

Tommi Römpötti

TIELLE – JA TAKAISIN? Vanhempien odotuksista irtaantuminen elokuvissa *Elokuu* ja *Roskisprinssi*

Vanhempien vastustaminen on nuorisoelokuvan perusteema. Vuonna 2011 ensi-iltaan tulleissa elokuvissa Elokuu ja Roskisprinssi aikuisuuden kynnyksellä olevat pojat kokevat vanhempiensa odotukset niin pakottavina ja edessä olevan kesän niin ahdistavana, että he päättävät lähteä omille teilleen. Artikkelissa tarkastellaan sitä, millä ehdoilla etäisyyden otto vanhemmista 2010-luvun nuoriso-elokuvissa tapahtuu.

Vuonna 2011 ensi-iltaan tuli kaksi suomalaista elokuvaa, joissa nuoret lähtevät matkalle paetakseen vanhempiensa heille asettamia odotuksia. Oskari Sipolan *Elokuussa* (2011) Aku (Eppu Pastinen) lähtee kyyditsemään ystävänsä autolla Helsingistä Mäntyharjulle. Raimo O Niemen *Roskisprinssissä* (2011) Jed (Jon-Jon Geitel) lähtee Helsingistä junalla tietämättä määränpäättä. Tässä artikkelissa tarkastelen *Elokuuta* ja *Roskisprinssiä* road-elokuvina, jotka toimivat samalla kuvauksina talousmaantieteellisesti kahtiajakautuneesta Suomesta.

Road-elokuva on oireellinen genre nuoruuden kuvauksessa, sillä sen esittämä vastustus on kirjaimellista. Monen klassisen genren tapaan road-elokuva perustuu yksilön ja yhteiskuntajärjestyksen vastakkainasetteluun, mutta sen yhteisöstä irtaantumisesta nouseva kapina ja kulttuurikritiikki ovat vertauskuvallisuuden sijaan elokuvan ”eksplisiittistä sisältöä” (Laderman 2002, 35–36). Vastustuksen kohdetta ei aina ole helppo määritellä, mutta sen eetos liittyy aina ulkopuolelta nouseviin rajoituksiin ja sääntelyyn.

Nuorten päähenkilöiden järjestyksestä irtaantumisia on kuvattu suomalaisissa road-elokuvissa 1950- ja 1960-luvun vaihteen *Autotytöis-*

tä (Maunu Kurkvaara, 1960) ja *Tytöstä ja hatusta* (Aarne Tarkas, 1961) lähtien.¹ Missä suhteessa *Elokuu* ja *Roskisprinssi* sitten ovat aiempiin irtaantumiskuvauksiin? Yhdistävä ja erottava tekijä on sama: yhteiskunnallinen tilanne. Eri vuosikymmenillä tehtyjä nuorisokuvauksia yhdistää tarve pakomatkoihin, karkaamisiin ja irtiottoihin, mutta toisistaan kuvaukset erottaa monesti selvimmin muuttuva yhteiskunta.

Elokuun ja *Roskisprinssin* päähenkilöt ovat vauraiden vanhempien lapsia, jotka lähtevät Helsingistä muualle Suomeen, itselle vieraaseen ympäristöön ja olosuhteisiin. Elokuvat kutsuvat tarkastelemaan pääkaupungin valtajärjestyksestä irtaantumisia väliaikaisen sosiaalisen liikkuvuuden tarinoina. Yhteiskuntaluokkien tutkimuksessa sosiaalinen liikkuvuus tarkoittaa sitä, että yksilöt päätyvät erilaiseen sosiaaliseen asemaan kuin vanhempansa (ks. esim. Härkönen 2010). Viittaan sosiaalisen liikkuvuuden käsitteellä siihen, että *Elokuun* ja *Roskisprinssin* nuoret kulkijat liikkuvat hetkellisesti – tietoisesti tai tiedostamatta – vauraasta kotitaustastaan poikkeavaan sosiaaliseen asemaan. Tämä siirtymä tai ”vierailu” liittyy elokuvissa nuorten ja heidän vanhempiensa välisen suhteen määrittelyyn. Tämän suhteen määrittelyssä elokuvien alut ja loput ovat tärkeitä.

Alut ovat road-elokuvissa tärkeitä siksi, että ne avaavat katsojalle elokuvan maailman ja osoittavat, miksi päähenkilölle on tärkeitä lähteä. Loppu on kuitenkin alkua merkittävämpi siksi, että se on kerronnan tekijöistä muodostunut ”lopullinen tuote” (Neupert 1995, 31). Sikäli kun kerronnalla on diskurssin sulkevana taipumus osoittaa, mitä kaikesta nähdystä ja kuullusta pitäisi ajatella, loppu on elokuvan merkittävin ideologinen areena. Loppu voi road-elokuvassa korostaa sitä, kuinka oikeita tai vääriä tielle lähteneiden henkilöiden toiminnan, tekojen ja ajatusten osoitetaan olleen. Peruslähtökohta nuorta kuvaavan elokuvan lopun tarkasteluun on kysymys siitä, sulkeeko loppu nuoren pakottavaan jatkuvuuden järjestykseen – eli onko sosiaalinen liikkuvuus ja maantieteellinen ymmärrys vain väliaikaista ja osoittaako elokuva nuorelle hänen odotuksenmukaisen paikkansa sosiaalisessa järjestyksessä – vai jättääkö se nuoren tulevaisuuden avoimeksi riippumatta siitä, miten tämä on irrallaan ollessaan käytäytynyt. Ennen nuorten kulkijoiden tarkastelua on syytä määritellä, mistä puhumme, kun puhumme nuoruudesta.

Nuoruus välitilana

Vuonna 1967 Guy Debord (2005, § 62) kirjoitti *Spektaakkelin yhteiskunnassaan* nuorten ja aikuisten välisestä suhteesta konstruotuna, yhtenä spektaakkelin yhteiskunnan valheellisena vastakkainasetteluna näin:

Missä vain on yltäkylläistä kulutusta, siellä tärkeä spektakulaarinen vastakkainasettelu nuorison ja aikuisten välillä nousee keskeiseksi valheellisten roolien joukosta: valheellisten, sillä aikuista, oman elämänsä herraa, ei ole olemassakaan, ja nuoruus, olemassa olevan muuttuminen, ei missään mielessä ole omaa nuoruuttaan viettävien omaisuutta, vaan talousjärjestelmän, kapitalismin dynamiikan.

¹ Tavallaan jo *Lasisydän* (Matti Kassila, 1959), ensimmäinen suomalainen road-elokuva, kuvasi nuoren irtaantumista. Vaikka Jussi Jurkan esittämä lasitaitelija on jo nuori aikuinen, hän edustaa nuorta suhteessa Suomen Lasisyhtymän kauppaneuvokseen (Matti Aulos) ja teolliseen kulutusjärjestykseen – samoin kuin *Lasisydän* elokuvana edustaa uutta, elokuvateollisuuden perinteestä poikkeavaa elokuvaa.

² Bourdieun iän ja luokan vertaaminen muistuttaa Debordin näkemystä, jonka mukaan ikäjaottelu pitää omalta osaltaan yllä spektiakkelin järjestöksen näennäistä yhtenäisyyttä. Spektiakkelin perustana oleva kapitalistinen tuotantotapa ja tavaroiden jatkuva kierto on Debordin (2005, § 72) mukaan vienyt siihen, että luokkayhtenäisyyden kokemisesta on tullut mahdotonta.

³ Vallitsevalla järjestyksellä viitataan tavallisesti yhteiskunnan läpäisevään uskomusten ja arvojen järjestelmään, jonka ajatellaan palvelevan vallassa olevien etuja. Ajatusta voi kritisoida muun muassa siitä, että varsinkaan myöhäiskapitalismissa ei ole vain yhtä vallitsevaa järjestystä, vaan monia kilpailevia järjestyksiä (ks. Abercrombie & Turner 1978, 161; 163). Tässä artikkelissa viitataan ilmauksella yhden vallitsevan järjestyksen sijaan yhteiskunnan jatkuvuuteen, arvo maailman siirtämiseen sukupolvelta toiselle, sekä siihen, että jotkut päättävät siitä, millaiseksi yhteiskunta ja maailmassa olemisen ehdot jatkuvuuden ylläpitämisen myötä muuttuvat.

Debord-lainauksen mukaan niin nuoruus kuin vanhuuskin ovat spektiakkelin yhteiskunnan luomia ja sitä ylläpitäviä valheellisia konstruktioita. Pari vuosikymmentä myöhemmin Pierre Bourdieu (1985, 128–129) kuvaa nuoruuden ja vanhuuden välistä rajaa taistelulentäksi, jossa biologinen ikä on jatkuvan yhteiskunnallisen manipuloinnin kohteena. Ikäjaottelu on Bourdieulla Debordin tapaan vallan väline, harhauttamaan luotu käsite, jolla on tarkoitus saada aikaan järjestys. Bourdieun mukaan käsitteenä nuoruus peittää sen, että yhteiskunnassa luokka määrittää usein maailmassa olemista enemmän kuin ikä.² Tämän mukaan *nuoriso* on aikuisyhteiskunnan luoma käsitteellinen konstruktio, jota muovaavat erilaiset yhteiskunnalliset instituutiot, kuten perhe, koulu, laki ja kirkko. Samalla tavalla – ja nuorten itsensä kannalta voimakkaamminkin – nuoriin vaikuttavat elokuvat ja muut populaarin kulttuurin esittämät kuvat nuorista. Nuorten elinolot -vuosikirjan *Viattomuudesta vimmaan* (2002) johdannon alussa todetaan, että aikuisia pohdituttaa se, uhkaako yhteiskunta lapsia, mutta oleellisesti myös se, uhkaavatko nuoret yhteiskuntaa. Ajatuksessa lapset ovat siis viattomina potentiaalisia uhkan kohteita, mutta nuoret vimmaisina yhteiskunnan uhkaajia.

