

Niina Oisalo

KYNNYKSELLÄ Välitila, ruumiillisuus ja kohtaaminen dokumenttielokuvassa

Avaan tässä artikkelissa näkymiä välitilan ruumiilliseen kokemukseen ja kohtaamisen mahdollisuuteen dokumenttielokuvassa. Kun dokumenttielokuva nostaa transnationaalisen tilan ja sen liikkeessä olevat suhteet tarkastelun kohteeksi, se haastaa nationalistisen maailman järjestyksiä. Samalla se kuvaa kulttuureja ja kansallisuuksia dynaamisina prosesseina. Tarkastelen, millaisia tulkintoja välitilan ajattelu – rajalla oleminen ja rajojen ylittäminen – tuottaa dokumenttielokuvissa Ghosts ja Naapurit. Pohdin, miten välitilan ajattelu asemoi elokuvan henkilöitä ruumiillisina subjekteina suhteessa elokuvaan, toisiinsa, ympäristöön ja katsojaan. Tuon lyhyesti esiin myös dokumenttielokuvan transnationaalissa kontekstissa nousevia eettisiä kysymyksiä.

Ghosts-dokumentin (Suomi 2009) alussa kertojanääni kuvailee, miten lineaarinen aika menettää merkityksensä vastaanottokeskuksessa. Turvapaikkapäätöksen odottaminen luo fyysisen, mentaalisen ja ajallisen välitilan, jossa menneisyys tuntuu kaukaiselta. Kaukaiselta tuntuu myös tulevaisuus, eikä nykyhetkestäkään saa kunnolla otetta.

Tulin Suomeen ehkä viikko tai kuukausi sitten. Kello on 4:30 aamulla. Aika saa uuden merkityksen täällä. Tämä paikka sijaitsee 500 kilometriä napapiiriltä etelään. En ole koskaan nähnyt lunta. Olen kuullut, että lumi tulee taivaan jäätyneistä puutarhoista ja että lumihiuataleet ovat kukkia tuossa puutarhassa pilvien yläpuolella taivaalla. Odotan täällä kunnes näen lunta. Kunnes voin koskea lunta. Tänään odotan turvapaikkaa.

Väliaikaisuuden tunne pyyhkii mielekkyyden elämästä, kun karkotus maasta voi olla edessä milloin vain. Ihmeellisen lumen odottaminen on kertojan tapa luoda merkitystä olemassaololleen vastaanottokeskuksen symboleista riistetyssä tilassa – ei-paikassa, jossa elämisen ehdot muuttuvat joka hetki ja oleminen on jatkuvassa liikkeessä.

Tässä artikkelissa tarkastelen kahta suomalaista transnationaalista

tematiikkaa käsittelevää dokumenttielokuvaa välitilan kokemuksen kautta. Jan Ijäksen vastaanottokeskuksen asukkaista kertova *Ghosts* ja Tuija Halttusen monikulttuuriseen kerrostaloon sijoittuva *Naapurit* (Suomi 2013) esitellään välitiloina, joissa muutos, vuorovaikutus ja kohtaaminen tapahtuvat ruumiillisina ja elokuvallisina kokemuksina. Pohdin myös lyhyesti elokuvien avaamia eettisiä kysymyksiä, jotka liittyvät niiden transnationaaliin kontekstiin ja kosmopoliittiseen ulottuvuuteen.

Kytken kosmopolitanismin tässä artikkelissa paitsi kokemukseen samassa maailmassa elämisestä myös irtautumiseen kansallisvaltion kiinnittävistä identiteetistä – edes hetkeksi. Tällainen kosmopolitanismi ulottuu transnationaalisuutta – kulttuurien¹ ja kansallisuuksien limittymistä – syvemmälle. Se ulottuu asenteen ja tekojen tasolle, ihon alle. Mica Nava (2007, 3–4, 8) puhuu sisäistetyistä kosmopolitanismista (engl. *visceral cosmopolitanism*). Tällä hän viittaa konkreettiseen, arkipäiväisissä ilmauksissa ja tunnetasolla ilmenevään eläytyvään suhtautumiseen muukalaisiin tai ”toiseuteen”. Tämä voi tarkoittaa esimerkiksi vieraanvaraisuutta, toisen asemaan asettumista tai yksinkertaisesti uteliaisuutta muukalaisia kohtaan – halua ymmärtää ja ottaa erilaisuus osaksi omaa kokemusmaailmaa.² Kosmopolitanismi on kuitenkin moniulotteinen ilmiö (Nava 2007, 14), joka pitää sisällään myös negatiiviseksi leimattuja tunteita ja tekoja. Se voi merkitä myös häpeää, pettymyksiä ja vastarintaa toiseutta kohtaan.

Vastaanottokeskus ja lähiökerrostalo sijaitsevat niin fyysisesti, kokemuksellisesti kuin symbolisestikin kaupungin laitamilla. Ne asettuvat kynnykselle, jonka yli kuljetaan ja jossa yksi muuttuu toiseksi: kaupunki maaseudeksi, vapaus rajoitetuksi elämäksi, varmuus epävarmuudeksi ja toivo epätoivoksi. Tämä välitilan dynamiikka tekee näkyväksi murtumispinnat kansallisuuksien ja kulttuurien näennäisen homogeenisissä tiloissa. Se haastaa symbolisia ja materiaalisia rajantekoja subjektien välillä mutta ajoittain myös vahvistaa niitä.

Välitilan (engl. *liminal* – rajalla, kynnyksellä, välissä sijaitseva; lat. *limen* – kynnyks, sisäänkäynti) kokemus voidaan ymmärtää ulkopuolisuudeksi, vieraantuneisuudeksi ja paikkaan kuulumisen negaatioksi. Tällaisessa välitilassa yksilön identiteetti ei löydä tarttumapintaa. Ihmiset liukuvat toistensa ohi tuskin koskettaen. Kulttuuriantropologi Victor Turnerin (2007 [1969], 106–107) siirtymäriittejä koskevassa teoriassa, jossa hän soveltaa Arnold van Gennepin ajatuksia, liminaalivaihe seuraa yksilön tai ryhmän erottamista entisestä asemastaan sosiaalisissa rakenteissa ja kulttuurisissa olosuhteissa. Liminaalivaiheessa yksilön ominaisuudet muuttuvat moniselitteisiksi. Hänellä ei ole paikkaa yhteisössä, eivätkä vanhan tai tulevan tilan ominaispiirteet koske häntä. Takaisinliittymisen vaiheessa ”matkaajan” paikka yhteisössä vakautuu jälleen, ja hän astuu uudelleen yhteiskunnallisten oikeuksien ja velvollisuuksien piiriin. Samaan tapaan eristettyinä muusta yhteiskunnasta elävät turvapaikanhakijat luovat oman välitilansa vastaanottokeskuksen seinien sisälle. Limbo on heille sekä ruumiillinen ja tilallinen että yhteiskunnalliseen paikkaan, aikaan ja oikeudelliseen asemaan liittyvä kokemus. Itse haluan korostaa välitilan merkitystä latinankielisen *limen*-termin hengessä kynnyksenä, jolta on mahdollista luoda yhteyksiä ja astua sisään toisenlaisiin

¹ Sekä kansan/kansallisuuksien että kulttuurien käsite on ongelmallinen, eikä niiden ”puhtaista” muodoista voida puhua. Kulttuurien prosessimaisuutta ja jatkuvaa ”välissä oloa” painottaa esimerkiksi Homi K. Bhabha (1994).

² Kosmopolitanismi liittyy myös humanitaarisen viestinnän alueella käytyihin keskusteluihin, joissa pyritään mm. ymmärtämään, miten kansainvälisessä mediassa kiertävä kuvasto vaikuttaa ihmisten haluun/kykyyn asettua toisen asemaan ja kokea vastuuta, sääliä tai solidaarisuutta kärsiviä ”toisia” kohtaan. (Ks. esim. Sontag 2003; Chouliaraki 2006).

³ Vrt. Lukas Moodyssonin *Lilja 4-ever* -elokuva (Ruotsi–Tanska 2002). Elokuvan päähenkilö Lilja päättyy nimettömäksi jäävän entisen neuvostomaan betonilähiöstä Ruotsiin samantyyppiseen esikaupungin kerrostalomaisemaan. Siellä elämä osoittautuu kuitenkin yhtä julmaksi kuin entisessä kotimaassa.

perspektiiveihin – kuvitella toisenlaisia maailmoja.

Ajatusta kynnyksestä lähenee Marc Augén käsite (1995, 77–87, 101–108) ei-paikka (ransk. *non-lieu*). Ei-paikka on tyypillisesti tila, jonka läpi matkustetaan (kuten lentokenttä tai hotelli). Se on anonyymi ja muuttuva. Ei-paikan vastakohta on paikka, joka kantaa omaa historiaansa. Paikalla on omat merkityksensä, joihin identiteetti voi tarttua. Paikan ja ei-paikan välinen suhde on liukuva, ja ne esiintyvät harvoin puhtaassa muodossaan. Ei-paikassa suhteiden luominen muihin on vaikeaa. Tästä voi seurata yksinäisyyden mutta myös vapauden tunteita (”identiteetin menettämisen ilo”). Ei-paikat ovat ambivalentteja. Ne ovat tulemisen tilassa ja siten vaikeita kategorisoida. Samantyyppiseen jakoon päättyy Ana Luz (2006, 146–151) ”vakaiden” ja ”horjuvien” (engl. *solid–void*) paikkojen erottelussaan. Vakaat paikat viittaavat symboliselta arvotetaan merkittäviin paikkoihin kuten kaupunkien tunnettuihin kiintopisteisiin. Tällaisia ovat esimerkiksi muistomerkit, jotka tulokkaatkin oppivat tunnistamaan nopeasti. Horjuvat paikat taas ovat läpikulkuun ja siirtymiseen tarkoitettuja alueita. Jaana Parviainen (2014, 23) kääntää Luzin termit ”jyhkeiksi” ja ”huokoisiksi” paikoiksi. Hänen mukaansa huokoisia paikkoja ovat esimerkiksi kaupunkien laidoilla sijaitsevat joutomaat, jotka houkuttelevat puoleensa yhteiskunnan ulkopuolella eläviä ihmisiä kuten kodittomia tai paperittomia siirtolaisia.

