

LÄHIKUVA

2/2017 (30. vuosikerta)

POHJOISMAINEN ELOKUVA

- Saamelainen elokuvakulttuuri muotoutuvana "verkostoelokuvana"
- Sukupuolistunut väkivalta *Vares-* ja *Wallander*-elokuviissa
- Tutkija katastrofin keskellä

LÄHIKUVA

2/2017 • 30. 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

Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 2/2017 vastaavat toimittajat
Tommi Römpötti ja Jaakko Seppälä

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

Kansi: *He ovat paenneet* (2014, O: Jukka-Pekka Valkeapää). Kuva: Jaana Rannikko © Helsinki-filmi 2014.

TOIMITUKSEN OSOITE

Lähikuva c/o Varsinais-Suomen elokuvakeskus
Uudenmaankatu 1, 20500 Turku
<http://www.lahikuva.org>
<http://journal.fi/lahikuva>

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

Tommi Römpötti ja Jaakko Seppälä
Pohjoismainen elokuva kukoistaa 3

Artikkelit 

Kate Moffat
Saamelainen elokuvakulttuuri muotoutuvana
”verkostoelokuvana” 8

Anna Pitkämäki
Sukupuolistunut väkivalta *Vares-* ja *Wallander-*
elokuvissa 27

Tuukka Hämäläinen
Tutkija katastrofin keskellä – tutkijakuvaus ja realismi
katastrofielokuvassa *The Wave* 48

Katsaukset

Kimmo Laine
Elämän ja kuoleman lihamylly 65

Kirja-arviot

Mette Hjort ja Ursula Lindqvist (toim.) (2016)
A Companion to Nordic Cinema (Jaakko Seppälä) 72

Tommy Gustafsson ja Pietari Kääpä (toim.) (2015)
*Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures
in the Global Marketplace* (Kaisa Hiltunen) 75

Elizabeth Björklund ja Mariah Larsson (toim.) (2016)
*Swedish Cinema and the Sexual Revolution:
Critical Essays* (Susanna Paasonen) 78

English Summaries 81

POHJOISMAINEN ELOKUVA KUKOISTAA

Ruben Östlundin ohjaama *The Square* (2017) voitti parhaan elokuvan palkinnon tämän kevään Cannesin elokuvajuhlilla. Aki Kaurismäki sai puolestaan parhaan ohjaajan palkinnon helmikuussa järjestetyillä Berliinin elokuvafestivaaleilla. Sekä Östlund että Kaurismäki jatkavat minimalistisen pohjoismaisen auteur-elokuvan perinnettä Carl Theodor Dreyerin ja Ingmar Bergmanin viitoittamalla tiellä. Maineikkaat kansainväliset festivaalipalkinnot ovat osoituksia alueen elokuvan arvostuksesta. Buumiksi puhjennut pohjoismaiseen elokuvaan kohdistuva kiinnostus ei kuitenkaan rajoitu tunnettuihin ohjaajiin vaan koskee myös populaareja genrejä. Esimerkiksi Taneli Mustosen kauhuelokuva *Bodom* (2016) kiinnostaa yleisöjä kauhuelokuvia esittävillä festivaaleilla, vaikka se ei olekaan kerännyt mainitun kaltaisia palkintoja. Ja erityisesti norjalainen kauhu on genre-elokuvayleisöjen suosiossa. Nordic noiriksi brändätyt rikoselokuvat ja -televisiosarjat puolestaan tavoittavat miljoonia katsojia. Maailmassa on vain neljä maata, joihin ei ole myyty nordic noirin prototyyppiä mielletyn *Sillan* (*Bron/Broen*, 2011–) esitysoikeuksia. Teosten arvostus ja suosio ovat laajemminkin kasvattaneet pohjoismaihin kohdistuvaa kiinnostusta: englannin kielellä on julkaistu koko joukko hygieneä (tanskalaista mukavuutta) käsitteleviä elämäntapaoppaita – kuten myös villapaitojen neulontaohjeita. Viimeksi mainituille on löytynyt kysyntää siitä saakka, kun *Rikoksen* (*Forbrydelse*, 2007) päähenkilö Sara Lund ryhtyi ratkomaan Nana Birk Larsenin murhaa pehmeässä ja lämpimässä vaatteessa. Jopa suomalaisista kalsarikänneistä tuli maailmanlaajuinen netti-ilmiö, joka noteerattiin muotilehti *Voguessa* (Luckel 2017).

Kansainväliset festivaalit sekä niiltä saadut tunnustukset ovat lisänneet kiinnostusta pohjoismaiseen elokuvaan. Kun katsojat ovat nähneet hyvän pohjoismaisen elokuvan, he ovat saattaneet ryhtyä katsomaan myös muita pohjoismaisia elokuvia – sekä uusia että vanhoja. Menestyksessä ei kuitenkaan ole kyse yksin elokuvien korkeasta tasosta, sillä niin pohjoismainen muotoilu, laadukas koulutus, alhainen korruptio kuin puhdas luontokin ovat kasvattaneet alueeseen kohdistuvaa mielenkiintoa jo monen vuoden ajan. Esimerkiksi Ison-Britannian kohdalla pohjoismaisen elokuvan buumia on selitetty helposti ylitettävällä erolla (Stougaard-Nielsen 2016). Brittien perspektiivistä katsottuna Pohjolan elokuvat ovat eksoottisia, mutta eksoottisuus ei ole vierasta toiseutta vaan pikemminkin erilaista länsimaalaisuutta kiinnostavassa

ympäristössä. Elokuvat tarjoavat mahdollisuuden niin pohjoismaiseen elämäntapaan kuin kaupunkeihin ja luontoonkin tutustumiselle. Ilmiön nurjana puolena voi pitää sitä, että viiden eri pohjoismaan kulttuurit eivät näyttäyty yksilöllisinä, vaan ne sekoittuvat vastaanotossa yleiseksi pohjoismaalaisuudeksi, jota ei ole olemassa: on esimerkiksi luultavaa, että briteistä islantilaiset villapaidat ja suomalaiset jussipaidat ovat yleispohjoismaisia villapaitoja vailla sen kummempia kulttuurisia erityispiirteitä. Yksi esimerkki pohjoismaisen elokuvan kiinnostuksesta pohjoismaiden ulkopuolella on joka syksyinen Lyypekin pohjoismaisen elokuvan festivaali, Nordische Filmtage Lübeck, joka järjestetään tänä vuonna jo 59. kerran. Festivaalissa elokuva kuin elokuva kiinnostaa katsojia niin, että salit ovat näytöksissä täynnä. Kiinnostuksen kasvamisessa ja menestyksessä sokaistumisen vaaraa ei kuitenkaan pitäisi olla, sillä edelleen suuri osa pohjoismaisesta elokuvasta on kotimarkkinoille tuotettuna sellaista, joka tuskin kiinnostaa kansainvälisiä katsojia. Vuodelta 2016 tällaisia suomalaisen elokuvan esimerkkejä ovat vaikka Lauri Nurksen komedia *Nuotin vierestä*, Alli Haapasalon kirjailijoiden myrskyisää rakkautta kuvaava *Syysprinssi* sekä aiheen kansainvälisestä potentiaalisuudesta huolimatta Aleksi Mäkelän *Love Records – Anna mulle Lovee*.

Pohjoismaisen elokuvan menestys ja suosio ruokkivat akateemisen maailman kiinnostusta, sillä ilmiön kulttuurinen merkitys on huomattava. Kansainväliset yliopistot ovat jo pitkään tarjonneet pohjoismaista elokuvaa käsitteleviä kursseja, mutta niiden rinnalle ovat ilmaantuneet myös pohjoismaista elokuvaa käsittelevät konferenssit, seminaarit ja symposiumit. Selvimmin buumi näkyy akateemisessa kustannustoiminnassa. Vielä vähän reilu kymmenen vuotta sitten pohjoismaista elokuvaa käsitteleviä artikkeleita saattoi olla vaikea saada julkaistuksi isoilla kansainvälisillä tiedekustantajilla. Nyt tilanne on toinen. Muutoksen lähtölaukauksena voi pitää Andrew Nestingenin ja Trevor G. Elkingtonin toimittamaa artikkelikokoelmaa *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*, joka ilmestyi vuonna 2005 Wayne State University Pressin kustantamana.

Viime vuosina teosten julkaisu- ja kiihtynyt. Vuonna 2015 Edinburgh University Press julkaisi Tommy Gustafssonin ja Pietari Käävän toimittaman artikkelikokoelman *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*. Kokoelma keskittyy nimensä mukaisesti pohjoismaiseen genre-elokuvaan, joka on liian usein jäänyt taide-elokuvan ja tunnettujen tekijöiden varjoon. Seuraavana vuonna kirjamarkkinoille ilmestyi Wiley-Blackwellin kustantamana, Mette Hjortin ja Ursula Lindqvistin toimittama artikkelikokoelma *A Companion to Nordic Cinema*. Suurikokoinen teos käsittelee niin pohjoismaisten elokuvien tuottamista, levittämistä kuin esittämistäkin läpi maiden elokuvahistorian. Ensi vuonna kirjat saavat jatkoa, kun Arne Lunden ja Anna Stenportin toimittama *Cinemas of Elsewhere: A Globalized History of Nordic Film Cultures* julkaistaan. Artikkelikokoelma paneutuu pohjoismaisten elokuvien ja elokuvantekijöidenkin asemaan ja rooliin maailman elokuvakulttuureissa. Toki pohjoismaista elokuvaa käsitteleviä artikkelikokoelmia on julkaistu aikaisemminkin, esimerkiksi vuonna 1999 ilmestyi John Libbeyn kustantamana John Fullertonin ja Jan Olssonin toimittama *Nordic Explorations: Film Before 1930*, mutta nyt määrät ovat selvästi kasvussa. Uutta on sekin, että teoksia julkaisevat arvostetut kansainväliset tiedekustantajat. Intellectin kustantamaa *Journal of Scandinavian Cinema* -aikakauskirjaakin on ilmestynyt jo kunnioitettavat seitsemäntoista numeroa.

Pohjoismainen nykyelokuva kytkeytyy monin tavoin aikansa elokuvallisiin, kulttuurisiin ja yhteiskunnallisiin virtauksiin ja muutoksiin, mikä käy hyvin ilmi edellä mainituista teoksista. Niin tekee myös tämän numeron kansi, josta meitä katsoo Raisa (Rosa Söderholm) elokuvasta *He ovat paenneet* (J. P. Valkeapää, 2014). Raisa asuu lastenkodissa, jonne asepalvelustaan suorittamassa ollut ja luvatta lomalle karannut Joni (Teppo Manner) lähetetään suorittamaan siviilipalvelusta. Vaikka nuorilla on lastenkodissa eri status, he ovat molemmat yhteiskunnan marginaaliin sulkemia ongelmatapauksia. Kun Joni saapuu lastenkotiin, paikan johtaja ohjeistaa häntä: ”Sun pitää ymmärtää semmonen asia, et nää nuoret ei oo täällä omasta vapaasta tahdostaan. Tää on niinku yhteiskunnan tapa pitää huolta, et ne ei oo tuolla ympäriinsä, et niil on kaikki hyvin.” Repliikki kertoo yksilöiden hyväksi naamioidusta, vallitsevaa normaaliutta ylläpitävästä sääntelystä, sekä vallitsevan järjestyksen tavasta syrjään sysäämisellä uhata niitä, jotka eivät kykene toimimaan tai halua toimia sen normaaliksi määrittämällä tavalla. Kommentti on omiaan kyseenalaistamaan perinteistä käsitystä pohjoismaisesta hyvinvointiyhteiskunnasta. Samaa tematiikkaa on monissa nordic noireissa.

Lastenkodin johtajan repliikki muistuttaa Paul Verhaeghen (2014, 153) toteamusta, jonka mukaan silloin, kun nuoret eivät täytä heihin asetettuja odotuksia, yhteiskunta joko tuomitsee heidät normienrikkokijiksi tai leimaa epänormaaleiksi. Kun vallitsevaan normaaliuteen sopimattomia, kuten Raisa ja Joni, suljetaan ytimen ulkopuolelle, siirrytään aktiiviseen, yhteiskunnalliseen *ihmisjätehuoltoon*. Henry A. Girouxin (2012; 2009) mukaan ihmisjätehuolto on markkinavetoisen uusliberalismin perustaa, jossa nöyryytetään ja rankaistaan niitä, jotka eivät toimi taloudellisesti tuottavalla tavalla. Raisa ja Joni pakelevat yhdessä yhteiskunnan heille määräämästä ”vankeudesta” maantielle, joka assosioituu vapautteen. Teos saa kuitenkin painajaismaisen käänteen, kun Raisa ja Joni yöpyvät saassa vieraassa mökissä. Maastoasuiset miehet ottavat nuoret vangeiksi. Heitä kidutetaan ja nöyryytetään sekä kahleissa että häkeissä. Hieman nordic noirien tyyliin pelottava kuvasto on väreistä huuhdottua ja monet otokset ovat pienimuotoisia ja painostavan pitkiä. Vielä rikoselokuvia selvemmin jakso kytkeytyy pohjoismaisten kauhuelokuvien tematiikkaan, sillä genren teoksissa on jo usean vuoden ajan kyseenalaistettu pohjoismaisten ihmisten luontosuhdetta. Nyt luonto näyttäytyy vaarallisena ja väkivaltaa uhkuvana paikkana, joka olisi paras kiertää kaukaa (Iversen 2016). Elokuvalla on kaikkien kauhujensa jälkeen utooppinen, miltei satumainen loppu, mikä on sopivaa sikäli, että elokuva on Grimmin Hannu ja Kerttu -sadun mukaelma. Ulos rajaamisen kannalta sekä yksilö että nuoria jahtaava yhteiskunta voittavat, sillä vaikka nuoret eivät enää ole yhteiskunnan kontrollissa, josta he karkaavat elokuvassa useita kertoja, he ovat kuitenkin periferiassa, jossa he eivät enää vallitsevaa järjestystä häiritse.

Numeron artikkelit ovat kaikki omissa kehyksissään kytköksissä normaaliuteen: Kate Moffatilla saamelainen elokuva tuotannolliseen ja eksoottiseen kuvaamiseen, Anna Pitkämäellä väkivallan ja seksuaalisuuden toisiinsa kytke-misen konventionaaliseen esittämiseen ja Tuukka Hämäläisellä stereotyyppien ylläpitämään ”normaaliuteen” ja sen murtamiseen.

Numeron avaavassa artikkelissa Kate Moffat tarkastelee saamelaisten representaatioissa tapahtuneita muutoksia ja analysoi saamelaisten media-organisaatioiden toimintaa. Aihe on ajankohtainen. Akateemisessa maailmassa saamelaiseen elokuvaan on kiinnitetty viime vuosina kasvavissa määrin huomiota. Yksi indikaattori on Scott MacKenzien ja Anna Westerstahl

Stenportin toimittama *Films on Ice: Cinemas of the Arctic* -artikkelikokoelma, jonka Edinburgh University Press julkaisi muutama vuosi sitten. Moffat vie keskustelua eteenpäin määrittelemällä ja analysoimalla saamelaisen elokuvan verkostoitumiskäytännön tapoja, joita ovat tekninen yhteistyö, koulutukseen ja valmennukseen perustuva verkostoituminen sekä levityksen avulla elokuvafestivaaleilla tapahtuva vaihto. Uusien käytäntöjen myötä elokuvien ja muiden mediasisältöjen tuottajilla on aikaisempaa enemmän valtaa sekä omien sisältöjensä että niiden levityksen ja esityksen saralla. Moffatista vielä ei ole kuitenkaan selvää, miten saamelaiset mediainstituutiot voisivat parhaiten edustaa saamelaisväestöä niin napapiirin alueella kuin sen ulkopuolellakin.

Moffatin artikkelissa saamelaisen elämäntavan esittäminen eksoottisena tai siitä vapaana on merkittävä juonne. Voimallisemmin esittämisen tapaan keskittyvät numeron kaksi muuta artikkelia. Anna Pitkämäki analysoi artikkelissaan sukupuolen ja seksuaalisuuden kytkeytymistä väkivallan esittämiseen suomalaisissa *Vares*- ja ruotsalaisissa *Wallender*-elokuviissa. Elokuvia tarkastellaan Teresa de Lauretisin määrittämänä sosiaaliteknologiana, jonka mukaan elokuva voi yhtä hyvin sekä ylläpitää että haastaa väkivallan esittämisen sukupuolistuneisuutta. Oleellista on se, että elokuvan nähdään tarjoavan katsojalle tilan ”kuvatteluun” ja asioiden välisten suhteiden merkityksellistämiseen. Tästä näkökulmasta Pitkämäki analysoi sekä miesten että naisten rooleja väkivallan tekijöinä ja uhreina, usein näkymättömäksi jäävää lähisuhdeväkivaltaa sekä erityisiä tapoja, joilla väkivallan ja seksuaalisuuden suhde tehdään elokuvissa näkyväksi. Yhdeksän *Vares*- ja kolmentoista *Wallender*-elokuvan väkivaltaa sisältävien kohtausten tarkastelu suhteessa rikoselokuvan konventioihin ja yhteiskuntaan osoittaa yhtäläisyyksiä sarjojen välillä mutta myös selviä, erityisesti väkivallan seurausten ja yhteiskuntakriittikin esittämiseen liittyviä eroja.

Esittämistä pohtii myös Tuukka Hämäläinen, joka tarkastelee tutkijan representaation muutosta norjalaisessa katastrofielokuvassa *The Wave* (2015). Ensimmäisen pohjoismaisen katastrofielokuvan esittämisen tutkijan representaatiota verrataan sekä aiempiin tutkijakuvausta kirjallisuudessa ja elokuvissa tarkastelleisiin tutkimuksiin että Hollywoodissa tuotettujen katastrofigenren elokuvien – erityisesti *Twister* (1996) ja *Dante’s Peak* (1997) – tutkijarepresentaatioihin. *The Wave* osoittaa muutosta realistisempaan ja positiivisempaan tutkijan esittämiseen laimentamalla ja hylkäämällä stereotyyppisyyttä ja genren konventioita, kuten ajatuksen tiedemiehen ”hulluudesta” ja romanttisen sivujuonen pakollisuudesta. Muutosta pohtiessaan Hämäläinen kysyy, onko *The Wave* osa laajempaa tutkijakuvausta muutosta vai onko poikkeavan tutkijarepresentaation syynä ennemminkin vain se, että elokuva on tehty Hollywoodin ulkopuolella. Jälkimmäisessä tapauksessa muutos voisi kytkeytyä erityisesti pohjoismaisuuteen.

Pohjoismaissa näytelmäelokuvien aiheet eivät monestikaan ole kunnioittaneet kansallisia rajoja, sillä aiheita on kierrätetty monin erilaisin tavoin. Tämän osoittaa kiinnostavalla tavalla Kimmo Laine elokuvia *Varastettu kuolema* (Nyrki Tapiovaara, 1938) ja *Elämä panoksena* (Alf Sjöberg, *Med livet som insats*, 1940) tarkastelevassa katsauksessaan. Molemmat elokuvat perustuvat suomenruotsalaisen Runar Schildtin novelliin ”Köttkvarnen” (”Lihamyly”), joka julkaistiin vuonna 1919. Laine nostaa esille sekä yhtäläisyyksiä että eroavaisuuksia analysoidessaan elokuvien tuotantotaustaa ja tulkintoja Schildtin novellista. Katsaus on osoitus siitä, kuinka adaptaatiotutkimus ja pohjoismaisen elokuvan tutkimus kytkeytyvät hedelmällisellä tavalla toisiinsa.

Tämän *Lähikuva*n kirjoittajien tekstit korostavat niin pohjoismaisen nykyelokuvan rikkautta kuin pohjoismaisen elokuvan käsitteen hyödyllisyyttäkin. Toivomme numeron rohkaisevan alueen elokuvaa koskeviin keskusteluihin ja pohdintoihin.

Salossa ja Espoossa kesälomien kynnyksellä 2017

Tommi Römpötti ja Jaakko Seppälä

Kirjallisuus

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

Giroux, Henry A. (2009) *Youth in a Suspect Society: Democracy or Disposability?* New York: Palgrave Macmillan.

Iversen, Gunnar (2016) "Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema". Teoksessa Mette Hjort & Ursula Lindqvist (toim.), *A Companion to Nordic Cinema*. Malden et al.: Wiley-Blackwell, 332–350.

Luckel, Madeleine (2017) "There's a Finnish Concept for Drinking at Home Alone in Your Underwear, but *Vogue* Was Always on It". *Vogue*. <<http://www.vogue.com/article/finnish-trend-kalsarikannit-vogue-archive>> (linkki tarkistettu 27.6.2017).

Stougaard-Nielsen, Jakob (2016) "Nordic Noir in the UK: The Allure of Accessible Difference". *Journal of Aesthetics and Culture*, vol. 8:1, 32704, DOI: 10.3402/jac.v8.32704.

Verhaeghe, Paul (2014) *What about Me? The Struggle for Identity in a Market-Based Society*. Melbourne & London: Scribe.

Kate Moffat

Kate Moffat, tohtorikoulutettava
University of Stirling, Scotland

Käännös englannista suomeksi:
Antti Pönni

SAAMELAINEN ELOKUVAKULTTUURI MUOTOUTUVANA "VERKOSTOELOKUVANA"



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

Artikkelissa tutkitaan, miten Norjan, Ruotsin ja Suomen saamelaiset mediaorganisaatiot viestivät, jakavat resursseja ja tekevät sekä ammatillista että luovaa yhteistyötä transnationaalien "verkostokäytäntöjen" avulla. Tätä kautta artikkelissa arvioidaan sitä, missä määrin nämä "verkostot" erottavat saamelaista elokuva tuotantoa Pohjoismaiden hallitsevista elokuvaateollisuuden muodoista.

Saamelaisidentiteetti valkokankaalla: toiseutetuista alamaaisista transnationaaleiksi elokuvatoimijoiksi

Saamelaiset asuttavat Norjan, Ruotsin, Suomen ja Venäjän pohjoisimpia osia. Alue, joka kokonaisuutena tunnetaan nimellä *Sápmi*, Saamenmaa, on laaja kulttuurinen vyöhyke, johon kuuluu sekä Suomen että Ruotsin Lappi. Suurin osa saamelaisväestöstä asuu Norjassa, mutta kokonaisuutena saamelaisten maantieteellinen asuinalue levittyy usean eri maan alueelle, mistä seuraa se, että saamelaisväestö elää neljän eri kansallisvaltion lainsäädännön alaisena. Saamelaispolitiikka on myös yleisesti kiistanalainen kysymys koko alueella. Keskeiset vastakkainasettelut liittyvät poliittisten ja taloudellisten oikeuksien tunnustamiseen. Maankäyttöoikeus ja vapaus käyttää, hallita ja kontrolloida resursseja ovat keskeisiä kiistanaiheita saamelaisten ja heidän pohjoismaisten isäntävaltioidensa välillä. Jännitteet ulottuvat myös Pohjoismaiden alueen ulkopuolelle, sillä arktinen alue, jossa Saamenmaa sijaitsee, on myös globaalisti merkittävä. Niin kutsutut "arktiset valtiot", Kanada, Yhdysvallat, Venäjä, Grönlanti ja Pohjoismaat (mukaan lukien Tanska, koska sillä on koloniaalinen suhde Grönlantiin), ovat jatkuvassa geopoliittisessä ja taloudellisessa kamppailussa alueen odotetuista tulevista resursseista.

Erityisesti Norjassa ja Ruotsissa yhä uudet luvat resurssien hyödyntämiseen ovat herättäneet laajaa huolta ja ahdistusta mahdollisista taloudellisista vaikutuksista pohjoisen alueen olemassa olevalle liiketoiminnalle. Viimeisin kaivostoiminnan laajentuminen on tulkittu paikallisesti taas uudeksi pohjoisen alueen kolonisoinnin aalloksi, josta ei ole vastuussa vain etelä vaan yleisemmin globaali pääoma. (Abram 2016, 70.)

Taloudellisen merkityksensä takia Arktiksesta on tullut myös poliittinen symboli, yksi viimeisten rajaseutujen edustajista. Siihen liittyvät konfliktit symboloivat sitä tekopyhyyttä, jossa rinnan kansallisen ja kansainväliseen suojelupolitiikan kanssa jatketaan piittaamatonta taloudellista ja ympäristön hyväksikäyttöä. Vaikka alkuperäiskulttuurien intressien suojeleminen onkin mukana valta-asemassa olevien toimijoiden tavoitteissa, niin silti vain harvat valtiot ottavat aktiivisesti mukaan tai konsultoivat Arktiksen alkuperäisasukkaita, ja monet näistä väestöryhmistä ovat alttiina lain väärinkäytöksille (Lawrence & Åhrén 2017, 149–167).

Näiden laajempien poliittisten ja taloudellisten kysymysten ohella kiistan etulinjassa on myös saamelaisten kulttuuri- ja identiteettipolitiikka. Saamelaisia on yhteensä noin 60 000–100 000, mutta he muodostavat monimuotoisen ryhmän, jonka sisällä puhutaan useita eri kieliä ja ylläpidetään monia kulttuurisia käytäntöjä. Kuten jatkossa käy ilmi, tämä monimuotoisuus heijastuu myös saamelaisessa elokuvassa, joka kattaa eri lajeja, kuten fiktioita, dokumentteja ja historiallisia eepoksia. Saamelaisten marginaalinen alkuperäiskansan asema johtaa kuitenkin usein stereotyyppisiin kuvauksiin, joissa heidät nähdään homogeenisena ”eksoottisten nomadien” ryhmänä. Vastaavanlaisia hegemonisia suhteita, joissa saamelaisia käsitellään alempiarvoisina, esiintyy medioituneissa konteksteissa laajemminkin. Esimerkiksi suomalaisen, ruotsalaisen ja norjalaisen elokuvan historiassa saamelaiset on usein esitetty alkukantaisina tai mystisinä (Gustafsson 2014, 184–185), kuten elokuvassa *Valkoinen peura* (Erik Blomberg, 1952), jossa saamelaiset esitetään vaarallisina shamaaneina. Heitä on myös eksotisoitu dokumentaarisisessa



Saamelaisshamaani vuohineen *Valkoisessa peurassa* (Erik Blomberg, 1952).
Kuva: Junior-Filmi Oy / KAVI.

kuvauksessa, kuten ruotsalaisessa elokuvassa *I fjällfolkets land* (Erik Bergström, 1923). Kuva ”käsityöläismäisistä” poroja paimentavista nomadeista on ollut hallitseva, vaikka taloudellisten mahdollisuuksien heikkenemisen ja vuosikymmeniä jatkuneen assimilaatiopolitiikan seurauksena monet näistä perinteisistä käytännöistä ovat lähes hävinneet koko alueella. Kuitenkin tällaiset representaatiot ovat säilyttäneet asemansa populaarikulttuurissa ja Pohjoismaiden vallalla olevan mediateollisuuden luomissa mielikuvissa.

Saamelaisten itsensä ohjaamat ja tuottamat elokuvat ovat suhteellisen uusi ilmiö, joka on alkanut vasta 1980-luvun lopulla. Äskettäin julkaistussa arkitisen alueen elokuvaa käsittelevässä kokoomateoksessa Monica Kim Mecsei (2015) tarkastelee sitä, miten saamelaisten elokuvalliset representaatiot ovat 1900- ja 2000-lukujen aikana muuttuneet ensin halventavista paternalistisiksi ja sitten siirtyneet ”sisäpiiriin” näkökulmaan, jossa saamelaiset ovat lopulta itse alkaneet kertoa omia tarinoitaan. Vuonna 1987 Nils Gaup toimi tienavaajana, kun hänestä tuli ensimmäinen Norjan Saamenmaasta kotoisin oleva elokuvaohjaaja. Hänen esikoiselokuvansa *Tiennäyttjä* (*Ofelaš*) on kertomus eepisestä taistelusta nuoren saamelaispojan ja saamelaisten kansantarujen myyttisten olentojen välillä. Elokuva oli vuonna 1988 Oscar-ehdokkaana parhaan vieraskielisen elokuvan kategoriassa, mikä teki Gaupista välittömästi alkuperäiskansojen elokuvan lähettilään.

Gaupin vaikutus tuntuu edelleen saamelaisten elokuvantekijöiden nousevassa sukupolvessa. Osoitus tästä on hänen viimeaikainen työskentelynsä ISFI:ssä [International Sámi Film Institute], jossa hän koordinoi ja ohjasi sarjan työpajoja (ISFI 2011). *Tiennäyttjä* ilmensi osaltaan Saamenmaan kulttuurin elinvoimaistumista etenkin Norjassa, jossa suurin osa saamelaisväestöstä asuu. Elokuva ylitti myös kulttuurisia rajoja vetoamalla laajoihin kansainvälisiin yleisöihin. Sama pätee myös Gaupin toiseen saamelaiselokuvaan, joka sai ensi-iltansa yli kaksikymmentä vuotta myöhemmin.

Gaupin seuraava panos saamelaispolitiikkaan oli *Kautokeinin kapina* (*Kautokeino-opprøret*, 2008). Elokuvassa dramatisoidaan vuoden 1852 pahamaineinen saamelaiskapina, jossa ryhmä kapinoivia saamelaisia hyökkäsi useiden merkittävien norjalaisten viranomaisten kimppuun ja murhasi heidät. Tämä vastarinta koloniaalista sortoa vastaan oli yksi ensimmäisistä dokumentoiduista saamelaiskapinoista. Gaupin elokuva on kunnianosoitus niille, jotka menettivät henkensä saamelaisten vapauden ja tunnustamisen puolesta. Tapahtumiin osallistuneista saamelaishahmoista ja vastarintatapahtumista syntyi kansanperinne, joka on säilynyt muistissa koko saamelaisten viimeaikaisen historian ajan. Aiemmin tutkijat ovat korostaneet Gaupin tapaa käyttää saamelaisia legendoja ja mytologiaa ja verranneet sitä vastaavanlaisiin teemoihin, joita on käsitelty dominoivissa elokuvakulttuureissa. Gunnar Iversen (1998) tulkitsee kuitenkin saamelaisten mytologisoinnin *Tiennäyttäjän* kaltaisissa elokuvissa strategiaksi, jonka tarkoituksena on ottaa uudelleen haltuun isäntävaltioiden käyttämä eksoottinen kuvasto. Tällaisella itse-eksotisoivalla lähestymistavalla on kuitenkin rajansa sikäli, että sen kaltainen kuvasto edelleen mukautuu dominantteihin representaatioihin saamelaisista Toisina.

Tiennäyttäjän jälkeen esiin on noussut useita muita merkittäviä saamelaisia elokuvantekijöitä. Suomessa Paul-Anders Simma ja Katja Gauriloff ovat käyttäneet fiktiota tarkastellessaan saamelaisyhteisöjen sisällä olevia jännitteitä ja dokumentteja korostaakseen käynnissä olevaa poliittista kamppailua. Simman puolifiktiivinen *Sagojogan ministeri* (*Ságojoga ministtar*, 1997) sijoittuu toisen maailmansodan aikaiselle Suomen ja Ruotsin väliselle Saamenmaan rajalle. Elokuvassa pakosalla olevaa suomalaissotilasta luullaan valtion virkamie-

heksi, jonka tehtävänä on edistää maareformiohjelmaa. Simma hyödyntää raja-alueen monimutkaista tilannetta tehdäkseen leikkisää pilaa kaikkien osapuolten identiteettipolitiikasta. Myös Simman dokumentti *Antakaa meille luurankomme!* (1999), joka kuvaa nykyhetkistä kamppailua saada takaisin kahden vuoden 1852 kapinan keskeisen osallistujan päät, liikkuu leikkisästä fiktiosta avoimeen sosiopoliittisen vastakkainasetteluun. Nämä kaksi elokuvaa nostavat esiin joitain niistä erilaisista strategioista, joita saamelaisohjaajat ovat käyttäneet saadakseen saamelaisten aseman kolonisoituna kansanryhmänä tunnustetuksi.

Tunnustuksen saaminen on aiheena myös Katja Gauriloffin vuoden 2007 dokumentissa *Huuto tuuleen*, jossa seurataan tekoajan Suomessa saamelaisyhteisön taistelua perinteisten käytäntöjensä säilyttämiseksi globalisaation keskellä. Pietari Kääpä kiinnittää huomiota Gauriloffin dokumentin selvästi erilaiseen näkemykseen saamelaisten elämästä, jota määrittää hyvin pitkälle arkinen byrokraatia. Käävän (2014, 166–167) mukaan tällainen eksoottisuuden purkaminen ei etäännytä saamelaisia isäntämaan väestöstä vaan sen sijaan auttaa yleisöjä näkemään yhteisiä samastuttavia ongelmia: ”Saamelaisten näkökulmasta on tärkeämpää korostaa kunnallisten hallintoelimien päivit- täistä toimintaa ja muita vastaavia epäohdokkaita toimenpiteitä kuin jatkaa ’sisäisen’ luonnollisen mystisyyden korostamista”.



Markku Tuunan elokuva *Salla – Selling the Silence* (2011) esittää Lapin perinteisestä poikkeavalla tavalla. Kuva: Filmimaa Oy / KAVI.

Toiset elokuvantekijät, kuten ruotsalainen Lars-Göran Pettersson, ovat haastaneet saamelaisiin liitettyjä ”käsityöläisyyden” stereotyyppisiä. Hänen vuoden 2003 elokuvansa *Bázo* – saamenkielinen sana tarkoittaa ”idioottia” – seuraa saamelaista Emiliä (Sverre Porsanger), joka lähetetään hakemaan Saamenmaan rajalla onnettomuudessa kuolleelta menestyneeltä veljeltään jääneitä tavaroita. Samalla Emilistä tulee yllättäen veljensä nuoren pojan huoltaja. Vastoin *Tiennäyttäjän* eksoottisia lumimaisemia ja mystistä shamaania *Bázo* esittää täysin toisenlaisen kuvan nykysaamelaisista kuvaamalla köyhyyttä, väkivaltaa ja syrjäytymistä. Gauriloffin *Huuto tuuleen* -dokumentin

tapaan *Bázo* esittää fiktiivisen näkökulman ”eksoottisista” piirteistä riisuttuun nykysaamelaiseen elämään.

Saamelainen elokuva transnationaalina liikkeenä

Elokuvasta puhutaan yhä enemmän transnationaalisuuden kehyksessä. Elokuvatutkimuksessa siirtymä transnationaaliin näkökulmaan alkoi karkeasti ottaen Andrew Higsonin vaikutusvaltaisen artikkelin ”The Concept of National Cinema” (1989) julkaisemisen jälkeen. Merkittävä on ollut myös sen jatkoartikkeli ”The Limiting Imagination of National Cinema” (2000). Siinä Higson (ibid., 67) kyseenalaistaa termin ”kansallinen elokuva” aikana, jolloin rajat yhä enemmän ”vuotavat”. Higsonin päätelmä on, että elokuvantekoon liittyvät tuotannon, levityksen ja esittämisen prosessit eivät ole eivätkä voi olla sidottuja kansallisiin rajoihin. Vaikka transnationaali elokuva onkin käsitteenä avoin ja kompleksinen, sen puitteissa voidaan käsitellä kaikkia elokuvatuotannon aspektoja rajat ylittävän yhteistyön taloudellisista implikaatioista aina valkokangasrepresentaatioiden identiteettipolitiikkaan (Ezra & Rowden 2006). Transnationaalin fokuksen myötä on noussut esiin uusia käsitteitä, kuten ”kulttuurienvälinen elokuva”, ”hybridisyys” (Marks 2000) ja ”aksenttinen elokuva” (*accented cinema*) (Naficy 2001). Niiden avulla on ollut mahdollista käsitteellistää elokuvallisia identiteettejä, joita yhä enemmän muokkaavat maastamuutto, monikielisyys ja kansallisuuden kriisit.

Mihin nykyinen saamelaiselokuva sitten näissä kehityskuluissa sijoittuu? Koska saamelaiset ovat neljän kansallisvaltion alueelle levittänyt alkuperäiskansa, heihin viitataan usein jo lähtökohtaisesti transnationaalina (Strøm 2015, 80) tai jopa esinationaalina (Kääpä 2014, 166) väestöryhmänä. ”Saamelaiset ovat ajan myötä muuttuneet eurooppalaisen kansallisvaltiojärjestelmän ulkopuolisista tunnustetuksi kansalliseksi ’vähemmistöksi’, ja sen myötä heistä on tullut tunnustettu (joskin ’suojeltu’) osa tasa-arvoista yhteiskuntaa” (Kääpä 2016, 136). Vaikka saamelaisten elokuvatoiminta on suppeata, saamelainen elokuva toimii kuitenkin koko ajan transnationaalimmalla tasolla, sillä tuotantoyhtiöt ylittävät kansallisia rajoja ja tekevät yhteistyötä toisten yleissaamelaisten toimijoiden kanssa.

Tarkoitukseni on erityisesti käsitteellistää saamelaisten tuottajien välisiä suhteita osana kasvavaa ”verkostoa”, jossa resursseja, osaamista ja käytännön opetusta vaihdetaan koloniaalisen historian yhdistämien monimuotoisten alkuperäisväestöjen kesken. Hahmotellessani alkuperäiskansojen nousevien verkostojen vahvuuksia, rajoituksia ja haasteita, analysoin esimerkkejä, joissa kansallisvaltion politiikka rajoittaa saamelaisten toimintaa, mutta myös sitä, miten heidän omat tavoitteensa rajoittavat heitä. Nojautuvatko nämä verkostot samaan marginaaliseen kuvastoon kuin valtakulttuuri, vai onko tällainen ”kulttuuriseen läheisyyteen” pohjaava verkosto avoin myös monipuolisemmille näkökulmille saamelaiseen identiteettiin?

”Verkostoelokuvan” määrittelyä

Termiä ”verkosto” on käsitteellistetty monin tavoin. Sosiologit Manuel Castells (1996), Michel Callon (1986a) ja Bruno Latour (1988) ovat kaikki käyttäneet ”verkostoa” kuvaamaan sitä, miten digitaalinen kommunikaatio on muokannut inhimillistä sivilisaatiota ja muuttanut tapoja, joilla ihmiset kommunikoivat.

vat niin ”paikallisella” kuin globaalillakin tasolla. Castells uskoo verkostojen, toisin sanoen informaatioon ja vaihtoon perustuvien valtajärjestelmien, korvanneen fyysisen teollisen toiminnan. Hänen analyysinsä mukaan valta ei enää ole keskittynyt yhteen paikkaan vaan on hajaantunut suuriin ja usein sijainniltaan globaaleihin informaatioverkostoihin. Castellsin verkostot koostuvat ”solmuista” tai komponenteista, jotka tukevat ja ruokkivat verkoston valtaa kokonaisuutena. Mutta vaikka valta ehkä onkin hajaantuneempaa, niin hierarkioita voi edelleen olla verkostoituneiden systeemien sisällä ja välillä. Castellsin mukaan tämä johtuu siitä, että kunkin solmun osallisuus verkostoon perustuu siihen, mitä ja miten se voi palvella systeemiä kokonaisuutena. Näin ajatellen verkostoilla on edelleen valta sulkea ulos. (Castells 1998, 70–165.)

Elokuvatutkijoista Ernest Mathijs ja Jamie Sexton (2011) sekä Marjike de Valck (2007) ovat aiemmin soveltaneet Castellsin verkostoteoriaa analyysesään kulttielokuvista ja festivaalileivityksestä. Koska saamelaiselokuvan kehitys on pitkälti tapahtunut samaa ”informaation aikakauden” taustaa vasten, jossa tällaiset teoriat ovat muodostuneet, saamelaiselokuvaa on mielekästä tarkastella vastaavanlaisessa kontekstissa. Oma lähestymistapani asemoi saamelaiselokuvan käytännöt muotoutuvaksi ja nousevaksi verkostoksi, joka koostuu eri puolilla Saamenmaata ja sen ulkopuolella toimivista ”solmuyhtiöistä”. Tämän pienen väestöryhmän verkostodynamiikan ymmärtämiseksi tarkastelen kuitenkin ensin yleisesti alkuperäiskansojen elokuvatuotannon kehitystä.