Minkälaisia sitten ovat nuoret, jotka vuonna 2011 tehdyissä elokuvissa lähtevät tielle? Jatkuvuuden näkökulmasta *Elokuu* ja *Roskisprinssi* ovat otollinen vertailupari erityisesti kerronnan, tekijyyden ja matkaan lähtevien kulkijoiden vaurauden kannalta. Henry Giroux (1994; 1999) on esittänyt, että nuoria ei esitetä mediassa moraalisisina ja poliittisina toimijoina, vaan auktoriteettien suojelemana kategoriana, jota määrittävät aikuisyhteiskuntajärjestyksen halut, fantasiat ja kiinnostuksen kohteet. Tästä syystä *nuoriso* pääsee yhteiskunnassa näkyviin pääasiassa silloin, kun se koettelee valtakulttuurin rajoja ja käytösnormeja eli silloin, kun se koetaan vallitsevan järjestyksen kannalta ongelmalliseksi.³ Ongelmakeskeisyys on merkittävä syy siihen, että nuoruutta on itsenäisen ikävaiheen sijaan totuttu pitämään vain siirtymävaiheena lapsuuden ja aikuisuuden välissä. Nuorison esille pääsemisen ”ongelmakeskeisyys” liittyy yhteiskunnan jatkuvuuden vaatimukseen. Sukupolvien asettaminen vastakkain on aikuisyhteiskunnan arvojen siirron perusteema. Se on niin olennainen osa kulttuurisen ja yhteiskunnallisen jatkuvuuden ylläpitoa, että amerikkalaisista *nuoriso* elokuvista kirjoittaessaan Timothy Shary (2002, 2) toteaa heti teoksensa aluksi, että sen ymmärtäminen, miten me opimme ja kasvamme, on sen ymmärtämistä, miten meistä tulee aikuisia. Siksi nuori on aina ollut aikuisten hallitseman valtakulttuurin ytimessä.

Nuoruus on väliaikainen ikävaihe, välitila lapsuuden ja aikuisuuden välissä. Näin nuoruus rinnastuu paikkojen välissä olevaan tiehen. Road-elokuvassa nuoruus onkin merkittävä, sillä tien ja matkan välitila ja liike ovat oleellisesti juuri itsen ja identiteetin etsinnän motiiveja. Ohjaavan yhteisön järjestyksestä, erilaisista sidoksista ja vaatimuksista irtaantumisen kuvaus osoittautuu usein vaivatta identiteettiä ja itsemääräämisoikeutta sääntelevien voimien kritiikiksi. Samassa tällainen irtaantuminen voi tarjota vanhemmillekin muistuman siitä, millaista on vastustaa aikuisyhteiskuntaa (ks. Sargeant & Watson 1999, 8). Matka voi siis antaa mahdollisuuden kokea esimerkiksi sellainen

nuoren asenne ja mielentila, jota määrittää ulkoa tulevien valvonta- ja huolenpitojärjestelmien turhiksi tai liiallisiksi koettavien normien ja rajojen vastustaminen, tai ainakin piittaamattomuus niistä. Näin ajatellen liikkeen mahdollistama irrallisuuden tunne voi tehdä ke- nestä tahansa nuoren väliaikaisesti ja tarjota aikuisellekin terapiaa ja positiivista kapinaa, joita on pidetty myös nuoris elokuvan funkti- oina (Astala & Hoikkala 1985, 12–14).⁴ Näin ajatellen road-elokuvaa voi tarkastella kontrolliteknologiana, jossa kulkija *lähetetään* tielle ja katsoja asetetaan sellaiseen positioon, josta lähettämisen syy ja etenkin sen seuraukset voisivat tuntua oikeutetuilta.

Elokuviin nuorisokuvat eivät siis todellisuuteen viittaavista piir-teistään huolimatta heijasta todellisuutta, vaan ne näyttävät ideaalinuoren jostakin näkökulmasta tietynlaiseksi konstruoituina kuvina. Samaan tapaan kuin Teresa de Lauretis (2004, 103–104) kirjoittaa valtavirtaelokuvan naisen representaatioista ”miehen edessä pidettävänä peilinä”, voidaan nuoren representaatio määritellä peiliksi ja ”ideologisia efektejä” tuottavaksi itsetutkiskeluksi, jossa aikuisten hallitsema yhteiskunta tarkastelee omia kipupisteitään. Niistä merkittävimpiä on vapaus ja sen puute. Ideologiakriittisesti ilmaisten nuoria lähetetään matkaan omilleen siksi, että heitä olisi ”vimmaisina” järjestyksen kyseenalaistajina ja uhkaajina liiallisen vapautensa vuoksi kontrolloitava.

Vaikka road-elokuva kytkeytyy kontrolliin, se on kuitenkin ka- pinallinen laji. Se rohkaisee meitä kyseenalaistamaan, näkemään identiteettiämme, autonomisuuttamme ja maailmassa olemistamme säänteleviä rajoitteita ja kieltämään ne kuvittelemalla uusia elin- mahdollisuuksia. Tätä korostaa kulkijan yksilöllisen kokemuksen ja ymmärryksen muutos, mikä näkyy myös *Elokuussa* ja *Roskisprinssis- sä*.

Roskisprinssissä Jed on läpi elokuvan tarinan fokalisoija. Myös *Elo- kuussa* kaikki nähdään lyhyitä Julin näkökulmia lukuun ottamatta Akun näkökulmasta. Road-elokuvassa erilaiset identiteettiä koskevat rajoitukset ajavat henkilöitä liikkeeseen. Siksi road-genre voi ”opet- taa meitä tekemään rajoituksista mahdollisuuksien tarinoita” (Mills 2006, 19–21), mikä sopii ”välitilassa” oleville nuorille suunnattuun elokuvaan. Ajatus mahdollisuuksien tarinoista voi olla myös yksi syy siihen, että road-elokuvan kuvasto ja motiivit ovat levittäytyneet laajalle road-genren ulkopuolelle (ks. Römpötti 2012, 45–47, 76–78). *Roskisprinssi* on road-elokuvan leviämisestä hyvä esimerkki, sillä alun irtaantumisen ja lyhyesti esitetyn junamatkan jälkeen se muuttuu romanttiseksi komediaksi.

Elokuu ja *Roskisprinssi* alkavat molemmat tilanteesta, jossa päähen- kilöpoika on juuri päässyt ylioppilaaksi ja kokee tarvetta paeta van- hempiensa asettamia odotuksia. Liitän valtavirtaelokuvaan ajatuksen asioiden kontrolloivasta konstruoinnista. Sitä selittää Jonathan Bellerin (2006, 194–195) ajatus *päämaelokuvasta* (capital cinema) koneistona, joka pyrkii rajaamaan itsensä ulkopuolelle sanomaa tai perusajatusta häiritsevän ylijäämän. Jääkö tien tarjoama vapauskin valtavirtaeloku- vassa siis lopulta pelkäksi mahdollisuudeksi?⁵ Sitä tuntuisi tukevan ainakin se, että koska elokuvassa on aina kyse tekijöidensä valinnoista,

⁴ Esimerkiksi *Pidä huivista kiinni, Tatjanan* (Aki Kaurismäki, 1991) Valtolle ja Reinolle tie tar- joaa Andrew Nestingenin (2006, 299) mukaan tilan käyttäytyä huolettomasti kuin nuori.

⁵ Sama kysymys liittyy olennaisesti myös eloku- vissa ”kuviteltujen lasten” kuviin (ks. Sihvonen 1987, 9) ja erityisemmin rajaten *matkustavien las- ten* kuviin (ks. Dickinson 1999, 194–195).

⁶ *Elokuu* on Sipolan Taideteollisen korkeakoulun Elokuva- ja lavastustaiteen osaston päättötyö.

⁷ Kohtaus voisi olla perusesimerkki Laura Mulveyn (1975) esittelemästä – ja myöhemmin muovaamasta – valtavirtaelokuvan kerronnan ideologiasta, jossa katse paikantuu aktiiviseen mieheen, mutta naiselle tarjoutuu vain ekshibitionistin rooli.

pois rajaamisesta ja mukaan ottamisesta, elokuvasta on luettavissa jonkinlainen ideologia tai ainakin asenne vanhempien kontrollista irtaantuvaa nuorta kohtaan.

