

LÄHIKUVA

4/2019 (32. vuosikerta)

IMPERIALISMI

VALKOISEN LINSSIN LÄPI

**Imperialismi,
rodullistaminen ja media
elokuvassa *Gandhi***

LÄHIKUVA

4/2019 • 32. 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
Rami Mähkä rami.mahka@utu.fi

Toimitussihteeri
Antti Lindfors antti.lindfors@utu.fi

Numeron 4/2019 vastaavat toimittajat
Rami Mähkä ja Kaisa Hiltunen

Toimituskunta

Outi Hakola outi.j.hakola@helsinki.fi
Kaisa Hiltunen kaisa.e.hiltunen@jyu.fi
Kaisu Hynnä klhynn@utu.fi
Miina Kaartinen miina.kaartinen@uta.fi
Maiju Kannisto maiju.kannisto@utu.fi
Katariina Kyrölä katariina.kyrola@abo.fi
Katja Lautamatti katja.lautamatti@aalto.fi
Niina Oisalo niina.oisalo@utu.fi
Antti Pönni antti.ponni@metropolia.fi
Tommi Römpötti tommi.rompotti@utu.fi
Jaakko Seppälä jaakko.i.seppala@helsinki.fi
Tanja Sihvonen tanja.sihvonen@iki.fi

Ulkoasu: Päivi Valotie
Kannen kuva: Wikimedia Commons.

TOIMITUKSEN OSOITE

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

<https://journal.fi/lahikuva>
<http://www.lahikuva.org>

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

Rami Mähkä ja Kaisa Hiltunen
Teknologia, (mieli)kuvat, historia:
Imperialistinen menneisyys ja nykyisyys elokuvissa
ja valokuvataiteessa 3

Artikkelit 

Raita Merivirta
Valkoisen linssin läpi:
Imperialismi, rodullistaminen ja media elokuvassa *Gandhi* 7

Katsaukset

Johanna Turunen
Katoavan maailman elegia:
Kapitalismin ekokritiikki ja eksistentiaalinen imperialismi 25

Taneli Hiltunen
Imperialismin vastahistoriaa:
Vuosien 1857–1858 intialainen kapina 2000-luvun
Bollywood-elokuvissa 34

Damon Tringham ja Rami Mähkä
Intergalaktinen britti-imperiumi Tähtien sota -trilogiassa 43

Raportti

Juha-Matti Tammela
Koulukinokouluista 2020-luvun ilmiö 54

Kirja-arviot

Lily Díaz, Mgda Dragu & Leena Eilittä (eds.) (2018)
*Adaptation and Convergence of Media. 'High' Culture
Intermediality versus Popular Culture Intermediality*
(Laura Antola) 63

Abstracts – Abstraktit 66

TEKNOLOGIA, (MIELI)KUVAT, HISTORIA: Imperialistinen menneisyys ja nykyisyys elokuvissa ja valokuvataiteessa

”Imperialismi on monimerkityksinen sana – liian monimerkityksinen ollakseen täysin käyttökelpoinen historiallisessa keskustelussa.” Näin aloittaa esipuheensa Philip D. Curtin (1971, ix) toimittamaansa kirjaan *Imperialism* vuodelta 1971. Hän nostaa väitteensä tueksi esimerkkejä menneiltä vuosisadoilta, Napoleonista britti-imperiumiin ja Leniniin. Esimerkeistä käy ilmi, että imperialismi on määriteltävissä historiallisesti lopulta vain sen (oletetuista) vastaideoologioista käsin. Vieläkin selvempää on, että imperialismi on eurooppalaisten ei-länsimaalaisiin kansoihin ja alueisiin kohdistuvaa toimintaa. Nykyisiä julkisia keskusteluja seurattaessa on helppo todeta, että asetelma on edelleen sama.

