

LÄHIKUVA

4/2016 (29. vuosikerta)

Moniääninen
Maamme-laulu
ja rajoja ylittävä
suomalaisuus

Tyttöjä rajoilla

”Tää on kaikki
ihan sun
parhaaks”

KUULUMINEN

maahanmuutto, luokka, eläin, postkoloniaali

LÄHIKUVA

4/2016 • 29. vuosikerta

ISSN 2343-399X

LÄHIKUVA on audiovisuaaliseen kulttuuriin keskittyvä, neljästi vuodessa ilmestyvä tieteellinen refereerijulkaisu. Se on avoin kirjoitusfoorumi kaikille asiasta kiinnostuneille.

JULKAISIJAT

Lähikuva-yhdistys ry
Suomen Elokuvatutkimuksen Seura ry
Turun elokuvakerho ry
Turun yliopiston Mediatutkimus
Varsinais-Suomen elokuvakeskus ry

TOIMITUS

Päätoimittaja
Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi

Toimitussihteeri

Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi

Numeron 4/2016 vastaavat toimittajat
Kaisa Hiltunen ja Niina Oisalo

Toimituskunta

Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@utu.fi
Satu Kyösola satu.kyosola@aalto.fi
Anneli Lehtisalo anneli.lehtisalo@kotiportti.fi
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Tytti Rantanen tytti.p.rantanen@uta.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie

Kannen kuva: *Lilja 4-ever* (2002, O: Lukas Moodys-son) © Memphis Film, Sandrew Metronome Distribution Finland

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku

<http://www.lahikuva.org>

<http://ojs.tsv.fi/index.php/lahikuva/index>

LÄHIKUVAN aiempia, painettuja numeroita myy Tiedekirja ja Lähikuva-yhdistyksen sihteeri Päivi Valotie paivi.valotie@utu.fi



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

SISÄLLYS

Pääkirjoitus

Kaisa Hiltunen ja Niina Oisalo
Rajantekoja, kaipausta, kapinaa 3

Artikkelit 

Minna Rainio
Moniääninen *Maamme*-laulu ja rajoja ylittävä suomalaisuus 8

Heta Mulari
Tyttöjä rajoilla. Transnationaalisuus ja seksuaalisuus elokuvissa *Lilja 4-ever* ja *Sano että rakastat mua* 27

Tommi Römpötti
"Tää on kaikki ihan sun parhaaks". Koti, luokka ja sukupolvikonflikti elokuvassa *Paha perhe* 45

Katsaukset

Pinja Mustajoki
Eläimen näkyväksi tekeminen Robert Bressonin *Au hasard Balthazarissa* ja 2010-luvun eläinaktivisti-videoissa 65

Kia Lindroos
Miksi patsaat itkevät? Chris Marker: aika, muisti ja elokuva 72

Haastattelu

Niina Oisalo
Jouko Aaltonen: "Dokumenttielokuva on syvällä yhteiskunnallisissa käytännöissä." 80

Arkistojen aarteet

Kimmo Laine ja Hannu Salmi (alk. Lähikuva 4/1987)
Elokuva yhteiskunnassa. Viisi ohjaajahaastattelua 88

Kirja-arviot

Alejandro Pedregal (2015) *Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern* (Anneli Lehtisalo) 98

Marja-Riitta Koivumäki (2016) *Dramaturgical Approach in Cinema: Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky's Film* (Jukka Sihvonen) 101

Meryl Shriver-Rice (2015) *Inclusion in New Danish Cinema: Sexuality and Transnational Belonging* (Kaisa Hiltunen) 105

English Summaries 108

RAJANTEKOJA, KAIPAUSTA, KAPINAA

Käsillä oleva *Lähikuva*n teemanumero paneutuu *kuulumisen* monimuotoiseen tematiikkaan, joka avautuu paitsi poliittisen myös affektiivisen ja eettisen alueille.

Englanninkielisestä tutkimuksesta lainattu termi kuuluminen (*belonging*) voi sanakirjamerkityksessään viitata omistussuhteeseen tai tunteeseen, että kuuluu johonkin paikkaan, ryhmään tai yhteisöön: on jollain tavalla osa näitä, kuten ne ovat osa itseä. Suomen kielessä termi on kuitenkin paljon moniselitteisempi – se liittyy edellä mainittujen lisäksi kuulumisten kyselyyn, kuuloaistiin ja jonkin asian merkityksellisenä tai välttämättömänä pitämiseen. Vaikka tässä lehdessä kuuluminen ymmärretään erityisesti kiinnittymisenä ja juurten kasvattamisen (tai niistä irtautumisen: ei-kuulumisen) kokemuksena, sekä ohimennen myös omistajuutena, voi sanan muista suomen kielessä saamista merkityksistä ammentaa kiinnostavia ristivalotuksia.

Esimerkiksi ”kuulluksi tuleminen” voi ajatella liittyvän keskeisellä tavalla kuulumisen tunteen kehittymiseen, ja vastaavasti ulkopuolisuuden kokemukseen. Yhteiskunnassa marginalisoidut ryhmät, kuten nuoret (miehet, erityisesti muslimit) monissa Euroopan maissa, ovat joutuneet etsimään tahoja, jotka ovat heistä kiinnostuneita ja joissa heitä pidetään arvokkaina. Tämä on johtanut tilanteeseen, jossa osa nuorista on ajautunut radikaalien liikkeiden pariin.

• • •

Sosiaalitieteissä 2000-luvulla ahkerasti käytetty kuulumisen käsite on vähitellen saanut jalansijaa myös taiteiden tutkimuksen kentällä. Termi on nähty osittain rinnasteisena identiteetin käsitteelle. Kuuluminen, kuten identiteettikin, viittaa ihmisen kiinnittymisen, ja kiintymisen, kokemukseen; siihen, että jokin paikka tai yhteisö tuntuu kodilta, josta voi sanoa ”kuulun tänne”. Kuuluminen voi olla virallista, epämuodollista tai kuvitteellista. Ihminen voi olla esimerkiksi jonkin harrastusryhmän tai seuran tunnustettu jäsen. Toisaalta kyse voi olla enemmän subjektiivisesta tuntemuksesta; että kokee kuuluvansa esimerkiksi johonkin samoista asioista pitävien ihmisten joukkoon.

Kuulumisen merkitys ei kuitenkaan tyhjenny edellä mainittuihin, vaan se voidaan ymmärtää myös kuulumisen politiikkana, jonka tavoitteena voi olla esimerkiksi erilaisten ulos tai sisään sulkevien prosessien kyseenalaistaminen tai oikeuttaminen joko diskursiivisella tasolla tai käytännön toimien kautta

(Antonsich 2010; Yuval-Davis 2006). Kuulumisen linkittyikin keskeisellä tavalla keskusteluun rajankäynneistä ja rajanvedoista: ketkä päästetään sisään, ketkä ei ja ketkä jättäytyvät vapaaehtoisesti ulos. Muurien pystyttäminen ja rajojen sulkeminen Euroopassa ovat esimerkkejä pyrkimyksistä rajata sitä, ketkä saavat kuulua eurooppalaisten joukkoon. Elokuvatutkimuksen yhteydessä aiheesta on kirjoittanut esimerkiksi Yosefa Loshitzky kirjassaan *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema* (2010).

Poikkikansallisessa maailmassa kiinnittymisen kohteet eivät ole yhtä itseltään selviä kuin kansallisessa järjestyksessä. Muuttoliikkeiden¹ sekä kansallisvaltioiden merkityksen murenemisen myötä myös kansallisen kuulumisen reiteistä on tullut kompleksisempia kuin koskaan aiemmin. Kiinnittymisen muotoja ja paikkoja voi olla monia, ja ne voivat myös vaihdella eri elämäntilanteiden mukaan. Kuulumisen moniulotteiset kartat ovat siten täynnä sävyjä: niistä voi löytää kaipausta jotain todellista tai kuviteltua paikkaa tai yhteisöä kohtaan mutta myös kapinahenkeä ympäristön asettamia rajantekoja vastaan.

Viimeaikaisissa tutkimuksissa kuulumisen käsitteen avulla on pyritty kuvaamaan juuri tätä kiinnittymisten moninaisuutta ja muuntuvuutta suhteessa aikaan ja paikkaan: toisin sanoen kuulumisen prosessuaalista (Kannabiran & al. 2006) tai performatiivista (Bell 1999) luonnetta. Tämänkaltaisten prosessuaalisten kokemusten, kuten kaipauksen, kuvaajana kuulumisen on haastanut identiteetin käsitteen, jonka on ymmärretty kuvaavan pysyvämpää tilaa – identifioitumisen prosessin ”lopputulosta”. Kuulumisen kysymystä on käsitelty enimmäkseen suhteessa marginaalisiin/marginalisoituihin ja tavalla tai toisella haavoittuvaisiin ryhmiin, kuten maahanmuuttajiin, seksuaalisiin vähemmistöihin, lapsiin, nuoriin ja vanhuksiin (Lähdesmäki & al. 2016).

Edessäsi oleva *Lähikuvan* numero tarjoaa monta näkökulmaa siihen, miten kuulumisen kysymyksiä ja siihen läheisesti kietoutuvia teemoja on mahdollista tarkastella elokuvan ja audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa.

Kaksi numeron kolmesta tutkimusartikkelista käsittelee kuulumisen tematiikkaa maahanmuuton viitekehyksessä: ensimmäinen audiovisuaalisissa installaatioissa ja toinen ruotsalaisissa tyttöelokuviissa. Kolmas artikkeli nostaa esiin yhteiskuntaluokan merkityksen perheeseen kuulumisen kontekstissa suomalaisessa fiktioelokuvassa. Tarkasteltavana on niin virallisempia kuulumisen muotoja kuin subjektiivisempia kokemuksia.

Lehden artikkelit kuvaavat kuulumisesta käytävien neuvottelujen luomia jännitteitä yksilöiden, eri ryhmien ja yhteiskunnan välillä ja sisällä. Artikkelit kuvaavat myös suuntausta, joka on ollut nähtävissä audiovisuaalisen kulttuurin tutkimuksen parissa jo jonkin aikaa: nimittäin poikkitieteellisyyden nousua ja läheistä kanssakäymistä erityisesti kulttuurintutkimuksen ja yhteiskuntatieteellisen tutkimuksen kanssa.

Minna Rainio tutkii artikkelissaan maahanmuuton ja suomalaisuuden välisiä yhteyksiä sekä oman taiteellisen työnsä – liikkuvan kuvan installaatioiden – että tutkimuksensa kautta. Rainio pohtii, esimerkkinään hänen ja Mark Robertsin teos *Maamme* (2012), miten videoinstallaatio voi toimia siltana, rakentaa yhteyksiä, häivyttää rajoja ja tarjota pääsyn toisten kokemukseen eettisesti kestäväällä tavalla. Hän kysyy, kenellä on lupa kuulua Suomeen ja miten kuulumista voidaan tuoda esiin videoinstallaation kautta.

Heta Mularin artikkelin materiaalina ovat ruotsalaiset tyttöelokuvat *Lilja 4-ever* (2002) ja *Sano että rakastat minua* (*Säg att du älskar mig*, 2005), jotka koskettavat maahanmuuton, seksuaalisuuden ja ihmiskaupan teemoja. Mulari tarkastelee elokuvissa esiintyvää itäeurooppalaista ja monikulttuurista tyttöyt- tä suhteessa ruotsalaiseen niin sanottuun tasa-arvotyttöyteen nostaen esiin

1 Maailmassa on tällä hetkellä noin 244 miljoonaa ihmistä, jotka asuvat synnyinmaansa ulkopuolella. Viimeisten 15 vuoden aikana siirtolaisten määrä on kasvanut noin 40 prosentilla. (YK 2015.) Toiset joutuvat jättämään kotinsa vastoin tahtoaan, ikävöiden aina takaisin. Toisille liikkuminen on etuoikeus, jännittävä mahdollisuus ja vapauden ilmentymä.

myös aiheesta käydyt aikalaiskeskustelut. Hän tulkitsee elokuvia audiovisuaalisina kohtaamisina vieraiden tyttöyksien kanssa ja samalla avaa näiden kohtaamisten taustalla ollutta kulttuurihistoriallista tilannetta 1990-luvun alussa: Eurooppaa, jonka rajoja määriteltiin uudelleen.

Rainion ja Mularin artikkelit ilmentävät elokuvatutkimuksessa viime vuosina merkittäväksi suuntaukseksi noussutta transnationaalia lähestymistapaa. Transnationaali voidaan liittää esimerkiksi elokuvien sisällön, tuotannon, vastaanoton tai muodon tarkasteluun. Keskeistä on ollut kritisoida kansallisen elokuvatutkimuksen hegemoniaa maailmassa, jossa rajanteot ovat jatkuvassa liikkeessä niin konkreettisesti kuin kuvaannollisestikin (ks. esim. Higbee & Lim 2010).

Kuten Elizabeth Ezra (Fisher & Smith 2016) muistuttaa, samaan tapaan kuin kolonialismi on sisäänrakennettuna postkoloniaaliin, myös ”poikkikansallinen” kantaa mukanaan jäänteitä kansallisesta järjestyksestä. Kansallisuuteen pohjautuva historiallinen narratiivi saa kuitenkin Rainion ja Mularin kuvaamissa elokuvissa rinnalleen poikkikansallisia kertomuksia, jotka kertovat esimerkiksi sosiaalisista epäoikeudenmukaisuuksista globaalilla tasolla.

Uusliberalistinen maailmanjärjestys on synnyttänyt yhteiskunnan fragmentoitumista uusilla tavoilla, ja sitä kautta yksilöissä irrallisuuden ja merkityksettömyyden kokemuksia, kun talouden vaikutukset ovat tunkeutuneet yksityiselämän piiriin. Nämä kysymykset nousevat esiin **Tommi Römpötin** artikkelissa. Hän analysoi kuulumista ja identiteetin määrittymistä perheen sisällä kotimaisessa elokuvassa *Paha perhe* (2010), jossa luokka nousee ratkaisevaksi määrittäjäksi perheeseen kuulumiselle. Römpötti tarkastelee rajojen pystyttämistä luokkien välille ihmisjätehuoltana.

Suomalaisessa kontekstissa luokkaeroja on pikemmin väheksytty kuin korostettu. Myös ideologiakriittisessä elokuvatutkimuksessa luokka on jäänyt usein vähemmälle huomiolle eroa luovana kategoriana kuin ikä, sukupuoli ja rotu, kuten Gerald Sim (2014) on huomauttanut.

Pinja Mustajoen katsausartikkelin aiheena on eläimen ja ihmisen suhde Robert Bressonin elokuvassa *Balthazar* (*Au hasard Balthazar*, Ranska 1966), jonka ”päähenkilö” Balthazar-aasi kiertää omistajalta toiselle, ja suomalaisissa aktivistien kuvaamissa sikavideoissa, jotka kuvaavat tuotantoeläinten oloja. Posthumanismin viitekehyksessä Mustajoki pohtii eläimen ja ihmisen valtasuhdetta ja kysyy, mihin ja kenelle eläin kuuluu.

Toisessa katsausartikkelissa **Kia Lindroos** tarkastelee elokuvaa ajallisena todistajana esimerkkinään Chris Markerin dokumenttielokuva *Patsaatkin kuolevat* (*Les statues meurent aussi*, Ranska 1953), joka osallistui kolonialismin kritiikkiin kuvaamalla länsimaisiin museoihin suljettua ja samalla alkuperäisestä kontekstistaan ja merkityksistään irrotettua afrikkalaista taidetta. Lindroos kirjoittaa elokuvan roolista historian yksittäisten hetkien esiin nostajana ja siitä, miten nämä hetket tulevat osaksi laajempia visuaalisten todistusten verkostoja.

Tässä numerossa esitellyt audiovisuaaliset teokset (elokuvat ja videoinstallaatio) tuovat esiin kuulumisen moninaisia reittejä ja kuulumiseen liittyviä kysymyksiä niin ihmisten, eläinten kuin esineidenkin näkökulmasta. Odotamme mielenkiinnolla, miten kuulumisen käsite lähtee elämään ja millaisia muotoja se saa esimerkiksi posthumanistisen elokuvatutkimuksen kentällä.

Numeroon sisältyy myös kaksi erikoisherkkua: dokumenttielokuvantekijä ja -tutkija **Jouko Aaltosen** (s. 1956) tuore haastattelu sekä arkistoaarre vuodelta 1987, Kimmo Laineen ja Hannu Salmen ”Elokuva yhteiskunnassa. Viisi ohjaajahaastattelua”, jossa keskustellaan **Matti Kassilan** (s. 1924), **Ere Kokkosen**

(1938–2008), **Maunu Kurkvaaran** (s. 1926), **Rauni Mollbergin** (1929–2007) ja **Lauri Törhösen** (s. 1947) kanssa. Nosto aloittaa *Lähikuvassa* uuden sarjan, ”Arkistojen aarteet”, jossa julkaistaan numeron teemaan tai henkeen sopivia artikkeleita menneiden vuosien numeroista. Palsta ennakoi myös ensi vuotta, jolloin lehti täyttää ansiokkaat 30 vuotta. Vaikka *Lähikuva* aloitti jo 1960-luvulla Turun elokuvakerhon lehtenä, oli 1987 ensimmäinen vuosi, jolloin lehdessä alettiin julkaista tieteellisiä artikkeleita. Laineen ja Salmen toteuttamat ohjaja-aastattelut ilmestyivät lehdessä, jonka pääkirjoitus alkaakin sanoin:

Syksy 1987 merkitsee Lähikuvalle suurta muodonmuutosta. Tästä numerosta lähtien lehdellä on kolme julkaisijaa: Suomen Elokuvatutkimuksen Seura, Turun Elokuva-kerho ry. ja Varsinais-Suomen Elokuva-keskus ry. Muutos ei ole vain muodollinen vaan myös sisällöllinen: pyrkimyksemme on muokata Lähikuvasta valtakunnalliseksi merkittävä kanava suomalaiselle elokuvatutkimukselle. Tarkasti ottaen Lähikuva pyrkii nostamaan esille koko audiovisuaalisen kulttuurin rajaamatta ulkopuolelle televisiota ja videota niin kuin perinteinen elokuvatutkimus on usein tehnyt. (*Lähikuva* 4/1987.)



Lähikuvan muodonmuutokset ovat jatkuneet läpi sen 30-vuotisen historian, ja lehden aihepiiri on jatkanut laajentumistaan. Millaisia aiheita *Lähikuvan* sivuilla mahdollaan esitellä 30 vuoden päästä?

Jyväskylässä ja Turussa, joulukuussa 2016

Kaisa Hiltunen ja Niina Oisalo

Lähteet

Antonsich, Marco (2010) "Searching for Belonging – an Analytical Framework". *Geography Compass* vol. 4:6, 644–659.

Bell, Vikki (1999) "Performativity and Belonging. An Introduction". *Theory, Culture & Society* vol. 16:2, 1–10.

Fisher, Austin & Smith, Iain Robert (2016) "Transnational Cinemas: A Critical Roundtable". *Frames Cinema Journal*, no 9, huhtikuu 2016, <<http://framescinemajournal.com/article/transnational-cinemas-a-critical-roundtable/>>.

Higbee, Will & Lim, Song Hwee (2010) "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies". *Transnational Cinemas*, vol: 1:1, 7–21.

Kannabiran & al. (2006) *The Situated Politics of Belonging*. Lontoo: Sage.

Loshitzky, Yosefa (2010) *Screening Strangers: Migration and Diaspora in Contemporary European Cinema*. Bloomington & Indiana: Indiana University Press.

Lähdesmäki & al. (2016) "Fluidity and Flexibility of 'Belonging': Uses of the Concept in Contemporary Research". *Acta Sociologica* vol. 59: 3, 233–247.

Sim, Gerald (2014) *The Subject of Film and Race. Rethorizing Politics, Ideology and Cinema*. New York: Bloomsbury.

YK (2015) "Trends in international migration, 2015". Joulukuu 2015, United Nations Department of Economic and Social Affairs, Population Division, <<http://www.un.org/en/development/desa/population/migration/publications/populationfacts/docs/MigrationPopFacts20154.pdf>>.

Yuval-Davis, Nira (2006) "Belonging and the Politics of Belonging". *Patterns of Prejudice* vol. 40:3, 197–214.

Minna Rainio

Minna Rainio, TaT, kuvataiteilija,
tutkijatohtori, Lapin yliopisto

MONIÄÄNINEN MAAMME- LAULU JA RAJOJA YLITTÄVÄ SUOMALAISUUS

VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Liikkuvan kuvan installaatiossa Maamme/Vårt Land (Rainio & Roberts 2012) ulkomaalaissyntyiset Suomen kansalaiset laulavat Maamme-laulun suomeksi ja ruotsiksi. Tässä artikkelissa sijoitan teoksen Maamme/Vårt Land Suomessa käytävään keskusteluun ja tutkimukseen suomalaisuudesta, kansallisuudesta ja kuulumisesta ja kysyn: kuka otetaan suomalaisuuden maisemaan mukaan ja kuka suljetaan siitä ulos? Minkälaisia näkyviä ja näkymättömiä rajanvetoja näihin prosesseihin liittyy? Tarkastelen teosta suhteessa monikulttuurisuuden, ylirajaisuuden ja etnisyyden käsitteistä käytyihin keskusteluihin. Pohdin ajatusta kodin monipaikkaisuudesta Avatar Brahlin luoman diasporatilan käsitteen avulla ja esitän, että Maamme/Vårt Land -teoksen luoma installaatiotila on myös eräänlainen diasporatila.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land* (2012). Installaationäkymä. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki 2012. Kuva: Minna Rainio.

Asuin vuonna 2011 Minneapolisissa, Yhdysvalloissa ja seurasin jännittyneenä Suomen eduskuntavaalien tuloksia internetin ja Facebookin välityksellä. Ennen ja jälkeen vaalien korviini kantautui uutisia pohjoisesta kotimaastani ja sen kovenevista asenteista ulkomaalaisia ja ulkomaalaissyntyisiä suomalaisia kohtaan.

Olimme juuri saaneet valmiiksi videoteoksen *Some we kept, some we threw back* (Rainio & Roberts, USA 2010), joka käsittelee suomalaisten siirtolaisten kokemaa syrjintää Yhdysvalloissa 1900-luvun alussa. Nykyaikaan sijoittuvan elokuvan kertojajääni kuvailee lapsuudenkokemuksiaan siirtolaisena, joka lähti perheensä kanssa Suomesta Yhdysvaltoihin kohti uutta elämää. Kertoja muistelee syitä, joiden takia hänen perheensä lähti kotimaastaan: nälänhätää, työttömyyttä ja poliittista vainoa. Hän kertoo, kuinka hänen perhettään ja muita suomalaisia kohdeltiin Yhdysvalloissa: he olivat ei-toivottuja pakolaisia, jotka kokivat syrjintää ja rasismia, heitä kutsuttiin ”likaisiksi suomalaisiksi” ja heidät luokiteltiin etnisesti ei-valkoisiksi. Kauppojen ovissa saattoi olla kylttejä, joissa luki: ”ei intiaaneja, ei suomalaisia, ei koiria”. Suomalaisia siirtolaisia pidettiin primitiivisinä, vastahankaisina ja juroina, ja heidät luokiteltiin luonteeltaan ja ”rodultaan” edistyksen ja sivistyksen vastakohtiksi (Ronning 2003, 367, 374).

Some we kept, some we threw back -teoksessa halusimme rinnastaa suomalaisten siirtolaisten kokemukset maahanmuuttokeskusteluun, jota käydään tällä hetkellä monissa Euroopan maissa – myös Suomessa. Elokuva muistuttaa, että vain noin sata vuotta sitten useista Euroopan maista – jotka nyt sulkevat rajojansa pakolaisilta – lähti satoja tuhansia ihmisiä etsimään parempaa ja turvallisempaa elämää muualta.¹ Samaan aikaan, kun teimme teoksen taustatutkimusta ja luimme suomalaisten siirtolaisten muistelmia ja artikkeleita suomalaisiin kohdistuneesta syrjinnästä, seurasimme kiinnostuneina ja järkyttyneinä Suomessa vellovaa ”maahanmuuttokriittistä” keskustelua. Retoriikan samankaltaisuus oli häkellyttävää. Nämä kaksi, yli vuosisadan toisistaan erottamaa aikakautta, alkoivat nivoutua mielessämme toisiinsa, ja syntyi ajatus uudesta *Maamme*-installaatiosta. Tiesimme, että olisimme vuoden kuluttua palaamassa Suomeen, ja halusimme omalla tavallamme – taideteoksellamme – osallistua Suomessa käytävään yhteiskunnalliseen keskusteluun ja laajentaa käsitystä suomalaisuudesta.

Teoksessa *Maamme/Vårt Land* (Rainio & Roberts 2012, Suomi) ulkomaalaissyntyiset Suomen kansalaiset laulavat uuden kotimaansa kansallislaulun. Teos tuo esille monien kulttuurien Suomen ja korostaa, kuinka kansallisuuden käsite ja määritelmät ovat jatkuvassa muutoksen tilassa. Teoksen monikanavaisessa installaatioversiossa kukin osallistuja laulaa *Maamme*-laulun yksin, omalla ruudullaan. Näyttelytilassa installaatio koostuu useista näytöistä, joissa esiintyvät laulajat muodostavat moniäänisen, suomalaisen kuoron. Osallistujat kajauttavat kansallislaulun kukin omalla aksentillaan – suomeksi tai ruotsiksi – osa hartaasti ja rohkeasti, osa hiukan haparoiden ja hermostuneena, mutta kaikki ylpeästi. Teos tuo näiden uusien suomalaisten välityksellä esille avaran kuvan Suomesta ja suomalaisuudesta.

Maamme/Vårt Land -installaatio herättää kysymyksiä siitä, kuka on ”oikea” suomalainen, miten suomalaisuus määritellään ja kenelle tämä määrittelyvalta annetaan. Voivatko ihmiset, jotka eivät ole syntyneet Suomessa ja joiden esi-isät tai -äidit eivät ole suomalaisia, olla osa *Maamme*-laulun kollektiivista suomalaisuutta? Horjuttaako tämä totuttua arkiymmärrystä kansalaisuudesta ja kuulumisesta, ”oikeasta suomalaisuudesta”?

1 Ks. esim. Stewart 2013.

Väitöskirjassani *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa* (Rainio 2015) tarkastelin kansallisen kuulumisen ja ulossulkemisen kysymyksiä kolmen liikkuvan kuvan installaation ja niiden esiin tuomien välitilojen ja rajatilojen välityksellä. Joissakin teoksissa nämä välitilat ovat hyvinkin konkreettisia valtioiden välisiä rajoja tai selkeästi erillisiä, fyysisiä ja materiaalisia tiloja, kuten esimerkiksi kansainvälistä naiskauppaa käsittelevän *Kahdeksan huonetta* -installaation (Rainio & Roberts, Suomi 2008) hotellihuoneet ja *Kohtaamiskulmia*-teoksessa (Rainio & Roberts, Suomi 2006) nähtävät rajanylityspaikkojen, poliisiasemien ja vastaanottokeskusten huoneet. Osa *Kohtaamiskulmia*-teokseen haastatelluista turvapaikanhakijoista eli itsekin eräänlaisessa välitilassa, rajalla, odottaen päätöstä tulevaisuudestaan.

Maamme/Vårt Land -teokseen osallistuneet laulajat ovat sen sijaan jo tulleet perille, asettuneet uuteen kotimaahansa, ja saaneet jopa Suomen kansalaisuuden. Rajan käsite nousee kuitenkin esille myös liittyen *Maamme/Vårt Land* -teokseen, mutta hienovaraisempina, näkymättöminä rajanvetoina: ei vain Suomen ja muiden kansallisvaltioiden väleissä, reunoilla ja laitamilla mutta myös – ja etenkin – niiden sisällä. Myös Suomeen asettuneet, täältä oleskeluluvan tai kansalaisuuden saaneet uudet suomalaiset voivat kohdata päivittäisessä arjessaan monenlaisia näkymättömiä kuulumista ja ulossulkemista määritteleviä rajoja. (Vrt. Lehtonen 2004b, 14; Ahmed 2000, 95–114; Khosravi 2013, 99.)

Olen kuvaillut liikkuvan kuvan installaatiotamme *audiovisuaaliseksi kulttuurintutkimukseksi tilallisessa muodossa* (Rainio 2015, 28–31). Teokset pohjautuvat perusteelliseen taustatutkimukseen, ja ne tarkastelevat yhteiskunnallisia ilmiöitä omilla menetelmillään, joihin kuuluvat liikkuvan kuvan visuaalisuus, kerronnallisuus ja ääni sekä installaation tilallisuus. Tulkitsen installaatiot siten jo itsessään tutkimukseksi, eräänlaisiksi teoreettisiksi esseiksi audiovisuaalisessa, kielellisessä ja tilallisessa muodossa (vrt. Marks 2000, xiv–xv; ks. myös Kivinen 2013, 262–267).² Teoksiin liittyvä kirjoitettu tutkimus – kuten tämä artikkeli – käsitteellistää, taustoittaa ja syventää teosten esille tuomia ilmiöitä asettaen ne laajempaan yhteiskunnalliseen kontekstiin. Artikkelini ei siten varsinaisesti analysoi teoksia vaan pikemminkin pyrkii avaamaan laajempia tulkintalottuvuuksia tuomalla teoksen teemat vuoropuheluun aiheeseen liittyvän tutkimuksen ja kirjallisuuden kanssa. Keskeistä on taide-teoksen *sisältöjen* ja *teemojen* pohdinta ja syventäminen kulttuurintutkimuksen näkökulmasta eikä esimerkiksi esteettinen, tekstuaalinen tai narratiivinen analyysi teoksen kerronnasta, editoinnista tai kuvista.³

Sisältöä, sisällön tarkastelua ja muotoa ei kuitenkaan kokonaan voi eikä ole tarpeellistakaan erottaa toisistaan. Mikko Lehosta lainatakseni: ”Ajatteleminen ja tekeminen, tulkitseminen ja tuottaminen, käsitteellistäminen ja luominen eivät ole irrallaan toisistaan” (Lehtonen 2014, 322). Taiteelliseen työskentelyprosessiini kuuluu keskeisesti syvälinen perehtyminen teosten aiheisiin, monipuolinen taustatutkimus, tutkimuskirjallisuuden lukeminen ja joskus myös ihmisten haastatteleminen. Taiteen tekeminen ja tutkimustyö eivät siis ole irrallisia, vastakkaisia prosesseja, vaan ne lomittuvat, kietoutuvat ja vaikuttavat toisiinsa eri tavoin prosessin eri vaiheissa. Omiin taideteoksiini liittyvä kirjoitettu tutkimus – teosten teemojen käsitteellistäminen ja taustoitaminen – perustuukin usein juuri teosten taustatutkimusprosessiin.

Kaksoisroolini taiteilija-tutkijana vaikuttaa siihen, miten valitsen tutkimuskysymykseni ja teoreettiset keskustelukumppanini ja mitä teemoja nostan taideteoksistamme esille.⁴ Tulkitsen omia teoksiani – tässä tapauksessa *Maamme/*

2 Laura U. Marks kirjoittaa: ”Niin paljon kuin mahdollista, keskustelen elokuvien ja videoiden kanssa niin kuin keskustelin teoreettisten kirjoitusten kanssa [–] En varsinaisesti ”kritisoi” tai analysoi niitä. Sen sijaan kiedon ne mukaan argumentaatioon samalla tavalla kuin teoreettisetkin lähteet.” (Marks 2000, xv.)

3 Esimerkiksi Kati Kivisen (2013) väitöskirja on perusteellinen tutkimus liikkuvan kuvan installaatioiden tilallisuudesta, kerronnallisuudesta ja audiovisuaalisen kerronnan tavoista. Väitöskirja sisältää tarkkaa analyysiä myös omista installaatioistamme.

4 Tässä ei toki ole mitään uutta, onhan esimerkiksi feministinen tutkimus jo vuosikymmenien ajan osoittanut tutkijan tuottaman tiedon olevan aina paikantunutta. Tutkija ”muotoilee tutkimuskysymykset, pohtii niitä valikoimiensa käsitteiden, teorioiden ja aineistojen kautta – soviittaa ne yhteen – sekä tulkitsee ja tekee johtopäätöksiä”. (Koivunen & Liljeström 2004, 289–290.) Tutkija ei siis koskaan ole oman tutkimusaiheensa ulkopuolinen, objektiivinen tai neutraali tarkkailija vaan aina oman tutkimuksen *tulkitseva subjekti* (Seppänen 2001, 70–71).

Vårt Land -installaatiota – tekijälähtöisesti; ulkopuolinen teosta tarkasteleva tutkija toisi siitä varmastikin esille erilaisia asioita.⁵ Valokuvataiteilija ja tutkija Harri Pälviranta (2012, 143) on kuvaillut roolien nivoutumista toisiinsa osuvasti:

[T]aiteilija- ja tutkijaminäni tekevät yhteistyötä siten, että asemoidun kahteen eri käytännön kehukseen ja liikun niiden tarjoamien roolien välillä ja niitä lomittaen. [—] Taiteen ja tutkimuksen tekeminen säilyvät siten erillään, mutta koska niitä tekee sama henkilö, ymmärryksen logiikka ja merkityksellistämisen kieli säilyvät samansuuntaisina ja säilyttävät toisiinsa elimellisen yhteyden.

Tässä artikkelissa sijoitan installaatiomme *Maamme/Vårt Land* Suomessa käytävään keskusteluun ja tutkimukseen suomalaisuudesta, kansallisuudesta ja kuulumisesta ja kysyn: kuka otetaan mukaan suomalaisuuden maisemaan⁶ ja kuka suljetaan siitä ulos?⁷ Minkälaisia näkyviä ja näkymättömiä rajanvetoja näihin prosesseihin liittyy? Tukeudun erityisesti suomalaiseen aihetta koskevaan tutkimukseen ja kirjallisuuteen. Artikkelini aluksi esittelen teoksen, ja kerron lyhyesti liikkuvan kuvan installaation tilallisuudesta sekä teoksen suhteesta tutkimuksellisuuteen ja poliittisuuteen. Seuraavaksi tarkastelen teoksen esille tuomia teemoja suhteessa monikulttuurisuuden, ylijärjestyksen ja etnisyyden käsitteistä käytyihin keskusteluihin. Lopuksi pohdin ajatusta kodin monipaikkaisuudesta Avtar Brahmin luoman *diasporatilan* käsitteen avulla ja esitän, että *Maamme/Vårt Land* -teoksen luoma installaatiotila on myös eräänlainen diasporatila.

Monikulttuurinen *Maamme*

Maamme/Vårt Land -teokseen osallistui 12 ihmistä. He olivat syntyneet Suomen ulkopuolella, mutta he asuivat Suomessa ja kaikille oli myönnetty Suomen kansalaisuus. Osallistujat olivat siis suomalaisia, mutta alun perin he olivat kotoisin Etiopiasta, Marokosta, Turkista, Skotlannista, Intiasta, Italiasta, Ruotsista, Virosta/Venäjältä, Albaniasta, Israelista/Palestiinasta ja Namibiasta. Teos kuvattiin Helsingissä, missä suurin osa osallistujista asui, yksi osallistuja tuli kuvauksiin Lahdesta ja toinen Tampereelta.

Kuvasimme kunkin osallistujan yksin laulamassa *Maamme*-laulun suomeksi ja/tai ruotsiksi. Nauhoituksissa kaikkien laulajien taustalla soi sama taustamusiikki, joka auttoi heitä laulamaan suurin piirtein samalla rytmillä ja nopeudella. Muutama osallistuja harrasti laulua tai lauloi kuorossa, osa oli harjoitellut laulua etukäteen, mutta muutama ei ollut koskaan ennen laulanut (tai edes kuullut!) *Maamme*-laulua. Hyvin eritasoisten laulajien laulun editoiminen yhdeksi kuoroksi olikin melko haastavaa. Emme varsinaisesti haastatelleet laulajia ennen kuvauksia, emmekä kysyneet heidän taustoistaan enempää. Vapaamuotoisen keskustelun aikana ennen kuvauksia ja sen jälkeen monet kertoivat kuitenkin haluavansa osallistua teokseen juuri Suomessa vallitsevan ilmapiirin ja maahanmuuttovastaisen keskustelun vuoksi. Jotkut viittasivat suoraan perussuomalaisten vaalimenestykseen vuoden 2011 eduskuntavaaleissa. Lieneekö sattumaa vai tietoinen päätös, eräänlainen suomalaisuuden kulttuurinen ele, mutta kaksi teoksessa laulavaa miestä oli päättänyt kuvauksiin lähtiessään pukeutua Marimekon raidalliseen Jokapoika-paitaan.

Maamme-laulun on sanoittanut alun perin ruotsiksi Johan Ludvig Runeberg vuonna 1846, ja sanoitus on peräisin runokokoelmasta *Vänrikki Stoolin tarinat*.

5 Xin Liu analysoi *Maamme/Vårt Land* -teosta väitöskirjassaan *Trilling Race. The Political Economy of Racialized Visual Aural Encounters* (Liu 2015, 208–230).

6 Kirjoittaessani ”suomalaisuuden maisemasta” viittaan väljästi Arjun Appadurain (1996, 48–67) käsitteeseen etnomaisemista (*ethnoscapes*), joilla tarkoitan Suomessa yhdessä elävien ihmisyhmien kirjoa (vrt. Huttunen 2005, 121). Appadurai kirjoittaa muuttuvasta maailmasta, joka koostuu turistien, siirtolaisten, pakolaisten, vierastyöläisten ja muiden liikkeessä olevien ryhmien ja yksilöiden muodostamista maisemista. (Appadurai 1996, 33.)

7 Artikkelini pohjautuu väitöskirjaani (Rainio 2015).

Alkuperäisissä säkeissä ei mainita Suomea sanallakaan, vaan runon suomentaja Paavo Cajander lisäsi Suomi-sanan runon ensimmäiseen säkeeseen. Laulun on säveltänyt saksalainen Fredrik Pacius, joka asui ensin Ruotsissa ja muutti sitten Suomeen. Virolaisten ja liiviläisten kansallislaulussa on sama sävel kuin *Maamme*-laulussa. Se, että emotionaalisesti ja poliittisesti latautuneen Suomen kansallislaulun on säveltänyt siirtolainen, laulu on kansallislaulu myös muissa maissa ja sitä lauletaan useilla eri kielillä, kyseenalaistaa yksinkertaistetut käsitykset kansallisuudesta. *Maamme*-laulun historiassa piilevä monikulttuurisuus ja ylijärjaisuus kuvastavat kiinnostavalla ja ehkä yllättävälläkin tavalla sitä, että Suomi ei alun perinkään ole ollut kulttuurisesti ja kielellisesti niin yhtenäinen kuin yleensä ajatellaan.⁸

Maamme-laulussa on yksitoista säettä, joista yleensä lauletaan vain ensimmäinen ja viimeinen. *Maamme/Vårt Land* -teoksessa lauletaan lisäksi toinen säe, joka alkaa näin: ”On maamme köyhä, siksi jää, jos kultaa kaivannet. Sen vieras kyllä hylkää, mut meille kallein maa on tää...” Otimme säkeen mukaan teokseen, koska sen voi tulkita viittaavan Suomen lähihistoriaan köyhänä maana, josta ihmiset muuttivat – paremman elintason toivossa – etenkin Ruotsiin ja Yhdysvaltoihin. Myös suomalaiset ovat siis olleet siirtolaisia ja pakolaisia. (Ks. esim. Stewart 2013.) Vielä 1970-luvulle asti Suomi olikin maastamuuttomaa, vaikka tämä lähihistoria tuntuu monilta suomalaisilta viime vuosina unohtuneen.

Liikkuvan kuvan installaatiot taidelajien traditioiden rajoilla

Teoksen monikanavaisessa installaatioversiossa kukin osallistuja laulaa *Maamme*-laulun yksin, omalla ruudullaan. Näyttelytilassa installaatio koostuu kuudesta pystysuuntaan asennetusta suurehkosta LCD-näytöstä, joissa esiintyvät laulajat muodostavat moniäänisen ja monikulttuurisen suomalaisen kuoron. Näytöt on aseteltu puolikaaren muotoiseen muodostelmaan. Kunkin yksittäisen laulajan ääni kuuluu omasta kaiuttimestaan. Katsoja astuu sisään pimennettyyn installaatiotilaan ja asettuu kuoron yleisöksi osaksi installaatiotilaa. Katsoja voi lähestyä installaatiota fyysisesti ja tilallisesti monista eri näkökulmista ja asennoista riippuen siitä, mihin kohtaan hän asemoituu teosta katsomaan ja kokemaan (Bishop 2005, 13; Kivinen 2013, 26).

Maamme/Vårt Land sai ensiesityksensä Valokuvataiteen Museon Projektillassa marraskuussa 2012. Itsenäisyyspäivänä 6.12.2012 teoksen yksikanavainen *screening*-versio esitettiin myös Esplanadin lavalla Helsingissä. Sen jälkeen se on ollut esillä osana Leena-Maija Rossin ja Kari Soinion kuratoimaa *Bodies, Borders, Crossings* -näyttelyä Norjassa (2013), Perussa (2014) ja Uruguayssa (2014). Kesällä 2014 teos oli esillä Rovaniemen taidemuseossa Korundissa osana *Lumipalloeefekti – Pohjois-Suomen biennaali* -näyttelyä, ja syksyllä 2014 se esitettiin Pohjoisessa valokuvakeskuksessa Oulussa. Talvella 2015 teos oli esillä osana yksityisnäyttelyämme Luulajan taidehallissa, Ruotsissa.

Maamme/Vårt Land, kuten myös teoksemme *Rajamailla* (2004), *Kohtaamiskulmia* (2006), *Kahdeksan huonetta* (2008) ja *How Everything Turns Away* (2014), on monikanavainen liikkuvan kuvan installaatio, joka sijoittuu kuvataiteen, valokuvan, dokumentaarisuuden ja elokuva- ja videotaiteen risteykseen. Eri-laiset liikkuvan kuvan teokset alkoivat tulla näkyväksi ja keskeiseksi osaksi kuvataiteen kenttää 1990-luvun aikana, vaikka erilaisia liikkuvaa kuvaa käytäviä teoksia ja kokeellisia elokuvia on toki tehty jo 1960–70-luvuilta alkaen.⁹ Gallerioissa, museoissa, suurissa taidetapahtumissa ja festivaaleilla esitettäviä

8 Historioitsija Eric Hobsbawmin mukaan muuttumattomina toistuvat muodolliset rituaalit – kuten esimerkiksi kansallislaulut ja niiden laulamiseen liittyvät säännöt – ovat keskeisiä nationalismia tuottavia ja ylläpitäviä keksittyjä traditioita (Hobsbawm 1984, 7, 11).

9 Videotaiteen ja liikkuvan kuvan taiteen historiasta ks. Kivinen 2013, 18–22. Suomalaisen videotaiteen historiasta ks. myös Väkiparta ja Rastas (toim.) 2007.

liikkuvan kuvan teoksia kuvaavaksi yleistermiksi on tuntunut vakiintuneen *videotaide*, mutta tätä hyvin monimuotoista, erilaisia taidemuotoja yhdistelevää, liikkuvaan kuvaan keskittynyttä nykytaiteen osa-aluetta kuvaillaan myös nimikkeillä *elokuvaallinen taide*, *kuvataiteilijoiden liikkuva kuva*, *galleriaelokuva*, *toinen elokuva*, *projisoitu kuva kuvataiteessa* ja *näyttelyelokuva* (Kivinen 2013, 19). Taidehistorioitsija ja nykytaiteen museo Kiasman kuraattori Kati Kivinen huomauttaa, että nykyvideotaiteen esitystavat ja tallennusmuodot ovat hyvin erilaisia, ja termin *liikkuva kuva* etu on siinä, että se ei sitoudu yhteen tiettyyn tekniseen mediumiin (Kivinen 2013, 18–19). Tallennus- ja projisointimuodon tekniset ominaisuudet (esim. filmi-, video-, DVD- tai digitaalinen tallenne tai projisointi) eivät usein ole teoksen sisällön tarkastelun kannalta kiinnostavia tai olennaisia.



Minna Rainio & Mark Roberts: *How Everything Turns Away* (2014). Installaationäkymä. Mäntän kuvataideviikot 2015. Kuva: Minna Rainio.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kahdeksan huonetta* (2008). Installaationäkymä. *Bodies, Borders, Crossings* -näyttely. Porin taidemuseo 2013. Kuva: Minna Rainio.

Liikkuvan kuvan installaatioita voidaan kuvailla myös *monikanavaisiksi*, *monikuvaisiksi* tai *usean rinnakkaisen projisoinnin installaatioiksi*. Nimitykset viittaavat siihen, että installaatiotilassa on useita samanaikaisia, rinnakkaisia, vastakkaisia tai jossain muussa muodostelmassa olevia liikkuvan kuvan projisointeja, jolloin audiovisuaalinen kerronta tapahtuu samanaikaisesti usealla eri ruudulla tai projisointipinnalla. Installaatioiden projisointipinnat tai kuvaruudut luovat teoksen kokijalle tilallisen ja ruumiillis-affektiivisen kokemuksen, joka on teoksen vastaanoton kannalta yhtä merkityksellinen kuin teoksen visuaaliset tai auditiiviset ulottuvuudet. (Kivinen 2013, 44.) Juuri tilan kokemus liikkuvan kuvan installaatioissa onkin keskeisin ero verrattuna perinteiseen elokuvaan (Kivinen 2013, 44; Malm 2003, 66). Taidehistorioitsija Claire Bishop on määritellyt installaatiotaiteen yhdeksi keskeiseksi elementiksi tilallisuuden siinä muodossa, että katsojan täytyy astua sisään installaation tilaan ja asemoitua osaksi taideteoksen muodostamaa tilaa. Tämä teoksen vastaanottajan tilallisesti osallistava prosessi voi hänen mukaansa aktivoida yleisön myös poliittiseen ja eettiseen katsojuuteen. (Bishop 2005, 10–11, 102.)¹⁰

Omien teostemme kohdalla monikanavainen ja tilallinen esittämistapa viittaa myös teosten käsittelemien yhteiskunnallisten ilmiöiden monimutkaisuuteen, ristiriitaisuuteen ja monitulkintaisuuteen. Eri ruuduille ja projisointipinnoille hajautetun kerronnan välityksellä haluamme tehdä katsojan tietoiseksi suhteestaan sosiaaliseen todellisuuteen ja sen tuottamisen ja katsomisen tapoihin. Kansallisvaltiot, rajat ja kansalliset identiteetit ovat sosiaalisesti konstruoituja ja kuviteltuja, mutta samanaikaisesti niillä on hyvin konkreettisia ja materiaalisia seurauksia ihmisten elämään ja yhteiskunnalliseen ja historialliseen todellisuuteen.

Taideteoksiamme voisi kuvailla visuaalisen tai pikemminkin moniaistisen ajattelun välineiksi, jotka voivat antaa yhteiskunnan ja kulttuurin kipupisteille uudenlaisen visuaalisen ja affektiivisen muodon ja luoda kriittistä ymmärrystä maailmasta (vrt. van Alphen 2005, xiii). Teokset kutsuvat kokijansa

10 Liikkuvan kuvan ja median installaatiotaiteesta ks. myös Mondloch 2010.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Kohtaamiskulmia* (2006). Installaationäkymä. Franklin Art Works, Minneapolis, USA 2010. Kuva: Rik Sferra.

ajatteluun ja kokemaan kansaan tarjoten vaihtoehtoisia tapoja jäsentää todellisuutta ja ympäröivää maailmaa. Esimerkiksi *Maamme/Vårt Land* -installaatiossa katsoja tulee osaksi monikulttuurista tilaa, jossa ylirajaiset suhteet ja etnisyydet kohtaavat teoksen vastaanottajan kuvan, tilan ja äänen – kansallislaulun – välityksellä.

Liikkuvan kuvan installaatiot ja nykytaiteen poliittisuus ja dokumentaarisuus

Kysymys taiteen suhteesta politiikkaan on hiertänyt länsimaista taidemaailmaa etenkin 1900-luvun puolivälistä nykypäivään (Bal 2010, 17). Välillä taide on haluttu nähdä politiikasta vapaana vyöhykkeenä, ja välillä taiteilijat ovat ottaneet voimakkaasti kantaa poliittisiin ja yhteiskunnallisiin kysymyksiin. Tämä aaltoliike jatkuu yhä, ja 2000-luvulla kysymys taiteen uudesta politisoitumisesta on noussut keskeiseksi teemaksi sekä suomalaisessa että kansainvälisessä taidekeskustelussa. (Haapala 2008, 108; Kivinen 2013, 261; Papastergiadis 2006, 36–40; Enwezor 2008, 63–83.)

Taiteen *uusi poliittisuus* on liitetty myös nykykuvataiteen *dokumentaariseen käänteeseen*, jolloin molemmilla käänteillä viitataan taiteilijoiden kiinnostuksen kohdistumiseen sosiaaliin ja poliittisiin aiheisiin usein paikallisista näkökulmista ja arkipäivän yhteiskunnallisten ilmiöiden välityksellä. Nykytaiteen dokumentaarisuudella liikkuvan kuvan teoksissa voidaan tarkoittaa laajasti esimerkiksi perinteisten dokumenttielokuvien keinojen, kuten haastattelujen, autenttisten kuvauspaikkojen, arkistomateriaalien ja historiallisten dokumenttien, käyttämistä.¹¹ Nykytaiteilijoiden suosimaa elokuvallista lajityyppiä ja kerronnallista strategiaa, jossa dokumentaarista ja fiktiivistä aineistoa yhdistellään luovasti ja välillä yllättävilläkin tavoilla, on kutsuttu myös *dokumentaariseksi fiktioksi* tai *dokufiktioksi* (Haapala 2012, 50, 58, 61; Rhodes & Springer 2006, 3–5.)

Poliittisesti vaikuttava taide ei kuitenkaan välttämättä tarkoita konkreettista, interventionistista muutosvoimaa. Taiteen poliittinen potentiaali voi pikemminkin ilmetä tavoissa, joilla taide esittää uusia kysymyksiä ja nyrjäyttää totuttuja tapoja katsoa maailmaa. Samalla se luo hienovaraisia muutoksia monimutkaisten yhteiskunnallisten ilmiöiden käsitteellistämiseen ja artikuloimiseen – sekä älyllisesti että affektiivisesti (Bal 2007, 101).

Oman taiteellisen työskentelyni ja tutkimukseni lähtökohtiin ja aihepiiriin liittyviä dokumentaarisuutta, liikkuvaa kuvaa ja valokuvaa yhdisteleviä kansainvälisiä kuvataiteilijoita ovat esimerkiksi Yhdysvalloissa asuva puolalais-syntyinen taiteilija Krysstof Wodizcko ja chililäinen Alfredo Jaar. Molempien taiteilijoiden lähtökohta taiteen tekemiseen on avoimen poliittinen, ja he ovat olleet erityisen kiinnostuneita muun muassa ihmisoikeuksista, globaalista eriarvoisuudesta ja siirtolaisuudesta. Heidän teoksensa pohjautuvat perusteelliseen taustatutkimukseen, ja lisäksi molemmat ovat erityisen tietoisia taiteen ja representaatioiden etiikkaan liittyvistä kysymyksistä ja ongelmista. Wodizckon teokset ovat usein näyttäviä projisointeja kaupunkitilassa, ja ne ovat käsitelleet muun muassa siirtolaisuutta, kodittomuutta ja Irakin sotaveteraanien traumaattisia kokemuksia. Jaar on kiinnostunut kuvien vallasta ja toisaalta niiden ilmaisuvoiman rajallisuudesta. Merkittävän kansanmurhaa käsittelevän *Ruanda-projektinsa* (1994–2000) lisäksi hän on yksi harvoista kuvataiteilijoista, joka on käsitellyt Suomen maahanmuuttopolitiikkaa jo 1990-luvulla (*One million Finnish passports*, 1995).

11 Ks. Kati Kivisen (2013, 256–266) kuvaus teostemme suhteesta dokumentaarisuuteen, dokumenttielokuvan subjektiiviseen käänteeseen ja nykykuvataiteen kentän dokumentaariseen käänteeseen. Dokumentista ja dokumentaarisesta nykytaiteesta ks. myös esim. Nyberg 2012; Haapala 2012.

Taidehistorioitsija T. J. Demos on tutkinut taiteen ja poliittisuuden suhdetta etenkin pakolaisuuteen ja siirtolaisuuteen liittyvässä dokumentaarisessa nykykuvataiteessa. Hän kysyy, minkälaisia taiteellisia strategioita taiteilijat ovat kehittäneet käsitelläkseen esimerkiksi pakolaisuuteen liittyvää valtiottomuutta ja paperittomuutta ja miten kuvan keinoin voidaan representoida valtiottomia, joilla ei ole kansallisuuden luomaa suojaa ja siihen liittyviä ihmisoikeuksia. (Demos 2013, xv.) Viime vuosina monet taiteilijat – myös Suomessa – ovat käsitelleet teoksissaan pakolaiskriisiä eri näkökulmista. Brittiläinen Isaac Julien on jo vuonna 2007 käsitellyt Välimerta ylittävien pakolaisten kohtaloita liikkuvan kuvan teoksessaan *Western Union: Small Boats*. Ghanalaisyntyisen englantilaisen elokuvataiteilijan John Akomfrahin eri aikatasoja yhdistelevä siirtolaisuuteen, pakolaisuuteen ja mereen liittyvä näyttävä kolmekanavainen installaatio *Vertigo Sea* oli esillä muun muassa Venetsian Biennaalissa vuonna 2015. Suomalaisista taiteilijoista ajankohtaista pakolaistilannetta – Suomessa ja Välimerellä – ovat kuluneen vuoden aikana käsitelleet muun muassa mediataiteilijat Anna Knappe (*Mohajer*, 2016) ja Jan Ijäs (*Hylky*, 2016).¹² Kaikki mainitsemani teokset yhdistelevät liikkuvaa kuvaa ja dokumentaarisuutta nykykuvataiteen kentällä.

Lähes kaikki Mark Robertsin kanssa toteuttamani teokset ovat käsitelleet yhteiskunnallisia ja poliittisia teemoja, ja monet niistä liittyvät pakolaisuuteen ja siirtolaisuuteen. Uusin parhaillaan tekeillä oleva lyhytelokuvamme *They Came in Crowded Boats and Trains* tuo historiallista perspektiiviä nykyiseen pakolaistilanteeseen. Teos kietoo toisiinsa toisen maailmansodan lopussa Pohjois-Suomesta Ruotsiin paenneiden evakoiden ja viime vuonna Pohjois-Suomeen saapuneiden irakilaisien pakolaisten matkat ja tarinat. *Dokumentaariseksi fiktiöksi* nimetty lähestymistapamme on ollut meille luonteva keino tarkastella kysymyksiä muun muassa kansallisiin identiteetteihin ja rajoihin liittyvistä kuulumisen ja ulossulkemisen prosesseista, ovathan ne jo itsessäänkin eräänlaisia dokufiktioita, samaan aikaan kuviteltuja ja todellisia.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land* (2012). Installaationäkymä. Esplanadin lava, Helsinki 6.12.2012. Kuva: Minna Rainio.