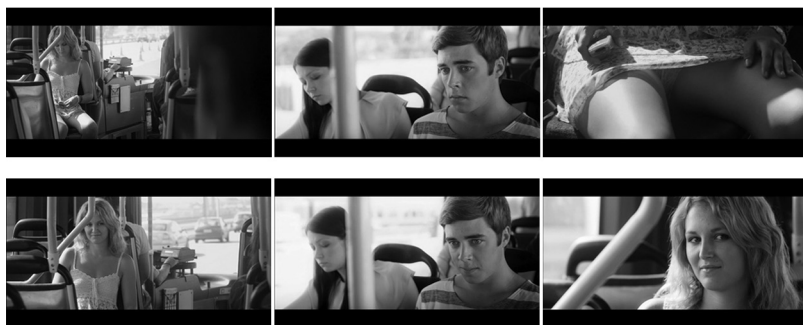
Tekijyyden näkökulmasta elokuvat ovat kiinnostava vertailupari siksi, että *Roskisprinssin* ohjannut Raimo O Niemi (s. 1948) oli elokuvan tekohetkellä yli kuudenkymmenen, useita elokuvia ohjannut konkari, mutta *Elokuun* käsikirjoittanut ja ohjannut Oskari Sipola (s. 1984) alle kolmekymmentävuotias pitkän elokuvan esikoisohjaaja. Sipola kuvaa siis ensimmäisessä elokuvassaan omaa sukupolveaan.⁶ Tekijän iän perusteella *Roskisprinssin* voisi olettaa pönkittävän yhteiskunnallista jatkuvuutta, kun taas *Elokuun* voisi tekijän nuoruuden takia kuvitella pyrkivän perusteelliseen ja pakoa ymmärtävämpään irtioton kuvaamiseen. *Roskisprinssiin* vaikuttaa myös se, että se on filmatisointi Tuija Lehtisen samannimisestä, kaksikymmentä vuotta aiemmin ilmestyneestä romaanista. Toisaalta tekijän ikää ”alentaa” se, että elokuvan on käsikirjoittanut ohjaajan tytär Juuli Niemi. Tekijöiden iän suhteen onkin kiinnostavaa pohtia myös sitä, miten tekijöiden ikä mahdollisesti vaikuttaa siihen, millaisina elokuvien loppuratkaisut esitetään suhteessa vallitsevaan järjestykseen. Mutta sitä ennen lähemme matkaan.

Lähtö

Elokuu ja *Roskisprinssi* ovat road-elokuvallisia sikäli, että molempien juuri ylioppilaaksi valmistuneiden päähenkilön elämä muuttuu, kun he jättävät taakseen kotikaupungin, kodin velvollisuudet ja vanhempien odotukset. Elokuvia yhdistää road-elokuvan perinteinen asetelma, jossa irtaantuja on mies. Miehisen riippumattomuuden lisäksi molemmat elokuvat tukevat ajatusta siitä, että sitoumuksista ja alistussuhteista voi irtaantua ja lähteä tavoittelemaan toisenlaista elämää, jos siihen on taloudellisesti varaa.

Elokuuta kehystää teksti: ”Iloitkaamme siis / kun olemme nuoria / jälkeen nuoruuden ilojen / jälkeen vanhuuden vaivojen / meidät on saava maa.” Teksti on suomennos koulujen ylioppilajuhlissa laulettavan laulun ”Gaudeamus igitur” ensimmäisestä säkeistöstä. Kyseessä on yhteen tärkeään elämän risteykseen liittyvä laulu, joka korostaa nuoruuden iloa, kepeyttä ja vapautta. Siitä huolimatta se on toistuvan rituaaliluonteensa takia kiinteä osa perinnettä. Näin perinne kehystää *Elokuuta* kirjaimellisesti.

Elokuussa sukulaisten kahvittaminen kotona ja nuorten juhlinta Helsingin yössä esitetään alkutekstien taustalla musiikkivideomaisena montaasisekvenssinä. Aku käy yliopiston pääsykokeissa, jossa hänen suoriutumistaan häiritsee fantasia edellisenä päivänä linja-autossa näkemästään työstä. Aku istuu linja-autossa pääsykoekirjaan syvenyneen tyttöystävänsä Erikan (Niina Koponen) vieressä ja harhautuu tuijottamaan häntä vastapäätä istuvaa tyttöä (kuvat 1–2). Aku näkee tytön hameen alle, jolloin hänen katseensa kohde nähdään lähikuvassa (3). Katseen kohteena olevaa tyttöä Akun tuijottaminen ei tunnu häiritsevän (4). Kuva–vastakuva-konventio rakentaa Akun ja tytön välille kevyen eroottisen yhteyden, mitä osoittavat lähikuviin rajatut Akun ja tytön toisilleen hymyilevät kasvat (5–6).⁷



Kuvat 1–6: *Elokuu* (2011). Vieras intohimon kohde.

Pääsykoetta edeltävä yönä Aku näkee linja-autossa kohtaamastaan intohimon kohteesta unta. Unesta leikataan kokeeseen, jonka aikana Aku käy vessassa masturboimassa. Satunnainen kohtaaminen ja sitä seuraava fantasia ovat irtaantumisen mentaalinen kynnyks. Pääsykokeen jälkeen Akun vanhemmat lähtevät lomamatkalle ja tyttöystävä interrailille ystäviensä kanssa. Kotona Akun ruotsia puhuva äiti (Henrika Andersson) nimittää poikaansa Augustiksi (todennäköisesti hänen oikealla nimellään). Kodin vaaleilla seinillä nähtävien taulujen, tummien puisten huonekalujen ja hillittyjen värisävyjen keskellä äidin repliikit korostavat stereotypiaa suomenruotsalaisten yläluokkaisuudesta tai vähintäänkin vauraudesta. Repliikit tuovat tilanteeseen tahattomalta tuntuvaan humoristisen piston. Se, että koen Akun äidin humoristiseksi hahmoksi, tukee ajatusta suomenruotsalaisuudesta mahdollisena arvostelun projektiona (ks. esim. Hiidenheimo et al. 2009, 14). Elokuvasa tätä korostaa dikotomia, joka rakentuu Akun vanhempien kielessä: isä puhuu suomea ja nimittää poikaansa Akuksi, kun ruotsia puhuva äiti puhuttelee poikaansa Augustina.

Ennen matkalle lähtöään Akun suomea puhuva isä (Ilkka Heiskanen) muistuttaa poikaansa viikonlopun jälkeen rakennustyömaalla alkavasta kesätyöstä. Aku jää yksin Helsinkiin. Vieraan tytön aiheuttaman mentaalisen irtaantumisen jälkeen häntä kuitenkin johdattelee vielä kaksi tuttua lähettäjä, jotka muuttavat hänen kesänsä ja ajavat hänet ulos vanhempien osoittamasta mallista. Tyttöystävä Erika sanoo asemalaiturilla juuri ennen interrail-junaansa nousemista: ”Tee itelles se hyvä kesä, jooko? Lupaa?” Erikan esittämä pyyntö on Akulle ensimmäinen konkreettinen lähettäjä. Repliikissä kesä saa painavan, odotuksentäyteisen, erilaisilla mahdollisuuksilla ladatun merkityksen. Ajanjaksona kesään liittyy koulun päättymisen ja loman tuoma ajatus riippumattomuudesta, irtiottoon viittavasta vapaudesta. Kesään liittyy kuitenkin myös ajatus väliaikaisuudesta, mitä osoittaa esimerkiksi Erikan interrail-matka. Kesäinen matka on kuin valtakurssin nuoruus, tien välitilaisuuden mahdollistama välivaihe matkalla kohti aikuisuutta.

Toisen, Erikan pyyntöön sisällöllisesti kytkeytyvän, matkaan lähettävän repliikin esittää Akun kaveri Freda (Zagros Manuchar): ”Jos sä meinaat lähtee johonkin, ni lähe, en mä tiä, estääks joku?” Pian Freda jatkaa: ”Hetki ku tulee joku tilaisuus, äijä ei tartu siihen. Sä vaan painut

sinne samaan koloon.” Erikan ja Fredan kommentit toimivat lähettäjinä, jotka vievät Akua kohti irtaantumista ja aiemmin linja-autossa näkemäänsä tyttöä.

Aku tapaa tytön juhannuksena Helsingissä yökerhossa, vie tämän kotiinsa ja sammuu. Seuraavana aamuna hän lähtee suin päin viemään Juliksi esittäytyvää tyttöä (Lina Turkama) tämän pyynnöstä Mäntyharjulle. Aku on lähtenyt tien välitilaan, mutta ei vielä ole varsinaisesti toiminut vastustavasti. Lähtiessäänkin hänellä on selvästi tarkoitus palata viimeistään niin, että hän ehtii maanantaina rakennustyömaalle töihin. Julista on kuitenkin tullut Akulle pakkomielle, tuntematon kohde, jonka hän haluaa selvittää ja kesyttää. Päämäärätön matka Mäntyharjulta eteenpäin johtaa erilaisiin sattumuksiin ja lopulta siihen, että Aku herää maanantaiaamuna motellissa puhelimen sointiin: työpaikalta soitetaan ja ihmetellään, miksi Aku ei ole ilmestynyt töihin. Aluksi Aku yrittää tekosyytä, mutta sitten kieltäytyykin menemästä töihin koko kesänä. Työn jättämisen mahdollistaa ylioppilaslahjaksi saatu ”jotain puoltoist tonni”. Aluksi Aku tuntuu vastustaneen vastustamista, mutta tästä eteenpäin hänen matkansa kulkee vanhempien toiveita vastaan muutenkin kuin vahingossa.