Neljäs elokuva ja alkuperäiskansojen muotoutuvat elokuvakäytännöt

Alkuperäiskansojen elokuva on osa niin sanottua ”neljännen elokuvan” liikettä. Elokvateoriassa ensimmäisen, toisen, kolmannen ja neljännen elokuvan käsitteet erottavat erityyppisiä elokuvanteon käytäntöjä. Ensimmäinen elokuva tarkoittaa Hollywoodin tuottamia suosittuja kaupallisia speksaakkeleita ja massayleisön viihdettä. Toisella elokuvalla tarkoitetaan tyypillisesti eurooppalaista art house- ja auteur-elokuvaa, ja kolmas elokuva on poliittista propagandaa, jonka tavoitteena on mobilisoida taloudellisesti marginaalisia ja riistettyjä ihmisryhmiä. (Petrie 2010, 79.) Maori-kansaan kuuluva elokuvantekijä Barry Barclay otti käyttöön termin ”neljäs elokuva” vuonna 1990. Hän näki alkuperäiskansojen olevan erillään valtavirrasta, koska heidän kulttuurinsa jo ”*määritelmän mukaan jäävät kansallisuuskäsityksen ulkopuolelle*” (Barclay, sit. Murray 2008, 16). Barclayn tarkoitus oli, että neljäs elokuva edustaisi ja yhdistäisi alkuperäiskansojen näkökulmia maailmanlaajuisesti. Toisin sanoen kyse oli mediatuotannoista kulttuureissa, jotka eivät olleet ainoastaan dominantin kansakunnan reunoilla vaan täysin sen ulkopuolelle suljettuja.

Reaktion ulkopuolelle sulkemiseen Barclay piti neljättä elokuvaa emansipatorisena käsitteenä, jonka tehtävänä on haastaa vallitseva tila rakentamalla jaettua poliittista yhteyttä eri puolilla maailmaa olevien alkuperäiskansojen kesken. Barclayn neljännen elokuvan yksi paradoksi on kuitenkin se, että se määrittää itsensä vastakohtaksi globalisaatiolle ja muiden ”valtavirtaisten” tai ei-alkuperäisten kulttuurien sekaantumiselle. Vaarana on se, että tällainen binääriseen oppositioon nojaava lähestymistapa ei kykene täysin käsittämään sitä, miten globaalit vaikutteet ovat muovanneet alkuperäiskansojen elokuvatuotantoa ja valkokankaalla nähtäviä kulttuurisia representaatioita – mukaan lukien sitä, miten alkuperäisyhteisöjen toimijat ovat omaksuneet ja käyttäneet vaikutteita omiin päämääriinsä. Saamelaisessa kontekstissa ei-

saamelaiset elokuvantekijät, kuten Lars-Göran Pettersson, mutkistavat tällaista binääristä oppositiota osallistumalla saamelaispolitiikkaan tavoilla, jotka eivät ole kulttuurisen tai esteettisen Toiseuden mukaisia. Vaikka saamelaisen elokuvatuotannon ymmärtäminen riippumattomaksi teollisuudeksi haastaa-kin ”käsityöläisyyden” leiman, jolla alkuperäiskansoja usein kuvataan, niin samalla neljännen maailman politiikan marginaalinen status on yksi keskeisiä ISFI:n kaltaisten järjestöjen omaksumia piirteitä. Toisin sanoen vaikka neljäs elokuva pyrkii asettumaan vastavoimaksi valtavirralla, niin samalla se rajoittaa itsensä joksikin, joka voi olla olemassa vain oppositioasemassa suhteessa hallitsevaan elokuvateollisuuteen.

Samalla myös teollisuuden tai toimialan (*industry*) määrittelemine on hankalaa. Termin moniulotteisempaa ymmärtämistä ajaa John Caldwell (2008), joka, sen sijaan että ymmärtäisi elokuva- ja mediateollisuuden kaiken kattavina instituutioina, tarkastelee niitä monia alaryhmiä ja vaikutusvallan tasoja, joita erilaisilla työvoimaryhmillä on teollisuuden sisällä. Samaa tapaansa Vicki Mayer (2011) puhuu ”alatason työntekijöistä” (*below the line workers*) eli työvoimasta, joka antamastaan panoksesta huolimatta pysyy ”näkyttömänä” suhteessa teollisuuden laajempaan dynamiikkaan, jota esimerkiksi Hollywood edustaa. Caldwellin tapaan määrittelen teollisuuden laajasti sisällöntuotannon, markkinoinnin ja levityksen järjestelmänä, jonka luonne kuitenkin vaihtelee suuresti riippuen siitä, kenen kannalta sitä tarkastellaan. Niinpä ISFI korostaa aktiivisesti työvoimansa ”kulttuurista läheisyyttä”, ja sen koulutustoiminta on dokumentoitu osana instituutin painotusta saamelaisten osallistumisesta kaikkiin luovan ja käytännöllisen elokuvaprosessin vaiheisiin (ISFI 2011). Tuottajien, käsikirjoittajien ja muiden ISFI:n kouluttamien toimijoiden ”näkyvyys” on dokumentoitu, profiloitu ja nostettu esiin ISFI:n verkkosivulla.

Saamelaiselokuvan rahoitusrakenteet, erityisesti ISFI:n tapauksessa, ovat kuitenkin kompleksisia. Saamelaiselokuvaa ei myöskään välttämättä tuoteta samalla valtionavulla. Esimerkiksi Norjan kulttuuriministeriön edustajat tarkastavat kaikki ISFI:n tuottamat ja rahoittamat projektit (*Articles of Association for the International Sámi Film Institute*). Kun ottaa huomioon näiden rakenteiden kompleksisuuden, termit ”käsityöläisyys” ja ”teollisuus” ovat näkemykseni mukaan ylimääräytyneitä ja liiaksi valtavirran intressien ympärille kietoutuneita ollakseen hyödyllisiä kuvaamaan alkuperäiskansojen mediatuotantoa. Vaihtoehtoinen lähestymistapa voisi olla saamelaisen elokuvan näkeminen osana ”verkostoa”, joka perustuu jaettuun politiikkaan ja muihin yhteisiin intresseihin, vaikka käytännöt voivatkin olla hyvin moninaisia ja ulottua jopa Pohjoismaiden alueen ulkopuolelle. Onkin tarpeen tarkastella sekä tuollaisen verkoston käytännöllisiä että ideologisia implikaatioita sekä sitä, kuinka pitkälle yhtiöt nojautuvat kollektiiviseen yleissaamelaiseen identiteettiin, jolla on vakiintuneet käsitykset oman kulttuurinsa määrittelystä.

Saamelainen elokuvakulttuuri verkostona

Norjassa toimiva *International Sámi Film Institute* (ISFI) on keskeinen tekijä, kun pyritään ymmärtämään saamelaisen elokuvakulttuurin viimeaikaista kehitystä. Instituutti perustettiin vuonna 2007 yhteishankkeena, joka sai Norjan saamelaiskäräjiltä rahoitusta 300 000 Norjan kruunua ja Norjan kulttuuriministeriöltä lisärahoitusta 1,5 miljoonaa Norjan kruunua (ISFI:n verkkosivu). Instituutti tukee saamelaisen elokuvan tuotantoa kaikilla tasoilla rahoituksesta levitykseen ja markkinointiin. ISFI on merkittävä edistysaskel, joka on lisännyt

saamelaisten luovaa ja tuotannollista kontrollia mediasisältöjensä tuotantoon ja jakeluun. ISFI:n tavoitteena tulevina vuosina on vahvistaa kumppanuutta muiden Pohjoismaiden alueella toimivien saamelaisten mediaorganisaatioiden kanssa.

Saamelaisen elokuvatuotannon yhteistyössä tapahtuneen kehityksen ymmärtämiseksi keskityn useisiin esimerkkeihin, joissa nämä verkostot toimivat käytännössä. Castellsin verkostoteorian kontekstissa esitän kolme tapaa, joilla ISFI on rakentanut solmupohjaisen verkostoyhteistyön: toimimalla yhteistyössä teknistä tarpeista tarjoavien yhtiöiden kanssa, verkostoitumalla valmennuksen ja koulutuksen kautta sekä erityisesti verkostoitumalla paikallisen ja kansainvälisen elokuvafestivaalilevityksen kautta. Kaikki nämä erityyppisten vaihtojen kanavat toimivat solmukohtina, jotka tukevat ISFI:n yhteistyöhön perustuvaa strategiaa.

Verkostoitumista tuotannon, levityksen ja koulutuksen avulla

Teknisellä puolella ISFI tekee yhteistuotantoja toisten nousevien yhtiöiden, kuten Uumajassa toimivan ruotsalaisen, ruotsinsaamelaisen tuottaja Oskar Östergrenin johtaman Bautafilmin kanssa. Yhteistyökumppanina on myös Rein Film, arktisella alueella Norjassa toimiva elokuvatuotantopalvelu, ja Davás Film, toinen pieni saamelainen yhtiö. Vaikka Bautafilm ja Rein Film eivät määrittelekään itseään saamelaisiksi yhtiöiksi, niillä on keskeinen rooli ISFI:n materiaalin tuottamisessa. Olennaista on, että nämä yhtiöt tarjoavat laitteistoa ja teknistä asiantuntemusta sekä kuvauspaikalla että sen ulkopuolella aina kuvausten järjestelyistä ja valvonnasta leikkaukseen ja lopullisten teosten viimeistelyyn. Yhteistyö muiden alueellisten tuottoyhtiöiden kanssa on myös merkittävä askel eteenpäin ISFI:lle. Se osoittaa, ettei tämän tyyppinen verkostotoiminta ole yksinomaan (eikä siksi myös ulossulkevasti) saamelaista. Nämä yhtiöt toimivat ”solmuina” ISFI:n verkostossa, jonka yhteistyökuvioiden dynamiikka on erityisen ilmeistä seitsemän lyhytelokuvan kokoelmassa *7 Sámi Stories* (2014), joka tarjoaa erilaisia näkökulmia elämään Saamenmaassa. Se julkaistiin yhdessä muun ISFI:n tuottaman materiaalin kanssa DVD:llä ja Bluraylla Norjan elokuvainstituutin (NFI) tuella, ja sen toi kaupalliseen levitykseen saamelainen julkaisuyhtiö ČálliidLágádus (*Sámi Shorts*). Sarjaan kuuluvat esimerkiksi Silja Sombyn *Áile ja Áhkku / Áile and Grandmother* (2014), kertomus nuoresta tytöstä, jolle isoäiti opettaa ”luonnon ja parantamisen voimia” (*7 Sámi Stories*), ja *Iditsilba / Burning Sun* (2014), Elle Márjá Eiran tarina toisesta nuoresta saamelaisnaisesta, jonka huomiota herättävästä sarven muotoisesta päähineestä tulee uhka paikalliselle seurakunnalle, koska se tulkitaan Saatanan merkiksi.

Toiseksi ISFI:n tarjoama koulutus on avain sen vahvuuksien ymmärtämiseen verkostona. Tämän kaltainen verkostotoiminta kiertyy koulutuksen ympärille: ISFI pitää yllä työpajoja, joiden tavoitteena on kouluttaa saamelaisia elokuvantekijöitä ja alan ammattilaisia. Toiminta tähtää siihen, että osallistujat saavat kattavan ymmärryksen elokuvanteon prosessista käsikirjoituksesta leikkaukseen ja lopullisen tuotteen viimeistelyyn. Ratkaisevaa on, että tämän tyyppistä koulutuksellista verkostoitumista ruokkivat solmut levittäytyvät aluerajojen yli ja yli koko Saamenmaan alueille, joissa elokuvatuotanto on selvästi vähemmän kehittynyttä.

Suomessa ja Ruotsissa saamelaisten elokuvantekijöiden tuki on rajallista. Suomessa keskeinen saamelaisen elokuvatuotannon mekanismi on saamelais-

käräjien ja vuonna 2012 valtion käynnistämän saamelaiselokuvan tukihankkeen varassa. (Kääpä 2015, 45.) Kieli on tässä keskeisessä asemassa, koska se ymmärretään selkeäksi merkiksi alkuperäiskansan identiteetistä. Norjan tapaan virallinen valtiollinen taho tukee elokuvaa, tässä tapauksessa Opetusministeriö. Alkuperäiskansojen elokuvakeskus Skábma on Suomen saamelaiskäräjien virallinen mediaosasto, joka vastaa kaikista elokuvaan liittyvistä asioista. Suomen kansallinen yleisradioyhtiö YLE vastaa myös YLE Sápmista, joka on suunnattu kotimaiselle saamelaisyleisölle. YLE Sápmin painopiste on lastenohjelmissa sekä saamelaiskielisissä radio- ja uutislähetyksissä. ISFI on kuitenkin vähitellen levittäytymässä koko Saamenmaan alueelle ja se toimiikin yhteistyössä Skábman kanssa sekä vetämällä Skábman järjestämiä työpajoja että tarjoamalla taloudellista tukea suomensaamelaisille elokuvantekijöille. Vaikka tämä verkostoitumisen muoto onkin vasta alkutekijöissään, se on merkittävä askel saamelaiselokuvan kehityksessä. Skábman johtajan Anne Aikion (2016) mukaan ISFI pyrkii perustamaan yhteisen yleissaamelaisen elokuvainstituutin, joka tarjoaisi palveluja koko alueelle. Tätä visiota tukee myös toisentyypinen saamelaisalueen sisäinen yhteistyö.

Kolmas verkostoitumisen muoto toteutuu alkuperäiskansojen elokuvafestivaaleilla tapahtuvana levityksenä. Yksi esimerkki on Pohjois-Ruotsissa toimiva elokuva- ja taidefestivaali Dellie Maa, jota vetää myös ISFI:n strategisessa kehittämisessä mukana oleva tuottaja Oskar Östergren. Dellie Maa tuo yhteen alkuperäiskansojen luovaa työtä tekeviä ihmisiä eri puolilta maailmaa ja tarjoaa foorumin, jossa esitellä taidetta, elokuvia ja performansseja. Verkostoitumisen kannalta festivaali on merkittävä solmukohta ISFI:n tuotannoille, sillä siellä esitetään ja markkinoidaan ISFI:n sisältöjä säännöllisesti. Elokuvien valintakriteereinä on, että joko ohjaajan, tuottajan tai käsikirjoittajan tulee identifioitua alkuperäiskansan edustajaksi, joskaan saamelaisuuden määrittelmää ei tämän tarkemmin täsmennetä. Kaikissa arvioitavaksi hyväksyttävissä elokuvissa tulee myös olla englanninkielinen tekstitys.

Ruotsissa innostus saamelaiskulttuuriin on nousussa. Elokuva- ja media- tuotantojen osalta kiinnostusta ilmentää esimerkiksi tuore Saamenmaahan sijoitettu televisiosarja *Midnight Sun* (*Midnattssol*, Björn Stein & Måns Mårdlind 2016). Sarja on suuren budjetin ruotsalais-ranskalainen yhteistuotanto, ja äskettäin sen otti ohjelmistoonsa brittiläinen Sky Atlantic.¹ Sarja yhdistelee tyypillisen nordic noir -murhatrillerin konventioita saamelaiseen alkuperäiskansatematiikkaan. Tällainen investointi on luonut *carpe diem* -tyyppisen paineen saamelaistuottajille, jotka pyrkivät hyötymään syntyneestä kiinnostuksesta. Siitä huolimatta, että monet ei-saamelaiset tuotantoyhtiöt hyödyntävätkin alueen koettua ”eksoottisuutta”, harvemmat ovat halukkaita ottamaan mukaan saamelaisten omia näkökulmia. Östergren (2015) toteaa myös, että saamelaisella elokuvatuotannolla on vielä matkaa siihen, että se voisi kutsua itseään itsenäiseksi toimialaksi. Kyse ei ole vain valta-asemassa olevilta saadusta tunnustuksesta, koska se perustuu usein rajattuihin käsityksiin saamelaisista. Yksi keskeisistä tavoista, joilla ISFI pyrkii erottautumaan, on kieli, jolla on merkittävä rooli näiden organisaatioiden välisissä verkostosuhteissa.

Kielen paikka verkostossa

Sari Pietikäinen (2008) korostaa kielen merkitystä saamelaiskulttuurin elinvoimaistumisessa koko alueella, ja se on näin ollen keskeinen tekijä saamelaisten verkostoitumisen kontekstia tarkasteltaessa. Pietikäisen (ibid., 23) mukaan

1 Suomessa sarjaa alkoi esittää MTV3 huhtikuussa 2017. Toim. huom.

”[v]allitseva ideologinen kanta on, että saamen kieli ilmaisee saamelaisuuden olemuksen, ja siksi erityisen saamelaisidentiteetin ja -yhteisön olemassaolo on sidoksissa alkuperäiskielten elinvoimaan ja selviytymiseen”. Sanna Valkonen (2014, 221) on myös tarkastellut sitä, miten kieli toimii ”performatiivisessa” roolissa saamelaisessa identiteettipolitiikassa. Hän toteaa, että ”yksilön saamelaisidentiteetti tuotetaan performatiivisesti toiminnoissa, joiden katsotaan seuraavan saamelaisesta alkuperästä juontuvasta saamelaisidentiteetistä. Kyse voi olla saamelaisen etnisyyden tiedostamattomasta performanssista omana luonnollisena elämäntapana tai tietoisemmasta identiteetin rakentamisesta”. Valkosen käsitys saamelaisuudesta on siis sidoksissa tietynlaiseen performanssiin riippumatta siitä, onko yksilö syntynyt saamelaiskulttuuriin vai päättääkö hän sitoutua siihen myöhemmässä elämänvaiheessa. Näin ollen on tärkeää osoittaa, miten kieltä voidaan käyttää ideologisesti.

Norjan asennetta saamelaisten oikeuksiin pidetään yleisesti kaikkein edistyksellisimpänä. Tästä huolimatta kiistat maasta ja alueellisista oikeuksista jatkuvat. Vuonna 1987 Norjan valtio hyväksyi saamelaislain, jonka seurauksena perustettiin Norjan saamelaiskäräjät. Sen tehtävänä on tukea saamelaiskieliä ja saamelaista kulttuuria pikemminkin kuin toimia perinteisenä poliittisena instituutiona. Saamelaiskäräjille ehdolle asetuvien toivotaan identifioituvan saamelaiskieliin, tai ainakin heillä tulisi olla vahva perheside johonkuhun saamen kieltä puhuvaan (The Norwegian Government Official Website).

Saamen kielen tuntemus on olennainen ennakkoehto myös kenelle tahansa ISFI:n tukea hakevalle. ISFI:n vaikutusvallan takia tästä on tullut saamelaisia elokuvaverkostokäytäntöjä määrittävä piirre koko Pohjoismaiden alueella. ISFI edellyttää, että sijoittaminen saamenkieliseen sisältöön on ensisijainen päämäärä. ISFI:n viralliset verkkosivut (Internášunála Sámi Filbmainstituhtta) tukevat mantraa, joka korostaa saamelaisten tarvetta pääsyyn omankielisiin ja omaan kulttuuriin pohjautuviin ohjelmiin. Tämä vaatimus on ollut kiistanalainen poissulkevuutensa takia, sillä saamelaiset ovat assimiloituneet isäntämaiten väestöihin vuosisatojen ajan, usein pakosta tai poliittisen ja ideologisen manipulaation seurauksena. Lisääntyvästä tunnustuksesta huolimatta erityisesti 1900-luvun jälkipuoliskolta alkaen saamelaisten maantieteellinen asema monimutkaistaa tilannetta erityisesti siksi, että saamelaiskulttuuria ”eivät suojele vahvat ja selkeät rajat” (Lehtola 2005, 9). Tällaiset ongelmat ovat oletettavasti vahvistaneet tarvetta panostaa saamelaiskieliin keskeisenä yhdistävänä alkuperäiskansan identiteetin merkitsijänä.

Kulttuurin elinvoimaistaminen 1980-luvulla oli tapa ottaa haltuun ja korostaa saamelaista kulttuuria riippumattomana ja itse määrittävänä voimana. Irja Seurujärvi-Karin (2011, 70–71) huomio tukee tätä: ”Liike käytti kieltä käyttövoimana saamelaisen identiteetin rakentamisessa ja vahvistamisessa, mikä puolestaan teki mahdolliseksi saamelaisuuden toimimisen ’kuviteltuna poliittisena yhteisönä’.” Assimilaatio on kuitenkin syvään juurtunut osa saamelaisten historiaa. Se on muovannut poliittisia ja taloudellisia ratkaisuja ja, kenties vielä ironisemmin, ollut keskeisessä roolissa koko kulttuurisessa elinvoimaistumisessa. Sulkemalla ei-saamenkieliset ulkopuolelle ISFI väheksyy sitä, missä määrin saamelaiset ovat alistaisia hallitsevien isäntämaiten taloudellisille ja poliittisille narratiiveille. Monica Kai Mecsei (2015, 82) korostaa tämän lähestymistavan haittoja, joihin kuuluu myös maantieteellisen ulossulkemisen ongelma:

Koska saamelaisten enemmistö ei assimilaatiopolitiikan takia ole saamenkielistä, joitain tärkeitä kulttuurisia vastanarratiiveja voidaan kielirajoitteiden vuoksi

hylätä. Erityisesti kyse on siitä, että kielivaatimus luo tilallisia ja ajallisia rajoja Saamenmaan sisälle. Tämä on erityisen ilmeistä vuono- ja rannikkoalueilla sekä eteläisillä alueilla, jotka ovat olleet kaikkein assimiloituneimpia, sekä sisäisellä Finnmarkin alueella, joka on säilyttänyt enemmän kulttuurisia erityispiirteitä.

On myös muita kieliorientoituneita solmukohtia, joilla on läheiset siteet Norjassa toimivaan ISFI:in Nuoraj-TV (Nuoriso-TV, eteläsaameksi Noeri-TV) on Luulajassa toimiva saamenkielinen verkkovideokanava, jonka perusti Lars Theodor Kintel 2008 ja jota toimittavat Johnny Andersen, Jon Isaac Lyngman Gælok ja Tommy Hanssen. Kintelin toimintamalli on lainattu Youtubesta, ja Nuoraj-TV toimii interaktiivisena alustana, jonka perustana on kanavan ja sen käyttäjien välinen osallistuminen ja vuorovaikutus. Se on alun perin ollut entisen norjalais-saamelaisen tuotantoyhtiön Julev Film AS:n tytäryhtiö. Sen rahoituksena oli noin 220 000 Norjan kruunun kertaussumma, jonka myönsi pohjoisnorjalainen paikallinen kunnanvaltuusto Nord Trøndelag Fylkeskommune. (Eira 2014.) Nuoraj-TV:llä on monia funktiota, joissa yhdistyvät teineille ja nuorille aikuisille suunnattu musiikki, podcastit ja videostriimit. ISFI:n tapaan Nuoraj-TV on rakennettu vahvistamaan Luulajan saamen kielen asemaa, jonka käyttö rajautuu pohjoisen Ruotsin ja Norjan alempiin osiin. Tarkoituksena on luoda vuorovaikutteinen ja kielellinen keskus saamelaisille teineille. Nuoraj-TV:n laajempaan päämääräänä on varmistaa parempi pääsy mediasisältöön käyttämällä ulkoisia sosiaalisen median sivustoja, kuten Facebookia, Twitteriä ja Instagramia välineinä yleisöjen saavuttamiseen. Vahvistuksena strategisille kielellisille tavoitteille projektinjohtaja Odd Levi Paulsen (sit. Eira 2014) toteaa, että Nuoraj-TV:n tavoitteena on ”tehdä saamesta nuorille kiinnostava ja innovatiivinen kieli, jota voidaan käyttää kodin ja koulun ulkopuolella”. Nuoraj-TV:n saama rahoitus perustui siihen, että julkisen palvelun yleisradiotoimintaa harjoittavalla NRK Sápmilla ei ollut erityistä nuorille suunnattua mediakanavaa etelä- tai luulajansaamen kielellä.

Keskittyminen kieleen on ongelmallista myös laajempien saamelaiskysymysten kontekstissa. Kuten Östen Wahlbeck painottaa Suomen tapauksessa, kielellisen tunnustuksen saaminen on suhteellisen pintapuolinen osa saamelaisten kohtaamista lainsäädännöllisistä esteistä. Saamelaisten tapauksessa kielestä on tullut ”pehmeän vallan” kysymys, jossa talouden vaikutuksia minimoidaan tai jätetään kokonaan pois keskustelusta. Suomen nykyisestä lainsäädännöstä Wahlbeck (2013, 312) toteaa:

Alkuperäiskansan asema on Suomessa tulkittu perustaksi kulttuuristen ja kielellisten oikeuksien myöntämiselle, mitä ei ole pidetty vaikeana poliittisena kysymyksenä. Kuitenkin ryhmäspesifejä taloudellisia oikeuksia on ollut paljon vaikeampi saavuttaa. Saamelaisten erityiset maa- ja metsäoikeudet, ja niihin liittyen oikeus määrittää itsensä ”saamelaiseksi”, on ollut kiivaan väittelyn aihe pohjoisessa Suomessa.

Tämä osa ISFI:n ohjelmasta herättää kysymyksen siitä, missä määrin järjestö voi väittää edustavansa saamelaisia. Nämä linjaukset sulkevat ulos toisenlaiset näkökulmat, joita edustavat esimerkiksi sellaiset ”assimiloituneet” elokuvantekijät kuten Liselotte Wajstedt Ruotsissa ja Ellen-Astry Lundby Norjassa. Heidän *road movie* -dokumenttinsa, Wajstedtin *Sámi nieida jojk / Sámi Daughter Yoik* (2007) ja Lundbyn *Min Mors Hemmelighet / Suddenly Sámi* (2009), ovat erittäin tärkeitä saamelaisidentiteetin monimutkaisuuden ymmärtämiseksi. Monimutkaisuus esitetään sekä kerronnallisella tasolla, jossa tutkitaan kolonisaation historiaa, että elokuvien muodon avulla. Molemmat elokuvantekijät

käyttävät runsaasti kollaasia ja animaatiota näkökulman kiertyessä yhtäältä kulttuurisen muistin omaksumisen ja toisaalta saamelaiskulttuurin piirteiden rakentavan haastamisen ja uudelleenkuvaamisen ympärille. Saamelaisäitiensä juuria etsiessään molemmat elokuvantekijät lähtevät matkalle takaisin Saamenmaahan, jossa he kohtaavat saamelaisiin kohdistuvia ennakkoluuloja sekä kolonisaation seurauksena syntyneitä, syvään juurtuneita jakolinjoja saamelaisyhteisöjen sisällä. Erityisesti Wajstedtin elokuva korostaa kielen poissulkevia vaikutuksia hänen yrittäessään epäonnistuneesti päästä sisälle saamelaisyhteisöön kielenopiskelun avulla. Wajstedt ja Lundby ovat itse asiassa kaksinkertaisesti vieraannutettuja sekä valtion että ISFI:n taholta, jotka molemmat jakavat saman käsityksen saamelaisuuden visuaalisista ja kulttuurisista merkeistä.

Toisin kuin ISFI, Dellie Maan kaltaiset festivaalisolmukohdat eivät juuri painota saamelaiskielten osaamista. Östergrenin (2015) mukaan saamelaisen autonomian avain piilee siinä, että he tunnistavat historiansa kolonisoituna kansana: kun saamea puhumattomien näkökulma menetetään, ei kolonisaatiohistorian vaikutuksia voida täysin ymmärtää. Nämä jännitteet on tunnustettava, koska saamelaiset ovat perin pohjin mukana hallitsevien isäntäkansakuntien historiallisissa ja poliittisissa narratiiveissa eivätkä mikään erillinen mytologinen kokonaisuus, jollaiseksi heidät usein esitetään. Dellie Maan kaltaiset tapahtumat ovat erityisen merkityksellisiä saamelaiselokuvan kehitykselle siksi, että niiden näkökulma kielen kaltaisiin kysymyksiin on moniulotteisempi. Nämä verkoston sisäiset ongelmat ja eriävät näkemykset osoittavat, että vain ohut raja erottaa kulttuurisen esineellistämisen saamelaisen tarinoiden äänen viemisestä ”ulkomaailmaan”. Samat kysymykset ovat toistuneet saamelaisen elokuvan siirtyessä Pohjoismaiden ulkopuolelle.

”Yhteisen kertomuksen” rakentaminen: saamelaisverkostot globalisoituvat

Saamelaisverkostojen yhteiset ponnistelut ulottuvat Saamenmaan ulkopuolelle. Perustamisestaan lähtien ISFI on pyrkinyt rakentamaan alkuperäiskansojen elokuvantekijöiden globaalia verkostoa. Vuonna 2011 ISFI isännöi ensimmäistä alkuperäiskansojen elokuvayhteisön konferenssia (Indigenous Film Circle Conference), jossa kuultiin elokuvantekijöiden, poliitikkojen, journalistien ja näkyvien vähemmistöjen oikeuksien puolustajien puheenvuoroja. Osallistujat Yhdysvalloista, Kanadasta, Grönlannista, Australiasta ja Saamenmaasta kokoontuivat jakamaan näkökulmia alkuperäiskansojen mediakulttuurin tilasta omissa isäntävaltioissaan. Konferenssi laajensi kansallisten rahoitusstrategioiden ja pienimuotoisen levityksen rajoja globaaliin mediaympäristöön ja nosti näin esiin alkuperäiskansojen toimijoiden yhteisiä haasteita paikallisella ja globaalilla tasolla. Projekti on sittemmin kehittynyt Arctic Film Circle -hankkeeksi. Sen perustaja ja ylläpitäjä on Torontossa toimiva ImagineNATIVE-elokuvafestivaali, joka on lajissaan suurin alkuperäiskansojen elokuvatapahtuma. Nämä tapahtumat ovat keskeisiä levityksen solmukohtia saamelaiselokuvalle. ISFI:n verkkosivuston mukaan

projektissa on mukana viisi arktista alkuperäiskansojen aluetta ja yhdeksän osallistujaa näiltä alueilta: Saamenmaa, Grönlanti, Nunavut ja luoteisterritoriot Kanadassa ja Yhdysvaltain Alaskassa. Arctic Film Circle on ainutlaatuinen ja erityinen mahdollisuus yhdistää alkuperäiskansojen yhteisiä kokemuksia yhteisen

elokuvahankkeen avulla. Arctic Film Circlen perimmäinen tavoite on luoda Arktoksen alueen alkuperäiskansojen elokuvatyöntekijöiden verkosto. Tavoitteena on luoda synergiaa tuleville projekteille valtion- ja muiden rajojen yli. Viime kädessä projekti hyödyttää kaikkia mukana olevia osapuolia ja elokuvantekijöitä kuten myös laajempaa yhteistyötahojen verkostoa. (*Arctic Film Circle*, ISFI.)

ISFI:n Arctic Film Circleä esittelevillä verkkosivuilla sanaa ”yhteinen” käytetään useita kertoja viittaamassa projektin tavoitteeseen, toisin sanoen alkuperäiskansojen jakamien ”yhteisten kokemusten” varaan rakentuvien elokuvakäsikirjoitusten kirjoittamiseen. ISFI ei kuitenkaan täsmennä, mitä nämä ”yhteiset” piirteet ovat, tai miten ne liittyvät erityisesti alkuperäiskansoihin. Yhteisyyden ja erilaisuuden kompleksisen dynamiikan hahmottamiseksi tarvitaankin systemaattisempaa analyysitapaa.

Analysoidessaan elokuvafestivaalien dynamiikkaa Marijke de Valck (2007) nojaa toimijaverkkoteoriaan (*actor-network theory*). Se on monimutkainen ajatuskokonaisuus, jonka tavoitteena on purkaa valtasuhteita, joiden varaan verkostosteemit rakentuvat. Toimijaverkkoteoria selittää suurta kirjoa sosiaalisia, poliittisia ja taloudellisia ideoita. Elokuvatutkimuksen ja tässä tapauksessa alkuperäiskansojen mediatuotannon kontekstissa Valckin tapa tarkastella toimijaverkkoteoriaa tarjoaa käyttökelpoisen tavan tehdä vertailevaa arviointia alkuperäiskansojen festivaalien autonomisuudesta. Toimijaverkkoteorian takana olevat teoreetikot Bruno Latour, Michel Callon ja John Law ovat esittäneet, että aiemmat akateemiset tutkijat, teoreetikot ja sosiologit eivät ole onnistuneet havaitsemaan sosiaalisten, taloudellisten ja poliittisten rakenteiden sisäsyntyisiä suhteita. Tämä on johtanut kritiikin erilaisten menetelmien, lähestymistapojen ja muotojen eriytymiseen.

Valckin (2007, 34) mukaan elokuvafestivaaleja voidaan tulkita toimijaverkkoteorian avulla, koska niillä on erityinen asema globaalien elokuvatuotannon verkostossa. Ne toimivat solmukohtia yhdistävinä välittävinä paikkoina tuomalla yhteen ”myyntiedustajia, elokuvakriitikkoja ja elokuvantekijöitä”, jotka muissa yhteyksissä nähdään erillisinä. Valck (*ibid.*, 36) toteaa myös: ”Väitän, että elokuvafestivaalit voidaan nähdä pakollisina läpikulkupisteinä, koska ne ovat tapahtuma-toimijoita, joista on tullut monien elokuvien tuotannolle, levitykselle ja kulutukselle niin tärkeitä, että ilman niitä koko käytäntöjen, paikkojen, ihmisten, jne. verkosto romahtaisi.” Callonin (1986b, 27) ”pakolliset läpikulkupisteet” (*obligatory points of passage*) taivuttavat ja muovaavat jokaista solmukohtaa ja itse asiassa ohjaavat kokonaisverkoston saavutuksia. Tarkastellessaan festivaaleja tästä näkökulmasta Valck osoittaa niiden toimivan kriittisinä kulkureiteinä, jotka tuottavat sopivia olosuhteita ja siten ovat elintärkeitä elokuvateollisuudelle laajassa merkityksessä. Tästä näkökulmasta festivaalit ovat merkittävän autonomisia tapahtumia.

Kuten yllä esitetystä ISFI-sitaatista käy ilmi, festivaaliverkostoituminen on avainasemassa myös alkuperäiskansojen median olemassaololle. Yhteen tulemisen paikkana tai ”pakollisena kulkupisteenä” ImagineNATIVE-festivaali on auttanut muovaamaan saamelaiselokuvan suuntaa. ImagineNATIVE:n elokuvaohjelmisto tarjoaa pääsääntöisesti laajan kattauksen saamelaisnäkökulmia ja näin heijastaa ja edistää saamelaisen elokuvakulttuurin monimuotoisuutta kokonaisvaltaisesti. Samaa voitaisiin sanoa muista vastaavista tapahtumista, kuten Inarissa toimivasta alkuperäiskansojen Skábmagovat-elokuvafestivaalista. Vaikka ISFI:n ja Skábmagovatin ohjelmistot ovatkin monimuotoisia, niin molempien verkkosivuilta löytyy esimerkkejä myös eksoottisen kuvaston käytöstä (Skábmagovat Film Festival). Merkittävinä ”solmutyökaluina”

promootiokuvasto ja verkkosivujen suunnittelu voivat vahvistaa tiettyjä odotuksia. Molemmilla sivuilla käytetään totunnaisia kuvia lumimaisemista ja perinneasuista sekä arkkityyppistä kuvastoa, joka yhdistetään arktiseen alueeseen, kuten saamelaisten kansantarustossa esiintyviä revontulia (Brekke & Egeland 1983, 1–10). Tällaiset kuvat ovat korostetusti esillä niiden elokuvafestivaalien sivustoilla, joissa alkuperäiskansojen väliset yhteydet ja yhteistyöverkostot muodostuvat. Näkemykseni mukaan yhteisyyden narratiiveja on kahta tyyppiä. Yhtäältä ovat pääasiassa verkostoitumistapahtumissa kuten festivaaleilla nähtävät kertomukset, joissa keskeisessä roolissa näyttäisi olevan esteettinen Toiseus. Toinen tyyppi on se, jota Pietari Kääpä kuvailee tarkastellessaan Gauriloffin dokumenttia *Huuto tuuleen*. Siinä ”yhteisyyden” narratiivit perustuvat tuttuihin ja yleisiin byrokraattisiin kamppailuihin. Käävän mukaan näiden kamppailujen ”banaalin arkipäiväisyyden” korostaminen on keskeinen identifikaatiotekijä:

Näistä nimenomaisista kuvauksista tekee merkityksellisiä se, että banaalius riistää näiltä kulttuurisilta neuvotteluilta eksootisuuden, joka toistuu myyttiseen saamelaisuuden kuvitelmiin nojaavissa hegemonisissa esityksissä. Tällaiset näkökulmat ovat elintärkeitä, kun halutaan nostaa esiin moniulotteisempaa saamelaisidentiteetin muotoa kuin se, mitä nähdään yksinkertaistavasti toiseuttavissa kuvauksissa poroja paimentavista myyttisistä saamelaisista. (Kääpä 2016, 147.)

Tämäntyyppinen banaaliuus heijastuu myös Lundbyn ja Wajstedtin elokuvissa, joissa saamelaiset teemat ja paikat riisutaan alkuperäiskansojen festivaaleilla yleisesti nähtävästä, ”yhteisiä” kokemuksia painottavasta eksootisuudesta. Todellisuudessa näillä festivaaleilla nähty nomadinen kuvasto ei edusta useimpia saamelaisia ja siksi se jää sen ”yhteisyyden” ulkopuolelle, jollaista Arctic Film Circlen kaltainen verkostoitumistapahtuma implikoi.

Neljännän elokuvan toimijuus ja toiseuden kulttuurit: kohti saamelaista elokuvatuotantoa?

Saamelaisten verkostoitumisella on käytännön sovellusarvoa sikäli, kun se tuottaa sisältöä, levittää sitä koordinoitujen festivaalitapahtumien kautta ja tarjoaa koulutusta ja opastusta saamenkielisille toimijoille. Tästä näkökulmasta verkostoituminen käytäntönä tukee ja muovaa yksittäisten elokuvantekijöiden ja muiden alalle aikovien ammattilaisten uria. Tässä suhteessa saamelaisten verkostoitumisella on muotoutuvan ruohonjuuritason teollisuuden tunnusmerkit. Näiden verkostoitumiskäytäntöjen valtdynamiikoissa on kuitenkin monia ongelmia. Kysymykset nousevat paitsi ISFI:n ohjelmasta, myös siitä monimutkaisesta suhteesta, joka vallitsee saamelaisten yhtiöiden ja niiden isäntävaltioiden välillä, jotka viime kädessä hallinnoivat ja kontrolloivat näille myönnetyn tuen tasoa.

ISFI:n toimintaperiaatteen kontekstissa – siitä huolimatta, että se tukee paikallista ja alueellista osaamista – on merkittävä riski, että sen mediakanavat sekä Saamenmaan alueella että sen ulkopuolella voivat jäädä vain ”vähemmistöverkostoksi”, joka on suunnattu yksinomaan vähemmistöyleisöille. Tästä näkökulmasta voidaan todeta, että saamelaisia nykypäivän globaalissa yhteiskunnassa kohtaavat ongelmat unohtuvat sellaisessa elokuvakulttuurissa, jonka fokus on rajautunut kieleen. Käytännöt kuitenkin erottavat ISFI:n tavanomaisemmista tuotantoyhtiömalleista, koska yhteys perustuu jaetulle

kulttuurisen poissulkemisen kokemukselle. Tämä yhteys perustuu myös jaetuille vaikeuksille, joita marginaaliset elokuvantekijät kohtaavat kamppailussa kansallisten instituutioiden odotusten ja itseilmaisun pyrkimyksen ristipaineessa.

Gayatri Spivakin (1988) *strateginen essentialismi* ja Slavoj Žižekin (2007) *politiikan kulturalisointi* ovat kaksi postkoloniaalista käsitettä, joita voidaan tarkastella saamelaisuuden kontekstissa. Strateginen essentialismi kuvaa sitä, miten marginaaliset ryhmät hyödyntävät eksoottisia tai stereotyyppisiä kuvitelmia itsestään. Nämä ”itse-essentialisoivat” toimet voivat auttaa näitä ryhmiä saavuttamaan jalansijaa laajemmissa poliittisissa keskusteluissa. Strateginen essentialismi voi olla myös vahva tapa kaapata tuollaisia stereotyyppisiä kuvia takaisin kolonisoivalta vallalta ja joskus subversiivisesti toteuttaa ajankohtaisia poliittisia kamppailuja. Poliitiikan kulturalisointi näkee itse-essentialismin negatiivisemmin. Žižek esittää, että tällainen kulttuurinen objektifikaatio paljastaa alkuperäiskansojen vallan rajat. Taloudelliset vaikeudet ja poliittinen ulossulkeminen ovat sarron ja alistamisen perusta. Poliitiikan kulturalisoinnin prosessin kautta alkuperäiskansojen sorto perustellaan tai tehdään näkyväksi vain, kun kamppailu muunnetaan taisteluksi alkuperäiskulttuurin säilymisestä. Kuten strateginen essentialismi, myös politiikan kulturalisointi perustuu yksinkertaistettuun näkemykseen alkuperäiskansoista, ja siihen pohjaava tunnustus perustuu kulttuuriseen itsenäisyyteen pikemminkin kuin poliittiseen tai taloudelliseen vapauteen. Žižekin ja Spivakin teoriat paljastavat moniulotteisia valtasuhteita kolonisoijien ja heidän aiempien kolonisoitujensa välillä. Kuten kielestä, myös kulttuurisista kamppailuista tulee osa ”pehmeää” politiikkaa. Näiden valtasuhteiden kontekstissa, jossa poliittisen tai taloudellisen toiminnan ”todellinen” tai ”kova” valta on isäntävaltioilla, on tarkasteltava, missä määrin saamelaisten verkostoituminen muodostaa osan laajempaa pohjoismaista mediaverkosta.