12 Mainitsemini taiteilijoiden lisäksi on tietenkin lukuisia muitakin taiteilijoita, jotka ovat käsitelleet siirtolaisuutta, pakolaisuutta, rasismia ja monikulttuurisuutta. Virolainen Kristina Norman on käsitellyt videoteoksessaan *0,8 Square Metres* (2012) poliittista vankeutta ja siirtolaisuutta. Videoteoksessaan *Common Ground* (2013) hän rinnastaa Virosta maailmansotien jälkeen lähteneiden pakolaisten ja Viroon vuodesta 1997 lähtien saapuneiden pakolaisten kokemuksia.

Ulkomaalaisyntyisten mutta Suomessa opiskelleiden ja työskentelevien taiteilijoiden Sasha Huberin ja Adel Abidinin poliittisiksiin luonnehditut taideteokset ammentavat osittain myös henkilökohtaisista kokemuksista. Abidin on muuttanut Suomeen Irakista, ja hänen työnsä liittyvät muun muassa kulttuuriin identiteetteihin, vieraantumiseen ja syrjäytymiseen. Abidin pohtii, mitä tarkoittaa olla arabi, irakilainen ja muslimi tämän päivän länsimaisessa yhteiskunnassa. Sasha Huber puolestaan on tarkastellut teoksissaan muun muassa diasporaa ja jälkikolonialistisia kysymyksiä oman henkilöhistoriansa valossa. Hänen elokuvansa *Rentyhorn* (2008) kiinnittyy rasismiin ja kolonialismin kysymyksiin.

Ajankohtaisesta pakolaiskriisistä on lisäksi tehty useita dokumentaarisia elokuvia, kuten esimerkiksi Hamy Ramezanin ohjaama *Tuntematon pakolainen* (Suomi 2016). Irakilaisten turvapaikanhakijoiden itsensä kuvaama elokuva *53 Moons* (Aral Kaki, Shevin Nabi ja Rewal Kaki) sai ensi-iltansa Kiasmassa keväällä 2016. Mustavalkoinen kännykkäkameralla kuvattu lyhytelokuva kertoo 53 vuorokautta kestäneestä matkasta, joka alkoi pohjoisen Irakin kurdialueelta ja päättyi Suomen Raumalle.

Teos *Maamme/Vårt Land* syntyi sekä reaktiona perussuomalaisten vaalime- nestykseen kevään 2011 eduskuntavaaleissa että vastalauseena suomalaisen yhteiskunnan kiristyneitä asenteita ulkomaalaisia ja ulkomaalaissyntyisiä suomalaisia kohtaan. Vaikka teoksen valmistumisesta on neljä vuotta, se on muuttunut aiheeltaan yhä ajankohtaisemmaksi yhteiskunnalliseksi kannan- otoksi. Se on myös teoksistamme ensimmäinen, jonka halusimme esittää galleriatilan lisäksi julkisessa kaupunkitilassa, Esplanadin lavalla, itsenäi- syyspäivänä. Samaan aikaan kun *Maamme/Vårt Land* -teos oli Valokuvataiteen museossa, Muu-galleriassa Helsingissä oli esillä Anne Siirtolan videoteos *Näl- kämaan laulun uudet säkeet* (2012), jossa muuan muassa Sudanista, Somaliasta ja Kongosta lähtöisin olevat kajaanilaiset maahanmuuttajat kirjoittivat omiin kokemuksiinsa perustuvat uudet säkeet *Nälkämaan lauluun* ja lauloivat ne vi- deolla. *Nälkämaan laulu* pohjautuu Ilmari Kiannon runoon, joka viittaa suuriin nälkävuosiin (1866–1868).¹³ Teokset muodostivatkin keskenään kiinnostavan vuoropuhelun, sillä molemmat käsittelevät kysymyksiä maahanmuutosta, kuulumisesta ja suomalaisuudesta laulun välityksellä.¹⁴

Kuviteltuja suomalaisuuksia: monikulttuurisuudesta ylijärjaisuuteen

Sekä *Maamme/Vårt Land* että *Nälkämaan laulun uudet säkeet* tekevät näkyväksi erityisesti nykyhetkessä ilmenevää suomalaista monikulttuurisuutta. Media- keskusteluissa ja arkiajattelussa toistuukin usein uskomus siitä, että Suomi on yhtenäiskulttuurinen ja homogeeninen kansakunta, joka on joutunut kohtaamaan monikulttuurisuuden haasteet vasta 1990-luvulla lisääntyneen maahanmuuton seurauksena (Tuori 2009, 28; Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 22). Tämä käsitys on kuitenkin moneen kertaan kumottu, ja tutkijat ovat yhä uudelleen muistuttaneet, ettei Suomi – kuten mikään muukaan maa – ole koskaan ollut eristyksissä vaan rajansa ylittävässä vuorovaikutuksessa muiden kanssa saaden vaikutteita muualta maailmasta (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 16–17; Lehtonen & Löytty 2003, 7–17; Lehtonen & Löytty 2007, 105; Sauk- konen 2013, 14). Myös Suomen rajojen sisällä on useita vähemmistökulttuureja, -kieliä ja -uskontoja, joten Suomen kansalaiset eivät itsessäänkään muodosta kulttuurisesti yhtenäistä ja homogeenistä ryhmää. Viime vuosikymmeninä monikulttuurisuuden käsite on kuitenkin etnistynyt, ja sillä viitataan tyypil- lisesti lähinnä maahanmuuttajien mukanaan tuomaan monikulttuurisuuteen (Lehtonen 2004a, 200–201; Rossi 2011, 167). Tämä osaltaan selittää arkiajat- telussa yhä sitkeästi elävän oletuksen suomalaisesta yhtenäiskulttuurista tai Suomen homogeenisyydestä ennen maahanmuuttoa.

Sitkeä fantasia kansakuntien yhtenäisyydestä peittää siis alleen niiden väistämättömän kulttuurisen moninaisuuden. Monikulttuuriset yhteiskun- nat eivät kuitenkaan ole edes historiallisesti uusia ilmiöitä, sillä ihmiset ovat aina paenneet sotia, luonnonkatastrofeja, köyhyyttä, nälänhätää tai poliittista sortoa, ja muuttaessaan uusiin paikkoihin he ovat tehneet niistä etnisesti ja kulttuurisesti sekoittuneita, siis monikulttuurisia (Hall 2003, 237; ks. myös Massey 2008, 71–73; Ollila & Saarelainen 2013, 16–17). Ilmiön historiallisuu- desta huolimatta *monikulttuurisuus*-käsitettä on alettu käyttää tutkimuksessa ja arkipuheessa toistuvasti ja eri yhteyksissä erityisesti viime vuosikymmenien aikana. Käsitteen merkitys on usein kuitenkin hyvin epämääräinen ja epäselvä, ja tutkijat ovat alkaneet kyseenalaistaa koko sanan käyttökelpoisuutta (Hall 2003, 231; Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 21). Monikulttuurisuutta tutkinut Salla Tuori kuitenkin painottaa, että pelkkää käsitteen analyttistä kritiikkiä

13 Näyttelyn sivut Muu-galle- rian kotisivuilla, <<http://www.muu.fi/site/?p=7411>>.

14 Vuonna 2014 *Kansalaiset feat. Medborgare* -projekti puolestaan tuotti korkealaa- tuisen musiikkivideon, jossa Suomessa asuvat maahan- muuttajat lauloivat Kari Tapion laulun *Olen suomalainen*. Alkutilvena 2014 musiikki- video sai valtavasti julkisuutta sosiaalisessa mediassa, uutis- sissa ja television ajankohtais- ohjelmissa.

tärkeämpää on työskennellä käsitteen kanssa niin, että sen avulla voidaan analysoida esimerkiksi nyky-Euroopan yhteiskunnallista tilannetta, jossa rasismi ja erilaisten äärioikeistolaisten, maahanmuuttovastaisten ja ksenofobisten puolueiden kannatus jatkaa nousuaan (Tuori 2009, 213).

Transnationaalinen tai sen suomenkielinen vastine *ylirajaisuus* on noussut keskeiseksi käsitteeksi monikulttuurisuuden rinnalle (transnationalismista ks. esim. Brah 2007; Vertovec 2009). Ylirajaisuus korostaa sitä, että kansalliset identiteetit ja kulttuurit ovat kansallisvaltioiden rajat ylittävässä vuorovaikutuksessa muovautuvia prosesseja. Toisaalta myös saman maan rajojen sisällä asuu moniin eri kulttuureihin identifioituvia ihmisiä, jotka – olivat he sitten esimerkiksi kantasuomalaisia tai muualta tulleita – saattavat olla tiiviissä vuorovaikutuksessa perheidensä, sukulaistensa ja ystäviensä kanssa muualla maailmassa. Ylirajaisuuden käsite hylkää siis ajatuksen selvärajaisista kansoista ja kulttuureista ja korostaa, että kulttuuriset vaikutteet eivät synny vain kansallisvaltion rajojen sisälle jäävässä tilassa vaan monien näkymättömien ja näkyvien rajojen yli. Maantieteilijä Doreen Massey on nimittänyt ylirajaisia yhteiskuntia *aika-tiloiksi*, eri suuntiin kurottavien sosiaalisten suhteiden ainutlaatuisiksi risteyskohdiksi ja kohtaamispaikoiksi, jolloin ”kukin paikka on laajempien ja paikallisempien sosiaalisten suhteiden erityisen sekoituksen polttopiste. [—] Paikan tuntu, käsitys sen ’luonteesta’ voidaan rakentaa vain liittämällä paikka toisiin, muualla oleviin paikkoihin.” (Massey 2008, 29, 31.)

Ylirajaisuuden käsite ei silti kiistä konkreettisten ja materiaalisten rajojen olemassaoloa, niiden merkitystä ja todellisia seurauksia vaan ottaa huomioon ne moninaiset tavat, joilla ihmisten sosiaaliset suhteet jatkuvat näistä rajoista huolimatta (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 32–34; ks. myös Hirsiaho, Korpe-la & Rantalaiho 2005, 11–14; Martikainen [toim.] 2006). Elokuvatutkija Laura U. Marks käyttää termiä *kulttuurienvälisyys*, jolla hän tarkoittaa esimerkiksi elokuvissa kontekstia, jota ei voi sitoa ainoastaan yhteen kulttuuriin. Se viittaa kaksisuuntaiseen liikkeeseen kulttuurien välillä ja ottaa huomioon muutoksen mahdollisuuden (Marks 2000, 6–7; ks. myös Brah 2007, 85).

Maamme/Vårt Land -teoksen monikulttuurisuus ilmenee nimenomaan sen maahanmuuttoon liittyvässä merkityksessä, mutta toisaalta kansallislaulumme ylirajainen, monikulttuurinen ja siirtolaistaustainen historia muistuttaa myös siitä, että Suomi ei ollut itsenäistyessäänkään yhtenäiskulttuuri vaan vuorovaikutuksessa monien kulttuurien kanssa. Teoksen esittämä suomalaisuus näyttäytyy monikulttuurisena ja ylirajaisena, eritaustaisten ihmisten muovaamana, jatkuvasti muuttavana identiteettinä. Teos kiinnittyy nimenomaan suomalaiseen yhteiskuntaan ja monikulttuurisuuspuheeseen Suomessa, mutta aihepiiriltään ja lähestymistavaltaan se on hyvin ajankohtainen myös monissa muissa Euroopan maissa, joissa käydään kulttuurisia ja poliittisia neuvotteluja kuulumisesta, ulossulkemisesta ja kansallisista identiteeteistä. Teoksen teemat saavat erilaisia tulkintoja erilaisissa konteksteissa, joissa ”eri väestöryhmien kohtaamisten historia ja sosiaalisten suhteiden nykyinen arki ovat varsin erilaisia kuin Suomessa”. (Huttunen, Löytty & Rastas 2005, 18.)

Suomalaisuuden kalpea maisema

Maamme/Vårt Land -teoksen laulajat ovat suomalaisia, joiden juuret ovat eri puolilla maailmaa. Yksi lähtökohtamme installaation tekemiseen oli avartaa suomalaisuuden kalpeaa maisemaa, sillä suomalaisuus liitetään yhä usein itsestään selvästi valkoiseen ihonväriin. Tämä ”kansallinen valkoisuus-



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land* (2012). Installaationäkymä. Preus Museum, Horten, Norja 2014. Kuva: Kari Soinio.

oletus” (Rossi 2012, 32) sulkee esimerkiksi tummaihoiset suomalaiset helposti suomalaisuuden kategorian ulkopuolelle.

Israelilainen taiteilija Yael Bartane teki vuoden 2014 *Ihme*-festivaaleille elokuvan *True Finn – Tosi suomalainen*. Taiteilija kutsui kahdeksan kulttuuritaustoiltaan erilaista Suomessa asuvaa ihmistä viettämään viikon yhdessä pohtimaan suomalaista identiteettiä. Elokuvaan osallistuvien ulkomaalais-syntyisten suomalaisten haastatteluissa toistuivat kokemukset siitä, miten heidät kategorisoidaan aina maahanmuuttajiksi tai ulkomaalaisiksi, koska he eivät näytä suomalaisilta. Osa osallistujista halusikin osallistua elokuvaan tuodakseen esille oman suomalaisuutensa, kuten esimerkiksi Suomessa 20 vuotta asunut somalialaislähtöinen Mustafe Hagi, joka totesi haastattelussa *Helsingin Sanomille*: ”Minäkin olen suomalainen, tämä maa kuuluu myös minulle.” (Viljanen, HS 2.2.2014.) Suomalaisuus tuntuu siis yhä näyttäytyvän ehdottomana, poissulkevana valkoisuutena (Rastas 2004, 50). Leena-Maija Rossin (2012, 32–33) mukaan maahanmuuttajien oikeus elää ja olla olemassa suomalaisuuden ”valkoisessa tilassa” kyseenalaistetaan jatkuvasti.¹⁵ Tämä tulee ilmi muun muassa jatkuvina kyselyinä siitä, mistä he ovat kotoisin, ja pahimmillaan väkivaltana ja rasistisena ”palaa kotiin” -huuteluna.

Iranilaissyntyinen ruotsalainen sosiaaliantropologi Shahram Khosravi kuvailee sisällyttävän ulossulkemisen mekanismia, jonka avulla maahanmuuttajat ikään kuin jätetään ”kynnykselle, sisä- ja ulkopuolen väliin” (Khosravi 2013, 99). He ovat laillisesti uudessa kotimaassaan, mutta silti heidän osallisuutensa tai kuulumisensa uuteen maahan jatkuvasti kyseenalaistetaan. Sisällyttävä ulossulkeminen voi olla hiljaista ja näkymätöntä vallankäyttöä ja eriarvoistamista, joka tulee esille työn- ja asunnonhaussa, katseissa ja kysymyksissä (ks. esim. Löyttyjärvi 2009).¹⁶ Toisaalta rajan katse voi tulla esille juuri siinä, miten maahanmuuttajat kokevat suomalaisen valkoisen kaupunkitilan ympärillään: tummaihoisten suomalaisten ihonväri merkityksellistyy ja ylikorostuu

15 Valkoisuuden tutkimuksesta ks. esim. Rossi 2012; Dyer 1997; Ahmed 2004.

16 Ks. myös esim. Sundbäck 2014. YLE:n *Silminnäkijä* esitti lokakuussa 2013 ohjelman, jossa seurattiin syntyperäisen suomalaisen, venäläistaustaisen ja somalialaistaustaisen työn- ja asunnonhakua. Ohjelma osoitti kohtelun olevan eriarvoistavaa.

itsestään selvänä normina pidettyä etnisesti valkoista suomalaisuutta vasten. (Rossi 2012, 32.)¹⁷

Teoksemme *Maamme/Vårt Land* haluaa herättää katsojan pohtimaan, milloin maahanmuuttaja hyväksytään suomalaiseksi ja riittääkö siihen lopultakaan edes suomalaisuuden keskeinen kriteeri, Suomen kansalaisuus? Voiko tummaihoisen olla suomalainen ilman, että hänen kuulumistaan suomalaiseen tilaan ja maisemaan jatkuvasti kyseenalaistetaan? Teoksellamme halusimme laajentaa suomalaisuuden kategoriaa ”ilman oletettua kytkentää valkoisuuteen” (Rossi 2012, 29).

Etnisyys voidaan määritellä konstruktionistisesti niin, että se syntyy aina suhteessa toisiin, ja siten siihen liittyy myös muutos, suhteet ja vuorovaikutus (Huttunen 2005, 125). Kiinnostavaa *Maamme/Vårt Land* -teoksen kannalta onkin se, mihin etnisyyden rajoja vedetään, miten etnistä suomalaisuutta tuotetaan ja miten etnisyyteen liittyvää yllirajaisuutta ja muutosta voidaan käsitellä. Monikulttuurisissa ja yllirajaisissa yhteiskunnissa elää paljon ihmisiä, jotka eivät identifioitu vain yhteen kulttuuriin tai alkuperään (Huttunen 2005, 130; Rossi 2012, 25). Näiden ihmisten etnisyys muuttuu toisenlaiseksi vuorovaikutuksessa erilaisten kulttuurien ja ryhmien kanssa (Huttunen 2005, 130–131). Sosiaaliantropologi Laura Huttunen (2005, 127) kysyykin:

Mikä on toisesta maasta ja kulttuurista adoptoidun lapsen etnisyys? Mikä on 20 vuotta maassa asuneen, uuden kotimaansa kielen ja paljon sen kulttuurista omak-suneen maahanmuuttajan etnisyys? Näissä tapauksissa alkuperä näyttäisi vievän yhteen suuntaan, sosialisatio ja arjen kulttuuriset käytännöt toiseen.

Nämä kysymykset osoittavat essentialististen etnisten identiteetikategorioiden keinotekoisuuden, rakentuneisuuden ja jopa niiden lähtökohtaisen mahdollisuuden. Jos identiteetit kuitenkin ymmärretään muuttuviksi, joustaviksi, toistensa kanssa limittäisiksi ja sisäkkäisiksi, niin tilalle avautuu mahdollisuus kuulua yhtä aikaa useampaan kuin yhteen ryhmään.

Ajattelisinkin, että *Maamme/Vårt Land* -teos on eräänlainen kansallisuuden performanssi, joka antaa mahdollisuuden olla yhtä aikaa sekä suomalainen että jostain muualta. Teos venyttää suomalaisuuden etnistä kategoriaa mutta sisällyttää myös valkoisuuden yhdeksi etnisyydeksi muiden joukossa. Jos olisimme valinneet laulajiksi ainoastaan ei-valkoisia ihmisiä, teoksemme olisi luokitellut vain ”muualta tulleet” etnisiksi ja tullut siten tuottaneeksi ja uusintaneeksi ajatusta valkoisuudesta (ja samalla suomalaisuudesta) näky-mättömänä, itsestään selvänä ja nimeämättömänä kategoriana, ei-etnisyytenä. Halusimme ottaa huomioon myös sen, että maahanmuuttajien kategoria on itsessäänkin sisäisten erojen muovaama heterogeeninen ryhmä (vrt. Huttunen 2009, 117–122), ja siksi teokseen osallistuvat laulajat ovat lähtöisin eri maista ja hyvin erilaisista taustoista. *Maahanmuuttaja*-sana liitetäänkin julkisessa keskustelussa yleensä nimenomaan turvapaikanhakijoihin ja pakolaisiin, vaikka myös länsimaista ja naapurimaista Ruotsista, Venäjältä ja Virosta muuttaneet muodostavat suuren osan Suomessa asuvista ulkomaalaisyntyisistä ihmisistä (Davydova & Siim 2007).

Jos etnisyyden käsitteeseen liittyy ajatus muutoksesta, suhteesta ja vuorovaikutuksesta, niin toivoaksemme *Maamme/Vårt Land* osallistuu suomalaisuuden etnisen kategorian muutoksen kuvittelemiseen ja esittämiseen. Ehkä teoksemme omalta osaltaan on osa sitä hidasta prosessia, jossa suomalaisuuden merkitykset vähitellen avartuvat ja se, ”miltä suomalaisuus näyttää”, muuttuu niin, että Suomessa vuosikymmeniä asuneet ulkomaalaisyntyiset

17 Ihonvärin merkitykselliseen vaikuttavat muun muassa myös katsojan ikä, sosiaalinen luokka ja oma etninen tausta. Esimerkiksi joissakin Helsingin kouluissa maahanmuuttajataustaisia lapsia on niin paljon, että suomalaisuuden etninen normatiivinen valkoisuus voi näyttäytyä hyvin erilaisena alakoululaisille kuin vaikkapa keski-ikäisille suomalaisille.

ihmiset, tänne pikkulapsina muuttaneet nuoret ja täällä maahanmuuttajille syntyneet lapset hyväksytään kyseenalaistamatta osaksi suomalaisuuden jatkuvasti muuttuvaa maisemaa.

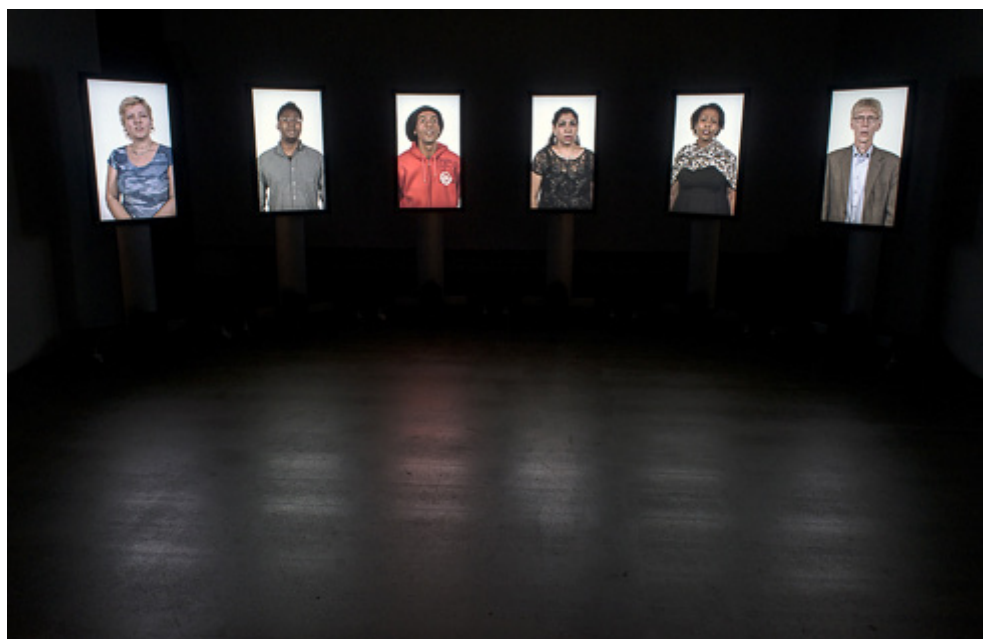
”Oi Maamme Suomi”, *Maamme/Vårt Land* diasporatilana

Maamme-laulun sanat liittävät kansallisen kuulumisen vahvasti syntyperäiseen kansalaisuuteen. Säkeissä veisataan ”synnyinmaasta”, ”kotimaasta isien” ja lopuksi vielä ”synnyinmaa korkeimman kaiun saa”. Mutta mitä tapahtuu, kun muualta Suomeen muuttaneet laulavat kansallislaulun: voivatko he olla osa *Maamme*-laulun kollektiivista me-muotoa, vaikka he eivät ole syntyneet täällä ja vaikka heidän isänsä (ja äitinsä) ovatkin syntyisin esimerkiksi Somaliasta, Afganistanista, Virosta tai Italiasta? Miten nämä muualta tulleet muuttavat käsitystä suomalaisuudesta? Keitä ”me” suomalaiset olemme, jos ”he” ovat tulleet tänne jäädäkseen? (Vrt. Ahmed 2000, 101.)

Tapamme liittää koti ja kuulumisen syntyperäisyyden tai alkuperäisyyden subjektiasemaan heijastelee ”asioiden kansallisen järjestyksen” logiikkaa, jossa syntymän, alueen ja kansakunnan tai ihmisen ja paikan välillä oletetaan olevan kiinteä, luonnollinen yhteys, ikään kuin ihmisten ”juuret” ulottuisivat syvälle kansalliseen maaperään (Malkki 2012, 25). Avtar Brah (2007, 88) kirjoittaa kuitenkin kodin monipaikkaisuudesta nykyhetken globalisoituvassa maailmassa. Brahin käyttämä *diasporatilan* käsite ottaa liikkuvuuden lisäksi huomioon kotiutumisen halun ja kotona pysymisen. Brah luonnehtii nykyaikaisia diasporia laajasti ”1900-luvun lopun muuttoliikkeiden eri muotojen ’tyypillisiksi yhteisöiksi’, näitä muotoja kuvaavat sellaiset sanat kuin maahanmuuttaja, muuttaja, pakolainen ja turvapaikanhakija”.¹⁸

Brah haluaa kyseenalaistaa sen, miten diasporan ja rajan käsitteisiin miltei automaattisesti liitetään ajatus matkoista ja paikaltaan siirtymisistä.

18 Brah määrittelee diaspora-käsitteen perusteellisesti ja yksityiskohtaisesti artikkelissaan ”Diaspora, raja ja transnationaaliset identiteetit” (2007). Anna Rastas on kirjoittanut diasporan käsitteestä suomalaisessa kontekstissa erityisesti suhteessa Suomessa asuviin afrikkalaistaustaisiin ihmisiin (Rastas 2013). Diasporilla ja diasporan käsitteellä on pitkä historia, jota en tässä yhteydessä esittele, vaan keskityn nimenomaan Avtar Brahin diasporatila-käsitteeseen.



Minna Rainio & Mark Roberts: *Maamme/Vårt Land* (2012). Installaationäkymä. Suomen valokuvataiteen museo, Helsinki 2012. Kuva: Minna Rainio.

Hän huomauttaa, että käsitteet liittyvät olennaisesti myös sijaitsemiseen ja paikallaan olemiseen. (Brah 2007, 73.) Diasporisiin matkoihin ei aina liity toivetta paluusta, vaan usein niihin pikemminkin sisältyy kotiutumisen halu ja juurtuminen uuteen paikkaan (Brah 2007, 74, 85). Sijaitsemiseen liittyy ajatus siitä, että diasporat koskettavat myös niitä, jotka eivät ole muuttaneet eivätkä lähteneet pois vaan jääneet paikalleen. Diasporatilaa eivät siis asuta ainoastaan muualta muuttaneet vaan myös syntyperäisiksi kansalaisiksi esitetyt ihmiset. Brah (2007, 74) toteaa, että ”diasporatilan käsitteessä hajaantumisen genealogiat sekoittuvat niihin genealogioihin, joissa kyse on ’kotona pysymisestä’”.

Tulkitsen myös teoksemme *Maamme/Vårt Land* luoman installaatiotilan eräänlaiseksi diasporatilaksi. Kun teoksen ”muualta tulleet” laulajat ja teoksen katsojat kohtaavat toisensa, he kohtaavat samalla myös monenlaisia suomalaisuuksia. Tilassa kohtaavat sekä Suomeen muuttaneet, ulkomaalaisyntyiset suomalaiset että täällä pysyneet, ”alkuperäisiksi” suomalaisiksi konstruoidut ihmiset, mutta mahdollisesti myös turistik ja muut ulkomaalaiset vierailijat, jotka asuttavat toisenlaisia diasporatiloja muualla maailmassa. *Maamme/Vårt Land* -teoksen laulajat eivät muodosta yhtä yhtenäistä maahanmuuttajien tai uussuomalaisten ryhmää, vaan he pikemminkin paljastavat muualta Suomeen muuttaneiden heterogeenisyyden. He ovat lähtöisin Intiasta, Afrikasta, Lähi-Idästä ja Euroopasta mutta myös läheisistä naapurimaistamme Ruotsista ja Virosta. Laulajien matkat, reitit ja syyt tulla Suomeen ovat olleet erilaisia, ja toisaalta myös asettuminen Suomeen ja asemoituminen suhteessa suomalaisuuden sisäisiin rajoihin riippuu kunkin henkilön taustasta ja elämäntilanteesta. *Maamme/Vårt Land* -teoksen installaatiotila voikin olla paikka, jossa Brahin (2007, 98–99) sanoin ”koetellaan kuulumisen ja toiseuden, inklusion ja eksklusion, ’meidän’ ja ’heidän’ rajoja”.

Monet tutkijat ovat kiinnittäneet huomiota 2000-luvun toiselle vuosikymmenelle ajoittuneeseen asenneilmapiirin muutokseen Suomessa (Rossi 2012, 24; Lehtonen & Koivunen 2011, 7–13; Koivunen 2012, 9). ”Maahanmuuttokriittisen” keskustelun ja perussuomalaisten vaalimenestysten seurauksena lisääntynyt – tai ainakin näkyvimmin esiin tullut – ulkomaalaisvastaisuus näyttäytyy esimerkiksi rasistisen huutelun muodossa kaupunkiympäristössä ja internetin keskustelupalstoilla. Tämä asennemuutos ja rasististen puheta-
pojen lisääntyminen ja toisaalta niiden hiljainen hyväksyntä on nähtävissä myös valtamediassa ja eduskunnassa (Rossi 2012, 24). Leena-Maija Rossi on painottanut, että nykyisessä 2010-luvun yhteiskunnallisessa tilanteessa olisi tärkeää, ellei jopa akuuttia, että myös Suomessa alettaisiin pohtia valkoisen antirasistisen mahdollisuuksia ja että ihmiset alkaisivat kollektiivisesti osallistua rasististen asenteiden vastustamiseen (Rossi 2012, 24). Aktiivisten kansalaisten antirasistinen liikehdintä ja aktivismi onkin viime vuosien aikana käynnistynyt monin eri tavoin. Esimerkiksi Helsingissä ja muissa kaupungeissa on järjestetty vuosina 2015–2016 useita rasisminvastaisia mielenosoituksia, jotka ovat keränneet kymmeniä tuhansia osallistujia.

Rasismien luomien valtasuhteiden purkamiseen tarvitaan Anna Rastan (2005, 100) sanoin ”irtautumista omista etuoikeutetuista asemista sekä solidaarisuutta ja erilaiset rajat ylittäviä yhteisiä kamppailuja. Tämä tarkoittaa esimerkiksi vanhojen tai vallitsevien suomalaisuutta koskevien käsitysten uudelleenarviointia ja muuttamista.” Toivonkin, että teoksemme *Maamme/Vårt Land* osallistuu omalla tavallaan tähän uudenlaisen suomalaisuuden kuvittelemisen, uudelleenarvioimisen ja muuttamisen projektiin ja samalla murtaa käsitystä ”alkuperään” perustuvasta, vain täällä syntyneille kuuluvasta, suomalaisuudesta. Toisaalta teos haluaa esittää nämä uudet suoma-

laiset *Maamme*-laulun laulajat ihan ”kokonaisina” suomalaisina, ei ikuiseen matkantekoon tuomittuina maahanmuuttajina eikä ainaisina muualta tulleina, vaan suomalaisina, jotka ovat täällä kotonaan. Teos on omalta osaltamme eräänlainen mikrotason poliittinen antirasistinen taideteko.

Myös teokseen osallistuvat laulajat osallistuvat tähän antirasistiseen projektiin. Joillekin osallistujille teokseen osallistuminen oli tietoinen kannanotto, jonka välityksellä he saivat mahdollisuuden määritellä itse oman identiteettinsä suomalaisina ja osallistua kulttuuriseen neuvotteluun siitä, ketkä hyväksytään osaksi suomalaisuuden kategorialla. *Maamme/Vårt Land* -teoksen voisikin siten tulkita eräänlaiseksi vastapuheeksi¹⁹ tai pikemminkin ”vastalauluksi” sisällyttävää ulossulkemista vastaan. Teokseen osallistuneet osoittavat suomalaisuutensa osallistumalla yhteen siihen liitettyyn keskeiseen rituaaliin, kansallislaulun laulamiseen. Laulaessaan *Maamme*-laulun he tulevat myös sanoneeksi: ”Tämä maa kuuluu myös meille”.

Maamme/Vårt Land -teos valmistui jo vuonna 2012, mutta sen aihepiiri on edelleen hyvin ajankohtainen sekä Suomessa että monissa Euroopan maissa. Vuoden 2011 eduskuntavaalien jälkeen suomalaisten asenteet maahanmuuttoa ja Suomessa asuvia ulkomaalaisia kohtaan ovat entisestään kiristyneet.²⁰ Suomen harjoittama maahanmuuttopolitiikka on ollut hyvin tiukkaa verrattuna muihin Pohjoismaihin ja moniin Keski-Euroopan maihin.²¹ Vuoden 2015 aikana Eurooppaan kohdistunut muuttoaalto oli kuitenkin sekä historiallisesti että mittakaavaltaan erityinen. Sen seurauksena asenteet maahanmuuttoa kohtaan ovat kiristyneet eri puolilla Eurooppaa ja maahanmuutto- ja/tai EU-vastaisten ja populististen puolueiden kannatus on kasvanut entisestään.²² Kyseessä on siis ilmiö, joka koskee Suomea ja koko Eurooppaa.

Muuttoliike huojuttaa ja horjuttaa perinteisiä käsityksiä kansallisvaltioista, kansallisista identiteeteistä ja kuulumisesta – ”asioiden kansallisesta järjestyksestä” (Malkki 2012, 28–29). Vaikka lukuisat tutkimukset osoittavatkin kansallisvaltioiden historiallisen ja kulttuurisen rakentuneisuuden ja kyseenalaistavat niiden yhtenäisyyden, kansallisvaltiot ja sitä myötä nationalismit eivät kuitenkaan vaikuta olevan häviämässä globalisaatioprosessien myötä (Billig 1995, 128).

Suomen kansalaisuuden saaneille maahanmuuttajille on myönnetty samat oikeudet kuin syntyperäisille suomalaisille, ja Suomesta on tullut heille toinen kotimaa. Kuulumisen suomalaisuuden kategoriaan ei kuitenkaan ole heillekään välttämättä itsestään selvää. Kansallisen kuulumisen ja ulossulkemisen prosessit ja rajanvedot ovat heidän tapauksessaan hienovaraisempia ja paikoin näkymättömämpiä kuin esimerkiksi pakolaisilla tai turvapaikanhakijoilla. *Maamme/Vårt Land* -teos tuottaa uudenlaista, kattavampaa, monikulttuurista ja ylirajaista suomalaisuuden kuvastoa purkaen samalla suomalaisuuden oletettua kytköstä syntyperäiseen suomalaisuuteen.

Lähteet

Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters. Embodied Others in Postcoloniality*. Lontoo, New York: Routledge.

Ahmed, Sara (2004) ”Declarations of Whiteness: The Non-Performativity of Anti-Racism”. *Borderlands e-journal* vol. 3, 2/2004.

Appadurai, Arjun (1996) *Modernity at Large: Cultural Dimensions in Globalization*. Minneapolis, Lontoo: University of Minnesota Press.

19 ”Vastapuheesta” lisää: *Puhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista* (toim. Jokinen, Huttunen & Kulmala) (2004).

20 Ks. esim. ECRI:n (Euroopan rasismien ja suvaitsemattomuuden vastainen neuvosto) uusin Suomea koskeva raportti liittyen maahanmuuttajien syrjintään ja rasismiin Suomessa (ECRI 2013). Muita tutkimuksia rasismista suomalaisessa yhteiskunnassa, ks. esim. Puuronen 2011; Souto 2011.

21 Ks. esim. <<http://www.pakolaisapu.fi/>>.

22 Ks. esim. *Liikkeitä laidasta laitaan. Populismin nousu Euroopassa* (Ajatushautomo Magman raportti 2011, toim. Björn Sundell, Ville Ylikahri & Paula Yliselä); *Rise of Populism in Europe* (toim. Isabelle Durant ja Daniel Cohn-Bendit, The Spinelli Group, European Parliament 2013).

- Bal, Mieke (2007) "The Pain of Images". Teoksessa Mark Reinhardt, Holly Edwards & Erina Duganne (toim.) *Beautiful Suffering. Photography and the Traffic in Pain*. Williams College Museum of Art/University of Chicago Press, 93–115.
- Bal, Mieke (2010) *Of What One Cannot Speak. Doris Salcedo's Political Art*. Chicago, Lontoo: The University of Chicago Press.
- Billig, Michael (1995) *Banal Nationalism*. Lontoo: Sage Publications; New York: Thousand Oaks.
- Bishop, Claire (2005) *Installation Art. A Critical History*. New York: Routledge.
- Brah, Avtar (2007 [2003]) "Diaspora, raja ja transnationaaliset identiteetit". Suom. Joel Kuortti. Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen ja Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 71–104.
- Davydova, Olga & Siim, Pihla (2007) "Näkökulmia rajat ylittävään elämään". *ELORE* vol. 14, 1/2007. Suomen Kansantietouden Tutkijain Seura ry. Saatavilla: <http://www.elore.fi/arkisto/1_07/das1_07.pdf> (linkki tarkastettu 28.12.2016).
- Demos, T. J. (2013) *The Migrant Image. The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*. Durham, Lontoo: Duke University Press.
- Durant, Isabelle & Cohn-Bendit, Daniel (2013) (toim.) *Rise of Populism in Europe*. European Parliament: The Spinelli Group.
- Dyer, Richard (1997) *White*. Lontoo, New York: Routledge.
- ECRI:n (Euroopan rasismien ja suvaitsemattomuuden vastainen neuvosto) Suomea koskeva raportti 2013, <<http://www.coe.int/t/dghl/monitoring/ecri/Country-by-country/Finland/FIN-CbC-IV-2013-019-FIN.pdf>> (linkki tarkastettu 2.6.2014).
- Enwezor, Okwui (2008) "Documentary/Verite: Bio-politics, Human Rights, and the Figure of 'Truth' in Contemporary Art". Teoksessa Maria Lind & Hito Steyerl (toim.) *The Greenroom: Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Bard College, NY: Sternberg Press/Center for Curatorial Studies, 63–102.
- Haapala, Leevi (2008) "Dokumentaarin käännös. Neuvotteluja dokumentaation ja taideteoksen välillä". Teoksessa Päivi Rajakari (toim.) *Mitä meillä oli ennen Kiasmaa. Kokoelmatoiminnan vaikuttavuus*. Helsinki: Valtion taidemuseo/KEHYS, 107–126.
- Haapala, Leevi (2012) "Dokufiktio – askelia pois alkuperäisestä". Teoksessa Eija Aarnio & Patrik Nyberg (toim.) *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Helsinki: Nykytaiteen museon julkaisuja 137, 49–63.
- Hall, Stuart (2003) "Monikulttuurisuus". Suom. Mikko Lehtonen. Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 233–281.
- Hirsiaho, Anu; Korpela, Mari & Rantalaiho, Liisa (2005) "Johdanto". Teoksessa Anu Hirsiaho, Mari Korpela & Liisa Rantalaiho (toim.) *Kohtaamisia rajoilla*. SKS, 11–20.
- Hobsbawm, Eric (1992 [1983]) "Introduction: Inventing Traditions". Teoksessa Eric Hobsbawm & Terence Ranger (toim.) *Invented Traditions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–14.
- Huttunen, Laura (2005) "Etnisyys". Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 117–160.
- Huttunen, Laura (2009) "Mikä ihmeen maahanmuuttaja?" Teoksessa Suvi Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori (toim.) *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Tampere: Vastapaino, 117–122.
- Huttunen, Laura; Löytty, Olli & Rastas, Anna (2005) "Suomalainen monikulttuurisuus". Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 16–40.
- Jokinen, Arja; Huttunen, Laura & Kulmala, Anna (2004) (toim.) *Puhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Helsinki: Gaudeamus.
- Keskinen, Suvi; Rastas, Anna & Tuori, Salla (2009) (toim.) *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Tampere: Vastapaino.
- Khosravi, Shahram (2013) *Laiton matkaaja. Paperittomuus ja rajojen valta*. Suom. Antti Sadinmaa. Helsinki: Gaudeamus.
- Kivinen, Kati (2013) *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatioissa*. Helsinki: Valtion taidemuseo. Kuvataiteen keskusarkisto 26.
- Koivunen, Anu (2012) *Maailman paras maa*. Helsinki: SKS.

- Koivunen, Anu & Lehtonen, Mikko (2011) (toim.) *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Tampere: Vastapaino.
- Koivunen, Anu & Liljeström, Marianne (2004) "Paikantuminen". Teoksessa Anu Koivunen & Marianne Liljeström (toim.) *Avainsanat. 10 askelta feministiseen tutkimukseen*. Tampere: Vastapaino, 271–292.
- Lehtonen, Mikko (2004a) "Suomi Rajamaana". Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 173–201.
- Lehtonen, Mikko (2004b) "Johdanto: Säiliöstä suhdekimppuun". Teoksessa Mikko Lehtonen, Olli Löytty & Petri Ruuska (toim.) *Suomi toisin sanoen*. Tampere: Vastapaino, 9–28.
- Lehtonen, Mikko (2014) *Maa-ilma. Materialistisen kulttuuriteorian lähtökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Lehtonen, Mikko & Koivunen, Anu (2011) "Miltä tuntuu todella? Arjen kulttuuriset merkityskamppailut". Teoksessa Anu Koivunen & Mikko Lehtonen (toim.) *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Tampere: Vastapaino, 7–40.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (2003) "Miksi erilaisuus?" Teoksessa Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Erilaisuus*. Tampere: Vastapaino, 7–20.
- Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (2007) "Suomiko toista maata?" Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet. Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 105–119.
- Liu, Xin (2015) "Who Sings the National Anthem?" Teoksessa *Trilling Race. The Political Economy of Racialized Visual Aural Encounters*. Turku: Åbo Academy University Press, 208–230.
- Löyttyjärvi, Kaisla (2009) "Erilainen nuori". Teoksessa Suvi Keskinen, Anna Rastas & Salla Tuori (toim.) *En ole rasisti, mutta... Maahanmuutosta, monikulttuurisuudesta ja kritiikistä*. Tampere: Vastapaino & Nuorisotutkimusverkosto, 123–134.
- Malkki, Liisa (2012) *Kulttuuri, paikka ja muuttoliike*. Tampere: Vastapaino.
- Malm, Magdalena (2003) "The Idea of Linearity Bothers Me: Interview with Eija-Liisa Ahtila 30. Oct 2001". Teoksessa Sara Arrhenius, Magdalena Malm & Cristina Ricupero (toim.) *Black Box Illuminated. An Anthology on Contemporary Film and Video Installations*. IASPIS, NIFCA & Propexus, 63–78.
- Marks, Laura U. (2000) *Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, Lontoo: Duke University Press.
- Martikainen, Tuomas (2006) (toim.) *Ylirajainen kulttuuri. Etnisyys Suomessa 2000–luvulla*. Helsinki: SKS.
- Massey, Doreen (2008) *Samanaikainen tila*. Tampere: Vastapaino.
- Mondloch, Kate (2010) *Screens. Viewing Media Installation Art*. Minneapolis, Lontoo: University of Minnesota Press.
- Nyberg, Patrik (2012) "Dokumentaarisen kuvan käsialoja". Teoksessa Eija Aarnio & Patrik Nyberg (toim.) *Tosi kyseessä. Dokumentti nykytaiteessa*. Helsinki: Nykytaiteen museon julkaisuja 137, 30–47.
- Ollila, Anne & Saarelainen, Juhana (2013) "Johdanto: Euroopassa, sen rajoilla ja ulkopuolella". Teoksessa Anne Ollila & Juhana Saarelainen (toim.) *Kosmopoliittisuus, monikulttuurisuus, kansainvälisyys. Kulttuurihistoriallisia näkökulmia*. Cultural History, University of Turku: k&h-kustannus, 9–27.
- Papastergiadis, Nikos (2006) "Art in the Age of Siege". *Framework. Finnish Art Review* 5/06, 36–40.
- Puuronen, Vesa (2011) *Rasistinen Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Pälviranta, Harri (2012) *Toden tuntua galleriassa. Väkiä käsittelevän dokumentaarisen valokuvataiteen merkityksellistäminen näyttelykontekstissa*. Helsinki: Musta taide / Aalto Photo Books.
- Rainio, Minna (2015) *Globalisaation varjoiset huoneet. Kuulumisen ja ulossulkemisen tilat rajanylityksiä käsittelevissä liikkuvan kuvan installaatioissa*. Rovaniemi: Acta Universitatis Lapponiensis.
- Rastas, Anna (2004) "Miksi rasismin kokemuksista on niin vaikea puhua?" Teoksessa Arja Jokinen, Laura Huttunen & Anna Kulmala (toim.) *Puhua vastaan ja vaieta. Neuvottelu kulttuurisista marginaaleista*. Helsinki: Gaudeamus, 33–55.
- Rastas, Anna (2005) "Rasismi". Teoksessa Anna Rastas, Laura Huttunen & Olli Löytty (toim.) *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino, 69–116.

- Rastas, Anna; Huttunen, Laura & Löytty, Olli (2005) (toim.) *Suomalainen vieraskirja. Kuinka käsitellä monikulttuurisuutta*. Tampere: Vastapaino.
- Rhodes, Gary D. & Springer, John Parris (2006) (toim.) *Docufictions. Essays on the Intersection of Documentary and Fiction Filmmaking*. Jefferson, Lontoo: McFarland and Company, Inc.
- Ronning, Gerald (2003) "Jackpine Savages: Discourses of Conquest in the 1916 Mesabi Iron Range Strike". *Labor History* vol. 44:3, 359–382.
- Rossi, Leena-Maija (2011) "Vieraus ja tuttuus liikkeessä. Kunnialliset ja vääränlaiset suomalaiset Mogadishu Avenuella". Teoksessa Anu Koivunen & Mikko Lehtonen (toim.) *Kuinka meitä kutsutaan? Kulttuuriset merkityskamppailut nyky-Suomessa*. Tampere: Vastapaino, 165–185.
- Rossi, Leena-Maija (2012) "Kylän ainoa 'valkoinen' nainen. Valkoisuuden, sukupuolen ja seksuaalisuuden intersektionaalisuudesta". Teoksessa Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen & Susanna Paasonen (toim.) *Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa*. Turun yliopisto: Utukirjat, 21–39.
- Saukkonen, Pasi (2013) *Erilaisuuksien Suomi. Vähemmistö- ja kotouttamispolitiikan vaihtoehdot*. Helsinki: Gaudeamus.
- Seppänen, Janne (2001) *Valokuvaa ei ole*. Helsinki: Musta taide, Suomen valokuvataiteen museo.
- Souto, Anne-Mari (2011) *Arkipäivän rasismi koulussa. Etnografinen tutkimus suomalais- ja maahanmuuttajanuorten ryhmäsuhteista*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/Nuorisotutkimusseura, julkaisu 110.
- Stewart, Timo R. (2013) *Suomalaiset mamuina*, <<http://ulkopolitist.fi/2013/10/23/suomalaiset-mamuina>> (linkki tarkastettu 2.6.2014).
- Sundbäck, Liselotte (2014) "Etninen syrjintä suomalaisilla työmarkkinoilla – tutkimus, seuranta, tulevaisuus". *ETMU-blogi* 11.2.2014, <<http://etmu.fi/etninen-syrjinta-suomalaisilla-tyomarkkinoilla-tutkimus-seuranta-tulevaisuus>> (linkki tarkastettu 2.6.2014).
- Sundell, Björn; Ylikahri, Ville & Yliselä, Paula (2011) (toim.) *Liikkeitä laidasta laitaan. Populismien nousu Euroopassa. Ajatushautomo Magman raportti 2011*, <http://www.magma.fi/images/stories/reports/ms2011_populismi.pdf> (linkki tarkastettu 28.12.2016).
- Tuori, Salla (2009) *The Politics of Multicultural Encounters. Feminist Postcolonial Perspectives*. Turku: Åbo Akademis Förlag – Åbo akademi University Press.
- Van Alphen, Ernst (2005) *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*. Chicago, Lontoo: The University of Chicago Press.
- Vertovec, Steven (2009) *Transnationalism*. Lontoo: Routledge.
- Viljanen, Kaisa (2014) "Israelilaisen Yael Bartanan elokuva määrittelee suomalaisuuden uusiksi". *Helsingin Sanomat* 2.2.2014.
- Väkiparta, Kirsi & Rastas, Perttu (2007) (toim.) *Sähkömetsä: Suomalaisen videotaiteen ja kokeellisen elokuvan historiaa 1933–1998*. Helsinki: Valtion taidemuseo / Kuvataiteen keskusarkisto.

Heta Mulari

Heta Mulari, FT, tutkija
Nuorisotutkimusverkosto

TYTTÖJÄ RAJOILLA

Transnationaalisuus ja seksuaalisuus elokuvissa *Lilja 4-ever* ja *Sano että rakastat mua*



Tarkastelen tässä artikkelissa ruotsalaisia tyttöelokuvia *Lilja 4-ever* ja *Sano että rakastat mua* osana ruotsalaisia 2000-luvun alun poliittisia keskusteluja tyttöyksistä, rajanylityksistä ja seksuaalisuudesta. Kysyn, millaisten transnationaalien kohtaamisten ja rajanvetojen kautta itäeurooppalaista tyttöyttä sekä urbaania, monikulttuurista nuorisokulttuuria määriteltiin suhteessa niin sanottuun ruotsalaiseen tasa-arvotyttöyteen. Huomioni kohteena ovat erityisesti tyttöjen seksuaalisuuteen liittyvät keskustelut. Olen kiinnostunut elokuvien yhteiskuntasuhteesta ja kasvatuksellisesta käytöstä, minkä vuoksi tarkastelen myös Svenska Filminstitutetin elokuvien pohjalta laatimia tasa-arvokasvatuksellisia oppimateriaaleja.

Et voi elää päivääkään lähiössä kohtaamatta televisioryhmää, joka on tullut etsimään kivenheittäjiä, koulujen polttajia, töhertelijöitä, mellakoita käynnistäviä nuoria, huumekauppiaita, huntuihin pukeutuneita lapsia, uskonnollisia kouluja. He [televioryhmät] saavat rahaa etnopornostaan etsimällä uhrejaan lähiöistä. Me olemme kyllästyneitä etnisyysspornografiaan. Jos haluat tehdä etnopornoa – mene jonnekin muualle. Me olemme ruotsalaisia ja normaaleja ja haluamme olla osa ruotsalaista kulttuuria. Me katsomme Ruotsin Idolsia ja syömme kebabia ihan yhtä paljon kuin kaikki muutkin. Inhoan multikultia.¹

Artikkelini aloittava katkelma on ruotsalaisen feministi ja poliitikko America Vera-Zavalan näytelmän *Etnoporr* markkinointimateriaalista.² Näytelmä koostuu monologiasta, jossa nuori, ruotsalaisessa lähiössä asuva päähenkilö Aisha kertoo suurimmasta unelmastaan, Ruotsin *Idols*-kilpailun voittamisesta, nostaa idolikseen Angela Davisin ja kritisoi Ruotsin mediakeskustelun stereotyyppisiä käsityksiä lähiöistä ja maahanmuuttajanuorista. Kriittinen näytelmä törmäyttää käsityksiä ruotsalaisuudesta, maahanmuuttajuudesta, tyttöydestä ja mediakulttuurin seksualisoitumisesta.

Etnoporr on taiteellinen tutkielma paitsi rodullistamisesta ja rasismista, myös eletyistä ja medioituneista tyttöyksistä sekä seksuaalisuuteen keskityvistä mediakuvastoista 2000-luvun Ruotsissa. Se kritisoi maahanmuuttaja-

1 Markkinointiteksti, <<http://www.riksteatern/se/etnoporr>> (linkki tarkistettu 15.1.2015). Artikkelin käännökset ruotsista, englannista ja saksasta suomeksi: Heta Mulari.

2 Näytelmä sai ensi-iltansa Tukholmassa Riksteaternissa vuonna 2009, ja sitä on myös esitetty Suomessa Kansallis-teatterissa vuonna 2012 nimellä *Etnoporno*.

tyttöyteen liittyviä medioituneita stereotyyppejä – luen näihin ongelmallisiin esityksiin myös tässä artikkelissa käsittelemäni ruotsalaiset, 2000-luvun alun tyttöelokuvat. Vuoden 2009 jälkeen yhteiskunnallinen keskustelu maahanmuuttajuuden ja ruotsalaisen yhtenäiskulttuurin ympärillä on entisestään kiihtynyt epävakaa maailmanpoliittisen tilanteen, uuskonservatismi nousun ja pakolaiskeskustelun myötä. Tämä artikkeli tarjoaa lähihistoriallisen näkökulman reilun kymmenen vuoden takaiseen mediakeskusteluun maahanmuuttajatyttöydestä sekä kansallisista ja transnationaaleista rajoista. Käsittelemieni elokuvien vastaanottoa leimasivat poliittiset debatit, jotka liittyivät seksuaaliseen väkivaltaan, ihmiskauppaan, prostituutioon ja Euroopan unionin myötä uudelleenmäärittelyn kohteeksi tulleisiin kansallisiin rajoihin. (Ks. esim. Eduards 2007.)

Tarkastelen tässä artikkelissa elokuvia *Lilja 4-ever* (Lukas Moodysson, Ruotsi 2002) ja *Sano että rakastat mua* (*Säg att du älskar mig*, Daniel Fridell, Ruotsi 2005) osana ruotsalaista 2000-luvun alun poliittista keskustelua tyttöyksistä, rajanylityksistä ja seksuaalisuudesta. Elokuvassa *Lilja 4-ever* 16-vuotias itäeurooppalainen tyttö joutuu taloudelliseen ahdinkoon, kun hänen äitinsä muuttaa Yhdysvaltoihin uuden miesystävänsä kanssa. Tyttö jää yksin kurjiin oloihin ja päättää selviytyäkseen matkustaa Ruotsiin, jossa hänelle on luvattu työ marjanpöimijänä. Ruotsissa hänet kuitenkin pakotetaan prostituutioon. Elokuva *Sano että rakastat mua* kuvaa monikulttuurista nuorisokulttuuria sekä yläkouluikäisten nuorten välisiin suhteisiin sisältyvää äärimmäistä seksismiä ja väkivaltaa. Elokuvan alussa päähenkilö Fatou joukkoraiskataan väkivaltaisesti jalkapallo-ottelussa. Elokuva seuraa raiskauksen jälkeistä oikeudenkäyntiä ja sen vaikutusta Fatouhun, hänen perheeseensä ja Fatoun ystävyys-suhteisiin koulussa.

