920-lukujen taitteessa suomalaisittain ainutlaatuisen kansainvälisen elokuvaauran. Filmityö kuljetti näyttelijää perheineen halki Euroopan suurimpien elokuvakaupunkien ja saattoi hänet yhteen useiden aikansa kuuluisimpien tekijöiden kanssa. Kansainvälinen ura katkesi epäonnisesti aivan mahdollisen läpimurron kynnyksellä.

Filmiaitta-lehti julkaisi vuonna 1922 Berliinissä tehdyn haastattelun ”Filmaava maanmiehemme Berliinissä”, jossa Saksassa työskentelevä näyttelijä Yrjö Saarnio kertoi kansainvälisestä urastaan elokuvataiteen palveluksessa. Uupunut näyttelijä kertoi palanneensa juuri Suomeen Venäjälle suuntautuneelta seikkailuntäyteiseltä kuvausmatkalta. Saarnio muisteli laveasti uransa alkua Moskovassa ja pääroolejaan suuren venäläisen filmiyhtiön elokuvissa sekä kertoi lähitulevaisuuden suunnitelmistaan, joihin kuuluivat ”erään suurehkon filmidraaman ohjaus- ja näyttelijätehtävät ja kotimaisen romaanin valkokangassovitus, joka kuvataisiin osin Suomessa, osin Berliinissä.”¹

Suomalaisen elokuvalehden kiinnostus ulkomailla työskentelevää näyttelijää kohtaan on helppo ymmärtää. Varsin harva suomalainen näyttelijä oli tähän mennessä päässyt ulkomaisiin elokuviin, ja silloinkin olivat ulkomaanvierailut suuntautuneet yleensä läheiseen Ruotsiin – esimerkkinä vaikkapa Urho Somersalmen Shemeikan osa Mauritz Stillerin Juhani Aho -filmatisoinnissa *Johan* (Ruotsi 1921). Suomalaisen elokuvanäyttelijöiden joukossa Yrjö Saarnion jo 1910-luvun lopulla alkanut ja useisiin maihin ulottunut filmiura hakee vertaistaan. Se mainitaan useissa lähteissä (esim. SKF 1, 446), mutta tarkemmat tiedot Saarnion työstä ulkomailla

ovat tähän mennessä puuttuneet. Tutkimustyö on ollut hauska salapoliisitehtävä. Minkäänlaista henkilökohtaista arkistoa ei tietojemme mukaan ole säilynyt, ja ulkomaisissa filmografioissa Saarnion nimi esiintyy harvakseltaan. Tärkeimpänä lähteenämme ovat toimineet juuri Saarnion ja hänen puolisonsa Dagmar Parmas-Saarnion antamat lehtihaastattelut. Haastattelujen perusteella Saarniosta piirtyy varsin veijarimainen kuva, sillä tutkimuksen edetessä kävi selväksi, että hänellä oli taipumusta hieman paisutella tietoja omista saavutuksistaan. Tiedot on pystytty kuitenkin tarkentamaan ja tarkistamaan muista lähteistä. Kun suomalaiset elokuvantekijät nyt pyrkivät voimalla ulkomaille, ja jotkut näyttelijämme ovat saaneet jalansijaa Hollywood-tuotannoissakin, on hyvä hetki nostaa esiin tämä pieni kappale suomalaisen kansainvälistymisen historiaa 90 vuoden takaa.

Yrjö Daavid Saarnio syntyi 18. syyskuuta 1890 Helsingissä. Vanhemman veljensä, näyttelijä Kaarlo Saarnion (1885–1967) tavoin hän valitsi alansa varhain. Jo viidentoista vanhana hän esiintyi avustajana Helsingin työvänteatterissa, ja opiskeltuaan vuoden teatterikoulussa Helsingissä 1906–07 hän sai kiinnityksen Kansan näyttämölle.² Saarnion taivalta leimasi alusta saakka lyhytjänteisyys: näyttelijämatrikelista vuodelta 1930 käy ilmi, että koko urallaan hän ei toiminut samassa teatterissa ja kaupungissa kahta kautta pidempään yhtäjaksoisesti.³ (*Kotimaisia näyttämötaiteilijoita* 1930, 272) Kansan näyttämöltä Saarnio erotettiin kahden vuoden jälkeen vuonna 1909, syynä juopumus harjoituksissa (Koski 1986, 62). Hän siirtyi kahdeksi vuodeksi Viipurin Suomalaiseen maaseututeatteriin ja palasi sieltä Helsinkiin,