On tärkeää arvioida näitä kehityskulkuja painottamalla Norjan kulttuuriministeriön roolia verkostojen valtasuhteiden kontekstissa. Edustava esimerkki on ISFI itse, sillä kulttuuriministeriön kanssa tehdyn rahoitussopimuksen perusteella instituutti on myös Norjan kulttuurilähettiläs. Syksyllä 2014 ISFI:ssä tehtiin sekä infrastruktuuriin että hallintoon liittyviä muutoksia, kun virallinen nimi muutettiin ”International Sámi Film Centrestä” ”International Sámi Film Instituteksi” (ISFI:n verkkosivut). Sanan ”centre” poistamisen tarkoituksena oli kuvastaa ISFI:n roolia Norjan valtion yhteisrahoittamana kumppanina. Tällaisena ISFI ei voi enää identifioitua alueelliseksi organisaatioksi, vaan sen tulee tehokkaasti edistää Norjan sitoutumista alkuperäiskansojen mediatuotantoon. Tällaiset esimerkit rinnastuvat Charles Taylorin (2011) ”tunnustuksen politiikkaan” (*politics of recognition*), jossa valtio voi pidättää tai myöntää vähemmistöryhmän taloudelliset oikeudet, ja muistuttavat siitä, että ISFI:n kaltaiset toimijat ovat edelleen tilivelvollisia dominantin mediateollisuuden vallanpitäjille.

Vaikka instituutti toimiikin riippumattomasti verkoston teknisten ja koulutuksellisten solmujen kanssa, kulttuuriministeriöllä säilyy merkittävä kontrolli sen taloudelliseen ja poliittiseen hallintaan. Ministeriöllä on myös rooli saamelaisten elokuvantekijöiden apurahahakemusten hyväksymisessä, mikä osoittaa, että myös sisältö on dominanttien vallanpitäjien sääntelemää. ISFI:n rooli on viime kädessä ministeriön määrittelemä ja korostaa Norjan valtion roolia alkuperäiskansojen oikeuksien ja vapauksien tukijana ja kehittäjänä. Callonin käyttämiä avaintermejä soveltaen voisi todeta, että ministeriö toimii pakollisena läpikulkupisteinä, jonka kanssa jokaisen saamelaisen toimijan

tulee neuvotella. Näin, vaikka ISFI keskittyykin yksinomaan saamelaisen elokuvien tuotantoon, instituutti on edelleen osa Norjan valtion verkostoa painottaessaan monia sellaisia ”saamelaisuuden” piirteitä, jotka dominantti keskustelu yleisesti tunnistaa ja hyväksyy ja jonka pohjana olevat näkemykset saamelaisista perustuvat pitkälti heidän oletettuun kulttuuriseen toiseuteensa.

Päätelmät: yhteistyötä ja jatkuvuutta

Saamelaisen elokuvatuotannon nykytilanne on kompleksinen. ISFI on monilla tasoilla ottanut vastuun tuotanto- ja levitysprosesseista. Samalla, kun sen toiminta on levinnyt koko Saamenmaan alueelle, verkostoitumisesta on tullut keskeinen strategia. Se antaa ISFI:lle mahdollisuuden hyödyntää osaamista ja resursseja Ruotsissa ja Suomessa. Olen määrittänyt kolme verkostoitumiskäytäntöjen tyyppiä, jotka ovat saamelaisen elokuvatuotannon kehittymisen kannalta avainasemassa. Nämä ovat tekninen yhteistyö, koulutukseen ja valmennukseen perustuva verkostoituminen ja levityksen avulla keskeisillä elokuvafestivaaleilla tapahtuva vaihto.

Verkostoituminen rakentuu sen tyyppisen rajat ylittävän yhteistyön varaan, jota Manuel Castells on käyttänyt kuvaamaan postmoderneja kommunikaattiorakenteita ja Marijke de Valck puhuessaan elokuvafestivaaleista. Samanlaisia levitys- ja yhteistyökokeiluja on esiintynyt myös Nuoraj-TV:n kaltaisten verkkoportaalien tapauksessa. On kuitenkin myös ilmeisiä haittapuolia, niin taloudellisia kuin ideologisiaakin. Esimerkit edustavat sekä niitä haasteita että vaaroja, jotka kohtaavat tällaisia pieniä organisaatioita, erityisesti niitä, jotka pyrkivät vetoamaan vieläkin pienempään kielivähemmistöön saamelaisväestön sisällä. Samoin kuin riippuvuus Pohjoismaisista elokuvaelimistä, myös ideologinen asenne ja kulttuurinen sääntely ovat osa ISFI:n omaa agendaa, mikä korostaa itse-edustuksen ongelmia. Samalla saamelaisen kulttuurinen Toiseus on keskinäisen yhteyden osatekijä.

Kollektiiviseen, kielilähtöiseen identiteettiin ja siihen, kuinka pitkälle se voi kattaa neljän valtion alueella asuvien saamelaisen moninaiset näkökulmat, liittyy vielä monia kysymyksiä. Esteistä huolimatta mainitut organisaatiot ovat virstanpylväitä saamelaisen elokuvakulttuurin kehityksessä. ISFI oli ensimmäinen askel kohti saamelaisen elokuvatuotannon institutionalisoimista, ja sen alueellinen kattavuus laajenee nopeasti. Vaikka sen toimintaperiaatteet voivat rajoittaa saamelaiselokuvaa, ”verkostoelokuvan” käytäntö antaa tuottajille enemmän kontrollia omaan sisältöönsä ja siihen, miten sitä esitetään ja levitetään. Kuitenkin saamelaiskieliä priorisoimalla ISFI asettuu samalle linjalle vallanpitäjien saamelaisuuden kulttuurisen määritelmän kanssa. Jotta ISFI voisi ylittää useampia rajoja, sen tulee miettiä kielipolitiikkansa seurauksia, etenkin jos se pyrkii edustamaan koko monimutkaista ja monimuotoista saamelaisväestöä napapiirin alueella ja sen ulkopuolella.

Kirjallisuus

Abram, Simone (2016) ”Rapacity and Resistance in Sápmi”. Teoksessa Graham Huggan & Lars Jensen (toim.) *Postcolonial Perspectives on the European High North: Unscrambling the Arctic*. London: Palgrave Macmillan, 67–93.

Bautafilm. *About Bautafilm*, <<http://bautafilm.se/om-bautafilm/?lang=en>> (linkki tarkistettu 18.09.2016).

Brekke, Asgeir & Egeland, Alv (1983) *The Northern Light: From Mythology to Space Research*. Berlin: Springer-Verlag.

ČálliidLágádus. *Homepage*, <<http://calliidlagadus.org/web/?giella1=eng>> (linkki tarkistettu 03.01.2017).

Callon, Michel (1986a) "Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St Brieuc Bay". Teoksessa John Law (toim.) *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge, 196–233.

Callon, Michel (1986b) "The Sociology of an Actor-Network: The Case of the Electric Vehicle". Teoksessa Michel Callon, John Law & Arie Rip (toim.) *Mapping the Dynamics of Science and Technology: Sociology of Science in the Real World*. Basingstoke: Macmillan, 19–35.

Castells, Manuel (1996) *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.

Castells, Manuel (1998) *End of Millennium*. Oxford: Oxford University Press.

Caldwell, John Thompson (2006) "Critical Industrial Practice: Branding, Repurposing, and the Migratory Patterns of Industrial Texts". *Television and New Media* vol. 7:2, 99–134.

Caldwell, John Thompson (2008) *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film*. Durham and London: Duke University Press.

Caldwell, John Thompson (2009) "Indigenism, (In) Visibility: Notes on Migratory Film". Teoksessa Daniel Bernardi (toim.) *Filming Difference*. Texas: University of Texas Press, 95–117.

Caldwell, John Thompson (2011) "Corporate and Worker Ephemera: The Industrial Promotional Surround, Paratexts and Worker Blowback". Teoksessa Paul Grainge (toim.) *Ephemeral Media Transitory Screen Culture from Television to Youtube*. London: Palgrave Macmillan, 175–194.

Dahlquist, Marina (2015) "The Attractions of the North: Early Film Expeditions to the Exotic Snowscape". Teoksessa Scott MacKenzie & Anna Westerståhl Stenport (toim.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 279–285.

Davás Film. *Homepage*, <<http://davasfilm.no/>> (linkki tarkistettu 18.09.2016).

Dellie Maa. *Submit Film*, <<http://www.delliemaa.com/submit-film/>> (linkki tarkistettu 13.10.2016).

Dijk, Jan Van (1991) *De Netwerkmaatschappij*. Alphen aan den Rijn: Samson.

Eira, John Einar (15.5.2014) "NoeriTV ble bevilget penger fra Nord-Trøndelag fylkeskommune". *NRK Sápmi*.

Elsaesser, Thomas (2005) *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Ezra, Elizabeth & Rowden, Terry (2006) *Transnational Cinema the Film Reader*. Oxon: Routledge.

Ginsburg, Faye (1991) "Indigenous Media: Faustian Contract or Global Village?" *Cultural Anthropology* vol. 6:1, 92–112.

Ginsburg, Faye (2011) "Native Intelligence: A Short History of Debates on Indigenous Media". Teoksessa Jay Ruby & Marcus Banks (toim.) *Made to be Seen: A History of Visual Anthropology*. Chicago: University of Chicago Press, 234–255.

Gustafsson, Tommy (2014) *Masculinity in the Golden Age of Swedish Cinema: A Cultural Analysis of 1920s Films*. North Carolina: McFarland and Company.

Hafsteinsson, Sigurjón Baldur (2010) "Aboriginal Journalism Practices as Deep Democracy: APTN National News". Teoksessa Sigurjón Baldur Hafsteinsson & Marian Bredin (toim.) *Indigenous Screen Cultures Canada*. Winnipeg: University of Manitoba Press, 53–126.

Higson, Andrew (1989) "The Concept of National Cinema". *Screen* vol. 30:4, 36–47.

Higson, Andrew (2000) "The Limiting Imagination of National Cinema". Teoksessa Mette Hjort & Scott Mackenzie (toim.) *Cinema and Nation*. London: Routledge, 63–74.

Hjort, Mette (2005) "From Epiphanic Culture to Circulation: The Dynamics of Globalization in Nordic Cinema". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 191–218.

Hjort, Mette (2010) "On the Plurality of Cinematic Transnationalism". Teoksessa Nataša Durovicová & Kathleen E. Newman (toim.) *World Cinemas, Transnational Perspectives*. New York: Routledge. 12–33.

ImagineNATIVE. *Homepage*, <<http://www.imagenative.org/>> (linkki tarkistettu 18.08.2016).

- Iversen, Gunnar (1998) "Norway". Teoksessa Astrid Söderbergh, Gunnar Iversen & Tytti Soila (toim.) *Nordic National Cinemas*. London: Routledge, 102–142.
- Kääpä, Pietari (2014) *Ecology and Contemporary Nordic Cinemas: From Nation-building to Ecocosmopolitanism*. London: Bloomsbury.
- Kääpä, Pietari (2015) "Northern Exposures and Marginal Critiques: The Politics of Sovereignty in Sámi Cinema". Teoksessa Scott Mackenzie & Anna Westerstahl Stenport (toim.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 45–58.
- Kääpä, Pietari (2016) "Cyclical Conceptions of Time: Ecocritical Perspective on Sámi Film Culture". Teoksessa Salma Monani & Joni Adamson (toim.) *Ecocriticism and Indigenous Studies: Conversations from Earth to Cosmos*. London: Routledge, 136–154.
- Kraft, Siv Ellen (2009) "Sámi Indigenous Spirituality: Religion and Nation-building in Norwegian Sápmi". *Temenos* vol. 45:2, 179–206.
- Latour, Bruno (1988) "Mixing Humans and Non-Humans Together: The Sociology of a Closed Door". *Social Problems* vol. 35:3, 298–310.
- Law, John (1986) *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?* London: Routledge.
- Lawrence, Rebecca & Åhrén, Mattias (2017) "Mining as Colonisation: The Need for Re-storative Justice and Restitution of Traditional Sami Lands". Teoksessa Lesley Head, Katarina Saltzman, Gunhild Setten & Marie Stenseke (toim.) *Nature, Temporality and Environmental Management: Scandinavian and Australian Perspectives on Peoples and Landscapes*. London and New York: Routledge, 149–167.
- Lehtola, Veli-Pekka (2005) *The Sámi People: Traditions in Transition*. Fairbanks: University of Alaska Press.
- Marks, Laura (2000) *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. London: Duke University Press.
- Mathijs, Ernest & Sexton, Jamie (2011) *Cult Cinema: An Introduction*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- McKie, Robin (2016) "Arctic Nations Square Up as Clamour for Resources Grows". *The Guardian* 18.9.2016.
- Mayer, Vicki (2011) *Below the Line: Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham & London: Duke University Press.
- Mecsei, Monica Kim (2015) "Cultural Stereotypes and Negotiations in Sámi Cinema". Teoksessa Scott Mackenzie & Anna Westerstahl Stenport (toim.) *Films on Ice: Cinemas of the Arctic*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 72–83.
- Murray, Stuart (2008) *Images of Dignity: Barry Barclay and Fourth Cinema*. Wellington: Huia Publishers.
- Naficy, Hamid (2001) "Situating Accented Cinema". Teoksessa Elizabeth Ezra & Terry Rowden (toim.) *Transnational Cinema the Film Reader*. Oxon: Routledge, 111–129.
- Nestingen, Andrew (2008) *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film and Social Change*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press.
- Nuoraj-TV. *Homepage*, <<http://nuorajtv.no>> (linkki tarkistettu 25.02.2017).
- Pantti, Mervi (2005) "Art or Industry? Battles over Finnish Cinema in the 1990s". Teoksessa Andrew Nestingen & Trevor Elkington (toim.) *Transnational Cinema in a Global North*. Detroit: Wayne State University, 165–191.
- Pearson, Wendy Gay (2016) "Memories of Cultural Dismemberment: Nils Gaup, Mons Somy, and the Re-Membering of Sámi History". Teoksessa Mette Hjort & Ursula Lindqvist (toim.) *A Companion to Nordic Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 377–396.
- Petrie, Duncan (2010) "Cinema in a Settler Society: Brand New Zealand". Teoksessa Dina Jordanova, David Martin-Jones and Belén Vidal (toim.) *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University Press, 67–84.
- Pietikäinen, Sari (2008) "Broadcasting Indigenous Voices: Sámi Minority Media Production". *European Journal of Communication*, vol. 23:2, 173–191.
- Rein Film. *Homepage*, <<http://www.reinfilm.no/>> (linkki tarkistettu 19.09.2016).
- Seurujärvi-Kari, Irja (2011) "'We Took Our Language Back'- The Formation of a Sámi Identity Within the Sámi Movement and the Role of the Sámi Language from the 1960s Until 2008". Teoksessa Riho Grünthal & Magdolna Kovács (toim.) *Ethics and Linguistic Context of Identity: Finno-Ugric Minorities*. Helsinki: Uralica Helsingensia 5, 37–78.

Skábmagovat Film Festival. *Homepage*, <http://skabmagovat.fi/skabmagovat_2014/?page_id=189> (linkki tarkistettu 18.11.2016).

Solum, Ove (2016) "The Rise and Fall of Norwegian Municipal Cinemas". Teoksessa Ursula Lindqvist & Mette Hjort (toim.) *A Companion to Nordic Cinema*. Hoboken: Wiley-Blackwell, 179–199.

Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. London: Routledge Classics.

Strøm, Kristi Bull (2015) "'Sámi Reindeer Herders' Herding Rights in Norway from the Nineteenth Century to the Present Day". Teoksessa Christina Allard and Susann Funderud Skogvang (toim.) *Indigenous Rights in Scandinavia: Autonomous Sámi Law*. London, New York: Routledge, 79–95.

Taylor, Charles (2011) *Multiculturalism*. Princeton: Princeton University Press.

Internášanála Sámi Filbmainstituhtta / The International Sámi Film Institute / (ISFI), <<http://isfi.no>> (linkki tarkistettu 26.6.2017).

ISFI. *About the ISFI*, <<http://www.isfi.no/eng/about/isfi/>> (linkki tarkistettu 10.09.2016).

ISFI. *Arctic Film Circle*, <<http://www.isf.as/eng/activities/arcticfilm/>> (linkki tarkistettu 10.09.2016).

ISFI (2011) *Indigenous Film Conference 2011 Topics and Lectures*, <<http://www.isf.as/eng/activities/conference/2011conference/>> (linkki tarkistettu 11.09.2016).

ISFI (2011) *Past Activities*, <<http://www.isf.as/eng/activities/past/past2011/>> (linkki tarkistettu 29.12.2016).

ISFI *Sámi Shorts*, <<http://www.isfi.no/samishorts/>> (linkki tarkistettu 12.11.2016).

ISFI. *Articles of Association for the International Sámi Film Institute*, <http://www.isfi.no/eng/resources/pdf/ISF_Articles.pdf> (linkki tarkistettu 13.11.2016).

ISFI. *ISFI Name Change*, <<http://www.isfi.no/eng/about/isfi/>> (linkki tarkistettu 12.11.2016).

ISFI (2014) *7 Sámi Stories*, <<http://www.isf.as/eng/resources/pdf/7SamiStories.pdf>> (linkki tarkistettu 12.11.2016).

The Norwegian Government Official Website (2007). *The Sámi Act*, <<https://www.regjeringen.no/en/dokumenter/the-sami-act-/id449701/>> (linkki tarkistettu 13.11.2016).

The Finnish Sámi Parliament (2009) *Skábma – The Indigenous Peoples' Film Centre*, <http://www.samediggi.fi/index.php?option=com_content&task=blogcategory&id=167&Itemid=311&lang=english> (linkki tarkistettu 24.09.2016).

Valck, Marijke de (2007) *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Valkonen, Sanna (2014) "The Embodied Boundaries of Ethnicity". *European Journal of Cultural Studies* vol. 17:2, 209–224.

Wahlbeck, Östen (2013) "Multicultural Finnish Society and Minority Rights". Teoksessa Peter Kivisto & Östen Wahlbeck (toim.) *Debating Multiculturalism in the Nordic Welfare States*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 295–324.

Wright, Rochelle (1998) *The Visible Wall: Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

Žižek, Slavoj (2007) "Tolerance as an Ideological Category". *Critical Inquiry*, <<http://www.lacan.com/zizek-inquiry.html>> (linkki tarkistettu 4.10.2016).

Kirjoittajan tekemät haastattelut

Anne Aikio (10.5.2016).

Jon Isak Gælok (26.3.2015).

Odd Levi Paulsen (25.8.2015).

Oskar Östergren (3.4.2015).

Anna Pitkämäki

Anna Pitkämäki, FM
Nykykulttuurin tutkimus,
Jyväskylän yliopisto

SUKUPUOLISTUNUT VÄKIVALTA VARES- JA WALLANDER-ELOKUVISSA


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

Tarkastelen artikkelissa sukupuolistuneen väkivallan esityksiä Wallander- ja Vares-elokuvissa. Tutkin, miten sukupuoli ja seksuaalisuus näyttäytyvät elokuvien kerronnassa osana väkivaltaan liitettyjä merkityksiä, selityksiä ja asenteita. Pohdin väkivallan representaatioita analyoimalla, millaisia väkivallan rakenteita elokuvat tuovat näkyville ja miten ne kytkeytyvät lajityyppinsä konventioihin.

Pohjoismaiset rikoselokuvat ovat pelkästään katsojamääriensä takia tärkeä kulttuuristen merkitysten tuottaja (esim. Povlsen 2011, 89). Tutkin artikkelissani, miten ja millaista väkivaltaa suomalaisissa *Vares-* (2004–2015) ja ruotsalaisissa *Wallander-*elokuvissa (2005–2006)¹ esitetään, mitä selityksiä ja syitä väkivallalle tarjoutuu sekä millaisia väkivallan tekijöitä ja uhreja koskevia tulkintoja ja käsittämisen mahdollisuuksia elokuvat avaavat myös suhteessa kulttuurisiin viitekehyksiin. Tarkastelen väkivaltaesityksiä kolmesta keskenään lomittuvasta näkökulmasta: Ensimmäiseksi pohdin, millaisia maskuliinisuuden merkityksiä elokuvat tuottavat. Toiseksi kiinnostukseni kohteena on, miten naisiin kohdistuvaa ja naisten tekemää väkivaltaa merkityksellistetään elokuvissa. Kolmanneksi tarkastelen, millaisia seksuaalisuuden käsittämisen tapoja elokuvat jäsentävät.

Artikkelini tutkimusaineisto käsittää yhdeksän *Vares-*elokuvaa², jotka perustuvat suomalaisen kirjailija Reijo Mäen romaaneihin, sekä 13 ruotsalaisen kirjailija Henning Mankellin teoksiin pohjautuvaa *Wallander-*elokuvaa³. Keskeisenä juonikuviona *Vareksissa* on usein murha, jota päähenkilö, yksityisetsivä Jussi Vares (Juha Veijonen / Antti Reini) selvittää. Tapahtumapaikkoina ovat Vareksen koti ja kantakapakka Turussa, yökerhot, teollisuushallit ja satamat. Sivujuonen elokuvissa muodostavat Vareksen seksi- tai seurustelusuhteet naisten kanssa. *Wallandereissa* keskeisiä henkilöitä ovat noin 60-vuotias rikospoliisi Kurt Wallander⁴ (Krister Henriksson), hänen tyttärensä, poliisi Linda Wallander (Johanna Sällström) ja nuori miespoliisi Stefan Lindman (Ola Rapace). Keskeisiä tapahtumapaikkoja ovat pienessä ruotsalaiskaupungissa Ystadissa sijaitsevat rikospaikat, poliisiasema sekä päähenkilöiden kodit. Elokuvien juoni rakentuu murhatutkimuksen ympärille. Tämän lisäksi kuvataan päähenkilöiden yksityiselämää, kuten isän ja tyttären välistä suhdetta,

1 *Wallander-*elokuvasarjaa on tehty kolme tuotantokautta vuosina 2005–2006, 2009–2010 ja 2013. Tarkastelen artikkelissani sarjan ensimmäistä tuotantokautta (13 elokuvaa), koska niiden valmistumisajankohta on kiinnostavassa suhteessa *Vares-*elokuvaan. *Vareksista* olen ottanut analyysiini koko elokuvasarjan (9 elokuvaa), jotta otanta olisi tarpeeksi suuri.

2 Tarkastelemani elokuvat ovat *Vares – yksityisetsivä* (2004), *V2 – Jäätynyt enkeli* (2007), *Vares – Pahan suudelma* (2011), *Vares – Huhtikuun tytöt* (2011), *Vares – Sukkanauhakäärme* (2011), *Vares – Kaidan tien kulkijat* (2012), *Vares – Uhkapelimerkki* (2012), *Vares – Pimeyden tango* (2012) ja *Vares – Sheriffi* (2015).

3 *Ennen routaa (Innan frosten)*, 2005) perustuu Mankellin samannimiseen romaaniin. Elokuvat *Wallander: Kylähullu* (*Wallander: Byfånen*, 2005), *Wallander: Veljekset* (*Wallander: Bröderna*, 2005), *Wallander: Pimeys* (*Wallander: Mörkret*, 2005), *Wallander: Afrikkalainen* (*Wallander: Afrikanen*, 2005), *Wallander: Heikkous* (*Den Svaga Punkten*, 2005), *Wallander: Mastermind* (*Wallander: Mastermind*, 2006), *Wallander: Valokuvaaja* (*Wallander: Fotografen*, 2005), *Wallander: Peitenimi* (*Wallander: Täckmantel*, 2006), *Wallander: Pilvilinna* (*Wallander: Luftslottet*, 2006), *Wal-*

Wallanderin vanhenemiseen liittyviä asioita sekä Lindan ja Stefanin välistä rakkaussuhdetta.

Vareksissa ja *Wallandereissa* on monia yhtäläisyyksiä. Molemmat pohjautuvat kotimaiseen, laajan lukijakunnan saavuttaneeseen kirjasarjaan. Elokuvia yhdistävät myös pohjoismainen kaupunkimiljö, päähenkilön sukupuoli, julkaisuajankohta, samankaltainen ”sarjamainen” tuotantotapa ja osassa elokuvia myös sama ohjaaja.⁵ *Varekset* ja *Wallanderit* on julkaistu 2000-luvulla, jolloin pohjoismainen poliisi- ja rikoskirjallisuus sekä elokuva- ja tv-tuotannot murtautuivat kansainväliseen tietoisuuteen ja niitä alettiin kutsua *nordic noiriksi* (Peacock 2014, 1–27; Nestingen 2008, 48–55; Larsson 2010, 284–286). Elokuvia onkin perusteltua tarkastella suhteessa *nordic noir* -ilmiöön. Rikoselokuvan alalajia edustavan *nordic noirin* tunnuspiirteitä ovat pohjoismaihin sijoittuvan alkuperäistarinan lisäksi märkä tai luminen maisema, ylityöllistetyt melankoliset poliisit, pessimismi, realistinen tyyli, raaka väkivalta, moraalisesti monimutkaiset ongelmat sekä poliittinen ja sosiaalinen yhteiskuntakritiikki. Pohjoismainen hyvinvointivaltio ja yhteiskuntajärjestelmä näyttävät *nordic noirissa* usein peittämässä yhteiskunnassa kyteviä ongelmia ja piilotettua vihaa. (Arvas & Nestingen 2011, 1–15; McCorristine 2011, 77–88.) Käsitän *Wallanderit* *nordic noirille* ominaisia piirteitä sisältävinä rikoselokuvinä. Myös *Vareksista* on luettavissa esiin *nordic noirille* tyypillisiä piirteitä, mutta yhtenä tärkeimpänä tunnusmerkkinä pidetty yhteiskuntakriittinen ulottuvuus *Vareksista* puuttuu. Sen sijaan *Vareksissa* on perinteisille *film noir* -elokuville tyypillisiä tunnusmerkkejä, kuten kertojaääni (esim. Arthur 2001, 153–175).

Artikkelini teoreettinen viitekehys muodostuu feministisestä media- ja kulttuurintutkimuksesta sekä feministisestä väkivaltatutkimuksesta. Keskityn analyysissäni väkivallan kulttuurisiin merkityksiin. Tutkin sukupuolistuneen väkivallan representaatioita elokuvissa ja sitä, miten väkivallan kuvastot ovat sukupuolistuneet. Tarkastelun kohteena on, miten elokuvien esityksissä yhtäältä pidetään yllä tai toisaalta haastetaan totuttuja tapoja kytkeä yhteen väkivalta, seksuaalisuus ja sukupuoli (ks. Karkulehto & Rossi 2017). Yhdistämällä analyysiin myös väkivaltaa koskevaa määrällistä tilastotietoa tarkoitukseni on todentaa, miten merkitykset ja merkitystuotanto ovat kiinni todellisuudessa ja myös osaltaan tuottavat ja muokkaavat sitä sekä ottavat siihen kantaa (ks. esim. Paasonen 2010, 39–42; de Lauretis 2004, 103–168; Karkulehto 2011, 37).

Elokuvia analysoidessani tukeudun Teresa de Lauretisin (2004, 101–166) näkemykseen elokuvasta *sosiaalisena teknologiana*, joka määrittelee ja muokkaa ihmisten tapaa käsittää itsensä, muut ihmiset ja sosiaaliset suhteet. Kuten Anu Koivunen (2006, 80–85) esittää, de Lauretisin käsitteessä yhdistyvät feministisen elokuvateorian keskeiset ajatukset. Ensinnäkin elokuva ajatellaan liikkeeksi ja prosessiksi, johon katsoja osallistuu. Toiseksi elokuvan merkityksen ajatellaan muodostuvan kohtaamisessa katsojan kanssa. Kolmanneksi elokuva käsitetään pelkkien kuvien sijaan ”kuvatteluksi”, kuvitteluksi, kuvilla tuntelemiseksi ja käsittämiseksi.⁶ Tarkastelun kohteena olevat elokuvat ymmärretään käsitteellisenä ja kuvainnollisena tilana, jonka katsoja merkityksellistää. De Lauretisille (2004, 135–136) samastumisprosessi on kaksitasoinen. Katsoja samastuu sekä ”kerronnalliseen liikkeen hahmoon, myyttiseen subjektiin” että ”kerronnalliseen kuvaan eli kerronnallisen sulkeuman omaksumaan hahmoon tai muotoon”. Katsojuus on se asema ja prosessi, jossa sukupuoli, seksuaalisuus ja subjekti rakentuvat.

Tarkastelemissani *Wallandereissa* on 53 ja *Vareksissa* 116 fyysistä tai seksuaalista väkivaltaa sisältävää kohtausta.⁷ Elokuvien esittämää väkivaltaa tulkitsen pääasiassa Suvi Ronkaisen ja Sari Näreen (2008) *sukupuolistunutta*

lander: Veriside (Wallander: *Blodsband* 2006), *Wallander: Jokeri* (Wallander: *Jokern* 2006) ja *Wallander: Salaisuus* (Wallander: *Hemligheten*, 2006) perustuvat Mankellin kirjoittamiin novelleihin, joiden pohjalta käsikirjoittajat ovat tehneet elokuvakäsikirjoitukset yhteistyössä Mankellin kanssa.

4 Käytän artikkelissani Kurt Wallandera tarkoittaessani sukunimeä Wallander. Linda Wallanderista käytän etunimeä Linda, ja elokuvaan viitattessani kirjoitan *Wallanderin* kursivoituna.

5 *Wallander*-elokuvat *Ennen routaa*, *Mastermind* ja *Salaisuus* saivat ensi-iltansa elokuvateattereissa. Sarjan muut elokuvat julkaistiin suoraan DVD-levitykseen. Alun perin myös Solar Films aikoi julkaista neljä *Vareksista* suoraan DVD-levitykseen.

6 Kuvattelu on siitä syystä suomennoksena ongelmallinen, ettei siihen suoranaisesti sisälly elokuvan auditiivinen taso.

7 Fyysisellä väkivallalla tarkoitan artikkelissani voiman tai vallan tahallista käyttöä tai sillä uhkaamista, joka johtaa tai voi hyvin johtaa fyysisen vamman syntymiseen, perustarpeiden tyydyttämättä jättämiseen tai kehityksen häiriintymiseen (esim. Piispa 2008).

väkivaltaa koskevien ajatusten pohjalta.⁸ Tässä tukeudun vahvasti suomalaiseen sukupuolistuneen väkivallan tutkimusperinteeseen. Minua kiinnostaa tutkijana esimerkiksi se, minkälaista *kulttuurista maskuliinisuutta* sukupuolistuneen väkivallan representaatioilla populaarikulttuurissa neuvotellaan.⁹ Representaatiot käsitän esittämisen ja edustamisen¹⁰ yhteenliittymäksi, joka on luonteeltaan politisoivaa tekemistä (Rossi 2015, 72). Ajatteluni perustuu olettamukseen, että länsimaisen mediakulttuurin representaatiot vaikuttavat identiteettimme muokkautumiseen. Nämä muokkausprosessit ovat *intersektionaalisia*, eli eri tekijät, kuten sukupuoli, seksuaalisuus, ihonväri, luokka ja etnisyys, risteävät ja yhteisvaikuttavat niissä toisiinsa (esim. Rossi 2010, 35–37; 2015, 91–107; Karkulehto 2011, 36).

Fyysisen ja seksuaalisen väkivallan representaatiot kuuluvat olennaisesti rikos-, poliisi- ja toimintaelokuvien perinteeseen. Elokuvien esittämää sukupuolistunutta väkivaltaa on myös tutkittu paljon. (Esim. Weaver 1991, Prince 2003.) Perustan artikkelini olettamukseen, ettei elokuvien esittämää väkivaltaa voi selittää tai oikeuttaa pelkästään lajiityypillä, eli *Wallandereiden* ja *Vareksien* tapauksessa rikos- tai poliisigenrellä, film noirilla tai nordic noirilla. Genre tuottaa tietyt esittämisen, vastaanoton ja tulkinnan kehykset. Silti elokuvat, kehyksistään riippumatta ja genren sisällä, ylläpitävät ja/tai haastavat ymmärrystämme sukupuolen ja väkivallan suhteesta. Samoin representaatiot ylläpitävät ja/tai haastavat genren konventioita tavoissaan esittää väkivaltaa ja sukupuolta.

Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan, millaisia maskuliinisuuden merkityksiä elokuvat tarjoavat. Luen esiin elokuvan kerronnan rakentamia merkityksiä kontekstualisoivan lähiluvun ja ”lähikatsomisen” avulla (esim. Koivunen 2006, 86). De Lauretisin ajatuksia seuraten pohdin, millaisilla ehdoilla elokuvat liittävät väkivallan ja sukupuolen yhteen, miten elokuvat kuvattelevat sukupuolistunutta väkivaltaa, ja millaiseksi ne mahdollistavat sukupuolten ja seksuaalisuuksien käsittämisen (ks. myös Koivunen 2006, 95).

Miehet ja väkivalta *Vares-* ja *Wallander-*elokuvissa

Vareksissa esitetään lähinnä miesten toisiin miehiin kohdistamaa fyysistä väkivaltaa, kun taas *Wallandereissa* väkivallan uhrit ovat myös naisia. *Vareksissa* mies kuvataan väkivallan tekijänä 84 %:ssa ja väkivallan uhrina 77 %:ssa väkivallan esityksistä. *Wallandereissa* mies on väkivallan tekijänä 91 %:ssa ja uhrina 47 %:ssa väkivallan esityksistä. *Wallanderit* toistavatkin rikos- ja poliisielokuville tyypillistä tapaa esittää väkivallan tekijät pääasiassa miehinä ja naiset väkivallan uhreina (esim. Peacock 2014, 132–133; Keskinen 2010, 244). Väki­vallan tekijät esitetään *Vareksissa* usein yhteiskunnan marginaaliin kuuluvina ammatti- tai taparikollisina, joiden motivaatio väkivaltaan on taloudellinen hyöty tai kosto, tai sitten väkivaltaa selitetään elokuvassa tekijän väkivaltaisella luonteella. *Wallandereissa* miesten tekemää väkivaltaa selitetään vain harvoin tekijän rikollisella taustalla.

Vareksissa fyysisen väkivallan esityksiin liitetään usein myös koomisiksi tarkoitettuja elementtejä.¹¹ Seuraava kohta elokuvasta *Jäätynyt enkeli*¹² on tyypillinen esimerkki *Vareksien* tavasta yhdistää huumoria väkivallan esityksiin sekä kuvata väkivallan tekijöitä. Kohtauksessa väkivaltarikollinen Veikko Hopea (Jussi Lampi) pahoinpitelee kahta miestä huoltoaseman pihalla kostoksi sukulaispoikansa pahoinpitelystä. Kohtauksessa komiikka rakentuu henkilö­hahmojen arvonmuutoksen, tilanteen yllättävyyden ja vää-

8 *Sukupuolistuneen väkivallan* käsitteen mukaan seksuaalisuuden ja sukupuolen ajatellaan olevan osa väkivallan rakennetta, väkivaltaan liitettyjä merkityksiä, selityksiä ja asenteita (Ronkainen & Näre 2008, 21–22, 35; Keskinen 2010, 243–245).

9 Kulttuurisella maskuliinisuudella tarkoitan tietyssä kulttuurissa yleisesti hyväksytyjä käsityksiä siitä, mikä on maskuliinista ja millä tavoilla mies voi osoittaa olevansa mies (Jokinen 2000, 68, 213).

10 Representaation edustuksellisuudella tarkoitan sitä, että representaatio ei edusta ja esitä vain itseään vaan edustaa itsensä lisäksi aina myös *joitakin muita* tai *tiettyä ryhmää* (esim. Rossi 2015, 72–89).

11 *Vareksien* väkivaltakoh­tauksista 47 %:ssa väkivalta ja huumori kytketään toisiinsa.

12 Käytän elokuvista pääasi­allisesti nimen loppuosaa.

rinkäsitysten varaan (esim. Herkman 2001, 369–370; Bergson 1994, 76–83). Väkivallan uhrin käyttäytyminen kohtauksen alussa rehvakkaan itsevarmoina tulta savukkeeseen ystävällisesti pyytävää Hopeaa kohtaan (kuva 1). Yhtäkkiä Hopea iskee nyrkillä toista miestä, joka lentää autoa päin. Uhrin status romahtaa (kuva 2). Tämän jälkeen Hopea pahoinpitelee myös toisen miestä. Väkivallan aikana kohtauksessa käytetään tehokeinona rock-musiikkia, joka vahvistaa väkivallan intensiteettiä. Komiikkaa rakennetaan kohtauksessa myös yhteensopimattomuuden varaan yhdistämällä yllättäviä asioita sekä dialogissa että visuaalisessa kerronnassa (ks. esim. Herkman 2001, 370). Näin tehdään esimerkiksi kohtauksen lopussa, jossa uhrin istuvat autossa verisinä ja puolittajuttomina. Hopea laskee ikkunasta auton täyteen bensaa ja puhuu rauhallisen ystävällisesti: ”Eipä sitten muuta kuin turvallista matkaa. Katos, katos olihan mulla täällä sytkäri.” Hopea kaivaa sytyttimen taskustaan (kuva 3). Uhrin tajuavat yhtäkkiä auton olevan täynnä bensaa ja ajavat kauhuissaan pois. Komiikkaa rakennetaan sen ristiriidan kautta, että väkivaltaisesti toimiva Hopea puhuu ystävällisen leikkisästi. Bensaa täynnä oleva auto ja yllättäen esiin kaivettu sytytin luovat vaarallisen elementin, ja komiikka syntyy yllätyksellisestä käänteestä (sytytin) ja ristiriidasta (ystävällisen rauhallinen toiminta ja vaarallinen tilanne).



Kuvat 1–2 (kuvakaappaukset DVD:ltä).
V2 – *Jäätynyt enkeli*.
Huoltoaseman pihalla.
© Solar Films.



Kuva 3 (kuvakaappaus DVD:ltä). V2 – *Jäätynyt enkeli*.
Bensa ja sytytin luovat vaarallisen elementin.
© Solar Films.

Sukupuolistuneen väkivallan tutkimuksen näkökulmasta kiinnostavaa on erityisesti se, minkälaisia mahdollisuuksia käsittää sukupuoli näissä väkivallan komediallisissa esityksissä avautuu (de Lauretis 2004, 139–168; Koivunen 2006, 86). Kuten de Lauretis (2004, 35–76) esittää, representaatiot toteutuvat aina tiettyjen ehtojen sisällä, toisin sanoen esittämisen ja kertomisen tavat mahdollistavat esimerkiksi sukupuolen käsittelemisen, mutta samalla ne antavat rajat ja mallit sille, miten sitä voi käsitellä. Kohtauksessa katsojaa houkutellaan samastumaan Hopeaan. Väkivallan uhrin jätetään elokuvan kerronnassa etäisiksi visuaalisen esittämisen ja juonen tasolla, mikä helpottaa katsojan kiinnittymistä väkivallan tekijään. *Vareksien* tavassa liittyy huumori ja väkivalta yhteen on yhtäläisyyksiä tiettyihin nykyajan toimintaelokuviin, kuten *James Bondeihin* (Iso-Britannia 1962–), *Indiana Jones* -elokuviin (Yhdysvallat 1981–) ja *Pulp Fictioniin* (Yhdysvallat 1994), joissa rajuakin väkivaltaa kevennetään välillä nokkelaan sanailuun tai yllättäviin reaktioihin perustavalla huumorilla (vrt. Eltonen 2009, 9–10; Bacon 2010, 143–144). Väkivallan komediallinen esittäminen ei ole *Vareksissa* sidottu kuitenkaan päähenkilön näkökulmaan. Väkivaltään liitetään komedialliseksi tarkoitettuja elementtejä silloinkin, kun väkivallan uhrina on päähenkilö Vares tai kun päähenkilö itse on väkivallan tekijänä.