Kysyn tässä artikkelissa, millaisten transnationaalien kohtaamisten ja rajanvetojen kautta itäeurooppalaista tyttöyttä sekä urbaania, monikulttuurista nuorisokulttuuria määriteltiin suhteessa ruotsalaiseen tasa-arvotyttöyteen³. Huomioni kohteena on seksuaalisuuden lomittuminen kansallisiin ja transnationaaleihin rajoihin. Olen kiinnostunut elokuvien yhteiskuntasuhteesta ja kasvatuksellisesta käytöstä, minkä vuoksi tarkastelen myös *Svenska Filminstitutetin* elokuvien pohjalta laatimia tasa-arvokasvatuksellisia oppimateriaaleja. Oppimateriaalit koostuvat opettajille suunnatuista ohjeistuksista ja kirjasta *Vad har mitt liv med Lilja att göra?*, jossa käsitellään elokuvaa *Lilja 4-ever* erityisesti tasa-arvokasvatuksen näkökulmasta. Kuten Malena Janson toteaa, näissä materiaaleissa painottuvat perusarvot, kuten demokratia, tasa-arvo, väkivallattomuus ja empatia. Näitä arvoja välitetään elokuvakasvatuksen kautta nuorille, ja näin heitä kasvatetaan ruotsalaisen yhteiskunnan jäseniksi (Janson 2008, 140–143).

Näkökulmaani luonnehtii kulttuuri- ja mediahistoriallinen katse, jonka kautta analysoin elokuvia intertekstuaalisesti suhteessa muihin aikalaislähteisiin (vrt. Driscoll 2002, 8–9; McRobbie 2009, 150; Oinonen & Mähkä 2012, 276), tässä tapauksessa oppimateriaaleihin.⁴ Ymmärrän tarkastelemani elokuvat ja oppimateriaalit medioituneina, intertekstuaalisina kohtaamisina, joiden kautta rakennettiin käsitystä ruotsalaisesta tasa-arvotyttöydestä ja sille vastakkaisista vierauksista (Ahmed 2000, 2–4, 7–9). Teoreettisena inspiraationani on Sara Ahmedin ajatus ”oudoista kohtaamisista” (*strange encounters*), jotka tuovat näkyväksi tuttuuden ja vierauden rajapintoja sekä niihin liittyviä sukupuolittuneita ja rodullistettuja valta-asetelmia.

3 Ymmärrän niin sanotun *tasa-arvotyttöyden* kontekstina ruotsalaisen, toisen aallon feminisminkin aikana 1960–1970-luvuilla muotoutuneen tasa-arvomallin, jossa etnisesti ruotsalainen tyttöys määrittyi tasa-arvoajattelun ilmentäjänä. Tyttö edustaa tasa-arvomallissa ristiriitaisesti optimistista tulevaisuudenuskoa tasa-arvomallin jatkumosta ja pysyvyydestä sekä pelkoa siitä, että ”tytär” saattaisi hylätä tasa-arvoajattelun. Viime vuosikymmeninä tasa-arvoretoriikkaa on käytetty myös oikeistopopulistisesti, jolloin uhkaksi määrittyvät rodullistetusti toiset, maahanmuuttajataustaiset miehet ja pelastuksen kohteeksi maahanmuuttajatyöt. (Vrt. Formark 2013, 8–9; Formark & Brånström Öhman 2013, 3–10; de los Reyes & Martinsson 2005, 9–30; Eduards 2007, 136, 154–155.)

4 Kuten Diane Negra on todennut, synergeettisessä mediaympäristössä mediakuvastojen, kuten elokuvien, irrottaminen muista mediateksteistä saattaa rajoittaa analyttistä katsetta etenkin silloin, kun halutaan tietoa elokuvan osallisuudesta aikansa yhteiskunnallisiin debatteihin (Negra 2009, 9).

Tyttöys muuttuvissa rajoissa elokuvassa *Lilja 4-ever*

Nun liebe Kinder gebt fein Acht
 Ich bin die Stimme aus dem Kissen
 Ich singe bis der Tag erwacht
 ein heller Schein am Firmament
 Mein Herz brennt⁵

5 Nyt rakkaat lapset, keskitty-
 kää / Olen ääni tyynystä / Lau-
 lan kunnes päivä sarastaa /
 taivaiden kirkaassa valossa /
 Sydämeni palaa. (Rammstein:
Mein Hertz brennt, 2001.)



Kuva 1. Lilja (Oksana Akinshina) juoksee moottoritiesillalla Ruotsissa.
 Kuva: © Memfis Film, Sandrew Metronome Distribution Finland.

Nuori tyttö juoksee harmailla kaduilla ahdistuneena ja eksyneenä. Hänen vaatteensa ovat liian pienet ja kuluneet, kasvoissa on ruhjeita ja poskille ulottuvat hiukset on nyrhitty epätasaisiksi, rasvaisiksi suortuviksi (ks. kuva 1). Heiluva kamera seuraa tytön askeleita, jotka näyttävät väsyneiltä ja raskailta, mutta tyttö juoksee silti nostaen välillä käsivartensa ylös. Välillä kamera kuvaa ympäröivää harmaata maisemaa tehtaanniippuineen, liikenneympyröineen ja huoltoasemineen sekä taivaalla lentävää lintua, jonka siipiin tytön käsivarret rinnastuvat. Tytön askelia taustoittaa saksalaisyhtye Rammsteinin kappale *Mein Hertz brennt*, ”sydämeni palaa”. Kohtauksen lopussa tyttö päätyy sillalle katsomaan alas moottoritielelle. Kohtaus päättyy *Mein Hertz brennt* -kappaleen nimilauseen toistoon ja lähikuvaan tytön kasvoista alhaaltapäin kuvattuina.

Tämä kohtaus aloittaa Lukas Moodyssonin käsikirjoittaman ja ohjaaman elokuvan *Lilja 4-ever*, joka kertoo muutamasta kuukaudesta Virossa asuvan Liljan elämässä. Elokuvan alussa Lilja on innoissaan, sillä hän on muuttamassa Yhdysvaltoihin äitinsä ja tämän uuden miesystävän kanssa. Äiti päättää kuitenkin tehdä elämänmuutoksen kaksin miehensä kanssa ja jättää tyttärensä asumaan yksin ilman rahaa. Tämän jälkeen Lilja viettää aikaa ainoan ystävänsä, muutamaa vuotta nuoremman ja kodittoman Volodjan kanssa ja alkaa rahapulassa myydä itseään kaupungin baareissa. Elokuvan käännekohdassa komea nuori Andrei tapaa Liljan baarissa ja alkaa viedä

tyttöä treffeille huvipuistoihin ja McDonaldsiin. Vähitellen Andrei saavuttaa Liljan luottamuksen ja houkuttelee hänet lähtemään Ruotsiin. Lilja suostuu tarjoukseen ja matkustaa väärällä passilla Ruotsiin, vain huomatakseen, että suurten lupauksen sijaan häntä odottaa lukittu asunto, väkivaltainen parittaja Witek ja yhä uudet raiskaukset. Elokuvan lopussa palataan alkuun sillalle, jolta Lilja tekee itsemurhan hyppäämällä alas moottoritille.

Transnationaalia tyttöyttä

Lilja 4-everin ensimmäiset kohtaukset havainnollistavat globaalissa, transnationaalissa kulttuurissa tapahtuvia kohtaamisia ja kohtaamattomuuksia. Elokuvan alussa kuultava Rammsteinin lohduton ja toisteinen hard rock -kappale kontrastoituu seuraavaan kohtaukseen, jossa kamera kuvaa liikkuvan junan ikkunasta neuvostoaikaisia, rähjäisiä kerrostalorivejä. Ääniraidalla kuullaan mollivoittoista elektronista tanssimusiikkia: venäläisen Via Gran kappale *Bomba*, jonka venäjänkieliset sanoitukset kertovat unettomasta, kaupungin yli lentävästä valkeasta linnusta. Näin elokuva nostaa katsojan kuultavaksi kaksi erikielistä ja eritunnelmaista kappaletta, jotka antavat elokuvalla transnationaalien tulkintahorisontin.

Konkreettisiin ja symbolisiin rajanylityksiin viittaava *transnationaalien*⁶ käsite on innostanut elokuvantutkijoita erityisesti 2000-luvun ensimmäisen vuosikymmenen aikana. Kiinnostus transnationaaliin syntyi vuorovaikutuksessa elokuvakentän muutosten kanssa. Ruotsissa kansallinen elokuvateollisuus koki Euroopan unionin myötä (Ruotsi liittyi EU:iin vuonna 1995) mittavia muutoksia liittyen kansainväliseen rahoitukseen, tuotantoyhteistyöhön ja EU:n rahoittamaan uuteen elokuvatuotantoinfrastruktuuriin. (Ks. Hedling & Wallengren 2006, 9–18.) Transnationaali ote näkyi myös elokuvien teemoissa, joissa rajojen ylittämisen, diasporan ja postkoloniaalisuuden teemat alkoivat painottua. Näin ollen transnationaali voidaan ymmärtää yhtä aikaa sekä tiettyyn historialliseen kontekstiin liittyvänä elokuvataiteellisena ja -rahoitussellisenä käänteenä että yhteiskunnallisena ilmiönä ja teoreettisena käsitteenä. (Ks. Higbee & Lim 2010, 8–10; Kääpä & Seppälä 2012a, 4–5; Kääpä & Seppälä 2012b, 8–11; Ahonen, Merivirta, Mulari & Mähkä 2013, 4–6.)⁷

Elokuissa *Lilja 4-ever* ja *Sano että rakastat mua* transnationaali paikantuu erityisesti kansallisen rajojen pohtimiseen ja uudelleenmäärittelyyn (vrt. Ahonen, Merivirta, Mulari & Mähkä 2013, 1–5) niiden keskushenkilöiden ja tarinakaavojen kautta. Ymmärrän tässä artikkelissa transnationaalien ennen kaikkea elokuvien sisältöihin liittyvänä teemana, joka jäsentää niiden kerrontaa ja tyttöyden määrittelyä suhteessa muuttuviin kansallisiin rajoihin sekä kansallisvaltion sisäisiin rajoihin. Transnationaali liittyy myös elokuvalajityyppien piirteiden kierrättämiseen: molemmissa elokuvissa hyödynnetään melodraamaperinteestä tuttuja kerrontarakenteita ja henkilöitä.

Kuten Fiona Handyside ja Kate Taylor-Jones ovat todenneet, länsimaissa viime vuosikymmeninä tuotetut tytöt käsittelevät elokuvat ilmentävät samanaikaisesti paikallisia teemoja ja sisältävät transnationaaleja, tyttöyden elokuvalliseen esittämiseen liittyviä yhtäläisyyksiä (Handyside & Taylor 2016, 4–5). Olen käyttänyt väitöskirjatutkimuksessani käsitettä *ruotsalainen tyttöelokuva*⁸, jolla tarkoitan 1990-luvun ja 2000-luvun alun ruotsalaisen nuoris elokuvan tyttöpainottuneisuutta ja politisoitumista. Ruotsalaisessa tyttöelokuvassa työstä tuli poliittinen projekti, johon liitettiin lukuisia eri teemoja, kuten queer-liike, tasa-arvofeministinen sukupuoli- ja seksuaalikasvatus sekä

6 Ks. *transnationaalien elokuvan* määrittelyä tarkemmin Elkington & Nestingen 2005, 1–16; myös Kääpä & Seppälä 2012b, 8–11.

7 Diasporaa ja postkoloniaalia tilannetta käsittelevistä elokuvista alettiin 2000-luvun alun lehdistökeskustelussa käyttää myös nimitystä siirtolaiselokuva, jonka kuitenkin näen ongelmallisena siihen liittyvän essentialisoivan luonteen vuoksi. Siirtolaiselokuvan käsitteen kautta erilaisia teemoja ja elokuvallisia tyylejä niputetaan usein suoraviivaisesti yhteen elokuvantekijän taustan mukaan (ks. Gustafsson 2006, 187; Wright 2005, 55–56).

8 Tyttöteemaisista kyseisen ajanjakson elokuvista puhuttaessa mainitaan useimmiten Lukas Moodyssonin ohjaama *Fucking Åmål* (1998), mutta ilmiön kuului myös lukuisia muita elokuvia. Sijoitan väitöskirjassani ensimmäiset ruotsalaiset tyttöelokuvat 1990-luvun puoliväliin, jolloin muun muassa Ella Lemhagen tutki tyttöyttä uusfeministisestä näkökulmasta elokuvissaan *Trettonårsdagen* (1994), *Drömprinsen – Filmen om Em* (1996) ja *Välkommen till festen* (1997). Ks. Mulari 2015.

epävarmuus globalisaatiosta ja mediakulttuurin seksualisoitumisesta. Monet ruotsalaiset tyttöelokuvat toisintavat kansainvälisen teinielokuvan konventioita, mutta tematiikka ponnistaa ajankohtaisista ruotsalaisista ilmiöistä. (Ks. Mulari 2015; kansainvälisestä teini- ja nuorisoeelokuvasta ks. Handyside & Taylor-Jones 2016, 2–5; Driscoll 2011, 10–11; Gateward & Murray 2002, 13–21.)

Lilja 4-ever -elokuvan narratiivissa transnationaalisuus näkyy pohdintana rajoja ylittävistä eriarvoisuuksista, jota käsitellään ihmiskauppateeman kautta. Elokuvan alussa ei kerrota eksplisiittisesti tapahtumapaikkaa, vaan tapahtumien kerrotaan sijoittuvan ”jonnekin sinne, mikä joskus oli Neuvostoliitto”. Katsoja pystyy päättelemään sijainnin lippujen, setelien ja lentokenttätekstien kaltaisista kansallisuutta ja rajojen ylittämistä symboloivista yksityiskohdista (ks. kuva 2). Elokuvassa *Sano että rakastat mua* transnationaalisuus paikantuu monikulttuuriseen, urbaaniin nuorisokulttuuriin, jossa nuorten käyttämä kieli sekä kaupallinen nuorisokulttuuri ilmentävät paikallisen ja globaalin välisten rajojen haastamista (ks. kuva 3). Nuorten käyttämässä kielessä sekoittuvat ruotsi ja globaalin nuorisokulttuurin mukanaan tuomat englanninkieliset lauseet, jotka liittyvät erityisesti seksiin ja seksuaalisuuteen. Tästä hyvänä esimerkkinä on Fatoun entiseltä poikaystävältään saama eroviesti: ”Det är slut. Gang bang hora”. Kansallisten rajojen haastaminen ja uudelleenmäärittely rinnastetaan molemmissa elokuvassa näin ollen seksuaaliseen väkivaltaan.

Elokuvan *Lilja 4-ever* alussa Lilja kertoo parhaalle ystävälleen Natashalle muuttavansa pian Yhdysvaltoihin. Liljan riemukas ”Amerikka, Amerikka!” -huuto roskaisella kerrostalopihalla sijoittaa päähenkilöt kontekstiin, jossa Yhdysvallat, Britney Spears ja Nike-lenkkikossut ovat unelmoinnin kohteita. Yhdysvaltoja ja globaalia kulutuskulttuuria symboloivat varsin kriittiseen sävyyn myös monikansalliset yritykset, kuten McDonald’s, jonne Andrei vie Liljan ensimmäisille treffeille ja josta parittaja Witek hakee hänelle myöhemmin Ruotsissa Happy Meal -aterian. Valtiorajojen sumentumista ja ylittämistä kuvataan globalisaatiokriittisesti: kun Lilja ylittää rajan Ruotsiin, hän joutuu kansainvälisen ihmiskaupan uhriksi.

Elokuvassa vapaa ja pakotettu liikkuminen kytkeytyy rahan liikkumiseen ja globaaliin kapitalismiin. Liljan on pakko matkustaa junalla neuvostoajan asuinlähiöstä kansainväliseen ilmapiiriin kaupungin keskustaan myymään itseään, ja myöhemmin hänen on ylitettävä raja Ruotsiin paremman elämän toivossa. Näitä rajanylityksiä kuvataan symbolisesti kohtauksessa, jossa Lilja juoksee ensimmäisen raiskauksen jälkeen itkien ulos hotellista ja polvistuu oksentamaan. Hänen taustallaan liehuvat Euroopan unionin, Viron, Ruotsin ja Suomen liput.⁹ Liljan suhde globaaliin kulutuskulttuuriin tulee esiin myös Liljan pieneen asuntoon sijoittuvassa kohtauksessa, jossa Lilja ja Volodja juttelevat Britney Spearsista.

Lilja: Tiedätkö mitä?

Volodja: No?

Lilja: Luin yhdestä lehdestä tähtien syntymäpäivistä. Synnyin samana päivänä kuin Britney Spears.

Volodja: Niinkö?

Lilja: Joo, mutta neljä vuotta välissä.

Volodja: Mutta teillä on sama syntymäpäivä?

Lilja: Joo.

Volodja: Jos teidät olisi sekoitettu sairaalassa, sinä voisit olla Britney Spears.

Lilja: Mutta me synnyimme eri vuosina ja hän asuu USA:ssa.

Volodja: Mutta se olisi ollut siistiä.

Lilja: Joo, kai.

9 Globalisaatiokritiikki on näkyvissä myös Moodyssonin muissa elokuvissa, erityisesti elokuvassa *Mammutti* (*Mammoth*, Ruotsi 2009), jossa kuvataan siirtotyöläisyyttä, kansainvälistä prostituutiota, kapitalismia sekä aikuisten ja lasten välisiä suhteita.



Kuva 2. Lilja ylittää rajan Tallinnan lentokentällä Andrein (Pavel Ponomarjov) saattamana ja hänen hankkimansa passin avulla. Kuva: © Memfis Film, Sandrew Metronome Distribution Finland.



Kuva 3. Elokuvasssa *Sano että rakastat mua* monikulttuurista nuorisokulttuuria kuvataan ruotsalaisen suurkaupungin lähiössä. Kuva: © Filmpool Nord, Future Film.

Dialogissa Britney ja Lilja ovat nuoria naisia, jotka olisivat Volodjan sanoin aivan hyvin voineet vaihtua sairaalassa, mutta samaan aikaan heitä erottaa asuinpaikka ja eriarvoisuus. Elokuvakerronnallisesti Britneyn ja Liljan rinnastamista voi pitää kanta-aottavuuteen pyrkivänä tehokeinona, jonka kautta Liljan hahmoa tuodaan lähemmäksi oletettua, länsimaista katsojaa. Puheen Britneystä voi ymmärtää medioituneena kohtaamisena, jossa vierasta tehdään tutuksi yhteisen tekijän, tässä tapauksessa Britney Spearsin, tunnistamisen kautta. (Vrt. Ahmed 2000, 3–9.) Britneyn hahmoon liittyvää tunnistettavuutta käytetään myös hyödyksi tasa-arvokasvatuksellisessa julkaisussa *Vad har mitt liv med Lilja att göra?*:

Vaikka Lilja ja Britney elävät erillisissä maailmoissa, jokin tuo heidät yhteen. Globaali media tarjoaa nuorille kaikkialla maailmassa samaa musiikkia ja muotia. Toiveemme ja vaatimuksemme suodattuvat menestyksen, vaurauden ja kauneuden kuvastojen läpi.¹⁰

Lainauksessa Lilja, Britney sekä nuoret oletetut lukijat ruotsalaisissa kouluissa liitetään jaettuun mediakulttuuriin, johon nuoria kannustetaan ottamaan kriittisesti kantaa. Jo kirjan nimi ”Mitä Liljalla on tekemistä minun kanssani?” ilmentää kohtaamista samanaikaisen tunnistamisen ja eron kautta. Siinä missä tunnistettavuus kytkeytyy jaetun kulutuskulttuurin elementteihin, eron tekeminen liittyy Liljan asemaan nimenomaan itäeurooppalaisena tyttönä.

Itäeurooppalainen tyttöys poliittisena projektina

Ruotsalaisille 1990–2000-lukujen tyttöelokuville oli tyypillistä ottaa kantaa ajankohtaisiin poliittisiin debatteihin, kuten esimerkiksi seksuaaliseen häirintään, yhteiskunnalliseen aktivismiin ja *Lilja 4-everin* kohdalla kansainväliseen ihmiskauppaan ja lapsiprostituutioon (ks. Mulari 2015; Larsson 2006; 245–266). Vaikka *Lilja 4-ever* sijoittuu näin ollen osaksi laajempaa elokuvallista ilmiötä, sitä voi siitä huolimatta pitää monessa mielessä poikkeuksellisena ruotsalaisessa 2000-luvun alun elokuvatuotannossa.

Elokuvan ensi-iltaa seurasi huomattava mediahuomio Ruotsissa ja kansainvälisesti. Vuosien 2002–2004 aikana elokuvaa esitettiin elokuvafestivaalien ohella poliittisissa kokouksissa ja seminaareissa esimerkiksi Ruotsissa, Puolassa, Liettuassa, Britanniassa, Argentiinassa, Brasiliassa ja Venäjällä, sekä kouluissa, armeijoissa ja kansalaisjärjestökentällä. Ruotsissa elokuvan ensi-iltaa seurasi julkisia esityksiä kouluissa, seminaareissa ja erilaisissa työpajoissa.¹¹ Näin ollen elokuva ”laitettiin liikkeeseen” osana ajankohtaista poliittista keskustelua, joka kohdistui erityisesti Euroopan unioniin, kansainväliseen ihmiskauppaan ja prostituutiolainsäädäntöön (ks. Larsson 2006, 246–247). Elokuvallisen tyttöahmon kohtalo kyseenalaisti Euroopan unionin mukanaan tuoman rajojen avoimuuden ihanteen ja törmäytti käsityksiä siitä, kenellä on mahdollisuus ylittää valtiorajoja vapaasti, keitä estetään liikkumasta ja keitä huijataan tai pakotetaan ylittämään rajoja.

Kuten Sara Ahmed on todennut, käsitys moderneista eurooppalaisista kansallisvaltioista on rakentunut pitkälti suhteessa kolonisoituihin toisiin, joita on pidetty vaarallisina, eksoottisina ja outoina. Moderniin kansallisvaltioon on sisäänrakennettuna käsitys oudosta, epätasa-arvoisesta kohtaamisesta. (Ahmed 2000, 3–10.) Tyttöyden ja naiseuden tema kietoutuu tiiviisti modernin projektiin ja kansallisvaltion rakentumiseen: tämä näkyy esimerkiksi ruot-

10 *Vad har mitt liv med Lilja att göra?* 2004, 74.

11 Ks. esim. Lundquist & Viklund 2005, 6; Emelie Carlsson (17.2.2004) ”Inspirationsdag mot människöhandel”. *Halands Nyheter*; Malena Janson (23.4.2004) ”Bra melodramen har makt att förändra”. *Svenska Dagbladet*, 62; Linda Hjertén (6.5.2003) ”’Lilja 4-ever’ visas i ryska duman”. *Aftonbladet*.

salaisen hyvinvointivaltion rakennusprojektissa 1920–1930-luvuilla, jolloin käsitys naisista jakautui kahtia suojeltuihin, puhtaisiin naisiin sekä ”toisiin”, joihin liitettiin seksuaalinen eksploitaatio ja prostituutio. Ruotsalaisen naiseuden määrittelyä on erityisesti 1960–1970-lukujen toisen aallon feminismin myötä luonnehtinut tasa-arvoprojekti. Ruotsalaisesta naiseudesta on rakennettu kansainvälisestäikin malliesimerkkiä tasa-arvoisuudesta, josta muilla olisi opittavaa (ks. Eduards 2007). Moderni kansallisvaltio ja siihen liittyvä sukupuolittuneisuus on viime vuosina ollut erityisen ongelmallisesti läsnä esimerkiksi maahanmuuttoon liittyvissä oikeistopopulistisissa keskusteluissa, joissa pyritään ”suojelemaan” etnisesti ruotsalaista tyttöyttä ja naiseutta tasa-arvoprojektin nimissä (ks. esim Formark & Bränström Öhman 2013, 3–10).

Lilja 4-everin lehdistövastaanottoa sekä poliittista käyttöä luonnehti neuvottelu ruotsalaisen tasa-arvomallin kansallisesta ulossulkevuuudesta ja suojelusta, jossa keskiöön nousi itäeurooppalaisen tytön hahmo. Itäeurooppalainen tyttöys politisoitiin ja merkityksellistettiin suhteessa siihen, mitä ruotsalaisen, tavoiteltavan tasa-arvotyttöyden tulkittiin olevan. (Vrt. Larsson 2006, 247.) Lehdistödebattia voi verrata ranskalaiseen keskusteluun muslimityttöjen päähuivien kieltämisestä ranskalaisissa kouluissa vuonna 2004 sekä kesän 2016 aikana kiihtyneeseen keskusteluun burkinien käytön kieltämisestä ranskalaisilla uimarannoilla. Huivikeskustelussa muslimityöstä tuli keskeinen hahmo, jonka kautta neuvoteltiin ranskalaisen kansallisvaltion suhteesta muslimikulttuuriin ja lisääntyvään rasismiin Ranskassa. (Scott 2013, 5–8; myös Rosenberg 2014, 96–99.) Ruotsissa keskustelu muslimityttöjen asemasta voimistui Ranskan tavoin vuosituhannen vaihteen jälkeen, jolloin kunniamurhien ja väkivallan teemat nostettiin lehdistökeskustelussa esiin. Kuten Maud Eduards ja Paulina de los Reyes ovat todenneet, näissä keskustelussa käsitys tyttöydestä jakautui kahtia ruotsalaiseen tasa-arvotyttöyteen ja ei-ruotsalaisiin, alistettuihin ja pelastamisen tarpeessa oleviin tyttöihin, jotka olivat useimmiten muslimitaustaisia (Eduards 2007, 58–59; de los Reyes 2006, 40–42).

Medioituneet käsitykset muslimityttöydestä ja itäeurooppalaisesta tyttöydestä muodostuivat 2000-luvun Ruotsissa kohtaamisissa, joissa niitä määriteltiin suhteessa ruotsalaiseen tasa-arvotyttöyteen. Liljan hahmo on erityislaatuinen siinä mielessä, että elokuvan runsas näkyvyys niin lehdistössä, kouluopetuksessa, kansalaisjärjestökentällä kuin poliittisessa päätöksenteosakin (ks. Larsson 2006, 245–247) sai aikaan sen, että fiktiiviseen tyttöhämmoon viitattiin usein todellisen tytön tavoin. Lilja määrittyi symbolina itäeurooppalaisille tytöille, jotka tulisi pelastaa ja joiden kohtalo oli jokaisen vastuulla.¹²

Liljasta tuli myös symboli vuonna 1999 vahvistetulle uudelle ja kiistellylle prostituutiolaille (*sexköpslagen*), jossa seksipalvelujen ostaminen kriminalisoitiin. Lakikeskustelu kietoutui Euroopan unionin myötä tapahtuneen rajojen aukeamisen ja Itä-Euroopan maiden EU-jäsenyyden myötä tiiviisti ihmiskauppatematikkaan (Kulick 2005, 92–93; Svanström 2004, 225–244; Strandberg 2004, 22–29). Ei olekaan yllättävää, että *Lilja 4-ever* otettiin olennaiseksi osaksi prostituutiokriittistä keskustelua myös koulujen tasa-arvokasvatuksessa (Malmqvist 2004, 33–48; Strandberg 2004, 22–29).

Kirjan *Vad har mitt liv med Lilja att göra?* loppuluvussa nuoria ja heidän opettajiaan kehoitetaan miettimään, mitä he voisivat elokuvan katsottuaan tehdä ja kuinka he voisivat pyrkiä muutokseen esimerkiksi poliittisten puolueiden, kansalaisjärjestöjen tai koulujen tasa-arvoryhmien kautta. Kirjassa todetaan:

Meidän saattaa olla vaikeaa samastua Liljan tilanteeseen kotimaassaan – kaikkien hylkäämänä ja ilman minkäänlaista taloudellista apua selviytymiseen. Mutta me

12. Esimerkkeinä lehdistökeskustelusta ja elokuvaan liittyvistä projekteista ks. Linda Hjerten (1.9.2002) ”Räddar filmen en ’Lilja’ är det värt allt – 15-åriga Oksana Akinsjina om den svåra rollen”. *Aftonbladet*, 44; Anders Blomström (3.1.2004) ”Sexköpslagen stryker en nödvändig debatt”. *Aftonbladet*, 28; Malena Janson (23.4.2004) ”Bra melodramen har makten att förändra”. *Svenska Dagbladet*, 62.

kaikki voimme samastua tasa-arvon puuttumiseen sekä tyttöjen ja poikien käsi-tyksiin omasta ja toistensa seksuaalisuudesta. (*Vad har mitt liv med Lilja att göra?* 2004, 177.)

Näin ollen koululaismateriaaleissa nostettiin globaalien eriarvoisuuden ja kulutus kriittisyyden lisäksi esiin myös kansallinen teema: ruotsalainen tasa-arvomalli ja sen suojeleminen uudessa tilanteessa. Samaa aikaan teksti rakentaa epäsuorasti käsitystä Ruotsista hyvinvoinnin kehtona, jossa hylkäämisen kokemus tai taloudellisen avun puuttuminen ovat nuorille vieraita asioita. Ahmedia soveltaen Liljan hahmoon liittyy samanaikaista tuttuuden tunnetta ja pelkoa vieraudesta (*stranger danger*), joiden kautta hän määrittyy postkolonialistisessa kehyksessä nimenomaan itäeurooppalaisena tyttönä, joka tuo tasa-arvoajattelun rajoitteet näkyviksi. Kuten Ahmed toteaa muukalaisen [*alien*] hahmosta kansallisvaltiossa:

Tässä yhteydessä muukalainen on se, joka ei kuulu kansalliseen tilaan ja joka on jo ennalta laissa määritelty muukalaiseksi. Näin ollen muukalainen on vain kategoria tietyssä kansalaisten tai subjektien muodostamassa yhteisössä. Muukalaisella on tilallinen tarkoitus ulkopuolisena sisällä, ja hän rakentaa läheisyyteen ja etäisyyteen perustuvia suhteita (koti)maassa. (Ahmed 2000, 3.)¹³

Elokuvan Liljaa voi pitää Ahmedia soveltaen muukalaisena kahdesta näkökulmasta. Ensiksikin elokuva esittää kriittisesti, kuinka ihmiskaupan ja kapitalismin sortavat rakenteet tekevät Liljasta muukalaisen ja ulkopuolisen. Tämä asetelma tulee erityisen selkeäksi, kun Lilja saapuu Ruotsiin. Parittaja Witek sulkee hänet pieneen yksioon lukkojen taakse ja kuljettaa häntä kaupungilla Hennes & Mauritzin halki, jossa Lilja näkee muita ikäisiään nuoria liikkumassa vapaasti ostoksilla (ks. kuva 4). Itäeurooppalaisen lapsiprostituoidun toiseus ja vieraus tuodaan näin keskelle tuttua, ruotsalaistaustaisen monikansallisen kulutus- ja nuorisokulttuurin lippulaivaa, H&M-vaateketjua.

Toistuvat raiskaukset Ruotsissa asettavat lapsiprostituution ja ihmiskaupan pohjoismaisen tasa-arvoyhteiskunnan kontekstiin – viimeisessä raiskauskoh-

13 "The alien here is the one who does not belong in a nation space, and who is already defined as such by the Law. The alien is hence only a category within a given community of citizens or subjects: as the outsider inside, the alien takes on a spatial function, establishing relations of proximity and distance within the (home) land." (Ahmed 2000, 3.)



Kuva 4: Witek (Tomas Neumann) kuljettaa Liljaa vankina Hennes & Mauritzin läpi. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

tauksessa konkreettisesti keskelle keskiluokkaista, ruotsalaista perhettä, kun keski-ikäinen mies ostaa Liljan hienoon omakotitaloonsa, pukee hänet muodikkaisiin teinivaatteisiin ja leikkii roolileikkiä, jossa Lilja on hänen tyttärensä. Kohtaukset H&M:ssa ja ruotsalaisessa kodissa korostavat kriittisesti Liljan ulkopuolisuutta ja tuovat näkyväksi sekä kulutuskulttuurin että sosiaalidemokraattisen ruotsalaisen yhteiskunnan ulossulkevuutta. Itäeurooppalainen tyttö symboloi elokuvassa näin samanaikaista kritiikkiä globaalia kapitalismia ja ruotsalaista tasa-arvoajattelua kohtaan ja tekee näkyväksi tasa-arvotyttöiden kansallista sekä luokka- ja kulttuurisidonnaista ulossulkevuutta.

Toiseksi, vaikka elokuva kritisoi prosesseja, joiden kautta kansallisvaltio ottaa tiettyjä subjekteja osakseen ja ulkoistaa toisia, Liljan hahmossa voi nähdä toiseuttamista, joka näkyy myös elokuvan tasa-arvomateriaaleissa. Mariah Larsson on tutkinut Lukas Moodyssonin elokuvien naiskuvausta ja toteaa osuvasti, että sympaattinen ja viaton lapsikuvaus kyynisen ja korruptoituneen aikuismaailman keskellä luonnehtii Moodyssonin kaikkia elokuvia (Larsson 2006). Liljan viattomuutta korostavat symbolisesti myös iltarukoukset ja enkelinsiivet, jotka hänellä ja Volodjalla on selässään elokuvan loppukohtauksessa. Puhtaus, viattomuus ja uhriasema ovat tuttuja paitsi melodraamaelokuvan perinteestä myös ajankohtaisesta poliittisesta keskustelusta itäeurooppalaisista tytöistä. *Lilja 4-ever* tuo näkyväksi sen, kuinka medioituneet kuvastot sankariryöstöistä sekä uhriutumisen vaarassa olevista tytöistä kietoutuvat tiiviisti yhteiskuntaluokkaan, asuinpaikkaan, seksuaalisuuteen ja etnisyyteen. (Ks. de los Reyes & Martinsson 2005, 9–30; Eduards 2007, 136; 154–155; Renold & Ringrose 2013, 249.)

Sano että rakastat mua, melodraama ja seksuaalisuuteen

Daniel Fridellin ohjaama *Sano että rakastat mua* sai ensi-iltansa Ruotsissa vuonna 2006. Elokuva käsittelee yhtäältä sukupuolistuneita ja monikulttuurisia nuorisokulttuureja ja mediakulttuurin seksuaalisuuteen, yhtäältä raiskausta ja sitä seuraavaa pitkällistä ja vaikeaa oikeudenkäyntiprosessia, jossa Fatou joutuu kertomaan raiskauksesta yksityiskohtaisesti uudelleen raiskaajan läsnä ollessa.

Elokuvassa Fatoun joutuminen raiskauksen ja väkivallan uhriksi esitetään liittyvän hänen epätoivoiseen tarpeeseensa tulla hyväksytyksi ja rakastetuksi. Fatou asuu yhdessä maahanmuuttajataustaisen äitinsä ja päiväkotikäikäisen pikkusiskonsa Keishan kanssa, josta Fatou usein huolehtii (ks. kuva 5). Fatoun suhdetta äitiinsä kuvataan elokuvan alussa varsin ongelmalähtöisesti, ja elokuva esittääkin, että hyväksymisen ja rakkauden puute kotona saa Fatoun tavoittelemaan rakkautta muualta. Kampaamossa työskentelevä äiti saa kuulla työkaveriltaan Fatoun olevan ”kaunis nuori tyttö”, johon äiti vastaa katsomalla Fatouta vakavana ja tuomiten.

Elokuvassa esitetäänkin, että Fatou tavoittelee huomiota keinoin, jotka kääntyvät häntä itseään vastaan: esiintymällä sosiaalisessa mediassa paljastavissa vaatteissa ja hakemalla huomiota tanssimalla koulun pihalla provosoivasti yhdessä ystäviensä kanssa. Näiden tapahtumien jälkeen kaksi poikaa Raddi ja Ville raiskaavat Fatoun. Aluksi Fatou kieltäytyy kertomasta tapahtuneesta kenellekään, mutta vähitellen raiskaus selviää kouluterveydenhoitajalle, jonka kautta Fatoun äiti saa tietää asiasta. Oikeudenkäynnin aikana tilanne kriisiytyy Fatoun koulussa entisestään, ja koulu muuttuu sukupuolistuneen häirinnän, kiusaamisen ja suoran väkivallan areenaksi. Elokuvan

lopussa Fatou joutuu vaihtamaan koulua. Elokuvan päättävässä ja aloittavassa kohtauksessa hän kuvaa psykologin vastaanotolla videokameralla itseään ja sanoo suoraan kameralle: ”Tämä on minun elokuvani” (ks. kuva 6). Näin elokuvassa pyritään välittämään dokumentaarista vaikutelmaa todellisten tapahtumien taltioimisesta.

Sano että rakastat mua on nuorisokuvauksessaan useiden muiden Fridellin elokuvien tavoin sensaatiohakuinen, ja sitä voi verrata yhdysvaltalaisen Larry Clarkin urbaaneja nuorisokulttuureja, huumeidenkäyttöä, raiskauksia ja äärimmäistä väkivaltaa käsitteleviin elokuvaan *Kids – tämän päivän lapsia*



Kuva 5. Fatou (Haddy Jallow) kantaa vastuuta pikkusiskostaan Keishasta (Renaida Braun). Kuva: © Filmpool Nord, Future Film.



Kuva 6. Elokuva *Sano että rakastat mua* on kehystetty dokumentaarisella vaikutelmalla. Fatou kuvaa alussa ja lopussa omaa elokuvaansa. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

(*Kids*, Yhdysvallat 1995) ja *Bully* (Yhdysvallat 2001). bell hooks kritisoi elokuvaa *Kids – tämän päivän lapsia* rodullistettujen, rasististen, seksististen ja luokkasidonnaisten stereotyyppien tuottamisesta ja vahvistamisesta: ”tämä elokuva voi shokeerata tai herättää kunnioitusta ainoastaan ihmisissä, joilla ei ole minkäänlaista käsitystä kaupungin keskustassa asuvien köyhien ja usein kodittomien teinien kulttuurista”¹⁴ (hooks 2009 [1996], 84). Elokuvatutkija Henry Giroux on analysoinut *Kids*-elokuvaa ilmentymänä sukupolveutuneesta pelosta, moraalista paniikista ja symbolisesta kontrollista, joka kohdistuu työväenluokkaisuun nuoriin (Giroux 2002, 170–178).

Elokuvaan *Sano että rakastat mua* voi kohdistaa samanlaista kritiikkiä: elokuva esittää dystooppisen kuvan urbaanista, enimmäkseen työväenluokkaisesta ja maahanmuuttajataustaisesta nuoruudesta ja toistaa ajalleen ominaista huolta nuorten seksuaalisuudesta varsin ongelmallisesti. Tämän artikkelin alussa käsiteltyyn *Etnoporr*-näytelmään peilaten elokuvaa *Sano että rakastat mua* voi pitää etnopornografisena, voyeristisena ja stereotyyppinä uusintavana. Elokuva ponnistaa yhtä aikaa pitkästä melodraamaperinteestä ja kommentoi oman aikansa moraalista debattia seksuaalisesta häirinnästä ja mediakulttuurin seksualisoitumisesta. Tämän elokuvan kohdalla Ahmedin (2000) ajatus vierauteen kohdistuvasta pelosta ja ennakkoluulosta on erityisen osuva: suuri osa elokuvan väkivaltaisesti käyttäytyvistä nuorista on maahanmuuttajataustaisia. Näin ollen elokuva vahvistaa stereotyyppisiä mediakuvasvoja monikulttuurisista lähiöistä, väkivaltaisista maahanmuuttajapojista sekä uhriutumisen vaarassa olevista maahanmuuttajatyttöistä (ks. esim. Brune 2002). Monikulttuurisen nuorisokulttuurin sekä transnationaalien mediakulttuurin yhdistyminen esitetään elokuvassa uhkana, joka pahimmillaan johtaa väkivaltaan ja tyttöjen uhriutumiseen.

Uhrityttöys melodraamaperinteessä

Sekä *Lilja 4-ever* että *Sano että rakastat mua* ammentavat transnationaalista melodraamaperinteestä. Tässä perinteessä nuoret, seksuaalisesti kaltoin kohdellut naiset sekä tarve suojella heitä ovat olleet kestäviä teemoja elokuvan varhaisvaiheista saakka, ja jo sitä ennen kirjallisuudessa ja teatterissa (ks. Kaplan 1992, 68–69; Singer 2001, 222–223; 239; 254–259; Walkowitz 1992). Catherine Driscoll huomauttaa, että elokuva ja käsitys modernista tyttöydestä syntyivät samoihin aikoihin 1900-luvun taitteessa, ja nykyisten nuoris elokuvien kuvaukset seksuaalisesti kaltoin kohdelluista tytöistä kantavat mukanaan nuoren naiseuden kuvaamisen pitkää, länsimaista perinnettä (Driscoll 2002; Driscoll 2011, 14–15).

Esimerkiksi 1800-luvun lopulla muotoutunut englantilainen teatterimelodraama ammensi keskiluokkaisten naisten huolesta työväenluokkaisten naisten asemaa kohtaan. Huolenaiheet liittyivät erityisesti seksuaalisuuteen ja prostituutioon. Melodraama toimi valistuksen, varoituksen ja ohjaamisen välineenä, ja sen kautta pyrittiin symbolisesti ja konkreettisesti hallitsemaan työväenluokkaisten tyttöjen ja nuorten naisten julkista ja seksuaalista käyttäytymistä. (Walkowitz 1992, 81; Soila 1991.) Tämä pyrkimys on sisäänkirjoitettuna myös useissa 1990–2000-lukujen ruotsalaisissa tyttöelokuviissa, joita voi pitää teinielokuvan ja melodraaman hybrideinä. Hyviä esimerkkejä näistä elokuvista ovat tässä artikkelissa käsiteltyjen elokuvien lisäksi *Hip hei hutsu!* (*Hip hip hora!*, Teresa Fabik, Ruotsi 2003) ja *V*tun neljätoista* (*Fjorton suger*, Emil Larsson ym. Ruotsi, 2004).

14 "[O]nly individuals who have absolutely no awareness of the culture of inner-city poor and often homeless teenagers can be awed and shocked by this film" (hooks 2009 [1996], 84).

Melodraaman syntyminen kietoutuu historiallisesti myös modernin kansallisvaltion syntyyn sekä naiseuden määrittelyyn osana sitä. Melodraamalle tyypilliset, vaikeuksien kautta voittoon taistelevat sankarittaret ja seksuaalisesti hyväksikäytetyt, viattomat uhrit kietoutuvat tiiviisti yhteiskuntaluokkaan ja etnisyyteen. Ei ole yhdentekevää, millaiset tyttö- ja naihahmot selviävät vaikeuksistaan ja ketkä jäävät yhteiskunnan reunoille uhriasemaan. (Ks. Singer 2001; Soila 1991.) Melodraamalla on näin historiallisesti tärkeä rooli kansallisen määrittelijänä, ja ruotsalaiset 1990–2000-lukujen tyttömelodraamat jatkavat tätä perinnettä.

Melodraamakerronnalle tyypillisesti *Sano että rakastat mua* ja *Lilja 4 ever* nostavat esiin ajankohtaisen poliittisen teeman kärsivän ja kaltoin kohdellun päähenkilön kautta. Elokuvat kuvaavat nuoren naispäähenkilön äärimmäistä, syöksykierteeseen yltyvää ahdinkoa, päähenkilöä sortavia ja uhriuttavia henkilöahmoja ja sukupolvien välistä kuilua. Niiden kerronnassa hyödynnetään korostettua, tunteisiin vetoavaa musiikkia. Elokuvia yhdistää myös 1990–2000-lukujen ruotsalaisille tyttöelokuville tyypillisesti pyrkimys dokumentaariseen vaikutelmaan kuvauksen ja leikkauksen kautta: molemmissa elokuvissa hyödynnetään käsivarakameraa ja nopeita zoomauksia, ja niissä on mukana amatöörinäyttelijöitä. Melodramaattinen kerronta yhdistyy näin dokumentaariseen vaikutelmaan pyrkivään kuvaukseen, mikä vahvistaa elokuvien rakentamaa vaikutelmaa realistisesta ajankuvasta. Elokuvan *Sano että rakastat mua* kohdalla tyttöihin liittyvää huolta tuodaan esiin erityisesti tyttöjen maineen sekä yhteiskunnan seksuaalisoitumisen kautta.

Huolipuhetta maineesta ja seksuaalisoitumisesta

Sano että rakastat mua oli elokuvallinen kommentti vuosituhannen vaihteessa kiihtyneeseen yhteiskunnalliseen debattiin kouluissa ja kaupunkitiloissa tapahtuvasta sukupuolisesta häirinnästä, seksuaalisesta väkivallasta ja yhteiskunnan seksuaalisoitumisesta. Teemasta julkaistiin lukuisia artikkelisarjoja ruotsalaisissa sanomalehdissä, populaarikirjallisuutta, tutkimuksia ja myös elokuvia, joista Teresa Fabikin ohjaama ja käsikirjoittama *Hip hei hutsu!* on hyvä esimerkki. *Hip hei hutsu!* ja *Sano että rakastat mua* kuvaavat ruotsalaista koulua sukupuolittuneena taistelutantereena, jossa väkivalta, uhkailu, kiusaaminen ja seksuaalinen häirintä ovat yleisiä. Ei olekaan yllättävää, että molempia elokuvia seurasivat elokuvakasvatukselliset kampanjat, joiden kautta pyrittiin puuttumaan ongelmaan (ks. Lundquist & Viklund, toim. 2005). Elokuvan *Sano että rakastat mua* suunnitellut koulunäytökset saivat kuitenkin aikaan myös kriittisen lehdistökeskustelun siitä, tulisiko elokuvaa esittää kouluissa sen väkivaltaisen sisällön ja pitkän raiskauskohtauksen vuoksi.¹⁵

Debatti seksuaalisesta häirinnästä ilmensi huolta etnisesti ruotsalaisesta tasa-arvotyttöydestä ja tasa-arvomallista sekä sen pelätystä muutoksesta. Tasa-arvotyttöys näyttäytyi näissä keskusteluissa yhtä aikaa sekä suojelun tarpeessa olevana että toiveikkaana tulevaisuudenkuvana, johon nuoria pyrittiin esimerkiksi elokuvakasvatuksen avulla ohjaamaan (ks. esim. Lundquist & Viklund, toim. 2005). Tasa-arvomallia voi pitää tavoitteena, ideaalia ja normina, joka on kuitenkin avoinna vain tietynlaisille tytöille (vrt. Dahl 2005, 49–51).

Tasa-arvotyttöyden ulossulkevuus tulee hyvin esiin verrattaessa elokuvaa *Sano että rakastat mua* elokuvaan *Hip hei hutsu!* Elokuvan *Hip hei hutsu!* lopussa 13-vuotias päähenkilö Sofie voimaantuu kokemastaan kiusaamisesta ja seksuaalisesta häirinnästä huolimatta, marssii yksin kouluun ja nolaa pahimman

15. RSFU (*Risikförbundet för sexuell upplysning*) otti kriittisesti kantaa elokuvan suunniteltuihin koululaisnäytöksiin lukioissa. Ks. Nathalie Joo (4.9.2006) "De vill stoppa succéfilmen. RSFU: Den är för verklighetstrogen". *Expressen*, 30.

kiusaajansa koko koulun edessä. Näin elokuva tuottaa käsitystä omillaan pärjäävästä, vahvasta ja itsenäisestä tytöstä, joka kykenee taistelemaan häirintää ja kiusaamista vastaan omillaan (ks. myös Formark 2013, 7–22). Ei olekaan yhdentekevää, että rankemman tarinan raiskauksesta, väkivallasta ja ulos-sulkemisesta kertovan *Sano että rakastat mua* -elokuvan päähenkilö Fatou on maahanmuuttajataustaisesta perheestä ja ihonväritään tumma. *Kids*-elokuvan tavoin äärimmäinen seksuaalinen väkivalta kietoutuu elokuvassa urbaaniin, monikulttuuriseen ja monikieliseen nuorisokulttuuriin, joka esitetään uhkan ja uhriutumisen kontekstissa. Myös pojat, jotka raiskaavat Fatoun, ja heidän perheensä ovat maahanmuuttajataustaisia.

Fatoun kohtalon näytetään näin linkittyvän paitsi ongelmiin perheessä ja ystäväpiirissä myös nuorisokulttuuriin, jonka keskellä hän elää. Elokuvan alussa esitetään, kuinka Fatou lataa itsestään paljastavia kuvia sosiaaliseen mediaan. Fatou opettaa ystävälleen Kimille poseeraamista ja neuvoa häntä olemaan ”kuin J-Lo”. Pikkusisko Keisha katselee vieressä kerrossängyn yläpedillä istuen. Tytöt juttelevat koulubileistä ja pojista ja ajautuvat kiistaan seksikokemuksista ja kokemattomuudesta.

Kim: Mä en ainakaan ole mikään lutka.

Fatou [loukkaantuneella äänellä]: No, jonkun täytyy olla varmaan sekin.

Kim: En tarkoittanut pahalla.

Fatou: No mitä sitten tarkoittit?

Fatou nostaa pikkusiskon syliinsä ja lähtee loukkaantuneena pois Kimin luota. Näin elokuvan alussa esitetään, että Fatoulla on kouluyhteisössä kaikkien tietämä huono maine, joka vaikuttaa siihen, miten yhteisön tytöt ja pojat suhtautuvat häneen. Myöhemmin Fatoun mainetta käytetään häntä vastaan myös raiskausoikeydenkäynnissä, jossa miestuomari esittää hänelle kysymyksiä liittyen pukeutumiseen ja käyttäytymiseen koulussa. Elokuva ottaa näin kantaa sukupuolittuneeseen maineeseen kulttuurisena ja yhteisöllisenä puhetapana ja käytäntönä, joka määrittää sekä tyttöjen että poikien käyttäytymistä, rooleja ja asemaa yhteisössä. Maine on ennen kaikkea vallankäyttöä – esimerkiksi huorittelun kautta tyttö stigmatisoidaan ja hänen liikkumatiilaansa ja asemaansa rajoitetaan yhteisössä. Maineeseen liittyy oleellisesti sukupuolittunut kaksoisstandardi. Siinä missä lukuisat seksikumppanit johtavat usein tytön kohdalla huonoon maineeseen, pojille ne saattavat olla meriitti (ks. esim. Aaltonen 2006; Ambjörnsson 2004; Saarikoski 2001). Maine sukupuolittavana käytänteenä ja sen kietoutuminen ruumiin materiaalisuuteen esimerkiksi pukeutumisen kautta nostetaan esiin kriittisesti myös elokuvan kasvatuksellisessa oppimateriaalissa:

Pojat ja tytöt koulussa, kuten myös Raddin puolustusasianajaja, yrittävät osoittaa, että Fatou on itse syyllinen ja huomauttavat hänen seksikkästä pukeutumisestaan ja haastavasta käytöksestään. Eikö tytön pitä saada käyttää millaisia vaatteita haluaa ja silti ansaita arvostusta? (Hedelius 2006.)

Maine on tärkeä teema myös elokuvakasvatuksellisissa kirjoissa *Vad har mitt liv med Lilja att göra?* ja *Först såg vi en film*. Teoksissa esitetään, että mainetta tulisi käsitellä ja haastaa kouluissa osana tasa-arvokasvatusta. Toinen elokuvan ja sen vastaanoton kantava teema on diskurssi media- ja nuorisokulttuurien seksualisoitumisesta, joka on kansainvälisesti intensifioitunut 1990-luvun puolivälistä alkaen. Kuten Jessica Ringrose ja Emma Renold toteavat, kas-

vatuksellis-psykologisessa seksualisoitumisdiskurssissa syypääksi on usein nimetty sosiaalinen media sekä populaarikulttuurin tuotteet musiikkivideoista muotiin. Näiden on nähty uhkaavan nuorten, erityisesti tyttöjen, kasvua. Tulevaisuusdystopia sijoitetaan usein nuoriin, esimerkiksi musiikkivideoilla esiintyviin naisiin, joiden tulkitaan olevan seksualisoituneen mediakulttuurin uhreja. (Renold & Ringrose 2013, 247–249; myös Harvey & Gill 2011, 53–57.) Brian McNair on käyttänyt ilmiöstä nimitystä *porn-chic*, jolla hän tarkoittaa pornosta tuttujen kuvastojen soluttautumista muotiin ja musiikkiin (McNair 2002, 61; ks. myös Nikunen, Paasonen & Saarenmaa 2005, 9–14) ja elokuvan *Sano että rakastat mua* tapauksessa myös nuorisoelekuvaan.

Sano että rakastat mua asettaa tyttöjen paljastavan pukeutumisen ja seksuaalissävytteisen käyttäytymisen moralisoivaan ja sensaatiohenkiseen kehiköön, jossa syy-seuraussuhteet ovat erityisesti päähenkilö Fatoun kannalta varsin mustavalkoisia. Ruotsalainen yhteiskunta näyttää elokuvassa olevan läpikotaisin seksualisoitunut, mikä vaikuttaa erityisesti tyttöihin uhriuttavasti. Myös elokuvan oppimateriaalissa toistetaan käsitystä mediakulttuurin seksualisoitumisesta, josta nostetaan esimerkiksi yhdysvaltalainen tosi tv-sarja *Paradise Hotel*:

Elämme vahvasti seksualisoituneessa yhteiskunnassa, jossa seksikeskeisyys ympäröi meitä koko ajan. Jokseenkin epävarman ja häilyvän teini-ikäisen on luonnollisesti vaikeaa paikantua ja löytää omia mielipiteitään arkipäivässä, jossa *Paradise Hotelin* kaltaiset televisiosarjat (jotka kannustavat pareja harrastamaan seksiä kameran edessä) ovat jokapäiväisiä. (Hedelius 2006.)

Lainauksessa seksualisoituminen linkitetään ulkopuolelta, globaalista mediakulttuurista, tuleviin vaikutteisiin, joiden uhriksi nuoret voivat helposti joutua ilman tarvittavaa ohjausta ja kasvatusta. Ratkaisuksi ongelmaan esitetään yhteistä keskustelua ja tasa-arvokasvatusta. Näennäisestä uutuutta painottavasta luonteestaan huolimatta seksualisoitumisdiskurssin voi tulkita kytkeytyvän modernin tyttöyden rakentamiseen ruotsalaisen kansallisvaltion kontekstissa. Moderniin tyttöyteen liittyvä yhtäaikainen vapauden ihanne ja kontrolli sekä yhteiskuntaluokkaan ja etnisyyteen liittyvä ulossulkevuus ovat selkeästi läsnä seksualisoitumisdiskurssissa. (Ks. Conor 2004, 1–14; Eduards 2007, 38–40; Driscoll 2002, 35–46.) *Sano että rakastat mua* ilmentää osaltaan tätä ulossulkevuutta.