Roskisprinssissä matkaan sysääjien roolit eivät ole yhtä selviä kuin *Elokuussa*. Luokka-asetelma on kuitenkin sama ja korosteinen aivan alusta lähtien. Ensimmäinen otos avaa näkymän hyvin toimeentulevien omakotialueelle. Tien laitaan parkkeeratut Audi, BMW ja Mercedes-Benz kertovat paikan statuksesta. Toinen otos vie sisälle isoon omakotitaloon, jossa Jed katsoo parvelta alas. Alhaalla suurten ikkunoiden edessä kiiltää musta flyygeli ja pukumiehet keskustelevat taloudesta. Elokuvan alussa Jed kuljeskelee häntä juhlimaan tulleiden sukulaisten ja tuttujen joukossa tylsistyneen näköisenä. Hän vetäytyy ulos ja karkaa lakimiesisänsä (Kari Heiskanen) johdattelemasta keskustelusta, jossa viitataan hänen tulevaisuuteensa. Isän ja pojan toiveet ja odotukset asettuvat vastakkain isän pyrkiessä ohjaamaan poikansa tulevaisuutta. Isä kysyy vieraiden kuullen kovaan ääneen: ”Mihin helvettiin sä häivyit kesken keskustelun?” Äidin (Katariina Kaitue) sanoin isä ”käy nyt vaan niin ylikierroksilla kaikesta fuusiosta ja kaikesta”. Isän käytöstä puolustava kommentti kytkee elokuvan uusliberalistiseen talousjärjestykseen, jossa Aku ja Jed elävät. Talouden pyörityksessä, talouden ehdoilla elävillä vanhemmilla ei ole aikaa lapsille, mutta lasten odotetaan jatkavan vanhempien viitoittamalla tiellä. Mutta millainen on tuo tie?

Colin Campbellia lainaten Henri Giroux (2009, 32–33) esittää, että uusliberalismin kulutusvetoisuudesta on tullut ”modernin elämän perusfilosofia”. Sen logiikka on synnyttänyt ”biopoliittisen subjektin”, joka on halukas toimimaan kulutusyhteiskunnan rakentamien tarpeiden ja sääntelyn mukaisesti ja olemaan näin vapaaehtoisesti kontrolloitavissa. Ajatuksen mukaan uusliberalistinen maailmanjärjestys muovaa nuorista ihmisiä, jotka eivät ehkä kykene erottamaan identiteettejään, arvojaan ja unelmiaan mainosmaailman luomista tarpeista. Tuossa järjestyksessä kasvatuksen, median ja politiikan mutkikas koneisto on muuttanut nuoren maailmassa olemisen ehtoja: markkinoiden ohjaamassa maailmassa nuorten suhdetta tulevaisuuteen määrittää lupauksen sijaan taloudellisen ja sosiaalisen epävarmuuden uhka, joka

ei välttämättä suojele vaan pikemminkin nöyryyttää ja rankaisee (ibid., 28–29). Giroux kirjoittaa uusliberalismista ja nuoruudesta erityisesti Yhdysvaltain kontekstissa, mutta kehitystä voi tarkastella samaan tapaan myös muissa länsimaissa. Kyse on tavallaan spektaakkelin yhteiskunnan kehittyneestä muodosta, joka koskee kaikkia ja jonka alistavan voiman kokevat jollain lailla kaikki. Niinpä vaikka näkemys nuorten mahdollisuuksista liittyy oleellisesti kysymykseen taloudellisesta epätasa-arvoisuudesta, myös varakkaan perheen lapsi, kuten Jed, joutuu työn, rahan ja uusliberalistisen järjestelmän jatkuvuuden odotuksissa omine tarpeineen nöyryytyksen kohteeksi. *Roskisprinsissä* ajatusta painottaa vielä äiti, maailmalla menestynyt konserttilaulaja, jonka on kiiruhdettava pihalla odottavaan taksiin ja konserttimatkalle juuri, kun Jed haluaisi sanoa jotakin.

Vieraiden poistuttua Jed lähtee kaverinsa luokse, johon nuoret ovat kokoontuneet juhlimaan koulun päätöstä. Jed ei viihdy kotona mutta ei muiden nuortenkaan seurassa; toisin kuin *Elokuun* Aku, joka kokee jäävänsä yksin muiden lähtiessä interrailille, lomamatkalle ja kesätöihin Turkuun, Jed on selvemmin vieraantunut ulkoa asetettujen vaatimusten paineessa. *Roskisprinsissäkin* kaveri yrittää *Elokuun* tapaan pristä tylystyntä: ”Älä jaksa. Pitäisit hauskaa niinku kaikki muutki. Sul on koko loppuelämä aikaa painaa pitkää päivää fajias firmassa.” Sitä Jed ei kuitenkaan halua. Kun hän palaa kotiin, isälle on käynyt selväksi, että Jed ei ole ollut lääketieteellisen pääsykokeissa, jota isä odotti, eikä ole myöskään hakenut Sibelius-Akatemiaan, jota äiti taitavasti pianoa soittavalta pojaltaan odotti. Jed käy isän kanssa keskustelun, joka korostaa sekä jatkuvuutta että katkosta, perinteen siirtoa että sukupolvien arvomaailman eroa:⁸

ISÄ: Voi saatana. Maanantiaamuna sä alat työt.

JED: Mä en tuu firmaan töihin.

ISÄ: Jos sä olisit vaan pyrkiny sinne oikikseen, mutta ei ku pitää kapinoida isää vastaan niinku joku pahanen kakara.⁹

JED: Mä en halua sitä.

ISÄ: Ethän sä edes tiedä, mitä sä haluat! Kuinka sä kuvittelet pärjääväsi oikeassa elämässä tällasella asenteella?

JED: Millä helvetin asenteella?

ISÄ: Sun ongelmas on siinä, että sä oot aina saanu kaiken etees aivan liian helpolla. Maanantiaamuna kello kahdeksan panet puvun päälles.

Isä tulee viimeisellä repliikillään moittineeksi myös itseään siitä, että on päästänyt poikansa aina helpolla. Jedin on koko elokuvan alun nähty kuljeskelevan mietteliäänä ja ympäristöön ja ihmisiin tyytymättömänä. Isän kanssa taistellun keskustelun jälkeen Jed katselee seinällä olevia valokuvia elämänsä menestyksen hetkistä (kuvat 7–8). Kuvat muistuttavat, millaisena varsinkin isä haluaa hänet nähdä. Itsetutkiskelun keskeyttää puhelin. Jed tiputtaa soivan puhelimen vedellä täytettyyn Aalto-vaasiin kukkien joukkoon (9) ja heittää avainnippunsa ja luottokorttinsa kannettavan tietokoneensa päälle (10). Alkaa rauhallisuutta huokuva, lämminhenkinen pianolla ja viululla soitettu ei-diegettinen musiikki, joka junan ikkunasta nähtävään liikkeeseen yhdistettynä korostaa Jedin lähtöä, irtaantumista

⁸ En ole muuttanut dialogikatkelmia yleiskielisiksi. Karkeasti litteroimalla olen säilyttänyt puhekielisestä muodosta mahdollisesti tulkittavan asenteen.

⁹ Jed on lakimiesisänsä toiveen vastaisesti ilmoittanut hakevansa lääketieteelliseen eikä oikeustieteelliseen. Lopulta hän ei siis ollut lääketieteellisenkään pääsykokeissa.

¹⁰ Tästä alkaa *Roskisprinssin* ulkopuolisuuden romantisointi. Myöhemmin teltan pystytettyään Jedin voice-overina kuullaan hänen päiväkirjamerkintänsä: "Muukalainen, heitetty maailmanlaidan leirintäalueelle." Vielä myöhemmin hän toteaa seuraansa lyöttäytyneelle koiralle Helsinkiin ja hyvin toimeentulevien kavereidensa tottumuksiin viitaten: "Kukaan mun frendi ei pärjäis tääl viikkokaa."

¹¹ Nainen ei ennen 1990-lukua ole ollut valtavirran road-elokuvassa riippumaton kuljija, vaan objekti miehen matkan varrella (Mazierska & Rascaroli 2006, 165). Nainen on road-elokuvassa tavallisesti stereotyyppisessä, miehen liikettä tukevasa tai miesten välistä suhdetta hämmentävässä lifтарытön roolissa (ks. esim. Eyeran & Löfgren 1995, 65; Laderman 2002, 21). Näin on myös *Elokuun* linja-autokohtauksessa, jossa Juli fetissoidaan Akun katseen kohteena, sekä kohtauksessa, jossa Aku Julin kanssa tielle lähdettyään unohtaa, että hän lupasi auttaa Fredaa tämän muutossa.



Kuvat 7–12: *Roskisprinssi* (2011). Staattisuudesta ja valvonnasta liikkeeseen ja vapauteen.

kodin turvallisuudesta ja pysyvyydestä sekä jatkuvuuden ja isän edustaman talouden kierron pakottavuudesta. Siirtymä kodista junaan on siirtymä yhteisöstä liikkeen dynaamiseen välitilaan, potentiaaliseen vapauteen, jossa ulkopuolelta esitettävät odotukset eivät rajoita tai ohjaa maailmassa olemista. Junassa kuulemme ensimmäisen kerran Jedin kertojanääntä: vanhempien puristuksesta irtaantunut nuori saa äänensä kuuluviin ja alkaa tavoitella ja hahmotella omaa ääntään. Jed ottaa käteensä muistikirjan ja kynän ja katsoo pohdiskellen yläviistoon samassa, kun maisema ikkunassa kelautuu vauhdikkaasti hänen ohitseen. Kertojanääni toteaa: "Matkalla ei minnekään. Kirjoittanut Jed Pohjakallio." (12)¹⁰ Lähtö muistuttaa road-elokuvan perinteisestä sukupuolijaosta, jossa mies on liikkuva ja eksistentiaaliseen pohdiskeluun taipuvainen riippumaton ajelijointija ja nainen paikallaan pysyvä.¹¹

Jedillä on *Elokuun* Akua selvemmin mielessä uuden alku – tai oikeastaan paluu, sillä Jedin lähtöön liittyy halua boheemisuuteen ja nuoruuden takaisin kaappaamiseen. Vaikka Jed jättää luottokorttinsa, hän ei tietoisesti pyri irrottautumaan rahasta, sillä hänen lähtönsä mahdollistaa juuri raha, äidin pojalleen lahjaksi – ja kenties hyvitykseksi poissalostaan – jättämä setelinippu. Aku lähtee tielle spontaanisti linja-autossa kohtaamansa unelman perässä. Sekä Jed että Aku lähtevät seikkailemaan, mutta elokuvan alusta lähtien kyllästyneen näköisenä kuvattu Jed lähtee matkaan Akua harkitummin, kuin isän kanssa käyty keskustelu olisi viimeinen pisara pitkään mielessä muhineeseen ajatukseen. Uutta alkua korostaa *Roskisprinssissä* myös se, että Jed lähtee matkaan yksin eikä naisen vuoksi – vaikka naisen innoittamana junasta vieraassa paikassa pois jääkin. Pikkukaupungin toria katsellessaan Jedin kertojanääni kuvailee näkemäänsä erona suhteessa paikkaan, josta hän lähti: "Tässä kaupungissa ostetaan kalaa torilta perjantaina, grillataan pihalla lauantaina, saunakalja ja nurmikoneleikkuu sunnuntaina. Kukaan ei kuuntele oopperaa ja kukaan ei halua minusta mitään." Paikan pisteliäs mutta positiiviseksi romantisoitu määrittely kuvaa jakautunutta Suomea, jossa toista puolta edustaa Jedin vanhempien uraa ja muiden oletuksia seuraava maailma ja toista paikka, jossa ihmiset ovat omalla tavallaan kaavoittuneita, mutta jossa hän voi olla riippumaton.