Vaikka menneinä aikoina vallinnut asenneilmapiiri läntisen kulttuurin ylivertaisuudesta on vuosikymmeniä sitten yhä enemmän haastettu ja ajatuksena torjuttu, voi kysyä, kuinka vahvana se jollain tasolla edelleen elää länsimaissa. Mielikuvissamme imperialismi on edelleen länsimaiden muiden kulttuurien hyväksikäyttöä ja hallintaa, ei koskaan päinvastoin. Jopa lännen kehitysapua kehittyviin maihin on pidetty luonteeltaan imperialismia jatkavana toimintana.

Elokuva on mielikuvitusta ruokkivia tarinoita, kuvia, maisemia ja mielle-yhtymiä. Tämän vuoksi nautimme elokuvasta. Elokuva on kuitenkin myös teknologiaa, ja teknologia oli puolestaan avainasemassa läntisen maailman kolonialismille ja imperialismille. Tykkiveneet ja tuliaseet, teollistuminen ja tehokkaat hallinto-organisaatiot mahdollistivat sen, että kohdemaat kyettiin valjastamaan osaksi eurooppalaisten, toisaalta Yhdysvaltojen talousjärjestelmiä.

Teknologialla on niin haluttaessa imperialistinen potentiaali. Kirjoittaessaan radion mullistavasta vaikutuksesta 1900-luvun viestintäteknologiaan Taylor (2005) toteaa, että musiikin soittaminen radiossa toimi radiota teknologiana promotoivana ohjelmistona. Kuitenkin samalla radio oli yksi niistä teknologioista, joita markkinoitiin modernin ideologian kautta. Yhdysvalloissa moderni (valkoinen) elämäntapa rinnastettiin esimerkiksi Amerikan alkuperäisväestön savumerkkeihin: intiaanipäälliköitä valokuvattiin (huom.) seisomassa radiovastaanottimen ääressä ironisen kommentarin kera. Taylor kutsuu tätä ”teknologiseksi imperialismiksi”.

Sähköinen viestintä- ja mediateknologia olivat länsimaista, ja vielä erikseen amerikkalaista modernia elämäntapaa – kuten Taylor (ibid.) nostaa esiin, myös varsinkin syrjäisemmiltä vanhan mantereen kolkilta saapuvat eurooppalais-siirtolaiset tutustuivat radioon ja muuhun teknologiaan vasta Yhdysvaltoihin siirryttyään. Kehitys vain voimistui toisen maailmansodan jälkeen, erityisesti 1950-luvun jälkipuoliskolta alkaen angloamerikkalaisen populaarimusiikin ja muun populaarikulttuurin tuotteiden alati kasvavan levityksen kautta. Epäilemättä vaikutusvaltaisimpana teknologiana toimi elokuva, erityisesti Hollywood-elokuva, jonka kautta ”amerikkalainen elämäntapa” kuvastoineen levisi ympäri maailmaa.

Elokuva onkin sikäli luontainen foorumi imperialismiin käsittelylle, että se syntyi imperialismiin huippuaikana 1800-luvun lopulla. Se osallistui ”imperialismiin projektin” rakentamiseen jo vakiintuneiden taiteenalojen, kuten kirjallisuuden, ja medioiden, kuten lehdistön, rinnalla. Liikkuvan kuvan kautta elokuva kuitenkin myös muutti imperialismiin representaatioita ja massakuluttamisen tapoja – (mykkä)elokuvan katsominen ei edellytä esimerkiksi lukutaitoa. Shohat ja Stam (2001, 368–369, passim.) toteavat, että ”elokuvallinen kokemus mobilisoi kansallisen ja imperialistisen omistamisen, itselle kuulumisen tunteen toiseutettujen ihmisten kustannuksella. (Ks. myös Mähkä 2013, 285–286, passim.)