Lopuksi: yhteiskunnallisia tyttömelodraamoja

Ruotsalaisia 2000-luvun alun tyttöelokuvia voi pitää audiovisuaalisina kohtaamisina, joiden kautta rakennettiin käsityksiä tasa-arvotyttöydestä ja sille vastakkaisista vierauksista (vrt. Ahmed 2000). Nämä vieraudet sijoitettiin elokuvissa *Lilja 4-ever* ja *Sano että rakastat mua* itäeurooppalaiseen tyttöyteen, urbaaniin nuorisokulttuuriin ja yhteiskunnan seksualisoitumiseen. Kaikissa elokuvissa käsiteltiin rajojen ylittämistä ja haastamista yhteiskunnallisessa ja poliittisessa tilanteessa, jota luonnehti Euroopan unionin ja globaalin kapitalismin myötä tapahtunut rajojen uudelleenmäärittely. Elokuvissa ja koulukäyttöön suunnatuissa oppimateriaaleissa näkyy selkeästi ruotsalaisen tasa-arvomallin ja tasa-arvotyttöyden suojelua sekä rajojen vetämistä tasa-arvotyttöyden ympärille suhteessa globaaliin kulutuskulttuuriin ja mediakulttuurin seksualisoitumiseen. Näissä elokuvissa tyttö edusti yhtä aikaa

toiveikkuutta ja optimistista tulevaisuudenuskoa sekä pelkoa historiallisesta katkoksesta ja tasa-arvofeministisen projektin murtumisesta. (Mulari 2015; Formark 2013, 8–9.)

Ajankohtaisen, yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen pyrkivän otteensa ohella molemmat elokuvat kytkeytyvät osaksi laajempaa teatterin ja elokuvan melodraamaperinnettä, jossa tyttöjen ja nuorten naisten seksuaalinen haavoittuvaisuus ja kaltoinkohtelu on historiallisesti keskeinen ja kestävä teema. Melodraamakerronnan kautta *Sano että rakastat mua* ja *Lilja 4-ever* rakentavat uudelleen käsitystä ruotsalaisesta kansallisvaltiosta, modernista tyttöydestä sekä kuulumisen ehdoista ja rajoituksista. Niiden ensi-ilta sijoittuu erityiseen historialliseen hetkeen, jossa neuvoteltiin yhtäältä eurooppalaisten valtionrajojen aukeamisesta Euroopan unionin myötä, yhtäältä kaupallisen mediakulttuurin laajenemisesta ja globalisoitumisesta. Ei ole yllättävää, että nimenomaan tyttöys – etnisesti ruotsalainen ja maahanmuuttajatyttöys – nostettiin poliittisissa keskusteluissa esiin yhteiskunnallisen muutoksen symbolina sekä kansallisvaltion uusia kohtaamisia ilmentäen.

Tutkimuskirjallisuus ja -aineisto

Aaltonen, Sanna (2006) *Tytöt, pojat ja sukupuolinen häirintä*. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto/ Nuorisotutkimusseura.

Ahmed, Sara (2000) *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. Lontoo, New York: Routledge.

Ahonen, Kimmo; Merivirta, Raita; Mulari, Heta & Mähkä, Rami (2013) "Introduction: Encounters with Borders". Teoksessa Raita Merivirta, Kimmo Ahonen, Heta Mulari & Rami Mähkä (toim.) *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*. Bristol: Intellect, 1–16.

Ambjörnsson, Fanny (2004) *I en klass för sig: Genus klass och sexualitet bland gymnasietjejer*, Tukholma: Ordfront.

Blomström, Anders (3.1.2004) "Sexköpslagen stryker en nödvändig debatt". *Aftonbladet*, 28.

Brune, Ylva (2002) "'Invandrare' i mediearkivets typgalleri". Teoksessa Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Molinari (toim.) *Maktens (o)lika förklådnader: kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*. Tukholma: Atlas.

Carlsson, Emelie (17.2.2004) "Inspirationsdag mot människöhandel". *Hallands Nyheter*.

Conor, Liz (2004) *The Spectacular Modern Woman: Feminine Visibility in the 1920's*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

De los Reyes, Paulina & Martinsson, Lena (2005) "Olikhetens paradigm – och några följdfrågor". Teoksessa Paulina de los Reyes & Lena Martinsson (toim.) *Olikhetens paradigm: intersektionella perspektiv på o(jäm)likhetsskapande*. Lund: Studentlitteratur, 9–30.

De los Reyes, Paulina (2006) "Det problematiska systemskapet: om svenskhet och invandrarskap inom svensk genushistorisk forskning". Teoksessa Paulina de los Reyes, Irene Molina & Diana Molinari (toim.) *Maktens (o)lika förklådnader: kön, klass och etnicitet i det postkoloniala Sverige*. Tukholma: Atlas, 31–48.

Driscoll, Catherine (2002) *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York: Columbia University Press.

Driscoll, Catherine (2011) *Teen Film: A Critical Exploration*. Oxford, New York: Berg.

Eduards, Maud (2007) *Kroppspolitik: Om Moder Svea och andra kvinnor*. Tukholma: Atlas.

Elkington, Trevor G. & Nestingen, Andrew (2005) "Introduction: Transnational Nordic Cinema". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor G. Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 1–30.

- Formark, Bodil (2013) "Jösses flickor, vilket trassel! Historiska reflektioner kring flickforskningens uppgift i en flickfrämjande och postfeministisk tid". *Tidskrift för genusvetenskap* vol. 2:3, 7–22.
- Formark, Bodil & Bränström Öhman, Annelie (2013) "Situating Nordic Girlhood Studies". *Girlhood Studies: An Interdisciplinary Journal* vol. 6:2, 3–10.
- Gateward, Frances & Pomerance, Murray (2002) "Introduction". Teoksessa Frances Gateward & Murray Pomerance (toim.) *Sugar, Spice and Everything Nice: Cinemas of Girlhood*. Detroit: Wayne State University Press, 13–21.
- Giroux, Henry A. (2002) *Breaking into the Movies: Film and the Culture of Politics*. Massachusetts & Oxford: Blackwell Publishers.
- Gustafsson, Tommy (2006) "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet. Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet". Teoksessa Erik Hedlin & Ann-Kristin Wallengren (toim.) *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*. Stockholm: Atlantis, 171–194.
- Handyside, Fiona & Taylor-Jones, Kate (2016) "Introduction". Teoksessa Fiona Handyside & Kate Taylor-Jones (toim.) *International Cinema and the Girl. Local Issues, Transnational Contexts*. London, New York: Palgrave Macmillan, 1–20.
- Harvey, Laura & Gill, Rosalind (2011) "Spicing it up: Sexual Entrepreneures and *The Sex Inspectors*". Teoksessa Rosalind Gill & Jessica Scharff (toim.) *New Femininities: Postfeminism, Neoliberalism and Subjectivity*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 52–67.
- Hedelius, Anna (2006) "Filmhandledning: Säg att du älskar mig". Tukholma: Svenska Filminstitutet, <http://www.filminstitutet.se/contentassets/2049afc653ea461da7762c7e1ac39e98/sag_att_du_alskar_mig.pdf> (linkki tarkistettu 1.10.2016).
- Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin (2006) "Svensk film i skuggan av sekelskiftet – en inledning". Teoksessa Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (toim.) *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*. Tukholma: Atlantis, 9–18.
- Higbee, Will & Hwee, Lim Song (2010) "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies". *Transnational Cinemas* vol. 1:1 2012, 7–21.
- Hjertén, Linda (1.9.2002) "Räddar filmen en 'Lilja' är det värt allt – 15-åriga Oksana Akinsjina om den svåra rollen". *Aftonbladet*, 44.
- Hjertén, Linda (6.5.2003) "'Lilja 4-ever' visas i ryska duman". *Aftonbladet*.
- hooks, bell (2009 [1996]) *Reel to Real*. New York, Lontoo: Routledge.
- Janson, Malena (23.4.2004) "Bra melodramen har makt att förändra". *Svenska Dagbladet*, 62.
- Janson, Malena (2008) "Fostran". Teoksessa Anu Koivunen (toim.) *Film och andra rörliga bilder*. Tukholma: Raster, 127–143.
- Joo, Nathalie (4.9.2006) "De vill stoppa succéfilmen. RFSU: Den är för verklighetstrogen". *Expressen*, 30.
- Kaplan, E. Ann (1992) *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*, Lontoo & New York: Routledge.
- Kulick, Don (2005) "400 000 tusen perversa svenskar". Teoksessa Don Kulick (toim.) *Queersverige*. Tukholma: Natur och kultur, 72–108.
- Kääpä, Pietari & Seppälä, Jaakko (2012a) "Suomalaisen elokuvakulttuurin kansallisuus ja kansainvälisyys". *Lähikuva* 3/2012, 3–7.
- Kääpä, Pietari & Seppälä, Jaakko (2012b) "Transnationaali lähestymistapa suomalaiseen elokuvakulttuuriin". *Lähikuva* 3/2012, 8–34.
- Larsson, Mariah (2006) "Om kön, sexualitet och moral i *Et hål i mitt hjärta*". Teoksessa Erik Hedlin & Ann-Kristin Wallengren (toim.) *Solskenslandet: Svensk film på 2000-talet*. Tukholma: Atlantis, 245–266.
- Lundquist, Daniel & Viklund, Klas (2005) *Lilja 4-ever på skolbio; documentation av Svenska Filminstitutets insatser kring Lilja 4-ever på Skolbio I Sverige 2003–2004*. Tukholma: Svenska Filminstitutet.
- Lundquist, Daniel & Viklund, Klas (2005) (toim.) *Först såg vi en film: Röster och reportage om jämställdhetsarbete i skolan. Ett inspirationsmaterial utgivet av Svenska Filminstitutet och Myndigheten för skolutvecklingen*. Tukholma: Svenska Filminstitutet & Myndigheten för skolutvecklingen.
- Malmqvist, John (2004) "Perspektiv på den svenska sexköpslagen". Teoksessa Ola Florin, Daniel Lundquist, Eva Stenstam & Klas Viklund (toim.) *Vad har mitt liv med Lilja att göra?* Tukholma: Svenska filminstitutet, 33–48.

- McNair, Brian (2002) *Striptease Culture: Sex, Media and the Democratization of Desire*. New York: Routledge.
- McRobbie, Angela (2009) *The Aftermath of Feminism. Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- Mulari, Heta (2015) *New Feminisms, Gender Equality and Neoliberalism in Swedish Girl Films, 1995–2006*. Turku: Painosalama.
- Negra, Diane (2009) *What a Girl Wants? Fantasizing the Reclamation of Self in Post-Feminism*. New York: Routledge.
- Nestingen, Andrew & Elkington, Trevor G. (2005) "Introduction: Transnational Nordic Cinema". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor G. Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 1–28.
- Oinonen, Paavo & Mähkä, Rami (2012) "Fiktio kulttuurihistorian tutkimuksen lähteenä ja kohteena". Teoksessa Asko Nivala & Rami Mähkä (toim.) *Tulkinnan polkuja: kulttuurihistorian tutkimusmenetelmiä*. Turku: k&h, Cultural History – Kulttuurihistoria 10, 271–302.
- Renold, Emma & Ringrose, Jessica (2013) "Feminisms Refiguring 'Sexualization', Sexuality and 'the Girl'". *Feminist Theory* vol. 14:3, 247–254.
- Rosenberg, Tiina (2014) *Arvot mekin ansaitsemme: Kansakunta, demokratia ja tasa-arvo*. Helsinki: Tammi.
- Saarikoski, Helena (2001) *Mistä on huonot tytöt tehty?* Helsinki: Tammi.
- Scott, Joan Wallach (2007) *The Politics of the Veil*. Oxford, Princeton: Princeton University Press.
- Singer, Ben (2001) *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and its Contexts*. New York: Columbia University Press.
- Soila, Tytti (1991) *Kvinnors ansikte: stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodra*. Stockholm University: Department of Theatre and Cinema Arts.
- Strandberg, Niina (2004) "Mellan tvång och fri vilja". Teoksessa Ola Florin, Daniel Lundquist, Eva Stenstam & Klas Viklund (toim.) *Vad har mitt liv med Lilja att göra?* Stockholm: Svenska filminstitutet, 22–29.
- Svanström, Yvonne (2004) "Criminalizing the John – A Swedish Gender Model?" Teoksessa Joyce Outshoorn (toim.) *The Politics of Prostitution: Women's Movements, Democratic States and the Globalisation of Sex Commerce*. Cambridge: Cambridge University Press, 225–244.
- Tigervall, Carina (2005) *folkhemsk film: Med "invandraren" i rollen som den sympatiska Andre*. Uumaja: Umeå universitet.
- Walkowitz, Judith R. (1992) *City of Dreadful Delight: Narratives of Sexual Danger in Late-Victorian London*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Wright, Rochelle (2005) "'Immigrant Film' in Sweden at the Millennium". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor G. Elkington (toim.) *Transnational Cinema in the Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 55–72.

Tommi Röpötti

Tommi Röpötti, FT
Mediatutkimus, Turun yliopisto

”TÄÄ ON KAIKKI IHAN SUN PARHAAKS”

Koti, luokka ja sukupolvikonflikti elokuvassa *Paha perhe* (2010)



Artikkelissa tarkastellaan yhteiskuntaluokan asettamien odotusten aiheuttamaa sukupolvikonfliktia ja kodin hajoamista elokuvassa Paha perhe. Varakkaan perheen isän ja hänen aikuisuuden kynnyksellä olevan poikansa välistä konfliktia lähestytään isän arvojen siirtämisen kriisinä ja kriisiä seuraavana ihmisjätetuoltona, normaaliksi määrittävää järjestystä haastavien ihmisten syrjään sysäämisinä. Paha perhe on esimerkki nykyajan uusliberalismin menestymisen vaatimuksen tuottamasta tarpeesta hallita sitä, miten yhteisöön voi kuulua.

Aleksi Salmenperän käsikirjoittama ja ohjaama *Paha perhe* (2010) on musta komedia sukupolvikonfliktista ja isän pakonomaisesta pyrkimyksestä hallita sitä, miten hänen perheessään tulisi elää. Hallinta tulee esille heti elokuvan prologissa, joka alkaa lähikuvalla kameraan katsovasta miehestä (kuva 1). Taustalla soi rauhallinen kitaran säestämä, lasten soittorasiasiaa muistuttava kellopelimelodia, joka suoraan kameraan luodun katseen kanssa johdattaa meidät miehen pään sisään. Musiikki tuntuu jäljittelevän hänen ajatteluaan. Lähikuvaa seuraa elokuvan mustavalkoinen, mustavalkoista vastakkaisuuden asetelmaa ehdottava nimi ”Paha perhe”, minkä jälkeen näemme, että mies katsoo miekkailua. Kuulemme miekkailun ääniä, ja musiikkiin tulevat mukaan jouset. Fokus on miehessä, sillä edelleen hänen ajatteluaan ja näkökulmaansa korostava kellopeli soi voimakkaimpana.

Mies huutaa miekkailevalle pojalleen ohjeita. Poika kuitenkin häviää ottelunsa, ottaa miekkailukypärän päästään ja kävelee pois miekkailualueelta. Kuva ja sitä seuraava vastakuva katseista vihjaavat isän ja pojan hankalasta suhteesta: poika kääntää ärsyyntyneen näköisenä katseensa isään, jonka katse painuu kohti lattiaa (kuvat 2 ja 3). Kuva–vastakuva-leikkaus hämärtää jatkuvuusleikkauksen 180-asteen sääntöä, mikä tuo isän ja pojan suhteen särön näkyviin myös kerronnan tasolla.

Ohjeita huutanut mies on Mikael Lindgren (Ville Virtanen), hovioikeuden tuomari, jolla on lääkärivaimonsa Lauran (Veera Kiiskinen) kanssa kaksi poikaa, kymmenvuotias Milo (Niko Mäenpää) sekä miekkailemassa ollut kahdeksantoistavuotias Dani (Lauri Tilkanen). Dani on Mikaelin aiemmasta,



1 EG-luokittelu eli Robert Eriksonin ja John H. Goldthorpen (1992) luoma luokkaluokittelu on tämän päivän yhteiskuntatutkimuksessa eniten käytetty luokittelu. Siinä luokka-aseman keskeiset tekijät ovat ammatti ja status. (Erola 2010, 28–32; ks. myös Kontula 2016, 18.)

Kuvat 1–3 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Paha perhe*. Särö.

eroon päättyneestä avioliitosta. Danin siskoa Tildaa (Pihla Viitala) Mikael ei ole nähnyt sen jälkeen, kun Tilda muutti eron hetkellä lasten yhteisen äidin kanssa Tanskaan. Dani oli tuolloin kahden kuukauden ikäinen. Mikaelin perheeseen kuuluu myös heillä asuva Mikaelin puhekyvytön, Alzheimerin tautia sairastava isä (Ismo Kallio), jolla on oma hoitaja. Mikaelin ja Lauran ammatit asettavat perheen ylempään keskiluokkaan tai EG-luokittelun¹ mukaiseen menestyvään eliittiin.

Prologi asettaa Mikaelin tilanteeseen, jossa hän joutuu miettimään suhtautumistaan poikansa ”menestymättömyyteen”. Kun miekkailukohtauksen lopussa paikalla katsojana olevan, pyörätuolissa istuvan Danin isoisän silmäluomet painuvat kiinni, on kuin hän tietäisi, mitä tästä seuraa. Miekkailutappioon liittyvät kolmen sukupolven ilmeet ovat kartta elokuvan esittämään sukupolvikonfliktiin, jonka lähtökohta on keski-ikäisen, ylemmän keskiluokkaisen perheen isän pelko siitä, ettei hän onnistu siirtämään pojalleen omia, kaikki elämänalueet toisiinsa kytkeviä, menestystä mittana pitämiään arvojaan.

Paha perhe on yksi esimerkki siitä, miten luokka ja uusliberalistinen menestymisen vaatimuksen eetos asettuvat 2000-luvun suomalaisen elokuvan kehikseksi. Tarkastelen niitä suhteessa perheeseen kuulumisen (*belonging*) esittämiseen. Elokuvan juoni käynnistyy, kun Dani herättää yöllä isänsä ja kertoo äidin kuolleen. Kun Tilda tulee Suomeen hautaamaan äitinsä, hän asettuu tahtomattaan katalyytiksi isän ja pojan orastavaan konfliktiin. Mikael kokee perheensä järjestyksen kyseenalaistuvan. Ylläpitääkseen haluamaansa

järjestystä hän ryhtyy ulos sulkemalla määrittämään sitä, kuka hänen perheeseensä voi kuulua.

Lähestyn *Pahaa perhettä* luokkateknologiana, joka esittää ulos rajaavaa *ihmisjätehuoltoa*, ja kysyn, miten ja miksi elokuvassa neuvotellaan sukupolvikonfliktista suhteessa luokkaan ja isän ihmisjätehuoltotoimiin. Aloitan määrittelemällä ihmisjätehuollon ja luokkateknologian sekä sen, miksi uusliberalistinen eetos kehystää 2000-luvun suomalaista elokuvaa. Tarkastelen ihmisjätehuoltoa perheen tasolla, mutta artikkeli avautuu laajemmin kysymykseksi uusliberalistisen järjestyksen ideaalisubjektista ja seurauksista. Esitän, että isän toimet, jotka rajaavat perheeseen kuulumista, esittävät uusliberalistisen politiikan ja eetoksen johtaman nyky-yhteiskunnan pienoiskoossa.

Elokuva ja ihmisjätehuolto

2000-luku on suomalaisen elokuvan ajanjaksona erityinen ensinnäkin siksi, että 1990-luvun jälkipuoliskolla elokuvissa konkretisoitui katsojamäärien nousuun tähdännyt muutos. Siihen vaikutti oleellisesti Suomen elokuvasäätiön tukipolitiikka, joka alkoi 1990-luvun mittaan painottaa taide-elokuvan ja tekijän yksilöllisen ilmaisun sijaan markkinalähtöistä ajattelua (ks. Pantti 2005). Toiseksi 1990-luvun lopussa alkaneesta suomalaisen elokuvan buumista lähtien kotimaiset elokuvat ovat katsojamäärin mitattuna olleet meillä erittäin suosittuja.² Koska elokuvat tavoittavat paljon yleisöä, niillä on potentiaalia vaikuttaa asenteisiin ja arvostuksiin.

Paha perhe avautuu luokkateknologiaksi samaan tapaan kuin Teresa de Lauretis (1980; 1987) tarkastelee elokuvaa sosiaali- ja tarkemmin sukupuoliteknologiana: elokuva voi heijastella tekohetkensä yhteiskunnallisia virtauksia, mutta se on ensisijaisesti representaatiokoneisto, joka ylläpitää tai kyseenalaistaa käsityksiämme esimerkiksi eritaustaisista ihmisistä ja eri asioista, kuten sukupolvikonfliktista, iästä ja yhteiskuntaluokista. Elokuvat ovat tässä prosessissa tärkeitä, sillä ne kertovat kulttuurisesti tuotetuista tavoista, joilla maailmassa olemisen ehtoja halutaan ja voidaan ymmärtää, ja ne voivat esittää vaihtoehtoisia tapoja ymmärtää vallitsevia yhteiskunnallisia virtauksia ja eetoksia (vrt. Bauman 2004, 16–17; Evans & Giroux 2015, xiii; ks. myös Steinby 2008, 28).

2000-luvun uusliberalistisen markkina- ja kilpailueetoksen kehyksessä de Lauretis'n näkemys elokuvasta ihmisiä representaatioiden määrittelevänä teknologiana avaa yhteiskuntaluokan tarkasteluun mukaan ottamisen ja ulos rajaamisen näkökulman, joka muistuttaa Henry Giroux'n (2012) ajatusta uusliberalistisen politiikan harjoittamasta *ihmisjätehuollosta* (*human waste management*).

Giroux (2012, 18–19) määrittelee Yhdysvaltain kontekstissa 2000-luvun uusliberalistisen politiikan barbaariseksi kertakäyttökulttuuriksi, jonka oleellinen piirre on ihmisjätehuolto. Se on markkinaideologista toimintaa, jonka tarkoituksena on päästä eroon heikoista, yhteiskunnallista tukea tarvitsevista. Markkinavetoisessa järjestyksessä on taipumus nähdä suuri osa ihmisistä taakkana, koska politiikka on kiitollisuudenvelassa voiton maksimointiin tähtäävälle pääomalle (Evans & Giroux 2015, 45; ks. myös Bauman 2004, 39; Steinby 2008, 42). Esimerkiksi silloin, kun valtiollisen politiikan johtotähtenä on taloudellinen kilpailukyky, ihmisjätehuolto näyttäytyy menestyksen saavuttamisessa ja ylläpidossa hallinnan tietoisena toimintana.

2 Vuonna 2015 kotimaisten elokuvien katsojaosuus oli peräti 30 %, mikä on toiseksi korkein Euroopassa (Suomen elokuvasäätiö 2016, 4).

Luokkateknologian ja representaation politiikan näkökulmasta ihmisjätehuolto on läheinen Jonathan Bellerin (2006, 194–195) näkemykselle *pääomaelokuvasta* (*capital cinema*), joka pyrkii oman kerronnallisen aikatilajatkumonsa sisällä rajaamaan ulkopuolelleen kaiken ideologiansa vastaisen. Vaikka elokuva on yksiselitteisen määrittäjän sijaan neuvottelija, se osoittaa katsojalle position, josta neuvotteluun kannattaisi osallistua.

Ihmisjätehuolto ja pääomaelokuva määrittävät kahta toisiinsa kytkeytyvää ulottuvuutta, jotka vaikuttavat siihen, minkälaisena luokkateknologiana *Paha perhe* näyttäytyy. Ihmisjätehuolto liittyy ensi sijassa elokuvan sisältöön, jossa perheeseen kuulumisen määrittäminen ulos sulkemisena. Pääomaelokuva taas viittaa ennen muuta kerrontaan eli siihen, miten elokuva haluaa meidän perheestä ulos sulkemiseen suhtautuvan.

Zygmunt Baumanin (2004, 30–31) mukaan ihmisten yhteenkuuluvuuden hahmottaminen ja ylläpito on suunniteltua, ihmisten luomien sääntöjen mukaista järjestyksen hallintaa, jossa suunnitelmaan kuulumattomat voivat määrittäytyä jätteeksi. Jätteeksi ajautuminen voi Baumanin mukaan olla osin modernin talouskehityksen sivutuote. Sen sijaan Brad Evans ja Henry A. Giroux (2015, 5, 47–49) määrittelevät uusliberalismin Baumanin näkemystä reflektoiden aktiivisesti organisoiduksi väkivallaksi.³ Siinä väkivalta on ihmisjätehuoltoa, jonka kohteena ovat menestymättömät.

Menestys normaaliutena

Paha perhe ponkaisee liikkeelle sukupolvikonfliktista, joka on fiktiivisen nuorisokuvauksen perusta. Menestyksen vaatimuksen ulottaminen perheeseen kuulumisen määrittelyyn tuo tarkasteluun uusliberalismikriittisen kulman. Mikaelin perheestä ulos sulkevat toimet tuovat perheessä esiin luokkien välisen suhteen, jota David E. James (1996, 5) nimittää marxilaisesti yhteiskuntasuhteen ”piilotetuksi perustaksi”. Oleellista *Pahan perheen* asetelmassa on, että vaikka se tekee luokkajaon näkyväksi, se asettaa luokat yksipuoliseen, Mikaelin päänsisäiseen konfliktiin, joka ajaa hänet käyttämään valtaansa. Elokuva on myös esimerkki siitä, että pikemmin kuin abstraktiin omistajuuteen, luokkasuhde perustuu kykyyn tai mahdollisuuteen hallita toisia omaksi eduksi (Eagleton 2011, 171).

Pahassa perheessä perhe ei elokuvan nimestä huolimatta ole varsinaisesti paha. Paha on perheen isän oletus siitä, miten ”normaalissa” perheessä tulisi elää. Mikael yrittää kontrolloida lapsiaan ja koko perhettä, jotta se pysyisi hänen mielessään käsikirjoittamansa maailman rajoissa (ks. Chambers 2001, 27). Tuo normaaliksi määrittyvä ja rajattu maailma on ylemmän keskiluokkaisen ydinperheen menestystarina, jossa vanhemmat ohjaavat lapsiaan kohti hillityn käytöksen ja oman aatemaailmansa jatkuvuuden turvaavaa aikuisuutta (ks. Griffin 1993, 90, 93).

Uusliberalismin taloudellista menestystä ja kuluttajuutta palvovassa järjestyksessä luokalla ajatellaan jotenkin automaattisesti työväenluokkaa, kun taas yhteiskunnallisena normaaliutena määrittyvää, kuluttamaan kykenevää keskiluokkaa ei useinkaan ymmärretä samalla tavalla luokaksi (Dave 2007, 163; Skeggs 2004, 7). *Pahan perheen* ylemmän keskiluokan perhe on kuitenkin luokaton vain näennäisesti, sillä elokuva esittää ”luokkataistelun” yhden perheen sisällä. Perheen sisäinen kamppailu avautuu tarkasteltavaksi uusliberalismin vaikutuksena käytökseemme ja identiteettiimme. Koska ihminen on sopeutuvainen, merkittävät ympäristössä tapahtuvat muutokset vaikut-

3 Vaikka ihmisjätehuolto tuntuisi sanana metaforiselta, se viittaa aktiivisiin toimiin, joilla ihmisiä suljetaan yhteiskunnan ulkopuolelle. Tätä seuraten myös elokuvan, jonka tekeminen perustuu aiheen valinnasta ja käsikirjoittamisesta lähtien lukuisiin toisiinsa vaikuttaviin valintoihin ja ulos rajaamiseen, voi ajatella jonkin asian neuvotteluun osallistuvaksi väkivallan muodoksi.

Elokuvan teknologiaan liittyvän väkivallan tai jätehuollon tarkastelussa on kaksi toisiinsa liittyvää peruskäsitteellistä representatio ja kerronta. Esimerkiksi silloin, kun tarkastelemme yhteiskuntaluokkia elokuvassa, tärkeätä on ensin se, ilmenevätkö luokkajaot jotenkin merkittävästi elokuvan tarinassa. Jos luokalla ei ole merkitystä, elokuva saattaa luokka-asemien olemassaolon ja merkityksen kyseenalaistamalla toimia jätehuollona teeman tasolla. Kun luokkajako näkyy ja korostuu, elokuva valitsee todennäköisesti luokkateknologiana puolensa.

tavat myös käytökseemme, tapaamme toimia (Verhaeghe 2014, 104). Mikä tuo *Pahassa perheessä* ilmenevä uusliberalismin tuottama muutos sitten on?

Vuonna 1979 Michel Foucault (2008, 226–227) erotti liberalismien ja uusliberalismin käsitteellä *homo economicus*. Klassisessa liberalismissa käsite viittaa subjektin toimimiseen taloudellisen vaihdon osapuolena. Runsaan kolmenkymmenen vuoden aikana kehittyneessä uusliberalismissa ei enää olekaan ensi sijassa kyse vaihtokumppanuudesta, sillä *homo economicus* on ”itsensä yrittäjä (- -) itse oma pääomansa, tuottajansa ja ansioidensa lähde”. Paul Verhaeghen (2014, 74–75) mukaan vuosituhannen vaihteen tienoilla tällaisessa yksilön korostamisessa siirryttiin itsen löytämisestä itsen täydellistämiseen. Siinä menestyksestä tuli kaiken mitta. Uusliberalistisella eetoksella tarkoitankin juuri menestymisen vaatimusta ja sen toisena puolena epäonnistumisen kieltämistä.

Pahan perheen prologissa aloittama jatkuvuuden ja arvojen siirron neuvottelu voimistuu prologia seuraavassa kohtaauksessa, jossa epäonnistumisen kieltäminen nousee keskiöön. Mikaelin nuorempi poika Milo kysyy kotona isältään, onko tämä joskus tuomarintyössään tuominnut syyttömän vankilaan. Mikael sanoo olevansa ”sataprosenttisen varma”, että kaikki hänen tuomitsemansa ihmiset ovat olleet syyllisiä.

Mikael kieltää epäonnistumisen mahdollisuuden, vaikka hän ei voi olla täysin varma kaikista antamistaan tuomioista. Hän esittää erehtymätöntä vanhempaa. Kenties hän kieltää mahdolliset väärät tuomiot uusliberalismin muovaamana yksilönä myös siksi, että yksilöllisessä kilpailussa jokainen epäonnistuminen on heikkous, joka tekee haavoittuvaksi ja voi siten kohdistua itseä vastaan (Verhaeghe 2014, 206). Mikael vie ajatuksen kasvatusmielessä hölmöyteen asti, kun hän ei voi myöntää omille lapsilleenkaan, että hänen epäonnistumisensa olisi mahdollista. Keskustelun keskeyttää Dani, joka ohi kävellessään ilmoittaa lopettavansa miekkailun, ”sen pelleilyn”. Lausuma tuo mieleen väkivallan jatkuvuuden, sillä miekkailu tuntuu isän pojalleen osoittamalta harrastukselta.

Danin ilmoituksesta käydään isän ja poikien välillä lyhyt keskustelu, jossa nousee esiin keskiluokkaisuutta positiivisesti määrittäviä piirteitä. Miekkailussa koettu tappio – ja varsinkaan luovuttaminen – ei kuulu Mikaelin menestyksen maailmaan, jota määrittää erityisesti päämäärätietoinen yritteliäisyys (ks. Lahikainen & Mäkinen 2012, 8). Yritteliäisyyteen liittyy oleellisesti vielä periksiantamattomuus, johon vetoamalla Mikael yrittää kääntää Danin pään miekkailun jatkamisen kannalle: ”Jos antaa periksi periksiantamiselle, ni pian ei enää muuhun pystykään.” Kyse on jälleen jatkuvuudesta, mihin viittaa erityisesti Lauran kommentti miehensä itämaiselta viisaudelta kuulostavaan aforistiseen lohkaisuun: ”Sähän alat kuulostaa ihan isältä silloin ku se vielä puhu.”

Uusliberalismissa jokainen on yrittäjä ja oma pääomansa. Verhaeghe (2014, 163) korostaa, että erityisesti nuorten on pärjätäkseen ajateltava itsensä ”yrityksiksi”, joiden on koko ajan pyrittävä lisäämään markkina-arvoaan erilaisilla tiedoilla ja taidoilla. Tällainen taito voisi olla myös isän pojalleen haluama miekkailu, jolla on moniin muihin lajeihin nähden pienemmän harrastajamäärän yksilöllänsä massasta erottautumisen mahdollisuus. Kun Dani ilmoittaa lopettavansa miekkailun, Mikael kokee epäonnistuneensa, sillä koska vanhemmat ovat vastuussa lapsistaan, heidän on jatkuvuutta painottavassa järjestyksessä otettava vastuu niin lastensa onnistumisista kuin epäonnistumisistakin (Verhaeghe 2014, 191).

Uusliberalismissa politiikka ja talous kytkeytyvät erottamattomasti toisiinsa, mutta ennen kaikkea siinä on kyse ihmisenä olemisen ideaalin muuttumisesta ja ihmisenä olemisen hallinnasta (Read 2013, 26–27). Äärimilleen vietyinä hallinta tarkoittaa sitä, että kun kaikki elämänalueet saataan markkinoiden piiriin, joka tunkee menestyseetoksen kaikkialle (esim. Harvey 2005, 18), se ajaa arkisissakin tilanteissa pohtimaan omaa käytöstä ja toimintaa sijoitusten, panostusten ja niillä saavutetun tuoton näkökulmasta (vrt. Smith 2015, 37; Steinby 2008, 44). Tällöin ihmisten väliset suhteet voivat näyttäytyä epätasa-arvoista hyötyä osoittavina tavarasuhteina. Tämän Mikael on sisäistänyt. Luokka näyttäytyy Mikaelin haluaman järjestyksen pakottavana ylläpitona, johon muut perheenjäsenet joutuvat mukaan, koska he ovat oleellinen osa Mikaelin ulospäin näkyvää menestystarinaa.

Verhaeghen (2014, 180) mukaan jatkuva kilpailu ja menestymisen vaatimus pakottavat meistä esiin huonoimmat puolemmme, jollainen on esimerkiksi kyky valehdella vakuuttavasti. Uusliberalistisessa meritokratiassa, jossa jokainen on ”oman itsensä herra” ja kaikki kilpailevat kaikkia vastaan, valehteleminen houkuttelee, eivätkä toisen asemaan asettuminen tai tarve auttaa muita vaille omaa etua kuulu hyveisiin. Verhaeghen mainitsemiin huonoimpiin puoliin kuuluvatkin oman edun tavoittelu ja toisen näkeminen oman menestystarinan välikappaleena. (Ks. *ibid.*, 166, 174–175.)

Jos lähdemme siitä, että jokainen yhteiskunta pyrkii määrittämään sen, mikä ymmärretään normaaliksi ja mikä epänormaaliksi, Verhaeghen esittämiä huonoimpia puolia ja niiden vaikutusta voi tarkastella juuri normaaliuden neuvottelun, määrittelyn, tuottamisen ja haastamisen näkökulmasta.

Järjestys ja häiriö

Pahassa perheessä nykyhetkeä määrittää perheen ulkopuolelle sijoittuva menneisyys, joka tuottaa perheen luokkajärjestyksestä ylläpitävälle Mikaelille pelkoa ja ahdistusta.⁴ Nykyisyys ja menneisyys törmäävät, kun Dani herättää yöllä isänsä ja kertoo äidin kuolleen. Mikael on yrittänyt unohtaa epäonnistuneen menneisyytensä, jota hän nyt joutuu käsittelemään. Törmäys voimistuu, kun Tilda, jonka Mikael on jo kerran sulkenut maailmansa ulkopuolelle, tulee Suomeen äitinsä hautajaisiin.

Lopullisesti Mikaelin varjelema järjestys järkkyy, kun Dani ja Tilda nopeasti lähentyvät toisiaan. Tilda on Mikaelille järjestyshäiriö, normaaliuden, keskiluokkaisten arvojen menettämisen uhka. Jos pojat ajattelee ”isien omaisuudeksi” ja heidän työnsä jatkajiksi (Varto 2002, 171), Mikael pelkää normaaliuttaan määrittävän jatkuvuuden katkeavan. Syynä on kuvitelma, että Danilla ja Tildalla, jotka tapaavat toisensa ensimmäistä kertaa, on seksisuhde. Mikaelin mielikuvitus alkaa laukata, kun sukutapaamisessa perheen ulkopuolinen, Kari (Tomi Salmela), yllyttää häntä lastensa tarkempaan kontrolliin. Kari redusoi nuoruuden seksuaalisuuteen ja harkitsemattomuuteen ja saa Mikaelissa aikaan moraalisen paniikin.

Sukutapaamisesta pois lähtiessä Mikael pakottaa Danin ajamaan, jotta tämä ei voisi istua Tildan vieressä takapenkillä. Mikael repii poikansa väkisin takapenkiltä auton rattiin, vaikka tällä ei ole vielä ajokorttia. ”Pidetään sellanen koti-inssi, kenraali”, poikansa ajo-opettajana toimiva Mikael toteaa. Kuljettajan paikalle pakotettu Dani peruuttaa täyttä vauhtia takana olevan auton kylkeen ja kysyy ilmeenkään värähtämättä: ”Reputiks mä?” Kolaroimalla Dani osoittaa isältä-pojalle-jatkuvuuden katkenneen.

4 Epävarmuuden tuottamaa keskiluokan ahdistusta on tarkasteltu aiemmin useiden eri lajien elokuvissa. Esimerkiksi Douglas Kellner (1996) tarkastelee 1980-luvulla tehtyjä, yliluonnollista, perheen ulkopuolelta nousevaa kauhua esittäviä *Poltergeist*-elokuvia (USA 1982–1988) amerikkalaisen keskiluokan pelkojen ja epävarmuuden allegoriana. Paul Dave (2007) taas analysoi urbaania draamaa *Sliding Doors* (USA 1998) esimerkkinä keskiluokaisuudesta epävarmuuden määrittämänä taisteluareenana.

Mikael tulee pakkomielleisyytensä takia nöyryyttäneeksi itseään, kun hän isänä ja ajo-opettajana epäonnistuu muiden silmien edessä. Kolaroinnin jälkeen kotiin ajetaan rikkinäisellä autolla, joka on konkreettinen merkki järjestyshäiriöstä, epäonnistumisesta ja perheen murtumisesta. Matkaa säestää prologista tuttu kellopelimusiikki. Musiikki peittää kaikki muut äänet alleen ja ohjaa meidät näin jälleen Mikaelin ajatuksiin. Hänen maailmanjärjestyksensä pahinta tapahtuneessa on, että hänen epäonnistumisestaan olivat todistamassa hänelle läheiset ihmiset, joiden tulisi ajatella, että hänellä on kaikki hyvin.

Sosiaalinen maailma on presuppositioiden maailma, jossa ryhmiin kuulumista ohjaavat ääneen lausumattomat erilaisin toistuvien toimien, rituaalien ja mallein rakennetut ehdot (vrt. Bourdieu 2013, 92). Perheessä nuo ehdot muodostavat kuulumisen perustan, joka syntyy ja lujittuu tavallisesti vanhempien määrittämiä malleja ja käytäntöjä performatiivisesti toistamalla (vrt. Bell 1999, 3.) *Paha perhe* korostaa, että perheeseen kuulumisen ei ole tasa-arvoista, sillä sukupolvihierarkia tekee siitä lähtökohtaisesti epätasa-arvoisen. Perheeseen kuulumisen ääneen lausumattomat ehdot tulevat *Pahassa perheessä* esiin, kun niitä Mikaelin mielestä – tai paremminkin mielessä – rikotaan. Tällöin rikotaan vallassa olevan asettamia sosiaalisia normeja (ks. Verhaeghe 2014, 209).

Jos koti rakentuu voimakkaan hierarkkisesti eikä anna tilaa nuoren näkemyksille ja mielipiteille, se mitä todennäköisimmin kannustaa nuorta erottautumaan perheestä (esim. Douglas 1991, 287). Koska perhe ohjaa keskeisellä tavalla talouteen, politiikkaan, seksuaalisuuteen ja muihin yhteiskuntajärjestyksen kannalta tärkeiksi koettaviin arvoihin suhtautumista, (esim. Griffin 1993, 159; ks. myös Dimmock 2005, 192–193), kuten *Pahassa perheessä*, ei ole ihme, että koti ja perhe näyttävät elokuvissa usein sukupolvikonfliktin tilana, jonka kuulumisen määrittely aiheuttaa.

Usein on esitetty, että median nuorisokuvaukset kertovat aikuisten ja yhteiskunnan tarpeesta määritellä ja kontrolloida nuoria (esim. Bourdieu 1985; Römpötti 2012). Tällöin nuoren representaatioissa on kyse vanhempien ja yhteiskunnan asettamista toiveista ja odotuksista. Jos nuori ei kykene toimimaan odotusten mukaisesti, hänet voidaan esittää pahana, pelottavana ja siten ”epänormaalina”. Näin osoitetaan, että nuorta on tarpeen ohjata ja kontrolloida. (Vrt. Verhaeghe 2014, 153, 148.) Näin elokuva myös toimisi ideologisena representaatiokoneistona.

Pahassa perheessä Dani toimii isän järjestyksen vastaisesti. Genrevalinnallaan elokuva kuitenkin väistää uusliberalismin pönkittämisen, sillä isän pojalleen osoittama menestystarina esitetään mustana komediana. Dani ei halua toteuttaa isänsä määrittämää menestystarinaa tai toimia isänsä menestystarinan osana. Genreristeyksissä eli paikoissa, jotka ehdottavat draamaan komediallista ymmärrystä, *Paha perhe* haastaa luokkateknologiana vallitsevan järjestyksen esittäessään ylemmän keskiluokan perheen isän vaatiman järjestyksen pakottavana, kiusaavana ja naurettavana.

Taantumuksellisesti ajatellen *Pahan perheen* sukupolvikonflikti olisi kertomus siitä, mitä tapahtuu, kun ydinperhemalli järkkyy. Ydinperheen malli on neuvottelun kohteena kuitenkin jo lähtökohtaisesti, sillä Deborah Chambersia (2001, 66) lainaten Mikaelin perhe on toimintahäiriöinen (*dysfunctional*), toiseuteen viittaava yksikkö, joka populaarikulttuurin nykyarjen kuvauksissa esitetään usein tragikoomisena.⁵ *Pahassa perheessä* moraalien kadottavan isän mielikuvituksen toimintahäiriö hajottaa perheen pysyvästi ja tekee siitä epäonnistuneen rakennelman, jonka syynä on hänen mielessään sukupuolittunut menneisyys.

5 Toinen, alemman yhteiskuntaluokan maailmaan sijoittuva kotimainen uusliberalismin kytkeytyvä tragikomediasimerkki on hajonneen työväenluokkaisen perheen elämää kuvaava *Päin seinää* (Antti Heikki Pesonen, 2014). Se menee komediaalisuudessaan niin pitkälle, että se tuntuu köyhyyden kulttuurin teesin mukaisesti väittävän henkilöiden olevan moraalittomia ja itse vastuussa epäonnistumisistaan.

Menneisyys on jätettä

Menneisyyden negatiivinen tapahtuma eli avioero, jonka Mikael esittää Danin äidin syyksi, laukaisee Mikaelin ihmisjätehuoltotoimet. Mikael on sulkenut elämästään pois menneisyyden, jota hän ei kyennyt hallitsemaan. Se on hänelle jätettä, joka on yritettävä pitää piilossa, koska se kertoo hänen epäonnistuneen.

Menneisyydestä ponkaiseva ihmisjätehuolto tekee perheen järjestyksestä voimakkaasti sukupuolitetun. Tämä käy selväksi, kun Dani tulee yöllä kertomaan isälleen äidin kuolleen. Dani istuu sängyn vieressä tuolilla, herättää isänsä ja sanoo asiansa. Näemme Danin kuvan etualalla, mutta Mikael ei nouse sängystään ja esimerkiksi lohduta poikaansa, mikä tuntuisi isälle sopivalta käytökseltä. Hän vain makaa sängyssään ja toteaa kuin mihin tahansa kuulemaansa: ”Okei.” (Kuva 4.) Kun Dani isänsä lakonisen vastauksen jälkeen kävelee pois huoneesta, kamera pysyy paikallaan ja kuvarajaus samana. Menneisyyden jäteluonne, Mikaelin unohtamisen aktiivisuus, tehdään selväksi, kun Laura nousee Mikaelin selän takaa ja kysyy, kuka on kuollut (kuva 5). Mikael vastaa päätään kääntämättä selkä Lauraan päin: ”Ei kukaan.” Mikaelille kariutunut avioliitto, ja kaikki sen mukana kahdeksantoista vuotta sitten perheen miesten (Mikael ja Dani) ulkopuolelle rajattu, ei ole enää ollut olemassa.



Kuvat 4 ja 5 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Paha perhe*. Menneisyys iskee.

Erossa kaksivuotias Tilda muutti äitinsä kanssa Tanskaan ja kaksikuu-kautinen Dani jäi asumaan isänsä kanssa. Mikaelin mukaan Danin äiti jätti perheensä äitiyslomalla Mikaelin rokkariksi määrittelemän toisen miehen kanssa, koska ”ei kuulemma pystynyt hengittämään”.⁶ Mikael on avioerossa jätetuoltanut omasta mielestään epäonnistuneen avioliiton syyn, Danin äidin ja hänestä muistuttavan tyttärensä, pois Suomesta. Kun Tilda tulee Suomeen, Mikaelin hyvä-paha-akselilla mielessään sukupuolittama maailma järkkyy.

Järkkymistä seuraavan perheestä ulosrajaamisen Mikael aloittaa, kun Laura saattaa hänet hautausmaalle. Mikael pyytää Lauraa yöpymään Milon kanssa yhden yön hotellissa. Pyyntönsä lopuksi hän viittaa tyttärensä läsnä-oloon epänormaalina tilana: ”Lentää varmaan huomenna takasin. Päästään normaaliin päiväjärjestykseen.”

Haudalle kävellessään Mikael jää ensin seisomaan etäälle, kun hän näkee Danin ja Tildan seisovan yhteisen äitinsä haudalla. Haudalla kohtaukseen tulee absurdi vire, kun Mikael lukee kukkiin kiinnitetyn muistovärssyn kuin kenelle tahansa vieraille ihmiselle. Dani on valinnut puolensa: hänen ja Tildan katseet kohtaavat, kun he tuijottavat tavanmukaista hautajaisiin osallistuvan rituaalia suorittavaa isänsä haudan toiselta puolelta (kuva 6).

6 Elokuvasssa käsiteltävän seksuaalisuuden teeman kan-nalta humoristisesti rokkarin yhtyeen nimi on Motherfuckers.



Kuva 6 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Paha perhe*. Dani on valinnut puolensa.

Mikaelin aktiivinen menneisyyteen liittyvä ihmisjätehuolto tulee konkreettisesti sukupolvien ja luokkien välille, kun Dani ja Tilda katsovat perheen valokuva-albumia. Perhealbumi on performanssin väline, käsikirjoitettu toiston speaktaakkeli, jossa perhe-elämän valituilla huippukohtilla rakennetaan ja osoitetaan kuulumista (Chambers 2001, 29). Perhealbumissa valokuvat toimivat halutun muistin proteesina, eli mukaan valitut ja ulos rajatut kuvat osoittavat sen, mikä halutaan unohtaa. Tildan valokuvaa Mikaelin albumeista ei löydy.

Tildan valokuvien puuttumisen syyn Mikael siirtää Tildan ja Danin äidille toteamalla: ”Kyllä niitä otettiin. Oiskohan ne siinä muutossa johonkin hukkun. Äitis ei ollut niitä kaikista järjestelmällisimpiä.” Tildan ilmeestä Mikael huomaa tämän tietävän, että hän on pyyhkinyt elämästään pois kaikki tyttärensä jäljet. Tildan läsnäolo tekee Mikaelin epämiellyttävän tietoiseksi kuulumisen prosessuaalisuudesta, omasta kuulumisen sääntelystä sekä siitä, että hän ja hänen oma maailmansakin on hallitsematon (vrt. Lähdesmäki et al. 2016, 237).

Kuvien jätteen luokittelamisen paljastumisen jälkeen, kun perhe on matkalla sukulaistapaamiseen, Mikael sanoo autossa Tildalle, tätä kuin menneisyyttä taustapeleistä katsoen: ”Mä haluan, että sä tiedät, että sulla on perhe – jos sä sellasta tarvitset.” Perheellä Mikael viittaa omaan normaaliksi määrittämäänsä keskiluokkaisuuteen, johon Tilda ei kuulu. Mikaelin repliikin vastakuvana näemme Tildan ilmeen, joka kertoo hänen tietävän, että Mikael valehtelee, kuten aiemmin perhealbumia katsoessa.

Myöhemmin, kun Mikael on jättänyt kaiken hienotunteisuuden syrjään, hän yrittää rahalla jätehuoltaa Tildan ulos perheestään hänelle ”kuuluvalle” paikalle. Dani ja Tilda ovat siirtäneet salaa isänsä tililtä kolmekymmentätuhatta euroa lähteäkseen yhdessä Costa Ricaan. Mikael tarjoaa summaa Tildalle sen jälkeen, kun hänelle moraalisen paniikin syöttänyt Kari on Mikaelin palkkaaman etsivän kanssa järjestänyt Tildan ja Danin erilleen. Mikael ja Tilda käyvät kotona kahden kesken lyhyen keskustelun, joka korostaa Mikaelin aktiivista erontekoa hänen ja tyttärensä edustaman alemman luokan välillä.

MIKAEL: Saat pitää ne kolkyt tuhatta. Maksat sillä terapias (tauko). Kun mä sanon mä oon pahoillani, mä en parempaan pysty. Hyvää yötä. (Nousee ja yrittää lähteä.)

TILDA: (Istuu pöydän ääressä.) Isä, mikset sä koskaan vastannu mun puheluihin?

MIKAEL: Mä en muista. Soitit sä usein?

TILDA: Aika usein.

MIKAEL: Sul on hyvä syy olla muhun todella pettyny. (Lähtee pois.)

Sen sijaan, että Mikael yrittäisi selittää käytöstään, hän näyttää olevansa kiinnostunut ihan muista asioista. Mikael kiinnittää kaksisuuntaisen keskustelun sijaan huomionsa viinin purskutteluun ja kurlaukseen. Näin hän korostaa Tildan olevan hänen ylemmän keskiluokan maailmassaan jätettä. Leikkaus yleiskuvasta lähikuvaan viiniä maistelevasta eliitistä merkitsee Mikaelin käytöksen tahdittomuuden. Se on myös konkreettinen osoitus tavasta, jolla elokuva luokkateknologiana tekee tilanteesta komediallisen. Kamera seuraa tilannetta ulkopuolisena mutta asettaa meidät eettisellä tasolla hämmentyneen Tildan asemaan. Siksi vastakkainasettelu kritisoi Mikaelin omaksumaa keskiluokkaisuuden menestyseetosta, jonka mukaan muista kannattaa välittää vain tavalla, joka vaikuttaa omaan menestymiseen ja sen ilmenemiseen.

Luokka-asema kytkeytyy sukupuoleen menneisyys–nykyisyys-jaon lisäksi sekä Tildan ulkoisten piirteiden että käytöksen osalta. Suomeen tultuaan Tilda on lähetystössä konsulin juttusilla, jolloin käy ilmi, että hänellä ja hänen äidillään ei ole ollut Tanskassa asuntoa. Ainakaan Tilda ei kerro osoitetta. Asunnottomuus osoittaa keskiluokkaisuuden ideaalin saavuttamattomuutta, kuluttajakansalaisena epäonnistumista ja siten, vallitsevassa järjestyksessä, liiallisuutta (ks. Lahikainen & Järvinen 2012, 12). Tilda eroaa olemuksensa, voimakkaasti meikillä rajattujen silmiensä ja ei-huolitelluilta vaikuttavien hiustensa puolesta elokuvan muista henkilöistä. Vaikka Tildaa ei ehkä ulkonäön perusteella voi suoranaisesti kuvailla määreillä liiallinen ja vastenmielinen, jotka Beverley Skeggs (2004, 99–103) liittää työväenluokkaisen naisen stereotyyppiseen representaatioon, hänen käytöstään ne kuitenkin kuvaavat hyvin. Mikael kokee Tildan liialliseksi siksi, että hän edustaa sitä, minkä hän on rajannut ulos Danille määrittämästään normaalista, porvariston hillityn charmin maailmasta.

Erityisen uhkaavaksi Mikael kokee Tildan seksuaalisuuden. Dania suojaavassa järjestyksessään hän pelkää, että Tildan käytöksen liiallisuus ja yllyttävyyttä muuttavat Danin harkitsemattomaksi. Pelko muistuttaa Skeggsin (2004, 100) huomiosta, jonka mukaan työväenluokkaisen naisen seksuaalisuutta on representoitu uhkana koko läntiselle sivilisaatiolle. Sukupuoleen liitetyn liiallisuuden merkitys jätehuolletun menneisyyden ja normitettua keskiluokkaisuutta uhkaavan käytöksen merkitsijänä korostuu kohtauksessa, jossa Mikael koputtaa oveen Danin ja Tildan polttaessa huoneessa marihuanaa. Mikael repii Danin sängystä ja raahaa hänet vaatteet päällä suihkuun.

Vettä valuvan suihkun alla Mikael lyö avokämmenellä Dania poskelle ja saa yhden iskun takaisin. Hän korottaa ääntään ja nimittelee poikaansa: ”Saatanan aasi! Mikä suhun on menny? Kuvittelet sä yhtäkkiä voivas tehdä iha mitä vaan?” (kuva 7). Dani on astunut Mikaelin rajaaman hillityn keskiluokkaisen – ja marihuanan polttamisellaan lainmukaisen – käytöskoodiston ulkopuolelle. Poika ei ole enää isän kontrollissa, mitä osoittaa konkreettisena jälkenä tatuointi. Se on kuin toisen luokan merkki, jonka Mikael näkee revittyään Danilta paidan päältä (kuva 8). Mikael pitää syynä ainoastaan Tildan liiallisen käytöksen vaikutusta. ”Et sä nää, mitä se tekee sulle”, Mikael kysyy ja harppoo Tildan luokse.



Kuvat 7–10 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Paha perhe*. ”Dani on mun poika.”

Mikaelin puhuessa Tildan puolilähikuvassa nähtävien, Mikaelia ylöspäin katsovien kasvojen ilmeen muutos kertoo, miltä tuntuu tulla jälleen sysätyksi syrjään (kuvat 9 ja 10). Mikael toteaa: ”Sun ei tarvii opettaa sille kaikkia temppejäs. Dani on mun poika.” Sanavalinnallaan Mikael rajaa Tildan perheen ulkopuolelle. Tokaisunsa jälkeen hän lähtee välittömästi pois huoneesta antamatta Tildalle mahdollisuutta sanoa mitään. Toisaalta Mikael mitätöi tyttärensä olemassaolon niin tylästi, että kenties Tilda ei olisi edes saanut mitään sanottua. Mikaelin aktiivisen jätehuollon tylyyttä korostaa suora leikkaus Tildan suruun kääntyneestä ilmeestä teepöytään, jossa Mikael käyttäytyy kuin mitään ei olisi tapahtunut. Mikaelin ihmisjätehuollossa kuitenkin työ ja koti sotkeutuvat toisiinsa, mikä saa hänet vähitellen ymmärtämään sen, että hänen oma toimintansa saattaisi olla liiallista ja väärää.