Esimerkiksi elokuvassa *Sukkanauhakäärme* Vares tunkeutuu tuttavansa Neron (Juho Markkanen) asuntoon. Nero: ”Mitä tää on?” Vares suihkuttaa pullosta ainetta Neron suuhun: ”Aamuvirtsaa. [- -] Sit mulla on vielä yksi kysymys. Mieti tarkkaan.” Lähikuvassa on itkuinen ja pelokas Nero (kuva 4). Vares: ”Onko sulla kahvii?” Varesen tekemää väkivaltaa motivoidaan usein itsepuolustuksella tai tietojen hankkimisella. Yhtenä yleisemmistä komiikan syntymekanismista pidetään yhteensopimattomuutta eli sitä, miten yllättäviä asioita yhdistellään toisiinsa tai poiketaan konventioiden totutuista toimintatavoista (ks. esim. Herkman 2001, 370; Kinnunen 1994, 17). Tässä kohtauksessa katsoja odottaa väkivaltaista tietojen kiristystä, mutta dialogi päättyy yllättävään arkiseen kysymykseen, ja seuraavassa kuvassa Vares ja Nero näytetään juomassa kahvia keittiön pöydän ääressä ystävällisesti keskustellen (kuva 5). Tässä kohtauksessa mahdollistuu väkivallan käsittäminen normaaliin arkielämään kuuluvana tapahtumana. Komiikan avulla väkivalta naamioidaan muka merkityksettömäksi tai itsestään selväksi ratkaisumalliksi (Rossi 2017; Ahmed 2010, 268). Kohtausta voidaan tulkita myös suhteessa sukupuolistuneesta väkivallasta käytävään kulttuuriseen keskusteluun. Ronkaisen ja Näreen (2008, 15–16) mukaan yksi strategia, jota suomalaisessa yhteiskunnassa käytetään suhteessa väkivallan tekoihin, on niiden tulkitseminen osaksi normaalia inhimillistä vuorovaikutusta.

Varesten maailmassa väkivalta ei usein jätä uhreihin lainkaan visuaalisia jälkiä tai sitten sen jäljille nauretaan kerronnassa. Uhrit esitetään esimerkiksi veriseksi hakattuina, mutta koomiseksi tarkoitettut elementit ohjaavat katsojan huomiota pois väkivallan seurauksista ja saavat väkivallan tuntumaan vähemmän ahdistavalta ja vahingolliselta. Näin *Varekset* avaavat mahdollisuuden käsittää väkivalta osana miehenä olemista, miesten välistä kanssakäymistä ja konfliktin ratkaisua. Miesten välinen väkivalta on perinteisesti ollut kaikissa yhteiskunnissa näkyvin ja hyväksytyin väkivallan muoto (esim. Jokinen 2000, 29).

Wallandereissa väkivallan esityksiin ei liitetä huumoria ja väkivallan fyysiset jäljet tuodaan esiin lähes aina. Niissä myös esitetään itse väkivaltaa huomattavasti vähemmän kuin *Vareksissa*. *Varesten* ja *Wallandereiden* tavoissa esittää miesten välistä väkivaltaa on kuitenkin myös yhtäläisyyksiä. Esimerkkinä

tästä analysoin seuraavaksi kahta kohtausta *Wallander*-elokuvasta *Valokuvaaja*. Elokuvan yhdessä kohtauksessa miespoliisi Stefan menee hakemaan kuuluisaa valokuvaajaa Robertia (Thomas W. Gabrielsson) poliisiasemalle kuulusteluja varten. Robert vastustaa pidättämistä, minkä seurauksena miehet painivat ja



Kuvat 4 ja 5 (kuva-
kaappaukset DVD:ltä).
*Vares – Sukkanau-
hakäärme*. Väki-
valta vaihtuu kahvihetkeen.
© Solar Films.



Kuvat 6 ja 7 (kuva-
kaappaus DVD:ltä).
*Wallander: Valoku-
vaaja*. Ravintolassa ja
sairaalassa.



lyövät toisiaan nyrkeillä (kuva 6). Paikalle saapuvat järjestyspoliisit erottavat tappelijat toisistaan. Elokuvasa Robertin syyttömyys selviää, kun oikea murhaaja ampuu häntä. *Valokuvaajan* lopussa on kohtaaminen, jossa Stefan menee tapaamaan Robertia sairaalaan. Tämä makaa sängyssä, ja Stefan astuu sisään viherkasvi kädessään. Robert toteaa: ”Mitä helkkaria? Tuletko kosimaan vai mitä?” Miehet keskustelevat ystävällisesti, Stefan kysyy Robertin vointia ja kohtaaminen päättyy yhteisen huumorin aikaansaamaan naureskeluun (kuva 7). *Valokuvaajassa* Stefanin ja Robertin välinen väkivalta näyttää muista *Wallandereista* poikkeavalla tavalla osana miesten välistä ”normaalia” kanssakäymistä, joka voidaan kuitata yhteisellä huumorilla ja anteeksiannolla. Kohtaukset vertautuvat *Sukkanauhakäärmeen* kohtauksiin, joissa Vares vieraillee Neron luona. Kalle Videnoja (2012, 73) on sukupuolta ja väkivaltaa tutkiessaan esittänyt, että on yhä olemassa kulttuurisesti suvaittu tapa osoittaa miehisyttä väkivallan avulla. Tämä on miesten välinen ”rehti” väkivalta, jossa kaksi keskenään samanikäistä ja samankokoista miestä ottaa toisistaan mittaa nyrkkitappelussa. Tällaisia ”hyväksyttävän” väkivallan ehtoja neuvotellaan *Wallandereissa* ja *Vareksissa* osana miehisyttä.

Varesten ja *Wallandereiden* maailmassa miesten välisissä väkivallan esityksissä neuvotellaan sekä väkivallan tekijän että uhrin kulttuurisesta maskuliinisuudesta. Länsimaiseen kulttuuriseen maskuliinisuuteen on perinteisesti liitetty kovuus, haavoittumattomuus, epätunteellisuus sekä kyky käyttää ja sietää fyysisistä väkivaltaa tarvittaessa (esim. Jokinen 2000, 68, 192, 209–211; Forward & Torres 1989, 132; Videnoja 2012, 73). Jokisen (2000, 211) mukaan kulttuurinen maskuliinisuus on sekä luonnostaan miehille lankeavaa että jotain, mikä miesten täytyy ansaita yhä uudelleen erityisten miehuuskokeiden avulla. Kulttuurista maskuliinisuutta pidetään yllä ja toisinnetaan yhteiskunnassa esimerkiksi kulttuurituotteiden avulla. Tulkitsen seuraavaksi yhtä kohtausta elokuvasta *Huhtikuun tytöt* ”miehuuskokeen” kuvauksena. Kohtauksessa entinen parittaja Metto (Mikko Reitala) pahoinpitelee Varesta apurinsa Turusen kanssa. Vares istuu laiturilla sidottuna ja kasvot veriseksi hakattuina. Turunen nostaa Varesta hiuksista ja kysyy, mikä tämän vointi on. Vares on vaikea puhua, mutta silti hän vastaa lakonisen uhmakkaasti: ”Vatsassa velloo kuin Tulilahti ja suussa maistuu Kyllikki Saaren hauta.” Vares ei näytä pelkoa, kipua tai heikkoutta, vaikka hänet näytetään veriseksi hakattuna ja ase ohimollaan, vaan vastaa väkivallantekijöille uhmakkaasti tai lakonisen koomisella repliikillä (kuva 8). Näin Vares esitetään toimintaelokuvien konventioiden mukaisesti kovapintaisena väkivaltaa kestävänsä sankarina (esim. Bacon 2010, 188). Tällaiset väkivallan esitykset avaavat *Vareksissa* tilaa sellaisen maskuliinisuuden käsittämiseksi, johon perinteiset maskuliinisuuden



Kuva 8 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Vares ottaa iskuja vastaan. © Solar Films.

arvot, kuten kovuus, haavoittumattomuus, epätunteellisuus ja kyky kestää fyysistä ja henkistä kipua, kuuluvat yhä osana miehenä olemista.

Wallandereissa miespäähenkilöitä Stefania ja Wallanderia ei näytetä haavoittumattomina, kovina ja väkivaltaa kestävinä samoin kuin Varesta. Tässä *Wallanderit* eroavat perinteisten etsivä- ja poliisielokuvien tavoista esittää väkivaltaa. Andrew Nestingenin (2008, 239–254) mukaan *Wallandereiden* tapa kuvata päähenkilöt inhimillisessä valossa ja haavoittuvaisina on seikka, joka erottaa ne monista muista rikostarinoista. Tästä hyvänä esimerkkinä on elokuva *Salaisuus*, jonka yksi keskeinen juonikuvio käsittelee Stefanin menneisyyttä pedofiilin uhrina. Stefan esitetään *Salaisuudessa* sekä rikoksen uhrina että väkivallan tekijänä, ja hän tappaa elokuvan lopussa itsensä. Nuorena haavoittumattomana sankarina sarjan aiemmissa *Wallander*-elokuviissa näyttäytynyt Stefan esitetään *Salaisuudessa* heikkona ja haavoittuvaisena. Elokuvat neuvottelevat siitä, millainen on 2000-luvun maskuliinisuuden ihanne. Samalla ne myös haastavat länsimaiseen miesihanteeseen sekä rikoselokuvien genrekonventioon usein liitettyjä käsityksiä miessankareista haavoittumattomina. *Salaisuus* avaakin katsojan pohdittavaksi väkivallan tekijän lisäksi yhteiskunnan ja ympäristön vastuun väkivallan torjumisesta ja uhrin auttamisesta (vrt. Karkulehto 2012, 121–123).

Yhteenvetona miesten kokeman ja tekemän sukupuolistuneen väkivallan esittämisestä voidaan todeta seuraavaa: *Vareksissa* kuvataan pääasiassa miesten toisiin miehiin kohdistamaa väkivaltaa, ja näissä kohtauksissa väkivallan esittämiseen kytketään usein koomiseksi tarkoitettuja elementtejä. *Varekset* toistavat väkivallan esityksissään sellaista länsimaista maskuliinisuutta, johon liittyy kyky käyttää ja sietää väkivaltaa tarvittaessa. *Vareksissa* mies-sankarit näyttävät usein haavoittumattomina toisin kuin *Wallandereissa*. *Wallandereiden* väkivallan esityksissä avautuukin ristiriitaisia mahdollisuuksia käsittää maskuliinisuus. Yhtäältä *Wallandereissa* väkivalta problematisoidaan ja kyseenalaistetaan osana maskuliinisuutta, toisaalta tietynlainen väkivalta, miesten välinen ”rehti” nyrkkitappelu, näyttäyty anteeksi annettavana ja ”hyväksyttävänä” väkivallan muotona. Seuraavaksi siirryn tarkastelemaan, minkälaisia käsittämisen mahdollisuuksia elokuvat naisiin kohdistuvasta ja naisten tekemästä väkivallasta avaavat.

Naiset ja väkivalta *Wallandereissa* ja *Vareksissa*

Wallandereissa naisia kuvataan väkivallan tekijöinä muuten kuin virkansa puolesta 9 %:ssa väkivaltarepresentaatioista. Näissä kaikissa väkivaltaa selitetään tekijän psyykkisillä ongelmilla tai ideologisella ajattelulla, kuten elokuvassa *Ennen routaa*, jossa marginaaliseen uskonlahkoon kuuluva Anna (Ellen Mattson) kidnappaa aseella uhaten Lindan räjähteillä lastattuun autoon. Anna kuvataan ahdistuneena, tasapainottomana ja väkivaltaisen isänsä aivo-pesemänä. Näin elokuvat määrittävät esityksissään väkivallan toimijuuden joksikin, mikä ei liity ”normaaliin” naiseuteen.

Wallandereissa naisiin kohdistuvaa väkivaltaa esitetään enemmän, ja se on raaempaa kuin miehiin kohdistuva. Myös naispäähenkilö Linda joutuu elokuvissa väkivallan uhriksi. Elokuvassa *Mastermind* väkivaltarikollinen Lothar Kraftcyk (Michael Nyqvist) kidnappaa Lindan ja toisen rikosetsivän tyttären Theresan (Sally Fryrud Carlsson). Elokuvassa on useita kohtauksia, joissa esitetään Lindaan ja Theresaan kohdistuvaa väkivaltaa tai sen uhkaa. Näissä kohtauksissa on seksuaalisuus voimakkaasti läsnä, ja väkivaltaa es-

tetisoidaan ja erotisoidaan esimerkiksi kuvaamalla uhreja vähissä vaatteissa (vrt. Bacon 2010, 160–161, 177–178), kuten kohtauksessa, jossa Lothar heittää Lindan pimeään kellariin valkoisessa paljastavassa yöpaidassa silmät peitetynä (kuva 9). Linda hapuilee eteenpäin kauhuissaan ja törmää ruumiiseen. Kamera kulkee pitkin naisen ruumista, jolla on päällään vain alushousut ja rintaliivit. Kuva pysähtyy lopulta irtileikatun pään kohdalle. Välillä kuvataan Theresaa, joka makaa kellarissa valkoisessa yöasussa suu teipattuna ja käsi-raudoilla kattoon sidottuna (kuva 10). Vähäpukeinen ruumis luo katsojalle odotusarvoa siitä, mikä Theresaa ja Lindaa voi kohdata. Linda ja Stefan ovat elokuvissa keskeisiä ja saman ikäisiä päähenkilöitä. Heitä kuvataan kuitenkin väkivallan uhreina eri tavoin. Stefanin ollessa uhri väkivaltaa ei estetisoida tai erotisoida, ja nämä kohtaukset kestävät vähemmän aikaa kuin Lindaan kohdistuvan väkivallan kuvaukset.¹³ Lindan ollessa väkivallan uhri hänen seksuaalisuutensa korostuu toisin kuin Stefania kuvattaessa. Muista *Wallandereista* poiketen väkivalta ei näyttäyty vain ahdistavana ja tuomittavana vaan myös kiinnostavan eroottisena. Näissä naisiin kohdistuvan väkivallan kuvauksissa *Wallanderit* myötäilevät perinteisiä genrekonventioita.

Vareksissa naisia kuvataan väkivallan tekijöinä 16 %:ssa väkivaltaesityksistä. Naisten tekemä väkivalta näyttäytyy hyväksyttävänä erityisesti silloin, kun päähenkilön puolella oleva nainen kykenee puolustamaan itseään tai ystä-

13 Lindaan kohdistuvaa väkivaltaa kuvataan kymmenessä kohtauksessa, jotka kestävät yhteensä 17 min 26 s. Stefania kuvataan väkivallan uhrina viidessä kohtauksessa, jotka kestävät yhteensä 2 min 16 s. (Vrt. esim. Prince 2003, 181; Weaver 1991.)



Kuvat 9 ja 10 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Wallander: Mastermind*. Linda ja Theresa väkivallan uhreina.



Kuva 11 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Sheriffi*. Naiset ja miesten väkivalta. © Solar Films.

viään väkivallalla, kuten elokuvassa *Sheriffi*, jossa rikollinen Pekka (Miska Kaukonen) uhkaa Varesta aseella. Paikalle tulee rikollisten parissa liikkuva Milla (Karoliina Blackburn), joka lyö Pekan yhdellä nyrkin iskulla maahan (kuva 11). *Vareksissa* ihanteeksi esitetään väkivallan kestäminen ja kyky käyttää sitä tarvittaessa itse, oli kyseessä mies tai nainen. Tässä elokuvat nojaavat film noir -elokuvien perinteeseen, jossa yksinäinen sankari-yksityisetsivä taistelee pahuutta vastaan välittämättä kohtaamastaan väkivallasta tai sen uhasta. Näissä elokuvissa kyky käyttää ja kestävä väkivaltaa näyttävät usein välttämättömyytenä, koska yhteiskunta esitetään kykenemättömänä suojelemaan ihmisiä väkivallalta. Toisaalta *Varekset* haastavat genrekonventioita esittämällä naiset hyvin samankaltaisesti väkivallan tekijöinä kuin miehet. (Ks. esim. Cowie 1993, 121–165.) Perinteisesti rikoselokuvissa naiset ja miehet esitetään väkivallantekijöinä eri tavalla (esim. Bacon 2010, 184; Keskinen 2010, 244). Jokinen (2000, 27–28) kirjoittaa *miesten väkivallasta*, jolla tarkoitetaan tekijän sukupuolen lisäksi väkivallan kytköksiä mieskulttuuriin ja miehisiin instituutioihin, kuten armeijaan ja poliisilaitokseen. Jokisen mielestä miesten väkivaltaa voivat harjoittaa myös naiset esimerkiksi silloin, kun naisten tekemä väkivalta yhdistyy perinteisesti maskuliinisiksi miellettyihin toimintamalleihin, kuten esimerkiksi toimintaelokuvien tapaan esittää sankareita. Tästä esimerkkinä voi nähdä *Sheriffin* Millan tai *Vares – yksityisetsivän* Eevan (Laura Malmivaara), jotka kykenevät Varesen tavoin käyttämään väkivaltaa. Eevan hahmossa kyky käyttää väkivaltaa yhdistyy myös perinteisiin miehisiin instituutioihin, kun hänet elokuvan alussa näytetään ase kädessä armeijan kertausharjoituksissa.

Vareksissa miehiä ja naisia kuvataan samalla tavoin sekä väkivallan tekijöinä että uhreina. Ainoastaan raa’an hakkaamisen ja potkimisen uhreina naisia kuvataan vähemmän kuin miehiä. *Varesten* esittämää väkivaltaa voidaan tulkita myös suhteessa yhteiskunnalliseen sukupuolistuneesta väkivallasta käytävään keskusteluun. *Varesten* tapojen esittää naisia väkivallan tekijöinä ja kokijoina voi tulkita toistavan suomalaisessa väkivaltaa koskevassa yhteiskunnallisessa keskustelussa vallalla olevaa sukupuolineutraaliutta ihannoivaa ajattelutapaa, jossa sukupuolten merkitys väkivallan tuottamisen prosessissa ohitetaan (esim. Ronkainen & Näre 2008, 36; Nyqvist 2008, 129). *Vareksissa* naisten ja miesten kokeman väkivallan motivaatiot ovat myös samanlaisia: mustasukkaisuus, kosto, tietojen hankkiminen, rikollisten tekojen peittäminen tai rikollisten keskeinen välienselvittely. Esimerkiksi *Vares – yksityisetsivän* lopun kohtauksessa rikolliset hakkaavat teollisuushallissa ensin Varesta, minkä jälkeen hänen ystäväänsä Eevaa lyödään nyrkillä.

Yhteenvetona naisten kokemasta ja tekemästä väkivallasta *Wallandereiden* ja *Varesten* maailmassa voi todeta seuraavaa: *Wallandereissa* naiset marginalisoidaan väkivallan tekijöinä ja väkivallan uhreina heitä erotisoidaan ja estetisoidaan. Naisiin kohdistuvan ja kokeman väkivallan kuvauksessa *Wallanderit* noudattelevat genrekonventioita eri lailla kuin miesten kokeman ja tekemän väkivallan esityksissä. *Varekset* taas ohittavat usein sukupuolten väliset erot väkivallan kuvaamisessa ja kuvaavat genrekonventioita haastaen naisia ja miehiä samalla tavalla väkivallan uhreina ja tekijöinä. Seuraavaksi tarkastelen tarkemmin, minkälaisia merkityksiä elokuvat tuottavat lähisuhdeväkivallasta, koska todellisessa elämässä lähisuhdeväkivalta on voimakkaasti sukupuolistunut väkivallan muoto (esim. Husso 2003, 16).

Varesten ja Wallandereiden esittämä lähisuuhdeväkivalta

Tutkimistani elokuvista *Wallanderit* sisältävät viisi ja *Varekset* kahdeksan kohtausta, joissa väkivallan tekijänä on uhrin nykyinen tai entinen puoliso. Silloin, kun väkivalta liittyy pariskunnan väliseen konfliktiin eikä kukaan kuole tai saa väkivallan seurauksena pysyviä fyysisiä vammoja, väkivalta ohitetaan elokuvien maailmassa usein ylireagointina tai sattumana. Näin *Wallanderit* ja *Varekset* esittävät lähisuhteissa tapahtuvaa väkivaltaa samalla tavoin. Esimerkiksi *Wallander*-elokuvassa *Afrikkalainen* poliitikko Kenneth Nilsson (Tomas Bolme) tönäisee kotinsa pihalla vaimoaan Majta (Lena Strömdahl), joka yrittää estää miehensä lähtemisen (kuva 12). Tämän jälkeen Kenneth ajaa autollaan pois ja kuva jää pihalla seisovaan Majhin. Väkivallan ei näytetä vaikuttavan Majhin tai Kennethiin. He eivät tuomitse sitä tai näytä kärsivän siitä. Myöskään elokuvan kerronnallisessa maailmassa pariskunnan välistä väkivaltaa ei selitetä tai tuomita. Kenneth kuvataan elokuvassa oikeudentuntoiseksi mieheksi,



Kuva 12 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Wallander: Afrikkalainen*. Lähisuuhdeväkivalta.



Kuvat 13 ja 14 (kuvakaappaukset DVD:ltä). *Wallander: Kylähullu*. Väkivaltaa ei ohiteta.



joka rakastaa vaimoaan. Maj rakastaa miestänsä elokuvan maailmassa ja on valmis tekemään hänen hyväkseen mitä vain. Elokuvan loppusulkeumassa pariskunnan voi myös tulkita pitävän yhtä, eikä heidän välistään väkivaltaa käsitellä elokuvassa mitenkään.

Myös *Vareksissa* kuvataan lähisuhteissa tapahtuvaa väkivaltaa. Elokuvassa *Jäänyt enkeli* Vares ravistelee entistä seksipartneriaan Lilaa (Lotta Lindroos). Vares uskoo Lilan salanneen itseltään tietoja: ”Nyt sä puhut mulle. Jumalauta mä olen saanut tarpeekseni.” Tämän jälkeen Vares paistaa Lilan sängylle, ja Lila alkaa itkeä. Vares: ”Ton sä voit jättää teatterin lavalle. Nyt sä puhut mulle.” Seuraavaksi leikataan kuvaan, jossa Vares ja Lila istuvat pöydän ääressä puhumassa sovussa keskenään. Tämä kohtaus vertautuu identtisenä aiemmin analysoimaani kohtaukseen, jossa Vares kiristää väkivallan avulla tietoja Nerolta. Molemmista kohtauksista väkivalta näyttyy osana ihmisten välistä kanssakäymistä ja yhtenä mahdollisena ristiriitatilanteiden ratkaisumallina.

Muista *Vareksista* ja *Wallandereista* poiketen *Wallander*-elokuva *Kylähullu* sisältää episodin, jossa parisuhdeväkivallan esittäminen voidaan lukea kriittikkinä väkivaltaa kohtaan, eräänlaisena toisintoistamisena (ks. Rossi 2017). Elokuvan yhdessä kohtauksessa aviomies pahoinpitelee Henriettaa (Amanda Ooms) kuristamalla tätä kaulasta ja repimällä hiuksista (kuva 13). Väkivallan näytetään vaikuttavan Henriettaan, joka on ahdistunut ja peloissaan. Väkivallasta tulee myös fyysisiä jälkiä, mustelmia. Seuraavassa kohtauksessa Henrietta puhuu poliisiautossa Stefanin kanssa, joka ei ohita aihetta vaan kysyy suoraan Henriettalta, aiheuttiko hänen miehensä mustelmat (kuva 14). Henrietta välttelee puhumasta väkivallasta suoraan, mutta Stefan ei luovuta: ”Hän hakkaa sinua. Voit tehdä rikosilmoituksen minulle.” Henrietta ei uskalla tehdä rikosilmoitusta, koska pelkää miehensä tappavan hänet sen takia. Stefan kuitenkin vakuuttaa Henriettan olevan turvassa: ”Hän ei pääse lähellekään sinua. Me autamme sinua.”

Kylähullu on artikkelini elokuvista ainoa, jossa riitatilanteessa tapahtuvaa pariskunnan välistä fyysistä väkivaltaa ei ohiteta parisuhteeseen ”normaalisti” kuuluvana konfliktitilanteen ratkaisumallina tai erehdyksenä. Nämä kaksi *Kylähullun* kohtausta ovat esimerkkejä siitä, kuinka väkivallan esittämisellä voidaan kritisoida väkivaltaa ja käsitellä yhteiskunnassa vaiettuja väkivallan muotoja, kuten intiimiä parisuhdeväkivaltaa. *Kylähullussa* esitetään väkivaltaa, mutta sen jälkeen väkivalta käsitellään ja tuomitaan seuraavassa kohtauksessa keskeisen päähenkilön Stefanin kautta. Elokuvassa ei myöskään syyllistetä uhria vaan vastuuta väkivaltaan puuttumisesta siirretään yhteiskunnalle. Väkivallan esittämisessä ja näkyväksi tekemisessä on kyse myös siitä, kenen tekemänä ja kokemana väkivalta yhteiskunnassa ohitetaan ja keiden kokemukset otetaan vakavasti (esim. Ronkainen & Näre 2008, 18–19; myös Butler 2004, 147).

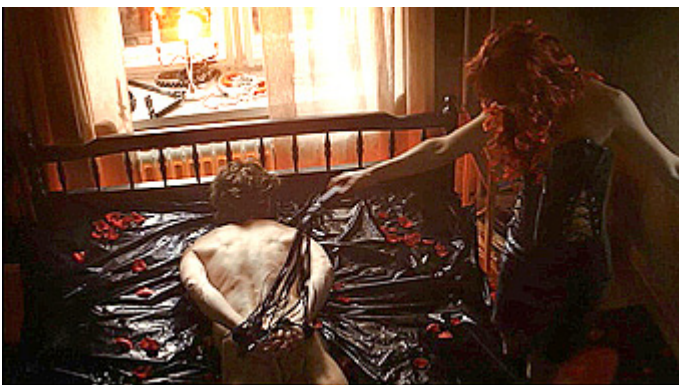
De Lauretisin (2004, 35–76) ajatuksia mukailien voidaan myös pohtia, mitä elokuvat jättävät näkymättömäksi ja ymmärryksen ulkopuolelle. Toisin sanoen minkälaisista väkivalta yhteiskunnassa halutaan käsitellä ja nostaa esiin. Ainakin *Varesten* ja *Wallandereiden* maailmassa lähisuhdeväkivallan seuraukset, vaikutukset ja moninaiset ilmenemismuodot jäävät usein näkymättömiksi, käsittämisen, kuvattelun ja ymmärryksemme ulkopuolelle. Siirryn seuraavaksi artikkelini viimeiseen aiheeseen eli tarkastelemaan, mitä ja miten elokuvat tekevät seksuaalisuutta näkyväksi ja millaisilla ehdoilla.

Väkivallan ja seksuaalisuuden kytkökset

Vareksissa väkivalta ja seksuaalisuus liitetään yhteen esimerkiksi motivoimaan väkivaltaa sekä visualisoimaan väkivallan esityksiä. Elokuvinna *Huhtikuun tytöt* ja *Jäätynyt enkeli* naisprostituotujen murhia motivoidaan heidän vanhemman miehen seksuaalisuuteen kohdistamallaan pilkalla. *Huhtikuun tytöissä* ja *Kaidan tien kulkijoissa* nainiin kohdistuvan väkivallan motivoinnissa käytetään nainen seksuaalista aktiivisuutta. *Kaidan tien kulkijoissa* nuori Anna-Liisa (Heini Kanniaainen) löydetään murhattuna hautausmaalta. Elokuva sisältää useita väkivaltaa erotisoivia ja estetisoivia kuvia, joissa Anna-Liisa kuvataan vähissä vaatteissa kahlittuna hautausmaalla olevaan ”häpeäpaaluun” (kuva 15). Anna-Liisan seksuaalinen aktiivisuus ilmenee sekä dialogissa että visuaalisessa esittämissen tavassa. Anna-Liisa kuvataan esimerkiksi harrastamassa seksiä kahden miehen kanssa yhtä aikaa. Anna-Liisan murhaaja Kalle (Pekka Huotari) selittää itse tekoaan seuraavasti: ”Se nimitteli mua homoksi ja velttomulkuksi. Pakkohan mun oli antaa sille opetus.”



Kuva 15 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Kaidan tien kulkijat*. Häpeäpaalu. © Solar Films.



Kuva 16 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Varesen uni. © Solar Films.



Kuva 17 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Wallander: Veljekset*. Väkivallan seuraukset.

Seksuaalisuus ja väkivalta liitetään yhteen rikoselokuville tyypilliseen tapaan *Kaidan tien kulkijoissa* ja *Pahan suudelmassa*, joissa väkivaltaa selitetään mustasukkaisuudella ja seksuaalisella uskottomuudella. *Pahan suudelmassa* Laila (Anu Sinisalo) ampuu uskottoman miehensä, tämän kaksi rakastajaa ja itsensä. *Kaidan tien kulkijoissa* pastori Raappana (Peter Franzen) ampuu vaimonsa, tämän rakastajan ja itsensä. Näissä elokuvissa väkivaltaa selitetään mustasukkaisuudella. Väkivalta näyttäytyy inhimillisenä tragediana, mitä väkivallantekijän itsemurha vahvistaa. Mustasukkaisuus ja seksuaalinen uskottomuus ovat suomalaisessa kulttuurissa usein käytettyjä väkivallan selittäjiä, joita sekä naiset että miehet käyttävät (esim. Husso 2003, 102; Nyqvist 2008, 129–135).

Vareksissa seksuaalista väkivaltaa tai ahdistelua kuvataan varsinaisesti yhdessä kohtauksessa. *Vares – yksityisetsivän* alussa on lyhyt kaukaa kuvattu kohtaaminen, jossa sotapoliisi ahdistelee seksuaalisesti Eevaa kertausharjoituksissa. Vares tulee paikalle ja ajaa ahdistelijan pois. Episodin tarkoituksena voi tulkita Vareksen hahmon esittelyn oikeudentuntoisena ja rohkeana. Tämän lisäksi *Huhtikuun tytöissä* on Vareksen unta kuvaava kohtaaminen. Siinä korsettiin pukeutunut Teresa (Miia Lindström), jonka murhaa Vares tutkii, lyö sänkyyn sidottua Varesta ruoskalla, kiskoo häntä hiuksista ja nostaa tekopeniksen ilmaan iskeäkseen sen Vareksen takapuoleen. Vares on kauhuissaan sekä kohtauksen aikana että unesta herättyään. Kohtaaminen on kiinnostavan ristiriitainen. Siinä erotisoidaan ja estetisoidaan sekä Teresaa että Varesta (kuva 16). Kipu ja pelko ovat kohtauksessa läsnä, mutta toisaalta kohtauksista voi tulkita myös sadomasokistisen seksiaktin kuvauksena. Kohtauksista voi tulkita seksuaalisen väkivallan kuvauksena, jonka tarkoituksena on vahvistaa käsitystä, että Vares on täysi hetero eikä pidä tällaisista leikeistä. Maskuliinisuus määrittyy länsimaisessa kulttuurissa yhä voimakkaasti heteroseksuaalisuuden kautta ja heteroseksuaalisuus sen kautta, että se ei ole homoutta (esim. Karkulehto 2011, 83–84; Jokinen 2000, 222–228). Toisaalta kohtauksista voidaan tulkita myös delaretislaistain (2004, 135, 140) korostaen samastumisprosessin monikerroksisuutta. Näin tarkastelun kohteeksi nousee kohtauksen eroottisen latauksen, Teresan kokema nautinto ja samastuminen kohtauksen kerronnalliseen sulkeumaan eli naisen suorittamaan (potentiaaliseen) miehen penetroidumiseen osana seksuaalisuuden toteutumista.

Wallandereissa ei väkivaltaa selitetä seksuaalisella aktiivisuudella tai parisuhteen ulkopuolisilla suhteilla. Aikuisiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa käsitellään ainoastaan *Veljeksissä*. Elokuvassa ei näytetä seksuaalista väkivaltaa, vaan ainoastaan sen seuraukset uhreille, kun pahoinpidelty ja raiskattu uhri näytetään lähikuvassa ja patologi selittää Wallanderille (ja katsojille) yksityiskohtaisesti, miten uhria on pahoinpidelty ja kidutettu (kuva 17). Esittämällä vain väkivallan seurauksia, ei itse väkivaltaa, estetään väkivallan estetisointi ja erotisointi sekä katsojan mahdollisesti saama sadistinen nautinto (vrt. esim. Bacon 2010, 173–183). Väkivallan seurauksien yksityiskohtaisella kuvaamisella sekä verbalisoimalla tekoja että näyttämällä pahoinpideltyjä ruumiita väkivalta näyttäytyy elokuvan kerronnassa tuomittavana ja vastenmielisenä. Tätä vahvistavat myös rikosta tutkivien poliisien väkivaltaan liittyvät reaktiot, joihin elokuva kutsuu katsojaa samastumaan. Näin väkivallan esittäminen avaa mahdollisuuden kokea ja käsittää väkivalta satuttavana ja haavoittavana toimintana, ja väkivallan toistaminen toimii kritiikkinä väkivaltaa kohtaan (vrt. Rossi 2017). Tällaista tapaa *Wallanderit* käyttävät pääasiassa väkivallan esittämisessä. Tämä on myös se, mikä erottaa *Wallanderit* ja *Varekset* toisistaan. Väkivaltaa ei näytetä, jolloin väkivallan katsojassa mahdollisesti

aikaan saama jännitys, sankarin kamppailuun samastuminen, sadistinen nautinto tai eroottinen ja estetisoitunut mielihyvä estyvät.

Myös yksi episodi *Vareksissa* avaa mahdollisuuden käsittää väkivallan esittäminen kritiikiksi väkivaltaa vastaan. *Huhtikuun tytöissä* väkivaltarikollinen Tristan (Taisto Oksanen) tapaa hororavintolassa Maxin (Pyy Nikkilä). Max kuvataan koomisessa valossa ikaikaisia homoihin liitettyjä stereotyyppioita hyödyntäen feminiinisenä ja fyysisesti heikkona reppanana, joka ajattelee vain seksiä (vrt. Karkulehto 2011, 131). Populaarikulttuurissa onkin vahva perinne, jossa humorististen stereotyyppien avulla nauretaan vähemmistöille (esim. Herkman 2001, 376–378). Tämän lisäksi huumori rakentuu kahden väärinkäsityksen varaan. Ensinnäkin Max luulee Tristanin olevan homo ja haluavan seksiä kanssaan (kuva 18). Katsoja taas voi tulkita Tristanin asenteesta, ettei hän ole kiinnostunut Maxista seksuaalisesti. Toiseksi Max luulee Tristanin olevan ystävällinen ja kiltti, kun taas katsoja tietää tämän olevan vaarallinen ja väkivaltainen. Henri Bergson esittääkin klassikkoteoksessaan *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*, että tilanne on koominen, kun siihen liittyy kaksi eri merkitystä samanaikaisesti: ”Näennäisesti mahdollinen merkitys, jonka näyttelijät sille esittävät, ja todellinen merkitys, jonka katsojat sille antavat.” Bergsonin mukaan katsojat havaitsevat tilanteen eri lailla, koska tietävät henkilöahmoja enemmän. (Bergson 1994, 70–75.)

Episodin alussa katsoja houkutellessaan nauramaan Maxille, ja komiikan kohteena on erityisesti hänen seksuaalinen suuntautumisensa. Väkivallan komediallisissa esityksissä on usein kysymys siitä, keneen esitys kutsuu samastumaan (Butler 2004, 143–147). Seuraavassa kohtauksessa Tristan tulee Maxin kanssa tämän kotiin. Max puhelee iloisesti Tristanille ja tarjoilee tälle viiniä. Kun Max tuo pöytään peniksen muotoisen kakun, Tristan kommentoi kakkua ironisesti: ”Ohho. Siinä on oikein kunnan kakku. Synttärisankari leikkaa päästä palan ja pistää poskeen.” Max hämmentyy (kuva 19). Tässä kohtaa komiikka perustuu myös tilanteen kääntymisellä vastakkaiseksi (Bergson 1994, 69–70). Max luulee saaneensa hyvää seuraa syntymäpäivänään, mutta onkin yhtäkkiä homofobisen tappajan kynsissä. Seuraavaksi Tristan nöyryyttää Maxia muun muassa tunkemalla kakkua hänen suuhunsa (kuva 20). Tristan myös pilkkaa Maxin homoutta: ”Mitä sä siinä räpistelet kuin jokin undulaatti? Eikö sussa ole miestä ollenkaan?” Lopuksi Tristan tappaa Maxin, paloittelee kirveellä ja sulloo palat muovikasseihin. Väkivallan jälkeen Tristan pesee veriset kätensä ja alkaa syödä rauhassa suklaakakkua.

Väkivallanteko, vaikkei sitä suoraan näytetä, aiheuttaa minussa katsojana voimakkaan affektiivisen inhoreaktion. Väitän, että reaktion tehokkuuteen vaikuttaa se, että elokuva on aluksi houkutellessaan katsojaa, onnistuen siinä tai ei, nauramaan kanssaan Maxin homoudelle. Tämän jälkeen Max tapetaan ja nöyryytetään sadistisesti juuri hänen homoutensa takia. Näin elokuva tekee katsojasta eräänlaisen kanssarikollisen. Kohtauksessa henkilöahmojen stereotyyppinen esittäminen ja väkivaltaan liitetty komiikka kääntyvät kritiikiksi väkivaltaa kohtaan. Kutsun tätä strategiaa, jota elokuva käyttää väkivallan vastustamiseen, *kaksoissamastumisen strategiaksi*. Aluksi katsoja houkutellessaan samastumaan tappajaan. Tätä tuetaan elokuvan kerronnassa visuaalisin keinoin, muun muassa sijoittamalla Tristan kuvassa etualalle (kuva 21). Maxia ei myöskään henkilöidä nimeltä, kun taas Tristan on juonen kannalta tärkeä henkilö. Vasta, kun Tristan alkaa nöyryyttää Maxia, Maxin reaktiot näytetään lähikuvassa. Itse väkivallanteko tulee elokuvan kerronnassa yllätyksenä. Näin katsoja joutuu ikään kuin ”vahingossa” näkökulmahenkilönsä kautta osalliseksi sadistiseen väkivallantekoon. Itse väkivallantekoa ei näytetä, mutta

kauttaaltaan veressä oleva kylpyhuone ja Tristan kirves kädessä (kuva 22) sekä myöhempi kohtaus, jossa Tristan kantaa Maxin paloja muovikasseissa, riittävät antamaan katsojalle mielikuvan siitä, mitä Maxille on tehty. Väkivallanteko näyttäytyy niin julmana, että katsoja joutuu moraalisesti pohtimaan omaa



Kuva 18 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Ravintolassa. © Solar Films.



Kuva 19 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Max hämmmentyy. © Solar Films.



Kuva 20 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Tristan nöyryyttää Maxia. © Solar Films.



Kuva 21 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Tristan etualalla. © Solar Films.



Kuva 22 (kuvakaappaus DVD:ltä). *Vares – Huhtikuun tytöt*. Väkivallanteko. © Solar Films.

14 Kuten Judith Halberstam (2001, 253) esittää, homofobian väkivaltaisten vaikutusten esityksiä ei tule samastaa homofobiaan itseensä.

suhdettaan väkivaltaan ja samastumistaan tappajaan, mikä avaa mahdollisuuden uhriin samastumiselle. Katsoja samastuu yhtäältä sekä kohtauksen päähenkilöön Tristaniin että toisaalta kerronnalliseen kuvaan eli kohtauksen lopun ”ratkaisuun” (de Lauretis 2004, 135–140; myös Koivunen 2006, 81–82).

Kohtaus on myös hyvä esimerkki kulttuurissa ilmenevästä naamioituvasta väkivallasta (ks. Mäki 2005, 17–68; Karkulehto 2011, 11–14). Katsojan nauru tai pilkan passiivinen hyväksyntä ja Maxin kohtaama väkivalta pohjautuvat samaan ennakkoluuloisuuteen. Naamioituvaa väkivaltaa edustaa kohtauksessa komiikaksi naamioitu seksuaalinen ennakkoluuloisuus, johon elokuva houkuttelee katsojaa osallistumaan nauramalla Maxin homoudelle. Tämä näennäisesti vaarattomana näyttäytyvä naamioitu väkivalta toimii elokuvassa ilmeisen väkivallan eli Maxiin kohdistuvan fyysisen väkivallan mahdollistajana.¹⁴

Näyttelijä Taisto Oksasen tulkinnalla on erityinen merkitys sen kannalta, miten kohtauksen väkivalta kääntyy väkivaltaa vastustavaksi väkivallan kuvaamiseksi. Väkivaltaa ei kevennetä esimerkiksi esittämällä Tristania stereotyyppisesti. Helpottavaa naurua tai loppukevennystä ei tule, kuten monissa muissa *Varesten* väkivaltaesityksissä, vaikka tilanne ja dialogi toisin tulkittuina sen mahdollistaisivat.