Miellämme imperialismiin eurooppalaiseksi tai laajemmin länsimaiseksi ilmiöksi ja mentaliteetiksi, vaikka sitä ovat harjoittaneet myös muut kulttuurit ja yhteiskunnat. Ehkä mieltämisemme syy on ajatuksessa Euroopasta Rooman imperiumin perillisenä – yhdistettynä laajentumishaluiseen keskiajan katoliseen kirkkoon – mutta taustalla saattaa yhtä hyvin olla tiedostamaton euro- tai länsisentriinen ajatusmaailma. Kiina ja Japani ovat olleet keisarikuntia ja niiden politiikka imperialistista, mutta ajattelemmeko niitä, kun kuulemme sanan imperiumi, vai Roomaa ja aikanaan neljännessä maapallosta hallinnutta britti-imperiumia? ”Dollari-imperialismi” on meille tuttu ilmaus erityisesti kylmän sodan ajalta; ”ruplaimperialismista” ei sen sijaan puhuttu, vaikka Neuvostoliiton tavoitteet ja keinot saavuttaa valtaa kehittyvissä maissa olivat hyvin yhteneväiset Yhdysvaltojen kanssa. Ehkä Euroopassa taustana tälle on Neuvostoliiton julkilausuma ”anti-imperialismi” – angloamerikkalaisessa maailmassa valtion ja sen hallitseman Itä-Euroopan aluetta kutsuttiin ”Neuvostoimperiumiksi” (*The Soviet Empire*) ja jyrkimmissä lausunnoissa ”pahan imperiumiksi” (*Evil Empire*).

• • •

Tämän *Lähikuvan* numeron teemana on imperialismi. Aivan kuten Curtinin yllä siteeratussa ajatuksessa, emme yritä luoda imperialismista kokonaiskuvaa tai edes määritellä sitä. Sen sijaan numeron artikkelit ovat näkökulmia imperialismiin ja sellaisenaan osallistuvat teemasta käytäviin keskusteluihin yhden tutkimusartikkelin ja kolmen katsausartikkelin voimalla.

Raita Merivirta tarkastelee jälkikoloniaalisesta perspektiivistä Richard Attenborough’n vuonna 1982 ohjaamaa *Gandhi*-elokuvaa, joka käsittelee nimihenkilönsä elämää ja britti-imperiumin viimeisiä vaiheita Intiassa. Analyysissään Merivirta kiinnittää huomiota elokuvaan sisältyvään ristiriitaan: Vaikka elokuva on imperialismiin vastainen, siitä paljastuu eurosentriinen asenne. Tämä tulee kirjoittajan mukaan ilmi erityisesti Gandhia ympäröivistä lukuisista ns. valkoisista pelastajahahmoista, joiden kautta elokuvan tekijät rakentavat itselleen suotuisaa kuvausta imperialismistaan. Artikkelit painottaa

länsikeskeisen maailmankuvan syvään juurtuneisuutta ja kiinnittää huomiota valkoisuuden ja kaupallisuuden kytköksiin – teema, joka on yhä tänä päivänä ajankohtainen.

Taneli Hiltusen katsausartikkeli tarkastelee niin ikään Intian britti-imperiumin aikaista historiaa, mutta intialaisten elokuvien näkökulmasta. 1850-luvun lopulla tapahtunut *sepo*-kapina on 2000-luvun Bollywood-elokuvassa toiminut nationalistisena identiteetinrakennusaiheena, eikä brittihallinnon raakuutta peitellä, mutta elokuvissa kuvataan myös intialaisten väärinkäytöksiä. Hiltusen analyysissä Bollywood-elokuva toimii elokuvallisena imperialismin vastahistoriana.

Johanna Turunen tuo esiin imperialismiin kauaskantoisia, planetaarisia seurauksia näkökulmatekstissään, jossa kriittisen, anti-imperialistisen luennan kohteena on valokuvaaja Nick Brandtin *Inherit the Dust* -valokuvanäyttely ja sen tausta- ja promootiomateriaalit. Turusen mukaan Brandtin teoksissa Afrikan ahtaalle ajetuista villieläimistä piilee länsimaisille kolonialistisille valtarakenteille pohjautuva katsantotapa.