Epäonnistumisista itsen jätehuoltamiseen

Sukupolvien välisessä konfliktissa kompromisseihin taipumaton Mikael on etsinyt yhteyttä poikaansa vain oman käsikirjoituksensa ehdoilla. Koska Mikael kokee Danin uhkaavan jatkuvuuden katkeamisella, hän päätyy lopulta toimimaan lainvastaisesti. Mikaelin ihmisjätehuolto on esimerkki siitä, miten uusliberalistisen menestyseetoksen pakonomainen ylläpito voi johtaa yksinäisyyteen. Verhaeghen (2014, 205–206) mukaan yksinäisyys on merkittävimpiä uusliberalismin yksilöiden välisen kilpailun tuottamia ongelmia. Mikaelin nähdäänkin elokuvassa monesti jäävän yksinäiseksi erityisesti silloin, kun hän on joutunut puolustamaan suojelemaansa järjestystä.

Hyvä esimerkki yksin jäämisestä on kohtaaminen, jossa lastensa suhteen luonnetta epäilevä Mikael hakee yllättäen Danin koulusta kesken oppitunnin ja vie hänet satama-alueelle, jossa hänen on aiemmin nähty opettavan Danille autolla ajamista. Sataman kylmässä, tuulisessa välitilassa isä ja poika seisovat vieretysten ja katsovat merelle. Mikael puhuu pojalleen viittaamalla normaaliuteen, epäonnistuu ja jää yksin yritettyään selittää, miksi hän ei hyväksy sitä, että Dani ja Tilda nukkuvat samassa huoneessa.

MIKAEL: Se on *epänormaalia* Dani.

DANI: Siin ei oo mitään pahaa.

MIKAEL: Älä viitti. Sä et ole noin yksinkertane.

DANI: Mä en halua puhuu tästä, sä et tajuu. (Kääntyy pois.)

MIKAEL: (Ottaa Dania olkapäästä kiinni.) Nimenomaan tajuun ja sen on loputtava. Mitä hyvänsä se onkin. Ei mun jumalauta tarvii edes tietää. Kuuntele meitä nyt. Onks tää sun mielestä *normaali* keskustelu?

DANI: No me ei nussita, jos se on se paise tässä!

MIKAEL: (Hermostuu silmin nähden.) Ai jaa, olette pitäytyneet (tauko) perinteisestä yhdynnästä. Hieno homma.

DANI: Vittu sä oot sekasin.

MIKAEL: Äläkä sitä paitsi valehtele mulle. Mä oon kuullu ääniä.

DANI: Siihen on lääkkeit.

Mikael viittaa keskustelun aikana kahdesti normaaliuteen ja Dani viimeisillä repliikeillään Mikaelin mielikuvitukseen ja ajattelun irrationaalisuuteen. Mikael epäonnistuu keskustelussa mutta ei anna periksi. Kuten hän elokuvan alussa Danille totesi: ”Jos antaa periks periksentamiseksi, ei enää muuhun pystykään.” Mikaelin periksentamattomuus kuitenkin johtaa yksin jäämisen (kuva 17) lisäksi siihen, että työ alkaa selvästi vaikuttaa kodin tapahtumiin ja kodin tapahtumiin liittyvä vilkas mielikuvitus tuomarintyöhön. Lopulta Mikael yrittää suojella päänsä sisälle rakentuneen maailman järjestystä rikkomalla lakia. Tapahtumasarja muistuttaa Mikaelin ja Milon elokuvan alussa käymää keskustelua siitä, onko Mikael joskus tuominnut syyttömän vankilaan.

Mikael ostaa pienen videokameran, jota hän tarkastelee oikeussalissa kesken käsiteltävänä olevan oikeusjutun todistajalausuntojen. Milon kanssa käyty keskustelu asettuu uuteen valoon, sillä Mikael ei keskity kuuntelemaan todistajalausuntoja mutta julistaa silti tuomion. Kotona Mikael piilottaa videokameran hyllyyn huoneessa, jossa Dani ja Tilda nukkuvat. Nuoret kuitenkin löytävät kameran hyllystä ennen nukahtamista.

Aamulla Mikael hakee hyllyyn piilottamansa kameran. Hän avaa sen pe-lokkaana mutta joutuu taas toteamaan epäonnistuneensa: kameran löytäneet



Kuva 11 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Paha perhe*. Nöyryytys.

Dani ja Tilda ovat pilailleet isänsä kustannuksella piiloutumalla lakanan alle ja esittämällä ulisevia haamuja. Kohtauksessa, jossa salakuvauksen yritys paljastuu, jännityksen laukaisee huumorin tuottama genreristeys. Se kutsuu meidät nauramaan Mikaelin älyttömälle toiminnalle. Epäonnistumisen paljastuminen näytetään lähikuvassa Mikaelin subjektiivisena katseena videokameran pieneen näyttöön (kuva 11). Epäonnistuminen nöyryyttää Mikaelia etenkin siksi, että Dani ja Tilda ovat pitäneet häntä pilkkanaan.

Luokkateknologiana elokuva osoittaa Mikaelin tekevän käyttäytymisellään itsestään perheensä toisen, periksiantamattomuudessaan yksinäisen ja poikkeavan, jonka muut huomaavat tarvitsevan apua. Ensin Dani toteaa humoristisesti mutta ainakin osin tosissaan isänsä kuulemiin ääniin, että ”siihen on lääkkeitä”. Lääkkeistä puhuminen muistuttaa Verhaeghen (2014, 33–34, 206) korostamaa ympäristön vaikutusta käytökseemme, toimintatapoihimme ja identiteettiimme. Vallitseva järjestys ei itse tätä käsittele, sillä uusliberalistinen ajattelutapa ei tunnu välittävän tuottamistaan vaikutuksista vaan keskittyy Mikaelin tapaan ainoastaan itseään häiritsevään erilaisuuteen, jonka järjestys leimaa epänormaaliksi. Tällaisena elokuvassa näyttäytyy sisarusten nukkuminen samassa huoneessa.

Mikaelin ongelmista mainitsee myös Laura, jonka Mikael on jätehuoltanut Milon kanssa hotelliin. Heidän piti viettää hotellissa yksi yö, mutta he ovatkin hotellissa, poissa Mikaelin tieltä, useita öitä. Kun Mikael käy katsomassa heitä, hän syyttää Lauraa siitä, että tämä on jättänyt Milon yksin hotellihuoneeseen. Hän tulee kuitenkin korostaneeksi oireellisesti itse, että kyse on nimenomaan hänen päässään tapahtuvasta liikkeestä.⁷

LAURA: Ai, minäkö se tässä se outo oon? Auta mua sitten. Kerro mulle, *mitä sun päässä liikkuu*.

MIKAEL: Dani ja Tilda nai toisiaan. *Mun päässä liikkuu* et se ei oo hyvä. *Mun päässä liikkuu* et sen pitää loppua. *Mun päässä liikkuu* et mun pitää se lopettaa.

Hotellissa käydystä, väittelyksi ja huutamiseksi kehittyneestä keskustelusta siirrytään kotiin, jossa hoitaja on leikkaamassa Mikaelin isän hiuksia. Mikael tempoo viereisessä huoneessa soutulaitettaan, kunnes kuin yhtäkkisestä päähänpistosta nousee, astelee hoitajan luo ja toteaa: ”Pakataas papan tavarat. No niin saman tien (tauko). Pääset vähän tuulettuu.” Vaikka Mikaelin isä on kotonakin ikänsä ja sairautensa vuoksi perheen ulkopuolinen (ks. Varjakoski 2015, 69), Mikael jätehuoltaa hänet järjestykselleen ylimääräisenä ja taakkana hoitokotiin. Pyörätuolissa istuvan, puhekyvyttömän isänsä perheestä ulosrajaaminen muistuttaa konkreettisesti uusliberalistista, talouteen perustuvaa jätehuoltoa, joka aina myös määrittelee oikeanlaista ihmisyyttä.

Isänsä perheestä ulos rajaamisestakin Mikael syyttää Tilda, jolle hän toteaa: ”Mä toimitin Papan hetkeks muualle. Ei senkään tarvitse kaikkee katsella.” Syytöksen hetkellä, viinilasin äärellä, vanhemman ja lapsen hierarkkisen suhteen mielivaltaisuus näyttäytyy äärimmilleen vietyinä, kun Mikaelin ja Tildan keskustelun kanssa leikataan ristiin tapahtumia saaresta, johon Kari on Mikaelin pyynnöstä Danin muiluttanut. Vapaudenriiston kohteeksi joutunut Dani käy Karin kimppuun ja vaatii saada puhelimensa. Kari kieltäytyy, painaa Danin pään lattiaan ja sanoo elokuvan sukupolvikonfliktin ja uusliberalistisen eetoksen avainlauseen: ”Tää on kaikki ihan sun parhaaks.”

Toteamus ulottuu myös Tildaan, sillä Mikaelin ja Karin mielessä sisarusten läheisyys ei ole normaalia. Tilda suutelee sisarellisesti Dania kerran, mutta koska emme näe mitään, mikä saisi päättelemään heidän suhteensa olevan

7 *Pahan perheen* arvos-
teluissa sisarusten välinen
seksuaalinen suhde ymmär-
rettiin pääasiassa Mikaelin
mielikuvituksen tuotteeksi.
Esimerkiksi *Turun Sanomien*
arvostelussa (Topelius 2010)
todetaan: ”Salmenperän tari-
noissa miesten pahin virhe on
heidän jättäytymisensä yksin,
mikä johtaa heidät kiertämään
tuloksetonta kehää omien
ajatustensa ympärillä.” Poikke-
us on *Karjalaisen* arvostelu
(Vaarala 2010), jonka otsikos-
sa jo kysyttiin: ”Voiko inestän
kieltävä isä olla ’ylisuojeleva’?”

seksuaalinen, elokuva kyseenalaistaa sen, että sukupolvikonfliktissa vanhempi aina tietäisi, mikä on aikuisuuden kynnyksellä olevalle lapselle parhaaksi. Näin elokuva kyseenalaistaa luokateknologiana myös pakottavan jatkuvuuden mallin, jota valta-asemassa oleva yrittää ihmisjätehuoltotoimin pitää yllä.

Karin toteamus liittyy sukupolvikonfliktiin, mutta Tildan kohdalla sitä voi selittää myös Mikaelin omaksumalla köyhyyden kulttuurin teesillä (*culture of poverty*). Teesi vapauttaa uusliberalistisen keskiluokan vastuusta, sillä sen mukaan epäonnistuminen on yksilön sukupolvelta toiselle siirtyvä moraalinen ongelma, joka estää menestyksen esimerkiksi työssä ja koulussa (ks. esim. Bulman 2013, 73; Gandal 2007, 4). Epäonnistumisen syyksi selitetään siis väärät arvot ja asenteet niin työntekoa, koulua kuin perhettäkin kohtaan. Tässä epäilyttävässä, pakottavassa näkemyksessä, jossa köyhyyttä pidetään ansaittuna (esim. Evans & Giroux 2015, 4), ihminen tuomitaan, koska häntä ei nähdä kykeneväksi omaksumaan valtajärjestyksen normina pitämiä keskiluokkaisia hyveitä.⁸ Siksi Mikael toimii poikkeuksellisesti poikaansa kohtaan ja haluaa päästä eroon tyttärestään – ja siksi elokuva esittää keskiluokkaisen maskuliinisuuden kriisiytyneenä, ideaaliasemansa menettäneenä niin, että epäonnistuneisuus, jota yritetään karttaa, esitetään lopulta pysyvänä tilana (ks. Chambers 2001, 109).

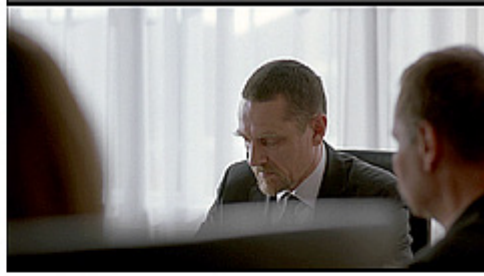
Helsingin Sanomien arvostelussa (Avola 2010) todetaan elokuvan näyttävän ”draaman keinoin, että tällainen miehen malli ei enää toimi, että maailma on ajanut lopullisesti sen ohi.” Kriisiin ovat ajaneet kaikille elämän alueille, perheeseenkin, ulottuva uusliberalistinen menestyksen vaatimus, joka on kolonisoanut Mikaelin tajunnan. Luokateknologiana elokuva korostaa tätä vakavissa, koomisilta tuntuvissa tilanteissa, joissa katsoja asemoidaan menestystä ylläpitämään pyrkivän epäilijäksi. Kun Mikael päättää jäädä tuomarin työstään virkavapaalle kyetäkseen kotona tiukempaan kontrolliin, hän yrittää työyhteisölleen peitellä epäonnistumistaan valehtelemalla:

Kaikki asiat on hyvin. Aion jäädä puolen vuoden virkavapaalle, ja jotta teidän ei tarvitsis spekuloida täällä syytä niin kerronkin (tauko) aion ryhtyä koti-isäks. Vanhempi poika on viimeistä vuotta koulussa ja (pitkä tauko) kirjoittaa. Nuorempi on juuri päässyt ensimmäisen vuotensa loppuun ja (tauko) että tähän ei tosiaan liity sen kummempaa dramatiikkaa että pitää vaan tarkistaa vähän, kaikki siis on hyvin, pitää vaan tarkistaa, että voisko joku asia olla vähän paremmin.

Mikaelin pöydän päästä tarjoaman selityksen (kuva 12) aikana hänet nähdään puolikuvassa työkavereiden päiden välistä (kuva 13). Näin meidät asemoidaan katsojina kuulemaan selitystä, jonka tiedämme valheeksi. Mikaelin puheen tauot implikoivat, että hänen on vaikea esittää asiaansa, ja tämä tuottaa tilanteeseen miltei vahingoniloista komiikkaa. Menestyksen vaatimus pakottaa Mikaelin valehtelemaan, mihin hän ei hallitusti työkavereidensa edessä pysty. Kun Mikael pitää Danin mainittuaan puheessaan pitkän tauon, näemme vastakuvassa pöydän ympärillä olevat kuulijat, joiden vaivaantuneet, sivulle hakeutuvat ja alaspäin painuvat katseet kertovat heidänkin tietävän, että Mikael ei puhu totta (kuva 14).

Virkavapaallaan Mikael jätehuoltaa itsensä ulos hovioikeudesta, yhteiskuntaa ylläpitävästä järjestelmästä, jonka harkitseva osa hän ei enää kodin tapahtumien vuoksi pysty olemaan. Tämä ei kuitenkaan estä häntä tarttumasta lakikirjaan kotona, jossa työ jatkuu. *Pahassa perheessä* kuulumisen jatkuva mukaan ottamisen ja ulosraajamisen prosessi kytkeytyykin oleellisesti juuri Mikaelin ammattiin, joka limittää perheen ja yhteiskunnan tason konkreet-

8 Tätä seuraten voi todeta, että uusliberalistisen luokkajärjestyksen perustava erhe on uskomus siitä, että kun riittävästi yrittää, jokainen voi menestyä. Ja kun menestystä tulee, se on jokaisen oma ansio. Toisaalta silloin, kun ajatellaan, että kaikki ovat oman onnensa seppiä, väitetään samassa jokaisen olevan itse syyppää, jos elämässä ei tule menestystä.



Kuvat 12–14 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Paha perhe*. ”Kaikki on hyvin.”

tisesti toisiinsa. Tuomarin työ on yhteiskunnallista ihmisjätehuoltoa, yhteiskuntaan kuulumisen rajojen osoittamista tavalla, jossa lainrikkoojat suljetaan yhteiskunnan ulkopuolelle.

Lain ja kodin yhteys konkretisoituu kohtauksessa, jonka alussa Mikael asettaa vinylisoitimesta soimaan kevyttä puhallinjatsia ja istuu sohvalle lukemaan romaania. Mikaelin toimet näyttävät performanssina ylemmän keskiluokan hillitystä, korkeakulttuurista saatavasta nautinnosta (vrt. Bourdieu 1984, 77).⁹ Mikael naurahtaa lukemalleen väkinäisesti ja tarkkailee samassa läheisen pöydän ääressä juttelevaa Tildaa ja Dania, jotka tutkiskelevat kämmentensä viivoja. Kuulemme Tildan sanat ”saat kaks lasta”, joista Mikael ärsyyntyy silmin nähden. Kun nuoret nousevat ja lähtevät nukkumaan, hän yrittää saada Danin nukkumaan omaan huoneeseensa siinä onnistumatta. Danin ja Tildan suljettua huoneensa oven Mikael hakee kirjahyllystä lakikirjan, kävelee lukossa olevalle ovelle ja lukee kovaan ääneen ärtyneenä:

Rikoslaki 17, pyk - - luku 22. Sukupuoliyhteys lähisukulaisten kesken. Joka on sukupuoliyhteydessä oman lapsensa tai tämän jälkeläisten kanssa, oman vanhempansa tai tämän vanhemman, taikka veljensä TAI SISARENKA KANSSA (ääntään entisestään korottaen), on tuomittava sukupuoliyhteydestä lähisukulaisten kesken sakkoon tai vankeuteen, kahdeksi vuodeksi vankeuteen. Haluutteks te saatanan apinat et mä teen rikosilmotuksen?

Mikael lukee lakikirjaa ääneen käytävässä, jossa hänet kuvataan elokuvassa monta kertaa subjektiivisella otoksella kävelemässä kohti Danin ja Tildan huo-

9 *Aamulehden* arvostelussa Antti Selkokari (2010) kirjoittaa uusliberalistiselle otteelle kuvaavasti: ”Perheen koti on pimeä lokaali, jossa levylaudalla pyörivät alinomia Chopinin preludit ja Brahmsin intermezzot. Ei siksi, että musiikista välitettäisiin, vaan siksi, että se on osa statukseen kuuluvaa sisustusta, kuten tottelevainen vaimo ja lapsetkin.”



Kuvat 15 ja 16 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Paha perhe*. ”Saatanan apinat - -.”

neen ovea tai katsomassa oven suuntaan. Käytävä on Mikaelin hallussa, mutta siitä on tullut hänelle vankila tai päänsisäisen järjestyksen ahdas labyrintti, jossa kaikki on niin kuin hän haluaa mutta jonka yksinäisyyteen hän myös tulee toimillaan itsensä sulkeneeksi. Ammattiaseman ottaminen ja lakikirjan siteeraaminen omille lapsille näyttää huvittavana siksikin, että Dani ja Tilda ovat lähteneet huoneesta pois sillä aikaa, kun Mikael on tuskissaan etsinyt lakikirjasta haluamaansa kohtaa. Hän siis jyrisee lakia yksinäisyydessään tyhjälle huoneelle (kuvat 15 ja 16).

Mikael lukee tuomarina lakia lapsilleen, joista on tullut hänelle samanlainen projekti kuin työssä käsiteltävistä oikeusjutuista. Työ ja koti sotkeutuvat toisiinsa, mutta samassa sotkeutuu Mikaelin oikeudentaju. Ymmärtämättömyys ja periksiantamattomuus johtavat siihen, että lopulta hän riistää pojaltaan vapauden.

Kun Mikael näkee Danin Karin autossa tainnutettuna, hän ymmärtää tehneensä väärin, kenties tuominneensa poikansa vailla varmuutta väärin perustein, minkä mahdollisuudesta kuulumme Milon kysyvän jo elokuvan alussa. Auton vietyä Danin näemme Mikaelin jäävän yksin seisomaan keskelle tietä (kuva 18). Menestyksen pinnan ylläpitoon ja epäonnistumisten piilottamiseen tähtäävä ihmisjätehuolto johtaa koko ajan laajenevaan yksinäisyyteen, mikä tuskin oli Mikaelin tarkoitus.

Ulos yksinäisyydestä?

Paha perhe kuvaa perhettä pienoiskokoisena yhteiskuntana, jossa käydään neuvottelua siitä, millä ehdoin perheeseen voi kuulua ja mitä siitä seuraa, jos ei käyttäydy odotetulla tavalla. Perheen hierarkiassa keskeisenä määrittäjänä näyttävät ylemmän keskiluokan perheen isän vaalimat arvot, joiden noudattamisen tulisi näkyä menestykseen liittyvänä hillittynä käytöksenä. Arvot, jotka johtavat isän ja pojan syveneeseen sukupolvikonfliktiin, ovat pinnan merkitys, yritteliäisyys ja periksiantamattomuus sekä niistä seuraamaan ajateltu menestyminen ja sen parina epäonnistumisen kieltäminen. Näiden toteutumista omalla kohdallaan perheen isä kontrolloi jääräpäisesti vailla kykyä tai halua kompromisseihin.

Perheessä valtaa pitävän keskeinen hallinnan keino on ihmisjätehuolto, vaadittuun tai oletettuun järjestykseen kuulumattomien henkilöiden sulkeminen perheyhteisön ulkopuolelle. Tähän viittaa myös artikkelin otsikko ”tää on kaikki ihan sun parhaaks”, jonka mukaan joku muu tietää ja päättää, mikä kenellekin on parasta. Konfliktissa valta kuvittelee aina tietävänsä sen,

mikä on kenellekin parhaaksi. Oman menestyksensä kuorta ylläpitävä Mikael toimii kuin yksiselitteiseksi rakennettu päämaelokuva, jossa ideologisesti oikeamielinen henkilö etenee päämäärätietoisesti kohti ongelman ratkaisua rajaamalla ristiriidat itsensä ulkopuolelle. *Paha perhe* kuitenkin tekee Mikaelin jätahuoltotoimet niin selväksi ja naurettavaksi, että se tulee haastaneeksi myös päämaelokuvan perustaa.

Paha perhe käy sukupolvikonfliktin kehyksessä neuvottelua uusliberalistisen eetoksen läpäisemän yhteiskunnan kilpailua ja menestystä ylimpänä mittanaan pitämistä arvoista ja niiden noudattamisen seurauksista. Uusliberalismin ihanneyksilö, joka välittää vain omasta menestyksestään, ilmestyi suomalaisen elokuvaan heti 1990-luvun lopussa käynnistyneen suomalaisen elokuvan buumin alkutahtien jälkeen vuoden 2000 alun *Levottomissa* (ensiltä 28.1.2000). Siinä lääkärinä työskentelevän nousukkaan keskiluokkaisen päähenkilömiehen ihmissuhteet näyttäytyvät vaihto- ja tavarasuhteina, joiden päämääränä on oma mielihyvä muista välittämättä.

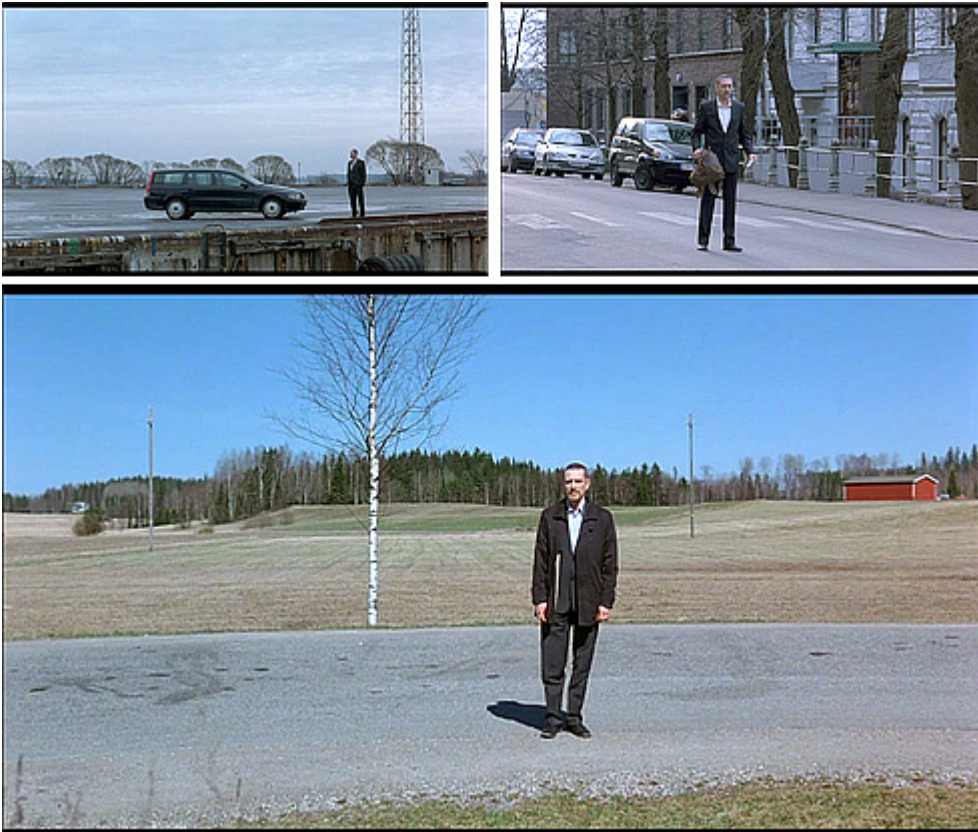
Paha perhe on yksi kertomus siitä, miten 2000-luvun uusliberalistisen politiikan ja eetoksen painossa luokkajakoja pidetään yllä. Kuulumista muuttoliikkeiden ja maahanmuuttajuuden näkökulmasta paljon tarkastellut Floya Anthias (2006, 17) pitää sijoiltaan olemista ja sitä seuraavaa syrjäyttämistä keskeisenä nykymaailmaa määrittävänä piirteenä. *Paha perhe* kuvaa tätä syrjäyttämistä yhteiskunnan mikrotasolla. Siinä perheeseen kuulumista määrittävä ja ulos rajaava toiminta ovat vallan näkökulmasta oikeanlaisen perheeseen kuulumisen ehtojen ylläpitoa. Luokkateknologiana *Paha perhe* kuitenkin, erityisesti komediaan taipuvissa genreristeyksissä, pyytää katsojaa kyseenalaistamaan isän ehdottomuuden. Näin se osoittaa sekä elokuvan tekemiseen liittyvän valinnan että vaihtoehtoisten maailmojen mahdollisuuden.

Perheiden ja sukupolvikonfliktin kautta uusliberalistista eetosta kuvataan ja kommentoidaan selvimmin 2010-luvulle tultaessa. *Pahan perheen* tapaan tästä hyvä esimerkki on *Roskisprinssi* (2011), jossa ylioppilaaksi päässeän keskiluokkaisen perheen pojan tulevaisuusodotukset ovat ristiriidassa isän asettamien menestysodotusten kanssa. Tämä ajaa pojan irtaantumaan perheestään. (Ks. Römpötti 2012.) Tällaisissa elokuvissa neuvotellaan kuulumisen ehdoista samoin kuin *Pahassa perheessä*, joskin niin, että nuori lähtee vapaaehtoisesti pois isänsä vaatimasta järjestyksestä, jota hän ei koe omakseen. Sukupolvikonflikti on kuulumisen neuvottelun aiheena merkittävä, sillä kuulumisen ja ulosrajaava vallankäytön jätahuolto tulevat selvimmin esiin suhteessa alisteisessa asemassa oleviin, esimerkiksi lapsiin ja nuoriin (esim. Lähdesmäki et al. 2016, 240).

Pahan perheen lopussa Mikael yrittää höllentää uhkaan perustuvaa luokkajärjestyttään ja siitä seurannutta yksinäisyyttään viemällä Danin Tildan luokse. Mikaelin käyttäytymisen absurdius korostuu, kun hän poikaansa kohdistamien laittomuuksien jälkeen yrittää vielä siirtyä isän ohjaavaan rooliin: ”Osaisinkohan mä nyt antaa sulle jotain isällisiä ohjeita (tauko) Älä koskaan - - Muista aina - -”. Keskusteluyrityksen epäonnistuminen osoittaa, että Mikaelin aiempi auktoriteettiasema on murtunut. Hän on jäänyt kyvyttömyyden tilaan, jossa hän ei saa sanottua lauseita loppuun. Perhe on hajonnut ja valta muuttunut toimintahäiriöiseksi. Viemällä Danin Tildan luokse Mikael tulee itsekin tunnustaneeksi luokkajärjestyksensä ongelmallisuuden. Elokuva antaa kuitenkin lopuksi Mikaelille vielä yhden mahdollisuuden päästä eroon yksinäisyydestä.

Mikael ajaa ohi levähdyspaikan, jossa on mies vaihtamassa autoonsa renkaita. Hän jarruttaa äkisti ja peruuttaa levähdyspaikalle, astuu ulos autostaan

ja ryhtyy auttamaan, vaikka mies sanoo pärjäävänsä yksin. Yhtäkkiä Mikaelilla on tarve auttaa vierasta ihmistä. Hänen tarpeensa on kuitenkin pakottava, jolloin yhteyttä ei synny. Tätä osoittaa myös se, että Mikael alkaa kertoa vieraalle ihmiselle aikomuksestaan ostaa pojalleen joku ”autonkottoero niinku mun isä hommas mulle”. Vieraan edessä hän pitää edelleen yllä jatkuvuutta. Mikael kättelee miestä pakonomaisesti kaksin käsin ja toivottaa kaikkea hyvää. Mies pudistaa päätään ja huristaa tiehensä heti, kun se on mahdollista. Mikaelia voisi luulla psykopaatiksi, joka voi tehdä mitä tahansa. Hän jääkin lopulta yksin, kuten monesti aiemminkin pakottavissa toimissaan (kuvat 17–19).



Kuvat 17–19 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Paha perhe*. Yksin satamassa, kadulla ja levähdyspaikalla.

Luokkateknologiana *Pahan perheen* voi ajatella ottavan lopuksi konkreettisesti kantaa myös uusliberalismin tuottamaan yksinäisyyteen: elokuva jättää Mikaelin yksin, koska häntä ohjaa pakottava malli. Hänen periksiantamattomuutensa ei näyttäyty keskiluokkaisuuteen liittyvänä hyveenä vaan tukahduttavana periaatteena, joka pyrkii sulkemaan ulkopuolelleen kaiken, mikä ei sen raameihin sopeudu.

Olen esittänyt yhden tavan, jolla *Paha perhe* ehdottaa luokkajakoa pidettävän yllä nykyaikana ja jolla se kyseenalaistaa tuon ylläpidon. Kyseenalaistamista korostaa kerronnan tasolla vielä elokuvan päättävä yleiskuva (kuva 19). Siinä Mikael seisoo yksin levähdyspaikalla avoimessa, tuulisessa maisemassa ja katsoo kameraan. Kun elokuva kääntää katseensa Mikaelin silmin katsojaan ja työntyy rajojensa yli, se yhdistää fiktion ja arjen ja pyytää, että

se tulisi ymmärtää suhteessa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan. *Paha perhe* vastustaa menestystarinan ehdottomuutta, sillä se ei pakota Mikaeliakaan määrittämiinsä raameihin vaan luokkateknologiana pikemminkin pakottaa meidät ottamaan noihin raameihin kantaa.

Lähteet

Anthias, Floya (2006) "Belongings in a Globalising and Unequal World: Rethinking Translocations". Teoksessa Nira Yuval-Davis, Kalbana Kannabiran & Ulrike Vieten (toim.) *The Situated Politics of Belonging*. Lontoo: Sage, 17–33.

Avola, Pertti (2010) "Kunnian mies kompastuu". *Helsingin Sanomat* NYT 29.10.2010.

Bauman, Zygmunt (2004) *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts*. Cambridge: Polity Press.

Bell, Vikki (1999) "Performativity and Belonging. An Introduction". *Theory, Culture & Society* vol. 16:2, 1–10.

Beller, Jonathan (2006) *The Cinematic Mode of Production. Attention Economy and the Society of the Spectacle*. Hanover & New Hampshire: Dartmouth College Press.

Bourdieu, Pierre (2013) "Symbolinen pääoma ja yhteiskuntaluokat". Suom. Urpo Kovala. *Sosiologia* 2.

Bourdieu, Pierre (1985 [1984]) *Sosiologian kysymyksiä*. Suom. J. P. Roos. Tampere: Vastapaino.

Bourdieu, Pierre (1984 [1979]) *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

Chambers, Deborah (2001) *Representing the Family*. Lontoo: Sage.

Dave, Paul (2007) *Visions of England. Class and Culture in Contemporary Cinema*. Oxford & New York: Berg.

De Lauretis, Teresa (1980) "Through the Looking-Glass". Teoksessa Teresa De Lauretis & Stephen Heath (toim.) *The Cinematic Apparatus*. London: Macmillan Press, 187–202.

De Lauretis, Teresa (1987) *The Technologies of Gender. Essays in Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

Dimmock, Brian (2005) "Young People and Family Life: Apocalypse Now or Business as Usual?". Teoksessa Jeremy Roche, Stanley Tucker, Rachel Thomson & Ronny Flynn (toim.) *Youth in Society. Contemporary Theory, Policy and Practice*. Lontoo: Sage, The Open University.

Douglas, Mary (1991) "The Idea of Home: A Kind of Space". *Social Research* 58:1.

Eagleton, Terry (2011) *Why Marx Was Right*. New Haven & Lontoo: Yale University Press.

Erola, Jan (2010) "Luokkarakenne ja luokkiin samastuminen Suomessa". Teoksessa Jan Erola (toim.) *Luokaton Suomi? Yhteiskuntaluokat 2000-luvun Suomessa*. Helsinki: Gaudeamus, 27–44.

Evans, Brad & Giroux Henry A. (2015) *Disposable Futures. The Seduction of Violence in the Age of Spectacle*. San Francisco: City Lights Books.

Foucault, Michel (2008) *The Birth of Biopolitics. Lectures at the Collège de France, 1978–1979*. Käännös Graham Burchnell. New York: Palgrave Macmillan, 239–265.

Gandal, Keith (2007) *Class Representation in Modern Fiction and Film*. New York: Palgrave Macmillan.

Giroux, Henry A. (2012) *Disposable Youth, Racialized Memories, and the Culture of Cruelty*. Lontoo & New York: Routledge.

Griffin, Christine (1993) *Representations of Youth. The Study of Adolescence in Britain and America*. Oxford & Cambridge: Polity Press.

James, David E. (1996) "Introduction: Is There Class in This Text?" Teoksessa David E. James & Rick Berg (toim.) *Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press, 1–25.

Kellner, Douglas (1996) "Poltergeist, Gender, and Class in the Age of Reagan and Bush". Teoksessa David E. James & Rick Berg (toim.) *Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*. Minneapolis & Lontoo: University of Minnesota Press, 217–239.

- Kontula, Anna (2016) *Luokkalaki. Miten Suomen lait ja viranomaiset syrjivät työväenluokkaa*. Helsinki: Into.
- Lahikainen, Lauri & Mäkinen, Katariina (2012) "Luokka erona ja antagonismina". *Kulttuuritutkimus* 28:4, 3–15.
- Lähdesmäki, Tuuli et al. (2016) "Fluidity and Flexibility of "Belonging": Uses of the Concept in Contemporary Research". *Acta Sociologica* vol. 59:3, 233–247
- Pantti, Mervi (2005) "Art or Industry? Battles over Finnish Cinema during the 1990s". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor G. Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North. Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University, 165–190.
- Read, Jason (2009) "A Genealogy of Homo-Economicus: Neoliberalism and the Production of Subjectivity". *Foucault Studies* no. 6, 25–36.
- Römpötti, Tommi (2012) "Tielle – ja takaisin? Vanhempien odotuksista irtaantuminen elokuvissa *Elokuu ja Roskisprinssi*". *Lähikuva* 4, 6–24.
- Selkokari, Antti (2010) "Mies tuomitsee itsensä yksin". *Aamulehti* 29.10.2010.
- Skeggs, Beverley (2004) *Class, Self, Culture*. Lontoo & New York: Routledge.
- Smith, Rachel Greenwald (2015) *Affect and the American Literature in the Age of Neoliberalism*. New York: Cambridge University Press.
- Steinby, Liisa (2008) "Ryöstelijät ammutaan: moderni minä ja mitä sille sitten tapahtui". Teoksessa Jussi Ojajarvi & Liisa Steinby (toim.) *Minä ja markkinavoimat. Yksilö, kulttuuri ja yhteiskunta uusliberalismin valtakaudella*. Helsinki: Avain, 25–66.
- Suomen elokuvasäätiö (2016) *Elokuvavuosi 2015 Facts & Figures*, <http://ses.fi/fileadmin/dokumentit/Elokuvavuosi_2015_Facts_Figures.pdf> (linkki tarkistettu 2.1.2017).
- Topelius, Taneli (2010) "Kehäpäätelmiä omien ajatusten ympärillä". *Turun Sanomat* 29.1.2010.
- Vaarala, Kalle (2010) "Voiko inestintä kieltävä isä olla 'ylisuojeleva'?" *Karjalainen* 28.1.2010.
- Varjakoski, Hanna (2015) "'Kai sitä jotenkin hengissä on, kun varjo kulkee vierellä'. Vanhuuskuvia kotimaisessa 2000-luvun elokuvassa". *Lähikuva* 1, 60–76.
- Varto, Juha (2002) *Isien synnit. Kasvatuksen kulttuurinen ja biologinen ongelma*. Tampere: Tampere University Press.
- Verhaeghe, Paul (2014) *What about Me? The Struggle for Identity in a Market-Based Society*. Melbourne & Lontoo: Scribe.

Pinja Mustajoki

TaM, Taiteen laitos, Aalto-yliopisto

Eläimen näkyväksi tekeminen Robert Bressonin *Au hasard Balthazarissa* ja 2010-luvun eläinaktivistivideoissa

Tässä katsauksessa tarkastelen ihmisen ja eläimen välisten valtasuhteiden elokuvallisia muotoja. Lähdän liikkeelle Robert Bressonin elokuvasta *Au hasard Balthazar* (Ranska 1966). Rinnastan klassikkoelokuvan eläinnäkökulman paljon uudempaan ja kiistanalaisempaan kuvastoon, niin sanottuihin sikavideoihin, jotka kuvaavat tuotantoeläinten oloja suomalaisilla sikatiloilla. Missä määrin ja millä keinoin tyylytelty ja maalauksellinen Bressonin elokuvateos resonoi nykymuotoisen eläintuotannon kritiikin kanssa? Bressonin elokuvassa ja eläinaktivistien sikavideoissa keskiössä on eläin, mutta kerronta osoittaa kiusaannuttavan terävästi ihmiseen ja ihmisyyteen. Kameran kuvaksi vangitsema, ihmiselle kuuluvaksi leimattu eläin on voimakas näky. Aasi tai sika näyttäytyy alistettunakin ihmistä inhimillisempänä ihmiskuvan saadessa ”eläimellisiä” sävyjä – sanan ihmiskeskeisen negatiivisessa merkityksessä.

Tarkastelen eläimen ja ihmisen suhdetta ja kiinnitän huomiota ihmiseen ja eläimeen ruumiillisina, ajallisina ja haavoittuvaisina olentoina. Laajemmin katsaukseni kiinnittyy keskusteluun posthumanismiin linkittyvästä antroposentrismin eli ihmiskeskeisyyden (mm. Lummaa & Rojola 2014) ja ihmis–eläin-vastakkainasettelun kritiikistä (mm. Calarco 2008). Jouni Teittinen (2014, 158) on hahmotellut kuulumisen merkitystä eläimen ja ihmisen osalta: ”Mikä ihmiselle kuuluu, ei kuulu eläimelle – ei ainakaan yhtä hyvin, ei ilman eläimen inhimillistämistä tai ilman ihmisen yritystä eläimellistää itsensä.” Niin viidenkymmen vuoden takaisen *Au hasard Balthazarin* kuin nykypäivän sikavideoidenkin voidaan katsoa kertovan eläinten kuulumattomuudesta: kuulumattomuudesta ihmisille, kuulumattomuudesta näkyviksi. Ihmisen ja eläimen materiaalisessa suhteessa nousee esiin kysymys ruumiillisesta kuulumisesta ja sen oikeutuksista. Ihminen voi omasta näkökulmastaan omistaa eläimen – elävän tai lihaksi transformoituneen: ihmisellä on yksisuuntainen oikeus eläimeen. Ihmisen itsensä toimesta huolella vartioituiden eläimyyden rajat sulkevat ihmisen ja eläimen samalla loputtomasti eri kategorioihin. Eläin kuuluu ihmiselle muttei ihmisten joukkoon: ei yhtä kuuluvaksi tai näkyväksi.

Ihmisyden hiljainen kertoja

Robert Bressonin elokuvaklassikossa *Au hasard Balthazar* seurataan Balthazar-aasin elämää syntymästä kuolemaan. Alun onnellisten vuosien jälkeen Balthazarin ja pienen Marie-tytön tiet erkanevat, mistä alkaa surullisten tapahtumien sarja. Aasi kulkeutuu omistajalta toiselle joutuen hyväksikäytön ja väkivallan kohteeksi. Balt-

hazarin murheellinen elämänkulku rinnastuu Marien elämän tapahtumiin: niin Balthazar kuin Mariekin päätyvät aikojen saatossa samojen henkilöiden vallankäytön kohteiksi ja joutuvat ihmisen syntien kantojuhdiiksi.

Au hasard Balthazar on yksi aikansa edelläkävijöistä ihmisen ja eläimen välisen suhteen hapuilevan tasapainoilun kuvaamisessa. Eläimiin kohdistuvaa vallankäyttöä on kuvattu elokuvan keinoin tosin jo aiemmin. Eläinaihetta moniulotteisesti elokuvissaan käsitelleen Georges Franjun ensimmäistä lyhytdokumenttia *Le sang des bêtes* (Ranska 1949) pidetään elokuvan historiassa ainutkertaisena kuvauksena eläimen ja ihmisen suhteen ristiriitaisuudesta, sillä se on ensimmäinen kokonaisuudessaan aiheelle omistautunut kuvaus.¹ (Pick 2011, 132.) *Le sang des bêtes* rinnastaa pariisilaislähiön tavanomaisen elämän teurastamon aivan yhtä tavanomaiseen mutta samanaikaisesti katsojalle brutaalina julmuutena ilmenevään realismiin. Bressonin Balthazar-aasi on kuin symbolinen toisinto Franjun elokuvan valkoisesta hevosesta, joka silvotaan pala palalta katsojan jäädessä voimattomaksi väkivallan todistajaksi. Franjun kuvaamat eläimet – tai pedot (*bêtes*) – ovat ihmiskasvoisia ”elukoita”, jotka vetävät veitsellä rajan ihmisen ja ihmiselle kuuluvan välille.

Sikatehtaat.fi- ja tehotuotanto.net-sivustoilla julkaistut, vuosina 2006–2011 suomalaisilla eläintuotantotiloilla eläinaktivistien toimesta salakuvatut videot ovat eräänlainen nykypäivän vastine Franjun eläinsuhteen kuvauksille. Rakeisissa videoissa näytetään yhtä toteavan koruttomasti eläinten olemista tuotantotiloissa – joskaan suoraa, fyysistä ihmisen ja eläimen kontaktia ei sikavideoilla näytetä, vaan ihmisen osallisuus manifestoituu ympäröivissä rakenteissa ja olosuhteissa. Kuvaajan läsnäolo kulkee mukana kameran liikkeissä. Passiivisena eteensä tuijottavat tai levottomasti liikehtivät siat on kuvattu eräänlaisessa elämän ja kuoleman välitilassa. Pimeässä kuvatut siat osuvat sattumanvaraisesti – *au hasard* – kameran valokeilaan. Joukossa on ulkoisesti vammautuneita tai sairaita eläinyksilöitä, mutta suurin osa sioista näytetään tavallisen ”tuotantosian” hahmossa. Videoissa tavallinen kohtaa äärimmäisen ja normaali poikkeavan oudolla tavalla. Kaksi ääripäätä ovat yhtä mieltä siitä, mitä videoilla näkyy: niin eläinaktivistit kuin tuottajatkin näkevät kuvissa lain mukaan hoidetun eläintilan olosuhteet – tokikin aktivistien tarkoitus on ollut tuoda ilmi eläimiä koskevan lainsäädännön mielettömyys. (Muurimaa 2015, 253.) Näkymien kauhistuttavuus on niiden arkipäiväisyydessä.

Le sang des bêtes -elokuvassa lakoninen kertojaääni alleviivaa sanomaa ihmisten kyvystä yltää epätodellisen julmiin tekoihin silmää räpäyttämättä. Robert Bressonin elokuvan kertojaääni on sen sijaan ihmisen näkökulmasta kielitaidoton, mykkä. Bresson on valinnut *Au hasard Balthazarin* nimirooliin ja sen äännettömäksi kertojaksi Balthazar-aasin. Valinta on kiinnostava ja eläin–ihmissuhteen määrittelyn kannalta käänteentekevä, sillä se asettaa eläimen kerronnan keskiöön ja nostaa sen siten yllättävään valta-asemaan. Sanattomuus toimii elokuvassa ihmistä ja eläintä lähentävänä tekijänä, eräänlaisena äännettömän ymmärryksen siteenä. Marcus Bullock muotoilee kielellisen yhteyden puutteen mahdollisuuden: ”Vaikka eläimet eivät ole osallisina ihmisten kielelliseen maailmaan, seuraa heidän aistinsa verhoava mykkyys meitä kielellemme valtakuntaan.” (Bullock 2002, 99.) Elokuva- ja kirjallisuudentutkija Anat Pick huomauttaa, että vaikka Balthazar on ”sanaton”, hän ei ole hiljainen. Balthazarin äännettömyys ei ole liioin myöntymistä eikä myöskään vastaan väittämistä häneen kohdistuvaa epäoikeudenmukaista väkivaltaa kohtaan. Bressonin rakentama

¹ Tosin esimerkiksi jo kauan ennen Franjun tai Bressonin teoksia valmistunut Alberto Calvalcantin kokeellinen dokumenttielokuva *Rien que les heures* (Ranska 1926) raottaa eläimiin kohdistuvan väkivallan verhoa kohtauksessa, jossa ruokailevan herrasmiehen pihviin ilmestyy groteski näky teurastamosta.

hiljaisuus on erityislaatuista puhetta, jolla on lähes materiaalisen käsinkosketeltava ulottuvuus. (Pick 2011, 190.) Balthazarin hiljaisuuden ääni on voimakas ja ihmiseen kohdistuva.

Balthazar-aasin nostaminen elokuvan keskiöön venyttää paitsi eläimen sovinnaisen roolin myös fiktiivisen kerronnan rajoja. Todellinen aasi, Balthazarin esittäjä, on eittämättä lihaa ja verta oleva eläin, mutta missä määrin eläin Balthazarin hahmo on? Balthazar näyttää aivan aasilta mutta ei suostu jäämään ”vain aasiksi” tai kuvaksi aasista, vaan on myös eläimen muotoinen ihminen, jumalolento, symboli. Aasin hahmon ja todellisen aasin välinen suhde on erityinen. Elokuva katsoessa todellisen ja fiktiivisen aasin kokemusmaailmat sekoittuvat. Balthazar-aasi vaikuttaa todellisemmalta, materiaalisemmalta ja sitä myöten haavoittuvaisemmalta elokuvan ihmishahmoihin verrattuna. Kuinka paljon oikeaa, todellisen maailman kipua pahoinpidelty aasi joutuu roolinsa vuoksi kärsimään? Anat Pick näkee Balthazarin olevan kantojuhta, joka tekee elokuvasta itsestään elollisen muodon todellisen ruumiinsa kivun kustannuksella (Pick 2011, 192). Balthazarin ruumiillisen kärsimyksen kautta fiktiivisen elokuvan illuusion turva sekoittuu dokumentaarisen materiaalin katsomisen voimattomuuteen.

Elokuvan näkyvin ja ilmeisimmin ihmis–eläin-suhdetta kommentoiva kuulumisen muoto on omistajuussuhteinen. Ihmisen omistamaksi päätyvä Balthazar menettää osan eläimyyttään joka kerta vaihtaessaan omistajaa kauppatavaran lailla. Peter von Bagh kiteyttää: ”Vapaasta olennosta tulee omistettu tavara.” (von Bagh 1998, 310.) Balthazar kiertää omistajalta toiselle (näennäisen) sattumankaupan siivittämänä, vailla päätäntävaltaa elämänsä suunnasta. Sama päätäntävallan puute toistuu myös aktivistivideoiden sikojen kohdalla. Siat eivät kuulu ahtaisiin karsinoidiin – se on yhtäkkisen selvää videoiden katsojalle – mutta vailla tietoa paremmasta eivät voi kuin levottomina vastaanottaa vallitsevat olosuhteet. Tuotantoeläinten kykenemättömyys haaveilla paremmista elämän lähtökohdista yhtäaikaaisesti helpottaa ja syvemmin järkyttää katsojan kokemusta. Sikaloissa itsekin kuvanneen Kristo Muurimaan mukaan eläinten kannalta tehotuotanto tarkoittaa niiden elämän täydellistä kontrollia ja haltuunottoa. Tuotantoeläimiä hallinnoidaan ja käsitellään biologisesti hengissä olevina olentoina. Muurimaa korostaa eroa kokemuksellisen elämän ja hengissä olemisen välillä. Eläimen kohtaaminen vain biologisesti hengissä olevana olentona antaa luvan eläimen tappamiselle mistä tahansa syystä. (Muurimaa 2015, 248–249.)

Toisin kuin videoiden siat, Balthazar on päässyt maistamaan parempaa elämää eikä ehkä tämän vuoksi ole ponneton ja alistuva vaan käyttää kaikki keksimänsä keinot paetakseen kohtalooan hyväksikäytön kohteena – joka kerta lopulta surkeasti epäonnistuen. Vapautta tavoitteleva Balthazar palautuu aina takaisin ihmisen omaisuudeksi päätyen milloin sirkuksen vetonaulaksi, milloin salakuljettajan apuriksi. Aasin passiivinen rooli omistajalleen kuuluvana omaisuutena on kuitenkin pelkkää silmänlumetta, sillä Balthazar kulkeutuu näennäisen sattuman kautta aina sinne, missä häntä tarvitaan. Hän toimii eräänlaisena sijaikärsijänä ihmisten synneille, erityisesti lapsuuden viattomuuttaan asteittain elokuvan aikana menettävälle Marielle. Elokuvan alussa kuvattujen onnellisten hetkien jälkeen aasin ja ihmisen välinen ruumiillinen kontakti tapahtuu ruoskan, keppien, potkujen, lyöntien ja jopa polttamisen välityksellä. Ruumiillinen rangaistus seuraa, jos eläin ei ohjaudu ihmisen toivomalla tavalla. Eläintä voi taivuttaa, kesyttää ja hyödyntää, mutta sen kielellinen hiljaisuus takaa eläimen etäisyyden, erillisyyden ja poissulkemisen suhteessa ihmiseen. (Berger 1980, 5–6.)

Kuten ihmisen omaisuudeksi rastilla selkään merkitty sika, joka on tuttu näky sika-videoissa, on Bressonin Balthazarkin lopulta merkitty ihmisen vallankäytön uhriksi – tai eräänlaiseksi ihmisen puutteellisuutta paikkaavaksi jatkeeksi. Ihmisyyden ja eläimyyden määreet limittyvät keskenään. Ingoldin mukaan eläimyyden (*animality*)

piiriin kuuluvat kaikki eläinkunnan edustajat ihmislaji mukaan lukien. Toisaalta eläimyys nähdään nimenomaan ihmisyyden (*humanity*) vastakohtana. (Ingold 1988, 4.) Elämyytensä vuoksi Balthazar on yhtäaikaaisesti vapaa ja vangittu: hän ei kuulu kenellekään kuuluen silti kaikille. Hän on yhtäaikaaisesti haluttu ja halveksittu. Balthazar ei löydä maailmasta omaa paikkaansa vaan on milloin ihmiselle kuuluva ja ihmisen käyttöön valjastettu sijaiskärsijä, milloin rahantekoväline, statussymboli tai viihdeteollisuuden orja. Aasin kohtalo on helppo rinnastaa nykymuotoisen eläinten tehotuotannon rattaissa pyöriviin, puhtaasti ihmisen käyttöön valjastettuihin olentoihin, joiden tahdon suunta mitätöidään ihmisen halujen kustannuksella. Bresson vihjaa kuitenkin Balthazarilla olevan muutakin kuin pelkkää välinearvoa. Aasi ei ole vain uhri ihmisyyden heikkouksien alttarilla, vaan siinä itsessään on jotain pyhää ja ainutlaatuista.

Kuulumaton ja kuolematon eläin

Au hasard Balthazarin katsotaan tulkitsevan seitsemää kuolemansyntiä ja aasin edustavan kristillisen allegorian mukaista pyhyyttä ja jumalallista väliintuloa (mm. Garcia 2015, 211; Pipolo 2010, 136). Raamatulliset viittaukset ovat elokuvassa selkeitä. Jo ensimmäisessä kohtauksessa Balthazarin saama kaste tekee siitä Kristuksen kaltaisen ihmisen syntisten tekojen pyhän sijaiskärsijän. Marien äiti jopa viittaa Balthazariin kutsumalla tätä pyhimykseksi. Aasi itsessään on jo kristillistä perinnettä huokuva olento. Sari Salin on tarkastellut aasia symbolina ja samaistumiskohteena. Aasi liitetään pyhyyteen, mutta se edustaa myös nöyryyttä ja kaikkea halveksittua. Aasin tehtävä on vastustaa kaikenlaista muiden yläpuolelle nousemista. (Salin 2013, 164.)

Anat Pick esittää mielestäni aiheellisen kritiikin tulkinnasta, jonka mukaan Balthazar-aasi on Jumalan ruumiillistuma. Pickin mukaan Balthazar ei paikkaa tai esitä (*stand in*) mitään tai ketään vaan on ennen muuta elollisen olennon kärsimyksen ruumiillistuma (Pick 2011, 190). Aasin saamien jumalallisten ominaisuuksien voisi ajatella nostavan sen ihmisen yläpuolelle, mutta samanaikaisesti jumalvertaus tekee aasin kärsimyksestä vähemmän todellisen. Balthazarin riisuminen pyhän symbolin roolista tekeekin siitä tavallisen, kuolevaisen olennon, jonka kärsimykseen on helppo samaistua. Sen ruumista sivaltavat raipaniskut tuntuvat katsojan ruumiissa, kun taas *Au hasard Balthazarin* ihmishahmot jäävät epäinhimillisiksi, jopa etäisen epäihmismäisiksi.