Homoseksuaalisuus esitetään *Vareksissa* usein joko koomisessa valossa tai sitten uhkaamassa heteroseksuaalista parisuhdetta, kuten *Pimeyden tangossa*, jossa murhan motiiviksi esitetään homomiehen heteromieheen kohdistama seksuaalinen väkivalta. Molemmat esittämisen tavat vahvistavat heteroseksuaalisuutta normina. Karkulehto (2011, 144–148) esittää, että heteronormatiivisuudesta poikkeavien seksuaalisuuksien kuvaamista käytetään nykykulttuurissa usein yllättävästi heteronormien ja rajojen ylläpitämiseen. Tulkitsen, että homoseksuaalisuuden tehtävänä on *Vareksissa* toimia vastakohtana erityisesti päähenkilö Vareksen heteronormatiiviselle seksuaalisuudelle. Homoseksuaalisuus näyttäytyy *Vareksissa* positiivisessa valossa vain silloin, kun se erotisoidaan ja estetisoidaan jännittäväksi lisäksi päähenkilön eroottisiin leikkeihin, kuten *Jäätäneessä enkelissä*, jossa Vares harrastaa seksiä biseksuaalin Lilan kanssa. Toisin kuin *Vareksissa*, joissa homoseksuaalisuus ja väkivalta kytetään toisiinsa useassa kohtauksessa, *Wallandereissa* ei esitetä yhtään väkivaltaa ja homoseksuaalisuutta suoraan yhteen liittävää väkivalta-kohtausta. Ainoastaan elokuvassa *Ennen routaa* marginaalisen uskonlahkon edustajat aikovat räjäyttää kirkon, jossa vihitään homopari.

Yhteenvetona edellisestä esitän, että *Vareksissa* seksuaalisuus ja väkivalta liitetään yhteen esimerkiksi motivoimaan ja visualisoimaan väkivaltaa. Eri-

tyisesti alastonta naisvartaloa estetisoidaan ja erotisoidaan väkivaltaesityksissä. Aikuisiin kohdistuvaa seksuaalista väkivaltaa tai häirintää käsitellään kuitenkin varsinaisesti vain yhdessä *Vares*-elokuvan kohtauksessa ja yhdessä *Wallanderissa*. Kiinnostavaa onkin, että esimerkiksi intiimeissä lähisuhteissa tapahtuvaa tai niin kutsutun treffituttavuuden tekemää seksuaalista väkivaltaa ei elokuvissa esitetä ollenkaan. Laajentaen de Lauretis (2004, 38–39) ajatusta seksuaalisesta merkityksettömyydestä olisi tärkeää haastaa näkyvyyden rajoja eli sitä, mitä kulttuurissa voidaan käsittää ja nähdä. Tavoissaan esittää seksuaalisuutta *Varekset* ja *Wallanderit* toistavat perinteisiä esittämisen konventioita ja kulttuurisia käsityksiä. Homoseksuaalisuus näyttäytyy *Vareksissa* usein koomisessa valossa tai uhkaamassa heteroseksuaalista parisuhdetta. Molemmat elokuvasarjat mahdollistavat kuitenkin väkivaltaesityksissään myös väkivallan toistamisen toisin eli kritiikkinä väkivaltaa vastaan.

Lopuksi

Tarkastelemani *Wallander*- ja *Vares*-elokuvat avaavat väkivallan esityksissään sekä keskenään samankaltaisia että erilaisia tapoja käsittää ja kokea väkivaltaa, sukupuolta ja seksuaalisuutta. Suhteessa genren konventioihin ja yhteiskunnassa hallitseviin käsityksiin *Varekset* ja *Wallanderit* toimivat kaksijakoisesti. Molemmat, vaikka eri tavoin, sekä haastavat totuttuja väkivallan esittämisen tapoja että toistavat niitä. Pohdin lopuksi, millaisia kysymyksiä suhteessa kansalliseen kulttuuriin elokuvien väkivaltaesitykset herättävät.

Vareksissa väkivallan esityksillä neuvotellaan sellaisesta kulttuurisesta maskuliinisuudesta, johon väkivallan ajatellaan kuuluvan osana miehenä olemista. Tällaiseen kulttuuriseen mieskäsitykseen liittyy fyysisen ja henkisen väkivallan kestäminen, kyky käyttää väkivaltaa, tunteiden hallinta, heteroseksuaalisuus, kovuus ja itsenäisyys. Vaikka 2000-luvun mieskäsitystä määritellään ja neuvotellaan yhteiskunnassa ja kulttuurituotteissa jatkuvasti uusiksi, tarjoavat *Vareksien* väkivaltaesitykset hyvin perinteisiksi miellettyjä maskuliinisuuden ihanteita. Kiinnostavaa on, että *Vareksissa* naisia ja miehiä kuvataan usein samalla tavoin väkivallan tekijöinä ja uhreina. Tämä poikkeaa rikoselokuville tyypillisestä tavasta esittää naiset väkivallan uhreina ja miehet väkivallan tekijöinä. Voidaankin kysyä, heijasteleeko tämä suomalaiselle kulttuurille ominaiseksi väitettyä tapaa puhua väkivallasta sukupuolineutraalisti (esim. Ronkainen & Näre 2008, 21–36).

Yhtenä merkittävimpana erona elokuvasarjojen esittämässä väkivallassa näyttäytyy se, että *Wallandereissa* kuvataan vähemmän itse väkivaltaa kuin *Vareksissa*. *Wallandereissa* näytetään väkivallan seuraukset ja jätetään itse väkivalta esittämättä. Näin väkivalta näyttäytyy *Wallandereissa* usein kritiikkinä väkivaltaa vastaan. Toisin kuin *Vareksissa*, *Wallandereissa* väkivaltaesityksiin ei liitetä huumoria keventämään väkivallan vaikutusta. *Wallandereissa* väkivallan käyttö problematisoidaan myös silloin, kun päähenkilöinä olevat poliisit käyttävät sitä virkansa puolesta. *Wallandereissa* päähenkilöitä ei myöskään kuvata haavoittumattomina ja väkivaltaa kestävinä sankareina kuten *Vareksissa*. Näin *Wallanderit* esittävät, että väkivallalla on aina tuhoisat seuraukset, käytti sitä kuka tahansa ja missä tahansa. Tämä ero selittyy ainakin osin elokuvasarjojen kuulumisella eri alagenreihin. *Wallandereissa* on nähtävissä nordic noirille tyypillinen yhteiskuntakriittisyys, joka *Vareksista* puuttuu, sekä pyrkimys kuvata väkivaltaa kriittisesti suhteessa sukupuoleen ja seksuaalisuuteen. Tästä yhteiskunnallisesta näkökulmasta *Wallanderit* ja *Varekset* piirtävät esiin

myös erilaista kansallista todellisuutta väkivallasta. Tätä kuvastavat hyvin kohtaukset elokuvista *Kylähullu* ja *Jäätynyt enkeli*. *Kylähullussa* ruotsalainen miespoliisi lohduttaa aviomiehensä pahoinpitelemää naista sanoen: ”Hän ei pääse lähellekään sinua. Me autamme sinua”, kun taas suomalainen miessankari pahoinpitelee itse naista, heittää tämän sängylle ja toteaa lopuksi itkevälle naiselle: ”Ton sä voit jättää teatterin lavalle.”¹⁵

Wallandereiden ja *Varesten* tavoissa esittää väkivaltaa on myös yhtäläisyyksiä, kuten naiseen kohdistuvan väkivallan erotisoiminen ja estetisoiminen. Molemmissa sarjoissa heteroparisuhteen riitatilanteessa tapahtuva väkivalta sekä kahden tasavertaisen miehen välinen väkivalta näyttäytyvät usein osana ihmisten välistä ”luonnollista” kanssakäymistä eivätkä ongelmallisina tai tuomittavina. Väkivallan esittämisessä ja katsomisessa onkin aina kysymys sen arvottamisesta, kenen tekemää tai kokemaa väkivaltaa pidetään yhteiskunnallisena ongelmana, johon pitää puuttua, ja kenen tekemänä tai kokemana se voidaan hyväksyä (esim. Husso 2003). Kuten de Lauretis (2004, 38–39) toteaa, on tärkeitä, että sekä elokuvan tekijät että teoreetikot haastaisivat näkyvyyden rajoja – sitä, mitä kulttuurissamme voidaan nähdä ja käsittää. Ennen kaikkea voidaan kysyä, millaista väkivaltaa kulttuurissamme halutaan nähdä ja käsitellä sekä millainen väkivalta ja millaiset väkivallan muodot jäävät esittämisen ulkopuolelle. *Vareksissa* ja *Wallandereissa* tarinan ratkaisuksi esitetään myös väkivallantekijän itsemurhaa tai väkivallan hyvittämistä väkivallalla.

Kuten artikkelin alussa esitin, representaatiot vaikuttavat identiteettimme muokkautumiseen sekä käsityksiimme väkivallasta, seksuaalisuudesta ja sukupuolesta. Sen takia on tärkeitä tutkia populaarikulttuurin, kuten *Varesten* ja *Wallandereiden*, tapoja esittää väkivaltaa, sukupuolta ja seksuaalisuutta. Elämme aikaa, jossa kansainväliset konfliktit ja globaali levottomuus luovat yleistä turvattomuuden tunnetta. *Varesten* tarkoituksena ei ehkä olekaan esittää tätä aikaa, jossa elämme, vaan sellaista, johon katsojan voi hetkeksi paeta unohtaakseen todellisen maailman sekasorron. *Varesten* maailmassa sukupuolta ja seksuaalisuutta määrittävät perinteiset arvot, ”miehet ovat miehiä” ja väkivallallakin tietyt säännöt.

Wallandereiden voi sen sijaan katsoa peilaavan 2000-luvun tapaa määritellä sukupuolta ja seksuaalisuutta yhteiskuntakriittisesti uusiksi. *Wallandereissa* näkyy pyrkimys esittää sukupuolta, seksuaalisuutta ja väkivaltaa perinteisiä kulttuurisia käsityksiä ja genren konventioita haastaen. Ehkä tämä on yksi niistä eroista, jonka takia *Wallanderit* osana nordic noiria ovat saavuttaneet kansainvälisesti laajan katsojakunnan, kun taas *Varekset* puhuttelevat lähinnä suomalaista katsojakuntaa.

Väkivalta on osa inhimillistä olemista. Kysymys ei niinkään ole väkivallan esittämisen arvottamisesta kuin siitä, miten väkivaltaa esitetään. Kuten *Wallandereiden* ja *Vareksien* tarkastelu osoittaa, väkivaltaa on mahdollista esittää toisin eli kritiikkinä väkivaltaa kohtaan myös poliisi- ja rikoselokuvagenreissä. Meidän on siis mahdollista katsojina samalla sekä nauttia Vareksen ja Wallanderin taistelusta roistoja vastaan että vastustaa maailmaa, jossa väkivaltaa oikeutetaan ja legitimoidaan osaksi ihmisten välistä hyväksyttävää ja normaalia kanssakäymistä.

15 Ruotsissa on esimerkiksi parisuhdeväkivallasta käyty laajempaa yhteiskunnallista keskustelua kuin Suomessa, jossa kodissa tapahtuvaa väkivaltaa ei aina mielletä edes väkivallaksi (Nyqvist 2008, 159–160).

Kirjallisuus

- Ahmed, Sara (2010) *The Promise of Happiness*. Durham, N.C.: Duke University Press.
- Arthur, Paul (2001) "Murder's Tongue: Identity, Death, and the City in Film Noir". Teoksessa J. David Slocum (toim.) *Violence and American Cinema*. New York & London: Routledge, 153–175.
- Arvas, Paula & Nestingen, Andrew (2011) "Introduction: Contemporary Scandinavian Crime Fiction". Teoksessa Paula Arvas & Andrew Nestingen (toim.) *European Crime Fiction: Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 1–17.
- Bacon, Henry (2010) *Väkivallan lumo. Elokuva- ja väkivallan kauheus ja viihdyttävyyys*. Helsinki: Like Kustannus Oy.
- Bergson, Henri (1994 [1900]) *Nauru – tutkimus komiikan merkityksestä*. Helsinki: Loki-kirjat.
- Butler, Judith (2004) *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London & New York: Verso.
- Cowie, Elizabeth (1995) "Film Noir and Women". Teoksessa Joan Copjec (toim.) *Shades of Noir*. London & New York: Verso, 121–165.
- De Lauretis, Teresa (2004) *Itsepäinen vietti*. Tampere: Vastapaino.
- Eltonen, Tuuli (2009) *007 ja tähtäimessä sukupuoli*. Helsinki: Multikustannus.
- Forward, Susan & Torres, Joan (1989 [1986]) *Miehet, jotka vihaavat naisia – naiset, jotka rakastavat heitä*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Halberstam, Judith (2001) "Imagined Violence/Queer Violence: Representations of Rage and Resistance". Teoksessa Neal King and Martha McCaughey (toim.) *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies*. Austin: University of Texas Press, 244–66.
- Herkman, Juha (2001) "Huumorin ja vallan keskeneräinen kysymys – populaarin kokemuksen jäljillä". Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turun yliopisto: Turku, 367–384.
- Husso, Marita (2003) *Parisuhdeväkivalta. Lyötyjen aika ja tila*. Tampere: Vastapaino.
- Jokinen, Arto (2000) *Panssaroitu maskuliinisuus. Mies, väkivalta ja kulttuuri*. Vammala: Tampere University Press.
- Karkulehto, Sanna (2011) *Seksin mediamarkkinat*. Helsinki: Gaudeamus.
- Karkulehto, Sanna (2012) "Sinun asenteesi edustaa äärimmäistä väkivaltaa". Teoksessa Katja Kettu & Krista Petäjäjärvi (toim.) *Pimppini on valloillaan. Naisiin kohdistuva seksuaalinen vallankäyttö*. Helsinki: WSOY, 114–124.
- Karkulehto, Sanna & Rossi, Leena-Maija (2017) "Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa – sukupuolen ja väkivallan risteyksessä". Teoksessa Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS (painossa).
- Keskinen, Suvi (2010) "Sukupuolistunut väkivalta". Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 243–254.
- Kinnunen, Arne (1994) *Huumorin ja koomisen keskeneräinen kysymys*. Helsinki: WSOY.
- Koivunen, Anu (2006) "Queer-feministinen katse elokuvaan". Teoksessa Anna Mäkelä, Liina Puustinen & Iris Ruoho (toim.) *Sukupuolishow. Johdatus feministiseen mediatutkimukseen*. Helsinki: Gaudeamus, 80–106.
- Larsson, Mariah (2010) "Introduction". Teoksessa Mariah Larsson & Anders Marklund (toim.) *Swedish Film. An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, 284–286.
- McCorristine, Shane (2011) "The Place of Pessimism in Henning Mankell's Kurt Wallander Series". Teoksessa Paula Arvas & Andrew Nestingen (toim.) *European Crime Fiction: Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 77–88.
- Mäki, Teemu (2005) *Näkyvä pimeys. Esseitä taiteesta, filosofiasta ja politiikasta*. Helsinki: Kuvataiteakatemia & Like.
- Nestingen, Andrew (2008) *Crime And Fantasy in Scandinavia. Fiction, Film, and Social Change*. Copenhagen: Museum Tusulanium Press.
- Nyqvist, Leo (2008) "Seksuaalinen väkivalta parisuhteessa". Teoksessa Sari Näre & Suvi Ronkainen (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 129–167.

- Paasonen, Susanna (2010) "Sukupuoli ja representaatio". Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 39–49.
- Peacock, Steven (2014) *Swedish Crime Fiction*. Manchester: Manchester University Press.
- Piispa, Minna (2008) "Väkivallan muodot heteroseksuaalisessa parisuhteessa". Teoksessa Sari Näre & Suvi Ronkainen (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 106–128.
- Povlsen, Karen Klitgaard (2011) "Gender and Geography in Contemporary Television Crime Fiction". Teoksessa Paula Arvas & Andrew Nestingen (toim.) *European Crime Fiction: Scandinavian Crime Fiction*. Cardiff: University of Wales Press, 81–98.
- Prince, Stephen (2003) *Classical Film Violence – Designing and Regulating Brutality in Hollywood Cinema, 1930–1968*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ronkainen, Suvi & Näre, Sari (2008) "Intiimin haavoittava valta". Teoksessa Sari Näre & Suvi Ronkainen (toim.) *Paljastettu intiimi. Sukupuolistuneen väkivallan dynamiikka*. Rovaniemi: Lapin yliopistokustannus, 7–40.
- Rossi, Leena-Maija (2010) "Sukupuoli ja seksuaalisuus, erosta eroihin". Teoksessa Tuija Saresma, Leena-Maija Rossi & Tuula Juvonen (toim.) *Käsikirja sukupuoleen*. Tampere: Vastapaino, 21–38.
- Rossi, Leena-Maija (2015) *Muuttuva sukupuoli. Seksuaalisuuden, luokan ja värin politiikkaa*. Helsinki: Gaudeamus.
- Rossi, Leena-Maija (2017) "Naurettavat lyönnit. Sukupuolittunut väkivalta, komedia ja tunnetalous". Teoksessa Sanna Karkulehto & Leena-Maija Rossi (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Lukemisen etiikkaa ja politiikkaa*. Helsinki: SKS (painossa).
- Videnoja, Kalle (2012) "Väkivalta, sukupuoli ja ihmisyyden tunnistaminen". Teoksessa Timo Purjo (toim.) *Sukupuoli ja väkivalta. Osa 2*. Tampere: NFG, 71–79.
- Weaver, James B (1991) "Are 'Slasher' Horror Films Sexually Violent? A Content Analysis". *Journal of Broadcasting & Electronic Media* 35, 3/1991, 385–392.

Tuukka Hämäläinen

Tuukka Hämäläinen, FM
Sosiaalitieteiden laitos,
Helsingin yliopisto

TUTKIJA KATASTROFIN KESKELLÄ

– tutkijakuvaus ja realismi katastrofielokuvassa *The Wave*



*Artikkeli analysoi tutkijahahmojen representaatiota norjalaisessa katastrofielokuvoissa *The Wave* (Bølgen, Norja 2015). Luonnonkatastrofista kertova *The Wave* on lajityyppinsä tunnistettava edustaja, joka ottaa vahvasti vaikutteita Hollywoodin esikuvistaan. Samaan aikaan se kuitenkin luopuu osasta lajityypin ominaispiirteitä ja muuttaa tämän ansiosta myös tieteellisten tutkijoiden representaatiota. Aiemman tutkimuksen perusteella elokuvien tutkijakuvaus on muuttumassa realistisemmaksi ja positiivisemmaksi. *The Waven* voi nähdä asettuvan osaksi tätä muutosta pohjoismaisena tuotantona, joka laventaa tutkijahahmojen representaatiota omassa genressään. Vaikka elokuvan keskeisellä tutkijahahmolla on tunnistettavasti stereotyyppisiä piirteitä, näkyvät ne laimennettuina suhteessa hahmon yhdysvaltalaisiin edeltäjiin. Vertailemalla *The Wavea* ja sen päähenkilöä aiempiin tutkimustuloksiin ja Hollywoodin katastrofielokuvien tutkijahahmoihin artikkeli osoittaa tavat, joilla *The Wave* avartaa tutkijahahmojen kuvausta realistisempaan suuntaan. Lisäksi artikkeli osoittaa, että realistisemmasta ja positiivisemmasta tutkijakuvausta huolimatta elokuva pitää yllä joitakin tieteeseen ja tutkijoihin kohdistuvia negatiivisia asenteita.*

1 Suorat elokuvasitaatit on suomennettu elokuvan englanninkielisistä DVD-tekstityksistä.

Johdanto

Pohjoismaiden ensimmäisen katastrofielokuvan *The Wave* (Bølgen, Norja 2015) alussa geologi Kristian Eikjord (Kristoffer Joner) nähdään ajamassa autolla (kuva 1). Hän selailee radiokanavia ja osuu elektronista musiikkia soittavalle kanavalle. Eikjord naurahtaa ja toteaa itsekseen: ”Antakaa nyt jo olla. Olen 40!”¹ Pian hän vaihtaa toiselle kanavalle, joka soittaa keskitempoista rock-musiikkia. Kohtaus esittelee katsojalle elokuvan päähenkilön: hän on rento, keski-ikäinen ja vitsailee itsekseen, mikä antaa hänestä sympaattisen vaikutelman. Mikään kohtauksessa ei paljasta Eikjordin ammattia, ja hänet esitellään ensisijaisesti keski-ikäisenä miehenä, ei tutkijana.



The Wave. Päähenkilö Kristian Eikjord esittelee itseironisen rentona. Kuva: kuvakaappaus DVD:ltä.

Tässä artikkelissa analysoin *The Waven* tutkijakuvaa ja Eikjordin hahmoa vertaamalla häntä tutkijahahmojen tyypilliseen elokuvalliseen representaatioon, tutkijahahmojen stereotyyppisiin sekä hahmon edeltäjiin katastrofielokuvan genressä. Eikjordin kuvaus poikkeaa stereotyyppisestä elokuvien tutkijakuvasta², sillä usein yhä ajatellaan, että tutkijoiden elokuvallinen representaatio rajoittuu hulluihin tiedemiehiin. Elokuvan ja kirjallisuuden historiassa vaikutusvaltaisimmat ja tunnetuimmat tutkijahahmot ovatkin olleet joko vaarallisia ja tunteettomia tai koomisia ja hölmöjä hahmoja, mutta Eikjord edustaa edistyneempää tutkijarepresentaatiota, joka on muuttumassa realistisempaan suuntaan.

Realistisuuden määrittelen David Bordwellin (1985, 36) venäläisiltä formalisteilta elokuvatutkimukseen tuomien kerronnan motivaatioiden kautta. Bordwellin mukaan kaikki elokuvan osatekijät, myös henkilöahmot, ovat joko kompositionaalisesti, transtekstuaalisesti, realistisesti tai taiteellisesti motivoituja. Hieman yleistäen voi todeta, että tutkijoiden kuvaus on ollut historiassa voittopuolisesti kompositionaalista ja transtekstuaalista. Kompositionaalisesti motivoitujen hahmojen kuvaus on alisteista tarinan järjestämiselle juoneksi, ja transtekstuaalinen motivaatio taas tarkoittaa hahmojen kuvauksen perustamista genren ja kulttuurin konventioille. Eikjord on kuitenkin hahmona myös realistisesti motivoitu, eli häneen liitetään piirteitä, joita katsojat voivat pitää uskottavasti tosimaailmaa kuvaavina. Hän poikkeaa perinteisimmistä tutkijahahmoista, jotka perustuvat monesti vieläkin vahvoihin stereotyyppisiin.

Stereotyyppiset fiktiiviset hahmot ovat Richard Dyerin (2002, 48) mukaan henkilöahmoja, jotka perustuvat muutamiin välittömästi tunnistettaviin piirteisiin ja heidän sosiaaliseen funktioonsa tarinassa. Stereotyyppit ovat myös historian ja yhteisön valtasuhteiden mukaan rakentuneita, ja niihin liittyy vahva ajatus ulkopuolisuudesta (ibid., 46–47). Stereotyyppiset hahmot asemoidaan siis usein yhteisöön kuulumattomiksi. Tutkijoiden representaatiota aikakauslehdissä tutkinut Marcel C. LaFollette (1990, 108) onkin todennut, että stereotyyppinen kuvaus määrittää tutkijat ”jollakin tapaa tavallisista ihmisistä erottuviksi”.

Tutkijakuvaus on kuitenkin muuttumassa stereotyyppisestä realistisemmaksi, mikä merkitsee realistisesti motivoitujen piirteiden lisääntymistä transtekstuaalisten ja kompositionaalisten kustannuksella. Tutkijoiden stereo-

2 Suosin tässä artikkelissa sanaa tutkija tieteilijän tai tieteentekijän sijaan. Tutkija on terminä nähdäkseni merkitykseltään vapaampi ja kattaa tarpeen vaatiessa myös hahmot, joiden akateeminen tausta jää epäselväksi tai joilla ei ole tieteellistä koulutusta, mutta jotka elokuvissa tekevät tieteelliseksi miellettyä tutkimusta.

tyyppejä tutkinut Roslynn D. Haynes (2016) on todennut, että kirjallisuudessa aiemmin valtaa pitäneet stereotyypit ovat 2000-luvulla tehneet tilaa realistisemmille ja ambivalenteimmille kuvauksille tutkijoista. Jacques Jouhaneau (1994) on puolestaan osoittanut, että elokuvien tutkijakuvaus on vuosina 1910–1990 muuttunut pääasiassa positiivisempaan suuntaan. Jouhaneau mukaan elokuvissa kuvattu tiede on myös muuttunut alati realistisemmäksi, mikä tukee myös tutkijahahmojen uskottavuutta. Tutkijarepresentaation muutoksesta 2000-luvulla ei toistaiseksi ole tutkimuksia, mutta kehityksen voi olettaa jatkuneen samansuuntaisena.

Analysoin Eikjordin hahmoa erityisesti suhteessa aiempien katastrofielokuvien tutkijahahmoihin, sillä genren sisäiset konventiot määrittelevät merkittävästi hahmojen representaatiota. Katastrofielokuvissa esiintyy suhteessa enemmän sankarillisia tutkijahahmoja kuin vaikkapa kauhuelokuvissa, joissa hullut ja vaaralliset tutkijat ovat yhä paljon yleisempiä. Eikjordia on siis analysoitava suhteessa juuri katastrofielokuvien tutkijahahmoihin, jotta representaation erot voidaan osoittaa.

Lyhyen juonikuvauksen jälkeen paikannan elokuvan pohjoismaisen genreelokuvan kentässä sekä osana katastrofielokuvan tyyllilajin jatkumoa. Analyysillani osoitan, miltä osin *The Waven* tutkijakuvaus osuu yksiin vertailukohtien kanssa ja miltä osin elokuva laventaa stereotyyppistä ja konventionaalista representaatiota. Lopuksi osoitan, millä tavoilla *The Wave* pitää pääosin positiivisesta tutkijakuvastaan huolimatta yllä tiettyjä negatiivisia stereotyyppioita tieteestä ja sen instituutioista.

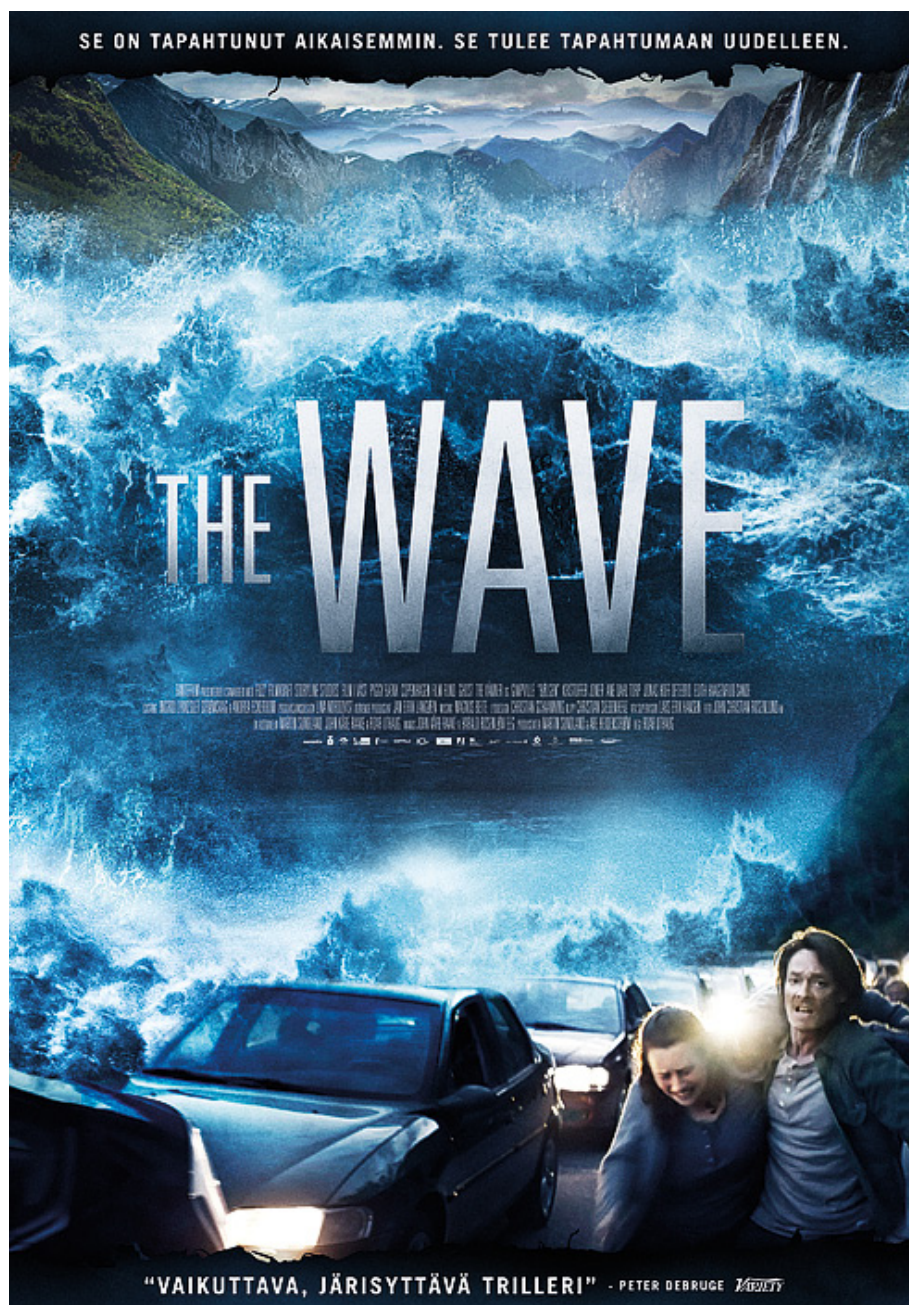
Pohjoismaalaistettu katastrofi

John Kåre Raaken ja Harald Rosenløw-Eegin käsikirjoittama ja Roar Uthaugin ohjaama *The Wave* on katastrofielokuva, joka kertoo tuhoisasta luonnonkatastrofista. Päähenkilö Eikjord työskentelee epävakaa Åkernesetin halkeamaa tarkkailevalla valvonta-asemalla. Katastrofin merkit alkavat näkyä juuri kun Eikjord luopuu pestistään tutkimusryhmässä ja koko perhe on muuttamassa pois vuoren juurella sijaitsevasta Geirangerin kaupungista. Maanvyöryn aavistava Eikjord palaa työpaikalleen, mutta ei saa entistä työnantajaansa vakuuttuneeksi siitä, että kaupunkilaisia pitäisi varoittaa. Tutkimusaseman johtaja Arvid Øvrebø (Fridtjov Såheim) pelkää, että jos he ryhtyvät varoitamaan kaupunkia jokaisesta epäilystä, heitä ei enää tosipaikan tullen oteta vakavasti.

Seuraavana iltana halkeama plettää, vuori sortuu ja aiheuttaa 80-metrinen tsunamin vuonossa. Eikjord onnistuu auttamaan tyttärensä Julian (Edith Haagenrud-Sande) pakoon, mutta jää itse loukkuun ja selviytyy vain hyvällä onnella vesimassan alta. Perheen äiti Idun (Ane Dahl Torp) ja poika Sondre (Jonas Hoff Oftebro) ovat katastrofin iskiessä Idunin työpaikalla hotellissa, jossa he onnistuvat suojautumaan kellariin. Eikjord lähtee etsimään Idunia ja Sondrea kaupungin raunioista, ja onnistuu auttamaan heidät ulos vedellä täyttyvästä pommisuojusta, mutta on itse vähällä hukkuu. Idun ja Sondre onnistuvat kuitenkin pelastamaan perheenisän, ja lopulta koko perhe selviytyy katastrofista.

The Wave on tunnistettavasti katastrofigenren elokuva, jonka juuret ovat Hollywoodin genreperinteessä. John Sandersin (2009, 18–19) erittelemistä katastrofielokuvan konventioista *The Wave* edustaakin valtaosaa: Elokuvan keskiössä on epätavallinen ja väkivaltainen tapahtuma, joka rikkoo tavanomaisen

elämän; elokuva painottaa speaktaakkelimaista tuhoa, jännitystä ja inhimillistä draamaa; tarinassa on mukana lapsi, millä korostetaan tapahtumien draamatisuutta; elokuvan alkuosassa enteillään katastrofia; kahden hahmon välillä on romanttinen yhteys; katastrofin ensikosketus tappaa runsaasti ihmisiä, minkä jälkeen kerronta keskittyy pieneen ihmisjoukkoon. *The Wave* on myös markkinoitu katastrofielokuvana, mikä näkyy jo sen julisteesta (kuva 2): elokuvan keskeinen katastrofielementti, tsunami, on asetettu julisteen keskelle, ja sen alapuolella näkyvät elokuvan henkilöt pakenemassa uhkaavaa tuhoa.



Roar Uthaug: *The Wave*. Fantafilm Fiksjon AS 2015. Maahantuojat: Oy Atlantic Film Finland Ab 2016. *The Waven* juliste korostaa elokuvan katastrofielementtiä.

The Wave on niin sanottu *high concept* -elokuva, joka perustuu helposti markkinoitaviin ja laajaan yleisöön vetoaviin piirteisiin. *High concept* -elokuvat ovat kuitenkin pohjoismaisessa elokuvassa verrattain uusi ilmiö, ja katastrofielokuvana *The Wave* on ensimmäinen lajissaan (Norwegian Film Institute 2015). Tommy Gustafssonin ja Pietari Käävän (2015, 12–13) mukaan pohjoismaisissa onkin tehty enemmän niin sanottuja *medium concept* -elokuvia. Pohjoismaisessa *medium conceptissa* Hollywoodin genrepiirteitä yhdistellään pohjoismaisesti merkittäviin sosiaalisiin ja poliittisiin teemoihin, ja elokuvat tuodaan lähemmäs pohjoismaisen katsojan arkista viitekehystä.

The Wave on nähdäkseni yhdistelmä *medium concept* -reseptiä sekä puhtaampaa *high concept* -elokuvaa, jotka ovat Gustafssonin ja Käävän (2015, 13) mukaan lisääntymässä pohjoismaisen genre-elokuvan kaupallistuneen tuotannon myötä. *The Wave* liittyy tapahtumat pohjoismaiseen viitekehykseen ja panostaa spehtaakkelin ohella myös uskottavuuteen. Kriitikko Juha Rosenqvistin (2016) sanoin tarinassa on ”riipaus totta ja annos arkea”. *The Wavessa* katastrofigenren ainekset tuodaan Norjan maaperälle uskottavaan, ajankohtaiseen kontekstiin: Åkernesetin vuoren romahtaminen on todellinen uhka, joka on ainakin norjalaisyleisölle tuttu. Tapahtumapaikka ja katastrofin tyyppi tuovat katastrofielokuvan lähemmäs pohjoismaista yleisöä kuin tunnetuissa Hollywoodin katastrofielokuvissa esitetyt pyörremyrskyt ja tulivuorenpurkaukset.

Myös yhdysvaltalaiset kriitikot ovat nostaneet esiin eroja *The Waven* ja Hollywoodin katastrofielokuvien välillä. Matt Singer (2015) kuvailee elokuvan lainaavan yhdysvaltalaisilta edeltäjiltään vaikuttavat erikoistehosteet mutta luopuvan yksinkertaisista hahmoista. Elokuva on joissakin arvosteluissa verrattu samana vuonna valmistuneeseen *San Andreukseen* (USA 2015), joka Singerin mukaan keskittyy spehtaakkeliin siinä missä *The Wave* antaa enemmän aikaa henkilöahmoille. Mary Ann Johansonin (2015) mukaan *The Wave* on synkempi kuin *San Andreas* näyttäessään katastrofissa menehtyneiden ruumiita, kun taas Chris Knight (2016) katsoo elokuvan ”viipyilemisen” ruumiita kuvaavissa otoksissa tekevän siitä uskottavamman. Karumman kuvaston käyttö voi hyvinkin olla pohjoismaisille genretuotannoille ominaista, ja ainakin *The Waven* tapauksessa se vahvistaa realistista vaikutelmaa.

Pohjoismaisuus näkyy myös *The Waven* rajallisessa budjetissa, mikä vaikuttaa samalla tarinaan. Elokuvan budjetti oli Internet Movie Databasen mukaan 50 miljoonaa Norjan kruunua eli noin 5,3 miljoonaa euroa, mikä on huomattavasti pienempi kuin Hollywoodin katastrofituotannoilla. Esimerkiksi *San Andreuksen* budjetin kerrotaan olleen 110 miljoonaa dollaria eli noin 98,4 miljoonaa euroa. James Berardinelli (2016) esittääkin arviossaan, että rajallinen budjetti on vaikuttanut elokuvaan positiivisesti, koska tekijät ovat voineet käyttää hyvin rajallisesti digitaalisia erikoistehosteita. Berardinellin mukaan tehosteiden rajallisuus ”pakottaa elokuvantekijät näkemään enemmän vaivaa tarinan ja henkilöahmojen kehityksen eteen”.

Vaikka *The Wave* eroaakin lähemmässä tarkastelussa Hollywoodin katastrofielokuvista, sen selkeimmät vertailukohtat löytyvät juuri katastrofielokuvan perinteestä, tarkemmin sanottuna 1990-luvun luonnonkatastrofeja kuvaavista elokuvista. Katastrofielokuva kehittyi tunnistettavaksi genreksi jo 1970-luvun vaihteessa (Sanders 2009, 11), mutta ensimmäisen aallon katastrofielokuvissa tutkijahahmojen rooli oli joko pieni tai olematon. 1990-luvun luonnonkatastrofielokuvissa, kuten pyörremyrskyihin keskittyvässä *Twisterissä* (USA 1996) ja tulivuorenpurkauksesta kertovassa *Dante’s Peakissa* (USA 1997), tutkijahahmot nostettiin keskiöön, sillä luonnonilmiöiden asiantuntijoina heidät saattoi

luontevasti sijoittaa katastrofialueelle ja heillä oli myös asiantuntijatietoa, jota hyödynnetään tarinassa. Hahmojen keskeisyys on olennaista vertailevan analyysin kannalta, sillä valtavirtaelokuvissa sivuhenkilöt ovat usein lähtökohtaisesti stereotyyppisempiä kuin päärooliin nostetut tutkijat. Tutkijoita on käytetty vastaavissa rooleissa myös 2000-luvun katastrofielokuvissa, mutta ne eroavat *The Wavesta* laajan hahmogalleriansa ja katastrofin globaalin mittakaavan takia. Aiemmin mainittu *San Andreas* ei sekään ole hyvä vertailukohta, sillä elokuvan ainoat tutkijahahmot jäävät sivurooleihin.

Käytän analyysissani Eikjordin vertailukohtana *Dante's Peakin* päähenkilöä, vulkanologi Harry Daltonia (Pierce Brosnan), sekä *Twisterin* meteorologeja Jo Thorntonia (Helen Hunt) ja Bill Hardingia (Bill Paxton). *The Wave* muistuttaa erityisesti *Dante's Peakia*, minkä myös Colin Jacobson (2016) nostaa esiin arvostelussaan. Vertailemalla Eikjordia kolmeen vastaavaan hahmoon aiemmissa katastrofielokuvissa on mahdollista osoittaa tavat, joilla tutkijoiden kuvaus on muuttunut katastrofigenressä. Seuraavaksi analysoin Eikjordin tyypillisyyttä elokuvan tutkijahahmona laajemmassa kontekstissa ja rinnastan tuloksia myös *Dante's Peakin* ja *Twisterin* hahmoihin.

Tilastojen mukainen tutkija

Tutkijahahmojen representaatiosta elokuvassa on tehty kaksi määrällistä analyysia. Jacques Jouhaneau'n (1994) tutkimus analysoi elokuvien tieteilijähahmoja vuosina 1910–1990 ilmestyneissä elokuvissa. Hänen tutkimukseensa valikoitui 520 elokuvaa, joissa esiintyy 560 tutkijahahmoa. Jouhaneau analysoi tutkijoiden suhdetta yhteiskuntaan sekä esitetyn tieteen todenmukaisuutta erillisten muuttujien avulla. Peter Weingart ja kumppanit (2003) puolestaan analysoivat tutkimuksessaan tutkijahahmojen tyypillisiä piirteitä kaikkiaan 222 elokuvassa, joiden ilmestymisajankohtia tai valintaperusteita ei tarkemmin avata. Molemmat tutkimukset keskittyvät fiktioelokuvaan ja sisältävät elokuvia eri tuotantomaista sekä elokuvagenreistä. On tärkeä huomata, että Jouhaneau'n tutkimukseen sisällytetään myös lääkäreitä sekä muita hahmoja, kuten tutkimusmatkailijoita, joita ei välttämättä mielletä tutkijoiksi. Molemissa tutkimuksissa on myös hyvin rajattu määrä muuttujia, mutta yhdessä niiden voi nähdä tarjoavan suuntaa-antavaa tietoa siitä, millaisia elokuvien tutkijahahmot ovat keskimäärin olleet 1900-luvun elokuvissa.

The Waven päähenkilö on tyypillinen elokuvan tutkija siinä mielessä, että hän on keski-ikäinen valkoinen mies, jonka suhde yhteiskuntaan esitetään pääasiassa positiivisena. Weingartin johtaman tutkimuksen mukaan 96 % fiktioelokuvien esittämistä tieteilijöistä on valkoihoisia, 82 % miehiä ja 40 % keski-ikäisiä eli 35–49-vuotiaita (Weingart, Muhl & Pansegrau 2003, 282). Weingartin tutkimusryhmän artikkeli ei tarjoa tilastoille vertailukohtia elokuvien henkilöahmoista ylipäätään, eikä se erittele tyhjentävästi eri ikäryhmien suhteellisia osuuksia. Vaikka keski-ikäisyys on elokuvien tutkijahahmoille yleistä, sitä voi pitää myös realistisena, sillä tieteellinen koulutus kestää yleensä vuosia.