Siirtolaiset päätyvät usein asumaan kerrostalolähiöihin, jotka esitellään elokuvissa tyypillisesti liminaalisina ulkopuolisuuden tiloina. Näissä taloissa ihmiset tulevat ja menevät, ja kuulumisen tunnetta on vaikea synnyttää.³ Tässä diasporisessa tilanteessa kaipaus entiseen kotimaahan, halu symbolien säilyttämiseen (tilan horjuvuuden torjuminen) ja tarve oman perinteen siirtämiseen jälkeläisille voivat korostua. Tähän viitataan myös *Naapurit*-elokuvassa. Somalialainen Omar esittelee ylpeänä olohuoneensa seinälle ripustamaansa asetelmaa. Hän kertoo koonneensa asetelman ”muistutukseksi lapsille”. Asetelma koostuu kahdesta Somalian lipusta, kuivakukista ja kehystetystä Koraanin katkelmasta. Elokuvan lopussa Omarin naapuri Pekka pohdiskelee, mitä tulevaisuus mahtaa tuoda tullessaan perheelle. Lapset kasvavat ja ”kohta alkaa tapahtua”. Tällä hän viittaa todennäköisesti seuraavan sukupolven mahdolliseen irtiottoon vanhemmista ja heidän kulttuuristaan.

Valitsin analyysin kohteeksi dokumentit *Ghosts* ja *Naapurit*, sillä ne herättivät minussa kysymyksiä kohtaamisesta ja kohtaamattomuudesta. Elokuvat tuovat erilaisin keinoin esiin arkipäiväistä kehollista ja konkreettista kulttuurien rajoilla käytyä neuvottelua siitä, miltä eletty elämä monikulttuurisessa liikkuvaisuuden yhteiskunnassa näyttää ja tuntuu. Kohtaamisen rajapinnalla koettu liminaalisuus ei ole pelkästään lamaannuttava tunne tai poissulkeva tai rajoittava voima. Se on välitila, jossa kulttuurien elämismaailmat sirottuvat, hajautuvat ja muodostavat uusia hybridejä. Mitä tuolla kynnyksellä tapahtuu konkreettisesti juuri tässä elokuvassa? Tämän kysymyksen tilalliseen ja ruumiilliseen pohtimiseen tuntuvat sekä *Ghosts* että *Naapurit* tarjoavan suotuisat lähtökohdat. Ne molemmat sijoittuvat tarkasti rajattuun (ja silti vuotavaan) paikkaan: vastaanottokeskukseen ja monikulttuuriseen kerrostaloon.

Rajalla olon kokemusten huomioiminen, kansallisen elokuvan ym-

määräksessä piilevien katkojen tarkasteleminen ja kansallisten tilojen horjumuuden käsitteleminen voivat luoda vastavuoroisuutta (ks. Stadler 2002; Hiltunen 2006). Parhaimmillaan ne voivat synnyttää jopa kosmopoliittisia väreitä ja myötäelämisen ja solidaarisuuden tunteita erilaisuutta kohtaan. Kun elokuvan katsoja uppoutuu kehossaan elokuvan maailmaan, hän liittyy osaksi hetkellistä yhteisöä. Tässä tilassa, jota monet elokuvaohjaajat ovat kuvanneet pyhäksi, katsojat voivat kuvitella uudenlaisia kuvia. He voivat myös *asuttaa* näitä kuvia, eivät ainoastaan katsoa niitä. (Ks. Elsaesser 1998, 43–44.)

Uskon elokuvakokemuksen fenomenologiaa kartoittaneiden Vivian Sobchackin (1992, 2004) ja Laura U. Marks (2000) tapaan, että elokuva luo merkityksiä paitsi semioottisella merkkien tasolla myös kehollisella aistitiedon tasolla. Huomion kiinnittäminen elokuvakokemuksen ruumiillisuuteen ja – Maurice Merleau-Pontya seuraten – ”maailmaan liittymiseen” voi Marks (2000, 131–132, 140–141) mukaan toimia myös emansipatorisena voimana. Se voi toimia analysoivan, objektiivoin ja etäisyyden avulla hallintaan pyrkivän katseen kritiikkinä. Kyky virittyä samalle taajuudelle elokuvan henkilöhahmojen kanssa hämärtää Marks (2000) mukaan (erityisesti etnografian kontekstissa kritisoitua) subjektin ja objektin (katsojan ja katsottavan) hierarkkista suhdetta. Se myös mahdollistaa tilanteen, jossa katsoja, elokuvan tekijät ja elokuvateos jättävät jälkensä toisiinsa. Sobchackille (1992, 150) katsoja ei ole ulkopuolinen todistaja elokuvan tapahtumille. Sen sijaan katsoja on aktiivinen osallistuja, kokija ja tulkitsija, joka käy vuoropuhelua elokuvan kanssa. Sobchackin (2004, 165–178) mukaan oman kehollisuuden tunnistaminen ja tunnustaminen mahdollistavat myös katsojassa syntyvän empatian toista kohtaan.

Omassa fenomenologisävytteisessä analyysissäni yhdistän kokemuksellisia havaintoja elokuvissa ilmenevistä välitiloista historiallisesti ja kulttuurisesti kontekstualisoituihin tulkintoihin elokuvista. Yhdistän havaintoja myös tulkintoihin elokuvavälilineelle ominaisista teknologis-esteettisistä ratkaisuista. Nostan esiin joitakin elokuvien ulkopuolisia havaintoja kuten ohjaajien elokuvaprosessia koskevia kommentteja lehdistöstä. Pohdin lisäksi lyhyesti dokumenttielokuvan etiikkaan liittyviä kysymyksiä siltä osin, kuin ne ovat relevantteja välitilan ja transnationaalien tilan hahmottamiselle.

Liminaalisuus, välitilassa tai rajalla oleminen ymmärretään tässä artikkelissa energisoivana alueena. Se toimii liittymäkohtana itsen ja toisen välillä. Tässä liittymäkohdassa vastavuoroisuus ja eettinen suhde tulevat mahdollisiksi. Rajapinnalla vaihdetaan tunteita, tuntumia ja intensiteettejä, jotka resonoivat katsojien, elokuvan henkilöiden ja tekijöiden välillä.

Mutta mikä tarkalleen ottaen on ”välissä” puhuttaessa elokuvakokemuksesta? Kameran voi ajatella sijaitsevan ohjaajan ja kuvattavan välissä ja ruudun katsojien ja elokuvan välissä. Teknologia tai itse elokuva yhdistää sen tekijöitä, elokuvan henkilöitä ja katsojia. Elokuva-väline mediumina (välittäjänä) on rajapinta, joka muodostaa alustan materiaaliselle ja symboliselle kommunikaatiolle. Tällöin se toimii sekä intersubjektiivisena että ihmisen ja teknologian kykyä yhdistävänä alustana. (Ks. Stadler 2002; Sobchack 1992.) Tämä näkemys lähenee Marks (2000, xi–xii) ajatusta haptisesta visuaalisuudesta, jossa kuvat

⁴ (Käyttö)liittymän englanninkielinen termi *interface* tuottaa myös kiinnostavan analogian elokuvavälineeseen, jossa ihmiskasvoilla on aina ollut keskeinen kerronnallinen funktio. *Inter-face*, "kasvojen välillä" yhdistää ihmisyyden, joka sijaitsee sekä elokuvateoksen tai ruudun "takana" (tekijöiden ja elokuvan henkilö-hahmojen muodossa) että "edessä" yleisön kasvoina. Kasvojen eettinen arvo on ollut keskeinen esimerkiksi Emmanuel Lévinasille (1996, 73–74, 79), jolle kasvat edustavat ihmisyttä riisutuimmassa muodossaan. Ne tarjoavat mahdollisuuden "ottaa sisäänsä" toisen ihmisen vieraus.

⁵ Vaikka erilaisuuden kohtaamisesta on keskusteltu jo vähintäänkin antiikin ajoista lähtien, angloamerikkalaisessa tiedemaailmassa vasta postkoloniaali kriitikki nosti esiin erilaisuuden kohtaamiseen sisältyneen Eurooppa- tai länsikeskeisyyden ja toisia koskevat stereotyyppiset kuvastot. (Ks. Shohat & Stam 1994, 1–85) Kuten Anu Hirsiaho (2007, 231–234) huomauttaa, postkoloniaalia (tai antikoloniaalia) kriittistä, filosofista ja poliittista ajattelua on ollut kuitenkin jo kauan ennen kuin termi tuli muodikkaaksi länsimaissa. Elokuvatu- kimuksessa monikulttuurisen, transnationaalien, post-kansallisen, postkoloniaalin, diaspora-, hybridi-, vähemmistö- ja siirtolaiselokuvan sekä niin kutsutun maailman- elokuvan tarkastelu on lisääntynyt erityisesti 1990-luvulta lähtien. Suomessa transnationaalia lähestymistapaa elokuvatu- kimuksessa ovat soveltaneet esim. Mari Maasilta (2007), Kaarina Nikunen (2009), Minna Rainio (2008)

johtavat virtaa ja tartuttavat tunteita aiheuttaen muutoksia katsojassa. Elokuvaruutu on Marksille kuin iho, jota vasten katsojat painautuvat.⁴ Bill Nichol- sin (1991, 77–78) sanoin, "tarkkailemalla tarkkailijaa" on mahdollista päästä käsiksi elokuvan visuaalisen esittämisen tavan taustalla vaikuttaviin eettisiin reunaehtoihin.