Bresson tutkii ihmisen ja eläimen eroavaisuuksiin keskittymisen mielekkyyttä asettamalla ihmisen ja eläimen visuaalisesti rinnakkain (Cameron 2011, 4). Samaistumiskohdista huolimatta Balthazar on väistämättä ulkopuolinen, joukkoon kuulumaton. Ihmisnäyttelijöiden rinnalle nostettuna aasin erilaisuus ja vieraus on silmiinpistävää. Balthazarin vääjämätön, taksonomisen järjestyksen mukainen ”toisaalle kuuluminen” sulkee hänet jatkuvasti ja loputtomasti omaan kastiinsa. Ei-inhimillisen eläimen ja ihmisen välinen kuilu korostuu kohtauksessa, jossa Balthazar on hetkellisesti ”omiensa” eli muiden eläinten parissa. Elokuvan esteettinen rytmi nytkähtää, kun kameran etsimen eteen yllättäen pysäytetyt eläimet (tiikeri, jääkarhu, simpanssi ja norsu) puhuvat häkeistään käsin intensiivisillä katseillaan Balthazarin kanssa samaa hiljaisuuden ja kuulumattomuuden kieltä. Mutta miksi tiikeri ymmärtäisi aasia sen paremmin kuin esimerkiksi ihminen perhosta? Pelkkä ei-ihmisyytensä ei käänny luontevasti eläinten samankaltaisuuden ainoaksi nimittäjäksi. John Berger kirjoittaa (villin) eläimen katseesta:

Eläimen silmät ovat ihmistä tarkastellessa tarkkaavaiset ja pelokkaat. Eläin voi yhtä hyvin katsoa toista eläintä samalla tavalla. Hän ei varaa tiettyä katsetta ihmiselle. Kui-

tenkaan mikään muu laji kuin ihminen ei tunnista tuttuutta eläimen katseessa. (Berger 1980, 5.)

Bressonin lavastama hiljainen ymmärryksen välähdys eläimeltä eläimelle on kuitenkin ilmeinen. Kyse lienee ennemminkin lajienvälisestä kohtalotoveruudesta kuin ihmistä vastaan asettumisesta. Kaltereiden takana muut eläimet ovat yhtä vangittuina, alistettuina ja väärässä paikassa kuin Balthazarkin.



Eläimen kuoleman kolme kuvaa: Bressonin Balthazar-aasi elokuvan loppukohdauksessa, Franjun hevonen teurastamossa ja porsas eläinaktivistien sika-videolla. Kuvat: kuvakaappauksia.

Kuulumattomuus näyttäytyy kouraisevalla tavalla myös sikavideoissa, joissa karsinoistaan käsin katseellaan kameran silmää pyyhkäisevät tuotantoeläimet odottavat levottomina ennen aikaista kuolemaansa. Siinä missä Balthazarin kohtalo sijaiskärsijänä on sinetöity elokuvan alun kasteessa, on tuotantoeläintenkin tulevaisuus ennalta määritetty. Sikavideoissa näkyvät eläimet ovat syntyneet tapettaviksi: niiden elämä saa lopullisen merkityksensä vasta *post mortem* elollisen ja subjektiivisen ruumiin muututtua elottomaksi ja tunnistamattomaksi lihaksi. Haavoittuvaisten ruumiidemme suunta kohti kuolemaa on ihmistä ja eläintä yhteen sitova nimittäjä. Olemme ajallisia ja tilallisia olentoja, ja maallisella olemisellamme on selkeä alku- ja päätepiste. Eläinten tehotuotanto manipuloi tätä ihmisen ja eläimen yhteyttä kuolevaisina olentoina. Kun tuotantoeläimet tallennetaan kameralla videokuvaksi, ne jatkavat olemistaan ja näkymistään ajastetun eläinaikansa yli. Tallenteena elämisen loputtomuuden kuvaamiseen sopii Jaques Derridan eläimen kuolemaa koskeva ilmaisu *sur-vivre*, ”yli-eläminen” (mm. Lindberg 2005, 5).

Elokuvan mitta on Balthazar-aasin elämän pituinen, syntymästä kuolemaan. *Au hasard Balthazarin* loppukohtauksessa rajavartioiden luodeista haavoittunut Balthazar löytää tiensä vuorille, jonne hän lyyhistyy kuolemaan. Balthazarin kuoleman yksinäisyyttä pehmentämään rientää kristilliseksi viittaukseksikin tulkittavissa oleva lauma lampaita, jotka ympäröivät aasin kuoleman hetkellä. Aasin kuolema on ihmisen aiheuttama, mutta itse kuoleman hetkellä ihminen ei ole läsnä. Elokuvalyöksen katseelta suojassa, lammaslauman keskellä menehtyvä Balthazar muistuttaa ihmisen voimattomuudesta määrittää eläintä oman kokemuksensa kautta. Raymond Watkins on tehnyt terävän huomion, jonka mukaan koko elokuvan tarina tuntuu konkreettisesti kulkevan askeltavan aasin mukana. Kun haavoittunut Balthazar laskeutuu niitylle, niin sen oma elämä kuin itse elokuvakin on tullut kaarensa päätepiesteeseen. Balthazarin voima kuljettaa kameran silmää eteenpäin on ehtynyt, ja elokuvan on siten aika päättää. (Watkins 2006, 14.) Näin Balthazar on toiminnallaan paitsi elokuvan tapahtumien katalysaattori myös koko elokuvan sisäinen *primus motor*. Balthazar-aasi on yhtäaikaaisesti valkokankaalle heijastettu kuva ja kuvaa rajaava kehys.

Sikatehtaat.fi-sivuston videot ja Bressonin *Au hasard Balthazar* nostavat eläimen keskiöön kuulumattomuutta korostamalla. Visuaalisina teoksina ne eroavat toisistaan monella tapaa. Bresson rakentaa ja kuljettaa elokuvan tapahtumia mietitysti, kun taas sikavideoiden dokumentaarisesti (ja salaa) kuvatut tapahtumat ovat ennalta määrittämättömiä. Vaikka sikavideot ovat visuaalisesti häiritsevänkin tiheitä, niissä ei varsinaisesti tapahdu mitään. Ne edustavat eräänlaista eläinten esillepanoa, ihmisten altistamista veitsellä vedetyille rajalle ihmisen ja eläimen välillä. Balthazarin kohtaama kuolema on traagisuudestaan huolimatta ennen kaikkea helpotus, jonka katsoja soisi myös sikavideoiden elämän ja kuoleman välitilaan jumittuneille päättäjille. Eläimen näkyväksi tekeminen on aktiivista toimintaa, ”elämää”, kun taas näkymättömissä pitäminen on passiivista ”hengissä oloa”. Eläimen esiin nostaminen on teko: kuulumattoman tuominen hetkeksi kuuluvien joukkoon.

Lähteet

Berger, John (1980) *About Looking*. Lontoo: Bloomsbury.

von Bagh, Peter (1998) *Elokuvan historia*. Keuruu: Otavan Kirjapaino Oy.

Bullock, Marcus (2002) ”Watching Eyes, Seeing Dreams, Knowing Lives”. Teoksessa Nigel Rothfels (toim.) *Representing Animals*. Bloomington: Indiana University Press.

- Ingold, Tim (toim.) (1988) *What Is an Animal?* Lontoo: Unwin Hyman.
- Lindberg, Susanna (2005) "Derrida eläinten jäljillä". *Tiede & Edistys* vol. 30:2, <http://www.helsinki.fi/teoreettinenfilosofia/henkilosto/Lindberg/Derrida_elainten_jaljilla.pdf>.
- Calarco, Matthew (2008) *Zoographies: The Question of the Animal from Heidegger to Derrida*. New York: Columbia University Press.
- Cameron, Sharon (2011) "Animal Sentience: Robert Bresson's *Au hasard Balthazar*". *Representations* vol. 114:1, 1–35.
- Garcia, Maria (2015) *Cinematic Quests for Identity: The Hero's Encounter with the Beast*. Rowman & Littlefield Publishers.
- Muurimaa, Kristo (2015) "Yöllä minä otan kuvia teidän sioistanne". Teoksessa Elisa Aaltola & Sami Keto (toim.) *Eläimet yhteiskunnassa*. Helsinki: Into Kustannus Oy, 245–257.
- Pick, Anat (2011) *Creaturely Poetics. Animal Vulnerability in Literature and Film*. New York: Columbia University Press.
- Pipolo, Tony (2010) *Robert Bresson: A Passion for Film*. New York: Oxford University Press.
- Salin, Sari (2013) "Kukapa haluaisi olla aasi? Aasi symbolina ja samastumiskohteena". *Elore* vol. 20:1, 162–175.
- Sikatehtaat.fi, <<https://www.sikatehtaat.fi/sikalat-2011>> (linkki tarkistettu 21.11.2016).
- Tehotuotanto.net, <https://tehotuotanto.net/index.php?option=com_content&task=view&id=139&Itemid=155.html> (linkki tarkistettu 21.11.2016).
- Teittinen, Jouni (2014) "Mikä ihmiselle kuuluu. Humanismi, kysymys eläimestä ja kärsivien piiri". Teoksessa Karoliina Lummaa & Lea Rojola (toim.) *Posthumanismi*. Turku: Eetos, 155–178.
- Watkins, Raymond (2006) "Portrait of a Donkey: Painterly Style in Robert Bresson's *Au hasard Balthazar*". *Revista Interin* vol. 2:2, <<http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/viewFile/139/124>>.

Kia Lindroos

YTT, yliopistonlehtori, Valtio-oppi, Jyväskylän yliopisto

Miksi patsaat itkevät? Chris Marker: aika, muisti ja elokuva

Susan Sontag on korostanut, että kamera on välineen alkuajoista lähtien liittynyt ajalliseen todistamiseen ja tallentamiseen (Sontag 2003, 24). Sontag lainaa Virginia Woolfin ajatusta liittyen erityisesti valokuviiin: valokuvat eivät ole argumentteja vaan silmiemme eteen tuotuja raakoja tosiasioita (ibid, 26).

Kuva kaappaa hetkiä ajallisesta virrasta (Sontag 2003, 24). Nämä kuvalliset hetket jäävät osaksi muistikuvia samalla, kun ”tallentamatta” tai todentamatta jääneet historialliset tapahtumat jäävät unohduksiin, ajan pimentoihin. Sieltä niitä ei voi nostaa esille kenties mikään muu kuin yksittäisen ihmisen muisti. Tallennetut muistikuvat voivat liittyä laajemmin kollektiiviseen muistamiseen, kuolemaan, traumaan tai väkivaltaisten tapahtumien ketjuun. Yhtä mahdollista on, että visuaalinen todistus liittyy kohtaamiseen, tapahtumien jakamiseen, onnellisiin hetkiin tai mielikuviiin. Todistaminen liittyy yksilön, niin katsojan kuin elokuvan tekijänkin, osaksi laajempaa visuaalisten tallenteiden verkostoa, ja tätä kautta osaksi laajaa virtuaalista verkostoa.

Käsittelen katsausartikkelissani ajallisen todistamisen, poliittisen todentamisen, poliittisen kokemuksen ja elokuvan välistä suhdetta. Pohdin erityisesti tapaa, jolla elokuvan tekijä, katsojan visuaalinen kokemus, kokemuksen mahdollistava visuaalinen kohtaaminen ja teknologia todentavat ajallisia hetkiä.¹ Olen laajemminkin tutkinut sitä, miten erityisesti dokumenttielokuva tulee esteettisen ilmaisun välityksellä osaksi poliittista kritiikkiä, mutta tässä katsauksessa on mahdollista avata kysymystä vain muutamien esimerkkien kautta.² Dokumenttielokuva voi toimia silminnäkijänä ja historiallisen muistin kuvaajana, kuten esimerkiksi Alain Resnais’n tunnettu *Nuit et Bruillard* (*Yö ja usva*, Ranska 1955), jonka käsikirjoittamiseen myös Marker osallistui.

Chris Markerin, Alain Resnais’n ja Ghislain Cloquet’n dokumenttielokuva *Les statues meurent aussi* (*Patsaatkin kuolevat*, Ranska 1953) on sitä vastoin suhteellisen vähän tunnettu teos, vaikka sitä voidaan pitää yhtenä postkoloniaalin kritiikin avainteoksena.³ Elokuva voitti vuonna 1954 Prix Jean Vigo -palkinnon, joka jaetaan lupaavalle nuorelle ohjaajalle (Cooper 2008, 12). Sen pääosassa ovat rytmisesti leikatut lähikuvat afrikkalaisista patsaista, jotka rinnastetaan elokuvan alussa länsimaisten museokävijöiden kasvoihin; poeettinen kertojanääni, joka reflektoi afrikkalaisen

¹ Tuon tässä katsauksessa esiin kysymyksen elokuvasta poliittisena todistajana. Olen käsitellyt kysymystä laajemmin sekä käsitteellisesti että elokuvien yhteydessä teoksessa Lindroos & Möller 2016.

² Lindroos 2016. Katso myös Lindroos 2000; Lindroos 2003.

³ Elokuva on katsottavissa Youtubessa (englanninkielisin tekstein): <<https://www.youtube.com/watch?v=d5Pb9nykjQA>>.

taiteen lähtökohtia ja köyhdyttämistä länsimaisessa kontekstissa; sekä Markerin teoksille tunnusomainen dramaattinen musiikki. Elokuvasa on myös kohtauksia afrikkalaisesta arjesta, siirtomaaisännistä ja rotusorrosta.

Les Statues meurent aussi oli afrikkalaista taidetta koskeva tilaustyö Ranskan hallitukselta. Mitä ilmeisimmin sen esittämä kritiikki ranskalaista kolonialismia vastaan johti teoksen sensurointiin 20 vuodeksi. Sensurointipäätös ilmentää ajalleen tyypillistä pyrkimystä irrottaa taide kulttuuripoliittisesta kritiikistä. Vaikka dokumentti onkin poliittinen kannanotto, on vaikea löytää suoraa syytä sensurointipäätökselle. Marker ja Resnais kyseenalaistavat oletuksen, jonka mukaan afrikkalainen taide ja



Les Statues meurent aussi kyseenalaistaa oletuksen, jonka mukaan afrikkalainen taide ja kulttuuri olisi luotu ensisijaisesti valkoihoisten iloksi. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.



Taide on elämänvirrassa se tekijä, joka ei erottele rotuja tai kulttuureja. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

kulttuuri olisivat ensisijaisesti luotuja valkoihoisten iloksi ja nautinnoksi. Dokumentti arvostelee taiteen alkuperän unohtamista ja taiteen kaupallistumista, kulttuurista kolonialismia ja taiteen rodullistamista. Elokuvasa seurataan patsaiden ”elämää” niiden luomisesta lähtien sekä kulttuuristen ja uskonnollisten arvojen muuttumista ja irrottamista omista merkityssiteistään.

Chris Markerin töiden lähtökohta liittyy toisen maailmansodan jättämien traumojen, keskitysleirien ja joukkotuhon muistojen läpikäymiseen. Dokumenttielokuvat *Le fond de l'air est rouge (Ilman väri on punainen, Ranska 1977)* sekä *Loin de Vietnam (Kaukana Vietnamista, Ranska 1967)* tuovat esiin myös eurooppalaisen vasemmiston ja vaihtoehtoliikkeiden kokemuksia ja pettymyksiä. Markerin elokuvissa historia kulminoituu usein yksittäisiin ”jäänteisiin”, kuten katseisiin, fragmentaarisiin kuviin ja näennäisesti toisistaan irrallaan oleviin tapahtumiin tai esineisiin, joiden merkitys kuitenkin avautuu dokumenttielokuvan laajemmassa kokonaisuudessa. Väläyksiä historiasta paljastuu esimerkiksi hylätyissä raunioissa, piirustuksissa, patsaissa ja taidetoksissa.

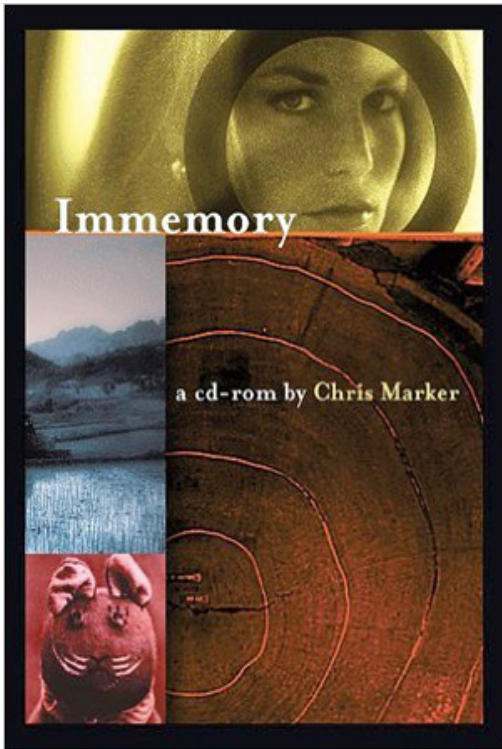
Markerin kuvaama maailma on poliittisten päätösten seurauksista kärsivien pakolaisten, sodasta selvinneiden, naisten, lasten ja erilaisten vähemmistöjen maailma. Sodan jättämät jäljet esittävätkin Markerin näkökulman historian poliittisuuteen miltei tarkemmin kuin sodan tapahtumien kuvaaminen. Viitteet marginaalissa elävien tai unohdettujen ihmisten historiaan ilmaistaan Markerin kirjoittamassa tekstissä selkeämmin kuin elokuvan visuaalisessa kerronnassa, joka on useimmiten epäjatkuva ja montaasimainen. Elokuvat ovatkin lähinnä montaseja, joiden palaset koostuvat sekä kollektiivisesta historiankertomuksesta että yksittäisten ihmisten kokemuksista.⁴

Marker tallettaa henkilökohtaisia muistikuviaan ja otoksia kuvaamistaan elokuvista myös Centre Pompidoulla toteutettuun multimediateokseensa *Immémoire* (Ranska 1997). Teos koostuu Markerin ottamista valokuvista, elokuvien *still*-kuvista ja postikorteista, kollaaseista ja ajatuksista. Marker luonnehtii *Immémoiren* merkitsevän vastakohtaisuuksista koostettua muistin ”maaperää” (*Mémoire, terre de contrasts*). Tästä syystä muisti ei tarkoita vain materialisoitua muistia, vaan se viittaa myös satunnaisuuteen ja katkoksiin tai mahdollisiin ristiriitoihin (*contrasts*) ”yhden” muistin kertomuksessa. Ristiriita tapahtuu järjestyksen ja epäjärjestyksen osuessa samaan ”maaperään” lineaarisen historiankertomuksen kanssa. *Immémoire* käsitteellä viittaa kuitenkin myös historian tai muistin ongelman ulkopuolelle: muistiin, jossa sekoittuu sekä inhimillinen muisti että digitaalinen teknologia.

Immémoire sisältää dialogia muistiin kirjoitettujen historioiden reuna-alueiden, dokumentoinnin, dokumenttien editoinnin mahdollisuuksien ja henkilökohtaisen muistin ja unohtamisen välillä. Ajatus muistikuvista on sisällytetty yksinkertaiseen oivallukseen: “[M]ikään ei erota muistoja tavanomaisista hetkistä. Vasta myöhemmin, silloin kun ne näyttävät arpensa, ne vaativat muistikuvia”.⁵ Marker tekee eron arkisen, empiirisen ajan, joka kulkee ohi samaa rytmiä toistaen, ja toisaalta äkillisesti esiin tulevien hetkien, jotka jäävät muistiimme empiirisestä ajasta irtautuneina kokemuksina, välille. Tähän rikkoutumaan sisältyy nähdäkseni mahdollisuus taiteelliseen todistamiseen ja hetken tallentamiseen erityisenä, kokemuksellisenä aikana. Tällöin niin taiteilija kuin teoksen välityksellä esiin nostettu ja kiteytetty hetken kokemus irrottautuvat empiirisestä ajan jatkumosta. Ilman näitä interventioita hetkillä ei ole todistajia.

⁴ Ks. tarkemmin Lindroos 2000.

⁵ Marker *ciné*-romaanissa *La Jetée* (1996). Käännös KL.



Markerin multimediateos *Immémmoire* koostuu valokuvista, elokuvien *still*-kuvista ja postikorteista, kollaaseista ja ajatuksista. Kuva: DVD:n kansi.

Ei ole olemassa yksittäistä tekijää, joka yksiselitteisesti erottelisi merkittävät hetket vähemmän merkittävistä. Samoin ei ole hetkiä tai aikaa, joka olisi sellaisenaan tärkeämpi kuin joku toinen. Yksilöiden kokemuksiin pohjautuva tulkinta ja merkityksellisyys määrittää, mitkä hetket ajasta säilyvät muistissa ja mitkä hetket jäävät unohduksiin. Marker pyrkii kyseenalaistamaan sitä tapaa, jolla poliittisen historian ”suuret” ja kollektiivisesti merkittävät tapahtumat erotellaan vähemmän merkittävistä tapahtumista historian poliittisen tulkinnan kautta. Muistin kestosta ja narratiivista tapahtaneita, yleensä yksilön omaan kokemukseen liittyviä tapahtumia ei ole ikuisiksi ajoiksi menetetty: todennettuina ja tallennettuina ne voivat ilmaantua uudelleen esiin kuvien, esineiden, taideteosten, tekstien tai tunteiden muodossa, jolloin ne kuuluvat myös uutta luovaan historiantulkintaan.

Patsaiden kuolema

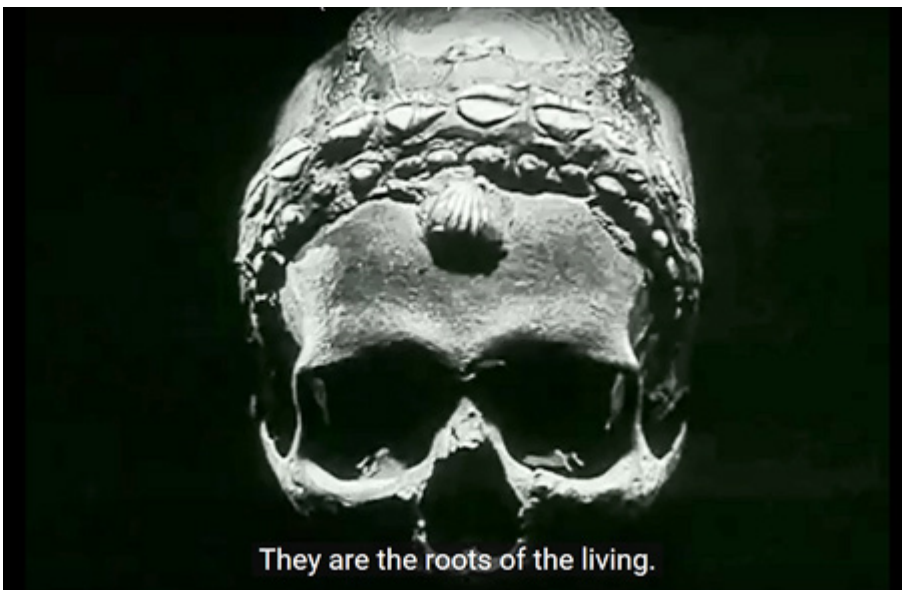
Elokuva tuo esiin ”toiseuden” näkökulman ja pyrkii samalla kumoamaan myytin, jonka mukaan valkoihoisten ja tummaihoisten välillä olisi erottamaton kuilu. Marker kritisoi elokuvan ääniraidalla tapaa, jossa afrikkalainen taide on yhä useammin representoitu ”valkoisten demonien” (Markerin oma ilmaus) projisoitumana: alkuperäiset kulttuuriesineet, kuten afrikkalaiset naamiot, on muutettu kaupallisiksi sisustustavaroiksi, jolloin niiden yhteys alkuperään on katkaistu.

Les statues meurent aussi avaa sellaista kulttuurin ymmärrystä, jossa ”eroja” ei ensisijaisesti nosteta esiin eikä rodullistettua taidetta ja kulttuuria rajata omaksi irralliseksi saarekkeekseen. Päinvastoin filmin narratiivi ilmentää ihmisten välistä *samanlaisuutta*. Kuoleman edessä kaikki ovat samanarvoisia. Tässä merkityksessä kuolema kuuluu jokaiselle eikä erottele tai rodullista ketään. Kuolema viittaa tässä kontekstissa enemmän muistin menettämiseen kuin ajalliseen loppuun. Se on menetetty paratiisi, jossa kuolema pikemminkin annetaan kuin elämä ”otetaan”.

Kuolema on Markerin viitoittaman aikakäsityksen mukaisesti osa luomisprosessia ja myös taiteellista luomista; se ei tarkoita ajan loppua vaan liittyy osaksi sen virtaa. Niin aika, luominen kuin myös erilaiset alkuperäiset afrikkalaiset kulttuuriesineetkin, matoista seinävaatteisiin, yhdistyvät luomisprosessissa. Saviruukku, puun kuori tai ihon tekstuuri kuvastavat saman prosessin eri puolia. Kaikki nämä osa-alueet on mahdollista nähdä tai tulkita yhden taideteoksen kautta. Teos itsessään jää todistamaan sitä aikaa, johon ovat kuuluneet eri tekijät ja työvaiheet: saviruukku valmistaneet tai mattoa kutoneet kädet sekä elokuvaohjaajan tallettama hetki ja siihen liittyvä muisti, joka jää näin elämään irralleen omasta ajasta mutta kohtaa sellaisenaan elokuvan katsojan kokemuksen.

Kuolema viittaa myös irtiottoon, joka tapahtuu patsaiden ”kuollessa” (vrt. elokuvan nimi) ja konkreettisen esineen muuntuessa osaksi taidetta ja länsimaista käsitystä taiteen ja kulttuurin roolista. Patsaat, kuten mitkä tahansa kulttuuri- ja taide-esineet, ”kuolevat” siinä hetkessä, kun ne erotetaan alkuperäisestä merkityksestään ja muutetaan kaupallisiksi markkinaesineiksi tai matkamuistoiksi. Elokuvasa taidetta käsitellään kuitenkin myös elämästä erottamattomana osana. Tällöin kuolevaisuus on osa elämän syvällisyyttä, ei sen ajallinen loppupiste. Taide on elämänvirrassa se tekijä, joka ei erottele rotuja tai kulttuureja, vaan on olemassa itsessään: kuvina, patsaina ja muistoina, jotka ikään kuin liittävätkin eri ajallisuudet yhteen. Kulttuurin poliittisuus on alisteinen itse taideteokselle.

Markerille kuolema merkitsee myös *yksilöllisen muistin muuntumista*, joka piilottaa mutta ei kadota. Kulttuurierot eivät näyttäydy vedenjakajina länsimaisen tai afrikkalaisen elämän välillä. Markerin skriptin mukaan ”taide on vain väliaikaista, sen päämääränä ei ole kestää vaan todistaa”. Taide sijoittuu osaksi inhimillistä todistamista ja sitä prosessia, jossa kulttuurinen kolonialismi on redusoinut taide-esineet staattisiksi, ajallisiksi, paikallisiksi ja kaupallistetuiksi esineiksi. Mikäli patsaita tarkastellaan irti kontekstistaan, ne eivät pysty kertomaan tarinaansa. Samassa prosessissa, jossa patsaat redusoidaan elokuvassa museoesineiksi, afrikkalainen ihminen erotetaan omasta kulttuuristaan.



Les statues meurent -elokuvassa kuolema on osa luomisprosessia. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.



Elokuvassa kulttuurinen kolonialismi on redusoinut taide-esineet kaupallisiksi esineiksi. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

Dokumenttielokuvan patsaat itkevät hiljaa sisäänpäin menettäessään kulttuurisen merkityksensä ja yhteyden kulttuuriin, jossa ne ovat olleet osa dynaamista luomisprosessia. Patsaat, samoin kuin kulttuuriset konstruktiojumalista ja jumalien palvonta, tuovat esiin vahvan dikotomian: eron oikeiden ja väärin jumalien, oikean ja väärän arvomaailman välillä. Tässä vedenjakajana toimii useimmiten valkoinen ihminen (mies). Marker pyrkii kuitenkin rikkomaan ennakko-oletusta kulttuurista valkoisen ihmisen (miehen) ominaisuutena.

Elokuvallinen "todistaja"

Käsitys (ja käsite) *todentajasta/tallentajasta (witness)* on erittäin monimuotoinen, kun puhutaan taiteellisen todentamisen eri muodoista. Olen yllä pohtinut Markerin, Resnais'n ja Cloquet'n elokuvaa *Les statues meurent aussi* poliittisen ajanjaksonsa taiteellisena todistajana. "Todistajana" elokuvantekijä on läsnä sekä katsojana että tapahtumien tallentajana/dokumentaristina mutta myös tapahtumien ja todistamansa aineiston tulkkina. Esteettinen todistaja kuuluu dokumentoimaansa tapahtumien virtaan samalla, kun hän pysäyttää hetkiä; Sontagia lainaten "kaappaa niitä ajan virrasta". Mikäli henkilö on ainoa, joka voi todentaa tapahtumia omalla läsnäolollaan (kuten valokuvaaja, kuvaaja tai digitaalisen median käyttäjä), todentaminen voi muuttua todistamiseksi. Tällöin todentamisen hetki on ainutlaatuinen. Kukaan tai mikään muu ei tallenna juuri tätä tiettyä hetkeä ajan virrassa.

Todistaminen tapahtumana muuttuu myös laajemmin merkittäväksi, mikäli siinä tuodaan esiin materiaalia, joista emme ole aikaisemmin olleet tietoisia, esimerkiksi julkisen tai virallisen historiankirjoituksen kautta. Näitä ovat esimerkiksi henkilökohtaiset valokuvat tai vastikään löydetty arkistolähteet. Samalla tämän kaltainen todentaminen tai todistaminen nostaa esiin kysymyksen todistamisen totuudellisuudesta ja siitä, onko tapahtuma yksilöllinen tulkinta ajasta vai onko sillä laajempaa poliittista merkitystä.

Sanakirjamerkityksen mukaan todistaja on henkilö, joka on tai oli läsnä tietyllä hetkellä ja todistaa henkilökohtaisen huomionsa kautta.⁶ Rikosoikeudellisessa todistamisessa, samoin kuin laajemmin yhteiskuntatieteissä tai humanistisissa tieteissä, tämän kaltaista todistajaa kutsutaan usein *silminnäkijäksi* (*eye-witness*). Traagisten, väkivaltaisten, rasististen, terrorististen tai rikollisten tapahtumien todistajan asemasta on tullut merkittävä digitaalisten medioiden kehittymisen myötä. Todistaja on osa tapahtumia ja sitä kautta sidoksissa niihin.

Markerin kertova silmä/minä (samaan tapaan kuin hänen kameranilmänsä, vertovilainen *eye/I*) tallentaa laajassa teosvalikoimassaan kulttuurista ja poliittista muistia, joka on samaan aikaan monimutkainen, poliittisesti merkittävä ja toisaalta myös leikittelee tapahtumilla erilaisten montaasirakennelmien kautta. Tapahtumien todistamisen kautta ne on mahdollista ymmärtää toisella tavalla, montaasi esittää yksittäiset hetket yllättävissä yhteyksissä. Vaikka poliittisen vasemmiston toiveiden murskautuminen on johtanut tiettyyn kulttuuripessimismiin, Markerin elokuvien kerronta ei tematisoi ainoastaan poliittista muistoa, vaan niiden esittämistapa liittyy myös unohtamisen, murtuman ja muuntumisen teemoihin. Todistavan silmänsä kautta Marker muotoilee visuaalista poliittista ja esteettistä diskurssia, joka itsessään muokkaa poliittisia teorioita esimerkiksi monikansallisuudesta, poliittisesta ajasta, paikasta, muistosta ja historiasta. Marker tekee myös näkyväksi, miten voimme kuvata eroja ja yksilöllistä diversiteettiä – samalla kun hän itse tuo esiin inhimillisen kokemuksen samankaltaisuuden eroista huolimatta.

Annette Wieviorka (2006, 96) on käsitellyt todistajien aikakautta tavalla, jossa todistaminen tulkitaan ”systemaattiseksi audiovisuaalisten todistusten” kokoelmaksi. Wieviorka tutkii erityisesti joukkosurman kokemuksia sekä näihin kokemuksiin liittyviä muistoja. Eichmannin oikeudenkäynnin ja sen visuaalisen tallentamisen kautta ”todistamisen aika” tuli myös filosofisen reflektion aiheeksi. Todistajilla oli tällöin mahdollisuus tulla myös kuulluksi (Wieviorka 2006, 84 sekä esim. Arendt 1963). Oikeudenkäynnin kautta todistajista tuli selviytyjiä ja lopulta myös merkityksellisiä poliittisia toimijoita (Wieviorka 2006, 88).

Tämän kaltainen todistajan määritelmä jää kuitenkin suhteellisen kapeaksi, kun tullaan lähemmäksi 2000-lukua. Digitaalisen teknologian leviämiseen liittyy jatkuva esteettisen todentamisen mahdollisuus. Digitaalinen kuvaaminen ja kuvien jakaminen samanaikaisesti eri medioissa tarkoittaa, että miltei jokainen läsnäolon hetki on mahdollista todentaa ja myöhemmin toistaa, mikäli näin halutaan. Kuvankäsittelyn myötä nousee esiin myös kysymys siitä, onko todistus oikea: onko esimerkiksi konfliktien, pakolaisvirtojen, mielenosoitusten tai luonnonkatastrofien kuvaaja todella ollut osa tapahtumaa vai onko hän mahdollisesti editoinut eri osaset yhteen. Konfliktteja, väkivaltaisia tilanteita ja jopa ruumiita kuvataan yhä useammin, mutta samaan aikaan osa konflikteista ei tule koskaan suoraan kuvatuksi. Tästä on esimerkkinä Tšetšenian invaasio, josta on useita kertomuksia mutta vähemmän visuaalista aineistoa. Tapahtumien todentaminen on tehty pääosin jälkikäteen pohjautuen uhrien tai muiden väkivaltaisuuksiin osallistujien muistoihin ja kertomuksiin.

Jacques Rancière (2009, 96) on kohdistanut huomionsa myös valinnan kysymyksiin: osa poliittisista ja sosiaalisista konflikteista ja väkivaltaisuuksista saa laajan yleisön ja kiinnostuksen, kun taas osa jää suhteellisen vähäiselle huomiolle, jopa näkymättömiin. Tämä huomio liittyy myös Sontagin näkemykseen (2003, 89) siitä, että ihmiset muistavat tapahtumista vain valokuvat. Ylitsevuotavassa kuvatulvassa osa konflikteista jää pimentoon. Mikä tai kuka kuvien valintaprosessin tekee, on poliittisesti merkityksellinen kysymys, vaikka valinta liittyisikin ”vain” henkilökohtaisiin mieltymyksiin.

⁶ *The Shorter Oxford English Dictionary* vol. II 2002, 2562.

Kuten kertoja *Les statues meurent aussi* -elokuvassa toteaa: “Kun ihmiset kuolevat, he tulevat osaksi historiaa. Kun patsaat kuolevat, ne muuttuvat taiteeksi.” Ajan kuluessa haalistuneet elokuvatalenteet, samoin kuin valokuvat, herättävät yhä henkiin osan siitä katseesta ja ajatusmaailmoista, jotka kamera on ajassaan kohdannut ja sensuuri ajallaan piilottanut. *Les statues meurent aussi* herätti itseni pohtimaan, mitä taide ja sen esittäminen, mutta myös taiteen säilyttäminen ja kohtaaminen, tarkoittavat. Visuaalinen todistaminen sisältää useita narratiiveja, joiden kautta niin kulttuuriperintö, kulttuuriset kohteet, katsomisen tavat kuin aikakin kohtaavat.



Les statues meurent aussi herättää pohtimaan, mitä taiteen säilyttäminen ja kohtaaminen tarkoittavat. Kuva: kuvakaappaus elokuvasta.

Lähteet

- Arendt, Hannah (1968) *Eichmann in Jerusalem*. New York: Viking.
- Cooper, Sarah (2008) *Chris Marker*. Manchester University Press.
- Lindroos, Kia (2000) “Chris Marker ja ajan kuvat. Historian dokumentointi esteettisenä ja poliittisena toimintana”. *Kulttuurintutkimus* 3, 15–29.
- Lindroos, Kia (2003) “Aesthetic Political Thought. Marker and Benjamin Revisited”. *Alternatives* 28, 233–252.
- Lindroos, Kia (2016) “Chris Marker as Cinematic Witness”. Teoksessa Kia Lindroos & Frank Möller (toim.) *Art as Political Witness*. Obladen, Berliini & Toronto: Barbara Budrich.
- Lindroos, Kia & Möller, Frank (2016) “Witnessing in Contemporary Art and Politics”. Teoksessa Kia Lindroos & Frank Möller (toim.) *Art as Political Witness*. Obladen, Berliini & Toronto: Barbara Budrich.
- Marker, Chris (1996) *La Jetée ciné-roman. The Book Version of the Science Fiction Film*. Cambridge, Massachusetts & Lontoo: MIT Press.
- Rancière, Jacques (2009) *The Emancipated Spectator*. Lontoo & New York: Verso.
- Sontag, Susan (2003) *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus & Giroux.
- Wieviorka, Annette (2006) *The Era of the Witness*. Ithaca & Lontoo: Cornell University Press.

Niina Oisalo

M.A., YTM, Mediatutkimus, Turun yliopisto

JOUKO AALTONEN: ”Dokumenttielokuva on syvällä yhteiskunnallisissa käytännöissä”

Pitkän linjan elokuvaohjaaja, tuottaja, käsikirjoittaja ja elokuvatutkija Jouko Aaltonen antoi Lähikuvalle haastattelun.

Jouko Aaltonen on valmistunut Taideteollisen korkeakoulun elokuva- ja tv-työn linjalta ohjaajaksi vuonna 1984. Taiteiden tohtoriksi hän väitteli vuonna 2006 ja on toiminut postdoc-tutkijana Aalto-yliopistossa vuodesta 2012. Hän on kirjoittanut myös useita elokuvan tekemistä käsitteleviä opaskirjoja. Vuonna 1987 Aaltonen perusti Pertti Veijalaisen ja Heimo Lappalaisen kanssa Illume-tuotantoyhtiön, joka etenkin alkuaikoina keskittyi etnografisiin elokuviin. Illume vastaanotti vuoden 2016



”Dokumenttielokuvien ohjaajan on hyvä olla utelias”, sanoo elokuvantekijä ja -tutkija Jouko Aaltonen Illume-tuotantoyhtiön kellarissa, jossa säilytetään filmiaarteita ja elokuvissa käytettyä tarpeistoa vuosien varrelta. Kuva: Niina Oisalo.

DocPoint-festivaalilla Apollo-palkinnon, joka jaetaan ”suomalaista dokumenttielokuvaa merkittävästi edistäneelle ja sen parissa erityisesti ansioituneelle henkilölle tai yhteisölle”. Elokvataiteen valtionpalkinnon Aaltonen sai vuonna 1987.

Aaltosen pitkään uraan mahtuu kymmeniä elokuvia. Alkuvuosien elokuvat olivat usein hengeltään etnografisia, kuten kolmiosainen *Taigan kansalaisia* (1992), jonka hän toteutti yhdessä Heimo Lappalaisen kanssa. Moni Aaltosen elokuvista on myöhempinäkin vuosina valmistunut Suomen ulkopuolella, kuten *Kusum* (2000) tai *Hyppy* (2012), jotka sijoittuvat molemmat Intiaan. Suomalaisia kulttuurisia liikkeitä hän on kuvannut muun muassa elokuvissa *Kenen joukoissa seisot* (2006) ja *Punk – tauti joka ei tapa* (2008). Suomalaisten kolonialistista historiaa Aaltonen käsitteli *Kongon Akselissa* (2009).

Tässä haastattelussa keskitymme dokumenttielokuvan tutkimuksen uusimpiin käännteisiin, erityisesti tekijälähtöiseen tutkimukseen, sekä dokumenttielokuvan yhteiskunnallisuuteen ja poliittisen elokuvan tilaan Suomessa tällä hetkellä.

Miten sinusta tuli dokumenttiohjaaja?

Aloitin Turussa yhteiskuntatieteiden opiskelun 1970-luvulla, ja olin aina ollut kiinnostunut siitä, mitä yhteiskunnassa tapahtuu. Yhden vuoden jälkeen lähdin kuitenkin opiskelemaan elokuvan tekemistä Helsinkiin Taideteolliseen korkeakouluun, sillä minulla oli leffafriikin tausta ja elokuvien tekeminen oli aina kulkenut mukana, olin tehnyt muun muassa kaitafilmejä. Silloin ei ollut vielä dokumenttipuolta olemassa, joten opiskelin yleisesti elokuvan tekemistä.

Valmistumisen jälkeen työskentelin pitkien elokuvien tuotannoissa apulaisohjaajana ja tuotantopäällikkönä, ja vasta vähän myöhemmin löysin dokumenttielokuvan. Siinä yhdistyy kiinnostukseni ympäröivään maailmaan ja yhteiskuntaan ja elokuvan tekeminen. Ajattelin, että se on minulle luontaisempi tapa tehdä elokuvia. Ja se on aika ketterä laji, verrattuna fiktion tekemiseen: dokumenttielokuvalla pääsee maailmaan ja tekemiseen kiinni paljon helpommin. 1980- ja 90-lukujen vaihteesta lähtien olen keskittynyt vain dokumenttielokuvaan, sekä ohjaajana, tuottajana että myöhemmin myös tutkijana.

Tutkijana aloitin 2000-luvulla, kun olin jo tehnyt paljon elokuvia ja halusin vähän hahmottaa, mitä dokumenttielokuvien tekemisen taustalla on: mitä oikeastaan tehdään, kun tehdään dokumenttielokuvia? Väittelin vuonna 2006, ja sen jälkeen nämä molemmat roolit, elokuvantekijän ja elokuvatutkijan, ovat kulkeneet rinnan. Olen erityisesti tutkinut dokumenttielokuvan tekoprosessia ja dokumenttielokuvan retoriikkaa.

Miten tekijälähtöisellä elokuvatutkimuksella menee tällä hetkellä?

Se alkaa olla jo aika hyvissä kantimissa. Aalto-yliopiston Elokvataiteen ja lavastustaiteen laitoksella on oma elokuvatutkimuksen professuuri, jota Susanna Helke hoitaa. On tekijätaustaisia tutkijoita, jotka tekevät aika traditionaalista elokuvatutkimusta. Sitten on tekijälähtöisiä tutkijoita, jotka reflektioivat omaa tekoprosessiaan. Etenkin jälkimmäinen suuntaus on vahvistunut viime vuosina, kun tutkimukseen voi liittyä myös taiteellinen osa.

Kolmas taso on varsinainen taiteellinen tutkimus, jossa taidetta tutkitaan teke-mällä – tässä tapauksessa elokuvia, niin että tieto ilmenee, manifestoituu, jossain muussa kuin perinteisessä kirjallisessa muodossa. Näin tullaan erilaisten tiedonkäsitysten piiriin. Tämän tyyppisessä tutkimuksessa ollaan elokuvan puolella vielä hakemassa muotoa – esimerkiksi kuvataiteissa ollaan tässä suhteessa askel edellä. Elokvataiteellinen tutkimus on vielä kehittymässä, mutta se on avannut jo uusia kiinnostavia suuntia.

On kiinnostavaa, että tekijälähtöinen tutkimus on kohdistunut erityisen aktiivisesti dokumenttielokuvaan. Fiktioelokuvan puolella on ollut hiljaisempaa, ehkä johtuen siitä, että dokumenttielokuva katsoo niin vahvasti ulospäin maailmaan, mutta myös siitä rahallisesta satsauksesta, jonka fiktioelokuvan tekeminen osana tutkimusprojektia vaatisi.

Taiteellinen tutkimus nojaa yleiseen taiteellisen tutkimuksen teoriaan, mutta sen lisäksi elokuvan erityispiirteet on otettava huomioon. Eri maiden välillä on aika suuria eroja taiteellisen tutkimuksen kehitysvaiheissa. Esimerkiksi Australia on edelläkävijä tässä suhteessa, samoin Iso-Britannia, eikä Suomikaan mitenkään jälkijunassa ole ollut.

Jos pitäisi nimetä esimerkkejä, mitä dokumenttielokuvan taiteellinen tutkimus voisi parhaimmillaan olla, niin Joshua Oppenheimerin *The Act of Killing* (Norja, Tanska, Iso-Britannia 2012) on viime vuosien kiinnostavimpia tapauksia. Se valmistui osana Westminsterin yliopiston *Genocide and Genre Research* -projektia. Elokuva on vahvasti kokeileva sekä muodon että sisällön suhteen, ja mitä suurimmassa määrin yhteiskunnallinen ja poliittinen.

Toinen vaikutuksen tehnyt on kokeellinen, GoPro-kameroilla kuvattu *Leviathan* (Yhdysvallat 2012, ohj. Lucien Castaing-Taylor ja Véréna Paravel), joka kertoo kalastusaluksen arjesta ja ponnistaa toisaalta kokeellisen, jopa graafisen elokuvan perinteestä, toisaalta etnografisen elokuvan traditioista niitä uudistaen ja haastaen. Siinä elokuvan ruumiillisuus on moninkertaisen tarkastelun kohteena. Elokuvan on tuottanut Harvardin yliopiston alaisuudessa toimiva Sensory Ethnography Lab.

Miten kiinnostuksesi maailmaan ja yhteiskuntaan näkyy elokuvissasi?

Dokumenttielokuvien ohjaajan on hyvä olla utelias. Olen ohjannut paljon historiallisia dokumenttielokuvia ja kulttuuria etnografisesti lähestyviä elokuvia mutta tehnyt elokuvia myös esimerkiksi musiikista, vaikka olen täysin epämusikaalinen.

En ole ollut kovin tietoisesti yhteiskunnallisen elokuvan tekijä, niin että olisin miettinyt: ”Mikä elokuva ansaitsee tulla tehdyksi?” Aika usein elokuviini silti päätyy jonkinlainen yhteiskunnallinen elementti, vaikka se ei välttämättä ole lähtökohta tai kimmoke elokuvan tekemiselle. Elokuvan poliittisuus tai yhteiskunnallisuus nousee vasta näkökulmasta, joka syntyy elokuvaa tehdessä.

Elokuvan poliittisuus syntyy myös siitä kontekstista ja ajasta, jossa elokuva tulee ulos. Jos *Kenen joukoissa seisot* (2006) olisi tehty 1990-luvun puolella, sitä olisi varmaan pidetty poliittisena elokuvana, kun keskustelu taistolaisuudesta kävi kuumana, mutta nyt 2000-luvulla se on enemmän kulttuurihistoriallinen ja sukupolvikokeemuksesta kertova elokuva.

Dokumenttielokuvan poliittisuus ja yhteiskunnallisuus

Onko dokumenttielokuvalla yhteiskunnallinen tehtävä? Jos, niin mikä se on?

Ehdottomasti. Dokumenttielokuva on yhteiskunnan, tai yhteiskuntien, muisti, peili, välillä omatunto ja herättäjä, myös yhteiskuntien muuttaja. Ajatukseni on, että dokumenttielokuvaan on sisäänrakennettu tietynlainen yhteiskunnallisuus, sillä se sijoittuu aina tiettyyn kulttuuriin ja sosiaaliseen kontekstiin, silloinkin, kun elokuva ei pyri olemaan erityisen ”yhteiskunnallinen”. Dokumenttielokuva on niin syvällä yhteiskunnallisissa käytännöissä, että yhteiskunnallisuus on aina mukana elokuvassa. Kyse on vain siitä, miten ”paljon” yhteiskunnallisuutta elokuvassa on. Tässä elokuvan konteksti on myös tärkeä: eli missä ajassa ja tilanteessa elokuva on tehty ja missä sitä esitetään. Sama elokuva voidaan yhdessä kontekstissa nähdä poliittiseksi, toisessa puhtaasti historialliseksi.



Kulttuurihistoriaa, sukupolvikokemusta ja yhteiskunnallisuutta, yksilöllisiä ja kollektiivisia muistoja – näistä aineksista rakentuvat myös suomalaisesta lähimenneisyydestä ja tästä päivästä kertovat Jouko Aaltosen dokumenttielokuvat *Kenen joukoissa seisot* (2006), *Punk – tauti joka ei tapa* (2008), *Taistelu Turusta* (2011) ja *Tunteiden temppelit* (2015).

Elokuvien julistekuvat © Illume Oy.

Meidän (Susanna Helken johtamassa projektissa ovat Aaltosen lisäksi mukana Timo Korhonen, Jussi Lehtomäki, Hanna Nikkanen ja Elina Hirvonen) tutkimusprojektissa ”Sovun ja repeämän kuvat” tarkastellaan tekijälähtöisesti, miten hyvinvointiyhteiskunnan repeämiä voitaisiin tehdä näkyväksi dokumenttielokuvan keinoin. Tavoitteena on myös haastaa perinteisiä yhteiskunnallisen dokumentin muotoja sekä teoretisoimalla että tekemällä elokuvia.

Itse olen kirjoittanut hankkeen puitteissa suomalaisen yhteiskunnallisen ja poliittisen dokumenttielokuvan taustasta ja historiasta, ja yritän hakea liittymäkohtia tekijälähtöisen tutkimuksen ja dokumenttielokuvan retoriikan välillä.

Ilkka Kippolan ja Jari Sedergrenin suomalaisen dokumenttielokuvan historiaa kartoittavissa teoksissa Dokumentin ytimessä (2009) ja Dokumentin utopiat (2015) muodostuu kuva, että poliittisuus ei ole ollut kovin luontevaa kotimaiselle dokumenttielokuvalle. Oletko samaa mieltä?

Jos puhutaan poliittisesta elokuvasta suppeassa merkityksessä, sillä viitataan elokuvaan, jolla on selkeä tarkoitus ja tehtävä tietyn poliittisen ideologian edistäjänä. Aika usein elokuvat ovat muodoltaan retorisia dokumenttielokuvia, jotka voidaan vielä jakaa erilaisiin alalajeihin, kuten taistelevaan, oikeistolaiseen ja vasemmistolaiseen dokumenttielokuvaan. Tässä mielessä Suomessa on tehty poliittisia elokuvia, esimerkiksi puolueet ovat teettäneet elokuvia vaalien alla. Elokuvat ovat hyvin välineellisiä ja usein tilaustöitä. Sisältö on niissä tärkeämpää kuin muoto.

Meiltä puuttuu oikeastaan 1960-luvulle asti niin sanotun vapaan poliittisen elokuvan traditio. Sitä edeltävä poliittinen elokuva oli pitkälti ”järjestöelokuva”, jossa esitellään eri järjestöjen toimintaa. On jännittävää katsoa sisällöltään hyvin vasemmistolaista, esimerkiksi SKDL:n tai SKP:n tilaamaa elokuvaa, jossa puhe voi olla hyvin marxilaista tai kommunistista, mutta niiden muoto ja audiovisuaalinen retoriikka on aivan samanlaista kuin aikakauden muissakin tilauselokuviissa.

Esimerkiksi *Asuntopula*-niminen (1947) lyhytelokuva, jolla oli hyvin selvät vasemmistolaiset tavoitteet, tilattiin Finlandia-kuvalta, Suomi-Filmin tytäryhtiöltä. Suomi-Filmihän oli suomalaisista suurtuottajista kaikista isänmaallisin, oikein ”porvareiden pahin pesä”. Elokuvan spiikkaajaksi päätyi siten Carl-Erik Creutz – ”Suomen sinivalkoinen ääni”, joka on juontanut kaikki kansallisesti tärkeät lyhytelokuvat. Joten vaikka elokuva oli sisällöltään oman aikansa ”vastaelokuva”, oikeistolaista hegemoniaa vastustava elokuva, se oli muodoltaan tiukasti kiinni tilauselokuvan sen aikaisessa konventiossa. 1960-luvulle muodon traditio oli niin vahva, että se meni sisällönkin ohi.

Mutta olen siis samaa mieltä Kippolan ja Sedergrenin kanssa siitä, että kun joissain muissa maissa, kuten Ranskassa, Venäjällä ja Hollannissa, tehtiin jo 1930-luvulla tiukkaa poliittista elokuvaa, niin meiltä puuttuu tämä traditio.

Entä millainen on tämänhetkinen tilanne poliittisen elokuvan suhteen?

Meillä on aika vahvaa yhteiskunnallista elokuvaa tällä hetkellä. Talvivaarastakin on tehty kaksi elokuvaa. Dokkarintekijät katsovat yhteiskuntaa laajasti ja terävästi. Mutta meiltä puuttuu edelleen se kaikista haastavin ja tiukin poliittisen elokuvan tekeminen.

Tämä on kiinnostava huomata, sillä maailmalla poliittinen elokuva on noussut vahvasti, etenkin Yhdysvalloissa vuoden 2001 iskujen jälkeen. Niitä tehtiin myös muista aiheista kuin terrorismista ja Irakin sodasta, esimerkiksi ilmastonmuutoksesta, presidentinvaalikampanjasta, uskonnosta, pankeista, globalisaatiosta – puolesta ja vastaan. Yhdysvalloistahan ei ole näkynyt ehkä tänne asti se, että siellä tehtiin tavaton määrä myös oikeistolaisia, hyvin patrioottisia dokumenttielokuvia. Tämä poliittisen

elokuvan aalto rantautui myös Eurooppaan, ja ”uuspoliittisuus” on 2000-luvulla ollut selvästi näkyvässä, mutta Suomeen asti se ei ole tullut. Täällä aalto on ikään kuin taittunut yleiseksi yhteiskunnallisuudeksi. Dokumenttielokuvaa ei ole käytetty juurikaan poliittisen taistelun aseena sitten 1970-luvun. Jos täällä tehdään elokuva poliittisesta aiheesta, kuten presidentinvaaleista – hyvä esimerkki on Tuukka Temosen *Presidentintekijät* (2014) – niin se on havainnoiva elokuva puoluekoneiston toiminnasta, mutta politiikka ja politiikan sisältö eivät kuulu elokuvan substanssiin.

Suomessahan on ylipäätään vahva havainnoivan dokumenttielokuvan perinne ja suora argumentointi koetaan usein hieman vieraaksi. Voisiko tämä vaikuttaa siihen, miten myös poliittisia aiheita käsitellään suomalaisissa dokumenttielokuviissa?

Kyllä se liittyy siihen. Selostusvetoisella dokumenttielokuvalla on edelleen huono maine Suomessa, sen ajatellaan olevan kuin kuvitettu luento. Meillä on vahva havainnoivan elokuvan traditio, vaikka se on tullut Suomeen suhteellisen myöhään.

Taustalla voi olla Suomessa vallitseva konsensushakuisuus. Katselin juuri kaikki 2000-luvulla Suomessa tehdyt työtaisteluja ja tehtaiden lopettamista käsittelevät dokumenttielokuvat. Ne olivat lähes kaikki seurantadokumentteja, ja aika monet niistä olivat itse asiassa kertomuksia sopeutumisesta, ei taistelusta. Miten irtisanotut sopeutuvat ja löytävät uuden suunnan elämälleen. En nyt halua sanoa, että se on huono asia, sopeutuminenhan on hyvä kyky ihmisellä, mutta merkille pantavaa on, että elokuvat, joita kutsutaan työtaisteluelokuviksi ja jotka kertovat kamppailusta, ovat itse asiassa sopeutumiselokuvia. Tämä saattaa kuvata jollain tavalla konsensushakuisuutta, hyvässä ja pahassa.

Voivatko elokuvat saada ihmisiä toimimaan? Miten?

