

# Elokuva on eläin

*John Anderson (2014) Armoton kauneus –  
Pirjo Honkasalon elokuvataide. Käänt. Leena  
Tamminen. Helsinki: Siltala, 151 s.*

Yhdysvaltalainen elokuvakriitikko John Anderson on kirjoittanut vivahteikkaan teoksen yhdestä Suomen kansainvälisesti menestyneimmistä elokuvaohjaajasta Pirjo Honkasalosta. Lajityyppinä kirja sijoittuu jonnekin esseeseen ja elämäkerran välimaastoon ja on varsin kompakti: 151 sivua. Aineistona toimivat Honkasalon haastattelut sekä Andersonin omat tulkinnat Honkasalon elokuvista. Käsittelyssä ovat Honkasalon elämänvaiheet sekä perheeseen ja elokuvien tekoon liittyvät muistot niiden kulttuurisia ja yhteiskunnallisia taustoja unohtamatta. Anderson tuntuu päässeensä lähelle ohjaajaa, joka esiintyy julkisuudessa varsin harvoin.

Kohtausmaisesti jäsennelty kirja toimii erityisesti muotonsa ansiosta. Luvut seuraavat toisiaan sangen assosiativisesti. Esimerkiksi kuvaukseen liittyvistä huomioista siirrytään sieniin, pohditaan Viron suhteita Neuvostoliittoon sekä lain ulkopuolella elämistä. Lukuja ei ole järjestetty myöskään kronologisesti. Ratkaisu tuo kirjaan virtaavuutta, intiimiyttä ja keskustelunomaisuutta.

Honkasalo syntyi 1947 Helsingissä. Hänen isänsä oli metallialan insinööri ja äitinsä sosiaalityöntekijä. Suku odotti, että matemaattisesti lahjakkaasta Honkasalosta tulisi myös insinööri, mutta toisin kävi. Honkasalo haki ja pääsi sisään 18-vuotiaana Taideteollisen oppilaitoksen kamerataiteen osastolle, joka toimi siihen aikaan Ateneumissa. Hän ei ollut kertonut kenellekään suunnitelmistaan. Neljä vuotta myöhemmin Honkasalo valmistui kuvaajaksi. Opintojensa aikaan 1960-luvun lopulla hän vietti myös paljon aikaa Prahassa kuuluisassa elokuvakoulu FAMU:ssa keskellä Euroopan kuohuja. Prahassa hän perusti lisäksi ensimmäisen elokuvaopiskelijoiden kansainvälisen liiton IFTGSA:n. Lukuvuoden 1970–71 Honkasalo vietti Philadelphian Temple Universityssa opiskellen ja opettaen yliopiston viestinnän

laitoksella. Vuoden päätteeksi hän liftasi länsirannikolle, Meksikoon ja takaisin.

Palattuaan Suomeen Honkasalo työskenteli muun muassa Mikko Niskasen, Jörn Donnerin ja Rauni Mollbergin tuotannoissa. Muutama vuosi myöhemmin hän aloitti yhteistyön Pekka Lehdon kanssa. He tekivät sekä fiktio- että dokumenttielokuvia, kuten Algot Untolan elämästä kertovan *Tulipäään* (1980), joka oli kallein Suomessa siihen mennessä tehty elokuva ja edusti Suomea Cannesin Kultainen palmu -kilpailussa. Yhteistyönä syntyi myös dokumentti *Vaaran merkki* (1978) uusnatsi Pekka Siitoimen edesottamuksista. Elokuvaa toimi myöhemmin todisteena oikeudenkäynnissä Siitointa vastaan.

Honkasalo luuli jo saaneensa tarpeeksi elokuvista. Hän reppumatkaili seuraavien vuosien aikana tulevan kumppaninsa Pirkko Saision kanssa maailmalla sekä työskenteli teatterissa, oopperassa ja tanssiproduktioissa. Hän sai kuitenkin uudelleen kipinän elokuvantekoon. Sen syytytti erityisesti dokumenttielokuva. Uusi into virisi matkalla Neuvosto-Viroon, jonne Honkasalon kutsui Rauni Mollbergin tytär Eira. Naiset lähtivät viemään lahjoitettua ompelukonetta ortodoksisen Pyhtitsan nunnaluostariin ja ihastuivat paikkaan.