Sekä Jouhaneau'n että Weingartin tutkimusryhmän tutkimuksen perusteella Eikjordin tieteenala, geologia, ei ole kaikkein yleisimpiä elokuvien tieteenaloja. Weingartin (2003, 283) johtaman tutkimuksen mukaan eniten elokuvissa näkyvät tieteenalat ovat lääketiede, fysiikka ja kemia. Jouhaneau'n (1994, 255) tutkimuksen mukaan eniten näkyvät biologia, tietojenkäsittelytiede, psykiatria, arkeologia ja tutkimusmatkailu. Weingart ja kumppanit (2003, 283)

kuitenkin huomauttavat, että geologia kuuluu muun muassa humanististen tieteiden ja astronomian ohella tieteenaloihin, jotka nauttivat lähes kyseenalaistamatonta luottamusta, ja joiden tutkijat esitetään lähes poikkeuksetta ”hyvinä” tai ”hyväntahtoisina”. Tämä pätee myös Eikjordiin sekä kaikkiin *The Waven* sivurooleissa nähtäviin tutkijoihin. Jopa tutkimusaseman johtaja Øvrebø, joka vastustaa havaintojen ennenaikaista tiedottamista, pyrkii toimimaan yhteisön parhaaksi.

The Waven tutkijakuva onkin lähes yksinomaan positiivinen. Eikjord ja hänen kollegansa kuvataan inhimillisiksi hahmoiksi, joiden ensisijainen motivaatio näyttää olevan yleisen turvallisuuden edistäminen. Osa hahmoista on myös sankarillisia: Eikjord vaarantaa henkensä pelastaakseen läheisensä, ja tutkimusaseman johtaja Øvrebø uhraa henkensä antamalla turvaköytensä toiselle tutkijalle, Jacob Vikralle (Arthur Bergning), kun kaksikko on tarkistamassa mittauslaitteita juuri maanvyöryn sattuessa.

Jouhaneau mukaan valtaosa elokuvissa esitettävistä tutkijoista kuvataan positiivisesti, ja positiiviset representaatiot ovat lisääntyneet historian edetessä. Yksi Jouhaneau analyysin muuttujista on ”sosiaalinen arvo”, eli tutkijan suhde yhteiskuntaan. Tätä kuvataan asteikolla, jonka positiivisimmassa päässä ovat todellisiin tutkijoihin perustuvat hahmot ja negatiivisimmassa murhaajat. Jouhaneau (1994, 252) aineistossa kiistatta suurin ryhmä on sankareiden joukko, joita on 560 hahmosta peräti 221, ja johon kuuluvat ”aktiiviset seikkailijat”, ”yhteiskunnan puolustajat” sekä ”todistajat ja paljastajat”. Alaryhmä, johon kuuluvat inhimilliset hahmot, joilla on myös yksityiselämää, sijoittuu Jouhaneaun asteikossa juuri sankareiden alapuolelle. Näitä hahmoja on hänen aineistossaan 54. Eikjord sijoittuisi nähdäkseni sankarin ja inhimillisen hahmon välimaastoon.

Tutkijarepresentaation kehityksestä 2000-luvulla ei ole määrällistä tutkimusta, mutta sen voidaan olettaa edenneen Jouhaneau osoittamaan suuntaan. *The Waven* tutkijakuva sopii yhteen tutkijoiden representaation kehityksen kanssa. Jouhaneau (1994, 257) toteaa johtopäätöksissään: ”Elokuvallinen tieteilijä on ennen kaikkea miespuolinen sankari. Hänen tieteellinen toimintansa on viime aikoina yhä useammin ollut uskottavaa.”³ *The Waven* tutkijahahmot ovat tyypillisiä myös siksi, ettei heidän toiminnassaan ei ole piirteitä, joita alaan perehtymätön katsoja pitäisi epäuskottavina.

Suhteessa aiempaan tutkimukseen Eikjord sekä hänen kollegansa *Dante's Peak*issa ja *Twister*issä näyttäytyvät ulkoisesti tyypillisinä ja mallikelpoisina tutkijoina. Dalton ja Harding ovat hekin keski-ikäisiä valkoisia miehiä. Thornton eroaa joukosta ainoastaan sukupuolensa osalta, sillä molempien edellä mainittujen tutkimusten mukaan naiset ovat vähemmistössä tutkijahahmojen joukossa. Tavat, joilla Eikjord eroaa genrensä muista tutkijahahmoista sekä elokuvien tutkijahahmoista ylipäätään, nousevat esiin, kun tarkastellaan hahmon yksityiselämää sekä hänen stereotyyppisiä piirteitään.

Perheellisyys muuttaa tutkijaa

Vaikka Eikjord on monella tapaa tyypillinen elokuvan tutkijahahmo, perheellisyys tekee hänestä vähemmistön edustajan. Weingartin tutkimusryhmän (2003, 282) mukaan tutkijahahmojen yksityiselämästä kerrotaan elokuvissa yleensä erittäin vähän. Lähes kolmasosa ryhmän analysoimista hahmoista on naimattomia eikä yli kolmasosan ihmissuhteista koskaan paljasteta mitään. Weingart ja kumppanit eivät tosin eritele, ovatko hahmot pää- vai sivuhen-

kilöitä, mikä vaikuttaa olennaisesti siihen, kuinka paljon tietoa hahmoista välitetään.

Dante's Peakin Dalton on hänkin naimaton, sillä hän menettää kihlattunsa elokuvan alussa. *Twisterin* Thornton ja Harding puolestaan ovat keskellä avioeroprosettia, ja Harding on elokuvan alussa aikomuksissa mennä naimisiin uuden kihlattunsa Melissa Reevesin (Jami Gertz) kanssa. Tarinan edetessä Harding eroaa Reevesistä ja palaa yhteen Thorntonin kanssa. Ero Eikjordin ja hänen vertailukohtiensa välillä piilee ihmissuhteiden kehityksessä. Thornton ja Harding ovat elokuvan alussa riidoissa mutta löytävät uudelleen yhteisen sävelen. Dalton puolestaan kohtaa *Dante's Peakin* pormestarin Rachel Wandon (Linda Hamilton), ja elokuvassa seurataan henkilöihahmojen suhteen muuttumista romanttiseksi.

Kuten Sanders (2009, 19) luonnehtii, katastrofielokuvissa on usein romanttinen yhteys kahden keskushenkilön välillä. *Dante's Peakissa*, *Twisterissä* ja monissa muissa elokuvissa tätä romanttista yhteyttä voisi kuvailla romanttiseksi sivujuoneksi, jossa seurataan joko romanttisen yhteyden syntymistä tai muuttumista vakavammaksi. Elokuvien loppuratkaisussa rakastuneet hahmot yleensä selviävät tapahtumista ja päätyvät parisuhteeseen. Romanttinen sivujuoni on valtavirtaelokuvassa hyvin tyypillinen, mutta *The Wavessa* siitä luovutaan. Eikjord on elokuvan alussa onnellisesti naimisissa, eikä avioparin suhteessa tapahdu merkittävää muutosta elokuvan edetessä. Alkupuolella perheen tuleva muutto aiheuttaa jännitteitä, ja Eikjordin vaimo Idun piikittelee Åkernesetin vuoren saavan mieheltä enemmän huomiota kuin hän. Samassa kohtauksessa Eikjordin osoitetaan kuitenkin olevan myös romanttinen, ja katsojille esitetään intiimi hetki pariskunnan välillä. Myöhemmin Eikjord laiminlyö hetkellisesti velvollisuutensa isänä, sillä hän unohtaa lapsensa autoon odottamaan palatessaan työpaikalleen varoittamaan katastrofin mahdollisuudesta. Tämä näyttäytyy kuitenkin poikkeuksena, sillä Eikjord esitetään tasapainoisena perheenisänä. Myös Knight (2016) huomauttaa arviossaan, että *The Waven* kuvaama parisuhde eroaa Hollywood-elokuvista: "Toisin kuin monissa amerikkalaisissa eepoksissa, puolisoitten välillä on suhteellisen vähän jännitettä, eikä kulisseista löydy romanttista tungettelijaa". Sen sijaan romantiikan voi *The Wavessa* nähdä kohdistuvan perheyksikköä kohtaan. Katsoja ei seuraa kahden hahmon lähentymistä, kuten tyypillisessä romanttisessa sivujuonessa, vaan perheenjäsenten yritystä säilyttää perheyksikkönsä ehjänä katastrofin sattuessa.

Romanttisen sivujuonen puute sallii Eikjordin poiketa valtavirtaelokuvan tyypillisestä sankarihahmosta. Häntä ei kuvata toimintasankariksi, kuten Dalton ja Harding, joiden nähdään esimerkiksi kaahaavan pakoon tulivuorenpurkausta ja pyörremyrskyä. Eikjord ei asetu Hollywoodin fyysisesti voimakkaaseen ja liioitellun maskuliiniseen sankarimuottiin, minkä myös Jouni Vikman (2016) huomaa todetessaan, ettei elokuvasta löydy "yliluonnollisen kyvykästä toimintasankaria, joka ryhtyisi ratkomaan ongelmia fyysisellä erinomaisuudellaan". Ero näkyy myös hahmojen roolituksessa, sillä Daltonia näyttelevä Pierce Brosnan ja Hardingia näyttelevä Bill Paxton olivat jo elokuvien ilmestyessä tunnettuja toimintarooleistaan. Molemmat ovat myös harteikkaampia ja lihaksikkaampia kuin Eikjordia esittävä Kristoffer Joner, joka on pikemminkin hintelä.

Dalton ja Harding ovat omilla tavoillaan myös emotionaalisesti epävaakaampia kuin Eikjord. Dalton on jäänyt erakoksi kihlattunsa kuoltua, ja Hardingilla on ongelmia suhteessaan Throntoniin. Heihin verrattuna Eikjord on tunne-elämältään tasapainoinen. Jopa silloin, kun lasten unohtaminen autoon

aiheuttaa riidan Eikjordin ja Idunin välillä, heidän suhteensa ei ole vaarassa. Tämä osoitetaan kohtauksella, jossa Eikjordin tytär kysyy huolestuneena, tulevatko vanhemmat nyt eroamaan. Eikjord naurahtaa: ”Ei! Ei, me emme eroa. Meillä oli pieni riita ja sitten olemme ystäviä.”

Eikjordin perheellisyyttä ja epämaskuliinisuutta suhteessa edeltäjiinsä voi pitää realistisena, sillä valtaosa todellisista geologeista on tuskin toiminta-sankareita, ja monet heistä ovat varmasti perheellisiä. Hollywood-elokuvien tyypillisistä piirteistä luopumisen voi myös nähdä osana tapaa, jolla pohjoismainen genre-elokuva tuo Yhdysvalloista omaksutun genererakenteen lähemmäs pohjoismaista katsojaa.

Stereotyypit näkyvät laimentuneina

Tutkijahahmojen representaatio perustuu usein voimakkaisiin stereotyyppiin. Tällöin tutkijahahmot ovat transtekstuaalisesti motivoituja. Eikjordin hahmoa tuleekin tarkastella suhteessa tutkijahahmojen tunnettuihin stereotyyppiin ominaisuuksiin, jotta voidaan osoittaa tavat, joilla hahmo avartaa tutkijarepresentaatiota realistisempaan suuntaan.

Tunnetuin tutkimus tutkijahahmojen stereotyypeistä on Roslynn D. Haynesin (1994; 2003) analyysi, joka keskittyy kirjallisuuteen, mutta Haynesin mukaan hänen analysoimansa stereotyypit toistuvat myös elokuvien puolella. Kaksi hallitsevinta stereotyyppiä ovat olleet hölmö tieteilijä sekä vaarallinen tutkija, jotka ovat Haynesin (2016, 33) mukaan muuttuneet elokuvissa vielä liioitellummiksi ja juurtuneemmiksi. Marcel C. LaFollette (1990) puolestaan on analysoinut tutkijoiden representaatiota asiatekstin puolella ja eritelty tutkijoiden stereotyyppisiä vuosina 1910–1955 ilmestyneissä lehtiartikkeleissa. Haynes ja LaFollette tunnistavat useita samankaltaisia stereotyyppioita huolimatta siitä, että toinen tutkimus koskee fiktiivistä ilmaisua ja toinen faktapohjaista.⁴ LaFollette (1990, viii) toteaa tutkimuksensa esipuheessa, että ”vastaavat tiedettä koskevat viestit kyllästävät kaikkia kulttuurisen ilmaisun muotoja”. Hyödynnän analyysissäni molempia tutkimuksia.

Eikjordissa on tunnistettavissa kolme tutkijahahmojen stereotyyppistä piirrettä, jotka ovat epäkäytännöllisyys (tai hajamielisyys), nerokkuus eli poikkeuksellinen älykkyys ja erityinen suhde tutkimuskohteeseen. Kaksi ensimmäistä piirrettä yhdistävät useampia Haynesin erittelemistä stereotyypeistä. Ne ovat myös tuttuja aiempien katastrofielokuvien tutkijahahmoista, mutta piirteet näkyvät Eikjordin kohdalla laimentuneessa muodossa.

Epäkäytännöllisyys ja hajamielisyys ovat erittäin yleisiä valkokankaan tutkijahahmoilla. Kuten valtaosa elokuvien esittämistä tutkijoista, Eikjord kuvataan henkilöksi, jonka on hankala keskittyä käytännöllisiin ja arkisiin asioihin – ainakin silloin, kun tutkimus valtaa hänen mielensä. Haynesin (1994, 40–41) mukaan piirre on periytynyt nykyisille tutkijahahmoille jo 1600- ja 1700-lukujen satiirista, jossa tieteen edustajiksi miellettyjen ”virtuoosien” kuvattiin olevan ”vieraantuneita todellisesta maailmasta”. Hahmon seuraajana voi pitää myöhemmin syntynyttä ”hajamielistä professoria”, joka on hahmona positiivisempi ja koomisempi (ibid., 3). Eikjordin epäkäytännöllisyys näkyy jo elokuvan alussa, kun hän ei osaa auttaa Idunia keittiön vesihanauksen korjaamisessa. Tätä tukee Eikjordin huolittelematon hiustyyli ja vaatetus, josta muut henkilöt myös hyväntahtoisesti vitsailevat. Vaikka Eikjord esitetään ajatuksiinsa uppoutuneena, tällä ominaisuudella ei kuitenkaan ole kovin vahingollisia seurauksia. Eikjordista paljastuu katastrofin koittaessa myös

4 Haynes käyttää tutkimuksessaan termejä ”scientist” ja ”researcher” eikä tee selkeää eroa luonnontieteellisten alojen ja ihmistieteiden välille. LaFolletten tutkimus käsittelee ilmeisesti vain luonnontieteellisiä tutkijoita.

toimintakykyinen perheenisä, ja hänen epäkäytännöllisyytensä jää lopulta hyvin vähäiseksi.

Epäkäytännöllisyyden käänttöpuoli on tutkijan nerokkuus eli poikkeuksellinen lahjakkuus tutkijan työssä. Eikjordin älykkyys näkyy erityisesti, kun hän onnistuu ainoana tutkijana ennustamaan vuoren sortumisen. Päähenkilöiksi asemoidut tutkijat ovatkin elokuvissa usein nerokkaita, poikkeuksellisia tutkijoita, kuten myös Dalton ja *Twisterin* molemmat päähenkilöt. Eikjord eroaa joukosta siksi, että hänen ei kerrota olevan alansa huippu. Dalton on korkeassa asemassa Yhdysvaltain geologisessa tutkimuskeskuksessa ja Thornton ja Harding puolestaan johtavat urauurtavaa tutkimusryhmää. Heihin verrattuna Eikjord on kuin ahkera ja tarkkanäköinen rivityöntekijä. Hänen asemaansa ammattiyhteisössä voi pitää realistisesti motivoituna, sillä valtaosa todellisista tutkijoista ei ole alansa huippuja.

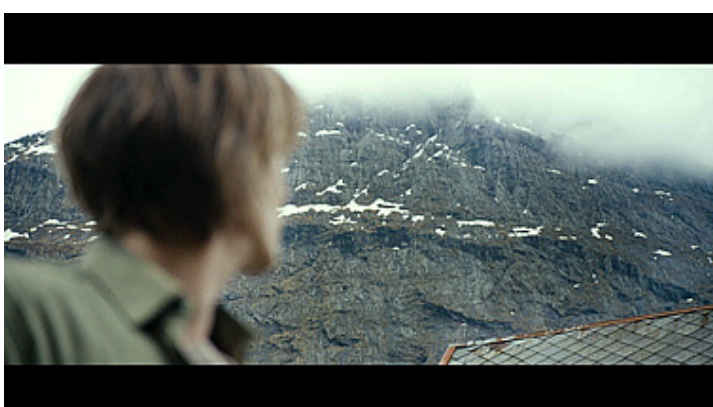
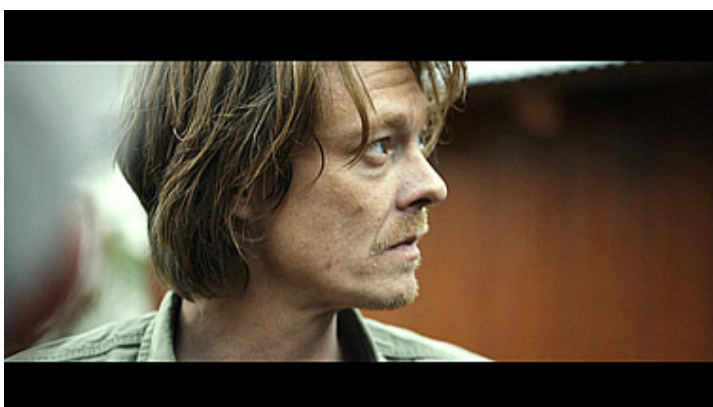
Eikjord on myös omistautunut tutkimukselleen. Vikman (2016) kuvaileekin hänen olevan ”pienen tutkimusryhmän pedantti jäsen, joka uskoo asioiden tarkistamiseen”. Kun tutkimusasemalla vietetään Eikjordin läksiäisiä, johtaja Øvrebø vitsailee, että muille ”tulee olemaan valtava helpotus, kun ei tarvitse tarkistaa kaikkea kolmeen kertaan”. Analysoidessaan lehtiartikkeleissa kuvattujen tutkijoiden stereotyyppisiä myös LaFollette (1990, 106) kiinnittää huomiota siihen, että älykkyuden ja luovuuden lisäksi juuri ahkeruus (*diligence*) yhdistetään usein sankarillisiin tutkijahahmoihin.⁵

Lahjakkuudestaan huolimatta Eikjord poikkeaa stereotyyppisestä tutkijasta siksi, ettei hän ole eristäytynyt muusta yhteisöstä ja hänellä on terveitä ihmissuhteita. Tutkijahahmojen historiassa nerokkuus on useimmiten tuonut mukanaan tunteettomuuden ja eristäytyneisyyden. Jo Victor Frankenstein teki Mary Shelley'n alkuperäisessä romaanissa (*Frankenstein; or, the Modern Prometheus*, 1818) tutkimuksensa salassa ja muuttui sen myötä epäsosiaaliseksi ja kykenemättömäksi ylläpitämään ihmissuhteita. Haynesin (1994, 74–91) mukaan tunteettomuus onkin yhdistetty tutkijahahmoihin romantiikan ajan kirjallisuudesta asti. Eikjord ei kuitenkaan ole sen paremmin tunteeton kuin eristäytynytkään. Katsojalle näytetään heti elokuvan alussa esimerkiksi yhteinen päivällinen perheen kanssa. Eikjordilla esitetään myös olevan hyvä suhde sekä työtovereihin että naapureihin, mikä on kaukana tunteettoman tutkijan stereotyyppistä, jolle on ominaista sekä sosiaalinen eristäytyminen että tukahdutettu inhimillinen tunne-elämä. Eikjordilla ilmenee ainoastaan hetkittäisiä oireita tutkijahahmojen kroonisesta tunteettomuudesta, mitä käsitellen tarkemmin artikkelin lopulla.

Merkittävä yhteinen piirre Eikjordin ja hänen edeltäjiensä välillä on erityinen suhde tutkimuskohteeseen. Kyseessä ei ole Haynesin tai LaFolletten korostama ominaisuus, mutta se on ilmeinen ainakin katastrofielokuvien keskeisille tutkijahahmoille. Siinä missä elokuvan muut tutkijat tuntuvat suhtautuvan työhönsä ulkokohtaisemmin, tutkimuskohde on Eikjordille jollakin tapaa henkilökohtainen, ja hän ymmärtää kohdetta paremmin kuin kukaan muu. Sama pätee myös Daltoniin sekä molempiin *Twisterin* päähenkilöihin, jotka kaikki pystyvät ”lukemaan” tutkimaansa ilmiötä muita tutkijoita paremmin. Eikjordin ja tutkimuskohteena olevan vuoren erityistä suhdetta representoidaan myös kuvakerronnassa: yhdessä elokuvan alkupuolen kohtauksessa Eikjord keskustelee ulkona vaimonsa ja naapureidensa kanssa, mutta kääntyy kesken keskustelun katsomaan vieressä kohoavaa vuorta (kuvat 3–6).

Kuva–vastakuva-leikkauksen Eikjordin ja vuoren välillä voi tulkita jopa niin, että vuori olisi kohtauksessa mukana oleva henkilö, jonka vain Eikjord näkee. Cynthia Belmont (2007, 352) onkin todennut, että juuri luonnon-

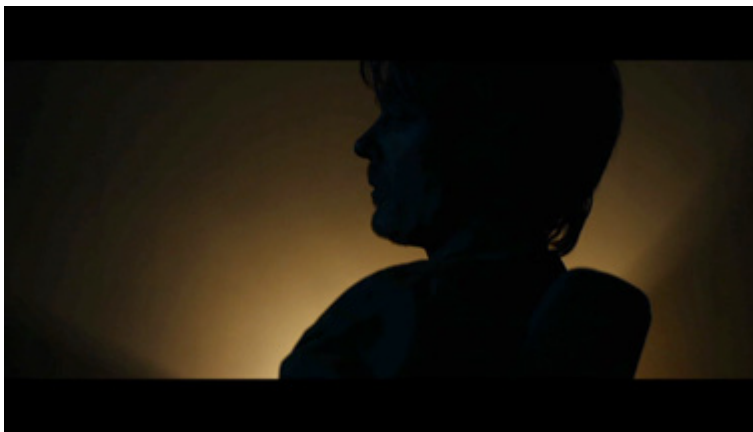
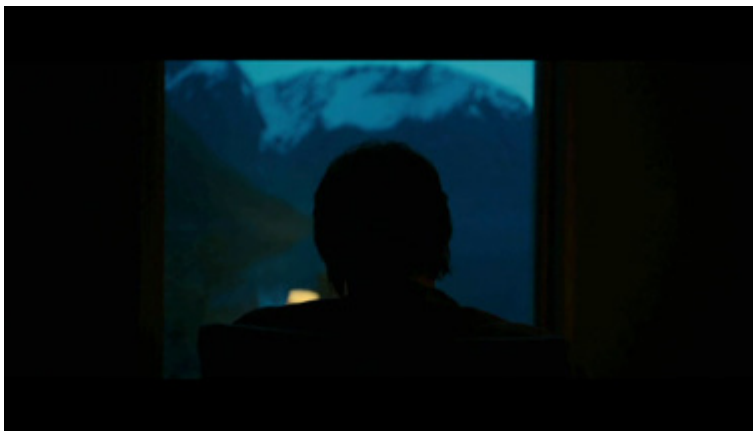
5 LaFollette käyttää sankarillisen tutkijan stereotyyppistä nimeä ”Amerikan uusi sankari” ilmeisesti lähinnä siksi, että hän analysoi amerikkalaista mediaa. Laajennan tässä yhteydessä stereotyyppin koskemaan sankarillisia tutkijoita ylipäätään. Samoin tekee Frayling (2005, 40) LaFolletten tutkimusta käsitellessään.



The Wave. Kristian Eikjordin huomio kiinnittyy vuoreen kesken keskustelun. Vuori näyttäytyy kuin henkilönä, jonka vain Eikjord näkee. Kuvat: kuvakaappaukset DVD:ltä.

katastrofeja kuvaavissa elokuvissa luonto kuvataan aktiiviseksi agentiksi, joka joissakin tapauksissa muistuttaa katsojan näkökulmasta henkilöahmoa. Tämä juonne jää *The Wave*ssa vähäisemmäksi kuin esimerkiksi *Dante's Peak*issa, jossa henkilöahmot jopa puhuvat vuoresta feminiinillä persoonapronominilla *she*.

Eikjordin yhteyttä vuoreen korostetaan myös myöhemmässä kohtauksessa, jossa hän havahtuu unestaan hetkeä ennen vuoren sortumista (kuvat 7–8). Nukkumapaikaltaan nojatuolista Eikjordin näkee suoraan pian sortuvalle vuorelle, jolloin syntyy vaikutelma, että vuori olisi herättänyt hänet. Yhteys tutkimuskohteeseen jää kuitenkin hillitymmäksi kuin esimerkiksi Hardingin suhde myrskyihin *Twister*issä. Hardingin kuvaillaan ”tietävän mitä myrsky ajattelee”, ja häntä kutsutaan ”ihmisbarometriksi”. Yhteys Eikjordin ja vuoren välillä ei ole niin alleviivattu ja mystinen, ja sitä voi siksi pitää asteen realistisempänä.



The Wave. Kuva–vastakuva-leikkaus synnyttää vaikutelman, että ikkunasta näkyvä vuori herättää nukkuvan tutkijan. Kuva: Kuvakaappaukset DVD:ltä.

Merkittävin ero Eikjordin ja hänen edeltäjiensä suhteissa tutkimuskohteisiin löytyy niiden motivoinnista. Sekä *Twister*issä että *Dante's Peak*issa suhde tutkimuskohteeseen motivoidaan henkilöhistoriallisesti. Thorntonin isä kuolee voimakkaassa pyörremyrskyssä, mikä ohjaa hänet myrskytutkijaksi. Dalton puolestaan menettää kihlattunsa tulivuorenpurkauksessa, mikä

saa hänet omistautumaan työlleen ja korostamaan turvallisuutta. Eikjordin suhdetta tutkimuskohteeseen ei perustella henkilöhistoriallisesti, eikä sitä selitetä muulla kuin tutkijan huolellisuudella ja omistautuneisuudella. Hänen tutkimusalueensa ja ammattinsa ei ole valikoitunut vain siksi, että siihen liittyvä tragedia olisi osunut hänen kohdalleen. Tätä voi pitää realistisesti motivoituna valintana, sillä epäilemättä valtaosa todellisista tutkijoista ei ole päätyntä tehtäväänsä tragedian vuoksi.

Epäkäytännöllisyys, nerokkuus ja erityinen suhde tutkimuskohteeseen näkyvät Eikjordin kohdalla laimentuneessa muodossa. Hän on vain hieman epäkäytännöllinen ja hajamielinen mutta harmittomalla tavalla. Hän on nerokas, mutta ei ole alansa huippu eikä eristäytynyt yhteisöstään. Hänellä on erityinen suhde tutkimuskohteeseensa, mutta tämä johtuu vain siitä, että hän on älykäs ja hyvä työssään. *The Waven* tutkijakuvaus tukeutuu siis osin stereotyyppisiin piirteisiin mutta ei mukaudu niihin täysin.

Sankarillinen tutkija

Vaikka Eikjord ei ole perinteinen toimintasankari, häntä voi kutsua sankarilliseksi tutkijaksi. Eikjord esitetään sankarina, jonka tutkimusta motivoi huoli yhteisön turvallisuudesta ja joka on valmis vaarantamaan henkensä läheistensä vuoksi. Haynes pitää 1900-luvun alkupuolella syntynyttä sankarillisen tutkijan stereotyyppiä varhaisemman, jalon tutkijan stereotyyppin perillisenä. Jalon tutkijan juuret Haynes on jäljittänyt Sir Francis Baconin utopiateokseen *Uusi Atlantis* (*New Atlantis*, 1627). Haynesin (2003, 245) tulkinnassa jalo tutkija on ”altruistinen idealisti, joka etsii yhteistä hyvää” ja joka kannattaa tiimitutkimusta sekä tiedon avointa jakamista. Kuvaus sopii Eikjordiin, sillä hän suorittaa tutkimusta osana tutkimusryhmää ja palaa jakamaan oivalluksensa ryhmän kanssa sittenkin, kun hänen työsuhteensa on jo päättynyt.

Eikjordilla on paljon yhteistä myös LaFolletten (1990, 106) kuvaileman sankarillisen tutkijan kanssa. Jo mainittujen ahkeruuden ja älykkyyden lisäksi LaFolletten sankaritutkija on myös onnekas, mikä pätee myös Eikjordiin: hän selviää hyökyaallon alta hyvällä tuurilla lukittautumalla autoon. Ja sattumalta hän löytää Idunin ja Sondren juuri kun he ovat hukkumaisillaan vedellä täyttyvässä pommisuojaassa. LaFolletten (ibid., 107) mukaan sankarilliset tutkijat eivät voi epäonnistua, sillä kyse on vain siitä, milloin he onnistuvat.

Merkittävä ero Eikjordin sankarillisuudessa näkyy suhteessa katastrofielokuvan genreen. Kuten Sanders (2009, 27) toteaa *Kiitorataa* (*Airport*, USA 1970) analysoidessaan, genren elokuvissa on yleensä asiantuntijoita, jotka soveltavat tarinan edetessä erityisosaamistaan. Eikjord on ammattinsa vuoksi Geirangerin katastrofin paras asiantuntija, mutta hän ei juurikaan pääse soveltamaan osaamistaan. Kun hälytys annetaan, Eikjord ohjastaa pakenevia ihmisiä suuntaamaan mahdollisimman pian vuorenrintettä ylös, sillä hän tietää muita paremmin tulevan aallon korkeuden ja nopeuden. Tämän kohtaamisen jälkeen Eikjordille ei kuitenkaan ole hyötyä hänen asiantuntemuksestaan. Hänen kohtaamansa haasteet ovat lähinnä fyysisiä, kuten pitkä sukellus pommisuojaan, sekä henkisiä, kuten laskeutuminen hukkuneiden turistien täyttämään bussiin. *The Wave* poikkeaa näin katastrofielokuvan perinteestä, sillä Dalton, Thornton ja Harding hyödyntävät kaikki asiantuntemustaan katastrofista selviytyäkseen. Asiantuntijan avuttomuuden voi nähdä vahvistavan hahmon realistisuutta, sillä on helppo uskoa, ettei tutkimustyöhön tottunut geologi todennäköisesti hyötyisi asiantuntemuksestaan tsunamin jälkimainingeissa.

Eikjord poikkeaa edeltäjistään katastrofielokuvassa myös siksi, että hänen roolinsa moraalittoman toiminnan vastustajana jää vähäiseksi. Haynes (2003, 246) on esittänyt, että siinä missä varhaisemmat jalot tutkijat esitettiin yhteiskunnallisina johtajina, sankarilliset tutkijat on esitetty toisen maailmansodan jälkeen useammin uhreina, jotka protestoivat moraalitonta toimintaa vastaan. Tässä suhteessa sankaritutkijat eroavat merkittävästi baconilaisista jaloista tutkijoista, jotka olivat Haynesin (ibid., 245) mukaan jopa valmiita sensuroimaan vahingollista tietoa, jos sen paljastaminen ei olisi yhteisölle hyväksi. Katastrofielokuvassa sankaritutkijoiden altavastajaan asema näkyy konfliktina tutkijan ja auktoriteettiasemassa olevan johtajan välillä. Esimerkiksi *Dante's Peakissa* Dalton haluaisi evakuoida kaupungin varmuuden vuoksi, mutta hänen johtajansa Paul Dreyfus (Charles Hallahan) ja kaupungin johto vastustavat sitä kustannuksiin vedoten. Vastaava konflikti on katastrofielokuvien historiassa vanhempi kuin pääosaan nostetut tutkijat: jo *Tappajahain* (*Jaws*, USA 1975) päähenkilö, poliisipäällikkö Brody (Roy Scheider) haluaisi sulkea pikkukaupungin uimarannat epäilyllä haihyökkäyksen takia, mutta kaupungin pormestari pelkää menetystä turistikauden tuotoissa.

Katastrofielokuvien konflikteissa on usein kyse vaarallisen tiedon paljastamisesta: päähenkilö haluaisi varoittaa ihmisiä ennalta, mutta auktoriteetti estää sen. Sama konflikti on läsnä myös *The Wavessa*, mutta sen esitystapa ja keskeisyys poikkeavat merkittävästi aiemmista katastrofielokuvista. Kun tutkijat havaitsivat, että osa Åkernesetin halkeamaa valvovista mittauslaitteista on hajonnut epäilyttävästi, Eikjord haluaisi heti varoittaa Geirangerin asukkaita. Øvrebø kuitenkin vastustaa asiasta kertomista ja tekee johtajana lopullisen päätöksen asiasta. *The Waven* arvosteluissa (esim. Berardinelli 2016) asetelmaa on verrattu *Tappajahain*, mutta vaikka Øvrebø mainitsee myös turstisesongin, hän selittää Kristianille, ettei kysymys ole voittojen asettamisesta ihmishenkien edelle: "Emme voi nostaa meteliä joka kerta, kun epäilemme jotakin siellä ylhäällä. Mitä sitten teemme, kun se todella tapahtuu?" Øvrebø on siis huolissaan, että jos he varoittavat jokaisesta epäilystä, heitä ei tosi paikan tullen oteta enää vakavasti.

Konfliktista ei synny keskeistä jännitettä tarinaan, sillä Eikjordin ja Øvrebøn riita ratkeaa samassa kohtauksessa kuin se alkaakin. Ainakin elokuvan yhdysvaltalaisissa arvosteluissa Øvrebø rinnastetaan kuitenkin suoraan *Tappajahain* pormestariin tekemättä eroa hahmojen motivaatioissa (esim. Hoffman 2016). Lähemmällä tarkastelulla on selvää, että myös Øvrebø toimii yleisen turvallisuuden nimissä ja että hahmojen välisessä konfliktissa on kyse pikemminkin menettelytapoja koskevasta erimielisyydestä. Vikman (2016) huomauttaakin arviossaan, ettei elokuvassa ole "pahista, joka myötävaikuttaisi tilanteen pahenemiseen haluttomuudellaan toimia". Øvrebøsta ei siis muodostu tarinan antagonistia, ja protestoivan altavastajaan rooli jää Eikjordin kannalta vähäpätöiseksi. Hahmojen välinen konflikti on osin transtekstuaalisesti motivoitu, sillä se on tunnistettava elementti monissa genren elokuvissa, mutta *The Wave* esittää konfliktin realistisemmin.

Vaikka Eikjord muistuttaa jonkin verran aiempia sankarillisia tutkijahahmoja, hän ei mukaudu täysin stereotyyppiin. Hänen sankaruutensa ei näy asiantuntijatiedon soveltamisena, kuten monissa aiemmissa katastrofielokuvissa, eikä hänestä tehdä auktoriteetteja vastaan kamppailevaa tutkijahahmoa. Poikkeavuus genren tutkijahahmoista on huomattu myös vastaanotossa, ja esimerkiksi JoBlo's Movie Emporium -sivuston (2016) arvostelussa hahmoa kuvaillaan "jokamieheksi" ja "samastuttavaksi sankariksi".

Tutkijan tunteettomuus ja alarmismi

Sankarillisuudesta huolimatta Eikjordilla ilmenee lieviä piirteitä tunteettoman tutkijan stereotyypistä. Haynes (2003, 248–250) käyttää näistä tutkijahahmoista termiä *inhuman researcher*, minkä suomentaminen on ongelmallista, sillä Haynesin hahmot ovat ”epäinhimillisyydestään” huolimatta ihmishahmoja. Tunteettoman tutkijan juuret ovat Frankensteinissa, ja stereotyypille on ominaista erityisesti inhimillisen tunnemaailman tukahduttaminen tutkimustyön kustannuksella.

Tunteettomuus on kiistatta liian vahva sana kuvaamaan Eikjordia edes huonoimmalla hetkellä, mutta hänessä näkyy silti muutamia tunteettomalta tutkijalta periytyneitä piirteitä. Hänen vaimonsa esimerkiksi kokee saavansa mieheltään vähemmän huomiota kuin tutkimuskohde, ja hän unohtaa lapsensa autoon odottamaan tuntikausiksi mennessään tarkistamaan mittauslaitteita. Jopa katastrofin koittaessa Eikjord pysyy puhelimesta kollegoidensa kanssa, kunnes hänen tyttärensä tulee kysymään, mitä on tapahtumassa. Vasta tyttären sanat saavat Eikjordin havahtumaan ja huolehtimaan perheensä turvallisuudesta.

Eikjordin laiminlyönnit saavat erityisen merkityksen, koska hän on ammatiltaan tutkija. Vähäininkin tunteettomuus liittyy Eikjordin kohdalla tieteeseen, sillä juuri tutkimustyö vie hänen huomionsa pois vaimosta ja perheestä. Tällä tapaa Eikjord muistuttaa Frankensteinia, joka Mary Shelley'n alkuperäisessä romaanissa muuttuu tunteettomaksi ja eristäytyneeksi silloin, kun hän uppoutuu tutkimustyöhönsä. Eikjordin tunne- ja perhe-elämää häiritsevä omistautuminen tutkimukselle osoittaa, että tiede assosioidaan yhä helposti epäempaattisuuteen ja tunnekylmyyteen. Haynesin (1994, 74–91) mukaan romantiikan kirjallisuudessa syntyi valtavirtaan juurtunut käsitys, jonka mukaan tieteellinen rationalismi uhkaa inhimillisyyttä ja tiede redusoi maailman materialistiseksi tunteiden ja inhimillisen kokemuksen kustannuksella. Tämä stereotypia näyttää olevan yhä jossain määrin elossa.

Eikjord myös tajuaa laiminlyöntiensä merkityksen: unohdettuaan lapset autoon hän on katuvainen ja irrottautuessaan puhelimesta katastrofin koittaessa hän haluaa järkyttyneenä tyttärtään. Eikjord on hyvin inhimillinen hahmo ja hänen vähäiset tunteettomuuden piirteensä juontuvat suoraan tieteellisestä toiminnasta, mikä on elokuvien tutkijahahmoille tyypillistä. Se, että Eikjordilla on yhteisiä piirteitä myös Frankensteinin kanssa, osoittaa, että tunteettomuus yhdistetään yhä vahvasti tieteelliseen toimintaan ja tutkijoihin. Tämä on merkittävää erityisesti siksi, että Haynesin (1994, 2) sanoin fiktiiviset tutkijat ovat ”ilmaisuja heidän luojiensa reaktioista tieteen ja teknologian rooleihin tietyissä sosiaalisissa konteksteissa”. Samalla nämä fiktiiviset ilmaisut ylläpitävät edustamiaan stereotypioita toisintamalla niitä.

Tutkijakuvan kannalta pidän merkittävänä myös sitä, että *The Wave* esittää *Dante's Peak*in tapaan tilanteen, jossa tieteellisen yhteisön vähemmistöön lukeutuvat alarmistit ovat lopulta oikeassa. Sandersin (2009, 18–19) mukaan katastrofielokuvilla on usein opetus, joka esittää ihmisten joko aiheuttaneen katastrofin tai reagoineen siihen virheellisesti. *The Wavessa* tämä ”virhe” on olla varoittamatta Geirangerin asukkaita jo ennalta. Vaikka Øvrebøn päätös on perusteltu, olisi ihmishenkiä kiistatta pelastunut, jos Eikjordia olisi kuunneltu.

The Wavessa ja *Dante's Peak*issa piilee kaksi kyseenalaista opetusta. Ensiksi elokuvien kertomukset osoittavat, että alarmisteja tulisi kuunnella tieteen instituutioiden ja tiedemaailman yleisen mielipiteen sijaan. Toiseksi molemmissa elokuvissa tieteellisen instituution sekä hallinnon reaktio ja varautuminen

katastrofiin osoittautuvat riittämättömiksi. Vaikka *The Wave* kuvaa tutkijoita pääasiassa positiivisessa valossa, elokuva tulee tukeneeksi tiedevastaista eetosta, jonka mukaan tieteelliset instituutiot voivat olla jopa tahattomasti vaarallisia esimerkiksi jäykän rakenteensa vuoksi. Samankaltainen asenne näkyy esimerkiksi rokotekriittisyydessä tai ilmastonmuutoksen kieltämisessä, jotka yhä saavat suhteettomasti huomiota mediassa. Tiedevastaisuus on myös usein tunnepohjaista samoin kuin elokuvien tutkijahahmojen ennustukset. Vaikka Eikjord on havainnut mittauslaitteiden hajonneen, hänellä ei ole faktapohjaisia todisteita hypoteesilleen maanvyörystä, ja vasta hetkeä ennen vuoren sortumista hän saa lisätodisteita aiempia maanvyöryjä koskevasta tutkimustiedosta. Hänen vaatimuksensa kaupunkilaisten varoittamisesta on siis lähinnä tunnepohjainen.