Varmasti voi saada, on saanut ja tulee saamaan. Meillähän on tehty esimerkiksi osallistavia elokuvia, kuten John Websterin *Katastrofin aineksia* (2008) tai Petri Luukkaisen *Tavarataivas* (2013), joissa kommentoidaan ihmisten arkea ja annetaan käytännön neuvoja siitä, miten arkea muuttamalla voi vaikuttaa asioihin. Dokumenttielokuvan avulla voidaan nostaa yhteiskunnalliseen keskusteluun tärkeitä asioita tai jatkaa keskustelua toisin keinoin. Dokkarin traditiossa on hyvin vahva instrumentaalisuuden perinne, jossa elokuvilla on haluttu saada aikaan muutosta.

Tutkimus ja dokumenttielokuva

Mitä tutkimus voi antaa dokumenttielokuvalla ja toisinpäin?

Elokuvantekijänä koen, että tutkimus auttaa meitä tekemään parempia elokuvia. Elokuvatutkimus, joka kurottaa myös yhteiskuntaan päin, avaa niitä tietoisia ja tiedostamattomiakin yhteyksiä, joita dokumenttielokuvan ja yhteiskunnan välillä on. Dokumenttielokuva kuvaa, rakentaa ja kritisoi yhteiskuntaa, ja tutkimus avaa ja myös haastaa niitä tapoja, joilla tämä tapahtuu.

Jos ajatellaan vähän laajemmin tutkimusta, yhteiskuntatieteitä ja kulttuurintutkimusta, dokumenttielokuvan ja tutkimuksen välille on löydettävissä mielenkiintoisia yhtymäkohtia, sekä niiden tekoprosesseissa että institutionaalisessa asemassa. Ei ole varmaan sattumaa, että moni dokumenttielokuvantekijä on verrannut itseään tutkijaan ja verrannut työprosessiaan tutkimusprosessiin. Esimerkiksi tunnettu yhdysvaltalainen dokumenttiohjaaja Erroll Morris on sanonut, että hänen elokuvansa eivät perustu tutkimuksiin, vaan ne ovat tutkimuksia.

Näen sen myös omassa työssäni: dokumenttielokuvan käsikirjoitus on aika pitkälle hypoteesien esittämistä, kuvausvaihe niiden testaamista, ja synteettisessä leikkaus-

vaiheessa rakennetaan teesejä esitettäväksi yleisölle, joka viime kädessä punnitsee niitä vastaanottotilanteessa.

Ja kyllä jotain Lars Von Trieriä voi verrata tutkijaan. Hän työskentelee usein ”laboratoriossa” ja luo erilaisia koeasetelmia – tämä metaforahan on hyvin yleinen taiteellisessa tutkimuksessa. Toisaalta hän myös haastaa tätä käsitystä ja itse sählää kokeensa, rikkoo provokaation vuoksi oman ”koeasetelmansa”, jolloin hän tulee toiselle alueelle, taiteen alueelle. Mutta ilmiselvästi tutkiminen tapahtuu hänelle elokuvan tekemisessä, tekemisen kautta, ja sen tulokset näkyvät itse teoksessa. Onko kyse tarkasti ottaen tutkimuksesta vai enemmän taiteesta, joka käyttää tutkimusta metaforana, on hyvä kysymys, mutta joka tapauksessa toiminnan ja prosessin samankaltaisuus tutkijan ja elokuvantekijän töiden välillä on silmiinpistävää.

Miten näet dokumenttielokuvan tutkimuksen kehityksen, mihin se on menossa?

Dokumenttielokuvan tutkimus on laajentunut vahvasti sen jälkeen, kun se levisi akateemiseen maailmaan 1980-luvulla. Dokumenttielokuva on silti monilta osin vielä tutkimaton alue. Esimerkiksi dokumenttielokuvan ilmaisun teoriaa ei ole vielä kehitelty niin pitkälle kuin fiktion puolella. Dokumenttielokuvassa äärimmäisen kiehtovaa on, että se on selvästi liikkeellä oleva juna: sekä dokumenttielokuvat, niiden tekeminen että käsitys siitä, mikä on dokumenttielokuvaa, on muuttunut aika paljon, ja se tulee muuttumaan vielä enemmän.

Dokumenttielokuvasta syntyy jatkuvasti uusia mutaatioita niin television kuin laajenevan uuden media puolelle. Samoin dokumenttielokuvan tai ei-fiktiivisen elokuvan reuna-alueet – esimerkiksi alue, missä ei-fiktio muuttuu fiktioksi – on kiinnostava kenttä.

Miten taiteellinen tutkimus ja taiteiden tutkimus täydentävät toisiaan – mitkä ovat näiden väliset suurimmat erot, entä yhteneväisyydet?

Perinteisessä taiteiden tutkimuksessa taide on tutkimuksen kohde, ja taiteellisessa tutkimuksessa taiteilija tutkii itse taiteen keinoin ja taiteessa. Molemmilla on oma roolinsa ja tonttinsa, sillä tavalla ne täydentävät toisiaan. Mutta ei niitä ongelmitta voi samaan pulloon laittaa. Mutta ei ole haittaa siitä, että ymmärtää ”toisen kulttuurin” ajattelutapaa.

Traditiot ovat toki hyvin erilaisella pohjalla – taiteellisen tutkimuksen ja sen opettamisen traditio on vielä nuori ja kehityksessä oleva verrattuna taiteidentutkimuksen pitkään traditioon.

Tutkimuksen tekijän subjektiivisuuden pohdinta taiteiden tutkimuksessa ja yleensä humanistisissa tieteissä muistuttaa joiltain osin taiteellisen tutkimuksen reflektioivaa metodologiaa. Ero on kuitenkin siinä, että historian tutkija ei välttämättä ole itse historiantekijä, ainakaan sillä hetkellä. Tämä on aika suuri periaatteellinen ero.

Taiteellisen tutkimuksen piirissä rakennetaan omaa tutkimustraditiota ja identiteettiä lainaten ja varastaen muilta aloilta, mutta myös määrittelemällä sitä, mitä me emme ole. Tämä on luonnollinen osa nuoren tutkimuksen alan prosessia. Vaikutteita haetaan tällä hetkellä monesta suunnasta – kuten taiteiden tutkimuksesta, viestinnästä, kulttuurintutkimuksesta.

Millaisia erityispiirteitä dokumenttielokuvan taiteellisessa tutkimuksessa on – kun elokuvantekijä tekee tutkimusta?

Tutkimuksen refleksiivisyys on varmasti yksi piirre, toinen dokumenttielokuvan yhteiskunnallisuuden huomioonottaminen ja kolmas etiikka. Etiikka on aina läsnä dokumenttielokuvan tekijyyttä pohdittaessa, kun ollaan tekemisissä todellisen maailman kanssa. Etiikka on mukana joko latenttina tai ilmeisenä myös tutkimus-

prosessissa. Timo Korhonen tekee etiikan roolin dokumenttielokuvassa näkyväksi väitöskirjassaan (*Hyvän reunalla: Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*, 2013). Dokumenttielokuvalla on erityinen todellisuussuhde. Fiktioelokuvan tekemiseen voi myös liittyä eettisiä ongelmia, mutta ne ovat toisenlaisia.

Usein dokumenttielokuvaan liittyvät eettiset kysymykset esitetään kolmitasoisina: ensinnäkin on tekijän suhde itseensä, oma integriteetti; sitten suhde elokuvan henkilöihin; ja kolmanneksi suhde elokuvan katsojiin: kuinka paljon katsojia saa manipuloida ja missä ovat tekijän näkemyksen, tulkinnan ja valehtelun herkäät rajat.

Omassa väitöksessäni (*Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa*, 2006), jota varten haastattelin kymmentä dokumenttielokuvan tekijää tai tekijäparia, tutkin etiikkaa myös jonkin verran. Sain aika yllättävänkin tuloksen: tekijöitä kiinnosti eniten se, mitä he tekevät elokuvansa henkilöille, mutta he eivät olleet niin huolestuneita siitä, mitä he tekevät katsojille. Tämä kertoo ehkä eniten elokuvantekijöiden vahvasta sitoutumisesta ja vastuunkannosta suhteessa elokuviensa henkilöihin. Miten esimerkiksi vaikuttaa päähenkilöön, jos kriitikko kirjoittaa, että ”tämä elokuva kertoo luusereista”?

Monet eettiset ongelmat tulevat elokuvantekijän ratkaistavaksi vasta leikkausvaiheessa. Kuvausvaiheessa on usein paras keskittyä maailman havainnointiin ja materiaalin kuvaamiseen, kaikkine ristiriitaisuuksineen ja konflikteineen. Leikkausvaiheessa joudutaan kuitenkin tekemään päätöksiä sen suhteen, mitä kerrotaan ja millä tavalla. Tässä dokumenttielokuvan tekijällä on suuri vastuu. Tekijöillä tuntuu olevan hyvin selvä eettinen periaate, jonka mukaan tekijä ei saa vahingoittaa päähenkilöään. Dokumenttielokuvan etiikka sijoittuu jonnekin yhteiskuntatieteiden, journalismin ja taiteen etiikan piirien katveisiin.

Mitä taiteiden tutkimus voisi oppia taiteelliselta tutkimukselta, jos puhutaan erityisesti elokuvatutkimuksesta?

Toki taiteiden tutkimusta rikastuttaa se, että ymmärretään paremmin elokuvan tekemisen prosessia. Ja näin on käsittäakseni tapahtunutkin viime vuosina, että tekijät ovat esimerkiksi käyneet kertomassa työstään. Selvää on, että elokuvan tekemisen tutkiminen ja tekijän näkökulman mukaan tuominen tuottaa parempaa elokuvatutkimusta.

Joskus aiemmin saattoi olla niin, että elokuvatutkimuksissa kirjoitettiin tekijästä, joka ei ollut lihaa ja verta: esitettiin hypoteettisia, abstrakteja malleja, joissa elokuvat putkahtivat esiin teoreettisen konstruktion mustasta laatikosta. Elokuvia ei nähty ihmisten toiminnan tuloksena tietyissä olosuhteissa syntyneiksi, tietyillä tavoilla kommunikoiviksi taideteoksiksi. Sellaisia tekstejä ei onneksi enää juuri näe.

Taiteellisen tutkimuksen piirissä keskustellaan jatkuvasti tiedon luonteesta, miten elokuvan (tai muun taiteen) avulla voi esittää tietoa, joka ei ole perinteistä propositionaalista kielellistä argumentaatiota todellisuudesta; sellaista tietoa, jota ei perinteisen monografian avulla pysty käsittelemään ja välittämään eteenpäin. Mitä tutkitaan ja miten, millaista on se tieto, jota esimerkiksi elokuvan avulla tuotetaan, miten se ilmenee ja miten se kommunikoit?

Tämä muistuttaa myös visuaalisen etnografian tutkimuksen piirissä käytäviä keskusteluja, joissa on läsnä aika samanlaisia ongelmia kuin taiteellisessa tutkimuksessa. Dokumenttielokuvan taiteellisten tutkijoiden kannattaisi käydä enemmän varkaissa visuaalisen etnografian kentällä. Siellä on jo kehitetty pitkälle vietyä teoreettista ymmärrystä siitä, miten muussa kuin tekstin muodossa olevaa tietoa voidaan käsitellä.

Elokuva on hyvä väline kokemuksen välittämiseen, ja tällainen tieto ei siirry redusoimatta sanalliseen muotoon. Taiteellisen tutkimuksen tuottama tieto on samantyyppistä, vaikeasti sanallistettavaa ymmärrystä.

Elokuva yhteiskunnassa – viisi ohjaajahaastattelua SAATESANAT

Nyt uudelleen julkaistavan, vuonna 1987 tehdyn haastattelun johdannossa todetaan, että kotimaisia elokuvaohjaajia on haastateltu varsin vähän. Väite saattoi olla kokonaisuudessaan hieman liioiteltu, mutta totta on ainakin se, että tutkimuksen ja kritiikin kiinnostus studioaikakauden elokuvaan ja sen jälkeiseen populaarielokuvaan oli haastattelun tekohetkellä vasta viriämässä. Maunu Kurkvaarakin (s. 1926) oli usein jäänyt aikalaismodernistiensa varjoon. Viidestä haastateltavasta Rauni Mollberg (1929–2007) lienee ollut näkyvimmin julkisuudessa

Kaikki viisi haastateltua ohjaajaa olivat vuonna 1987 sinänsä vielä – vaihtelevissa määrin – aktiivisia elokuvantekijöitä, vaikka edustivatkin eri ikäpolvia. Matti Kassila (s. 1924) ja Maunu Kurkvaara olivat sotien jälkeen elokuva-alalla aloittaneita veteraaneja, joiden uran tuotteliaimmat ja ehkä maineikkaimmatkin vaiheet sijoittuivat 1950- ja 60-luvuille. Kurkvaara oli kuitenkin aktivoitunut elokuvantekijänä pitkän tauon jälkeen uudelleen 1980-luvulla, Kassila puolestaan työsti haastattelun tekoaikana yhtä pääteostaan *Ihmisen ihannuus ja kurjuus* (1988). Rauni Mollbergin uran kohokohdat taas olivat 1960-luvun televisioelokuvissa ja 1970- ja 80-lukujen pitkissä teatterielokuvissa, joista *Tuntemattoman sotilaan* toinen filmatisointi oli valmistunut vuonna 1985. Haastattelun jälkeen hän ohjasi vielä useita teatteri- ja televisioelokuvia, joskin sekä kritiikin että yleisön vastaanotto oli vaimeampaa. Ere Kokkosella (1938–2008) oli takanaan vuosikausien menestysputki Uno Turhapurojen ja muiden Spede-tuotantojen ohjaajana, meneillään välirikko Pasasen kanssa ja edessään esimerkiksi *Vääpeli Körmy* -sarja sekä uusi yhteistyökausi Speden kanssa. Lauri Törhönenkään (s. 1947) ei ollut varsinainen nuoren polven elokuvantekijä – hän oli toiminut muun muassa apulaisohjaajana kansainvälisissä suurtuotannoissa – mutta omia pitkiä elokuvia hänellä oli vasta kolme.

Nyt kolme vuosikymmentä myöhemmin Kurkvaara ja Kassila ovat jo yli yhdeksänkymppisiä, mutta kumpikin on ollut viime vuosina esillä ehkä jopa enemmän kuin 1980-luvulla. Uudesta kiinnostuksesta Kurkvaaran modernismia kohtaan kertoo esimerkiksi Eero Tammen elokuvallinen henkilökuva *Yksityisalueella* (2012). Kassilan elokuvaaurasta taas on toimitettu laaja artikkelikokoelma *Elokuvat kertovat, Matti Kassila* (2013), ja lisäksi Kassila on ollut kirjallisesti aktiivinen 1990-uvulta lähtien: erityisesti hänen muistelmateoksensa ovat valottaneet studioaikakauden elokuvantekemistä ja studiokauden jälkeistä elokuva-politiikkaa merkittävällä tavalla. Mollberg ja Kokkonen ovat edesmenneitä, ja Törhönen toimi pitkään elokuvataiteen professorina. 2010-luvulla hän on ohjannut useita *Vares*-dekkarisarjan elokuvia.

Kolmen vuosikymmenen jälkeen on vaikea palauttaa mieleen haastattelutilanteita. Kaikki saivat kysymykset etukäteen valmistautumista varten. Vaikeinta oli taivutella Maunu Kurkvaaraa haastatteluun, mutta lopulta tämä onnistui ja haastattelu tapahtui puhelimitse, mikä näkyy myös vastausten niukkuutena. Matti Kassilan ja Rauni Mollbergin haastattelut toteutettiin ohjaajien kotona, ja molemmat kertoivat laajasti näkemyksiään. Haastatteluisa heijastuu 1980-luvun mediakulttuurin tilanne, jossa elokuvia katsottiin yhä enemmän kotona tallenteilta. Ehkä meidän haastattelijoiden motiivina oli yrittää ymmärtää, miltä käynnissä ollut audiovisuaalisuuden muutos näytti elokuvantekijöiden näkökulmasta. Mollbergin kotoa jäi mieleen keinutuolin eteen asetettu jättiläismäinen televisiomonitori, joka oli vuonna 1987 vielä harvinaisuus.

Oulussa ja Turussa, tammikuussa 2017

Kimmo Laine ja Hannu Salmi

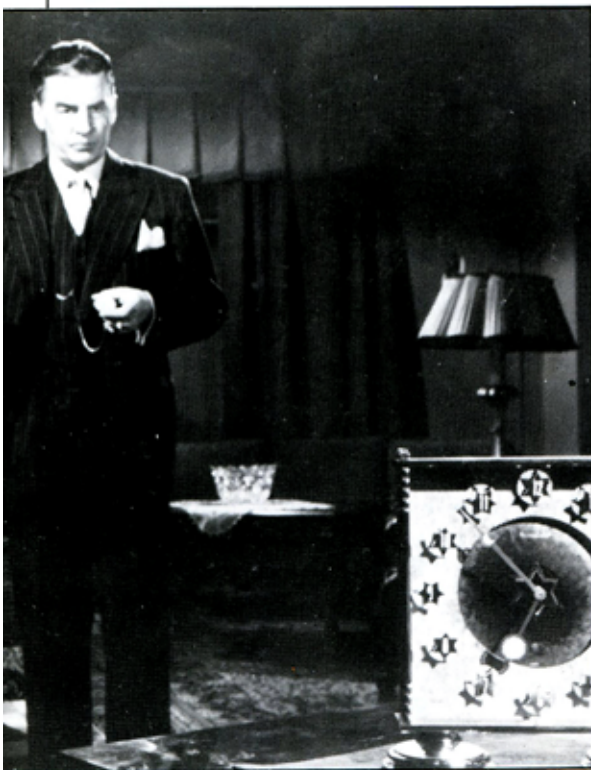
ELOKUVA YHTEISKUNNASSA

Viisi ohjaajahaastattelua

Suunnittelu: Kimmo Laine & Hannu Salmi

Toteutus: Hannu Salmi

Suomalaisia elokuvaohjaajia on haastateltu varsin vähän, ja antoisimmillaankin nämä haastattelut ovat käsitelleet vain ohjaajien omaa uraa, tekijöiden ajatuksia omista elokuvistaan. Sen sijaan esimerkiksi ohjaajien käsitykset estetiikan ja politiikan yhteyksistä ovat jääneet kokonaan penkomatta. Tarkoituksemme olikin tehdä suomalaisohjaajien piirissä haastattelukierros, jossa etsittäisiin vastauksia laveasti elokuvan ja yhteiskunnan suhteisiin liittyviin kysymyksiin. Haastattelukohteita piti alun alkaen olla mahdollisimman paljon, mutta olosuhteiden pakosta ohjaajavalikoima jäi viiteen: **Matti Kassilaan, Ere Kokkosen, Maunu Kurkvaaraan, Rauni Mollbergin ja Lauri Törhöseen.** Kaikille haastateltaville esitettiin samat kysymykset, jotka toimitettiin kirjallisenä etukäteen.



Matti Kassila

Miten elokuvan yhteiskunnallinen asema on mielestäsi muuttunut viime vuosikymmeninä?

Vaikka 20- ja 30-luvuilla elokuva oli suurten joukkojen harrastus, se oli kuitenkin erikoisuus, jota piti varta vasten lähteä katsomaan. Elokuvaan liittyi sen syntyajojen ihmeenomaisuus. Itse kävin ensi kertaa elokuvissa juuri tuolloin 6-vuotiaana katsomassa mykkäelokuvaa.

Sodan jälkeen 40- ja 50-luvuilla elokuva tavannomaistui. Tuli tavaksi käydä leffassa. Vähitellen elokuvan ihmeenomaisuus katosi. 50-luvulla kuvaan tuli myös muita asioita: rock-musiikki ja autoilu. Ihmisten maailmankuva alkoi kypsyä kohti televisiota, joka 60-luvulla teki läpimurtonsa. Varsinkin Suomessa televisio valtasi tasavallan tavattomalla rajuudella. Elokuva ajautui kriisiin, jonka jälkiseuraukset näkyvät vieläkin. Television mukana myös elokuva tuli koteihin, siitä tuli jokapäiväistä leipää.

Näiden muutosten yhteiskunnallinen merkitys on suunnaton. Se on niin suunnaton, ettei sitä koko laajuudessaan ole vielä edes tajuttu. Eihän elokuvaa opeteta vielä edes kouluissa. Kuvanlukutaito tulisi ehdottomasti ottaa opetuksen kohteeksi. Hitaasti ja vaivalloisesti on asia ymmärretty, ja koska opettajia ei ole koulutettu, ei asiaan ole uskallettu lähteä.

Meidän nuorena, nousukasmaisessa kulttuurisammamme elokuva on ollut huonossa asemassa. Tämä näkyi jo itsenäisyyden ajan alkuvuosikymmeninä, jolloin sivistyneistö haukkui jatkuvasti varsinkin kotimaista elokuvaa. Kotimainen elokuva melkein tapettiin verotuksella silloin, kun sitä olisi pitänyt tukea. Vasta 60-luvulla elokuva hyväksyttiin virallisesti muiden taiteitten rinnalle. Kun se oli kuolemassa, siitä tuli taidetta. Sitä oli valtion kyyninen politiikka. Silti aktiivista kiinnostusta ei vielä ole poliitikkojen keskuudessa riittävästi. Kun joku kysymys tulee esille, ei yksinkertaisesti ole valmiuksia sen käsittelyyn, ei tiedetä mitä tehdä.

Voiko TV:n ja videon aikakaudella enää tehdä

LÄHIKUVA

elokuvaa samoista lähtökohdista kuin esimerkiksi 50-luvulla?

Vaikea kysymys jo pelkästään asennoitumisen kannalta: missä ollaan menossa, minkälaisia elokuvia pitäisi tehdä? Itsestään tietysti havaitsee, että sitä yrittää tehdä niin kuin ennenkin. Muutokset tekotavassa ovat ensialkuun aika pinnallisia. Vähitellen kuitenkin kypsyy ja havaitsee, etteivät vanhat elokuvatyypit ehkä enää kiinnosta. Ne kiinnostavat kenties televisiossa, mutta eivät elokuvateatterissa. Tuntuu siltä, että teatterielokuvassa vaaditaan enemmän latausta, enemmän herkistettyä dramatiikkaa.

Miten ohjaajan asema muuttuu siirryttäessä perinteisen näytelmäelokuvan tuotannosta television tai videon puolelle? Millaisia eroja jo pelkkä tuotantotapa voi tuoda mukanaan?

Eroja tietenkin on. Periaatteessa olen sitä mieltä, että ammattimies hyvin nopeasti oppii havaitsemaan, mistä nämä erot johtuvat ja mukautumaan niihin. Näitä eroja en haluaisi kovasti painottaa. On tietenkin selvää, että jos tehdään kolmen kameran tekniikalla, mukaan tulee kompromisseja. Se muistuttaa enemmän teollisuutta kuin käsityötä, johon puolestaan elokuvan voisi rinnastaa. Tietenkin TV-yhtiöt ovat myös suuria, joten freelancer-ohjaajalta vaaditaan tietynlaista juonnittelutaitoa tullakseen toimeen.

Itse en ole koskaan kapinoinut olosuhteita vastaan. On vain löydettävä keinot niihin olosuhteisiin, joissa on kulloinkin selviydyttävä.

Olen tehnyt aikanaan teatterielokuvan vain neljän hengen ryhmällä. Kyseessä oli *Lasisydän* 50-luvun lopulla. Kyllä elokuvan voi tehdä pienesti ja vaatimattomasti mutta silti hyvin.

Kriittisesti olen kyllä suhtautunut televioyhtiöiden ilmapiiriin; suuret organisaatiot eivät riittävästi ymmärrä missä niiden tärkein pääoma on: ohjelmantekijöissä. Kaikki on TV:ssä tasapäistetty. Koko systeemissä on vikaa, kun se ei ole omiaan tuottamaan luovaa työtä. Lisäksi yhtiöt on järjestetty linjaorganisaation eikä tuottajaorganisaation mukaan. Tuottaja ja ohjaajahan ovat niin televisiossa kuin elokuvassakin ne kaksi poolia, joiden kautta luova työ menee eteenpäin. Tuottaja edustaa sekä tulevaa katsojaa että rahapussia. Tuottaja on sekä ohjaajan vastustaja että myötäläjä. Tämän systeemin puuttuminen televisioyhtiöistä on kohtalokasta. Isoihin taloihin pitäisi luoda pieniä yksiköitä, joilla olisi yrittämisen halu, ”me-henki” ja kaikki resurssit.

Miten ohjaajan käyttämät kerrontatavat mielestäsi muuttuvat siirryttäessä elokuvasta videoon tai televisioon? Voiko samoja sisältöjä välittää samoin keinoin, jos media on toinen?

Viittasin jo elokuvan ja television eroihin. Elokuva esitetään isolla kankaalla, TV pienessä ruudussa. Katselutilanne on erilainen, se on tärkeä ero. Suurelta kankaalta pimennetyssä salissa katsottuna elokuvasta tulevat esille pienetkin vivahteet, jotka TV-ruudussa hukkuvat täysin. Jotkut elokuvat tuhoutuvat TV-ruudussa täydellisesti, jotkut taas voittavat.

Kerronnan keinot ovat tietysti samat TV:ssä ja elokuvassa, esitys- ja katselutilanteesta johtuen niiden käytössä on eroja.

Mikä on käsityksesi omien elokuviesi vaikutuksesta yleisöön? Miten ne vaikuttavat tai miten niiden tulisi vaikuttaa?

Enpä tiedä, itse tähän on vähän vaikea vastata. Olen tehnyt elokuvan peruslajityyppettä, komediaa, draamoja ja jännityselokuvia. Parhaimmillaan ne ovat kai vaikuttaneet niin kuin on ollut tarkoitus. Komediat ovat naurattaneet. Vakavemmissa jutuissa vaikutuksia on vaikeampi havaita.

Omien elokuvieni joukossa ei ole yhtään suurmenestystä, kohtalaisia menestyksiä on kyllä useita. En tiedä, mistä se johtuu. Ehkä on niin, että minkä voimassa voittaa, sen matkassa menettää. Minulla on monipuolisuutta, mutta ehkä jokin Suomen kansaa yhdistävä teema tai ote on puuttunut. En ole pystynyt samaan kuin *Linna Tuntemattomassaan* tai *Spede Turhapurossaan*. Mutta hyvä näinkin.

Tyytyväinen en silti ole ollut yhteenkään elokuvaani. Nuorena olin aina tyytymätön, jatkuvasti. Nyt olen jo oppinut hyväksymään senkin, mitä olen saanut aikaan. Näen jo positiivisiakin puolia.

Onko olemassa jokin tietty ydinajatus, jonka haluaisit välittää katsojille?

Mitään selkeää ydinajatusta ei ole olemassa. Humanistinen suhtautuminen ehkä olisi keskeisintä, se että tässä maailmassa ja elämässä kaikki on suhteellista. Se on samaa kuin huumori. Ei siis komiikka, vaan huumori. Huumorissa on aina lämpöä, rakkautta elämään. Tämä on ehkä se, mitä haluaisin välittää. Pidän elämästä ja uskon, että ihminen pystyy selviytymään vaikeuksistaan. Isoja asioita, mutta kyllä niiden kanssa voi askarrella pienempikin taitelija. Jos pystyn herättämään ihmisissä positiivista naurua, liikutusta, tunteita ja yleensä myönteistä suhtautumista, silloin olen tyytyväinen.

Kuinka suuri on tuotantokoneiston rooli elokuvan sisältöön, sen välittämään maailmankuvaan?

Kyllähän elokuvaan tulee aina jotakin myös tuotantokoneistosta. Kun käsikirjoitusta aletaan työstää, tuovat kaikki siihen oman lisänsä. Tär-

LähiKUVA

keän panoksen tuovat erityisesti kuvaaja ja näyttelijät, loppuvaiheessa leikkaaja, säveltäjä ja äänittäjät. Tämä kaikki rikastuttaa elokuvaa. Ihmiset "tarjoavat" työvaiheessa monenlaisia asioita ja se on hyvä. Joitakin asioita täytyy ohjaajan myös hylätä silloin kun se ei sovi kokonaisuuteen. Paljon riippuu ohjaajan vaistosta ja ammattitaidosta. Jos ohjaaja ei ole asioita kysytty, mukaan saattaa lipsahtaa kaikenlaista. Virheratkaisuja saattaa tulla. Toisaalta kuitenkin on myös ohjaajatyyppisiä, jotka tekevät improvisatorisesti. Minä en ole tätä tyyppiä. Työskentelen kyllä nopeasti, jos olen kysytty asian valmiiksi. Silloin voin improvisoidakin.

Millainen on mielestäsi tuotannollinen tilanne Suomessa? Suomen elokuväsäätöihän jakaa tukensa käsikirjoituksen perusteella, vaikka elokuva on myös visuaalinen taidemuoto. Huomio kiinnitetään sanomaan, ei siihen miten se kerrotaan. Vallitseeko Suomessa jonkinlainen sisältöjen kontrolli?

Säätöön rooli on muuttanut tilannetta suomalaisessa elokuvassa aika paljon. Kolme, neljä kertaa vuodessa on hakumenettely, jossa hakijat kilpailevat keskenään. Säätö katsoo, minkälaisia piirustukset ovat ja tekee sitten päätöksensä. Tämä ei ole hyvä tapa järjestelmässä, jossa ei ole voimakkaita tuottamoita. Jos olisi vahva tuottajajärjestelmä, vuorovaikutus käsikirjoitustyön aikana käytäisiin siellä. Nyt se jää kokonaan käyttämättä, koska Säätöillä ei ole sitä roolia, joka sillä tulisi olla.

Säätöiltä tulee tällä hetkellä puolet suomalaisen elokuvan rahoituksesta. Se on siis tuottaja, ei vain rahanjakokone. Koska Säätöissä ei haluta tätä tuottajavastuuta tunnustaa, käytäntö on vinoutunut niin, että tekijät miettivät: mikähän menisi Säätöissä läpi. Syntyy filmejä, jotka putoavat kahden tuolin väliin: ne eivät ole taiteellisesti hyviä eivätkä mene yleisöön.

Käsikirjoituksen perusteella elokuvahankkeita on kuitenkin pakko arvioida, on sitten kyseessä Säätö tai yksityinen tuottaja. Käsikirjoitus on vain kirjallisuutta ja siitä jää aina jotakin ratkaistavaa pois, mutta toisaalta siitä myös näkyy paljon: tarina, draaman elementit, henkilöhahmot. Paljon voi jo käsikirjoituksestakin arvioida. Sen sijaan säätykset, tyyli ja rytmi ovat asioita, joita on vaikea seilittää. Kaikkea käsikirjoituksessa ei kuitenkaan edes kannata selittää, sillä elokuva toimii niukkaudella, ellipseillä. Jotakin jätetään aina pois, mutta hyvin tehdystä käsikirjoituksesta se voidaan silti aavistaa.

Jonkinlaista kontrollia pyrkii aina muodostumaan järjestelmässä kuin järjestelmässä. Kontrollin motiivit sen sijaan vaihtelevat. Säätöön politiikka

on kassa oli aiemmin sellaista kontrollia, ettei ns. kaupallisia, yleisöönmeneviä aiheita suosittu. Nyt on jo lähdetty hiukan toiseenkin suuntaan. Kyllä ne, jotka päättävät, aina kontrolloivat, vaikkapa vain hyvän maun kriteerein.

Voisitko tehdä elokuvan valmiista, annetusta aiheesta? Mikä on ohjaajan liikkumavara, voiko hän luoda oman elokuvansa tarinan puitteista riippumatta?

Olen tehnyt paljon elokuvia valmiista ja annetuista aiheista. Ensimmäinen oma produktioni oli vasta viides filmi *Radio tekee murren*.

Hilmanpäivien idea esimerkiksi tuli näyttelijä **Rauha Rentolalta**. Kävelimme Rautatientorin poikki yhdessä, ja hän sanoi äkkiä: "Luepa se Hilmanpäivät. Se on hirveän hauska."

Sinisen viikon taas **Särkkä** kaivoi laatikostaan ja sanoi: "Lukekaapas tämä ruotsinkielinen novelli. Jos pidätte siitä, suomentakaa se ja tehkää käsikirjoitus."

Särkkä antoi todella paljon aiheita. **Hella Wuolijoen** *Tyttö kuunsillalta* oli myös Särkkän laatikossa. Samoin *Komisario Palmun erehdys*. Särkkällä oli paljon tällaisia ostettuja optioita. Särkkä oli niin aktiivinen, että hän osti runsaasti ja halvalla aiheita. Jos juttu tehtiin, kirjailija sai loput rahat.

Toisaalta olen myös kieltäytynyt monista aiheista. Särkkä tarjosi kaikenlaisia juttuja. Hän tarjosi ohjattavakseni mm. elokuvaa *Rovaniemen markkinoilla*. Koekuvasin **Esa Pakarisen** ja **Reino Helismaan**, mutta filmiä en suostunut tekemään. Särkkä haukkui: "... kun te ette tee tällaisia juttuja. Näillähän teidänkin filminne maksetaan." Sanoin, etten halveksinut tätä lajityyppiä, mutta pitää tehdä kunnianhimoisemmin ja paremmin.

En ole turhantarkka sen suhteen, mitä taiteilija voi tehdä. Taiteilija voi tehdä mitä vain ja mistä tahansa aiheesta. Ja silti voi sanoa omia asioitaan. Liikkumavaraa löytyy aiheen sisältä paljon. Oman elokuvansa voi siis tehdä mistä vain, kunhan löytää siitä omat teemansa, oman näkemyksensä.

Missä on ohjaajan henkilökohtainen raja toisaalta tuotannollisen säätelyn, toisaalta omien ihanteiden välillä? Missä määrin taiteilija tuntee olevansa vastuussa itselleen, missä määrin yhteisölle, jossa hän elää?

Ohjaajan on saatava näkemyksensä sellaiseksi, että sen voi itse hyväksyä, että se on osa "minua". Jokainen tekee lopulta "itsestään", omista teemoistaan. Eikä niitä ole kovin montaa, hyvä jos yksi hyvä. Jokaisella on oma tyylinsä, että taiteilija on laajasti ottaen vastuussa myös yhteisölleen. Jos on

uskollinen itselleen, on sitä myös yhteisölle, näin minä käsitän. Ihmissä on sentään paljon yhteistä.

Miten suhtaudut avoimen poliittiseen elokuvaan, esim. Leni Riefenstahlin Tahdon riemuvoittoon tai Sergei Eisensteinin Lokakuuhun?

Poliittinen elokuva on lajityyppi, jolla on oikeutensa siinä kuin millä lajityypillä tahansa. Elokuva on ollut verraton vaikuttamisen keino. Niin kuin Lenin sanoi: elokuva on taiteista ensimmäinen. Eisensteinin *Lokakuu* ja *Panssarilaiva Potemkin* edustivat Neuvostoliiton pateettisen sosialismin aikakautta, ja tässä suhteessa ne kytkeytyivät Neuvostoliiton 20-luvun muihin taiteisiin.

Poliittinen elokuva on ihan OK, kaikkihan riippuu tekijän omasta uskollisuudesta ajatuksilleen; mitä tekee, mihin tuntee tarvetta. Toisaaltahan jokainen elokuva on myös yhteiskunnallinen elokuva. *Trotski* kai aikanaan sanoi, ettei ole olemassaakaan epäyhteiskunnallista taidetta. Kaikki on jotenkin yhteiskuntaan sidottua. Poliittiseksi ymmärretään helposti vain se, joka on avoimesti poliittista.

Millainen olisi unelmaelokuvasi, täydellinen onnistuminen?

Se oli sellainen, että se eläisi joka sekunti. Sen mukana voisi itse elää ja todeta saaneensa irti sen, mitä on tavoitellut. Tärkeintä on, että elokuva elää sekä pinnalta että syvältä. Täytyy tuntea itsensä ja se väline jota käyttää, koko arsenaali.

Ere Kokkonen

Miten elokuvan yhteiskunnallinen asema on mielestäsi muuttunut viime vuosikymmeninä?

Ensiksikin jo pelkästään katsomiskokemukset ovat muuttuneet kokonaisvaltaisemmiksi, elokuva on muuttunut ainutkertaisesta kokemuksesta vain yhdeksi osatekijäksi. Aiemmin elokuva oli esimerkiksi maaseudulla todella tapahtuma, nykyään se on vain pieni sirunen, pisara valtameressä. Elokuvan merkitys kulttuurin kentässä on siis vähentynyt. Toisaalta taas aiemmin elokuva oli enemmän kansanhuvia, kun nykyään sitä pidetään tärkeänä kulttuuritekijänä.

Voiko TV:n ja videon aikakaudella enää tehdä elokuvaa samoista lähtökohdista kuin esimerkiksi 50-luvulla?

Elokuvaa voi tehdä samoista lähtökohdista, koska ihminen ei ole muuttunut. Tehdäänhän kir-

jallisuutta ja ylipäättään kaikkea taidetta samoista lähtökohdista, miksei elokuvaakin.

Miten ohjaajan asema muuttuu siirryttäessä perinteisen näytelmäelokuvan tuotannosta television tai videon puolelle?

Tällä hetkellä televisio noudattelee vielä vanhoja klassisia perinteitä. Sen sijaan elokuvan puolella on tapahtunut merkittävää kehitystä; ohjaajan asema on muuttunut enemmän kuvataiteen suuntaan. Televisiossa kerronta on säilynyt kokonaisvaltaisempaan. Tosin televisiossa tuottajan rooli on suurempi kuin elokuvan puolella.

Miten ohjaajan käyttämät kerrontatavat muuttuvat siirryttäessä videoon tai televisioon? Voiko samoja sisältöjä välittää samoin sisältöjä välittää samoin keinoin, jos media on toinen?

Ohjauksellisesti elokuva ja television ovat eri asioita, eri ilmaisumuotoja. Tämä näkyy jo kuvallisen ajattelun ja rytmityksen kohdalla. TV:ssä rytmä on erilainen kuin elokuvassa, jännitteiden väli on televisiossa pienempi. Kuvakoot ovat myös TV:ssä suurempia: TV-ruutuun ei rakenneta laajoja näkymiä. Tehtäessä elokuvaa tai TV-ohjelmaa on huomioitava katsomistilanne. Elokuvaa katsotaan eri tavalla kuin televisiota: on tietty ryhmä, tietty paikka. Televisiota katsotaan uutisten välillä, nopeatempoisemmin. Elokuvan katsominen teatterissa on itsenäinen tapahtuma, TV-draama vain osa illan ohjelmasta. Tämän vuoksi televisiodraaman on oltava lähempänä todellisuutta kuin elokuvan; ei ihme, että draamadokumenttien osuus ohjelmistossa onkin lisääntynyt.

Mikä on käsityksesi omien elokuviesi vaikutuksesta yleisöön? Miten ne vaikuttavat tai miten niiden tulisi vaikuttaa?

Haluan ehdottomasti kieltäytyä opettajan roolista. Pidän itseäni kertojana ja viihdyttäjänä. Elokuvat viihdyttävät vain, jos ihmiset vain antavat niiden viihdyttää. Viihteen puolella ennakkosenteet ratkaisevat.

Onko olemassa jokin tietty ydinajatus, jonka haluaisit välittää katsojille?

Ydinajatukseni voisi olla filosofoiden: hyväksy toiset ja naura itsellesi. Tämä on tietoinen ajatukseni, tiedostamattaan tietenkin voi välittää myös muuta.

Kuinka suuri on tuotantokoneiston rooli elokuvan sisältöön, sen välittämään maailmankuvaan?

Minun kohdallani tuotantokoneistolla ei ole merkitystä. Olen aika itsenäinen - ja jos tämä itsenäisyys alkaa murentua, lähdän kävelemään.

LÄHIKUVA

Millainen on mielestäsi tilanne Suomessa? Suomen elokuvasäätiöhön jakaa tukensa käsikirjoitusten perusteella, vaikka elokuva on myös visuaalinen taidemuoto. Huomio kiinnitetään sanomaan, ei siihen miten se kerrotaan. Vallitseeko Suomessa jonkinlainen sisältöjen kontrolli?

Olen vanhanaikainen ohjaaja. Mielestäni käsikirjoitus on elokuvan ydin. Ellei näin olisi, elokuva olisi vain kuvamontaasi, elävä valokuvanäytely. Suomen elokuvasäätiön on täytynyt valita jokin peruste tuen jakamiselle.

Voisitko tehdä elokuvan valmiista, annetusta aiheesta?

Voin hyvin kuvitella tekeväni elokuvan annetusta aiheesta, olenhan koko ikäni tehnyt työtä televisiolle. Kuitenkaan en haluaisi tehdä pelkästään annetuista aiheista.

Mikä on ohjaajan liikkumavara, voiko hän luoda oman elokuvansa tarinan puitteista piittaamatta?

Miksi tehdä puitteista piittaamatta? Miksi sitten valita yleensä puitteita, keksiköön mieluummin oman tarinansa. Jos välittää toisen tarinan on otettava huomioon sen puitteet, mutta tämän kehysten sisällä voi tietysti tarkastella kohdetta eri näkökulmista. Itse olen ohjaajana vain pyrkinyt kertomaan tarinat ja antanut katsojan tehdä kannanotot.

Missä on ohjaajan henkilökohtainen raja toisaalta tuotannollisen säätelyn, toisaalta omien ihanteiden välillä? Missä määrin taiteilija tuntee olevansa vastuussa itselleen, missä määrin yhteisölle, jossa hän elää?

Elokuvan ohjaaminen on erilaista kuin romaanin kirjoittaminen tai taulun maalaaminen. Ei voida lähteä siitä, ettei sillä joka on osallistunut elokuvantekoon vaikka vain rahalla saisi olla sa-

nansijaa prosessissa. Elokuvassa tuotannollinen säätely tarkoittaa sitä, että pelin säännöt tehdään selviksi jo projektin alussa. - Tietenkin jos sattuu olemaan omavarainen, voi helposti toteuttaa itseään. 60-luvun alkupuolella joku kysyi minulta, miksi teen sitä mitä teen. Vastasin: teen niin kauan, että on varaa tehdä yksi sellainen elokuva kuin itse haluan. Sellaista päivää ei vielä ole tullut.

Henkilökohtainen raja omien pyrkimysten ja tuotannollisen säätelyn välillä on löydettävä jo ennen työn alkua. En edes lähde mukaan jos lähtökohta on huono. Totuushan on pitkälti se, että maksaja määrää.

Miten suhtaudut avoimen poliittiseen elokuvaan, esim. Leni Riefenstahlin Tahdon riuemavoittoon tai Sergei Eisensteinin Lokakuuhun?

En katsele näitä elokuvia avoimen poliittisina, katson niitä vain elokuvina. Voin olettaa, että tekijä on halunnut vaikuttaa yleisöönsä. En kuitenkaan halua uskoa, että tällainen vaikuttaminen voisi koskaan olla kovin suurta. Olisi siis hysteeristä ajatella, että esimerkiksi TV—ohjaaja voisi vaikuttaa ihmisten poliittisiin asenteisiin muuttavasti, ainakaan lyhyellä aikavälillä.

Millainen olisi unelmaelokuvasi, täydellinen onnistuminen?

Unelmaelokuvani voisi olla sellainen, joka viihdyttäisi ihmisiä vielä sadan vuoden kuluttua. Olisin tyytyväinen, jos ihmiset nauraisivat elokuvalleni silloinkin, kun minä jo makaan haudassa.

Maunu Kurkvaara

Miten elokuvan yhteiskunnallinen asema on mielestäsi muuttunut viime vuosikymmeninä? Voiko TV:n ja videon aikakaudella enää tehdä elokuvaa samoista lähtökohdista kuin esimerkiksi 50-luvulla?

En ole koskaan ajatellut elokuvaa varsinaisesti yhteiskunnalliselta kannalta. Se on ollut minulle aina lähinnä yksilön omien ajatusten esitysväline. Tästä syystä voi elokuvaa mielestäni tänäänkin tehdä samoista lähtökohdista kuin 50-luvulla.

Miten ohjaajan asema muuttuu siirryttäessä perinteisen näytelmäelokuvan tuotannosta television tai videon puolelle? Millaisia eroja jo pelkkä tuotantotapa voi tuoda mukanaan?

En ole tehnyt videolle enkä TV:lle elokuvaa, joten en uskalla ottaa kantaa ohjaajan aseman mahdolliseen muuttumiseen.





Miten ohjaajan käyttämät kerrontatavat mielestäsi muuttuvat siirryttäessä elokuvasta videoon tai televisioon? Voiko samoja sisältöjä välittää samoin keinoin, jos media on toinen?

Edellinen vastaus kertoo oikeastaan kaiken, mutta "sivullisena" minua hämmästyttää TV-elokuvien vanhoillinen teatraalinen, tekoeppinen tekotapa. Johtuneeko sitten tekijöistä vai "talon hengestä"? Videon kohdalla on oikeastaan erotettava musiikkivideot, jotka ovat asia erikseen jo kestopa vuoksi ja joissa on muodon kannalta helppo kokeilla myös uutta.

Mikä on käsityksesi omien elokuviesi vaikutuksesta yleisöön? Miten ne vaikuttavat tai miten niiden tulisi vaikuttaa?

En usko niiden vaikutukseen, vaikka joskus nuorempana olikin sellainen optimistinen toive, että ne voisivat edes jollekin antaa jotakin "myönteistä".

Kuinka suuri on tuotantokoneiston rooli elokuvan sisältöön, sen välittämään maailmankuvaan? Millainen on mielestäsi tilanne Suomessa? Suomen elokuvasäätiöhän jakaa tukensa käsikirjoitusten perusteella, vaikka elokuva on myös visuaalinen taidemuoto. Huomio kiinnitetään sanomaan, ei siihen miten se kerrotaan. Vallitseeko Suomessa jonkinlainen sisältöjen kontrolli?

Elokuvasäätiön lautakuntien merkitys on luonnollisesti kasvanut näissä olosuhteissa tavallaan kohtuuttomaksikin suhteessa ns. taiteen tekemisen vapauteen. Sitä paitsi elokuva mielletään niillä tahoilla edelleenkin jonkinlaiseksi kuvitetuksi kertomukseksi. Pienen maan realismia on myös "siisäpiirihenkilö".

Voisitko tehdä elokuvan valmiista, annetusta aiheesta? Mikä on ohjaajan liikkumavara, voiko hän luoda oman elokuvansa tarinan puitteista piittaamatta?

JVA

Kaikkihan riippuu aiheesta ja vapaudesta olla tekemättä.

Missä on ohjaajan henkilökohtainen raja toisaalta tuotannollisen säätelyn, toisaalta omien ihanteiden välillä? Missä määrin taiteilija tuntee olevansa vastuussa itselleen, missä määrin yhteisölle, jossa hän elää?

Sen rajan vetäminen on vaikeaa, kun on näin pääomavaltaisen taidemuodon kanssa tekemisissä. On oltava koko ajan tietoinen myös tosiasioista, jotka liittyvät elokuvan tekemiseen näissä oloissa. Taiteilijan vastuun täytyy aina kohdistua ensin omaan itseensä, ja vasta sen kautta yhteisöön. Tuon oman vastuun määrä ja laatu ovat sitten asia erikseen.

Miten suhtaudut avoimen poliittiseen elokuvaan, esim. Leni Riefenstahlin Tahdon riemuvoittoon tai Sergei Eisensteinin Lokakuuhun?

Näen ne propagandaelokuvina kuten myös asenteeltaan piilopoliittiset elokuvat (vrt. useat amerikkalaiset elokuvat).

Millainen olisi unelmaelokuvasi, täydellinen onnistuminen?

Täydellinen onnistuminen on ajatuksenakin mahdoton.

Rauni Mollberg

Miten elokuvan yhteiskunnallinen asema on mielestäsi muuttunut viime vuosikymmeninä?

Muutamalla sanalla tähän on tietyksi vaikea vastata. Tämä aikahan on eräänlaista kriisikautta. Esimerkiksi kirkko on viime aikoina yrittänyt keksiä keinoja, millä myydä ja miten vaikuttaa. Elokuva on nyt samassa tilanteessa. Kysymys on tavallaan manipuloinnista: miten elokuva voitaisiin uudestaan muokata tähän aikaan soveltuvaksi. Videot ovat tulleet ja taivaalle tuo romukasa, joka jatkuvasti lähettää viiden minuutin pätkiä TV-ruutuihin. Ihmisten elämästä on tullut tietoisua tietoisuuden päälle.

Se elokuvallinen ajattelu, jota minä edustan, jää väistämättä kaiken tämän alle. Kuitenkin olen vielä sen verran lapsenmielinen, että uskon yhä elokuvaan. Elokuvan keinot kehittyvät myös ajan mukana.

Voiko TV:n ja videon aikakaudella enää tehdä elokuvaa samoista lähtökohdista kuin esimerkiksi 50-luvulla?

LÄHIKUVA

Elokuvan on oltava kiinni ajassaan, on löydettävä uutta elokuvalliseen ajatteluun; uusia ilmaisumuotoja.

Miten ohjaajan asema muuttuu siirryttäessä perinteisen näytelmäelokuvan tuotannosta television tai videon puolelle? Millaisia eroja jo pelkkä tuotantotapa voi tuoda mukanaan?

Kaikki mitä minä olen tehnyt - yhtä hyvin TV-työt kuin elokuvatkin - on syntynyt jonkinlaisesta tarpeesta. Nykyään tätä tarvetta ei ehkä enää mietitä, mietitään vain sitä mikä myy parhaiten. Minä olen lähtenyt siitä, että minulla on ollut tietyt teemat, joista olen elokuvani tehnyt: syntyminen, kasvaminen, kuolema. Näistä teemoista lähten liikkeelle vieläkin. Olen yksityinen elokuvantekijä, joka sekä tuotan että ohjaan. Olen saanut säätiöltä rahaa ja myös maksanut takaisin.

En näe enää nykyään elokuvan ja television tuotantotavoissa suurta eroa. 60-luvulla televisiossa harastettiin paljon tiimityöskentelyä. Nyt siitä on luovuttu. Kyllä niin elokuvan kuin TV-työnkin tekemiseen tarvitaan vääpeliä, joka sanoo missä kaappi seisoo. Yhden on otettava vastuu.



Miten ohjaajan käyttämät kerrontatavat mielestäsi muuttuvat siirryttäessä elokuvasta videoon tai televisioon? Voiko samoja sisältöjä välittää samoin keinoin, jos media on toinen?

Kummassakin tulisi lähtökohtana olla elokuvallinen ajattelu. Väline vain on erilainen. Tosin videon kautta saadaan materiaalia tehtyä paljon halvemmalla. Se on tavallaan teollisuutta, ja tällainen teollinen valmistaminen vie individuaalisen, luovan ajattelun. Tällaista kehitystä vastaan elokuvan tulee taistella. **Orson Welles** on sanonut: televisio on tarinan kerrontaa varten. Luova elokuvallinen ajattelu löytyy elokuvateattereista.

Mikä on käsityksesi omien elokuviesi vaikutuksesta yleisöön? Miten ne vaikuttavat tai miten niiden tulisi vaikuttaa?

Olen yrittänyt rikkoa tabuja. Elokuvani ovat levinneet paljon ja saaneet katsojia - ne ovat siis toimineet.

Tähän kysymykseen en halua vastata, yleisö saa siihen antaa vastauksen.

Onko olemassa jokin tietty ydinajatus, jonka haluaisit välittää katsojille?

Ehkä se löytyy teemoistani: syntyminen, kasvaminen, kuolema. Niitä pyrin kehittämään.

Kuinka suuri on tuotantokoneiston rooli elokuvan sisältöön, sen välittämään maailmankuvaan? Millainen on mielestäsi tilanne Suomessa? Suomen elokuvasaatiöhän jakaa tukensa käsikirjoitusten perusteella, vaikka elokuva on myös visuaalinen taidemuoto. Huomio kiinnitetään sanomaan, ei siihen miten se kerrotaan. Vallitseeko Suomessa jonkinlainen sisältöjen kontrolli?

Kyllä elokuvasaatiössä tajutaan, että elokuva on visuaalinen taidemuoto. Kriitikoiden on helppo syyttää, että elokuva on dramaturgisesti huono. Käsikirjoituksen ongelma on vaikea; se on sitä kaikkialla, ei vain Suomessa.

Elokuva on visuaalista, mutta elokuvissa voi myös puhua. On hyviä elokuvia, joissa ei puhuta mitään ja hyviä elokuvia, joissa puhutaan tavattomasti. Elokuvaviidakko on niin monimuotoinen, ettei selkeitä rajoja ole.

Minkäänlaista sisältöjen kontrollia ei mielestäni Suomessa ole. Jos tekee hyvän käsikirjoituksen, se menee läpi. Tosin jonkin verran on jo meilläkin politiikka sotkeutunut näihin kuvioihin, ei vielä paljon. Aika vapaasti saa meillä elokuvia tehdä, ehkä liiankin vapaasti on rahaa annettu.

Voisitko tehdä elokuvan valmiista, annetusta aiheesta?

Jos minulle annettaisiin hyvä käsikirjoitus, joka sopii ajatusmaailmaani, lähtisin tekemään sitä vaikka heti.

Mikä on ohjaajan liikkumavara, voiko hän luoda oman elokuvansa tarinan puitteista piittaamatta?

Olen itse paitsi ohjannut elokuvani myös tuottanut ne. Olen siis saanut tehdä, mitä haluan. Liikkumavaraa on sen vuoksi ollut.

Miten suhtaudut avoimen poliittiseen elokuvaan, esim. Leni Riefenstahlin Tahdon riemuvoittoon tai Sergei Eisensteinin Lokakuuhun?

Lähtikuva

Molemmat elokuvat ovat syntyneet tarpeesta. Silloin oli nämä elokuvat tarve tehdä poliittisesti.

Toisaalta kaikki elokuvat ovat tavalla tai toisella poliittisia, nämä elokuvat vain ovat avoimesti.

Millainen olisi unelmaelokuvasi, täydellinen onnistuminen?

Sellainen, jossa saisi kaikki teemat kerätyksi, vuosien mittaan mielessä kehkeytyneet, vielä paremmin kuin tähän asti. Kyllä sitä haluaisi vielä tehdä yhden kypsän työn, joka ei olisi niinkään kirjoissa kiinni vaan omassa elokuvallisessa ajattelussa ja johon saisi purettua kaiken, mitä on vuosien kuluessa kerännyt itseensä. Se olisi yhdenjätkän lopullinen inventaario.

Lauri Törhönen

Miten elokuvan yhteiskunnallinen asema on mielestäsi muuttunut viime vuosikymmeninä? Voiko TV:n ja videon aikakaudella enää tehdä elokuvaa samoista lähtökohdista kuin esimerkiksi 50-luvulla?