Irtaantumisen tuottama etäisyys mahdollistaa taakse jätetyn paikan ja elämäntavan kritisoinnin. Alun road-elokuvallisista motiiveista huolimatta elokuva ei tästä eteenpäin ole enää road-elokuva: Jedin kotoa pakeneminen ei ole seikkailu, sillä äidin saamien rahojen loputtua hän alkaa uudessa paikassa etsiä kuumeisesti mitä tahansa työtä, jotta ei tarvitsisi heti palata maitojunalla kotiin. Jed ei ole lähtenyt pakoon työtä sinänsä, vaan tietynlaista työtä. Hän ei siis ajaehdi, vaan hakee tietoista muutosta. Se konkretisoituu siirtymässä Helsingistä Itä-Suomen pikkukaupunkiin¹² ja siellä ”luokkaretkenä”, jonka merkisijänä toimii Jedin työ roskakuskin apumiehenä. Tutusta järjestyksestä irtaantuminen ei kuitenkaan ole ongelmantonta.

Uhka

Michael Atkinsonin (1994, 16) mukaan road-elokuvan perustava uhka on liikkeen pysähtyminen, sillä pysähtymisestä seuraa lähes poikkeuksetta jonkinlainen sekasorto tai verenvuodatus. Road-elokuvalla ominainen vapauden tunnetta ja toivoa jostain paremmasta merkitsevä liikkeen pysähtymisen aiheuttama uhka käy selväksi myös *Elokuussa* ja *Roskisprinssissä*. *Roskisprinssin* Jedin tapaan *Elokuun* Akukin päättyy tiellä ”luokkaretkelle”. Sitä painottaa Helsingistä Mäntyharjulle siirtymisen jälkeen erityisesti se, että hän ajautuu ottamaan osaa Julin siskon häihin. Koska Aku on lähtenyt liikkeelle spontaanisti eikä ole voinut tietää häistä etukäteen, hän lainaa Julin isän vanhaa pukua. Näin Aku pukeutuu itselleen vieraassa ympäristössä vieraisiin vaatteisiin, mitä on osoittanut jo se, että hän on lähtenyt Julin vietäväksi. Vierauden aiheuttamaa tylsyyttä korostaa se, että Akua kuvataan häissä istumassa pöydän ääressä yksin mietteissään, kun Juli on muiden kanssa tanssimassa. Yksin istuvan Akun viereen tulee pikkutyttö, joka Keisarin uusia vaatteita muistuttaen toteaa: ”Sul on ruma solmio.” Solmion ja koko tilanteen sopimattomuuden itselleen Aku on tainnut tietää jo aiemmin.

Varsinainen road-elokuvallinen uhka syntyy myöhemmin, kun Aku ja Juli ottavat tien päällä kyytiin pariskunnan, jonka auto on hajonnut. Matkalla he pysähtyvät, jotta Juli pääsee pissalle. Autoon kuuluu jalkansa loukanneen Julin kirkaisu. Aku juoksee metsään auttamaan ja jättää auton käyntiin. Metsästä palattuaan Aku ja Juli huomaavat, että kyytiläiset ovat varastaneet heidän autonsa, jonka mukana katosivat myös heidän puhelimensa. Tien *ei-paikan* vierauteen tottumattomalle pysähtyminen on osoittautunut uhkaavaksi ja auton jättäminen hölmöksi.¹³ Tapahtuman seurauksena uhkaksi ja vastavoimaksi koituvat vanhemmat, joiden elämäntilanteen rationaalisuuden Aku on tielle lähtemällä tullut kyseenalaistaneeksi.

Aku ja Juli päätyvät Akun vanhempien kesämökille, jonne yllättäen ilmestyvät myös Akun vanhemmat. Isän ja pojan keskustelu nähdään kuva-vastakuva-otoksin, joissa yläkulma korostaa isän valtaa (kuvat 13 ja 14):

AKU: Fajja, mitä... (Nousee ylös sängystä).

ISÄ: Huomenta.

¹² *Roskisprinssin* pikkukaupunkikuvaukset tehtiin Joensuussa (<http://www.roskisprinssi.fi/fi/kuvauspaikat>). Kaupungin nimeä ei elokuvassa kuitenkaan mainita lainkaan. Kaupungin voi kuitenkin tunnistaa esimerkiksi kohtauksesta, jossa Jed seisoo torilla mietteissään Joensuun taidemuseolta torille johtavan *Sininen virta*-nimisen teoksen alla.

¹³ Marc Augé (2008, 69–70; 76) määrittää *ei-paikan* väliaikaisen katoamisen, tunnistamattomuuden ja siten yksinäisyyden mahdollistavaksi tilaksi. Se liittyy esimerkiksi autolla kulkemisen ja ylipäättään matkustamisen mahdollistamaan identiteettimyyteen. Zygmunt Baumanin (2002, 125–126) mukaan *ei-paikkaa* on mahdoton tehdä kotoiseksi, sillä siellä kaikki muuttuvat persoonattomiksi vierailijoiksi. Siten tuntemattomuus voi tiellä olla sekä siunaus että uhka.

AKU: Te tulitte sit jo.

ISÄ: Kyllä. Kuukausi oltiin poissa niinku sovittiin. Käytiin kotona sen verran, että todettiin että sä et ole lajitellut postia etkä kastellut kukkasia.

AKU: Mä, sori, mä en oo, mä en oo vaa ehtiny.

ISÄ: Mä yritin soittaa sulle myös.

AKU: Mul o ollu akku loppu ja... mutsin auto pöllittiin.

ISÄ: Nii just. Olit jättäny numeron sinne poliisilaitokselle, mutta laittanu sitte puhelimen kiinni. Kuinka helvetin tyhmä sä oikeen olet Aku? Sitten ne soittaa mulle sieltä poliisilta. Me ollaan laivassa, tulossa kotiin ja että auto on löytyny Ilosaarirockin parkkipaikalta eikä tekijöitä ole tavotettu.

AKU: Iskä mä...

ISÄ: Älä älä älä Aku nyt yhtään! Jos sä haluat kuulla muita loman kohokoh-tia, ni yks on se ku mä yritän Helsingissä tankata autoa, ni se ilmottaa, että luottokorttis on myyntikiellossa eikä poika vastaa puhelimeen. Vuokra-auto, tiedät sä mitä sekin oikeen maksaa?

AKU: Täs o ollu nyt kaikenlaista.

ISÄ: No on on ollu näköjään kaikennäköstä, ku sä et ole avannut edes sitä yliopistosta tullutta kirjekuorta. (Juli tulee huoneeseen.) Aku, tää on niin, tää on... no, no, puhutaan tästä sitten ku ollaan kahdestaan. Ja huomenna lähdetään Helsinkiin. Tää sun reissus, seikkailus alkaa pikku hiljaa olemaan tässä. Aku, mä olen suhun hyvin pettynyt. (Akun äiti tulee huoneeseen.)

Jatkuvuuden rationaalisia odotuksia edustava isä nöyryyttää poikaansa tämän tyttöystävän kuullen. Nöyryytystä lisää stereotyyppi-seksi esitettävä suomenruotsalainen äiti, joka tulee huoneeseen, puhuu pojalleen ruotsiksi kuin pienelle lapselle ja tarjoaa tultiaissalmiakkia. Aku pakenee Julin kanssa uudestaan tielle, mutta isän moraalisaarna on risteys, jossa järjestykseen palaamisen siemen on kylvetty. Uudesta irtaantumisestaan huolimatta Aku herää isän nöyryyttävässä puhutte-



Kuvat 13–14: *Elokuu*. Isä ilmestyy poikansa tielle.



Kuvat 15–16: *Roskisprinssi*. Poika kääntää selkensä hänet löytäneelle äidilleen.

lussa näkemään tilanteensa, menneisyytensä ja isänsä ”seikkailuksi” nimittämän irtaantumisen päättymisen välttämättömyyden järjestyksessä, johon hän myös itse haluaa kuulua.