Rajalla olo ja rajojen ylittäminen elokuvassa

Tässä artikkelissa esittelemäni näkökulma välitilan kokemiseen kiinnittyy keskusteluun erilaisuuden kohtaamisesta ja poikkikansallisesta näkökulmasta elokuvatu- kimuksessa.⁵ *Transnational Cinemas* -lehden ensimmäisessä numerossa Will Higbee ja Song Hwee Lim (2010, 8) liittävät transnationaalien lähestymistavan yleistymisen elokuvatu- kijoiden turhautumiseen kansallisen elokuvan käsitteeseen. Monikan- salliset tuotannot ovat yleistyneet elokuvateollisuudessa 1920-luvulta lähtien ja olleet enemmän normi kuin poikkeus vähintäänkin toisesta maailmansodasta lähtien. Tässä mielessä elokuva ei ole koskaan ollut puhtaasti kansallista. (Ks. esim. Betz 2001.)⁶ Andrew Higson (2002, 38–40) on ehdottanut postkansallisen elokuvan käsitettä, joka toisi esiin identiteettien hybridiluonteen. Näin se monimutkaistaisi kansal- lisen elokuvan määritelmää. Yingjin Zhang (2010, 131) taas kohdistaa huomion kansallisen elokuvan alueelliseen leviämiseen ja sitä kautta kansallisen tilan monimutkaistumiseen. Tämä toimisi vaihtoehtona sille, että kansallisen elokuvan kehitystä ajateltaisiin temporaalisina vaiheina prekansallisesta kansalliseen ja lopulta postkansalliseen.⁷

Transnationaalisuus on elokuvatu- kimuksessa liitetty elokuvien si- sältöön (esim. Loshitzky 2001), tuotantoon ja jakeluun (esim. Nestingen & Elkington 2005), tekijöiden syntyperään (esim. Naficy 2001), yleisöön (esim. Maasilta 2007) ja elokuvahankkeiden poliittisiin tai eettisiin läh- tökohtiin (esim. Rovisco 2013). Tutkijat ovat löytäneet myös esteettisiä yhtymäkohtia transnationaaleiksi luokittelemilleen kerrontatavoille.⁸ Tarkoitin transnationaalisuudella fyysisten ja kuviteltujen rajojen paljastamista (luonnollistetun järjestyksen näkyväksi tekemistä), ky- seenalaistamista ja niistä ulos murtautumista. Transnationaalisuus ei silti riitä analyysin pohjaksi. Elokuvat viittaavat aina myös johonkin muuhun. Transnationaalien käsite ei toisin sanoen tyhjennä elokuvaa samoin kuin esimerkiksi genremääritelmä ei voi tyhjentää yksittäistä teosta. (Vrt. Löytty 2013, 265.)

Transnationaalisuuden kokemusta välittävät elokuvat ovat tärkeä osa kulttuurisia neuvotteluja, joita käydään kansallisuudesta ideolo- giona ja käytäntöinä. Elokuvälineellä on kyky muuntaa erityiset kertomukset universaaleiksi tilanteiksi, joista ihmiset voivat tunnistaa omia kokemuksiaan. Se antaa katsojille mahdollisuuden asettua mui- den asemaan sekä kurkottaa omien rajojensa ja oman elämänpiirinsä ulkopuolelle. Rey Chow (2000, 172) muistuttaakin, että elokuva on aina ollut kulttuurisia ja kansallisia rajoja ylittävä ilmiö. Se pystyy luomaan tenhoa, joka vaikuttaa ja resonoi yli rajojen. Yleisö kutsutaan eläyty- mään mielikuvituksensa avulla (fiktiiiviseen) esitykseen muiden koke- muksista ja kokemaan empatiaa heitä kohtaan (Nussbaum 1997, 90).

Transnationaalia kokemusta konkretisoivat ja näkyväksi tekevät elokuvat kuten *Ghosts* ja *Naapurit* voivat toimia poliittisina agentteina

aktivoidessaan ihmisen kuvittelukykyä. Ne avaavat mahdollisuuksia nähdä maailma toisenlaisena. Osana populaarikulttuurin globaalia kiertoa nämä elokuvat murtaavat kansallisuuksiin kiinnittyvää paikakäsitystä. Transnationaalisuuteen toimintana voi sisältyä myös tietynlainen asenne maailmaan: yksilöiden ja yhteiskuntien välisiin globaaleihin ja paikallisiin suhteisiin liittyvä arvotus, jota voisi kutsua kosmopoliittiseksi etiikaksi. Maria Roviscon (2013, 149) mukaan kosmopoliittisen elokuvan tavoitteena on herättää julkista keskustelua toisten asemasta ja saada yleisö samaistumaan heidän tilanteeseensa. Roviscon määritelmä ei mene aivan yhtä syvälle kuin aiemmin esittelemäni Mica Navan käsitys kosmopolitanismista. Käytännöllisistä syistä Roviscon kosmopolitanismi lienee kuitenkin helpompi havaita elokuvissa kuin Navan ”sisäistetty” kosmopolitanismi.

Käsitykseni elokuvan poliittisesta potentiaalista nojaa Martin Heideggerin taidekäsitykseen. Taide itse *luo* totuuksia samalla, kun se on osa niitä (osana elämisa maailmaa) (ks. Luoto 2002, 190–197). Elokuvasta itsestään nousevat totuudet voivat kyseenalaistaa ”tosi-elämän” totuuksia ja jopa muuttaa niitä. Dokumenttielokuvan totuus on aina suhteellinen ja rajattu, sillä todellisuutta käsitellään luovasti – John Griersonin kuuluisaa määritelmää lainaten. Tässä suhteessa dokumenttien uutta luova voima on vähintäänkin yhtä voimakas kuin fiktioiden. (Ks. Hongisto 2011.)

Eettiset kysymykset ovat tärkeä osa dokumenttielokuvan tekoprosessia, sillä tekijällä on Pirjo Honkasalon mainiota ilmausta käyttäen ”pensselissään lihaa ja verta” (Aaltonen 2006, 192). Transnationaalisuuden kokemusta käsittelevien dokumenttien kosmopoliittisuus piilee niiden kyvyssä herättää empatiaa kuvattavia kohtaan. Elokuvat voivat kuitenkin myös vahvistaa muualta tulleiden erillisyyttä ja erilaisuutta. Dokumentissa eettinen ja moraalinen ulottuvuus – vastuu ja vaara, jotka liittyvät todellisten henkilöiden ja tilanteiden esittämiseen – ovat mukana läpi koko elokuvaprosessin. Tarkastelen lyhyesti *Ghosts* ja *Naapurit* elokuvien mahdollisuutta Roviscon ja Navan esittelemän kosmopoliittisen hengen herättelyyn.

Monet ohjaajat kuvaavat dokumenttielokuvan tekoprosessia orgaaniseksi. Elokuva syntyy pikemminkin kuvattavien kanssa kuin heistä itsenäisenä projektina. Oma ohjauskokemukseni *Kingdom of Freedom* -dokumentin (Suomi-Iso-Britannia 2010) parissa oli samansuuntainen. Lopputulokseen tai tulkintaan, joka elokuvassa esitetään todellisesta paikasta ja ihmisistä,⁹ vaikuttivat merkittävällä tavalla kohtaamiset ja keskustelut eri ihmisten kanssa kuvausprosessin aikana, sitä ennen ja sen jälkeen. Kuten Timo Korhonen (2013, 27) kertoo, itse kuvaustilanteen ratkaisut ovat usein intuitiivisia. Ohjaajalla ”on vain yhteys siihen mitä tapahtuu”. Kuvaustilanteessa objektin ja subjektin suhde hämärtyy. Ohjaajan ja kuvattavan suhde voi vaihtua hetkenä minä hyvänsä. Ohjaaja voi vaikka muuttua haastateltavaksi kesken kohtauksen. Dokumenttielokuva luo todellisuuteen oikullisen suhteen ja muodostaa siten välitilan, jossa subjekti-asemat murtuvat ja jossa luodaan uusia tapoja kuvitella kulttuureja, kansallisuuksia ja niiden välisiä siteitä.

sekä Henry Baconin johtama transnationaalinen suomalainen elokuvahistorian tutkimusryhmä.

⁶ Kuten monet tutkijat ovat huomauttaneet, kansallisen elokuvan käsite on vähintään yhtä ongelmallinen kuin kansa käsitteenä (ks. Bacon 2013; Käätä & Seppälä 2012; Hjort & MacKenzie 2000). Siksi kansallinen elokuva on määriteltävä aina uudelleen ja liitettävä tiettyyn historialliseen, kulttuuriseen ja ideologiseen kontekstiin. Nykyisen kansallisvaltiojärjestelmän perustalta löytyvä romantiikan ajan käsitys kansasta samaa kieltä puhuvien tai yhteistä syntyperää olevien ihmisten yhteisönä (vrt. ransk. *nation* – kansakunta, *naissance* – syntymä) on alusta asti ollut poliittinen projekti. Se on kuvannut keinoteokoista järjestystä ja ”kuviteltua yhteisöä” (Anderson 2007). Paikat ja yhteisöt ovat vain harvoin osuneet yksin, vaikka nationalistiset kertomukset pyrkivät väittämään toisin (Massey 2008, 18). Higson (2002, 53) korostaakin, että kansallisen elokuvan käsitettä on käytetty pikemmin preskriptiivisenä kuin deskriptiivisenä. Sitä on käytetty havainnollistamaan, mitä kansallisen elokuvan *pitäisi* olla, sen sijaan, että pyrittäisiin kuvaamaan yleisöjen, kriitikoiden ja elokuvantekijöiden alati muuttuvaa ymmärrystä ”kansallisuuden” kokemuksesta.

⁷ Kuten esimerkiksi Martine Danan tekee 1996 *Film History* -lehdessä ilmestyneessä artikkelissaan ”From a 'Prenational' to a 'Postnational' French Cinema”.

⁸ Esim. Patricia Pisters (2011) puhuu transnationaaleista ”mosaiikkielokuvista”, joita yhdistävät useat toisiinsa kietoutuneet tarinalinjat, fragmentaariset tilat

sekä monelle aikavähykkeelle sijoittuva toiminta. Myös Naficy (2001) liittää "aksenttiseen elokuvaansa" tiettyjä visuaalisia ja kerronnallisia elementtejä kuten hybridisyyden ja nostalgian kotimaata kohtaan.

⁹ Tässä tapauksessa Ruotsista käännytettyjä turvapaikanhakijoita suojelevasta Alsiken luostarista asukkaineen.

Ghosts: ihmisvaraston tanssijat

Ensimmäiset paikat, jotka siirtolainen kohtaa maahan saapuessaan, ovat ei-paikkoja. Ne ovat liminaalisia, jatkuvan muutoksen tiloja kuten lentokenttiä, satamia, rajavartioasemia, poliisilaitoksen ja maahanmuuttoviraston haastatteluhuoneita tai vastaanotto- ja säilöönottokeskuksia. Vuonna 2009 valmistunut Jan Ijäksen ohjaama kokeellinen lyhytdokumentti *Ghosts* vie katsojan turvapaikanhakijoille tarkoitettua vastaanottokeskuksen klaustrofobisille käytäville, joilla vaeltavat ihmiset muistuttavat anonyymeja ohikulkijoita katuviolinissä. Transnationaalisuus ilmenee elokuvassa kansallisuuksien välisten rajojen murtumisena asukkaiden ja keskuksen ulkopuolisten suomalaisten välillä – väkivaltaisesti ja hellästi.