Damon Tringham ja **Rami Mähkä** tarkastelevat Tähtien sota -trilogiaa ”kaukaiseen galaksiin, kauan sitten” sijoitettuna reflektiona Yhdysvaltojen historiasta. Elokuviin urheat kapinalliset lyövät ylivoimaisen imperiumin. Elokuviin hahmojen aksenttien analyysi paljastaa, että kapinalliset puhuvat amerikkalaisilla aksenteilla, kun taas pahan imperiumin johto keisarista ylemmään upseeristoon puhuu koulutetuilla englantilaisaksenteilla.

Numeroon sisältyy lisäksi **Juha-Matti Tammelan** raportti Koulukino ry:n myöntämän koulukinokoulu-sertifikaatin käyttöönotosta Maunulan yhteiskoulussa ja Helsingin matematiikkalukiossa, jotka ovat sitoutuneet ottamaan elokuvakasvatuksen kiinteäksi osaksi koulutyötään.

Porissa ja Jyväskylässä maaliskuussa 2020

Rami Mähkä ja Kaisa Hiltunen

Lähteet

Curtin, Philip D. (1971) Introduction: Imperialism as Intellectual History. Teoksessa Philip D. Curtin (toim.) *Imperialism*. New York: Harper & Row, ix–xxiii.

Mähkä, Rami (2013) Subverted and Transgressed Borders: The Empire in British Comedy and Horror Films. Teoksessa Raita Merivirta, Kimmo Ahonen, Heta Mulari ja Rami Mähkä (toim.) *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*. Bristol: Intellect, 283–303.

Shohat, Ella & Stam, Robert (2001) The Imperial Imaginary. Teoksessa Graeme Turner (toim.) *The Film Cultures Reader*. Lontoo ja New York: Routledge, 366–378.

Taylor, Timothy D. (2005) Music and the Rise of Radio in the Twenties America: Technological Imperialism, Socialization, and the Transformation of Intimacy. Teoksessa Paul D. Greene ja Thomas Porcello (toim.) *Wired for Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middleton, CT: Wesleyan University Press, 245–268.

• • •

Tämä numero päättää kaksivuotiskauteni *Lähikuvan* päätoimittajana. Ne ovat olleet työntäyteiset kaksi vuotta. Ennen kaikkea ne ovat kuitenkin olleet hyvin antoisat kaksi vuotta. Olen oppinut paljon uutta niin hienoja julkaistuja

artikkeleita lukemalla kuin toimitustyöstäkin. Olen tavannut suuren joukon uusia ihmisiä, joihin en välttämättä olisi koskaan muuten törmännyt.

Suuret kiitokset *Lähikuvaan* kirjoittaneille hienoista artikkeleista ja muista teksteistä, kiireellisistä aikatauluistaan tinkineille refereille ammattitaitoisista ja rakentavista lausunnoista, *Lähikuvan* toimituskunnalle miellyttävästä työskentelystä sekä Lähikuva-yhdistykselle osoittamastanne luottamuksesta. Erityiskiitos toimitustiimille Päivi ja Antti taidokkaasta ja tehokkaasta työstä numerosta toiseen. Kiitos myös yhteistyökumppaneillemme, kuten kotimaisista tiedejulkaisemista ajaville tieteellisille seuroille, arvokkaasta ja antoisasta yhteistyöstä.

Kiitos sinulle, hyvä *Lähikuvan* lukija – aikakauslehti ilman lukijaa on vajaa aikakauslehti!

Rami Mähkä

Raita Merivirta

Raita Merivirta, dosentti,
yleinen historia, Turun yliopisto

VALKOISEN LINSSIN LÄPI

Imperialismi, rodullistaminen ja media elokuvassa *Gandhi*



Kahdeksan Oscaria voittanut brittelokuva Gandhi on imperialismin vastainen mutta eurosentriinen esitys Intian hallinnon järjestämisestä 1900-luvulla. Elokuva keskittyy nimihenkilön ja britti-imperiumin välillä käytyyn mittelöön, mutta antaa näkyvän sijan myös angloamerikkalaisille toimittajille sekä Gandhin valkoisille seuraajille. Käsillä oleva artikkeli tulkitsee elokuvaa jälkikolonialisesta näkökulmasta ja pohtii näiden valkoisten henkilöiden roolia Intiaan sijoittuvassa tarinassa muun muassa "valkoinen pelastaja"-troopin kautta.