Tältä osin *The Wave* mukautuu myös täysin genrekonventioihin, sillä niin Dalton ja Harding kuin *Tappajahain* poliisikin ovat oikeassa pahoissa aavistuksissaan. Konventio on niin tunnettu, että katsojat tietävät odottaa sitä ennalta. Mukautumalla katastrofielokuvan kaavaan *The Wave* tuleekin todennäköisesti tahattomasti tukeneeksi tieteellisten instituutioiden vastaista ajatusmallia.

Muuttuva tutkijakuva

Artikkelin alussa esitin, että valtavirtaelokuvan tutkijakuvaus on muutostilassa. Vaikka tutkijoiden representaatiosta 2000-luvun elokuvassa ei ole saatavilla määrällistä tutkimusta, voidaan viime vuosien suosituista elokuvista löytää runsaasti esimerkkejä, jotka viittaavat tutkijakuvan muuttuvan monisyysemmäksi ja positiivisemmaksi. Esimerkiksi *Da Vinci -koodin* (*The Da Vinci Code*, USA 2006) aloittaman elokuvasarjan päähenkilö Robert Langdon on neuvokas humanistisankari. Tutkijat voidaan kuvata myös ambivalentisti, kuten Marvel Studiosin supersankarielokuvissa (esim. *The Avengers*, USA 2012), joissa tiede sekä aiheuttaa uhkia että auttaa torjumaan niitä.

The Waven analyysissä olen keskittynyt tutkijakuvan muutokseen katastrofielokuvan genressä. *The Wave* esittää tutkijahahmon, jossa stereotyyppiset piirteet näkyvät laimeampina kuin hahmon edeltäjien kohdalla Hollywood-elokuvissa. Hahmoon liitetään enemmän realistisesti motivoituja ominaisuuksia, jotka vahvistavat elokuvan ja hahmon uskottavuutta. *The Waven* tehtyjä johtopäätöksiä ei kuitenkaan voi suoraan yleistää, sillä ei ole selvää, onko tutkijakuvan poikkeavuus osoitus laajemmasta muutoksesta tutkijahahmojen representaatiossa vai pelkästään seurausta siitä, että elokuva on tuotettu Hollywoodin tuotantojärjestelmän ulkopuolella. Kontrastia *The Waven* ja Hollywoodin katastrofielokuvien välillä korostetaan elokuvan arvosteluissa, mikä vihjaa, että myös tutkijakuva saattaa poiketa pikemminkin pohjoismaisen taustansa kuin laajemman muutoksen vuoksi.

The Wave esittää päärooliin nostetun tutkijan, joka mukautuu ulkoisilta piirteiltään tutkijahahmojen enemmistöön, mutta joka esitetään vähemmän stereotyyppisenä kuin vastaavat hahmot Hollywoodin katastrofielokuvissa. *The Wave* ei täysin hylkää tutkijahahmojen tai lajityypin stereotyyppisiä, mutta se avartaa representaatiota realistisempaan suuntaan. Elokuvan tutkijarepresentaation kannalta olisi seuraavaksi tutkittava, kuinka yleistä *The Waven* kaltainen stereotyyppien laventaminen on sekä katastrofielokuvan genressä että valtavirtaelokuvassa ylipäätään.

Kirjallisuus

- Belmont, Cynthia (2007) "Ecofeminism and the natural disaster heroine". *Women's Studies* 36, 349–372.
- Berardinelli, James (2016) "Wave, The". *ReelViews* <<http://www.reelviews.net/reelviews/wave-the>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Dyer, Richard (2002) *The Matter of Images: Essays On Representations*. London: Routledge.
- Frayling, Christopher (2005) *Mad, Bad and Dangerous?: The Scientist and the Cinema*. London: Reaktion.
- Gustafsson, Tommy & Kääpä, Pietari (2015) "Introduction: Nordic Genre Film and Institutional History". Teoksessa Tommy Gustafsson & Pietari Kääpä (toim.) *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–17.
- Haynes, R. D. (1994) *From Faust to Strangelove: Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Haynes, R. D. (2003) "From alchemy to artificial intelligence: stereotypes of the scientist in Western literature". *Public Understanding of Science* 12, 243–253.
- Haynes, R. D. (2016) "Whatever happened to the 'mad, bad' scientist? Overturning the stereotype". *Public Understanding of Science*, vol. 25:1, 31–44.
- Hoffman, Jordan (2016) "The Wave Review – impending doom and a big red button can't stop this dull ride". *The Guardian* <<https://www.theguardian.com/film/2016/mar/04/the-wave-review-impending-doom-dull-ride-roar-uthaug>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Internet Movie Database, "The Wave" <<http://www.imdb.com/title/tt3616916/>> (linkki tarkistettu 25.5.2017).
- Jacobson, Colin (2016) "The Wave". *DVD Movie Guide* <<http://www.dvdmag.com/wave.shtml>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Joblo's Movie Emporium (2016) "Review: The Wave". <<http://www.joblo.com/movie-news/review-the-wave-858>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Johanson, MaryAnn (2015) "The Wave (Bølgen) movie review: disaster, Scandinavian style". *FlickFilosopher* <<http://www.flickfilosopher.com/2015/11/the-wave-bolgen-movie-review-disaster-scandinavian-style-lff2015.html>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Jouhaneau, Jacques (1994) "Les scientifiques vus par les cinéastes". Teoksessa Alexis Martinet (toim.) *Le Cinéma et la Science*. Pariisi: CNRS, 248–261.
- Knight, Chris (2016) "The Wave review: Small town thriller does tension right". *National Post* <<http://news.nationalpost.com/arts/movies/the-wave-review-small-town-thriller-does-tension-right>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- LaFollette, Marcel C. (1990) *Making Science Our Own: Public Images of Science 1910–1955*. Chicago: University of Chicago Press.
- Norwegian Film Institute (2015) "The Wave launches Haugesund". <<http://www.nfi.no/english/news/the-wave-lanuches-haugesund>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Rosenqvist, Juha (2016) "The Wave". *Film-o-Holic* <<http://www.film-o-holic.com/arvostelut/the-wave/>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Sanders, John (2009) *Studying Disaster Films*. Leighton: Auteur.
- Singer, Matt (2015) "Review: 'The Wave' Shows What's Wrong With Recent American Disaster Movies". *Screen Crush* <<http://screencrush.com/the-wave-review-fantastic-fest/>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Vikman, Jouni (2016) "The Wave". *Episodi* <<http://www.episodi.fi/elokuvat/the-wave/>> (linkki tarkistettu 24.5.2017).
- Weingart, Peter, Muhl, Claudia & Pansegrau, Petra (2003) "Of power maniacs and unethical geniuses: science and scientists in fiction film". *Public Understanding of Science* 12, 279–287.

Kimmo Laine

FT, lehtori, elokuvatutkimus, Oulun yliopisto

Elämän ja kuoleman lihamylly

Näytelmäelokuvien aiheet eivät Pohjoismaissa ole useinkaan kunnioittaneet kansallisia rajoja. Jo ruotsalaisen elokuvan niin sanotulla kultakaudella (n. 1916–1924) tuli tavaksi etsiä filmattavaa kirjallisuutta yhtä lailla Norjasta (Henrik Ibsen, *Terje Vigen*, 1917), Tanskasta (Herman Bang, *Siivet/Vingarne*, 1916) ja Suomesta (Johannes Linnankoski, *Sången om den eldröda blomman / Laulu tulipunaisesta kukasta*, 1919) kuin Ruotsista. Erityisesti kansainväliselle yleisölle – Ruotsin kultakausi oli maailmalla laajasti ihailtu (Horak 2016, 465–474) – pohjoinen eksotiikka lienee ollut riittävä yhteinen tekijä peittämään mahdolliset kansalliset erityispiirteet, eikä asia näytä yleensä tuottaneen kohtuutonta päänvaivaa Pohjoismaiden sisälläkään.

Seuraavina vuosikymmeninä pohjoismainen aiheiden kierrättäminen sai monenlaisia muotoja. Tavallisimman tavan eli rajojen yli *sovitettujen kirjallisuusfilmatisointien* lisäksi muita tyyppillisiä kierrättämisen muotoja olivat:

Alkuuperäiskirjoitusten uudelleenfilmatisoinnit. Elokuvien aiheita ei lainattu pelkästään naapurimaiden kirjallisuudesta vaan myös suoraan elokuvista. Ehkä tunnetuin tällainen tapaus on veijaririkossarja Olsen-banden, joka käynnistyi Tanskassa vuonna 1968 ja jota alettiin versioida Norjassa vuotta myöhemmin ja Ruotsissa (nimellä Jönsson-ligan) vuonna 1981 (ks. Gustafsson & Kääpä 2015, 7–8).

Kieliversiot. Samasta elokuvasta saatettiin kuvata yhdellä kertaa versiot eri kielillä. Esimerkiksi Teuvo Tulio tavoitteli pohjoismaisia markkinoita tekemällä elokuvistaan yhtä aikaa sekä suomen- että ruotsinkieliset versiot (esimerkiksi *Levoton veri/Oroligt blod*, 1946) käyttäen osin samoja ja osin eri näyttelijöitä kielitaidon mukaan.

Rinnakkaisversiot. Samasta aiheesta on toisinaan tehty myös useampi eri maissa ja kokonaan tai osin eri tekijäjoukolla toteutettu versio. Hyvän esimerkin tarjoavat Arne Mattssonin Ruotsissa ohjaama *Ingen morgondag* (1957) ja William Markuksen Suomessa ohjaama *Verta käsissämme* (1958). Molempien pohjalla on Volodja Semitjovin sovitus Mika Waltarin pienoisoromaanista *Ei koskaan huomispäivää* (1942), ja ne kuvattiin Svea Filmin ja Suomen Filmiteollisuuden yhteissopimuksella suunnilleen yhtä aikaa.

Tällaisten perusmuotojen puitteisiin ja välimaastoon sijoittuu monenlaisia variaatioita elokuva-aiheiden kierrättämisestä ja versioinnista. Tässä katsauksessa esille nousee yksi kiinnostavalla tavalla näiden perusmuotojen lomaan sijoittuva elokuvapari Suomesta ja Ruotsista, Nyrki Tapiovaaran *Varastettu kuolema* (1938) ja Alf Sjöbergin *Elämä panoksena (Med livet som insats)*, 1940). Ne pohjautuvat molemmat vapaasti suomenruotsalaisen Runar Schildtin novelliin ”Köttkvarnen” (”Lihamyly”), joka ilmestyi alun perin Schildtin kokoelmassa *Hemkomsten och andra noveller* (1919, suom. *Kotiinpaluu ja muita novelleja*, 1922). Erittelen näiden kahden elokuvan tuotantollista taustaa sekä niiden erilaisia tulkintoja samasta kirjallisesta lähtökohdasta. Erityisesti tarkastelen niiden tapaa kuvata vastarintaliikettä.

Käännekohta

Elokuvien tuotannollisessa lähtökohdassa ja elokuvahistoriallisessa asemassa on monia samankaltaisia piirteitä. Kummankin elokuvan ohjaajalla oli teatteritausta: Tapiovaara aloitti taiteellisen työnsä Helsingin Työväen näyttämön nuorena ja kohutuna ohjaajana. Sjöberg taas teki pitkän ja merkittävän uran Ruotsin päänäyttämön Dramatenin ohjaajana. Kumpikin elokuva oli ohjaajansa toinen, tosin Tapiovaaran *Juha* (1937) oli valmistunut edellisenä vuonna, kun taas Sjöberg piti välillä yli vuosikymmenen tauon, vaikka hänen omaperäinen jäämeridraamansa *Den Starkaste* (1929) oli herättänyt laajaa huomiota.

Sekä *Varastettu kuolema* että *Elämä panoksena* olivat suurten tuotantoyhtiöiden ulkopuolisia yksityisiä projekteja. Edellisen tuotti kuvaaja Erik Blomberg, ja rahoitusta saatiin lyhytelokuvantekijä Eva-Lisa Viljasen avulla (Uusitalo et al. 1995, 254). Tapiovaaran seuraavia elokuvia varten perustettiin *Varastetun kuoleman* valmistumisen jälkeen tuotantoyhtiö Eloseeppo Oy. *Elämä panoksena* valmistui vastaavalla tavalla pääosanesittäjä Åke Ohbergin luotsaaman vastaperustetun tuotantoyhtiön puitteissa ja yksityiseltä tukijalta saadulla rahoituksella (Lundin 1979, 23). Molemmissa produktioissa oli lisäksi mukana runsaasti tekijöiden ystäviä ja tuttuja.



Varastettu kuolema (1938). Julistekuva: KAVI.

Elämä panoksena / *Med livet som insats* (1940). Julistekuva: Svenska Filminstitutet.

Lisäksi kumpaakin elokuvaa on pidetty oman maansa elokuvatuotannon käännekohtana. *Varastettu kuolema* nousi ennen kaikkea toisen maailmansodan jälkeen useammankin nuoren elokuvantekijäpolven esikuvaksi, poikkeukselliseksi esimerkiksi riippumattomana tuotetusta, ilmaisultaan kokeilevasta ja sisällöltään ei-nationalistisesta elokuvasta (ks. Laine 2017). *Elämä panoksena* jakoi aikalaiskritiikkiä jyrkästi: jotkut arvostelijat pitivät elokuvaa asetelmallisena, teatterimaisena ja kirjallisena, mutta toiset näkivät elokuvan sensaatiomaisena läpimurtona (Svensk filmdatabas 2017). Myös esimerkiksi vaikutusvaltainen elokuvahistorioitsija Gösta Werner (1970, 75–76) arvioi sen jälkikäteen käännekohtaksi, josta ruotsalainen elokuva lähti uuteen nousuun.

Adaptaatiohistorialtaan *Varastettu kuolema* ja *Elämä panoksena* ovat oikeastaan tyyppillisen epätyypillisiä välimuotoja erilaisista versioinnin tavoista. *Varastetun kuoleman* alkuunpanijana oli Erik Blomberg, joka oli kuvannut Teuvo Tulion kolme ensimmäistä ohjausta, Adams Filmin tuottamat elokuvat *Taistelu Heikkilän talosta* (1936), *Nuorena nukkunut* (1937) ja *Kiusaus* (1938). Kun Tulion ja Adams Filmin yhteistyö päättyi, Blomberg vuokrasi yhtiön vapaaksi jääneet studiotilat Helsingin Katajankalta ja ryhtyi etsimään kiinnostavia elokuva-aiheita, joihin suuret tuotantoyhtiöt eivät olleet vielä tarttuneet. Ystävänsä suosituksesta hän tutustui Runar Schildtin novelleihin, osti filmausoikeudet ja kirjoitti yhdessä kansatieteelliseen elokuvaan erikoistuneen kuvaaja Eino Mäkisen kanssa ensimmäisen käsikirjoitusluonnoksen aikomuksenaan ohjata elokuva itse. Tutustuttuaan Tapiovaaraan Blomberg kuitenkin antoi tälle ohjausvastuun, koska ei kertomansa mukaan tuntenut itseään kypsäksi ohjaamaan pitkää elokuvaa (Toiviainen 1986, 55; von Bagh, Toiviainen & Tykkyläinen 1980, 15). Tapiovaara osallistui – kreditoimattomana – myös käsikirjoituksen muokkaamiseen, ja loppuvaiheessa käsikirjoitustyöhön tuli mukaan vielä kirjailija ja toimittaja Matti Kurjensaari, joka kirjoitti ennen muuta dialogia ja viimeisteli Tapiovaaran kanssa tekstin (Talvio 2015, 158).

Tapiovaaralla oli meriittinään teatteriohjausten ja elokuvaesteettisten kirjoitusten ohella erinomaisen vastaanoton saanut esikoiselokuva *Juha* (1937). Kokemattomuuden lisäksi Blombergin päätöstä luopua ohjaamisesta lienee tukenut myös se, että yksityisenä tuottajana hänellä oli kädet täynnä käytännön järjestelyjä rahoituksesta rekvisiitan hankkimiseen. Kuvaustakaan Blomberg ei hoitanut yksin, vaan toiseksi kuvaajaksi otettiin Olavi Gunnari. Yksityisen tuotannon luonteesta kertoo se, että merkittävä osa elokuvassa näkyvistä huonekaluista ja esineistöistä oli peräisin Blombergin kotoa ja sukulaisten luota (Blomberg 2017).

Elämä panoksena sai puolestaan alkunsa siitä, että ruotsalainen, pääosin levitysyhtiönä toiminut Sveafilm oli tuomassa maahan Tapiovaaran elokuvan mutta päättikin sitten valmistuttaa aiheesta oman version. Tosin Sjöberg kertoi myöhemmin haastattelussa, että tämä tuotantotausta oli hänelle aivan tuntematon (Lundin & Olsson 1976, 25). Tuottaja-pääosanesittäjä Ohbergin piti alun perin ohjata elokuva itse, ja Sjöberg pyydettiin mukaan apulaisohjaajaksi, mutta neuvottelujen myötä hän päätyi taiteelliseksi vetäjäksi. Krediittien perusteella käsikirjoitustyöhön osallistuivat Sjöbergin ohella ruotsalainen näyttelijä-ohjaaja Theodor Berthels sekä tanskalainen, Carl Dreyerin *Vampyyrin* (*Vampyr*, Saksa 1932) käsikirjoittajana tunnettu Christen Pedersen. Sjöbergin mukaan Ohberg osallistui itsekin sekä käsikirjoituksen muokkaamiseen että leikkaukseen eikä aina sellaisella tavalla, joka olisi miellyttänyt ohjaajaa. Ohberg esimerkiksi lisäsi elokuvan loppuun suuren lähikuvan omista kasvoistaan. Sjöbergin mukaan otos on täysin motivoimaton, ja sen ainoa merkitys on siinä, että Ohberg onnistuu näyttämään hyvältä. (Lundin & Olsson 1976, 25.)

Aika ja paikka

Schildtin novellin tapahtumat sijoittuvat sisällissodan aikaiseen, punaisten hallitsemiaan Helsinkiin. Puolalaissyntyinen Manja asuu yhdessä ruotsalaisen keinottelijan Johnnie Claëssonin kanssa ja auttaa tätä käymään mustan pörssin asekauppaa: hankkimaan venäläisiltä aseita, jotka Claësson sitten myy valkoisille joukoille. Kaupanteon yhteydessä Manja tutustuu nuoreen Robertiin, joka yrittää ostaa konekivääriin – ”lihamyllyn” – Kirkkonummelle kerääntyneiden valkoisten joukkojen käyttöön, mutta Claësson pyytää aseesta liian korkeaa hintaa. Manja rakastuu Robertiin ja muutettuaan pois Claëssonin luota auttaa Robertia varastamaan lihamyllyn. Manja saa piilopaikan aviomiehensä luota, vaikka on aiemmin jättänyt tämän ja kaksi tyttärtään. (Manjan epäonnistuneen avioliiton aikaisemmat vaiheet on kerrottu Schildtin novellissa ”Den svagare”/ ”Heikompi”, 1918.) Hän törmää kuitenkin Claëssoniin, joka pakottaa hänet takaisin luokseen. Manja pakenee iskettyään Claëssonin tajuttomaksi ja lähtee etsimään Robertia, jonka punaiset ovat vanginneet. Hän löytää Robertin ruumiin tien laidasta ja menettää tajuntansa.

Tapiovaaran ehdotuksesta *Varastetun kuoleman* tapahtumat siirrettiin Schildtin novellin alkuperäisestä tapahtumayhteydestä, sisällissodasta, ensimmäisen venäläistämiskauden lopulle; konkreettisin viittaus tapahtuma-aikaan tulee siitä, että elokuvassa mainitaan käynnissä oleva Venäjän–Japanin sota (1904–1905). Sakari Toiviaisen (1986, 55–57) mukaan Tapiovaara tunsikin 1930-luvun sensuurimääräykset ja ”lienee arvellut, että vuoden 1918 tapahtumat olivat vielä liian arkoja, jotta hän voisi käsitellä niitä haluamallaan tavalla”. Kiilalainen kulttuuriliberaali Tapiovaara oli tosiaanakin törmännyt valkoisen Suomen sensuurioloihin niin Työväen näyttämön kuin elokuvakerho Projektionkin yhteydessä. Toisaalta voi kysyä, mikä sitten olisi voinut olla Tapiovaaran haluama tapa. Vaikka Schildt kuului siihen harvalukaiseen porvaritaustaisten kirjailijoiden joukkoon, joka yritti novelleissaan tarkastella sisällissodan tapahtumia useasta näkökulmasta, ”Lihamyllyn” päähenkilöt ovat valkoisia vastarintataistelijoita, jotka toimivat anonyymiksi jäävää punaista valtaa ja Claëssonin kaltaista opportunistista keinottelijaa vastaan. On aatteellisista syistä varsin ymmärrettävää, ettei Tapiovaara halunnut säilyttää tätä asetelmaa, mutta sensuuriongelmiin Schildtin novellin poliittisten asetelmien uskollisempi seuraaminen olisi tuskin johtanut. Asetelman kääntäminen toisin päin, siis päähenkilöiden vaihtaminen punaisiksi, ei taas olisi ollut historiallisten tapahtumien puitteissa mielekäästä. Ehkä tapahtuma-ajan ja -ympäristön vaihtaminen ei siis liittynytäkään välttämättä niinkään sensuurin pelkoon vaan pikemminkin siihen, että sisällissodan kuvaamisesta oli luovuttava, jotta tarinan logiikan puitteissa olisi ollut ylipäätään mahdollista päästä irti valkoisesta näkökulmasta. Loka-marraskuun 1905 suurlakkoa on usein pidetty käännekohtana, jolloin suomalainen työväenliike alkoi radikalisoitua ja porvariston ja työväestön vastarinta hajota erillisiin pyrkimyksiin. Niinpä suurlakkoa edeltävä aika oli viimeinen hetki, jolloin sivistysporvaristosta tuleva Robert ja (oletetusti) työväentaustainen Manja saattoivat uskottavasti toimia samalla puolella.

Elämä panoksena etäännytetettiin puolestaan vielä tarkemmin: paitsi että elokuvan tapahtuma-aika on täsmentymätön, tapahtumat sijoittuvat johonkin tarkemmin nimeämättömään maahan, jonka on tavallisimmin otaksuttu sijaitsevan Baltian alueella (ks. esim. Lundin 1979, 23). Elokuvan kaupunkikohtauksia on kuvattu osin Tukholman Gamla Stanissa, mutta kuitenkin siten, että helposti tunnistettavia miljöitä vältellään. Lisäksi Gamla Stan ei elokuvan valmistusaikana ollut muodostunut sellaiseksi Tukholmaa symboloivaksi turistikeskukseksi, jollaisena se tultiin myöhemmin tuntemaan. Baltia-yhteyttä korostaa puolestaan se, että ainakin *Svensk Filmdatabasin* (2017) mukaan ulkokuvauksia on tehty myös Latvian Riiassa. Tosin *Filmdatabasin* tiedot ovat melko epämääräisiä, sillä Latvian-kuvausten kerrotaan

ajoittuneen syys-lokakuulle 1939, ”paria kuukautta ennen toisen maailmansodan syttymistä” – vaikka sota alkoi jo syyskuun alussa, kun Saksa hyökkäsi Puolaan ja Ranska ja Iso-Britannia julistivat Saksalle sodan.

Henkilöiden nimistäkään ei voi päätellä kovin paljoa: elokuvassa esiintyviä etunimiä ovat Wanda, Max, John, Sergei ja Eva, ja lisäksi mainitaan kapteeni Miller. Nimet viittaavat epäilemättä tarkoituksella niin moneen kansalliseen suuntaan, että niitä kaikkia on mahdoton yhdistää yhteen ja samaan paikkaan. Yhtä tarkoituksellisen epätarkka on tapahtumien ajoitus. Elokuva välttää viittaamasta ainakaan suoraan valmistusaikaansa. Esimerkiksi puhelimet ovat vanhahtavia, ja keskeisinä kulkuneuvoina ovat hevosvaunut. Kiväärien pistimetkin assosioituvat enemmän ensimmäiseen maailmansotaan kuin toisen maailmansodan kynnykselle.

Gunnar Lundin (1979, 23) esittää Sjöbergin tuotantoon paneutuvassa väitöskirjassaan, että tapahtumien sijoittaminen Suomeen olisi elokuvan valmistusaikaan ollut ilmeisesti liian arkaluontoista. Sama ajatus nousee esille Lundinin ja Jan Olssonin (1976, 26) muutamaa vuotta aiemmin tekemässä Sjöbergin laajassa haastattelussa. Toisin kuin *Varastetun kuoleman* yhteydessä, kyse ei nyt ole sisällissodan vaan elokuvan tekoajan poliittisen tilanteen arkaluontoisuudesta. Sjöberg kertoo vuosikymmeniä myöhemmin, että Suomi oli uhattuna mutta että tekijät eivät uskaltaneet – eivätkä ilmeisesti halunneetkaan – viitata antikommunismiin vaan jättivät tapahtumapaikan tarkoituksella avoimeksi. Kun haastattelijat toteavat, että tapahtumat tuntuisivat viittaavan Baltian maihin, Sjöberg pitää tulkintaa osuvana.

Allegoria

”Lihamylyyn” adaptaatioina sekä *Varastettu kuolema* että *Elämä panoksena* ovat varsin vapaita. Kummassakin on novellista mukaan omaksuttu lähinnä kolmen keskeisen henkilön perusasetelma sekä joitakin tilanteita, kuten Manjan/Wandan saapuminen asekauppiaan luokse ampumatarvikkeita vaatteisiinsa kätkettynä. Ruotsalainen versio on tämän lisäksi adaptaationa välimuoto, joka ottaa aineksia novellin ohella myös – vaikkei käsikirjoittamiseen osallistunut Sjöberg tätä jälkikäteen tunnustanutkaan – Tapiovaaran elokuvasovituksesta. Kummassakin elokuvassa on esimerkiksi muistettava kohtaus, jossa Manja/Wanda kuljettaa lastenvaunuihin kätkettyä konekivääriä; Schildtin novellissa tätä ei ole. Kummassakin elokuvassa nainen on se, joka lopussa menettää henkensä, kun Schildtillä se on Robert. Ja kummassakin elokuvassa, toisin kuin novellissa, loppupuolen huipentumaan liittyy pitkä ja vauhdikas ajo hevoskärryillä halki maalaismaiseman. Vaikka Lundin (1979, 192–193) löytää hevostematiikkaa useista Sjöbergin elokuvista ja vaikka ohjaaja itse analysoi hevossymboliikkaa vuolaasti (Lundin & Olsson 1976, 27), *Varastettu kuolema* on selvästi innoittanut ruotsalaiselokuvan ajokohtauksen toteutusta.

Sen sijaan poliittisen sisällön osalta *Elämä panoksena* irrottautuu kummastakin lähteestään. Sekä ”Lihamyly” että *Varastettu kuolema* kiinnittyvät tiettyyn, vaikkakin ajoituksen osalta toisistaan poikkeavaan, maantieteellisesti ja historiallisesti määrittäneeseen aikaan ja paikkaan, kun taas *Elämä panoksena* on siis ajan ja paikan suhteen tarkoituksellisen epätarkka. Yhtä lailla avoimeksi jää ruotsalaiselokuvan henkilöiden sosiaalinen asema ja elokuvassa kuvatun yhteiskunnan luokkarakenne. Wanda on elokuvan alussa valtaa pitävien vakooja, joka rakastuttuaan siirtyy vastarintataistelijoiden puolelle, mutta hänen ja vastarintamies Johnin välille ei rakennu samanlaista luokkajännitettä kuin Manjan ja Robertin välille.

Kuten Raimo Kinisjärvi, Jukka Rossi ja Pentti Kejonen (1979, 33–34) toteavat, *Varastettu kuolemakaan* ei ole historiallisissa yksityiskohdissa tarkka: täsmentymättä jää esimerkiksi se, mikä on nuorten aktivistien toiminnallinen pohja, kuuluuko

joukkio johonkin laajempaan taustaorganisaatioon, ja jos kuuluu niin mihin. Tämä täsmentymättömyys on kannustanut kahteen, usein toisiinsa kytkeytyvään tulkintatapaan. Ensinnäkin elokuva on nähty monikerroksisena vapauden ja vapautumisen teeman kuvastajana. Henkilöt vapautuvat omista taustoistaan ja sidonnaisuuksistaan, elokuvan rakenne vapautuu suuntautuessaan alun pimeistä, suljetuista ja ah- taista kellariloukoista kohti valoa, avaraa ulkotilaa ja lopulta aavaa merta, tekijät vapautuvat studioelokuvan kahleista kohti luovaa, innostunutta kokeilua ja yllättävien elementtien yhdistelyä ja kansallisesta historiasta nouseva aihe vapautuu raskaasta nationalismista (Kinisjärvi, Rossi & Kejonen 1979, 40–41; Toiviainen 1986, 60–65).

Toiseksi on nostettu esille poliittisen allegorian mahdollisuus, se että *Varastettu kuolema* olisikin historiallisen pintatasonsa alla allegorisesti viitannut 1930-luvun vasemmiston vaikeaan ja kommunistien osalta maanalaiseen toimintaan. Tällä tulkinnalla on ilmeisen pitkä historia: Kinisjärvi, Rossi ja Kejonenkin (1979, 34) toteavat, että elokuvan ”aktivistit on usein koettu 1930-luvun Suomen maan alla toimiviksi kommunisteiksi”. Niin Kinisjärvi ja kumppanit kuin useat muutkin kommentoijat (Toiviainen 1986, 58; Salakka 1992, 41–43) ovat pitäneet tätä allegorista tulkintaa sinänsä mahdollisena, ainakin jos tulkintaa lähestyy tekijöiden taustasta ja 1930-luvun vasemmistokulttuurin tukahdutetusta asemasta käsin. Kovin vahvasti elokuvan ei kuitenkaan ole katsottu tukeneen allegoriatulkintaa, ja joidenkin piirteiden on arveltu jopa ehkäisseen sitä – ennen kaikkea tietysti sen, että elokuvan sankareista, valkoisista aktivisteista, muodostui historiallisesti myöhemmin juuri kommunistien jyrkkiä vastustajia. Toiviainen (1986, 58–59) päätyykin toteamaan, että vasemmistolainen tulkinta ”voi tapahtua lähinnä elämyksellistä teitä”, toisin sanoen ensiksi mainitun tulkintalinjan eli yleisen vapauden tuntemuksen kautta.

Myös *Elämä panoksena* on kaikessa historiallisessa epätarkkuudessaankin kannustanut rinnasteiseen tulkintaan vasemmiston vastarintatoiminnasta; tosin kyseessä ei ehkä silloin ole aivan samassa merkityksessä allegorinen tulkinta, vaan pikemminkin poliittisen sisällön antaminen jollekin sellaiselle, mikä elokuvassa jää nimeämättä. Kiinnostavaa kyllä, aikalaiskritiikissä tällaiseen tulkintaan vihjattiin ennen muuta konservatiivilehdistössä. Elokuvan lehdistövastaanottoa kartoittaneen Lundinin (1979, 28) mukaan kritiikeissä saatettiin kiinnittää huomiota sipulikupolikirkkoihin, likaisuuteen, köyhyyteen ja teloituksiin, jotka konservatiivisessa lehdistössä assosioituivat Neuvosto-Venäjäan.

Kun Lundin ja Olsson (1976, 26–27) kysyvät, edustaako elokuvan päähenkilö John kommunistista aatemaailmaa, Sjöberg vastaa, että niin asian täytyy olla, fasisti hän ei ainakaan ole. Keskustelun myötä ohjaaja päätyy siihen, että elokuvassa nähtävä vallankumous on epäilemättä sosialistinen ja että elokuva on suunnattu fasistista totalitarismia vastaan. Kiinnostavasti Sjöberg toteaa, että elokuvan poliittinen tendenssi on epäselvä tämän päivän (siis 1970-luvun, jolloin haastattelu tehtiin) näkökulmasta, ja vaikkei hän asiaa aivan suoraan sano, haastattelun perusteella voisi olettaa, että hän katsoo aikalaiskatsojien kyynteen tulkitsemaan tendenssiä paremmin. Ennen kaikkea ohjaaja pitää elokuvaa kuitenkin sodanvastaisena: Wanda edustaa hänestä humanistista väkivallattomuuden ihannetta, ja John kääntyy elokuvan myötä samoille linjoille. Vaikka tapahtumat päättyvät vallankumoukselliseen voittoon, John ei pysty osallistumaan voitonriemuun, koska on menettänyt väkivaltaisesti rakastettunsa.

Olsson kiinnittää omassa väitöskirjassaan (1979, 101–102 ja 112 eteenpäin) Sjöbergin elokuvan osaksi ruotsalaisen elokuvatuotannon laajempaa toisen maailmansodan vuosien tendenssiä. Ruotsissa tehtiin heti sodan alusta lähtien useita miehitys- ja vastarinta-aiheisia elokuvia. Olsson huomauttaa, että alkuvuosien elokuvat jättivät yleisesti tapahtumapaikan ja yksityiskohtaiset poliittiset asemat nimeämättä, aivan kuten *Elämä panoksena*. Vasta myöhempinä sotavuosina, kun Saksan asema alkoi näyttää heikolta ja kun Ruotsin valtiollinen ja elokuvapoliittinen (esimerkiksi raaka-

filmin saaminen) riippuvuus Saksasta alkoi heikentyä, miehityselokuvat saivat selvemmin antifasistisen ilmeen, ja tapahtumapaikka saatettiin nimetä konkreettisesti esimerkiksi Itävallaksi tai Norjaksi. Ensimmäisten elokuvien epätasaisuudesta huolimatta Olsson kuitenkin arvelee, että monet ruotsalaiselokuvat olivat omiaan assosioitumaan Saksan miehittämiin naapurimaihin, Norjaan ja Tanskaan, vaikkei tapahtumapaikkaa nimettykään. Ainakin yksi konkreettinen vahvistus tällaiselle assosiaatiolle on olemassa: *Elämä panoksena* oli aloittanut elokuvateatterikerroksen Norjassa helmikuussa 1940, mutta kun Saksa miehitti Norjan 9.4.1940, se asetettiin esityskieltoon. Esityskielto kumottiin Norjan vapauduttua maaliskuussa 1945. (Svensk filmdatabas 2017.)

Lähteet

- Bagh, Peter von, Toiviainen, Sakari & Tykkyläinen, Lauri (1980) "Kuvaajan matka menneeseen". *Filmihullu* 8/1980, 10–20.
- Blomberg, Erkkä (2017) *Varastetun kuoleman* alustus Suomalaisen elokuvan festivaaleilla Turussa 8.4.2017.
- Gustafsson, Tommy & Kääpä, Pietari (2015) "Introduction. Nordic Genre Film and Institutional History". Teoksessa Tommy Gustafsson & Pietari Kääpä (toim.) *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1–17.
- Horak, Laura (2016) "The Global Distribution of Swedish Silent Film". Teoksessa Mette Hjort & Ursula Lindqvist (toim.) *A Companion to Nordic Cinema*. Chichester: Wiley-Blackwell, 457–484.
- Kinisjärvi, Raimo, Rossi, Jukka & Kejonen, Pentti (1979) "'Varastettu kuolema' – Itsetietoisien ohjaajan vapautunutta ilmaisua". Teoksessa Jukka Rossi (toim.) *Vuosikirja 2*. Kajaani: Oulun elokuvakeskus, 30–45.
- Laine, Kimmo (2017) "Nyrki Tapiovaara: Between Avant-Garde and Mainstream Cinema". Teoksessa Fredrik Hertzberg et al. (toim.) *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1925–1950*. Amsterdam & New York: Rodopi/Brill (tulossa).
- Lundin, Gunnar (1979) *Filmregi Alf Sjöberg*. Lund: Wallin & Dalholm Boktryckeri.
- Lundin, Gunnar & Olsson, Jan (1976) *Regissörens roller. Samtal med Alf Sjöberg*. Lund: Bo Cavefors Bokförlag.
- Olsson, Jan (1979) *Svensk spelfilm under andra världskriget*. Lund: Liber Läromedel.
- Salakka, Matti (1992) "Manja ja Marja taistelevat: Varastettu kuolema ja Aktivistit historian kuvittajina". *Lähikuva* 4/1992, 32–44.
- Svensk filmdatabas (2017) *Med livet som insats*. <<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=3902&type=MOVIE&iv=Basic>> (linkki tarkistettu 6.4.2017).
- Talvio, Raija (2015) *Filmikirjailijat. Elokuvakäsikirjoittaminen Suomessa 1931–1941*. Helsinki: Aalto-yliopisto.
- Toiviainen, Sakari (1986) *Nyrki Tapiovaaran tie*. Helsinki: VAPK & SEA.
- Uusitalo, Kari et al. (1995) *Suomen kansallisfilmografia 2: Vuosien 1936–1941 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Painatuskeskus & SEA.
- Werner, Gösta (1970) *Den svenska filmens historia. En översikt*. Stockholm: PAN/Norstedt.



POHJOISMAISEN ELOKUVAN JÄTTILÄINEN

Mette Hjort ja Ursula Lindqvist (toim.) 2016: A Companion to Nordic Cinema. Malden, MA: Wiley-Blackwell, 614 s.

Viime vuosina kansainväliselle lukijakunnalle on julkaistu koko joukko uutta pohjoismaisen elokuvan tutkimusta. Uusin tulokas tässä kategoriassa on Mette Hjortin ja Ursula Lindqvistin toimittama *A Companion to Nordic Cinema*. Kirja on kiistatta suurin ja vaikuttavin Pohjolan elokuvaa käsittelevistä artikkelikokoelmista – siinä on peräti 26 tutkimusartikkelia sekä joukko näitä taustoittavia tekstejä, jotka kattavat yhdessä yli 600 sivua. Teos kuuluu Companions to National Cinemas -julkaisusarjaan, jossa on julkaistu niin kiinalaista, espanjalaista kuin venäläistäkin elokuvaa käsitteleviä teoksia.

A Companion to Nordic Cinema jakautuu aihepiirien pohjalta kuuteen osaan, joista kussakin on aihepiiriä taustoittava johdanto sekä neljästä seitsemään artikkelia. Löyhärajaisia aihealueita ovat 1) pohjoismainen elokuvapolitiikka, 2) elokuvantekijöiden mallit ja kouluttaminen, 3) elokuvien vastaanotto ja katsojat, 4) kulttuuriset muutokset ja siirtymät, 5) kansainväliset verkot ja risteykset sekä 6) elokuvateollisuus ja tekijöiden toiminta. Yhdessä aihealueet kattavat kaikki viisi pohjoismaata sekä niiden elokuvahistorian aina mykkäkaudesta nykypäivään. Aikaisemmista artikkelikokoelmista poiketen teos pyrkii kattamaan pohjoismaisen elokuvan sen kaikessa rikkaudessa ja moninaisuudessaan.

A Companion to Nordic Cinemassa on vain kolme suoraan suomalaista elokuvaa käsittelevää tekstiä: Kimmo Laine käsittelee artikkelissaan Jörn Donneria ja uuden pohjoismaisen elokuvakulttuurin syntymistä toisen maailmansodan jälkeen, Andrew Nestingen Aki Kauris-

mäen punk-eehosta ja Pietari Kääpä suomalaisia ekodokumentteja. Jos kolme artikkelia 26:sta onkin vähän, suomalaisen elokuvan näkyvyyttä ja merkitystä lisää se, että aihetta sivutaan useammassa tekstissä. Vastaavasti mainittujen kirjoittajien artikkeleissa on kytkentöjä laajempaan pohjoismaiseen viitekehukseen. Suomi saa joka tapauksessa vähemmän huomiota kuin esimerkiksi toissa vuonna ilmestyneessä *Nordic Genre Film: Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace* -artikkelikokoelmassa.

Toimittamansa teoksen johdannossa Hjort ja Lindqvist pohtivat pohjoismaisen elokuvan käsitteen luonnetta. Viime vuosiin saakka kategoria on ollut välttelevä ja arvoituksellinen, koska valtaosa sen parissa tehdystä tutkimuksesta on käsitelty aluetta viiden erillisen kansallisen elokuvan muodostelmana. Tutkijat ovat olleet haluttomia luomaan yleistäviä tai essentialistisia käsityksiä Pohjoismaiden elokuvakulttuureista ja niiden historioista, mikä on ymmärrettävää. Pohjoismainen elokuva on kiistatta olemassa, mutta kategoria on heterogeeninen niin teosten tuottamisen, levittämisen kuin esittämisenkin suhteen.