Eira Mollberg, joka kääntyi myöhemmin ortodoksiksi, palasi Honkasalon kanssa tekemään elokuvaa *Mysterion* (1991) vastikään itsenäistyneeseen Viroon ja Pyhtitsaan. Moskovan patriarkaatin alaisuudessa toimiva luostari sijaitsi teollisuuden pahiten saastuttamalla alueella. Elokuvassa rinnastuvat moniselitteisellä tavalla saasteita sylkevät teollisuusrakennukset sekä luostarin hiljainen hierarkkinen, hienovaraisista kohtaamisista koostuva arki. "On vaikea tavoittaa edes pieni määrä totuutta, missään taidemuodossa", Honkasalo sanoo kirjassa. "Kun poistetaan se mikä on valhetta, totuus erottuu." (s. 10.) Honkasalolle dokumenttiohjaajan työ on valintojen tekemistä, ja jokaisen valinnan kautta muodostuu elokuvan näkökulma.

Honkasalon seuraava elokuva *Tanjuska ja 7 perkelettä* (1993) sijoittui myös Viroon. Ohjaaja tapasikin elokuvan päähenkilön kuvatessaan *Mysterionia*. Lähellä Pyhtitsaa

oli toinen kirkko, jossa isä Vasili piti kuria itsevaltiaan ottein. Yhteisöön kuului myös mielenterveyden ongelmista kärsiviä ihmisiä, joita pidettiin "riivattuina". Yksi heistä oli Tanjuska, 12-vuotias tyttö, joka kärsi ilmeisesti autismista. Tanjuskan katse lävisti ohjaajan heti ensikohtaamisessa, ja Honkasalo tiesi, että hänestä tulisi elokuvan päähenkilö. Tyttöä pahoinpideltiin päivittäin, jotta häntä vaivaavat pahat henget olisivat päästäneet otteensa. Honkasalo kertoo, että *Tanjuska ja 7 perkelettä* on hänelle edelleen kaikista ohjaamistaan elokuvista eettisesti vaikein. Tanjuskan ja Honkasalon välille muodostui kuvauksissa vahva side, mutta tytön auttaminen oli vaikeaa murtamatta hänen siteitään omiin vanhempiinsa ja omaan kulttuuriinsa. Yle ei esittänyt elokuvaa, ennen kuin Tanjuska ja hänen isänsä olivat poistuneet Virosta. Ruotsissa elokuvanäytösten jälkeen oli mahdollisuus tavata terapeutteja. (s. 119–125.)

Uskonnosta muodostui keskeinen teema Honkasalon 1990-luvulla valmistuneissa dokumenttielokuvissa, joita on kutsuttu "pyhän ja pahan trilogiaksi". Etenkin elokuvista viimeinen *Atman* (1996) opetti Honkasalolle aimo annoksen nöyryyttä, jota dokumenttielokuvan teossa tarvitaan. (s. 38, 54.) Elokuvaa oli voittanut pääpalkinnon IDFA dokumenttielokuvafestivaaleilla, ja Honkasalo päätti lahjoittaa osan palkintorahoista elokuvan päähenkilölle, kastittomalle ja rammalle Jamana Lalille. Lal rakennutti ison talon kotikyläänsä herättäen suurta pahennusta muissa kyläläisissä. Hänet murhattiin pari vuotta elokuvan valmistumisen jälkeen.