Tampereella Tammelan kaupunginosassa sijainneessa ja sittemmin lakkautetussa vastaanottokeskuksessa asui elokuvan kuvausten aikaan 130 ihmistä 30 eri maasta. Turvapaikanhakijat itse kutsuvat entisen kirjekuoritehtaan tiloihin perustettua keskusta leiriksi. Hätäisesti kalustetut huoneet, laitospöydät, töhrityt seinät ja likainen teollisuuskeittiö luovat kliinisen ja luotaantyöntävän tilan, johon ihmiset on viskattu. Yhteistä kieltä ei ole. Samassa huoneessa saattaa asua henkilö, joka taisteli hetki sitten sodassa vastakkaisella puolella. Kertojanääni puhuu kidutetuksi joutuneista ihmisistä, jotka liikkuvat kuin aaveet: "Heitä tuskin huomaa, he ovat muuttuneet näkymättömiksi".

Vastaanottokeskuksen tilat henkivät välinpitämättömyyttä suhteessa asukkaisiinsa. Värittömän oleskeluhuoneen seinälle ripustetut naivistiset maisemataulut, joista yksi esittää hirveä järven rannalla ja toinen punaista mökkiä talvisessa maisemassa, tuntuvat irvokkaan idyllisiltä suomalaisuuden esityksiltä. Naarmuttunut pöytä, jonka pintaan asukkaat ovat raaputtaneet kotimaidensa nimiä (Kurdistan, Irak, Bosnia, Albania, Somalia) ovat ainoita heidän omaan kulttuuriinsa liittyviä viittauksia, joita vastaanottokeskuksen tiloissa esiintyy. "Suomi on paska" -seinäkirjoitus kommentoi mahdollisen uuden kotimaan suhtautumista turvapaikkaa hakeviin. Ainoa elokuvassa näkyvä suomalainen on yövalvoja, joka istuu toimistossaan aikaa kuluttaen. Hän heittelee pelikortteja hattuun ja roikkuu tangossa samalla kun valvontakamera – digitaalijan panoptikon – päivystää. Kertojan toteamus vahvistaa tulkintaa: "Tämä on ihmisvarasto, ja hän on varastomies".

Turvapaikkapäätöstä odottelevat ihmiset elävät limbossa – välitilassa, jossa heidän elämänsä on äärimmäisen säädeltyä ja rajoitettua. Osa ihmisistä ei ole koskaan uskaltanut käydä keskuksen ulkopuolella. Ennen Suomeen tuloa osa turvapaikanhakijoista on kierrellyt Euroopan eri maita jo vuosia. He ovat kokeneet turvapaikkaprosessin vaiheet useaan kertaan. Suurin osa asuu keskuksessa ehkä vuoden tai kaksi. Sitten he katoavat jälleen. Vastaanottokeskukset ovat kauttakulkupaikkoja, välitiloja ja ei-paikkoja puhtaimmassa muodossaan.

Hidastus- ja nopeutuskuvioiden sekä ei-diegeettisen musiikin runsas käyttö etäännyttää katsojaa elokuvan subjekteista. Toisaalta nämä realistista kuvausta rikkoivat elementit tekevät asukkaista universaalia ihmisyyttä edustavia hahmoja ajan ja paikan tuolla puolen. Elokuvan kertoja ja yksi keskuksen asukkaista esiintyvät ääniraidalla. Muut henkilöt ovat äänettömästi elehtiviä aaveenkaltaisia olentoja – levot-



Ghosts-elokuvan tanssija nousee kehollisten esitystensä kautta dokumentin päähenkilöksi.

tomasti vaihtuvan elektronisen taustamusiikin säestämänä liikkuvia kehoja. Heidän läsnäolonsa on puhtaasti ruumiillista.

Hidastukset implikoivat myös halua katsoa tarkemmin – ymmärtää katsomalla tarkasti, mistä tässä paikassa on kyse. Mieleen tulee kohtausta fiktiivisestä dokumentista *David Holzman's Diary* (Yhdysvallat 1967), jossa päähenkilö (muka-dokumentaristi David Holzman) kertoo yrityksestään ymmärtää elämäänsä kuvaamalla sitä: ”Jos voisin laittaa peukaloni sen [filmin] päälle ja pysäyttää sen milloin haluaisin, voisin ymmärtää kaiken. Minun pitäisi ymmärtää kaikki.”¹⁰

Elokuvasa ei eksplisiittisesti paljasteta, onko ääniraidan puhuja sama kuin kuvassa näkyvä henkilö. Puheääntä ei ole missään vaiheessa synkronisoitu kuvan ihmiskasvojen liikkeiden kanssa. Kertojaani kuullaan kuitenkin usein samaan aikaan katolla tanssivan nuoren miehen kuvien kanssa. Haastatellun asukkaan kuva on rajattu keskivartaloon. Käsien eleet ja vilkas liikehdintä välittävät puhujan levottomuutta ja turhautumista. Hän kuvaa liminaalisuuden tunnetta: ”Olen vain olemassa. En ole kuollut enkä elossa. Vain olemassa.”

Kamera vaeltelee käytävillä ja kuvaa ihmisiä, esineitä, huonekaluja, kuvia ja seinäkirjoituksia. Materiaalinen maailma limittyy inhimilliseen. Leikkaus yhdistelee kertojan satunnaisia huomioita keskuksen arjesta, ihmisten tunnetiloista ja ajatuksista käsivarakameran liikkeisiin. Kuvaajan keho muodostaa kuin sijaiskehon,¹¹ jonka kautta katsoja voi astua vastaanottokeskuksen ihmisten maailmaan ja tunnetiloihin. Kuvaajan askelten tahdissa elävä kamera on kehollinen ja aistiva olio, joka katsoo, kuuntelee ja liikkuu. Se nousee ja laskee kuvaajan hengityksen tahdissa, pomppii, kun hän juoksee käytävällä, seuraa lintujen lentoa talon katolla, pannaan oleskeluhuonetta imitoiden pään liikettä sivulta toiselle tai kiertää katolla seisovan nuoren miehen kasvoja. Tämä kuvaa liikuttava ja katsojan kehoon liikettä luova välittäjä (kuvaaja) yhdistää oman kokemuksensa ja havaintonsa teknologiseen (kameran) havaintokykyyn ja tulee siten osaksi katsojan kehollista kokemusta. Kuvaaja välittää kuvauksen kautta tunteita ja suhdetta, joka hänellä on kuvattaviin. Samalla katsojalle tarjotaan mahdollisuus

¹⁰ Alkuperäinen sitaatti: “So I thought that if I put it all down on film, and I run it back and forth, and put my thumb on it, and I stop it when I want to, then I got everything, I got it all. I should get it all; I should get the meaning. I should understand it.”

¹¹ Kuten Vivian Sobchack (1992, 3–5, 10–11) huomauttaa, elokuva käyttää kielensä perustana kehollisen olemassaolon tapoja: kuulemista, näkemistä ja liikettä (tilan aistiminen). Marks (2000, 129) mukaan elokuva myös vetoaa aistikokemuksiin, jotka ylittävät sen teknisen esityskyvyn rajat. Se pystyy esimerkiksi herättämään hajumuistoja. Tämän ominaisuuden ansiosta elokuvalla on Sobchackin mukaan kyky havainnoida ja aistia sekä luoda merkityksiä – luoda omia kokemuksiaan ja välittää niitä katsojille (1992, 3–5, 10–11).

¹² Katsojat muodostavat ruumiillisen ja kognitiivisen suhteen (engl. *engagement*) elokuvan kanssa. He etsivät vaistomaisesti kehollisen ja sosiaalisessa elämässä kerätyn tunnetason ymmärryksen avulla eleitä, ilmeitä, kehollisia vihjeitä sosiaalisista suhteista elokuvissa muodostaen eettisen suhteen elokuvan henkilöihin – olivat he todellisia tai eivät (Stadler 2002, 237–238). Tämä on sosiaaliselle elämälle keskeinen taito. Ymmärtääksemme paremmin mitä muut ihmiset todella ajattelevat tai mihin he pyrkivät luomme eleistä, ilmeistä ja muista kehollisista vihjeistä tulkintoja ja jatkumoa. Tämä tapahtuu pitkälti vaistomaisesti ja tiedostamatta.

astua turvapaikanhakijan asemaan tarkastelemaan elämää hänen näkökulmastaan.

Elokuvan väläyksenomaisia hetkiä tarjoileva kerronta kuvaa todellisuutta, joka muotoutuu uudelleen joka hetki. Kohtausten välillä ei ole selvää yhteyttä. Tilanteiden mosaiikki ja kerronnan löyhyys ohjaavat katsojan muodostamaan omia yhteyksiä kehojen, tilojen ja äänten välille – tulemaan osaksi elokuvan maailmaa.¹² Vastaanotto-keskus rakennuksena on tunnetila: vellova, uhkaava, arvaamaton ja lamauttava ei-paikka. Kuvakerronnan sirpaleisuus saa katsojan ikään kuin kallistumaan kohti elokuvan henkilöitä kuten kallistutaan kohti puhelumppania, joka puhuu hiljaa. Filmi muodostaa palasista oman surrealistisen todellisuutensa, joka ei pyrikään heijastamaan todellista maailmaa eikä ole riippuvainen rajauksen ulkopuolisesta todellisuudesta (kuva-alan ulkopuolesta). Klassisen elokuvakerronnan ja kausaalisten yhteyksien kieltäminen antaa katsojalle enemmän tulkinnanmahdollisuuksia. Se hankaloittaa vastaanottokeskuksen arjen järjestämistä vaivatta haltuun otettavaan muotoon.

Elokuvan ääniraita, musiikki ja kuvat kelluvat ikään kuin omilla havainnon tasoillaan lähes tasavertaisina elementteinä. Olemisen epärytmyisyys ja jäsentymättömyys on ilmeistä. Tämä leikkausratkaisu saa katsojan itsekin astumaan epävarmuuden tilaan. Laaja tulkinnanvaraisuus tuo ahdistusta mutta myös vapautta sijoittaa itsensä samaan tilanteeseen turvapaikanhakijoiden kanssa. Ihmiset jäävät arvoitukseksi. Tilanne ei tyhjenny, eikä ratkaisua tule. Vastaanottokeskuksen rakennus on merkittävin asia, joka yhdistää näiden ihmisten elämää, vaikka valtainsstituutiot yrittävät väittää toisin.