Englantilaisen Richard Attenborough'n ohjaama *Gandhi* (1982) on Mohandas K. Gandhin (1869–1948) elämää ihailevasti tarkasteleva historiallinen suur-elokuva, joka kuvaa nimihenkilön elämää 1890-luvulta hänen kuolemaansa asti. *Gandhi* on henkilökuva, joka keskittyy Gandhin kokemuksiin, filosofiaan ja kehitykseen siksi suureksi sieluksi (*mahatma*), jona hänet yhä muistetaan. Vaikka *Gandhi* tehtiin Intian hallinnon siunauksella ja jopa osarahoituksella, se on suunnattu lähinnä länsimaalaisille, etenkin angloamerikkalaiselle yleisölle. Gandhin suuruus välittyy elokuvasta, joskin tähän monien mielestä kietoutuva päähenkilön "valkaisu" ja Gandhin Kristuksen kaltaisuus ovat herättäneet myös kritiikkiä (ks. esim. Rushdie 1991a; Muraleedharan 1999; Oliete-Aldea 2015).

Elokuvan keskeinen konteksti on Gandhin imperialismin ja kolonialismin sekä niihin liittyvän rasismin ja rotuerottelun vastainen kamppailu ensin Etelä-Afrikassa ja sitten Intiassa. *Gandhin* aiheena on siis sen nimen mukaisesti yksi poikkeuksellinen ihmisyksilö, mutta päähenkilöstään johtuen kyseessä on myös pitkälti elokuva siitä, kuinka brittiläinen imperiumi luopui "kruununjalokivestään" Intiasta vuonna 1947 intialaisten vuosikymmeniä kestäneen itsenäisyyskamppailun jälkeen. Päähenkilön suuruus on *Gandhissa* suoraan sidoksissa hänen taisteluunsa sortoa ja britti-imperialismia vastaan – myös intialaista sortoa, esimerkiksi kastijärjestelmää vastaan, mutta tämä jää brittelokuvassa taka-alalle – mistä johtuen elokuvan brittikatsojat joutuvat kohtaamaan elokuvateatterissa myös oman maansa imperialistisen historian, vaikkakin, kuten tässä artikkelissa esitän, valkopestystä näkökulmasta. Tässä artikkelissa ei lueta *Gandhia* niinkään elämäkerrallisena elokuvana tai

päähenkilön kuvauksena, vaan brittien itse itselleen kertomana tarinana imperialismistaan ja sen päättymisestä Intiassa. Tähän liittyy kiinteästi kysymys valkoisten brittien – sillä elokuvan britit ovat valkoisia – ajattelu, toiminta ja rotusuhteet kolonisoidussa Intiassa.

Viime vuosina on käyty keskustelua siitä, kuinka huonosti britit tuntevat imperiuminsa historiaa (ks. esim. Owen 2016; Tharoor 2016, xxiv; Heath 2018), koska sitä ei juuri opeteta kouluissa, samoin kuin siitä, että valtaosa briteistä pitää entistä imperiumiaan enemmän ylpeyden kuin häpeän aiheena (ks. Dahlgreen 2014). Erityisen huonosti britit tuntevat imperialismista ja kolonialismista kolonisoiduille aiheutuneet seuraukset ja sorron vaikutuksen. Tässä artikkelissa tarkastelen, miten brittien imperialismia ja heidän osuuttaan sekä Intian kolonisointiin että dekolonisaatioon kuvataan *Gandhissa*. Mitä *Gandhi* kertoo katsojilleen imperialismista, kolonialismista ja britti-hallinnosta Intiassa? Mikä merkitys on Gandhia alinomaa ympäröivillä valkoisilla henkilöillä?