Roskisprinssissä uhka syntyy Jedin jäädessä pois junasta vieraaseen paikkaan. Elokuvan ikäraja on seitsemän, koska elokuvassa on ”lieviä väkivaltaviitteitä ja lievää väkivallan uhkaa” (VET 27.5.2011). Väkivallan uhkaa aiheuttaa Jedin ja Lulun (Pihla Maalismaa) romanssia häiritsevä Lulun mustasukkainen poikaystävä Körri (Max Ovaska). Körri ja Jed ovat toisilleen vastakkaiset hahmot: eliittiperheessä hyvät käytöstavat oppineesta Jedistä on helppo pitää ja Körristä on yhtä helppo olla pitämättä. Körri on väkivaltainen Lulua kohtaan, minkä jälkeen Jed käy puhuttelemassa miestä, joka ”lyö kahtakyt kiloo kevyempiä tyttöjä”. Jedin takana näkyvään sillan betonitukeen on spreijattu teksti: ”Vapaus on vaikea valinta.” Se viittaa kevyesti Jedin irtaantumisen tuottamiin hankaluuksiin, mutta elokuvan yleinen humoristisuus varmistaa sen, että pysähtynyttä kulkijaa väkivalta ei tunnu uhkaavan. Uhka ei *Roskisprinssissä* olekaan todellista siksi, että road-elokuvallisen, vakavahenkisen alun jälkeen elokuvaa määrittää nokkelan dialogin humoristisuus. Humoristisuutta on erityisesti Jedin ja Lulun sanailuissa, joiden perusta on Helsingin ja pikkukaupungin, kahtiajakautuneen Suomen, ytimen ja periferian dikotomia, kuten seuraavassa esimerkissä, jossa Jed kantaa humalaista Lulua reppuselässään:

LULU: Mä lyön vetoo, et teil on uima-allas.

JED: Hä?

LULU: No uima-allas kotona. Nykyään kaikissa suomalaisissa leffoissa jengi asuu jossain vitun kermaperselinoissa ja niil on uima-altaat ja hienot autot. Meillä täällä on suihkukopit ja viritetyt Datsunit. Niinku korkeintaan.

Lulun suulla esitetty huomautus suomalaisten nykyelokuvien kuvastosta osoittaa kirjaimellisesti elokuvan käsittelemän kahtiajakautuneisuuden teeman. Lulun repliikissä elokuva tulee myös metafiktiivisesti kommentoineeksi pyrkimystään käydä keskustelua aiheesta, jonka se suomalaisissa 2000-uvun elokuvissa esittää olevan korostuneesti läsnä. Metafiktiiviseen kommentointiin sopivasti *Roskisprinssi* kuuluu myös itse Lulun moittimiin elokuviin.

Vaikka kodista on lähdetty pakosalle, koti on yksin olevalle nuorelle tärkeä kiintopiste. Myös Jed, jonka vanhemmat esitetään hänelle etäisinä, soittaa kaksi kertaa puhelinkopista kotiin ilmoittaakseen, että hänellä on kaikki hyvin.¹⁴ Ensimmäisellä kerralla äiti vastaa puhelimeensa Pariisissa ja toteaa: ”Jed, me selvitetään kaikki yhdessä, sinä ja minä.” Jediltä loppuvat kolikot ja puhelu katkeaa ennen kuin hän ehtii sanoa asiansa. Samoin kävi elokuvan alussa kotona Jedin juhlassa, koska äiti kiiruhti taksiin ennen kuin Jed sai suunvuoron. Jed löytää tieltä vanhempien odotusten ja niistä johtuvan välinpitämättömyyden aiemmin tukahduttaman äänensä. Puhelu on muistuma siitä, millainen tukahduttava, ohjattu suhde hänellä on vanhempiinsa. Toinen puheluyritys katkeaa puhelinvastaajan muuriin. Äiti kuitenkin ilmaantuu yhtäkkiä paikalle, kun Lulun isä (Antti Virravirta), paikallinen pastori, on ilmoittanut hänelle Jedin sijainnin.

¹⁴ Jed haluaa ilmoittaa itsestään vanhemmilleen. Sen voi ajatella osoittavan hyvää kasvatusta ja ainakin jonkinlaista pysymistä vanhempien järjestyksessä. Jedin hyvä käytös on rationaalisisessa järjestyksessä ennen muuta vanhempien saavutus ja siten osaltaan kiillottamassa heidän sosiaalista statussaan.

ÄITI: Jed, mitä tää oikeen on? Mitä sä yrität mulle kertoa? Vai Juhanilleko sä yrität jotain todistaa?

JED: Tää ei oo teitä varten. Uskokaa jo. (Kääntää selkensä ja lähtee kävelemään.)

ÄITI: Entä soittaminen? Aiotko sä lopettaa senkin? Kaikki se harjoittelemisen ja opiskelu ja minkä takia?

JED: (Pysähtyy ja kääntyy äitiin päin.) Niin just. Minkä takia?

ÄITI: Jed, mä en voi antaa sun pilata elämääs.

JED: Mä en voi toteuttaa teijän unelmia.

ÄITI: Meidän unelmia? Juhani ja minä yritetään vaan sun parastas.

JED: Ei. Ku te haluisitte et mä oon paras. (Kääntää selkensä ja lähtee kävelemään pois.)

Maailmaa kiertävän, paljon poissaolleen äidin huolenpito on ollut vähäistä. Esimerkkidialogi kertoo kiinnostavasti etäisyydestä, sillä Jedin äiti ei puhu pojalleen isästä, vaan Juhaniasta kuin kyse olisi jostain ulkopuolisesta. Lisäksi paikalle ilmestyessäänkin äiti asettaa omat toiveensa poikansa tulevaisuudesta tämän omien toiveiden edelle. Siksi Jed kääntää äidilleen selkensä ja jättää tämän taksinsa kanssa katsomaan, kun poika pyrkii jatkamaan uudenlaista, itse valitsemaansa elämää (kuvat 15 ja 16). *Roskisprinssin* ja *Elokuun* asetelma vanhempien ja lasten välillä eroaa toisistaan, sillä Jed ei äitinsä tapaamisen hetkellä alistu samalla tavalla kuin Aku isän paasatessa hänelle kesämökillä. Toisaalta Jedillä on asenteeseensa myös eri tavoin varaa, sillä hän ei ole matkallaan myöskään hölmöilyt kuten Aku.

Elokuussa ja *Roskisprinssissä* omilleen lähtenyt ei kummassakaan hyväksy vanhempiensa puuttumista tekemisiinsä matkan välitilassa. Jos tiellä tai matkalla olemista vertaa nuoruuteen lapsuuden ja aikuisuuden välissä, nuorten itsemääräämisoikeuden puolustaminen voi viitata nuoruuteen merkittävänä, itsenäisenä ikävaiheena, jonka ei ole tarkoitus vain johtaa vanhempien osoittamaan tai yhteiskuntajärjestyksen mukaiseen ”oikeanlaiseen” aikuisuuteen. Mutta samoin kuin nuoruus ei jatku ikuisesti, myös jokainen matka päättyy joskus. Miten matkat sitten päättyvät? Valtavirtaelokuvalla on taipumus jollain tavoin rankaista järjestyksestä irtaantunutta. Näin on siksi, että jos järjestys kyseenalaistettaisiin vielä elokuvan lopussakin, se osoittaisi, että järjestys kenties vaatisi muutosta. Onko muutosta sitten luvassa, ja jos on, niin millä ehdoin?

Paluu – mihin?

Elokvien lopetustapoja tutkineen Richard Neupertin (1995, 31) mukaan elokuvan loppu on sitä odotuksenmukaisempi, mitä klassisempi genre on kyseessä. Nuorisoelokuva eroaa muista lajeista, sillä sen määrittelyperuste on oletetun katsojakunnan ikä. Mutta Neupertin esittämä genre-elokuvan lopun odotuksenmukaisuus päteeikin siihen juuri siksi. Amerikkalaista nuorisoelokuvaa tutkineen Timothy Sharyn (2007, 500–501) mukaan elokuvateollisuudella on edelleen taipumus kieltää neutraali, elämän monimutkaisuutta osoittava käsittelytapa. Sen sijaan se jakaa nuoret kärjistyksin kahtia mielentilan, moraalien ja

ajatusten perusteella ja kuvaa heidän kokemuksiin dramaattisemmiksi ja äärimmäisemmiksi. Ja koska vastustaminen on aina säänneltyä, valtavirtaelokuvat tapaavat osoittaa, että järjestyksen jatkuvuuden kyseenalaistavia on kontrolloitava.

Nuorten järjestyksestä irtaantumista kehystääkin epäonnistumisen haamu ensin siksi, että valtavirtaelokuva tapaa osoittaa järjestyksestä irtaantuvan eksistentiaalisen projektin mahdottomaksi. Road-elokuvassa tämä tapahtuu viemällä ”väärin toiminut” lopuksi kuolemaan tai palauttamalla hänet takaisin järjestykseen (ks. Stringer 1997, 165). Road-elokuvaa onkin pidetty konservatiivisena juuri siksi, että se mahdollistaa vapauden kokemisen samalla, kun se osoittaa, että vapautta ei voi saavuttaa (Bjurström & Rudberg 1994, 57). Näin ajatellen valtavirran road-elokuvan – ja ylipäätään irtaantumiskuvauksen – yksi perustava piirre on matkan epäonnistumisen kuvaaminen kulkijan näkökulmasta ja toisaalta onnistuminen yhteisön ja järjestyksen näkökulmasta. Tielle lähteminen on useimmiten päämäärättömänä jäsentymätöntä, mutta se liittyy sekä negatiiviseen jostakin irtaantumisen että positiiviseen, toisenlaiseen maailmassa olemiseen suuntautuvaan vapauteen. Kulkijan epäonnistumisella tarkoitan sitä, että lopuksi palataan pyristelyistä huolimatta takaisin irtaantumiseen ajaneen pakottavan ja alistavan järjestyksen piiriin.