Parhaan ohjeen Honkasalo kertoo saaneensa vanhalta naiselta, joka koputti häntä olalle *Tanjuskan* kuvauksissa: "Haluan vain, että tiedät, että jos sinulla on mitään takajatuksia, joudut helvettiin" (55–56). Tämä kuvaa Honkasalon mielestä hyvin dokumenttiohjaajan takaraivossa alati koputtelevaa vastuun tunnetta. Dokumenttiohjaaja on lopun elämänsä tavalla tai toisella sidottu elokuviensa henkilöihin. Aina tuo side ei ole yhtä dramaattinen kuin Jamana Lalin tapauksessa, mutta se tuntuu. Sillä on painoa. Dokumenttielokuva on aina jonkinasteinen eettinen taakka tekijöilleen, sillä todelliset

ihmiset esiintyvät niissä itsenään ja luottavat elämänsä kuvaamisen elokuvantekijöiden käsiin. ”Mitä elokuva tekee heidän elämälleen on ohjaajan vastuulla, elokuvan tarkoitus ei ole haavoittaa kohdettaan”, Honkasalo muistuttaa. Tavallisten ihmisten kohdalla taakka on vielä suurempi kuin julkisuudessa jo valmiiksi olevien, kuten poliitikkojen, sillä he ovat itse asettuneet julkiseen asemaan. (s. 46–47.) Dokumenttielokuvissa esiintyvien ihmisten elämä myös jatkuu elokuvanteon jälkeen, ja kuten Honkasalo sai karvaasti *Atmanin* kohdalla havaita, ohjaaja ei aina pysty hallitsemaan näitä vaikutuksia. Joskus tarinoilla on myös onnellinen loppu. *Melancholian 3 huonetta* (2004) elokuvassa esiintyvät Tšetšenian Groznyissa hylätyistä lapsista huolehtineet Hadižat ja Malik Gatajev sekä seitsemän orpolasta saivat monien vaiheiden jälkeen 2012 turvapaikan Suomesta, missä he asuvat edelleen.

Honkasalon dokumenttielokuvat on kuvattu pääosin ulkomailla. Hän valmistautuu elokuvantekoon opiskelemalla etukäteen maan kulttuuria ja poliittista historiaa, mutta kuvaa vaistonvaraisesti. Honkasalon muisteluja Suomesta, Prahasta, Yhdysvalloista ja Japanista yhdistää asia, jonka hän itsekin mainitsee kirjassa – historian taju. Elokuvan tekemisen lähtökohta on Honkasalolle silti aina subjektiivinen. Elokuvien avulla hän yrittää selvittää tai käsittää jotain ihmisistä tai elämästä, mutta elokuvan katsojan ei tarvitse tietää tekijän motiiveja (s. 31). Tästä huolimatta motiivit usein huokuvat läpi elokuvasta. Etenkin dokumenttielokuvasta, jossa elokuvantekijän ja sen päähenkilöiden välinen yhteys on niin keskeisellä sijalla. Tuo yhteys paitsi usein ratkaisee elokuvan onnistumisen, myös suodattuu läpi katsojakokemukseen.

Honkasalon elokuvissa voi aistia äärimmäistä herkkyyttä ja kunnioitusta niissä esiintyviä ihmisiä kohtaan. Kun nuori venäläisen kadettikoulun oppilas katsoo suoraan kameraan dokumentissa *Melancholian 3 huonetta* (2004), hän katsoo Honkasaloa (joka kuvaa itse dokumenttinsa) ja tuon yhteyden kautta myös katsojaa. *ITO – kilvoittelijan päiväkirja* (2009) -dokumentissa taas ruumiillistuu eräs Honkasalon tavoite: näyttää

”eläimen hiljaisuutta ihmisessä”. Honkasalon mukaan tämä hiljaisuus ei ole ymmärrettävissä, mutta tunnistettavissa. Kun ohjaaja on tunnistanut sen, missä ihmisten tajunnat kohtaavat, hänen tehtäväkseen jää vain näyttää tarkasti. (s. 103.) Myös *Iton* päähenkilö Fujiokan kanssa Honkasalo tunsivat sanatonta yhteyttä. Mies oli tokiolaisen Munkkibaarin omistaja, opiskeli munkiksi ja oli entinen nyrkkeilijä. Tärkeää on Honkasalon mukaan tuntea, että päähenkilöillä on jokin salaisuus (s. 25). Elokuvat syntyvät hitaasti, ja vain osa näistä salaisuuksista aukeaa matkan varrella.