Aihe on jälleen ajankohtainen monesta muustakin syystä kuin siksi, että britit tuntevat huonosti imperialistista historiaansa. *Gandhi* aloitti 1980-luvun Isossa-Britanniassa brittiläistä Intiaa käsittelevien elokuvien ja televisiosarjojen buumin, joka on tunnettu myös *Raj revivaalin* nimellä (ks. Rushdie 1992b; Oliete-Aldea 2015). Andrew Higson (2003, 21) on kuvaillut tämän syklin elokuvien ja tv-sarjojen paljastavan brittiläisen ”kansallisen identiteetin imperialistisia fantasioita”. Nämä Thatcherin ajan kulttuurintuotteet henkivät aikansa konservatiivista ideologiaa, lähihistoriansa Ison-Britannian kärjistyneitä rotusuhteita sekä *Raj*-nostalgiaa. Brexit-ajan Isossa-Britanniassa imperialismiinostalgia on jälleen nostanut päätään ja brittiläistä Intiaa on kuvattu useammassakin televisiosarjassa viime vuosina, muun muassa *Ne kesät Intiassa* (*Indian Summers*, 2015–2016) ja *Beecham House* (2019), jotka on esitetty Suomessakin Ylellä. Kuningatar Viktorian ja hänen intialaisen palvelijansa Abdul Karimin välistä ystävyyttä kuvaava elokuva *Victoria & Abdul* sai ensi-iltansa vuonna 2017. 1980-luvun ja nykyisellä brittiläisellä imperialismiinostalgialla on yhtäläisyyksiä, ja *Gandhin*, ainoan todelliseen historian henkilöön keskittyvän *Raj revival* -elokuvan, analysointi antaa näkemystä myös uusien brittiläistä Intiaa käsittelevien elokuvien ja televisiosarjojen tarkasteluun.

Viime aikoina lisääntynyt keskustelu ja tutkimus suomalaisten osallisuudesta kolonialismiin (esim. Hakala, Hakola & Laakso 2019; *Historiallisen Aikakauskirjan* erikoisnumero ”Suomi ja kolonialismi” 4/2020, tulossa) sekä kansainväliset tutkimustrendit ja globaalit vaatimukset muun muassa akatemian dekolonisoinnista (esim. Mignolo & Escobar 2010; Bhabra et al. 2018) osoittavat tarpeen tarkastella myös populaarikulttuurin tuotteita postkolonialistisesta ja/tai dekoloniaalisesta näkökulmasta. Suomessa on usein vedottu siihen, että koska meillä ei ole ollut siirtomaita, emme ole olleet osallisia imperialismiin ja kolonialismiin (ks. esim. Lehtonen & Löytty 2007). Kuitenkin, kuten Suvi Keskinen, Lena Näre ja Salla Tuori ovat kirjoittaneet, ”ajatus suomalaisuudesta kytkeytyy olennaisesti eurooppalaisuuteen ja valkoiseen länsimaalaisuuteen.” Myös Suomi ja suomalaiset ovat osallisia eurooppalaisen kolonialismin diskursseihin ja valtarakenteisiin ja meilläkin on tuotettu ja kulutettu eurosentrisiä representaatioita, joissa Eurooppa näyttäytyy ”sivistyksen kehtona ja esimerkkinä muille, kehityksen varhaisemmassa vaiheessa oleviksi oletetuille maille ja maanosille.” (Keskinen, Näre ja Tuori 2015, 3.) Eräs merkittävästi vaikuttava eurooppalaisen kolonialismin ja valtarakenteiden jäännös on voimakas valkoinen linssi, jonka kautta historiaa, ei-eurooppalaisia kulttuureja ja nykypäivän yhteiskuntaa on esitetty ja yhä esitetään vaikkapa juuri elokuvissa ja televisiosarjoissa, kuten tässä artikkelissa esittämäni ana-