Tanssivista kehoista muodostuu elokuvassa kosmopoliittiset mittasuhteet saavan kommunikaation välineitä – tunteiden ja merkitysten välittäjiä, jotka kuuluvat Augén (1995, 111–112) utopian kaltaiseen paikkaan, kuvittelun ja vapauden tilaan. Universaalina ilmaisumuotona tanssi sijaitsee kielen ja kielettömyyden välissä. Se muodostaa merkityksiä, joita voi olla vaikea pukea sanoiksi. Kehollisten esitystensä kautta elokuvan päähenkilöksi nousee rakennuksen kattotasanteella aikaa viettävä nuori mies, joka katsoo kameraan, kävelee ja juoksee edestakaisin, pyörii kädet levällään ja tanssii. Tammelan kerrostalojen kattojen tasalla vain taivas yläpuolellaan hän (kertoja) irtautuu neljän seinän sisäisestä umpiotodellisuudesta. Hän unelmoi lumesta, kertoo Madonnasta näkemästään eroottisesta unesta ja puhuu viereisestä huoneesta kuulemistaan rakastelun äänistä. Kun lähes kaikissa muissa tiloissa diegeettiset äänet on poistettu tai vaiennettu ääniraidalla, katolla olevan miehen tanssiliikkeitä tekevät jalat saavat äänen. Ne tulevat täydeksi ilmaukseksi hänen kehollisesta olemassaolostaan.

Tanssin ja mielikuvituksen avulla vapautumisen ja kosmopoliittisen yhteyden löytämisen teema esiintyy myös toisaalla. Vastaanottokeskuksen päiväkodissa ovat lapset, joilla ei ole yhteistä kieltä, kommunikoiivat tanssimalla ja leikkimällä. Mies breikkaa keskuksen käytävällä ja toinen mies kävelee eteen- ja taaksepäin neljällä raajalla. Elokuvan henkilöt tekevät itseään näkyviksi kehonsa liikkeiden kautta. He viihdyttävät itseään ja purkavat energiaa ja turhautumistaan tanssimalla. Tämä arki on vaiennettua, absurdiä ja kafkamaistakin. Ainoa keino selvittää siitä on antaa kehon puhua. Tanssi esitetään transnationaalina,

kosmopoliittista yhteistä tilaa luovana voimana.

Viittaus tanssin salaperäiseen vapautuksen potentiaaliin muistuttaa Claire Denis'n *Beau Travail*-elokuvan (Ranska 1998) päättävästä kohtauksesta, jossa sotarikoksesta tuomittu Ranskan muukalaislegioonassa palvellut sotilas tanssii vimmaisen soolon yökerhossa. Kohtaus on elokuvan juonesta irrallinen, elähdyttävä ja voimakkaasti tunteisiin vetoava hetki, joka siirtää päähenkilön symbolisesti vapauden ja hetkessä elämisen mielentilaan – irti sotilaallisesta kurista, joka on määrittänyt jokaista liikettä hänen aiemmassa elämässään.

Performatiiviset kohtaukset kielivät myös ohjaajan aktiivisesta roolista: katolla oleileva nuori mies esiintyy kameralle ja katsoo lähikuvassa suoraan kameraan luoden suhteen katsojaan ja kutsuen hänet osaksi elokuvaa. Pitkissä muotokuvamaisissa otoksissa myös muut keskuksen asukkaat katsovat kameraan/katsojaan. Katsoja voi aistia välissä olevan kuvaajan läsnäolon – sijaiskehon välittömän suhteen elokuvan henkilöihin. Tällä aktilla on mahdollista luoda vastavuoroisuutta itsen ja toisen välille. Katsojat samoin kuin elokuvassa esiintyvät henkilöt voivat tulla tietoiseksi katsomisen tapahtumasta, ja heissä voidaan herättää osallisuuden tunnetta. Lähikuvassa nuoren miehen kasvoista hänen katseensa energisoi katsojan ja katsottavan välitilaa. Se tuo hänet ruumiillisuudessaan ja ihmisyydessään lähemmäs katsojan omaa kehoa. Katsoja ja katsottava vaihtavat hetkeksi subjektin ja objektin paikkaa, ja katsoja tulee katsottavaksi. (Vrt. Stadler 2002, 239–240.) Kertoja kysyy: "Kun katsot minua, mitä näet? [...] Näetkö minut itsessäsi? Miten voisit tietää." Kosmopoliittisen suhtautumisen mahdollistava välitila on olemassa, jos katsoja haluaa siihen astua.

Elokuvan viimeisessä kohtauksessa katolla tanssiva nuori mies kävelee keskelle kuvaa. Hän katsoo kameraa, kun elokuvan alussa esitetty toive (melkein) toteutuu: styroksinpaloilta näyttävää lunta leijailee joka puolella ilmassa ja muodostaa pyörteitä tuulen mukana. Elokuvanteon prosessi tekee unelmista totta – ainakin kuvittelun tasolla. Elokuva jättää tunteen transnationaalisuuden hauraudesta. Väkivallasta, joka seuraa, kun rajoja pidetään yllä symbolisen ja fyysisen väkivallan avulla. Vastaanottokeskuksen seinät konkretisoivat kansallisvaltion asettamia rajoja muukalaisten liikkumiselle ja elämälle.

Kuten Augén (1995, 111–112) ei-paikassa, vastaanottokeskuksessa yksilöt rekisteröidään, ja heille annetaan identiteetti (nimi, syntymäaika, kansalaisuus) vain tullessa ja lähtiessä. Muutoin ihmisyyys asetetaan valtaviin sulkumerkkien sisälle. Turvapaikanhakijoiden olemassaolo on tyypistetty agambenlaisittain "paljaaksi elämäksi" erotuksena poliittisin oikeuksin turvatusta elämästä (ks. Agamben 1998). Käytävällä kävelevät ja kuvasta katoavat hahmot ilmentävät näiden ihmisten näkymättömyyttä suomalaisessa yhteiskunnassa – heidän olemassaolonsa sulkeistamista.

Turvapaikanhakijat ovat hyvä esimerkki marginaalisesta ryhmästä, jota kuvatessaan dokumentintekijä kohtaa monia eettisiä haasteita. Keskuksen asukkaat esiintyvät elokuvassa nimettöminä (jotta heidän identifioimisensa ei vaikuttaisi turvapaikanhakuprosessiin). Vain suomalaisen yövalvojan etunimi tulee ilmi.

Toinen eettinen kysymys liittyy marginaalisessa tilanteessa olevien

ihmisten kuvaamiseen. Ohjaajan vastuu ja vapaus on suurempi, kun kuvattavat eivät ehkä uskalla tai pysty osallistumaan heistä annetun kuvan muodostumiseen kuvausprosessin aikana. Elokuvasa tuodaan esiin varsin suorasukaisesti vastaanottokeskuksen nurjia puolia. Tällaisia ovat esimerkiksi nuoriin tyttöihin kohdistuva seksuaalisen väkivallan uhka ja hiljattain tapahtunut puukotus. Katsoja joutuu ehkä ajattelemaan jotain, mitä ei haluaisi. Tämä voi toki vahvistaa ennakkoluuloja siirtolaisia kohtaan, mutta kaunistelemattomuus välittää toisaalta rehellisyyden ja aitouden tuntua. Kertojan puhe hätkähdyttää, mutta sen tunnustuksellisuus herättää myös luottamusta. Paljastamalla arjen koko kuvan ja myöntämällä ihmisten vajavaisuuden elokuva kutsuu katsojan mukaan pohtimaan tilannetta, jossa turvapaikanhakijat elävät.

Toisten kärsimyksen ja ilon hetkien todistaminen, heidän kasvojensa näkeminen ja liikkeen avulla puhuvat kehot määrittyvät Sobchackia seuraten yhteisen tilan luomiseksi. Ruumiillisuus inhimillisyyttä edustavana ja kaikkia ihmisiä yhdistävänä tekijänä voi luoda pohjaa myös kosmopoliittiselle samaistumisen tunteelle.

***Naapurit*: kerrostalon koreografiat**

Pitkä dokumentti *Naapurit* kuvaa monikulttuurista elämää ylöjärveläisessä kerrostalossa. Elokuvan päähenkilö, talotoimikunnan lupsakka puheenjohtaja Pekka astelee ensimmäisessä kohtauksessa talon ala-ovesta ulos talviseen maisemaan. Taustalla soi yksinkertainen melodia. Instrumentti kuulostaa perinteiseltä jouhisoittimelta. Lähikuvassa näkyy höyryävä hengitys, ja lumi narskuu askelten alla. Pekka tervehtii pulkkailevia lapsia, ihmettelee kinoksia ja menee tarkastamaan yhtiön roskalaatikoita. Hän pudistelee päätään: yksi pussi on jätetty ulkopuolelle, vaikka laatikoissa olisi tilaa. ”Joka helkatin sekunti täällä joutuu puuttuun jonkun tohelon asioihin”, hän toteaa. Pekka huomaa kaiken, mitä taloissa tapahtuu, ja pitää huolen, että sääntöjä noudatetaan.

”Kaikki ovat outoja paitsi sinä ja minä. Ja oikeastaan outo olet sinäkin”, toteaa elokuvan alun sitaatti. Jokin on sijoiltaan tässä yhteisössä. Siitä kertoo jo elokuvan nimiruutu, jossa kerrostaloasunnon oven nimikyltille asetellun ”Naapurit”-sanana viimeinen kirjain valahtaa vinoon, kun ovi kolahtaa kiinni rappukäytävässä.

Nimiruudusta leikataan suoraan Pekan asuntoon, jossa pöydälle kahden maljakon väliin on aseteltu säntillisesti kolme paperipinoa. Paperit sisältävät taloyhtiön asukkaille suunnattuja ilmoituksia. Yksi niistä koskee rappukäytäviin ja kellariin säilytykseen jätettyjä tavaroita, jotka on merkittävä määräpäivään mennessä. Muuten tavarat hävitetään. Pekka lepäilee keinutuolissa vieressään suuri pehmojäni, jolla on sydän rinnan päällä. Pekka puhuu hieman kameran sivuun ohjaajalle ja kertoo sivukorvalla kuuntelemisen taidoistaan. Päähenkilön vilkkaat kulmakarvat ja viiksien välistä kareileva hymy esitellään katsojille.