Elokuva antaa Honkasalon mielestä mahdollisuuden näyttää sitä, mikä ei näy ja mistä ei voi puhua. Kuten Anderson huomioi, sanat jäävät usein kuvan varjoon Honkasalon elokuvissa. Honkasalolle elokuva on eläin, joka muuttuu jatkuvasti ja omaksuu erilaisia muotoja säilyttäen aina sisäisen kitkan – eri ilmaisumuotojen, todellisuuden ja elokuvaallisuuden sekä eri esittämisen tapojen kesken. (s. 8–9.) Kuten moni muukin elokuvantekijä, Honkasalo on siten tuskastunut elokuvalle asetettuihin rajoihin ja kategorisointeihin (s. 8). Vaikka hän on profiloitunut erityisesti dokumenttielokuvantekijäksi, Honkasalo on ohjannut myös useita kiitettyjä fiktioelokuvia. Näistä viimeisin *Betoniyö* (2013) kertoo veljesten välisestä suhteesta ja tapahtumista yhden vuorokauden aikana Helsingissä. Peter Flinckenbergin palkittu kameratyö on omaa luokkaansa. Mustavalkoisessa kuvassa muodostuu ankaria valon ja varjon kontrasteja (enemmän varjoa kuin valoa), jotka eivät jää pinnan tasolle vaan kuvaavat myös elokuvan päähenkilöiden sielunmaailmaa. Pirkko Saision romaaniin perustuva käsikirjoitus käsittelee äidin ja hänen kahden poikansa välisiä klaustrofobisia perhesuhteita. Isoveli on joutumassa vankilaan ja jakaa viistoja elämänohjeita pikkuveljelleen, 14-vuotiaalle Simolle, jota esittää elokuvassa Johannes Brotherus. Kuten Honkasalo toteaa, kauneutta ei voi aistia sellaisenaan, ellei sitä kehystä elämän ankara ja armoton ydin. (s. 19.)

Anderson kuvailee kirjassa myös laajasti tunnelmia ja teknisiä yksityiskohtia *Betoniyön* kuvauksista. Elokuva oli ensimmäinen, jossa Honkasalo käytti digitaalista kameraa.



Hän yritti kuitenkin peitellä kuvan digitaalisuutta esimerkiksi välttämällä teräviä reunoja. Vannoutunut filmin ystävä oli kuitenkin lopulta tyytyväinen jälkeen – erot filmi- ja digitaalikameroiden välillä olivat kutistuneet riittävän paljon. (s. 106.) Monitorien käyttöä kuvauspaikalla Honkasalo vierastaa kuitenkin edelleen, sillä ne vähentävät hänen mielestään havainnon intensiteettiä ja ryhmän ”kohottuneisuutta” – lyhyesti sanoen läsnäoloa kuvaushetkessä (s. 106–107). Tämä tuntuu olennaiselta Honkasalon elokuvissa: inhimillisyyden ytimen etsintä joka hetki uudelleen, ja yhteyksien hahmottaminen välillä ristiriitaisiltakin tuntuvien asioiden ja ihmisten välille.

Kritiikin aiheita Andersonin kirjasta ei juuri löydy. Sellaisena voisi kuitenkin pitää välillä huolimattonta lainausmerkkien käyttöä, mistä johtuen lukijan on ajoittain

vaikea erottaa Honkasalon ja Andersonin ajatuksia toisistaan. Myös ennen vuotta 2000 kokoillan näytelmäelokuvia Suomessa ohjanneiden naisten listaukseen (s. 135) olisi voinut lisätä vielä ainakin Auli Mantilan ja Taru Mäkelän. Olisin mielelläni nähnyt listauksen myös dokumenttielokuvien tekijöistä, joiden joukossa on Suomessa ollut perinteisesti enemmän naisia kuin fiktioelokuvien puolella. Honkasalon rooli tiennäyttäjänä on kiistaton. Hän on raivannut tilaa muille naisille elokuva-alalla, kuten myös Honkasalon vakiotiimiin kuuluva elokuvaaja ja ohjaaja Marita Hällfors toteaa kirjassa (s. 136). Kokonaisuutena *Armoton kauneus* on henkevä ja viisas – pienestä sivumäärästä huolimatta suuri kirja.

Niina Oisalo