Elokuussa Aku sanoo humalaisena pää Julin sylissä nukkuessaan, että hän rakastaa Julia. Juli toteaa olevansa vain unta, minkä jälkeen hän katoaa ja jättää vain auton lasinpyyhkijän alle viestin, jota katsoja ei näe. Road-elokuvan yksi peruspiirre on kulkevan henkilön ymmärryksen muutos. Tällä tarkoitan sitä, että kulkeminen muuttaa henkilön käsitystä maailmassa olemisen ehdoistaan eli suhteestaan ympäristöön, perheeseen ja yhteiskunnan jatkuvuuteen. Tässä mielessä road-elokuvaa voi tarkastella melko perinteisenä kehityskertomuksena varsinkin silloin, kun kulkija on nuori. Julin voi kenties ajatella katoavan Akun rakkaustunnustuksen jälkeen siksi, että hän ymmärtää olemassa olevan järjestyksen. Juli ymmärtää sen, ettei hän ”kuulu” siihen järjestykseen, josta hän näki mallin Akun vanhempien ilmaannuttua mökille. Koska kyse on fiktiosta, Julin teon voi sekä rituaalisesti että ideologisesti tulkita pönkittävän kahtiajakautuneisuutta ja rajojen pysyvyyttä. Kun Juli uhraa rakkautensa, hänen toisenlainen, sosiaalisen liikkuvuuden mahdollistava tulevaisuutensa estetään ja hän alistuu jatkuvuutta ylistävälle järjestykselle. Häiriö katoaa, jolloin paluu käy mahdolliseksi.

Julin katoaminen on lopullinen sysäys Akun muutokseen, joka korostuu, kun Aku palautetaan elokuvan lopuksi järjestykseen jopa poikkeuksellisen voimakkaasti. Se tapahtuu neljällä tavalla. Ensinnäkin Aku palaa kotiin, kaupunkiin, yhteisöön ja järjestyksen piiriin. Toiseksi hän saa kotona tietää tulleen hyväksytyksi yliopistoon. Sen jälkeen vanhemmatkin voivat jälleen hyväksyä poikansa, kun tällä on uusia, vanhempien toiveiden mukaisia ansioita (kuva 17).

Kun Aku on kertonut interraililta palanneelle tyttöystävälleen kesän seikkailustaan, hänen suhteensa Erikan kanssa näyttää olevan lopussa. Aku ja Erika kuitenkin nukkuvat romanttisesti taivasalla kerrostalon katolla ja aamulla, kun Erika on lähdössä, Aku todistaa hänelle rakkauttaan. Taustalla alkaa soida Olavi Uusivirran ”Viimeinen kesä” ja



Kuvat 17–19: *Elokuu*. Vanhemmat ja tyttöystävä antavat anteeksi.



Kuvat 20–22: *Roskisprinssi*. Avoin, yhteinen tulevaisuus.

Erika toteaa: ”Se ei just nyt hirveesti auta.” Elokuvan päättää jakso, johon johtava ajallinen hyppäys kertoo Akun valinnan. Erikan lähdettyä Aku jää yksin katolle seisomaan. Takkinsa taskusta hän löytää Julilta jääneen tupakka-askin. Aku sytyttää hymyillen tupakan, vetää henkosen ja yskii: tupakka ja Juli eivät ole hänen maailmaansa. Aku heittää tupakan pois ja samassa koko ajan soinut ”Viimeinen kesä” voimistuu. Tupakasta siirrytään ristikuvan ja musiikin voimin kuvaan, jossa Aku on varusmiespalveluksessa. Hän on ymmärtänyt, että kapinoinnin sijaan hän kuuluu järjestykseen. Hän on tiukasti kiinni jatkuvuutta ylläpitävässä järjestyksessä. Sidosta vahvistaa Erika, joka tulee hakemaan Akun lomille. Kun Aku havaitsee Erikan, tämä seisoo autonsa vieressä anteeksipyytävän näköisenä, vaikka hän ei olekaan se, joka on sekoillut (18). Elokuvan perinteinen sukupuoliasetelma on vankka, kun Julin tapaan Erikakin alistuu ja uhrautuu elokuvassa järjestyksen hyväksi. Pian näemme Erikan silittävän Akun lyhyeksi ajettua tukkaa (19). Tiellä epäonnistuneen palauttaa hyväksytysti järjestykseen siis ensin koululaitos, sitten vanhemmat ja varusmiespalveluksena valtio sekä lopuksi parisuhde. Paljon tiukemmin henkilöä ei voi edes näennäisen vapaaehtoisesti järjestykseen palauttaa.

Roskisprinssin loppu on myös sulkeinen, mutta *Elokuuta* väljempi. Jed asuu alivuokralaisena Veeran (Kristiina Elstelä) pienen talon yläkerrassa. Veera on kaupungissa kaikkien tuntema laitapuolenkulkija, joka työntää päivät pitkät ostoskärryjä ja kerää niihin muiden hylkäämiä vaatteita ja tavaroita. Poikansa nähdessään Jedin äiti moittii tätä siitä, että tämä asuu ”alkoholistin kämppiksen kanssa”. Äidin ja pojan suhdetta ei auta yhtään se, että äiti määrittelee pojalle tärkeän henkilön pinnasta muodostamiensa oletusten perusteella. Juuri pinnan merkityksestä ja muiden mielipiteistä huolehtimisesta Jed on halunnut päästä irti. Sen konkreettisin ilmaus on roskakuskin työ, joka osoittaa Jedin sosiaalista liikkuvuutta vanhempiensa odotuksiin nähden alaspäin. Jonkinlainen yhteys sukupolvien välille kuitenkin osoitetaan löytyvän, sillä kun Veera kuolee, Jedin äiti laulaa hautajaisissa urkuja soittavan poikansa rinnalla. Paikkana kirkko tukee pysyvyyttä ja jär-

jestystä, mutta äiti ei ole tullut taivuttelemaan poikaansa kotiin, vaan pikemminkin tukemaan häntä omassa valinnassaan.¹⁵

Kirkollisen seremonian ja Veeran talolla ulkona pakkasessa vietettävien (Veera halusi juhlat) hautajaisjuhlien välillä Jedin äiti lähtee taksilla pois, koska hänen on taas kiiruhdettava konsertoimaan. Mikään ei siis tässä suhteessa ole muuttunut. Ennen lähtöään äiti sanoo: "Jed, tiedäthän sä, että sä voit tulla kotiin koska vaan sä haluat?" Kysymys osoittaa, että vaikka vanhemmat eivät olisikaan hyväksyneet poikansa valintaa, he eivät ainakaan yritä pakottaa tätä takaisin kotiin ja siihen kulutuskulttuurin ja ihmissuhteita häiritsevien odotusten ja "fuusioiden" maailmaan, jonka arvoja Jed lähti karkuun. *Roskisprinssi* ei loppuun asti viedyn vanhempien elämäntavan vastustuksen takia vaikuta yhtä konservatiiviselta kuin *Elokuu*. Vaikka *Roskisprinssinkin* kytkeytyy lopuksi heteroseksuaalisen parisuhteen järjestykseen ja jatkuvuuteen, se pitää irtaantuneen vanhemmistaan irtaantuneena ja on siten avoimempi kuin *Elokuu*.

Jed jää asumaan Veeran taloon, roskakuskin työhön ja yhteiskuntaa marginaalista seuraavaan jatkumoon. Sitä osoittavat elokuvan lopussa pintatasolla Jedin ja Lulun vaatteet. He ovat pukeutuneet Veeran talosta löytämiinsä takkeihin ja hattuihin, joissa he istuvat penkille juttelemaan tulevaisuudesta humoristisesti piikittävään tapaansa (kuvat 20 ja 21). Viimeinen otos, lähikuva toisiinsa ristityistä käsistä, ehdottaa, että tulevaisuudesta on tulossa yhteinen (22). Loppu jää kuitenkin sikäli avoimeksi, että Jed vastaa Lulun tulevaisuusuteluihin ilmauksilla "emmä vieläkään tiedä", "tuskin", "voi olla" ja "ehkä". Vaikka Jed on jäänyt paikalleen, hän on vanhempiansa arvomaailmaan nähden edelleen häilyvällä matkalla – joskin nyt yhdessä Lulun kanssa.

Lopuksi "meidät on saava maa"

Road-elokuvat avautuvat usein varoituksiksi vastustuksen seurauksista eli siitä, että vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen tyyssijasta, kaupungista ja kodista, irtaantumisen jälkeen varmaa ovat vain ongelmat. Näin on erityisesti silloin, kun tielle lähtevät nuoret. Siis onko järjestyksestä irtaantuneen lopulta "saava maa", kuten *Elokuuta* kehystävä "Gaudeamus igitur" toteaa? Ja mikä on tuo maa? *Elokuu* ja *Roskisprinssi* eivät kumpikaan ryhdy varsinaiseksi irtaantumisen seurauksista varoittajaksi, mutta *Elokuussa* tielle lähtemisen, lähtijälle tutusta järjestyksestä irtaantumisen seuraus on osoittelevammin tulkittavissa. Yhtäältä on yllättävää, että nuoren käsikirjoittama ja ohjaama elokuva on lopulta erittäin konservatiivinen ja jatkuvuutta ylistävä. Toisaalta elokuvan voi myös halutessaan nähdä heijastavan näkemyksiä, joita suomalaisilla nuorilla on haluttavasta ja todennäköisestä tulevaisuudesta. Esimerkiksi Sitran ja Tekesin teettämän Nuorten tulevaisuuskuva -kyselytutkimuksen raportin (Seppänen 2008) mukaan nykynuoret ovat hyvin perinteisiä ja konservatiivisia.