Kulttuurien kohtaamiset ovat vuokratiloyhtiön arkea. Yhtiössä asuu noin 15 maahanmuuttajaperhettä, ja elokuvassa käy ilmi, että asukkaita on ainakin Somaliasta, Afganistanista ja Israelista. Naapurisopua koettelevat rappukäytävään leviävät eksoottiset ruoan hajut, parvekkeella grillaaminen, lasten jätökset pihamaalla, polkupyörien parkkeeraaminen ja kasvimaan käytön säännöt. ”Se oli ihan villiä, kun



Piha-alueen huokoisuus tarjoaa *Naapurit*-elokuvassa välitilan, jossa tasa-arvoinen kohtaaminen on mahdollinen.

maahanmuuttajat vallotti tän Ylöjärven”, Pekka tiivistää naapuruston tunteja. Kamera tiirailee maahanmuuttajia monessa kohtauksessa sivullisen silmin – varovasti pienen etäisyyden päästä. Tämä muistuttaa suomalaisesta tavasta pitää kansainvälisesti arvioituna suurempaa fyysistä etäisyyttä muihin¹³ ja etenkin erilaisilta vaikuttaviin ihmisiin. Elokuvassa Pekka edustaa umpisuomalaista naapuria, jonka suhtautuminen monikulttuurisuuteen kiteytyy ohjeeseen ”maassa maan tavalla”.

Kerrostalon piha näyttäytyy julkisen ja yksityisen tilan rajalla sijaitsevana kulttuuristen sääntöjen ja suhteiden neuvottelualueena. Se on transnationaali maisema, jossa elämisen piirit sekoittuvat ja jossa luodaan ruumiillisia koreografioita ja asettumisia suhteessa toisiin. Kulttuuristen tapakoodien erot tuntuvat aiheuttavan usein väärinkäsityksiä ja pahaa mieltä. Elokuvassa ”läheisten toisten” elämä ei rajoitu asuntoihin vaan vuotaa yhteiselle alueelle, joka Suomessa on totuttu pitämään puhtaana. Piha-alueen horjuvuus tai huokoisuus – tietynlainen avoimuus – tarjoaa kuitenkin myös välitilan, jossa tasa-arvoinen kohtaaminen tulee mahdolliseksi.

Dokumentin ohjaajan Tuija Halttusen mukaan kerrostalon yhteiset alueet valikoituivat kuvauspaikaksi, koska siellä asukkaiden arvot ja asenteet tulevat esiin puheen ja käyttäytymisen tasolla valmiina katsojien tulkinnoille (Römpötti 2013). Hänen mukaansa mulkoilu ja murahtelu ovat suomalaisille ominaista kommunikaatiota kerrostalon pihapiirissä. Ne ovat primitiivisiä reaktioita, joiden takana on monenlaisia tunteita: pelkoa ja epä tietoisuutta outoja tapoja kohtaan, oman reviirin puolustamista sekä tarvetta tulla hyväksytyksi ja kuulua ryhmään (Helminen 2013). Elokuvan aikana käykin selväksi, että pihaan muodostuu pieniä asukkaiden muodostamia ryhmiä pihapenkeille, kasvimaalle, grillikatokseen ja parkkipaikalle. Ryhmät ovat kuitenkin aina kulttuuriselta tai etniseltä taustaltaan homogeenisiä. Poikkeuksen tekevät Pekan ympärille kerääntyvät keskustelut. Epäselväksi kuitenkin jää, syntyvätkö nämä rajoja ylittävät kohtaamiset Pekan itsensä

¹³ Ks. esim. High-Olesen 2008.

¹⁴ Nichols (esim. 2001, 33–34) jakaa dokumenttielokuvan kuuteen esittämisen tapaan tai moodiin elokuvien teko- tai tekotapoihin liittyvien piirteiden (kuten tyylin) sekä elokuvien tekijöiden, niissä esiintyvien henkilöiden, katsojien ja todellisuuden välille muodostuvan suhteen perusteella. Nämä moodit ovat poeettinen, selittävä, havainnoiva, osallistuva, refleksiivinen ja performatiivinen.

vai dokumentin ohjaajan aloitteesta.

Dokumentti ei ole puhtaasti havainnoiva, vaan siinä on Bill Nicholsin (2001, 113) moodien¹⁴ mukaan luettuna selvästi ohjaajan läsnäolosta ja osallistumisesta vihjaavia kuvakulmia. Ohjaajaa ei silti nähdä kuvassa eikä kuulla ääniraidalla. Monissa kohtauksissa Pekka tuntuu puhuvan kameran sivuun jopa suoraan kameralle selostaen, mitä naapurustossa on meneillään. Ainakin osa kohtauksista on selvästi ohjaajan aloitteesta syntyneitä rajojen murtamiseen pyrkiviä tekoja. Pihapöydän äärellä tapahtuvat kohtaamiset ja keskustelut Pekan ja ”uusien suomalaisten” kesken mahdollistavat kuitenkin vastavuoroisuuden synnyttämisen naapurusten välille. Elokuvan alkupuolella Pekka istuu yksin pöydän ääressä antaen ikään kuin ruumiillisen signaalin, että häntä voi lähestyä. Muutaman metrin päässä seisova somalinainen tuokin hetken päästä vaippaikäisen lapsensa istumaan pöydälle (epäselvää on, kenen aloitteesta tämä tapahtuu). Pekka leikittelee lapsen jaloilla ja juttelee mukavia. Vaikka yhteistä kieltä ei ole, kohtaaminen on lämminhenkinen.

Karttapallo vaikuttaa myös ohjaajan pihapöydälle asettamalta. Pallo on paitsi symbolinen kosmopoliittisuutta ja yhteistä maapalloa kuvaava objekti myös esine, jonka ympärille on luontevaa luoda yhteyksiä kartoitettavia keskusteluja. Näissä keskusteluissa asukkaat paikantavat Mekkaa, Somaliaa ja Suomea, puhuvat Suomen työtilanteesta ja keskustelevat kielen koukeroista. Elokuvan loppupuolen kohtauksessa naapurustossa asuvat israelilainen Tal, somalialainen Omar, afgaani Faiz ja Pekka keskustelevat pöydän ympärillä uskonnosta, kulttuuri-eroista, armeijasta ja Suomesta. Kamera on sijoitettu pöydän päähän, ja henkilöt puhuvat keskenään, eivät ohjaajalle. Tilanteen vastavuoroisuutta korostetaan puolilähikuvilla keskustelun osapuolista. Toisen kasvojen näkeminen voi parhaassa tapauksessa johtaa Lévinasin etiikkaa seuraten vastuun heräämiseen (Sivenius 1998, 231). Tässä tilanteessa katsoja seuraa ulkopuolelta tulematta itse osaksi tilannetta tai joutumatta vastuuseen. Varsinaista vastavuoroisuutta ei siis katsojien ja katsottavien välillä tapahdu, mutta elokuvan henkilöiden välillä näin mahdollisesti käy.

Pekan ja Omarin kasvot muodostuvat elokuvan aikana kuin tunnekartoiksi, joilta katsoja voi lukea heidän ajatuksiaan silloinkin, kun sopivia sanoja ei löydy. Pekan kulmakarvojen nousu ja lasku sekä Omarin ilmeikkäät kasvot ja sanavarasto paikkaava käsien elehdintä yrittävät luoda yhteyttä, vaikka kuilu osoittautuu välillä liian suureksi. Yhteyden vaikeudesta kertoo esimerkiksi keskustelun lomaan jäävä hiljainen hetki, jossa Pekka katselee taivasta ja Omar tuijottaa pois päin. Toisessa kohtauksessa Pekan kasvot kuvastavat suurta hämmennystä, kun piha täyttyy afgaanimiehistä, joista osa itkee avoimesti. Faizin poika on kuollut auto-onnettomuudessa. Pekkaa seurataan lähietäisyydeltä, kun hän ensin seuraa tapahtumia hiljaa silmissään epätietoisuutta. Pekka kertoo, että pojalle ei järjestetty suruliputusta, koska kyseessä ei ole talon pitkäaikainen asukas. Valkoisin pukeutuneet afgaanit liikkuvat kuvan taustalla (epätarkan kuvan alueella) vellovana voimana, joka ympäröi kuvaa hallitsevan Pekan hahmon.

Kamera liikkuu muutamassa kohtauksessa Pekan olkapään takana myötäillen hänen liikkeitään ja katseensa suuntaa. Pekka puhuu myös

suoraan kameralle. Hän on lähimpänä katsojaa sekä fyysisesti että äänensä kautta. Samaan aikaan tapahtumien kokeminen hänen kauttaan on vaikeaa, sillä eettinen samaistuminen Pekan suvaitsemattomiin kommentteihin tuntuu mahdottomalta. Tästä seuraa epämukava ja levoton tunne vatsanpohjassa: olen katsojana ikään kuin pakotettu katsomaan kerrostalon elämää Pekan silmin, ja samaan aikaan koen vastenmielisyyttä hänen asenteitaan kohtaan.

Useimmiten kamera seuraa tapahtumia kuitenkin objektiiviselta paikalta tapahtumien sivusta. Tällöin kameran näkökulma ei ole suorassa yhteydessä tiettyyn elokuvan henkilöön. Taustamusiikin puuttuminen ja diegeettinen äänimaisema luovat myös vaikutelmaa tilanteisiin ja niiden tulkintoihin puuttumattomuudesta – elokuvan/ elokuvantekijän katseen näennäisestä läpinäkyvyydestä.

Elokuva tuo esiin tärkeän keskustelun suomalaisuudesta: milloin Suomessa asuvasta tulee suomalainen? Osa taloyhtiön asukkaista on ollut Suomessa jo kymmenen vuotta ja saanut Suomen kansalaisuuden, mutta etniset suomalaiset puhuvat heistä edelleen maahanmuuttajina. Onko niin, että erilainen ihonväri erottaa ihmisen pysyvästi siitä kategoriasta, joka hyväksytään suomalaiseksi?