Elokuvan asema on muuttunut monella tavalla, maailmahan muuttuu koko ajan. Kun olin pikkupoika, Helsingissä oli kaksi "televisiota" eli kaksi Nonariaa, joissa pyörivät aina päivänkohtaiset uutiset: televisioiltaa saattoi mennä katsomaan elokuva-teatteriin. Tämä oli ainoa visuaalinen ikkuna koko maailmaan. Kun TV tuli, ihmiset siirtyvät koteihin. Muutokset ovat siis olleet voimakkaita -ja tietenkin nämä muutokset on otettava huomioon myös elokuvaa tehtäessä. Nykyinen nuorisio on lapsesta lähtien tuijottanut televisiota: ihmisten kuvanlukunopeus ja tarinan hahmotuskyky ovat parantuneet ratkaisevas-



ti. Tämä ohjaajan on otettava huomioon.

Miten ohjaajan asema muuttuu siirryttäessä perinteisen näytelmäelokuvan tuotannosta television tai videon puolelle? Millaisia eroja jo pelkkä tuotantotapa voi tuoda mukanaan?

Minusta suurin osa elokuva-alalla vallitsevasta televisionvastaisuudesta on pelkkää myyttiä, jolle ei ole mitään perustetta. Kaikki on kiinni ihmisistä. Televisiossa voi olla paljon joustavampi ja järkevämpi tuotantomahdollisuus kuin ns. vapaan elokuvan puolella. En näe ohjaajan asemassa minkäänlaista eroa. Riippuu niistä ihmisistä, joiden kanssa työtä tekee, ennen kaikkea tuottajasta.

Henkilökohtaisesti olen tavannut kaksi hyvää tuottajaa. Toinen on **Reima Kekäläinen**, TV-2:n teatteripäällikkö, toinen on **Jörn Donner**. Ohjaajasta on kiinni, ellei hän osaa taistella oman reviiirinsä puolesta.

Miten ohjaajan käyttämät kerrontatavat muuttuvat siirryttäessä elokuvasta videoon tai televisioon? Voiko samoja sisältöjä välittää samoin keinoin, jos media on toinen?

Vuosi vuodelta asioita voi välittää TV:ssä paremmin. Television erottelukyky ja kuvaruudun koko ovat kasvaneet: enää ei päde se, että TV:ssä pitäisi käyttää enemmän lähikuvaa, koska yleiskuvasta ei saa selvää. Dramaturginen ongelma tosin on olemassa: kotona häiriötekijät (esim. valaistus) aiheuttavat, että katsomistilanne on epäintensiivisempi. Sama elokuva ei ehkä aiheuta samanlaisia tuntemuksia televisiosta katsottuna kuin se on aiheuttanut tai aiheuttaisi elokuvateatterissa.

Sarjafilmeissä vastaan tulee mm. amerikkalainen TV-dramaturgia, jossa kellolla mitattavien aikaväleiden täytyy tapahtua käänteitä, jotteivat ihmiset vaihtaisi kanavaa. Koska meillä kanavia on vielä vähän, ongelma on pieni. Tulevaisuudessa ongelma varmasti kasvaa, koska ihmiset täytyy pitää valitsemallaan kanavalla. Tämä tulee vaikuttamaan tuotantojen sisältöön.

Siinä, miten sanoma viedään perille, ei kuitenkaan ole mielestäni ratkaisevaa eroa elokuvan ja television välillä.

Mikä on käsityksesi omien elokuviesi vaikutuksesta yleisöön? Miten ne vaikuttavat tai miten niiden tulisi vaikuttaa? Onko olemassa jokin tietty ydinajatus, jonka haluaisit välittää katsojille?

Olen kiinnostunut nykypäivästä ja niistä tarinoista, joita tämän päivän maailma kätkee sisäänsä. On mukavaa, kun ihmiset muistavat asioita elokuvista jopa vuosien takaa. Jos ihminen muistaa jotakin, elokuva on vaikuttanut häneen.

Suomalaiset ovat olleet sijoillaan jo tuhansia vuo-

sia. Suomalaisuudella on tietty itseisarvonsa. Yritän omalla työlläni puolustaa tämän identiteetin olemassaoloa. En vastusta vain kulttuuri-imperialismia vaan myös meidän omasta kansanluonteestamme tai demokratiastamme johtuvaa byrokratiaa ja siitä aiheutuvia ongelmia, jotka ovat yhtä suuria vaaroja suomalaisuudelle kuin ns. amerikkalaistuminen. Amerikkalaistuminen on pikemminkin merkki oman sisäisen identiteettimme murenemisestä. Tätä minä tarkastelen elokuvissani yksilötasolla liikkuvien tarinoiden muodossa, en maailmoja syleilevästi.

Kuinka suuri on tuotantokoneiston rooli elokuvan sisältöön, sen välittämään maailmankuvaan? Millainen on mielestäsi tilanne Suomessa? Suomen elokuvasaatiöhän jakaa tukensa käsikirjoitusten perusteella, vaikka elokuva on myös visuaalinen taidemuoto. Huomio kiinnitetään sanomaan, ei siihen miten se kerrotaan. Vallitseeko Suomessa jonkinlainen sisältöjen kontrolli?

Kysymyksessä on sekoitettu kaksi eri asiaa. Elokuvasaatiö ei ole sitä, mitä minä kutsun tuotantokoneistoksi. Varsinainen tuotantokoneisto ei vahvan ohjaajan työhön paljontaan vaikuta, mutta taidepoliittiset ja kaupapoliittiset päätäntämekanismit yhdessä määrittelevät suomalaisen elokuvan tuotantorakennetta.

Kysymyksen Elokuvasaatiöstä näen hyvin henkilökohtaisena. Jouduin itse aikanaan vastakkain Elokuvasaatiön entisen toimitusjohtajan kirjallisen maun kanssa, ja tämä oli vähällä pysäyttää koko ohjaajan urani. Hän käytti umpikirjallisenä henkilönä sellaista valtaa visuaalisessa taidemuodossa, johon hänellä ei ollut kompetenssia. Tämä on vaikuttanut koko kotimaiseen elokuvaan viimeisen kymmenen vuoden aikana - ja vaikuttaa tavallaan vieläkin. Meillä kokeileva elokuva on ollut valtavirtana, poikkeukset ovat hallinneet.

Päätöstä elokuvan tuotannosta ei voi tehdä pelkän käsikirjoituksen perusteella. Jos ohjaaja ei ymmärrä välinettä, elokuvasta ei voi tulla hyvä. Tähän mäntyyn päätät on isketty kymmenen vuotta aivan turhaan.

Suomessa ei vallitse sisältöjen kontrolli vaan pikemminkin muotojen kontrolli. Tietyn muotoiset elokuvat ovat päässeet valkokankaalle asti ilman, että kukaan ihminen on ymmärtänyt, miten asia pitäisi visualisoida.

Voisitko tehdä elokuvan valmiista, annetusta aiheesta? Mikä on ohjaajan liikkumavara, voiko hän luoda oman elokuvansa tarinan puitteista riippumatta?

Minulla on se käsitys, että aika monet esimerkiksi **Peter von Baghin** ihailemista amerikkalaisista suurista ohjaajista ovat toimineet siten, että tuottaja on lähettänyt käsikirjoituksia, joista ohjaajat ovat valin-

neet. Jos tarina on tuntunut hyvältä, se on alkanut elää omaa elämänsä, jolloin ohjaaja on halunnut näyttää sen myös muille oman taiteensa keinoin. Omista elokuvistani *Riisuminen* on puhtaasti tällainen työ. Donner heitti minulle teatterikäskirjoituksen ja sanoi: "Lue tämä ja ilmoita huomenna, voiko siitä tehdä elokuvan". Ilmoitin seuraavana päivänä: "Kyllä voi". Tähän Donner sanoi: "Okei, tehdään se, mutta sillä ehdolla, että kuvaat sen kymmenessä päivässä". Niin *Riisuminen* tehtiin. En kokenut minikäänlaista henkistä vääryyttä. Minulla oli vapaus tehdä siitä elokuvakäsikirjoitus, liikkumavaraa oli aivan riittävästi.

Televisioon olen samalla tavalla tehnyt hommia, jotka ovat tulleet tuottajan kautta.

Missä on ohjaajan henkilökohtainen raja toisaalta tuotannollisen säätelyn, toisaalta omien ihanteiden välillä? Missä määrin taiteilija tuntee olevansa vastuussa itselleen, missä määrin yhteisölle, jossa hän elää?

Ohjaaja on ennen kaikkea vastuussa itselleen. Ennen kuin kamera pyörähtää, reviiiri on raivattu sellaiseksi, että siinä kehtaa työskennellä. Sen jälkeen tähän reviiiriin harvemmin puututaan. Olen sanonut oppilailleni Taideteollisessa, että ohjaaja on yleisön edusmies eikä tekijöiden edusmies. Ohjaaja ei tietenkään kerro tarinaa itselleen, mutta juuri itselleen hän on moraalisesti vastuussa. Ohjaajan on elokuvaa tehdessään asetettava yleisönsä housuihin.

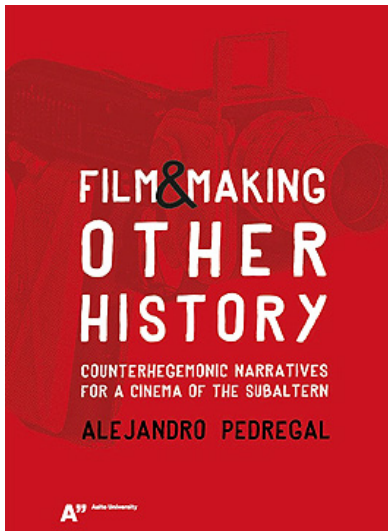
Miten suhtaudut avoimen poliittiseen elokuvaan, esim. Leni Riefenstahlin Tahdon riemuvoittoon tai Sergei Eisensteinin Lokakuuhun?

Politiikkaan jokainen suhtautuu tietenkin omien näkemystensä mukaan, joko kannattaa tai tuomitsee. Tällä hetkellä taide ja politiikka eivät enää juurikaan kohtaa toisiaan. Mainitsemistasi ohjaajista Leni Riefenstahl oli puhtaasti tietyn poliittisen koneiston instrumentti, mutta hän oli silti taitava elokuvantekijä. Koko Sergei Eisensteinin tuotanto taas kuuluu elokuvan peruskalustoon, jonka jokainen elokuvantekijä allekirjoittaa.

Mielestäni on selvä asia, että jokaisella tehdyllä elokuvalla on myös poliittinen vaikutus. En ole niin sinisilmäinen, että yrittäisin erottaa taiteen ja politiikan toisistaan.

Millainen olisi unelmaelokuvasi, täydellinen onnistuminen?

Se olisi elokuva, jonka jälkeen voisi huoahata: "Tuohon olen tyytyväinen". Jos tähän kysymykseen voisi vastata, ei olisi enää mitään tekemistä. Elämä loppuu ennen kuin pyrkimys parempaan ja täydellisempään. Toivottavasti kuitenkin paras elokuvani on vielä edessäpäin.



VASTAHEGEMONISEN ELÄMÄKERTAELOKUVAN MALLIA ETSIMÄSSÄ

Alejandro Pedregal (2015) Film & Making Other History. Counterhegemonic Narratives for a Cinema of the Subaltern. Helsinki: Aalto-yliopisto, 222 s.

Alejandro Pedregal kysyy väitöskirjatutkimuksessaan, onko mahdollista käyttää hegemonisia kerrontamuotoja, kuten valtavirtaelokuvan kerrontaa, vastahegemonisiin tarkoituksiin. Voiko konventionaalisen elämäkertaelokuvan lajityypin avulla kertoa historiaa toisin? Aalto-yliopiston elokuva- ja lavastustaiteen laitokselle tehty väitöskirja on teoreettinen tutkimus. Tutkimukseen kytkeytyy kuitenkin kiinteästi Pedregalin oma elokuvakäsikirjoitusprojekti *They Call Me Rodolfo Walsh*. Elokuva kuvaa argentiinalaisen journalistin, kirjailijan ja poliittisen aktivistin Rodolfo Walshin toiminnan vuosia.

Pedregal hakee vastauksia tutkimuskysymykseensä tarkastelemalla latalaisamerikkalaisen todistuskirjallisuuden (*testimonio*) ja kolmas elokuva -liikkeen perinteitä sekä analysoimalla Spike Leen ohjaamaa elokuvaa *Malcolm X* (USA 1992). Tarkastelun pohjalta hän kehittää todistavan elämäkertaelokuvan (*testimonial biopic*) lajityyppimallin, jota hän puolestaan ilmentää käsikirjoituksessaan. Käsikirjoitusta ei ole liitetty kokonaisuudessaan tutkimukseen, mutta Pedregal esittelee kirjan liitteissä käsikirjoitusprojektinsa taustoja ja tekemäänsä tutkimustyötä. Hän liittyy myös mukaan näytteen käsikirjoituksestaan.

Pedregalin työn lähtökohtana ja kehyksenä ovat Antonio Gramscin keskeiset käsitteet hegemonia, terve järki (*senso comune*) ja intellektuellien toiminta. Pedregal näkee historiankerronnan keskeisenä tapana ymmärtää maailmaa ja luoda maailmankatsomuksia. Siksi on myös tärkeää mahdollistaa sellaiset menneisyy-

destä kertovat vaihtoehtoiset tarinat, jotka tuovat esiin marginalisoitujen ryhmien äänen. Keskeinen rooli tässä on intellektuelleilla, erityisesti orgaanisilla intellektuelleilla, jotka voivat tuottaa virallisen historiankirjoituksen ja konformistisen terveen järjen haastavaa tietoa ja uutta tietoista ajattelutapaa (*good sense*). Vaikka Pedregal näin myöntää historiallisen tiedon rakentuvan sosiaalisesti kamppailussa hegemoniasta, hän sanoutuu irti äärirelativistisesta postmodernista näkemyksestä: on voitava muodostaa tosiväitteitä menneistä tapahtumista, jotta niitä voidaan arvioida ja jotta niiden pohjalta voidaan toimia.

Pedregal nojautuu historioitsija ja yhteiskuntakriitikko Howard Zinnin ajatukseen, että historiankerronnalla pitää voida virittää toimintaa ja muuttaa yhteiskuntaa. Muutosta ei aikaansaada esittämällä valheellisesti, että historiankerronta olisi objektiivista, vaan sitoutumalla ja ottamalla kantaa. Historiantutkija tai -kertoja on gramscilainen intellektuelli, jonka tehtävä on ottaa pedagoginen vastuu ihmisten ajattelun muuttamisesta.

Mallin muutokseen kannustavasta historiankerronnasta Pedregalille antavat Latinalaisen Amerikan yhteiskunnallisesti aktiiviset kirjailijat ja todistuskirjallisuuden lajityyppi. Ne edustavat hänelle yhtä mallia vastahegemonisesta kulttuurisesta käytännöstä. Latinalaisen Amerikan kirjallinen boomi, aktiivinen journalistinen kulttuuri ja yhteiskunnallinen aktivismi synnyttivät 1960–70-lukujen taitteessa kantaa ottavan kirjallisuuden lajin *testimonion*. Yhtenä lajin pioneerina toimi Rodolfo Walsh, joka

kirjallisessa tuotannossaan hyödynsi tutkivan journalismin keinoja tuodakseen esiin lähihistorian yhteiskunnallista sortoa ja vääryyksiä.

Pedregal pitää aktivistikirjalilijoita esimerkkeinä orgaanisista intellektuelleista, joille lukijoiden ajatuksia herättelevä realismi ja poliittinen käytäntö olivat tärkeämpiä kuin älyllinen *avant-garde*. Samalla todistuskirjallisuus toimii esikuvana vaihtoehtoiselle, radikaalille historiankerronnalle, jonka keskiössä toimijoina ovat alistetut ryhmät.

Toinen esimerkki vastahegemonisesta kulttuurisesta käytännöstä Pedregalille on kolmas elokuva -liike, joka on ajallisesti ja ideologisesti kytköksissä Latinalaisen Amerikan todistuskirjallisuuteen. Samalla tavalla kuin todistuskirjallisuus, kolmas elokuva -liike näki kulttuurimuodon eli elokuvan tietoisuuden herättäjänä, dekolonialisaation ja vallankumouksen välineenä. Pedregalille keskeistä on kolmas elokuva -liikkeeseen sisältyvä ajatus dialektisuudesta: elokuvaa uudistetaan ei hylkäämällä aiempi vaan suhteuttamalla uusi aiempaan ja muuttamalla sitä.

Pedregal hyödyntää kiinnostavasti uudempiä elokuvateoreetikko Mike Waynen tulkin-toja kolmannesta elokuvasta. Niiden mukaan kolmas elokuva puhuttelee yleisöä sekä tunteen että ajattelun kautta, eli se omaksuu hyvät puolet sekä ensimmäisestä (Hollywood-) että toisesta (*auteur*-) elokuvasta. Waynen kehittelyt päivittävät kolmannen elokuvan teoriaa erityisesti painottamalla ensimmäistä elokuvaa ja sitä, miten lajityyppejä voidaan muuntaa vastahegemonisiin tarkoituksiin.

Pedregalin oma kiinnostus kohdistuu historialliseen elokuvaan ja elämäkertaelokuvaan, josta erityisesti viimeksi mainittu on hyvin konventionaalinen lajityyppi valtavirtaelokuvassa. Tosin Pedregal ilmoittaa, että hänen kehittytyönsä lähtökohta on ”vakava elämä-elokuva” (*serious biofilm*) – Robert Rosenstonen luokittelun mukaisesti. Tällainen elämäkertaelokuva pohjautuu eurooppalaisen elokuvan perinnölle; se perustuu historiallisiin lähteisiin ja pyrkii totuudenmukaisuuteen.

Siksi onkin hiukan yllättävää, että Pedregal on valinnut kolmanneksi inspiroivaksi vastakerronnan esimerkiksi Spike Leen ohjaaman elämäkertaelokuvan *Malcolm X*, joka kertoo ihmisoikeustaistelija Malcolm Littlesta. Toisaalta valtavirtaelokuvaksi luokiteltava *Mal-*

colm X myös kiteyttää Pedregalin painottaman dialogisuuden idean: se on Hollywoodin tuottama radikaalin ajattelijan kantaa ottava elämäkertaelokuva. Analyysissään Pedregal lukee elokuvaa Gramscin käsitteiden avulla ja tuo esiin, miten hyvin elokuvan teemat ilmentävät taistelua valkoista hegemoniaa vastaan sekä terveen järjen muuttumista uudenlaiseksi, tiedostavaksi ajatteluksi. Vaikka hän käsittelee elokuvan saamaa kritiikkiä, täsmentämättä jää, onko elokuva lopulta toiminut yhteiskunnallisesti vastahegemonisena historiankerrontana haastamalla yleisöä ajattelemaan toisin.

Edellä mainittujen kolmen vastahegemonisen käytännön pohjalta Pedregal muotoilee todistavan elämäkertaelokuvan lajityypin. Hänen mukaansa lajityyppi perustuu historiallisuuden ja kulttuurisen erityisyyden huomioidulle tutkimukselle, kriittiselle näkökulmalle, joka haastaa vakiintuneet käsitykset todellisuudesta ja poliittiselle sitoutuneisuudelle, joka pyrkii muuttamaan yhteiskuntaa. Vaikka keskeiset ominaisuudet on ilmaistu hyvin yleisellä tasolla, Pedregal kuitenkin korostaa, että tämä lajityyppimuunnos on tarkoitettu linjaukseksi vain hänen omaa käsikirjoitusprojektiaan varten eikä yleiseksi lajityyppimäärittelmäksi. Lopullinen tavoite on käytännön muuttuminen ja ajattelun muuttaminen käytännön kautta.

Väitöskirjatyönä tutkimus ei ole kovin vakuuttava. Keskeiset käsitteet, kuten muisti vs. historia, genre ja elämäkertaelokuva, olisivat kaivanneet tarkempaa määrittelyä. On myös hiukan yllättävää, ettei Pedregal keskustele tutkimuksessaan yksityiskohtaisemmin Marcia Landyn *Cinematic Uses of the Past* -teoksen kanssa, vaikka Landy soveltaa tutkimuksessaan Gramscin käsitteitä sekä historialliseen että elämäkertaelokuvaan. Työn suurin ongelma on kriittisen luennan puute, sillä kolme vastakulttuurista käytäntöä esitellään varsin kuvailtavasti, ilman kriittistä arviointia. Siksi lukijalle ei muodostu selvää kuvaa tekijän omista argumenteista ja kolme esiteltyä vastahegemonista käytäntöä jäävät hiukan toisistaan irrallisiksi esityksiksi.

Sen sijaan käytännön muutosta tavoittelevana pohdintana työ on arvokas ja erittäin kiinnostava: mikä onkaan yhteiskunnallisesti vastuuntuntoiselle taiteentekijälle tärkeämpi kysymys kuin se, miten puhutella yleisöä tai virittää ajatuksia ja toimintaa. Kolmen käsitte-

lylövun kautta rakentuu mielikuva keinoista, joita olisi sovellettuna mahdollista hyödyntää edelleen. Erityisen mielenkiintoinen on tapa, jolla tekijä tarttuu valtavirtaistumisen haasteeseen. Jos valtavirtakulttuurilla onkin tapana kesyttää vastakulttuurin muodot, miten taiteentekijät voisivat kääntää tilanteen toisin päin ja käyttää valtavirran keinoja.

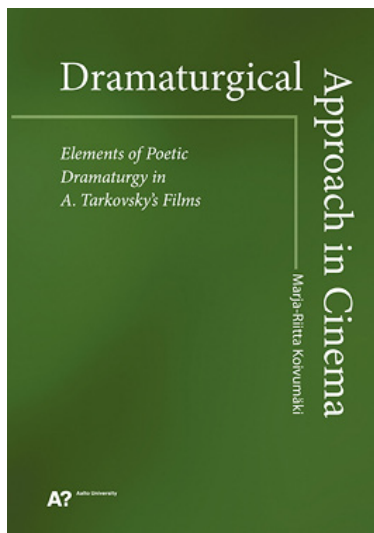
Pohdintaa olisi rikastuttanut, jos Pedregal olisi sijoittanut omaa käsikirjoitusprojektiaan kuvaavat liitteet osaksi varsinaista tutkimusta. Juuri nämä tarjoavat hedelmällistä ja tuoretta materiaalia elokuvallisesta historiankerronnasta ja elämäkertaelokuvasta. Elokuvatutkimuksessa saa harvoin lukea analyttistä tarkastelua tekijän näkökulmasta. Siksi olisi mielellään lukenut esimerkiksi siitä, miten Pedregal oli kokenut ja ratkaissut elämäkertaelokuvaan sisältyvät keksimisen, dramatisoinnin ja totuudenmukaisuuden haasteet, miksi hän

oli päätenyt käsikirjoituksessaan varsin konventionaaliseen dramaattiseen rakenteeseen (rakkaussuhde ja julkinen toiminta kokoavina kehyksinä), millaisia lähdekriittisiä kysymyksiä liittyi muistitiedon käyttämiseen tai miten kerättyä lähdemateriaalia voisi tulkita terveen järjen käsitteen avulla.

Samoin Pedregal olisi voinut reflektoida omaa rooliaan yhteiskunnallisesti aktiivisena intellektuellina. Liitteistä jäi vaikutelma valtavasta ja antoisasta työstä, joka jäi nyt valitettavasti varsinaisen tutkimuksen ulkopuolelle. Tutkimuksen rakenne kertoo, että teoreettisen tutkimuksen ja taiteellisen projektin yhdistävissä väitöskirjoissa on moninkertaisia haasteita, joita saattaa olla vaikea ratkaista.

Anneli Lehtisalo

FT



MISTÄ KÄSIN KIRJOITTA A?

Marja-Riitta Koivumäki (2016) *Dramaturgical Approach in Cinema – Elements of Poetic Dramaturgy in A. Tarkovsky's Films*. Helsinki: Aalto-yliopisto, 155 s.

Elokuvien käsikirjoittamista käsitteleviä tutkimuksia on Suomessa tehty aiemminkin, varhaisena esimerkkinä Riina Hyytiän väitöskirja *Ennen kuin kamera käy* (2004). Tässä yhteydessä voi mainita myös Raija Talvion väitöskirjan *Filmikirjailijat. Elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941* (2015), jonka Tytti Soila arvioi *Lähikuva*-lehden edellisessä numerossa. Aalto-yliopiston Elokvataiteen laitoksen muissakin väitöskirjoissa (mm. Saara Cantell ja Pia Tikka) on sivuttu myös tällaista problematiikkaa. Marja-Riitta Koivumäen artikkeliväitöskirja on kuitenkin laitosyhteytensä perinteeseen nähden poikkeuksellinen jo siitä syystä, että – kuten tekijä työn johdannon lopussa toteaa – se ”taiteellisena tutkimuksena” (*practice-based research*) pyrkii tarkastelemaan aihettaan nimenomaisesti ”käsikirjoittajan ammatin näkökulmasta”. Ihanteellisimmillaan tavoitteena on siis tuottaa tutkimusta, jota paitsi tehdään ikään kuin käsikirjoittajan (ja käsikirjoitusta opettavan) silmin myös alalla harjaantumisen näkökulmasta.

Se, miten tutkimus onnistuu näissä tavoitteissaan, riippuu paljolti siitä, miten isoja harppauksia tuollaiselle harjaantumiselle asetetaan. Harppausten arviointi taas on opetustyön käytäntöjä tuntemattomalle liian iso haaste. Sen sijaan tutkimuksen toista, suuremmin sen otsikkoon kirjoitettua tavoitetta eli kysymystä poeettisesta dramaturgiasta Tarkovskin elokuvissa voi jo arvioida tarkemmin. Keskityn siis siihen.

Lähimmäksi omia näkemyksiään Koivumäki mainitsee australialaisen tutkijan Thomas

Redwoodin ”uusformalistisen” tutkimuksen *Andrei Tarkovsky's Poetics of Cinema* (2010). Erottava tekijä on kuitenkin siinä, että Redwoodin lähestymistavasta poiketen Koivumäelle henkilöahmo on ”kirjoittajan keskeisin narratiivinen työkalu, jonka keinoin hän välittää (*convey*) elokuvan tarinaa ja teemaa katsojalle” (s. 27). Yleisempi dramaturginen lähestymistapa (*approach*) muotoillaan ikään kuin kehyksiksi (*framework*) Tarkovskin elokuvien dramaturgista analyysia varten. Tähän näkökulmaan liittyvä huomio koskeekin tutkimuksen otsikkoa: dramaturginen tapa lähestyä elokuvaa yleisemmin tulee kyllä tavallaan kartoitetuksi, mutta missä määrin poeettisen dramaturgian voi kiinnittää Tarkovskin nimeen, jos ja kun lähemmässä tarkastelussa on vain kaksi hänen seitsemästä elokuvastaan?

Tältä osin väitöskirjan ydinaines koostuu kolmesta aiemmin *Journal of Screenwriting*-lehdessä julkaistusta artikkelista, huolimatta siitä, että väitöskirjan painettuun versioon ne on eroteltu ja merkitty termillä ”Appendix” (eli ”liite” tai ”täydennysosa”). Niistä ensimmäinen (”The aesthetic independence of the screenplay”, 2010) käsittelee elokuvan käsikirjoittamiseen ja käsikirjoitukseen liittyviä erilaisia tutkimuksellisia ulottuvuuksia. Lyhyesti, tekstin tavoitteena on pohtia käsikirjoituksen roolia itsenäisenä kokonaisuutena, eikä tässä artikkelissa Tarkovskin tuotantoon viitatakaan kuin ohimennen. Toinen artikkeli (”Poetic dramaturgy in Andrey Tarkovsky's *Ivan's Childhood* [1962]: Conflict and contrast, two types of narrative principles”, 2012) pureutuu yhteen

elokuvan yleiseen ilmaisulliseen tavoitteeseen elokuvaan sisältyvän kolmen jakson (*sequence*) lähemmässä tarkastelussa. Kolmas artikkeli ("Poetic dramaturgy in Andrey Tarkovsky's *Nostalgia* [1983]: A character without a goal?", 2014) puolestaan avaa "poettisen dramaturgian" rakenteelle keskeisiä periaatteita perinteisestä näkökulmasta eli henkilöihahmon kautta.

Tutkimuksen kiinnostavin anti yleisemmin elokuvan- eikä vain käsikirjoitustutkimuksen kannalta sisältyy tarkasteluihin Tarkovskin kahdesta elokuvasta, joita lähestytään "dramaturgisina konstruktioina". *Ei paluuta* -elokuvan (alkuperäiseltä ja kansainvälisestikin tunnetummalta nimeltään *Ivanin lapsuus*, 1962) analyysi pyrkii osoittamaan, että vastakohtaisuuksien ja tilallisen metaforan käytön erityiset keinot tekevät kyseisen elokuvan dramaturgiasta poeettista pikemminkin kuin klassista. Johtopäätökset dramaturgian suhteen rakennetaan valmiin elokuvan näkökulmasta mutta palaten käsikirjoitukseen. Tässä suhteessa juonteet ulottuvat käsikirjoituksen eri vaiheisiin: Andrei Mihalkov-Kontshalovskin ja Tarkovskin yhdessä kirjoittamasta versiosta Mihail Papavan version kautta aina alkuperäiseen teokseen, Vladimir Bogomolovin romaanin *Ivan* (1957). Käsikirjoitusten osalta – niin tämän elokuvan kuin toisenkin lähemmässä tarkastelussa olevan Tarkovskin elokuvan kohdalla – lähteenä on Natasha Synessioksen toimittama englanninkielinen kokoelma *Andrey Tarkovsky, Collected Screenplays* (1999).

Ei paluuta -elokuvassa vastakohtaisuuksien (*contrast*) teemat kiteytyvät kerronnalliseen ilmaisukeinoon, ylös–alas-liikkeeseen. Tilallisen metaforan näkökulmasta tämä tarjoaa mahdollisuuksia tulkita tuollaisen, niin henkilöihahmoja kuin kameran toimintaa koskevan liikkeen vertauskuvallisuutta. Tässä tulkinnassa "ylhäällä" merkitsee monia myönteisiä ja vastaavasti "alhaalla" monia kielteisiä asioita. Dramaturgian analyysinä artikkeli pyrkii osoittamaan, että sekä tuollaisen liikkeen ja siihen sisältyvän vastakohta-asetelman että tilallisen metaforan kannalta keskeiset suuntaviivat ovat olemassa jo elokuvan käsikirjoituksessa. Sinänsä ne toki ovat klassisen, vastakohtaisuuksien kautta eteenpäin vievän kerronnan mukaisia, mutta tapaa, jolla tämä rakenne tulee kuvin ja äänin ilmaistuksi elokuvassa, voidaan Koivumäen mukaan pitää poeettisena.

Miten niin "poeettisena", kysyy kriittinen lukija ja ehdottaa tällaiselle ilmaisulle kuvaavampana käsitettä "dialektinen" viitaten vaikkapa Zachariah Rushin teokseen *Beyond the Screenplay; A Dialectical Approach to Dramaturgy* (2012, joka ei sisälly Koivumäen käyttämiin lähteisiin). No, poeettisen käsite tietysti tulee jo Tarkovskilta itseltään, nimeäähän hän tällä käsitteellä omat tavoitteensa esimerkiksi *Vangittu aika* -teoksessaan (suom. 1989). Dialektisen käsitettä ei Koivumäen tutkimuksesta löydy, mutta Tarkovski itse kyllä suhtautuu siihen edellä mainitussa kirjoituskokoelmassaan aika kriittisesti, ja se on ehkä keskeisin syy myös siihen, miksi Tarkovski ei oikein koskaan mieltynyt sen enempää Sergei Eisensteinin elokuvaan kuin teorioihinkaan.

Tarkovskin oma iskulause kuuluu suunnilleen näin: "On olemassa vain yksi tapa ajatella elokuvallisesti: poeettinen". Mutta mitä Tarkovski oikeastaan tarkoittaa elokuvallisella tavalla ajatella? Viitaten Tarkovskin ajatuksiin ajattelun poeettisuudesta Koivumäki hahmottaa poeettisen merkitsevän tietynlaista "taiteilijoiden asennetta suhteessa todellisuuden objektiin, jonka nämä sitten aikovat kääntää (*convey*) taiteeksi" (s. 24). Tarkovskin oman näkemyksen mukaan "elokuvallisen kuvan poetiikka" on nimenomaan siinä, ettei kuvaus sisällä mitään symboliikkaa tai kätkeytyjä merkityksiä. "Kirjallisuus käyttää sanoja kuvataksena maailmaa, kun taas elokuvan ei tarvitse käyttää sanoja, se manifestoi itsensä meille suoraan", toteaa Tarkovski edelleen. Eikö tämä asenne aseta "reunaehtoja" myös sanoilla operoivalle käsikirjoitukselle – ja tätä kautta pikemminkin väittämälle, jonka mukaan käsikirjoitus ja elokuva ovat kaksi aika erilaista asiaa?

Entä mitä Tarkovski itse kirjoittaa käsikirjoituksen roolista? Tätä Koivumäen tutkimuksessa – jälleen sen otsikkoon nähden – käsitellään kovin vähän, vaikka *Vangittu aika* -kokoelmassa on siitä oikein alalukukin. Tärkeintä Tarkovskille tuntuu olevan se, ettei alkuperäinen idea tärvelly matkalla lopulliseen elokuvaan. Jos ja kun näin käy, ohjaaja huomaa hyvin nopeasti tullessaan vain kanssamatkustajaksi tai sivustaseuraajaksi, havainnoijaksi. "Minun on sanottava heti, etten pidä käsikirjoitusta kirjallisuuden lajina", ja parhaimmillaankin käsikirjoittaja Tarkovskin mukaan on ohjaajan

kumppani. Poeettinen dramaturgia on tässä mielessä sidoksissa nimenomaan ohjaajan näkemykseen, jolle käsikirjoitus on sitten alisteinen.

Eikö tässä mielessä pyrkimys nostaa käsikirjoituksen ja käsikirjoittajan roolia, merkitystä ja työtä ole lähtökohtaisesti ristiriidassa sen kanssa, että kysymyksenasettelua tutkitaan juuri Tarkovskin omien ohjaustöiden kautta? Eikö jokin sellainen kuin ”Tarkovskin poeettinen tyyli” ole lähtökohtaisesti arveluttava vaihtoehto yrittää kohottaa juuri *käsikirjoituksen* arvoa, sillä hänelle sen (kuten näyttelijäntyön, kuvauksen, leikkauksen jne.) on oltava tyystin ohjaajan ”näkemykselle” alistettu? Ei kai myös käsikirjoittamisen opetus pedagogiassaan tähtää tällaiseen ”alistu ohjaajan näkemykseen” -asenteeseen? Kysymykset ovat tässä tahallisen kärjistäviä ja pyrkivät väittämään, jonka mukaan luova kumppanuus tai tahdoton alistuminen saattavat usein olla (ja Tarkovskin tapauksessa varmaan olivatkin) näkemysristiriitoja vailla neutraalia ja objektiivista ”keskitietä”.

Tapa, jolla Tarkovski *Vangittu aika* -teoksesseen kertoo esimerkiksi *Peili*-elokuvan (1975) syntyhistoriaa on tässä suhteessa varsin kuvaava: oikeastaan mitään elokuvan keskeisistä avainkohtauksista (esim. Syväš- eli Mätämeren ylitystä kuvaava dokumenttijakso) tai edes henkilöhahmoista (kertojan vaimo) ei alkujaan ollut käsikirjoituksessa, vaan ne ”lisättiin” siihen tässä tapauksessa yhdessä Tarkovskin ja Aleksander Misharinin toimesta varsin myöhään tuotannon loppuvaiheessa. Tarkovski kirjoittaa: ”*Peili* osoittaa, että käsikirjoitus on hauras, elävä, alati muuttuva rakenne, ja että elokuva tulee tehdyksi vasta sinä hetkenä, kun sitä varten tehty työ lopulta päättyy”. Toki hän myös toteaa, että *Peili* on tässä suhteessa käännekohta pois aiemmin hänelle ominaisesta tiukemmasta sitoutumisesta käsikirjoituksen viitoittamaan tuotantoprosessiin.

Edellä käsitellystä näkökulmasta voinee pitää ymmärrettävänä sitä, että Tarkovskin elokuvien lähempi käsittely julkaistujen artikkelien muodossa on sitten itse väitöskirjaa ajatellen vain sen ”liite”. Tietysti tutkimuksen otsikointia katsoen tämä ei poista arvelua sen epätarkkuudesta. Tutkimuksen rakenteesta avautuvat tavoitteet viittaavat lopulta – ellei peräti kahteen erilaiseen tutkimukseen niin

ainakin kahteen suuntaan: ”dramaturgisen lähestymistavan” yleisten periaatteiden pohdintaan (jota käydään kautta työn alkuosan) ja Tarkovskin ”poeettisen dramaturgian” pohdintaan (jota käydään tarkemmin kahdessa artikkelissa). Tässä työssä nämä puolet on ikään kuin pakotettu koskettamaan toisiaan. Missä määrin tuollaisen montaasin on valmis hyväksymään? Siitä paljolti riippuu, missä määrin tekijän voi mieltää lopulta onnistuneen pyrkimyksissään esittää väittämiä tutkimusaiheensa tiimoilta.

Parhaimmillaan tuollaiset väittämät ovat rajatumpien ”yksityiskohtien” erittelyssä, esimerkkinä *Ei paluuta* -elokuvan ylös-alasjännepöytäanalyysi. Vastaavasti hauraimmillaan ne ovat yleistävissä pelkistyksissä, jotka koskevat rakenteiden toiminnallisia periaatteita, esimerkkinä lähtökohtainen määritelmä elokuvallisen dramaturgian struktuurille. Yhtäältä (kuten ”liiteosan” ensimmäisessä artikkelissa) dramaturgian käsite voi tarkoittaa kaikkia niitä *valintoja*, joiden lopputulos valmis elokuva on. Toisaalta se viittaa rakenteeseen, jossa käsikirjoitus on joukko sanomia ja ohjeita, jotka ohjaaja sitten voi työryhmineen muuttaa valmiiksi elokuvaksi ja jotka katsoja voi viimein uudelleen kokea. Niinpä lopputulema on väittämän osalta helposti ennakoitavissa: kukin elokuva muotoutuu dramaturgiansa kannalta omanlaisekseen.

Tulkinta dramaturgian yleisestä rakenteesta muuten tuo mieleen Claude Shannonin ja Warren Weaverin luonnosteelman ”viestinnän matemaattisen teorian”, jossa lähettäjä laittaa lähettimen kautta sanoman jotakin kanavaa pitkin vastaanottimeen, jonka kautta vastaanottaja sen sitten omaksuu. Käsikirjoittaja on tässä lähettäjä, ”lähettimeen laittaminen” on elokuvan valmistumisprosessi ja kanava on levitysjärjestelmä, jonka puitteissa elokuva päättyy esimerkiksi elokuvateatteriin, jossa katsoja sen sitten näkee, kuulee ja kokee, ja pääsee tällä tavalla kosketuksiin käsikirjoittajan alkuperäisen sanoman kanssa. Tällainen rakenne on abstraktin ideaali ja sellaisenaan varmasti aivan OK, mutta arvella voi, missä määrin sillä on annettavaa nimenomaan käytäntölähtöiselle elokuvien käsikirjoittamista koskevalle tutkimukselle tai opetukselle. Mieleen tulee tuo klassinen sanonta, joka on

paikannettu monien Hollywood-nimien (kuten Samuel Goldwyn, Humphrey Bogart ja Moss Hart) suuhun: ”Kun haluat sanoman, käytä lennätintä, älä elokuvaa.”

Edellä esitettyjen näkemysten mahdollinen kriittisyys tähtää pikemmin teoreettiseen keskusteluun kuin tutkimuksen heikkouksia osoittavaan yksinpuheluun. Väitöskirja on sujuvasti kirjoitettu, lähtökohtansa avoimesti (ja usein) julki lausuva (ja taulukoiva) esitys,

joka sisältää viittauksia myös tutkimukseen, jossa Koivumäen omiakin näkemyksiä on kommentoitu. Tutkimus siis ottaa aktiivisesti osaa keskusteluun dramaturgian problematiikasta elokuvatutkimuksessa – ja sellaisena sitä voi pitää tervetulleena puheenvuorona.

Jukka Sihvonen

FT, elokuvantutkimuksen professori, Mediatutkimus, Turun yliopisto



JOHDATUS UUDEN TANSKALAISEN ELOKUVAN TEEMOIHIN

Meryl Shriver-Rice (2015) Inclusion in New Danish Cinema: Sexuality and Transnational Belonging. Bristol: Intellect, 180 s.

Yhdysvaltaistutkija Meryl Shriver-Rice esittää kirjassaan *Inclusion in New Danish Cinema: Sexuality and Transnational Belonging* tavoitteekseen tehdä uutta tanskalaista elokuvaa tunnetuksi englanninkieliselle yleisölle. Shriver-Rice toteaa, että tanskalaista nykyelokuvaa on tutkittu lähinnä Lars von Trierin teosten osalta, vaikka monet elokuvat ovat tavoittaneet suuren kansainvälisen yleisön huomion. Ainoa aiheesta tehty englanninkielinen tutkimus, Mette Hjortin *Small Nation, Global Cinema: The New Danish Cinema* (2005), painottuu sekin tuotantoprosessien käsittelyyn sisältö- ja tyylikysymysten sijaan.

Inclusion in New Danish Cinema ei ole kuitenkaan tanskalaisen nykyelokuvan yleisesittely, vaan Shriver-Rice määrittelee uuden tanskalaisen elokuvan Dogma 95 -liikkeen perilliseksi. Käsitellyistä elokuvantekijöistä monet, kuten kirjoittajan suosikki Susanne Bier, ovat tehneet Dogma-elokuvia. Tärkeimpiä Dogma-vaikutteita ovat totuudenmukaiset, psykologisesti realistiset tarinat ja kevyeen digitaalitekniikkaan pohjautuva kotikutoinen estetiikka, joka luo vaikutelman inhimillisen katseen lävistämästä todellisuudesta.

Shriver-Rice pitää uutta tanskalaista elokuvaa merkittävänä ensinnäkin siksi, että sen nykyhetkessä kiinni oleva, sosiaalisesta mediasta, *reality*-ohjelmista ja mobiilitekniologiasta ammentava digitaalinen estetiikka vetoaa *screen*-kulttuurin kyllästämiin katsojiin. Toisekseen se korostaa sisällöllisesti positiivista inklusion eetosta ja kykenee herättämään moraalisia pohdintoja ja empatiaa psykologi-

sesti tarkkanäköisillä kertomuksilla. Se puhuu suvaitsevaisuuden puolesta tilanteessa, jossa ulkomaalaisvihamielisyys on lisääntynyt. Tanskalaisessa elokuvassa näkyy tanskalaiselle kulttuurille ominainen kotoisuus ja toiveikkuus eli niin sanottu *hygge*-mentaliteetti, jonka ansiosta vaikeiden aiheidenkaan käsittely ei tuota liian ahdistavia kertomuksia. Shriver-Rice näkee tyylin ja sisällön toimivan yhdessä tässä suhteessa.

Shriver-Rice perustelee nämä kiinnostavat ajatuksensa sinänsä vakuuttavasti elokuvien sisällön analyyseissä. Teoksen teoreettinen anti jää sen sijaan vähäiseksi. Kirjoittaja sanoo hyödyntävänsä elokuvateoriaa ja kulttuurintutkimusta tarpeen mukaan pohtiessaan kansallista elokuvaa sivuavia keskusteluja. Mitään selkeää, analyysejä yhteen nivovaa teoreettista apparaattia teoksessa ei ole. Kirja olisi saanut lisäpontta huolella määritellystä teoreettis-filosofisesta viitekehuksesta, jonka kautta kaiken aikaa läsnä olevasta mutta kunnan artikulointia vaille jäävästä elokuvan ja etiikan kytköksestä olisi voitu keskustella täsmällisemmin.

Löyhästi hahmoteltu tanskalaisen yhteiskunnan ja mediamaiseman muutos on se tausta, jota vasten elokuvia analysoidaan. Shriver-Rice on perehtynyt pohjoismaista elokuvaa käsittelevään tutkimukseen ja pyrkii vastaamaan joihinkin sen esiin nostamiin haasteisiin. Yksi niistä on Soilan, Widdingin ja Iversenin teoksessaan *Nordic National Cinemas* (1998) esittämä toive, että huomiota kiinnitetäisiin myös suosittuihin elokuviin, ei pelkääntään mestariteoksiin.

Kirjan keskeinen ajatus on, että uudesta tanskalaisesta elokuvasta välittyy hyväksynnän ja anteeksiannon eetos. Henkilöhahmot kasvavat ihmisinä ja oppivat hyväksymään erilaisuutta. Kertomusten keskeisenä piirteenä Shriver-Rice pitää moraalista oppimista. Elokuvat tuovat esiin poikkeavia yksilöitä, jotka eivät sopeudu yhdenmukaisuutta ja sosiaalista yhdenvertaisuutta painottavaan perinteiseen yhteiskuntakäsitykseen ja osoittavat, että erilaisuus ei ole uhka.

Shriver-Rice esittää yleistäen, että tanskalaisessa elokuvassa konfliktit ratkotaan ihmissuhteiden kautta, kun taas muissa pohjoismaisissa elokuvissa ahdistuneet henkilöhahmot pakenevat tavallisesti yksin jonnekin. Väitteensä tueksi hän viittaa Andrew Nestingenin keskusteluun ruotsalaisesta, norjalaisesta ja suomalaisesta elokuvasta teoksessa *Crime and Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change* (2008).

Shriver-Rice esittää myös, että monissa Hollywood-elokuvissa, kuten *Social Network* (2011) ja *Her* (2013), sosiaalisen median ja siitä seuranneen jatkuvan saatavilla olon kasvun vaikutukset kuvataan pääosin negatiivisina – lisääntyvänä ahdistuksena ja läheisten ihmissuhteiden välttelyä. Tukea väitteelle hän hakee eri tieteenaloilla tehdyistä tutkimuksista, joissa on havaittu teknologian vaikuttavan kielteisellä tavalla ihmisten välisiin suhteisiin. Uusi tanskalainen elokuva sen sijaan käyttää hyväksi verkosta tuttua digitaalista estetiikkaa puhuakseen kasvotusten tapahtuvan vuorovaikutuksen puolesta. Sellainen vuorovaikutus on omiaan vähentämään some-ajan tuottamaa ahdistusta ja ihmisten kohtaamiseen liittyviä pelkoja. Tanskalainen elokuva korostaa myös ihmisen tarvetta olla silloin tällöin erossa kaikista ja kaikesta ja tutkia sisimpäänsä. Nämä luonnehdinnat ovat analyysien valossa osuvia, mutta vertailu amerikkalaisiin elokuvaan jättää sijaa epäilykselle, koska jälkimmäisiä ei analysoida sen kummemmin.

Miten kirjoittajan luonnehtima luottamuksen ja empatian ilmapiiri sitten rakennetaan elokuvaan? Shriver-Ricen mukaan kasvokkaisen vuorovaikutuksen merkitystä korostetaan kameratyöllä, joka paljastaa pienetkin reaktiot ja seuraa henkilöhahmoja kaikkein intiimeimpiin tilanteisiin. Vaikka kameratyö on tirkistelyyn taipuvaista, ei vaikutelmaa henkilöiden

esineellistämisenestä synny, kuten esimerkiksi Pernille Fischer-Christensenin *queer*-suhdetta kuvaava *Saippua* (2006) osoittaa. Kirjoittaja korostaa, että uuden tanskalaisen elokuvan tyyli ammentaa internetin, sosiaalisen median ja *reality*-television tarjoamista visuaalis-materiaalisista kokemuksista. Yksityiskohtaisemman analyysin tasolla rinnastukset eivät kuitenkaan aina avaudu. Tirkistelevä kamera ei ole riittävä peruste näin vahvan argumentin esittämiseksi.

Shriver-Ricen mukaan naisohjaajat ovat saaneet enemmän mahdollisuuksia Dogma 95 -liikkeen myötä, ja he ovat vahvasti esillä tekijöinä uudessa tanskalaisessa elokuvassa. Yhtenä syynä naisten, kuten Lone Scherfigin ja Annette K. Olesenin, menestykseen esitetään se, että he ovat voineet näyttää kekseliäisyytensä tuotannoissa, joissa ei käytetä erikoisefektejä ja joissa painopiste on ihmissuhteissa. Shriver-Rice kiirehtii kuitenkin lisäämään, että miehet tekevät elokuvia samoista aiheista ja että tanskalaisessa elokuvateollisuudessa naisten ja miesten välinen tasa-arvo on nykyisin hyvällä tolalla – ilman naisten aseman parantamiseen tähtäviä erityistoimenpiteitä, joihin esimerkiksi Ruotsissa on turvauduttu.

Yksi luku keskittyy heteroseksuaalisia suhteita käsitteleviin elokuvaan, joissa perinteiset sukupuoliroolit käännetään ylösalaisin. Sekä nainen että mies voi olla perheen elättäjä, suhteen vahvempi osapuoli tai perheväkivaltaan sortuva osapuoli. Luvussa käsitellään myös transnationaalien kuulumisen teemaa esimerkiksi Bierin elokuvassa *Häiden jälkeen* (2006) ja tehdään se tärkeä huomio, että kuuluminen ei ole enää yksinkertaisesti kansallista vaan pluraalia ja kyseenalaistettua.

Perhe-elämän kuvaukseen keskittyneet elokuvat, kuten *Kaikki hyvin* (Jesper Nielsen, 2002), eivät Shriver-Ricen mukaan ole melodraamoja, vaikka niissä on melodraaman elementtejä. Hän korostaa niiden psykologista realismia, avoimuutta ja implisiittistä yhteiskuntakritiikkiä ja tekee eroa niihin globalisaatiota ja uusliberalismia kritisoiviin pohjoismaisiin elokuvaan, joista Andrew Nestingen käyttää termiä *melodrama of demand*. Tässäkin kohtaa Shriver-Rice korostaa tutkimuskohteensa ainutlaatuisuutta, vaikka toisaalta löytää yhtäläisyyksiä esimerkiksi klassiseen amerikkalaiseen melodraamaan.

Queer-suhteet on yhden luvun kantava teema. Seksuaalisuuden erilaisiin muotoihin liittyvät emotionaaliset ja psykologiset ongelmat sekä vaihtoehtoiset perhemallit ovat usein käsiteltyjä aiheita tanskalaisessa nykyelokuvassa. *Queer*-identiteetti esitetään yhtä oikeutettuna kuin heteroseksuaalinen identiteetti.

Susanne Bierin elokuville omistetaan peräti kaksi lukua. Toisessa verrataan *Veljekset*-elokuva (2004) ja Jim Sheridanin siitä tekemää amerikkalaisversiota (2009). Shriver-Rice pitää Bierin elokuvaa psykologisesti ja eettisesti realistisempänä ja käsittelytapansa puolesta globaalimpana, koska siinä ei ole kansallismielistä mediakuvastoa, kuten amerikkalaisversiossa. Shriver-Rice arvelee, että yleisinhimillinen näkökulma on yksi syy uuden tanskalaisen elokuvan kansainväliseen suosioon.

Kirjan päättää analyysi Bierin elokuvasta *Kosto* (2010). Shriver-Rice lukee *Koston* eduksi muun muassa sen tarttumisen digitaalisen kanssakäymisen haasteisiin ja empatian korostamiseen maailmassa, jossa egoistiset pyrkimykset ajavat ihmisiä eteenpäin. Sisälön analyysin vakuuttavuudesta huolimatta jäin taas kaipaamaan tarkempaa analyysiä siitä, miten Dogma-vaikutteinen estetiikka rakentaa empaattista kohtaamista katsojan ja fiktiivisten hahmojen välillä. Viittaaminen elä-

vään kameratyöhön, joka kiinnittää huomiota ihmiskehoon ja tunteiden ilmaisuun, ei riitä.

Inclusion in New Danish Cinema: Sexuality and Transnational Belonging on sujuvasti kirjoitettu johdatus uuden tanskalaisen elokuvan keskeisiin teoksiin, teemoihin ja tyyleihin. Seksuaalisuus, sukupuoli ja kuuluminen nousevat pääteemoiksi transnationaalien kuulumisen ja rodullisen yhdenvertaisuuden jäädessä vähemmälle käsittelylle. Uusi tanskalainen elokuva ottaa kantaa sosiaalisiin kysymyksiin yksilökokemusten kautta, ei niinkään laajoina yhteiskunnallisina kysymyksinä. Se puhuu pienien hyvien tekojen ja inhimillisyyden puolesta.

Shriver-Ricellä on tuoreita näkökulmia, mikä juontune osittain hänen monitieteisestä taustastaan. Hänellä on viestinnän alan tohtorintutkimuksen lisäksi tutkimukset antropologiasta, biologiasta ja arkeologiasta. Elokuvatutkimuksen näkökulmasta jotkut väitteet jäivät kuitenkin huteriksi. Kirjassa on jonkin verran toistoa, mutta kiitosta se ansaitsee runsaasta kuvituksesta.

Kaisa Hiltunen

FT, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto

ENGLISH SUMMARIES

Minna Rainio

**FINNISH NATIONAL ANTHEM
IN POLYPHONY AND BORDER-
CROSSING FINNISHNESS**

Maamme/Vårt Land (Rainio & Roberts 2012) is a moving image installation in which non-native Finnish citizens sing Finnish national anthem in Finnish and in Swedish. In my article, I contextualize the installation with topical discussions and research in Finland about Finnishness, national identities, multiculturalism and ethnicity, and ask: Who is included in the ethno-landscape of Finnishness, and who is excluded and left outside? What kind of visible and invisible boundaries are drawn during these processes?

I argue that the installation space of *Maamme/Vårt Land* in itself forms a kind of diasporic space (Brah 2007) in which different cultures, ethnicities and transnational social relations encounter and cross each other via image, space, and sound – a ‘choir’ singing the national anthem.

Heta Mulari

**GIRLS ON THE FRONTIER
Transnationalism and Sexuality in
Lilya 4-ever and *Say that You Love Me***

This article discusses girlhood, transnationalism and sexuality in Swedish films *Lilya 4-ever* and *Say that You Love Me*. The article focuses on how these films imagine Eastern European girlhood, as well as urban, multicultural youth culture in relation to Swedish gender egalitarian girlhood.

The films can be defined as youth melodramas: films that combine conventions from youth film and melodrama. The article suggests that in both of these films ethnically Swedish and immigrant girlhood is foregrounded as symbols of social change and new encounters in the Swedish nation state.

Tommi Röpötti

**”THIS IS ALL FOR YOUR BEST”
Home, class and generational gap in
*Bad Family***

The article focuses on generational gap and the breakdown of upper middle class family as depicted in the Finnish film *Bad Family* (Aleksi Salmenperä, 2010). Conflict arises between the wealthy father and his coming of age son, and it relates to the father’s class-oriented expectations and failure in passing on values to his son. The conflict leads the father to construct order through *human waste management*, that is, to shut out those members of family that challenge the order he defines as normal.

The family is considered a miniature image of neoliberal society dictating the conditions of belonging to a community, and the consequences if you do not act the presupposed way. In *Bad Family* the generational gap sets up the criticism of competitive neoliberal society that takes success story as the only acceptable way to live.