Elokuussa päädytään ylioppilaisjuhlien hidastetuista kuvista tien kautta lopun hidastettuihin kuviin varusmiesasuisesta Akusta kuin

¹⁵ On huomionarvoista, että tukijana on vanhemmista äiti, johon on perinteisesti liitetty staattisuus suhteessa liikkuvaksi määritellyyn mieheen. Mutta esimerkiksi suhteessa nostalgiaan naista ei ole liitetty negatiivisesti pysähtyneeseen kehitykseen, vaan positiivisesti eheään, modernin koskemattomaksi jääneeseen paratiisiin (Felski 1995, 38–40). *Roskisprinssissä* äidin ja pojan roolit ovat kääntyneet ylösalaisin, sillä äiti on kansainvälinen ja liikkuva, mutta poika haluaa jäädä aloilleen paikkaan ja ammattiin, jotka poikkeavat siitä, mitkä hänen vanhempiansa mukaan ovat osa hyvää elämää.

kesän aikana olisi eletty koko nuoruus ja siirrytty lapsuudesta aikuisuuteen, jossa sopeudutaan järjestykseen. *Elokuun Akun* ”on saava maa” sikäli, että hän palaa irtiottonsa jälkeen järjestyksen ja varusmiespalvelusta ajatellen konkreettisesti maan palvelukseen. *Roskisprinssi* ei lopussakaan suostu kääntymään vanhempien odottamaa ja osoittamaa järjestystä tukevaksi elokuvaksi, mutta *Elokuu* kulkee tiellä koettavista ongelmista lopulta ratkaisuun isän ja äidin oletusten mukaisesti. Yksi elokuvien eron syy on se, että *Roskisprinssin* road-elokuvallisuus laimenee, kun Jed jää paikalleen, vaikkakin itselleen vieraaseen kaupunkiin. Hän on tavallaan jo paikallaan, vaikka isän ja äidin tarjoamasta taloudellisen turvallisuuden ja kontrollin maailmasta sosiaalisesti etäälle liikkunut onkin. Nuori on edelleen yhteisössä ja järjestyksessä, mutta enemmän omilla ehdoillaan.

Elokuussa tieltä kotiin palaava Aku on esimerkki siitä, mikä voisi olla irtaantumisen ja tiellä liikkumisen merkitys yhteiskuntajärjestyksen kannalta: ongelmat ja epävarmuus tiellä saavat kulkijan tien vieraudessa kaipaamaan asioita, jotka ovat hänelle tuttuja ja jotka tuntuvat varmoilta. Näin ajatellen kulkija ymmärtää järjestyksestä etäällä paikansa osana yhteisöä ja järjestyksen jatkumoa. Ymmärrystä osoittaa viimeistään paluu järjestykseen, jossa kulkija on tarkemmin kontrolloitavissa. Ymmärryksen viimeinen merkki on Akun itku hän ajaessaan yksin autolla moottoritien ei-tilassa Turusta kohti Helsinkiä. Aku ei itke sitä, että heinäkuun villi vapaus (Juli) on mennyttä ja elokuun velvollisuudet (August) ovat nurkan takana, vaan omaa hölmöilyään. Road-elokuvalla tavalliseen tapaan *Elokuu* päättyy osoittamaan, että itseymmärryksen lisääntyminen tai muutos liittyy epäonnistumiseen. Siitä kertoo road-elokuvan kontekstissa tavallisimmin paluu sen järjestäytyneen yhteiskunnan alaisuuteen, josta on haluttu irtaantua. Tämä käy selväksi *Elokuussa*, jonka loppuratkaisu sitoo tielle irtaantuneen monin tavoin yhteiskuntajärjestyksen jatkumon kontrolliin.

Lähteet

Elokuvat

Elokuu (Bronson Club Oy). K & O: Oskari Sipola. Ku: Joonas Pulkkanen. Le: Antti Reikko. M: Joel Melasniemi. La: Heini Kervinen. N: Eppu Pastinen (Aku), Lina Turkama (Juli), Zagros Manuchar (Freda), Niina Koponen (Erika), Pihla Viitala (Johanna), Ilkka Heiskanen (Akun isä), Henrika Andersson (Akun äiti). Ensi-ilta 1.4.2011.

Roskisprinssi (Periferia Productions Oy, Flimmer Film AS). K: Juuli Niemi. O: Raimo O Niemi. Ku: Kari Sohlberg. Le: Jukka Nykänen. La: Pirjo Rossi. M: Stein Berge Svendsen. N: Jon-Jon Geitel (Jed), Pihla Maalismaa (Lulu), Kristiina Elstelä (Veera), Heikki Silvennoinen (Saastamoinen), Max Ovaska (Körri), Kari Heiskanen (Jedin isä), Katariina Kaitue (Jedin äiti), Antti Virmavirta (Lulun isä), Marjaana Majjala (Lulun äiti). Ensi-ilta 29.7.2011.

Kirjallisuus

Abercrombie, Nicholas & Turner, Bryan S. (1978) Dominant Ideology Thesis. *British Journal of Sociology* 29:2, 149–170.

Astala, Erkki & Hoikkala, Tommi (1985) Kurittomat sukupolvet. *Sinä Minä Me* 3, 8–15.

- Augé, Marc (2008/1992) *Non-places: an introduction to supermodernity*. 2. painos. Alk. Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. Käännös John Howe. London & New York: Verso.
- Bauman, Zygmunt (2002/2000) *Notkea moderni*. Alk. *Liquid Modernity*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Beller, Jonathan (2006) *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Bjurström & Rudberg (1994) Hungry Heart – gender on the road. *Young* 4:4, 54–70.
- Bourdieu, Pierre (1985/1984) *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J.P. Roos. Tampere: Vastapaino.
- Debord, Guy (2005/1967) *Spektaakkelin yhteiskunta*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Dickinson, Kay (1999) Travelling Children. Teoksessa Sargeant, Jack & Watson, Stephanie (toim.) *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Creation Books, 194–206.
- Eyerman, Ron & Löfgren, Orvar (1995) Romancing the road: Road movies and images of mobility. *Theory, culture and society* 12:1, 53–79.
- Felski, Rita (1995) *The gender of modernity*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Giroux, Henry (2009) *Youth in a Suspect Society: Democracy or Disposability?* New York: Palgrave Macmillan.
- Giroux, Henri (1999) Teenage Sexuality, Body Politics and the Pedagogy of Display. http://www.henryagiroux.com/online_articles/teenage_sexuality.htm. Luettu 19.12.2012.
- Giroux, Henry (1994) Doing Cultural Studies: Youth and the Challenge of Pedagogy. http://www.henryagiroux.com/online_articles/doing_cultural.htm. Luettu 19.12.2012
- Hiidenheimo, Silja, Lång, Fredrik, Ritämäki, Tapani & Rotkirch, Anna toim. (2009) *Me muut: Kirjoituksia yhteiskuntaluokista*. Helsinki: Teos & Söderströms.
- Härkönen, Juho (2010) Sosiaalinen periytyvyys ja sosiaalinen liikkuvuus. Teoksessa Erola, Jani (toim.) *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Kuure, Tapio, Vuori, Mika & Geissler, Mika (2002) *Viattomuudesta vimmaan. Lapsuudesta nuoruuteen -siirtymävaiheen tarkastelua*. Nuorisosian neuvottelukunta, Nuora, julkaisuja 23.
- Laderman, David (2002) *Driving Visions. Exploring the Road Movie*. Austin: University of Texas Press.
- Lauretis, Teresa de (2004) *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Palin, Tutta & Sivenius, Kaisa (suom.). Tampere: Vastapaino.
- Mazierska, Ewa & Rascaroli, Laura (2006) *Crossing new Europe. Postmodern travel and the European road movie*. London & New York: Wallflower Press.
- Mills, Katie (2006) *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Mulvey, Laura (1975) Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen* 16:3, 6–18.
- Nestingen, Andrew (2006) Aki Kaurismäki's Crossroads: National Cinema and the Road Movie. Teoksessa Nestingen, Andrew & Elkington, Trevor G. (toim.) *Transnational Cinema in Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 279–305.
- Neupert, Richard (1995) *The End: Narration and Closure in the Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

Römpötti, Tommi (2012) *"Vieraana omassa maassa" – Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle*. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskus.

Sargeant, Jack & Watson, Stephanie (1999) Looking for Maps: Notes on the Road Movie as Genre. Teoksessa Sargeant, Jack & Watson, Stephanie (toim.) *Lost Highways: An Illustrated History of Road Movies*. Creation Books, 6–20.

Seppänen, Eija (2008) *Nuorten tulevaisuuskuvat*. Raportti. Helsinki: Sitra & Tekes.

Shary, Timothy (2002) *Generation Multiplex. The Image of Youth in Contemporary American Cinema*. Austin: University of Texas Press.

Shary, Timothy (2007/2002) Teen Films: The Cinematic Image of Youth. Grant, Barry Keith (toim.) *Film Genre Reader III*. Austin: University of Texas Press, 490–515.

Sihvonen, Jukka (1987) *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto.

Stringer, Julian (1997) Exposing Intimacy in Russ Myer's *Motorpsycho! And Faster Pussy-cat! Kill! Kill! Kill!* Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.), *The Road Movie Book*. London: Routledge, 165–178.