Kantasuomalaisten ja uusien suomalaisten leirien rajat eivät murre elokuvan aikana, vaikka naapurisovittelija Timo yrittää parhaansa mukaan neuvotella naapuruston ristiriitoja. Jako meihin ja muihin on läsnä kaikkialla sekä suoraviivaisesti Pekan ja muiden kantasuomalaisten puhuessa meistä ja maahanmuuttajista että fyysisenä ryhmitäytymisenä. Molemmat liikkuvat omissa joukoissaan piha-alueilla yleensä tarkkaillen toisiaan etäisyyden päästä. Kulttuurien ajoittainen sekoittuminen, transnationaalisuus näyttäytyy järjestyksen puutteena. Tämä näkyy konkreettisesti taloyhdistyksen kokouksessa, jossa kaikki puhuvat päällekkäin eri kielillä. Koska tekstitystä ei ole, katsojan ymmärrys ihmisten puheesta rajoittuu omaan kielitaitoon. Kohtaus vertautuu myös ajatukseen Baabelin tornista – eri kielet pakottavat meidät eri ryhmiin, emmekä voi koskaan saavuttaa yhteisymmärrystä. Nopeat leikkaukset (suhteessa muihin kohtauksiin) kasvoista toisiin korostavat tilanteen sekavuutta ja hektisyyttä. Elokuvan loppupuolella kellarissa säilytetyt Omarin lasten pyörät ja perheen muut tavarat viedään kaatopaikalle, koska niistä ei löydy asianmukaisia merkintöjä. Omar katsoo raskasmielisenä vierestä, kun Pekka ja hänen apurinsa heittelevät tavaroita lavalle. Pyöräkellarissa vilahtaa myös seinälle maalattu hakaristi.

Elokuvan lopussa Omarin perhe päättää muuttaa Turkuun. Pekka kertoo pihalla toiselle asukkaalle, että muuttoa pitäisi juhlistaa soitto-kulkueella, joka saattaisi perheen Tampereen rajalle. Kun Omar perheineen pakkaa tavaroita muuttoautoon, Pekka seuraa tilannetta hiljaa sivusta otsa rypyssä, jopa hieman murheellisena. Elokuva loppuu samaan yleiskuvaan, jolla se on alkanutkin. Vain vuodenaika on vaihtunut talvesta kesään. Kerrostalot seisovat järven rannalla, eikä mikään tunnu muuttuneen, vaikka asukkaat tulevat ja lähtevät.

Dokumentin teon etiikan kannalta suomalaisen Pekan valitseminen päähenkilöksi on merkillepantavaa. Ohjaaja Halttunen kertoo harkinnensa pitkään Pekan nostamista päähenkilöksi, sillä dokumenteissa on tapana tuoda esiin vähemmän valtaa omaavien näkemyksiä. Halt-

tunen päätyi kuitenkin ristiriitaisia tunteita herättävään Pekkaan, joka uskaltaa sanoa ääneen myös poliittisesti epäkorrekteja näkemyksiä, joita vasten yleisö voi peilata omia ennakkoluulojaan. (Römpötti 2013.) Tätä voi pitää käänteisenä strategiana, jossa katsojassa herää halu vastustaa Pekan ja muiden kantasuomalaisten suvaitsemattomia asenteita. Jyrkät kommentit myös kehystävät arvokkaiksi ne suvaitsevaisuuden hetket, joissa erilaisuutta kohdellaan kunnioittavasti. Vaikka Pekka kärjistää ristiriitoja suorasukaisella tyylillään, hän suhtautuu ainakin puheen tasolla toisiin kansallisuuksiin ja uskontoihin varsin uteliaasti. Halttunen on tosin todennut haastattelussa, että Pekan mielipiteet olivat jyrkempiä kuvaustilanteiden ulkopuolella. Hän kuitenkin arvelee, että dokumentin tekeminen saattoi muuttaa Pekan asenteita sovinollisemmiksi (Römpötti 2013). Kosmopoliittisen hengen luominen elokuvaa tehdessä saattaa siis olla mahdollista, jos elokuvan henkilöt pakotetaan yhteistyöhön ja keskusteluihin, joita ei muuten tapahtuisi. Tämä vahvistaisi myös näkemystä, jonka mukaan dokumentit voivat luoda uusia totuuksia ja muuttaa maailmaa.

Vaikka julkinen keskustelu maahanmuutosta on ollut Suomessa viime vuosina varsin runsasta (ks. esim. Horsti & Nikunen 2013; Keskinen, Rastas & Tuori 2009), elokuvat ovat synnyttäneet varsin vähän neuvotteluja. Esimerkiksi Ruotsissa Ruben Östlundin elokuva *Play* (Ruotsi–Tanska–Suomi 2011) nostatti muutama vuosi sitten suoranaisen kohun. Tositapahtumiin perustuvassa elokuvassa joukko maahanmuuttajanuoria tekee varkauksia käyttämällä hyväksi kantaväestön rotustereotypioita. (Stigsdotter 2013, 41–42.) Sekä *Ghosts* että *Naapurit* on esitetty festivaalinäytösten lisäksi Ylen kanavilla, mutta kumpikaan elokuvista ei ole kirvoittanut laajaa julkista keskustelua. Elokuvien dokumenttimuodolla voi olla oma vaikutuksensa niukkaan julkisuuteen, sillä erityisesti lyhyiden dokumenttien levitysmahdollisuudet ovat Suomessa edelleen vähäiset.

Yritystä Roviskon peräänkuuluttamaan kosmopoliittiseen debattiin elokuvien ympäriltä kuitenkin löytyy. Esimerkiksi SPR järjesti viime vuonna Tampereella *Naapurit*-elokuvan näytöksen yhteydessä keskustelutilaisuuden monikulttuurisesta asumisesta. Toisen asemaan eläytymistä ja ymmärrystä synnyttävää dialogia on mahdollista luoda myös elokuvakritiikeissä, jotka tuovat elokuvaan liittyvän keskustelun myös sellaisten ihmisten ulottuville, jotka eivät ole elokuvaa nähneet. Kyseisten elokuvien näkyvyys mediassa on ollut kuitenkin niukkaa. *Ghosts* kuului tosin Ylen *Dokumenttiprojektin Kolmas ulottuvuus* -projektin ohjelmistoon, johon kerättiin dokumentteja ympäri maailmaa. Elokuva oli vapaasti katsottavissa projektin nettisivuilla kolmasulottuvuus.fi. Ylen mukaan hankkeen tarkoituksena on ”avartaa suomalaisten maailmankuvaa ja tarjota uudenlaisia näkökulmia”.

On kuitenkin helppo yhtyä dokumenttiohjaaja Mohamed El Aboudin näkemykseen siitä, että elokuvakeskuselu on Suomessa niukkaa. El Aboudin mukaan suomalaiset mediat katsovat maailmaa liikaa valtavirran näkökulmasta, kun ne voisivat kertoa enemmän erilaisista kulttuureista. (Puukka 2011.) Kulttuurijournalismi onkin toimitusten resurssien kavetessa joutunut ahtaalle viime vuosina. Toivoa sopii, ettei kulttuurin ja taiteen kurkistusreikä todellisuuteen kutistu olemattomiin.¹⁵

Elokuva välitilana ja kohtaamisen mahdollisuus

Tutkijan oma kulttuurinen ja historiallinen positio vaikuttaa luonnollisesti tulkintoihin, joita hän tekee. Myös elokuvan tekijät painottavat tietynlaisia tulkintoja tarjoamalla katsojalle havainnon suuntia. He vaikuttavat katsojan huomion kohdistumiseen esimerkiksi kuvaa rajaamalla, tarkentamalla tai jättämällä epätarkaksi tietyn osan kuva-alasta tai leikkaamalla kohtauksia. Tämä intentionaalisuus ei kuitenkaan johda vain yhdenlaiseen tulkintoihin, sillä elokuvan katsojat ja siinä esiintyvät henkilöt (erityisesti dokumenttielokuvassa) tuovat tarinointiin (engl. *fabulation, erilaisten todellisuuksien kuvittelu*, ks. Hongisto 2011) oman panoksensa. Elokuvantekijöiden on mahdotonta hallita tätä prosessia kaikkienensa. On kuitenkin mahdollista tarkastella sekä merkityksellisyyttä (arvotuksia) että merkityksiä, joita erilaiset fyysiset ja symboliset asemoinnit elokuvissa synnyttävät. Tässäkin tapauksessa tutkija ei voi ulkoistaa omaa tulkintoja tuottavaa kehoaan prosessista. Kognitiivista ja ruumiillista tietoa ei voida erottaa toisistaan.

Dokumenttielokuvissa *Ghosts* ja *Naapurit* kulttuurien ja kansallisuuksien rajat ylittäviksi liminaalisen tilan valtaajiksi nousevat ihmiskehot, jotka välittävät tunteita, asenteita ja merkityksiä. Ne muodostavat siteen elokuvateoksen, sen tekijöiden ja katsojien välille. *Ghosts*-dokumentissa kuvaajan keho toimii välittäjänä, jonka liikkeen ja katseen kautta katsoja voi eläytyä vastaanottokeskuksen asukkaiden elämisen rytmiin, epärytmiin ja katkoksiin (verrattuna ”normaaliin” tunnustetun kansalaisen elämään) sekä tulla osaksi turvapaikanhakijoiden kokemusta leirin seinien sisällä – varjojen mailla, jonne yhteiskunnan katse ei tavallisesti ulotu. Transnationaali välitila ilmenee elokuvassa limbona tai horjuvana alueena, jossa identiteetit eivät löydä kiinnittymiskohtia ja ihmisten väliset suhteet ovat hauraita.

Naapurit vie katsojan kokemaan monikulttuurisen kerrostalon elämää suomalaisen Pekan näkökulmasta. Tämä voi aiheuttaa katsojassa vastareaktion: samaistumisen Pekan hyljeksimiin erilaisiin uusiin suomalaisiin. Ohjaajan aktiivinen rooli transnationaalia tai kosmopoliittista henkeä edistävänä ja kansallisuuksien sekä kulttuurien välisiä rajoja murtamaan pyrkivänä voimana on keskeinen. Hän luo tilanteita, joissa kohtaaminen tulee mahdolliseksi. Jokaisella on vapaus valita, miten suhtautuu naapureihinsa, elokuva tuntuu viestivän.