Pohjola on viiden kansallisvaltion koti, minkä lisäksi siihen kuuluvat Saamenmaa, Grönlanti, Färsaaret ja Ahvenanmaa. Alueella puhutaan useita kieliä, joista monet muistuttavat toisiaan siinä missä toiset eivät edes kuulu samaan indoeurooppalaiseen kieliperheeseen. Maiden välisessä kommunikaatiossa turvautaan usein englantiin. Kullakin pohjoismaalla on oma historiansa ja omat perinteensä, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että Tanska, Norja ja

Islanti kuuluvat sotilasliitto Natoon, kun taas Suomi ja Ruotsi ovat sotilaallisesti liittoutumattomia. Pohjolan elokuvakulttuuritkin ovat kehittyneet eri tahdissa ja erilaisin tavoin. Tanskalainen ja ruotsalainen elokuva kukoistivat jo mykkäkaudella, joskin eri aikoina, mutta Suomessa ja Norjassa toiminta oli vaatimattomaa, eikä kansainvälisestä menestyksestä voinut puhua. Islantilaista mykkäelokuvaa ei taas maailman elokuvan mittapuulla ollut miltei olemassakaan. Yksi *A Companion to Nordic Cineman* vahvuuksista on tällaisten erojen esille nostaminen ja sen myötä pohjoismaisen elokuvan käsitteen moninaisuuden korostaminen. Erojen ohella monia yhtäläisyyksiäkin on, mikä näkyy julkaistujen artikkelien transnationaalissa otteessa.

Casper Tybjerg tekee tärkeän avauksen artikkelillaan "Searching for Art's Promised Land: Nordic Silent Cinema and the Swedish Example". Se käsittelee ruotsalaisen elokuvan kultakauden (1916–1924) vaikutusta muuhun pohjoismaiseen elokuvaan. Englanninkielisessä keskustelussa pohjoismaisen mykkäelokuvan käsite on ollut ongelmallinen, sillä se on käytännössä tarkoittanut ruotsalaista kultakauden elokuvaa. Kuten Tybjerg toteaa, Mauritz Stillerin ja Victor Sjöströmin mestariteokset vastaanotettiin naapurimaissa ihailun ja kateuden sekaisin tuntein. Yksi syy tälle oli se, että ruotsalaiset lainasivat aiheita naapurimaistaan ja toteuttivat ne ensiluokkaisella osaamisella. Pahimmillaan pienemmät maat tunsivat itsensä Ruotsin satelliittivaltioiksi. Ruotsalaisen elokuvan arvostus oli kuitenkin kiistaton tosiseikka.

Tybjerg osoittaa, että tanskalaiset ja norjalaiset seurasivat ruotsalaisten näyttämää mallia taide-elokuvien tuottamisessa. Suomi jää Tybjergiltä miltei huomioimatta, vaikka hän voisi laajentaa väitteensä koskemaan isoa osaa kaksikymmentäluvun mykkäelokuvastamme. Tybjergin mukaan ruotsalaisten elokuvien korkeakirjallisella perustalla sekä autenttisella luontokuvastolla, puvustuksella, miljööllä ja psykologisella intiimiydellä oli huomattava vaikutus sekä tanskalaisen että norjalaisen elokuvan estetiikkaan, minkä seurauksena niitä voi käsitellä saman elokuvaperheen jäseninä. Artikkelin on erinomainen osoitus ruotsalaisen tuotantotrendin leviämisestä muihin

pohjoismaihin, ja sellaisena se on omiaan sekä puoltamaan pohjoismaisen elokuvan käsitettä.

Myös Gunnar Iversenin pohjoismaisia kauhuelokuvia käsittelevässä artikkelissa "Between Art and Genre: New Nordic Horror Cinema" on kiinnostava pohjoismaita yhdistävä perspektiivi. Iversen huomioi, että 2000-luvulla kauhusta on muodostunut merkittävä pohjoismainen elokuvagenre. Kehitys juontaa pohjoismaiden rahoituskäytännöissä tapahtuneista muutoksista, minkä myötä tuotantoon pääsevät arvokkaina pidettyjen taide-elokuvien ohella yhä useammin myös populaarit genre-elokuvat. Vielä viime vuosikymmenellä kauhuelokuvien tuotantomäärät olivat pohjoismaissa pieniä. Kauhuhuumin syntyyn on vaikuttanut suotuisasti myös se, että videonauhojen ja DVD-levyjen parissa kasvaneista nuorista on muodostunut genrelle suojele yleisö. Iversen väittää eri pohjoismaista valitsemiinsa esimerkkeihin tukeutuen, että uusissa kauhuelokuvissa näkyy selvästi Hollywoodin kauhuelokuvien vaikutus, mutta kyse ei ole kopioinnista tai pelkästä kunnian osoittamisesta kanonisoiduille teoksille.

Pohjolan kauhuelokuvissa luontoon, maisemaan ja sukupuoleen liitetään merkityksiä, jotka ovat amerikkalaisille kauhuelokuville vieraita. Iversenin huomioista tärkeimpänä pidän sitä, että pohjoismaiset kauhuelokuvat muokkaavat pohjoismaalaisten luontosuhdetta. Toisin kuin alueen useimmissa elokuvissa, kauhuelokuvissa luonto ei ole idyllinen paikka virkistytymistä varten vaan pelon ja väkivallan tyyssija. Kauhuelokuvissa luonto on rajaton paikka, jossa mitä tahansa voi koska tahansa tapahtua. Uutta pohjoismaisissa kauhuelokuvissa on sekin, että viimeiset tytöt (final girl) ovat nokkelia ja sisukkaita sekä yhdysvaltalaisista esikuvistaan poiketen seksuaalisesti aktiivisia. Iversenin artikkelin ajankohtaisuutta suomalaisen elokuvan kannalta kuvastaa se, että monet väitteet olisivat sellaisenaan sovellettavissa Taneli Mustosen ohjaaman *Bodomin* (2016) analysoimiseen. Se on omiaan osoittamaan, että Iversenin artikkeli on ajan hermolla ja suomalainen elokuva vahvasti kiinni pohjoismaisen elokuvan trendeissä.

Siinä missä pohjoismaita ja niiden elokuvatrendejä leikkaavat artikkelit puoltavat pohjoismaisen elokuvan käsitettä nostamalla

esille yhtäläisyyksiä, paikallisempia ilmiöitä käsittelevät artikkelit ovat omiaan korostamaan käsitteen heterogeenisyyttä. Nestingen luo uuden näkökulman Kaurismäen elokuvaan analysoimalla tekijän punk-eetosta ja sosiaalidemokraattisuutta suhteessa suomalaisessa yhteiskunnassa tapahtuneisiin muutoksiin.

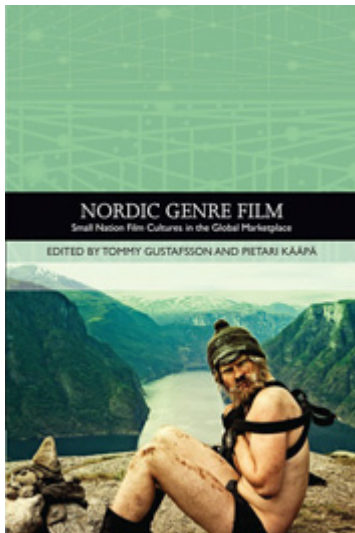
Nestingen väittää, että Kaurismäen ristiriitaisen radikalismien ja konservatiivisuuden juuret ovat 1970-luvun lopun punk-kulttuurin anarkismissa ja nihilismissä. Sieltä Kaurismäki omaksui vallitsevan järjestelmän vastustamisen ja anti-porvarillisen boheemiuden. Totta onkin, että hän on toistuvasti kuvannut yhteisön laitamilla eläviä ulkopuolisia yksilöitä, jotka vastustavat niin suomalaisen yhteiskunnan homogeenisuutta kuin moraalittomuutta ja pyrkivät luomaan uusia yhteisöllisyyden ja järjestyksen muotoja. Vaihtoehtoja valtion byrokratialle ja sen puristukselle tarjoavat kunniallinen työnteko ja vaikeudet ylittävä rakkaus. Ironista kuitenkin on, että vaikka elokuvat hyökkäävätkin keskiluokkaa vastaan, ne ovat silti riippuvaisia siitä yleisönä. Siinä missä Kaurismäen varhaiset elokuvat pilkkasivat suomalaisen kulttuurin homogeenisuutta ja tarkkaa säätelyä, uusista teoksista on tulkittavissa kaipuuta vanhaan sosiaalidemokratiaan, joka tuntuu kadonneen uusliberalistisesta yhteiskunnasta globaalin talouden luovan tuhon myötä.

Hjortin ja Lindqvistin kirjan eri osioita ja niiden artikkeleita taustoittavat ja yhdistävät teks-

tit ovat tärkeitä kirjan yhtenäisyyden kannalta. Kovin eheätä ne eivät artikkelikokoelmasta kuitenkaan tee. *A Companion to Nordic Cinema* lukeminen kannesta kanteen on raskas urakka. Vaikka artikkelit ovat korkeatasoisia ja niitä yhdistävät tekstit laadukkaita, tarjolla on niin paljon sirpaleista tietoa viidestä eri maasta yli sadan vuoden ajalta, että lukijana kaipasin kirjoittajilta yhtenäisempää otetta ja perspektiiviä. Kirjasta oppii kiistatta paljon tanskalaisen elokuvan vaikutuksesta Bhutanin elokuvan kehitykseen, pohjoismaisen elokuvan tekijöiden koulutuksesta eri instituutioissa, Ruotsin elokuvayleisöjen synnystä mykkäkaudella, naisten räökkäämisestä pohjoismaisissa auteur-elokuvissa, alueen elokuvien uudelleenfilmatisoinneista Hollywoodissa sekä Roy Anderssonin teosten estetiikasta. Siinä missä kukin artikkeli toimii itsenäisenä tekstinä, ne eivät yhdessä rakenna helposti hahmotettavaa kokonaiskuvaa pohjoismaisesta elokuvasta – yleisesitystä joudutaan vielä odottamaan. *A Companion to Nordic Cinema* sisältää kuitenkin niin tärkeitä avauksia ja arvokkaita huomioita, että sen artikkeleihin tullaan viittaamaan toistuvasti.

Jaakko Seppälä

FT, Elokuva- ja televisiotutkimus, Helsingin yliopisto



MONIPUOLISESTI POPULAARISTA POHJOIS- MAISESTA ELOKUVASTA

Tommy Gustafsson ja Pietari Käpä (toim.) (2015): Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace. Edinburgh: Edinburgh University Press, 273 s.

Kaikki pohjoismaisen nykyelokuvan keskeiset lajityypit, ja vähän enemmänkin, esitellään pohjoismaisen tutkijajoukon voimin artikkelikokoelmassa *Nordic Genre Film. Small Nation Film Cultures in the Global Marketplace*. Transnationaalinen lähestymistavan mukaisesti teoksen punaisena lankana on kansallisten ja kansainvälisten vaikutteiden osoittaminen pohjoismaisesta genre-elokuvasta. Kansallisia ominaispiirteitä enemmän korostetaan ylirajaisen vaikutteiden merkittävyyttä ja pohjoismaisten elokuvien yhä suurempaa globaalia tunnistettavuutta. Kansainvälinen yhteistyö nähdään pohjoismaisen genre-elokuvan menestymisen entistä tärkeämpänä osatekijänä.

Toinen teoksen läpäisevä teema on institutionaalisen kontekstin painottaminen. Elokuvien teemojen ja tyylien ohella tarkastellaan tuotantokulttuureja ja elokuvien vientiä sekä elokuvantekijöiden kansainvälistä liikkuvuutta. Esiin tuodaan muun muassa se, että pohjoismaiset elokuvantekijät ovat antaneet oman panoksensa Hollywoodin genre-elokuviin, mutta joskus myös sulautuneet sikäläiseen tekemisen tapaan. Ylipäätään teoksessa korostetaan vaikutteiden kahdensuuntaista liikettä. Kansallisten elokuvainstituuttien osuus omaleimaisten kansallisten elokuvakulttuurien pönkittäjänä tuodaan esiin. Aiemmin instituuttien roolina oli pääasiassa taide-elokuvan tukeminen. Toimittajat korostavat, että toisin kuin usein oletetaan, lajityyppielokuvalla on kuitenkin aina ollut merkittävä asema Pohjoismaissa.

Pohjoismaisen genre-elokuvan laajaa esittelyä perustellaan ensinnäkin sillä, että aiheesta

on toistaiseksi julkaistu vain vähän englanniksi. Varsinkin populaari elokuva on jäänyt kanonisoitujen taide-elokuvien varjoon. Toisena perusteena esitetään genre-elokuvan parantunut, institutionaalisesti hyväksytyt asema. Siitä on tullut osa globaalia populaarikulttuuria, mistä on osoituksena esimerkiksi se, että pohjoismaisista elokuvista ja televisiosarjoista tehdään uusia versioita niin Yhdysvalloissa kuin Euroopassa.

Kirja kuuluu Edinburgh University Pressin sarjaan *Traditions in World Cinema*. Sarjan toimittajien laatiman esittelyn mukaan sen tarkoituksena on tehdä tunnetuksi populaareja, mutta tutkimuksessa vähälle huomiolle jääneitä elokuvia ja elokuvaasuuntauksia. Kirja jakaantuu viiteen osaan seuraavan väljän genreluokituksen mukaisesti: 1) Perinne-elokuva ja kansalliset kertomukset; 2) Rikos- ja etsiväkertomukset; 3) Pohjoismainen optimismitie-elokuvat, komediat ja musikaalit; 4) Pohjoismainen kauhu; 5) Genreuudistajat (*genre benders*). Lajien kirjo on siis suuri. Selkeimpinä kokonaisuuksina erottuvat rikoselokuvat ja television rikossarjat, joita käsitteleviä artikkeleita on myös eniten. Sarjan periaatteiden mukaisesti artikkeleiden näkökulma on yleistajuinen. Yksityiskohtaisen tyyllillisen analyysin sijasta useimpien artikkeleiden näkökulma on kulttuurintutkimuksellinen, tekstuaalista ja kontekstuaalista analyysiä yhdistelevä. Osa artikkeleista on perinteisempiä tutkimusartikkeleita, kun taas toisissa käydään katsausmaiseen tyyliin läpi isompi joukko elokuvia ja niiden tekijöitä. Jälkimmäiseen kategoriaan kuuluvat

erityisesti Gunnar Iversenin historiallisia elokuvia ja Arne Lundénin pohjoismaisten ohjaajien Hollywoodissa tekemiä elokuvia käsittelevät artikkelit.

Kirjasta välittyvä odotetusti se ajatus, että genremääritelmät ovat liukuvia ja että yhden genren alle siististi sijoitettavia elokuvia tehdään Pohjoismaissa vain vähän. Genre-elokuvan nousuun liittyy myös lajityyppien sekoittuminen, mikä Pohjoismaissa on erityisen merkille pantavaa. Tämä tarkoittaakin sitä, että enemmän tai vähemmän arvostettujen lajityyppien välillä ei enää voida tehdä selvää eroa. Kokoelman perusteella pohjoismaisen genre-elokuvan omaleimaisuus on jotain sellaista, mikä on myös genererajat ylittävää. Yksi perinteinen ja selväpiirteiseksi mielletty genre, kauhuelokuva, on sekin saanut omat pohjoismaiset erityispiirteensä. Kuten Outi Hakolan artikkelin otsikko, *Nordic Vampires: Stories of Social Exclusion in Nordic Welfare State*, paljastaa, pohjoismaiselle nykyelokuvalla tyypilliset yhteiskunnalliset teemat ovat ujuttautuneet myös kauhuelokuvaan. Hyvinvointiyhteiskunnan palveluiden ulkopuolelle jääminen oireilee vampirismina Hakolan analysoimassa elokuvassa *Ystävät hämärän jälkeen (Låt den rätte komma in, Ruotsi 2008)*.

Yksi kokoelman keskeisistä huomioista onkin se, että Hollywoodista peräisin olevien genre-elokuvan mallien yhdistäminen yhteiskunnalliseen kommentointiin on tyypillistä pohjoismaisille elokuville. Jaakko Seppälä esimerkiksi tulkitsee, että suomalaiset romanttiset komediat ovat epäromanttisia niihin sisältyvän yhteiskuntasatiirin vuoksi. Myös psykologinen realismi ja yhteisöllisten arvojen vahvistaminen yksilösankaruuden sijaan nousevat esiin erottavana piirteinä Rikke Schubartin ajojahti-genreä (*manhunt movie*) käsittelevässä artikkelissa. Tommi Römpötti taas toteaa tie-elokuvia *Tie pohjoiseen* (Suomi, 2012) ja *Laulu koti-ikävästä* (Suomi, 2013) analysoidessaan, että niissä lajityypille ominainen vastustuksen ja yksilöllisen irtioton ideologia liudentuu ja ne päätyvät korostamaan sukupolvien välistä jatkumoa. Samantapaisia huomioita on tehnyt aiemmin uuden tanskalaisen elokuvan osalta Meryl Shriver-Rice kirjassaan *Inclusion in New Danish Cinema. Sexuality and Transnational Belonging* (2015).

Johdannon lisäksi ainakin kolmessa artikkelissa (Tapper, Rees ja Wallengren) nostetaan esiin Andrew Nestingenin (2008) termi *medium concept cinema*. Termi tarkoittaa lajityypin ja taide-elokuvan väliin sijoitettavia elokuvia, jossa tyyllitietoisuus ja viihdyttävyyys yhdistetään yhteiskunnalliseen kritiikkiin. Nestingenin termi vaikuttaa sopivan monien tässä kokoelmassa esiteltyjen elokuvien määrittelyyn. Tämä johtuu pitkälti siitä, että se on määritelmänä melko ympäröivä, eikä sitä yksinään soveltamalla päästä kovin mielenkiintoisiin huomioihin. Vielä paljon epämääräisempi on tietenkin genren käsite. Siksi *Nordic Genre Film*-teosta lukiessa tulee väistämättä pohtineeksi, että mitä jää kategorian ulkopuolelle, kun niin monet elokuvat määritellään genre-elokuviksi? Vaikka genre onkin edelleen hyödyllinen käsite, niin tätä asiaa olisi suonut pohdittavan ainakin johdannossa.

Hyvin yleiselle tasolle vietyjen määritelmien aiheuttamasta erojen liudentumisesta selkeä esimerkki on Ellen Reesin artikkeli *The Nordic 'Quirky Feel-Good'*, jossa Rees määrittelee ”kumman hyvän mielen elokuvan” erityiseksi pohjoismaiseksi genreksi. Tämän kattokäsitteen alle Rees on kerännyt draamoja, komedioita, tie-elokuvia, kasvukertomuksia ja romanttisia komedioita ja nostaa esimerkeiksi mm. elokuvat *Elämäni koirana (Mitt liv som hund, Ruotsi 1985)*, *Italiaa aloittelijoille (Italiensk for begyndere, Tanska 2000)* ja *Mies vailla menneisyyttä* (Suomi, 2002). Niiden yhdistävänä piirteinä Rees näkee positiivisesti ymmärretyn pohjoismaisen eksotiikan ja omituisuuden. Genre pitäytyy turvallisen, mutta uteliaisuutta kiihottavan erikoislaatuisuuden puitteissa onnistuen sivuamaan myös vakavia aiheita. Pienten budjettien ansiosta tällaisia elokuvia tuotetaan paljon Pohjoismaissa. Ne ovat myös kansainvälisten elokuvafestivaalien suosikkeja. *Nordic quirky feel-good* on kätevä käsite samantapaisten elokuvien luonnehtimiseksi, mutta yksittäisistä elokuvista se ei anna kovin valaisevaa kuvaa. Millä olennaisilla tavoilla esimerkiksi Lasse Hallströmin *Elämäni koirana* poikkeaa hänen amerikkalaisista tuotannoistaan?

Johdannossa genren käsitettä ja genreteoriaa olisi ollut hyödyllistä esitellä vähän laajemmin. Perusteellisempi määrittely – ja erityisesti

määrittelyn haasteellisuus – istuisi myös *Traditions in World Cinema* -sarjan pedagogisiin tavoitteisiin varsinkin, kun suurin osa artikkeleista käsittelee jotakin genren alalajia tai genrehybridiä. Yksittäisissä artikkeleissa tätä keskustelua käydään jonkin verran.

Kauhun lisäksi pohjoismaisten tekijöiden toimesta uudenlaisia ilmiöitä saanut genre on musikaali. Ann-Kristin Wallengren toteaa, että vaikka musikaali mielletään ensisijaisesti Hollywood-genreksi, niin tarkemmin katsottuna huomataan, ettei sekään ole yhtenäinen ilmiö ja että nykyisin musikaalimaisia piirteitä on tuotu mitä erilaisimpiin elokuviin. Esimerkkinä tällaisesta mutaatiosta Wallengren analysoi Mika Ronkaisen dokumentti- ja tie-elokuvaa *Laulu koti-ikävästä* ja Lars von Trierin melodraamaa *Dancer in the Dark* (Tanska, 2000).

Pohjoismaiseen rikoselokuvaan, eli *Nordic noirin*, paneudutaan neljän artikkelin voimin, mikä on perusteltua lajityypin viimeaikaisen suuren suosion vuoksi. Kokoelman tutkimuksellisesti antoisimpiin lukeutuviin artikkeleihin Anders Wilhelm Åberg käsittelee kansallisen erityisyyden ilmenemistä transnationaalissa *Silta*-televisiosarjassa (Ruotsi ja Tanska, 2011–2015) ja Michael Tapper sijoittaa elokuvan *Rahalla saa* (*Snabba cash*, Ruotsi 2010) laajempaan rikosfiktion ja yhteiskunnallisen muutoksen kontekstiin.

Elokuvien vientiin liittyen kirjassa tehdään se kiinnostava huomio, että suosituimpina pidetyt genret, kuten komedia, ovat olleet vaikeimmin vietävissä toisiin Pohjoismaihin.

Jotain kansallista omaleimaisuutta ilmeisesti liittyy siis ainakin elokuvien sisältämään huumoriin.

Nordic Genre Film tarjoaa monipuolisen katsauksen viimeaikaiseen pohjoismaiseen elokuvaan. Painopiste ei ole niinkään esteettisissä seikoissa, vaan laajemmassa kulttuurisessa ja institutionaalisessa näkökulmassa. Yksittäiset artikkelit voivat toimia kimmokkeina lukijalle, joka on kiinnostunut tietystä genrestä.

Paitsi kansainvälinen yleisö, myös tutkijat ovat kiinnostuneet pohjoismaisesta elokuvasta viime vuosina. Hyvänä esimerkkinä kirjallisuuden puolella on toinen englanninkielinen, ja vielä huomattavasti laajempi, pohjoismaista elokuvaa käsittelevä artikkelikokoelma, Mette Hjortin ja Ursula Lindqvistin toimittama, Wiley-Blackwellin kustantama *Companion to Nordic Cinema* (2016).

Lähteet

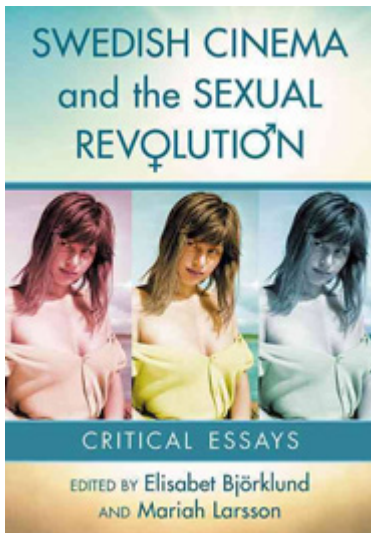
Hjort, Mette ja Ursula Lindqvist (toim.) (2016): *Companion to Nordic Cinema*. Wiley-Blackwell.

Nestingen, Anders (2008): *Crime and Fantasy in Scandinavia: Fiction, Film, and Social Change*. Seattle: University of Washington Press.

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

Kaisa Hiltunen

FT, Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos, Jyväskylän yliopisto



TISSEJÄ, TAIDETTA JA SOSIAALIDEMOKRATIAA

Elisabet Björklund ja Mariah Larsson (toim.) (2016): *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*. Jefferson: McFarland, 240 s.

Ruotsalaiselokuvasta muodostui 1960-luvun mittaana seksielokuvan synonyymi niin Länsi-Saksassa kuin Yhdysvalloissakin. Kesäisen alastonuinnin, luontokohtausten, vaaleiden naishahmojen ja seksuaalisen ilottelun lisäksi ruotsalaiselokuville oli kuitenkin ominaista myös seksuaalisuuden esittäminen ongelmana sekä sen kytkeminen yhteiskunnallisten jännitteiden ja kipupisteiden käsittelyyn.

Nykynäkökulmasta katsoen saattaa vaikuttaa erikoiselta, että Ingmar Bergmanin kaltaisen taide-elokuvaikonin teokset houkuttelivat teattereihin suuria yleisöjä nimenomaan seksikohtaustensa tähden tai että suoranaisesti kaupalliseksi ilmiöksi Yhdysvalloissa kohonnut Vilgot Sjömanin *Olen utelias – keltainen* (*Jag är nyfiken – en film i gult*, 1967) yhdisteli pehmpornoa sosiaalidemokratian tulevaisuutta ja ruotsalaisyhteiskunnan luokkady namiikkaa koskevaan pohdintaan. Jotakuta saattaa myös hämmäntää se, että vaikka Ruotsi laillisti pornoelokuvatuotannon toisena maana maailmassa Tanskan jälkeen vuonna 1971, tätä tuotantoa, sen tuotoksia ja vastaanottoa on tutkittu toistaiseksi huomattavan niukasti.

Elisabet Björklundin ja Mariah Larssonin toimittama artikkelikokoelma *Swedish Cinema and the Sexual Revolution* keskittyy nimensä mukaisesti 1950–70-lukujen ruotsalaiselokuvaan niin sanotun seksuaalivallankumouksen viitekehyksessä. Teoksen neljässätoista tutkimusartikkelissa pohditaan ”seksivallin” murtamista, eli muutoksia valkokankaalla sallituissa seksuaalisuuden esityksissä sekä näiden muutosten yhteiskunnallisia siteitä. Kirjoittajina

on Ruotsissa ja Yhdysvalloissa työskenteleviä elokuvatutkijoita, jotka ammentavat elokuva-analyysin lisäksi laajoista ja monipuolisista arkistolähteistä. Teoksen viisi osaa keskittyvät 1950-luvun ruotsalaiselokuvan ikonisiin kesäkuvauxsiin, taiteen, seksiploitaation ja pornografian välisiin yhteyksiin, elokuvasäätelyyn ja siveellisyyttä koskeneisiin kiistoihin, Ruotsin elokuvasäätöön kulttuuripoliittiseen rooliin sekä ruotsalaiselokuvien yhdysvaltalaiseen vastaanottoon.

Bergmanin ja Sjömanin elokuvat ovat teoksessa ymmärrettävästikin keskeisessä osassa. Muista ohjaajista tarkasteluun nousevat muun muassa Jörn Donner, Arne Mattson, Anne-Marie Berglund ja Joe Sarno. Bergman kulkee halki teoksen aikakauden ruotsalaiselokuvan kärkinimenä, esikuvana ja symbolina, jonka teoksista tarkempaan keskusteluun nousevat *Kesäinen leikki* (*Sommarlek*, 1951), *Kesä Monikan kanssa* (*Sommaren med Monika*, 1954) ja *Hiljaisuus* (*Tystnaden*, 1963). Sjömanin tuotantoa käsitellään etenkin kolmessa artikkelissa: Ulf Jonas Björk tarkastelee *Olen utelias – keltaisen* Yhdysvalloissa nostattamia oikeustapauksia, Anders Wilhelm Åberg tekijyyttä ja sukupuolta molemmissa *Utelias*-elokuviissa ja Lena Lernerhed 491:n (1964) kotimaassaan herättämää sensuurikohua, joka johti Ruotsin Kristillisdemokraattisen puolueen perustamiseen.

Anu Koivunen erittelee artikkelissaan Donnerin elokuvan *Rakastaa* (*Att älska*, 1964) seksuaalisuuden ja sukupuolen esityksiä sekä pohtii sen vastaanottoa seksiploitaation ja eurooppalaisen taide-elokuvan kehyksissä.

Vaikka Donner itse määritteli elokuvaansa epäpoliittiseksi, Koivunen korostaa sen seksiradikaalia virettä, joka mahdollisti onnellisen lopun naispäähenkilön rankaisemisen sijaan.

Mattsonin *Hän tanssi kesän* (*Hon dansade en sommar*, 1951) esitteli ruotsalaiselokuvan sittemmin ikoniseksi noussutta kesäkuvaustoa, joka on teemana Anders Marklundin artikkelissa. Seuraavan vuosikymmenen lopulla kriitikot näkivät Mattsonin kuitenkin jo kerrokseltaan vanhanaikaisena kehäraakkina. Bengt Bengtsson käsittelee Mattsonin syrjäytymistä ruotsalaisohjaajien kärkekartista sekä hänen avointa kapinaansa elokuvakriittikkoja vastaan. Kotimaisten arvostelijoiden hyljeksimä Mattson tähtäsi yhdysvaltalaisille seksiploitaatiomarkkinoille, mutta vaikka hänen elokuvansa *Ann och Eve* (1970) menestyikin taloudellisesti, ei se pohjustanut hänelle uutta kansainvälistä uraa. Sen sijaan elokuvan jakelumat terävät piikit taide-elokuvaa arvostavaa kriitikkokuntaa vastaan kyllä haittasivat Mattsonin tulevia työmahdollisuuksia Ruotsissa.

Mariah Larsson keskittyi 1970-luvun ainoaan naisen ohjaamaan pornoelokuvaan *Veckända i Stockholm* (1976). Siinä missä parhaiten runoilijana tunnetun Berglundin kirjallinen tuotanto käsittelee seksuaalisuutta ja ruumiillisuutta hyvinkin ambivalentein sävyin, hänen elokuvansa näyttää nuoren naisen seksuaalisen löytöretkeilyn leimallisen myönteisessä sävyssä. Larsson selittää tätä eroa pornografian lajityyppikonventioilla: siinä missä yhteiskunnallisesti poleeminen taide-elokuva esitti Bergmanin tapaan seksuaalisuutta usein ongelmallisina ja jännitteisin sävyin, nämä esityskonventiot olisivat soveltuneet huomattavasti huonommin pornoon, joka tapaa korostaa seksin nautinnollisuutta, helppoutta ja runsautta. Kuten Donnerin *Rakastaa*, Berglundin elokuva korostikin aktiivista naisseksuaalisuutta häpeäkehysten ulkopuolella.

Teos tarjoaa niin ikään kontekstuaalista tutkimusta Joe Sarnon ruotsalaiskansallista kuvaustoa leimallisen luovasti soveltaneista elokuvista. Mats Björkin erittelee perinnekuvausten kierrätystä Sarnon elokuvassa *Fäbodjântan* (1978), kun taas Kevin Heffernan käsittelee sekä *Fäbodjântania* että *Syvästä kurkusta* maineeseen nousseen Harry Reemsin tähdittämää elokuvaa *Butterflies* (1975) 1970-luvun transnationaalisen eroottisen elokuvan kontekstissa.

Teos tekeekin selväksi ruotsalaiselokuvan moninaiset kansainväliset yhteydet aina ohjaajien ja esiintyjien matkoista yhteistuotantoihin ja elokuvien levitykseen eri tavoin leikattuina, nimettyinä ja dubattuina. Tämä painotus nousee esille jo teoksen ensimmäisessä artikkelissa, jossa Arne Lunde avaa *Kesä Monikan kanssa* -elokuvan yhdysvaltalaisvastaanottoa.

Teoksen fokus on elokuvakulttuurissa, joten ruotsalaisen pornon sinänsä erinomaisen kiinnostava yleisempi viitekehys jää vähemmälle huomiolle. Poikkeuksen muodostavat Klara Arnberg ja Carl Marklund, jotka käsittelevät artikkelissaan ruotsalaisuuden esityksiä *Private*-lehdessä sitoen ne sekä vaaleiden ruotsalaisneitojen laajempaan brändäämiseen ruotsalaiseksuaalisuuden symboleina että Yhdysvalloissa 1950-luvulta lähtien kierrätettyyn, leimallisen moralistiseen ”ruotsalaissyntiin” kuvaustoon. Italialaissyntyisen, mutta Tanskassa ja Ruotsissa vaikuttaneen Lasse Braunin kaltaiset pääosin Super 8mm -luoppimarkkinoilla toimineet tekijät rajautuvat teoksesta pois, mikä vahvistaa osaltaan elokuvatutkimuksen tapaa keskittyä pitkiin teatterielokuviin muiden formaattien ja levitysmekanismien kustannuksella.

Tästä linjauksesta eroten Tommy Gustafsson tarkastelee oikeusasiakirjojen varassa 1920–40-lukujen laittomia pornolyhytelokuviesityksiä kolmella ruotsalaispaikkakunnalla. Aineistonsa erityisyydestä huolimatta Gustafssonin artikkeli tuottaa olennaisesti uutta tietoa pornoelokuvien levitysverkostoista ja esityskäytännöistä. Yleisesti toistetun selityksen mukaan pornoelokuvia esitettiin ennen 1970-lukua yksityiskotien lisäksi lähinnä bordelleissa, miesten klubeilla ja kerhoilla, joihin osallistuminen edellytti suhteellista vaurautta. Gustafssonin tutkimissa tapauksissa näytösten yleisö on kuitenkin koostunut alempien yhteiskuntaluokkien edustajista, pääasiassa miehistä. Elokuvia esitettiin virallisten ohjelmistojen ulkopuolella ja niiden tausta jäi usein hämäräksi. Elokuvien väitetty ulkomaalainen alkuperä lupasi vapaampaa, mahdollisesti jopa eksoottista seksuaalista ilottelua, vaikka ne olisivat valmistettu Tukholmassa. 1930-luvulla ranskalaiselokuvan nimikkeeseen sisältyi vastaavia seksuaalisuuden lupauksia kuin ruotsalaiselokuvaan pari vuosikymmentä myöhemmin.

Nämä myöhemmät ruotsalaiselokuvat tasa-painottelivat taide-elokuvan, seksiploitaation ja pornon rajapinnoilla, ja kuten Lennerhed, Björk ja Elisabet Björklund osoittavat, seksival-lin paikkaa ja poistamista määriteltiin paljolti eri maiden oikeussaleissa. Itse asiassa sekä elokuvien kansainväliseen kiertoon että eri maiden – keskeisesti Ruotsin ja Yhdysvalto- jen – erilaisia moraalikäsitteitä ja kulttuuri- poliittisia linjauksia koskeva tasapainottelu ja siihen liittyvä eri markkinoiden hyväksikäyttö muodostavat teoksen punaisen langan.

Kulttuuripolitiikka nousee pääteemaksi kolmessa Ruotsin elokuvainstituuttiin ja sen perustajaan ja pitkäaikaiseen johtajaan, Harry Scheiniin, keskittyvässä artikkelissa. Per Vesterlund analysoi Scheinin ideoimaa elokuvan vaikutuksiin keskittynyttä tutkimushanketta, jonka tavoitteena oli vapauttaa elokuvaääntely. Toisin sanoen hanke pyrki todistamaan vaikutustutkimusten ja siten vaikutusten todentamisen mahdottomuuden, vaikka suunnitelma ei sellaisenaan toteutunutkaan.

Maaret Koskisen artikkeli erittelee Scheinin virallisia ja epämuodollisia yhteyksiä Bergmaniin sekä tulevaan pääministeri Olof Palmeen. Elokuvan ja sosiaalidemokraattisen politiikan mieseliitin intiimit kytkökset kulkevat muka-

na myös Lars Diurlinin ruotsalaiselokuvaa ja kansallista brändihallintaa pohdiskelevassa artikkelissa. Ruotsalaiselokuvien auliisti esit- telemä paljas liha oli keino brändätä Ruotsia edistyksellisenä seksuaalisen ja sukupuolisen tasa-arvon maana. Tämä johti Diurlinin mu- kaan siihen paradoksaaliseen tilanteeseen, että Elokuvainstituutti hyödynsi vähäpukeisia vaaleita naisia kansallisen markkinoinnin työ- kaluina ja siten ruokki samaista ruotsalaiselo- kuvista syntyneitä stereotyyppistä kuvaa, jota se koetti rikkoa.

Swedish Cinema and the Sexual Revolution on kauttaaltaan laadukasta, huolellista ja tarkkaa elokuvatutkimusta, joka laajentaa ja syven- tää monin tavoin ymmärrystä aikakauden ruotsalaisesta elokuvasta sitoen sen samalla transnationaalisiin kehyksiin. Seksuaalisuuden ja median suhteista kiinnostuneena voin vain odottaa, että vastaava tutkimuksellinen kiin- nostus kohdistuu myös aikakauden muiden eurooppalaismaiden seksin, taiteen ja pornon suhteita työstäneisiin elokuvakulttuureihin.

Susanna Paasonen

Professori, Mediatutkimus, Turun yliopisto

ENGLISH SUMMARIES



Kate Moffat

SÁMI FILM CULTURE AS AN EMERGING 'NETWORK CINEMA'

The film cultures of the indigenous Sámi people are part of a developing branch of the Nordic film industries. Recent publications (Mecsei 2015; Kääpä 2015) highlight a growing interest in the film and media production of this small population. Currently, the International Sámi Film Institute (ISFI), based in the Kautokeino region of Northern Norway, represents the largest Sámi media organization, providing financial and material support for Sámi filmmakers. Additionally, the ISFI works with small-scale production companies like Bautafilm and Skábma – The Indigenous Peoples' Film Centre in Finland, by providing training and other collaborative opportunities for aspiring practitioners at all levels. This collaborative work highlights both the transregional and transnational 'networking' potential of indigenous filmmaking practices.

Analysing the workings of these small Sámi production companies also helps us to understand what role state support plays in Sámi self-determination. Although these Sámi companies are working to strengthen their regional communication links and form a collective Sámi media outlet, the bulk of their resources come from the respective Nordic film institutes. Drawing on the work of Manuel Castells (1996) and Marijke de Valck (2007), this article considers Sámi film production as part of an emerging 'network cinema', and looks at how network collaboration plays a complex, but nevertheless key role in the sovereignty of this emerging film culture.



Anna Pitkämäki

GENDERED VIOLENCE IN THE VARES AND WALLANDER FILMS

This article examines representations of gendered violence in the Swedish *Wallander* films (2005–2006) and the Finnish *Vares* films (2004–2015). Attention is paid to the manifestations of gender and sexuality in the narration of these Nordic crime films as part of the meanings, explanations, and attitudes connected to violence. The cultural meanings of violence are analysed from the perspectives of feminist media and cultural studies as well as feminist research on violence. The analysis is focused on what kind of violence is portrayed in the *Vares* and *Wallander* films, what are the explanations contributed to the violence, and how do the conceptions of perpetrators and victims in the films lend themselves to interpretation in relation to culture and cultural frames of reference.

Characteristics typical for the Nordic noir genre can be recognised in both the *Vares* and the *Wallander* films. Due to their means of production and narration, it makes sense to examine the two film series together. By using individual characters and scenes as examples, the article brings forward the complexity of the connections between violence, sexuality, and gender in the films' portrayals. The analysis indicates how *Wallander* and *Vares* films, in their own ways, expand understandings and experiences of gender and sexuality in their portrayals of violence. Both film series, albeit through partly different means, challenge as well as repeat the familiar representations in relation to the conventions of the genre as well as to the prevailing societal conceptions of gender, sexuality, and violence. The article also inspires the question of significance of national differences in portraying violence in the *Vares* and *Wallander* films. The portrayals of violence in both film series also enable a different kind of portrayal of violence, i.e. as critique against violence.



Tuukka Hämäläinen

RESEARCHER IN A DISASTER – REPRESENTATION OF SCIENTISTS AND REALISM IN THE DISASTER FILM THE WAVE

The article discusses the representation of scientist characters in the Norwegian disaster film *The Wave* (*Bølgen*, Norway 2015). A film focusing on a natural disaster, *The Wave* is a recognisable work of the genre, and it takes strong influences from Hollywood disaster films. At the same time, however, it abandons some of the typical features of the genre, and subsequently changes the representation of scientific researchers as well.

Previous research has shown that the cinematic representation of scientists is changing to a more realistic and positive direction. *The Wave* can be seen as part of this transition as a Nordic production, which expands the representation of scientist characters within its own genre. By comparing *The Wave* and its leading character with previous research as well as scientist characters in Hollywood disaster films, the article presents the ways in which *The Wave* broadens the representation of scientists to a more realistic direction. The article also shows that, despite its more positive and realistic image of scientists, the film still holds up a few negative attitudes towards science and scientists.