Sekä *Ghosts* että *Naapurit* tarjoavat mahdollisuuden katsoa ja tulla katsotuksi. Vivian Sobchackia (1992, 12) lainaten elokuvasta tulee havaintoa, joka ilmaisussaan kurottaa kohti katsojaa. Tämä side luo myös eettisen suhteen, jossa katsoja tulee tietoiseksi omasta katsomisestaan ja omasta asemoitumisestaan suhteessa elokuvan subjekteihin. Katsojalla säilyy silti lopullinen vapaus valita, miten asettua suhteessa elokuvan tarjoamiin subjektipositioihin. Tässä suhteessa kosmopoliittisuutta ei voi pitää niinkään itse elokuvien ominaisuutena kuin katsojakokemuksessa (mahdollisesti) syntyvänä vaikutuksena, joka voi parhaimmillaan johtaa konkreettisiin tekoihin. Elokuvien ympärille on myös mahdollista kehittyä kosmopoliittisesti ajattelevia ja toimivia poikkikansallisia yhteisöjä, jotka eivät ehkä muuten olisi syntyneet. Maria Roviskon (2013, 154) tavoin uskonkin,

että kosmopoliittisuutta tulisi tarkastella elokuvatutkimuksen piirissä mahdollisimman laaja-alaisesti elokuvakulttuurin ja poikkikansallisten käytäntöjen näkökulmasta.

Kulttuurien ja kansallisuuksien rajoja rikkovat ja transnationaalisuuden kokemusta kuvaavat elokuvat ovat erityisiä kukin omalla tavallaan. Elokuvien erityisyyden tunnustaminen antaa mahdollisuuden puhua myös marginaalisuudesta keskittymättä ainoastaan eroihin (samalla vahvistaen niitä). Elokuvat voivat tulla esiin itsenään tai Heideggeria mukaillen ”totuutta luovina tilanteina”. Tämä lähestymistapa tuo esiin transnationaalisuuden kokemusta kuvaavissa elokuvissa muhivan eettisen ja poliittisen ulottuvuuden. Elokuva nähdään välitulana: avoimena, kansallisuuksien ja kulttuurien rajoja horjuttavana, rajantekojä hämmentävänä alueena.

Lähteet

- Aaltonen, Jouko (2006) *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*. Helsinki: Like.
- Agamben, Giorgio (1998) *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford California: Stanford University Press.
- Anderson, Benedict (2007) *Kuvitellut yhteisöt: Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Tampere: Vastapaino. Englanninkielinen alkuteos *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, 1983.
- Augé, Marc (1995) *Non-Places – Introduction to Anthropology of Supermodernity*. London, New York: Verso.
- Bacon, Henry (2013) “A transnational history of Finnish cinema – rethinking the study of a small nation cinema”. *Journal of Scandinavian Cinema* vol. 3:1, 7–14.
- Betz, Mark (2001) “The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction and Polyglot European Art Cinema”. *Camera Obscura* 46, vol. 16:1, 1–44.
- Bhabha, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. London, New York: Routledge.
- Castells, Manuel (1996) *The Rise of the Network Society, The Information Age: Economy, Society and Culture Vol. I*. Cambridge, MA; Oxford, UK: Blackwell.
- Chouliaraki, Lilie (2006) *The Spectatorship of Suffering*. London: Sage Publications.
- Chow, Rey (2000) “Film and cultural identity”. Teoksessa John Hill & Pamela Church Gibson (toim.) *Film Studies – Critical Approaches*. Oxford: Oxford University Press.
- Danan, Martine (1996) “From a ‘Prenational’ to a ‘Postnational’ French Cinema”. *Film History* vol. 8:1, 72–84.
- Elsaesser, Thomas (1998) “Truth or Dare: Reality Checks on Indexicality, or the Future of Illusionism”. Teoksessa Anu Koivunen & Astrid Soderbergh Widding (toim.) *Cinema Studies into Visual Theory?* Turku: D-Vision.
- Helminen, Kristiina (2013) “Pelkällä perkeleellä ei pitkälle pötkitä”. *Sydän-Hämeen Lehti* 6.2.2013, <<http://shl.fi/2013/02/06/pelkalla-perkeleella-ei-pitkalle-potkita/>>.
- Higbee, Will & Lim, Song Hwee (2010) “Concepts of transnational cinema: towards a critical transnationalism in film studies”. *Transnational Cinemas* vol. 1:1, 7–21.
- Higson, Andrew (2002) “The concept of national cinema”. Teoksessa Alan Williams (toim.) *Film and Nationalism*. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Hiltunen, Kaisa (2006) “Aika ja hiljaisuus – Dokumenttielokuva Melancholian 3 huonetta eettisenä kohtaamisen tilana”. *Lähikuva* 2006:4, 39–53.

- Hirsiäho, Anu (2007) "Postkolonialismi". Teoksessa Johanna Kantola & Johanna Valenius (toim.) *Toinen maailmanpolitiikka: 10 käsitettä feministiseen kansainvälisten suhteiden tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino.
- Hjort, Mette & MacKenzie, Scott (toim.) (2000) *Cinema and Nation*. London: Routledge.
- Hogh-Olesen, Henrik (2008) "Human Spatial Behaviour: The Spacing of People, Objects and Animals in Six Cross-Cultural Samples". *Journal of Cognition & Culture* vol. 8: 3-4, 245–280.
- Hongisto, Ilona (2011) *Soul of the Documentary – Expression and the Capture of the Real*. Turku: Turun yliopisto, Annales Universitatis Turkuensis B 334.
- Horsti, Karina & Nikunen, Kaarina (2013) "Ethics of Hospitality in Changing Journalism: The Response to the Rise of the Anti-Immigrant Movement in Finnish Media Publicity". *European Journal of Cultural Studies* August 2013, 16:4, 489–504.
- Kaaro, Jani (2014) "Taloudesta on tullut ainoa kurkistusreikämmä todellisuuteen". *Helsingin Sanomat*, 8.10.2014, <<http://www.hs.fi/tiede/a1412656569885>>.
- Keskinen, Suvi; Rastas, Anna & Tuori, Salla (toim.) (2009) *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Tampere: Vastapaino & Nuorisotutkimusverkosto.
- Korhonen, Timo (2013) *Hyoän reunalla – Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Helsinki: Aalto-yliopisto, Musta taide.
- Kääpä, Pietari & Seppälä, Jaakko (2012) "Transnationaali lähestymistapa suomalaisen elokuvakulttuuriin". *Lähikuva* 2012:3, 8–33.
- Lévinas, Emmanuel (1996) *Etiikka ja äärettömyys: keskusteluja Philippe Nemon kanssa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Loshitzky, Yosefa (2010) *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Luoto, Miika (2002) *Heidegger ja taiteen arvoitus*. Helsinki: Tutkijaliitto.
- Luz, Ana (2006) "Places In-Between: The Transit(ional) Location of Nomadic Narratives". Teoksessa Eva Närpea, Virve Sarapik, Jaak Tomberg (toim.) *Place and Location: Studies in Environmental Aesthetics and Semiotics V*, Tallinna: The Research Group of Cultural and Literary Theory, Estonian Literary Museum Institute of Art History, Estonian Academy of Arts Estonian Semiotics Association.
- Löytty, Olli (2013) "Kun rajat eivät pidä eli mihin maahanmuuttajakirjallisuutta tarvitaan". Teoksessa Mikko Lehtonen (toim.) *Liikkuva maailma*. Tampere: Vastapaino.
- Maasilta, Mari (2007) *African Carmen: transnational cinema as an arena for cultural contradictions*. Tampere: Tampereen yliopisto.
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Massey, Doreen (2008) *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.
- Naficy, Hamid (2001) *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Nava, Mica (2007) *Visceral Cosmopolitanism: Gender, Culture and the Normalisation of Difference*. Oxford: Berg.
- Nestingen, Andrew & Elkington, Trevor G. (toim.) (2005) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Seattle and London: Wayne State University Press.
- Nichols, Bill (1991) *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.

- Nichols, Bill (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Nikunen, Kaarina (2009) "Aksenttista draamaa – Rajojen ylityksiä televisiosarjassa Veitsi sydämessä (2004)". *Lähikuva* 2009:3, 23–40.
- Nussbaum, Martha (1997) *Cultivating Humanity: A Classical Defence of Reform in Liberal Education*. Cambridge: Harvard University Press.
- Parviainen, Jaana (2014) Mediakaupungin viettelyn logiikka ja kairoottiset silmänräpäykset. *Media & Viestintä* vol. 37:1, 12–33.
- Pisters, Patricia (2011) "The Mosaic Film: Nomadic Style and Politics in Transnational Media Culture". *Thamyris/Intersecting* no. 23, 175–190.
- Puukka, Päivi (2011) "Kolmas ulottuvuus avaa ennen näkemättömiä maailmoja". *Yle Uutiset*, 29.3.2011 (päivitetty 6.6.2012), <http://yle.fi/uutiset/kolmas_ulottuvuus_avaa_ennen_nakemattomia_maailmoja/2474590>.
- Rainio, Minna (2008) "Me olimme ilmassa – Kulttuurien väliset tilat videoinstallaati-ossa Kohtaamiskulmia". *Lähikuva* 2008:3, 71–78.
- Rovisco, Maria (2013) "Towards a Cosmopolitan Cinema: Understanding the Connection between Borders, Mobility and Cosmopolitanism in the Fiction Film". *Mobilities* vol. 8:1, 148–165.
- Römpötti, Harri (2013) "Naapurisopua hierotaan pihapiirissä". *Helsingin Sanomat*, 15.2.2013, <<http://www.hs.fi/paivanlehti/radiotelevisio/Naapurisopua+hierotaan+pihapiirissa%C3%A4/a1360817008310>>.
- Shohat, Ella and Stam, Robert (1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London, New York: Routledge.
- Sivenius, Hannu (1998) "Taiteen varjo ja varjojen taide". Teoksessa Ilona Reiners & Anita Seppä (toim.) *Etiikka ja estetiikka*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye – A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004) *Carnal Thoughts – Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Soja, Edward W. (1996) *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Malden: Blackwell Publishers.
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books.
- Stadler, Jane (2002) "Intersubjective, Embodied, Evaluative Perception: A Phenomenological Approach to the Ethics of Film". *Quarterly Review of Film and Video* vol. 19:3, 237–248.
- Stigsdotter, Ingrid (2013) "'When to push stop or play': The Swedish reception of Ruben Östlund's Play (2011)". *Journal of Scandinavian Cinema* vol. 3:1, 41–48.
- Turner, Victor (2007) *Rituaali*. Helsinki: Summa. Alkuteos 1969.
- Zhang, Yingjin (2010) "Chinese Cinema and Transnational Film Studies". Teoksessa Nataša Đurovičová & Kathleen Newman (toim.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York, London: Routledge.