lyysi eräästä brittiläisen elokuvan merkkiteoksesta osoittaa. Kuten Anibal Quijano (2000) on esittänyt, rodun käsitteellä on koloniaalinen alkuperä, mutta se on osoittautunut kolonialismia kestävämmäksi vallan ulottuvuudeksi (rodullistamisesta ks. esim. Puuronen 2011). Katsellessamme ja kuluttaessamme Ylenkin esittämiä brittiläisiä eläviä kuvia – intialaisia elokuvia tai televisiotuotantoja Suomen kanavilla nähdään vain harvoin – koloniaalisesta Intiasta, on hyvä kiinnittää huomiota valkoisen linssin imperialistisuuteen ja koloniaalisuuteen sekä miettiä valkoisuuden merkitystä myös suomalaisten kulttuurintuotteiden kohdalla.

Käytän elokuvan tarkasteluun postkoloniaalista näkökulmaa yhdistettynä kulttuurihistorialliseen lähestymistapaan, elokuvan kulttuurihistoriaan, eli tutkimusotetta, joka on selityspäätökseltään laaja. Analyysissäni ”rotu” on määräävässä asemassa, sillä kuten Pramod K. Nayar (2010, 1) on esittänyt, rotu on keskeinen käsite kaikelle postkoloniaaliselle analyysille. Elokuvan kulttuurihistoria on Hannu Salmen mukaan elokuvan kulttuurisuhdetta tutkivaa historiaa, ”jossa yhdistyvät esteettinen, taloudellinen, sosiaalinen, tekninen ja mentaalinen elokuvan historia” (Salmi 1993, 45). Metodologisesti tämä tarkoittaa, että yhdistän analyysissäni *Gandhin* syntyhistorian ja tuotantoehtojen tarkastelun valmiin elokuvan analyysiin ja pohdin tältä pohjalta, miten Attenborough’n elokuva osallistuu brittien menneisyysuhteen rakentamiseen.

Tuntematon Gandhi

Gandhi sai ensi-iltansa vuonna 1982, konservatiivisen Margaret Thatcherin toimiessa Britannian pääministerinä. Elokuvan saattaminen tuotantoon asti oli kestänyt liki parikymmentä vuotta. Näyttelijä Richard Attenborough, joka ei ollut tuolloin vielä ohjannut mitään, ryhtyi projektiin Intiasta Britanniaan muuttaneen Gandhin seuraajan Motilal Kothari ehdotuksesta. Omien sanojensa mukaan Attenborough ei tiennyt tuolloin juuri mitään Intiasta tai Gandhista. Hän oli ollut 24-vuotias Gandhin kuollessa ja mainitsee tienneensä Intiasta vain sen, mitä oli koulussa oppinut maantiedosta (ei historiasta), minkä lisäksi hän muisti Gandhin murhan herättämän kohun (Attenborough 1982, 10, 12). Attenborough luki amerikkalaisen toimittajan Louis Fischerin kirjoittaman elämäkerran Gandhista (*The Life of Mahatma Gandhi*, 1950) ja vaikutui suuresti (Attenborough 1982, 44). Tästä alkoi Attenborough’n ja Kotharin pyrkimys tehdä elokuva Gandhista. Kothari kuitenkin kuoli ennen kuin elokuva lopulta saatiin tuotantoon 1970-luvun lopulla.

Saatuaan Intian hallituksen periaatteellisen luvan, joka oli välttämätön hankkeelle, Intian ensimmäiseltä pääministeriltä Jawaharlal Nehrulta toukokuussa 1963 Attenborough meni tapaamaan John Davisia, joka toimi erään ison tuotantoyhtiön toimitusjohtajana. Davisin mukaan valtaosa maailman ihmisistä ei tiennyt Gandhia eikä hänen kaltaisensa hahmo, joka muistettiin lähinnä vanhana, lannevaatteisena miehenä vieraasta maasta, kiinnostaisi nuorisoa. Hänen näkemyksensä oli, että tällaisen elokuvan tekeminen tulisi kalliiksi, mutta ei kuitenkaan vetäisi yleisöä teattereihin. (Attenborough 1982, 47, 49, 76–77, 80, 110.) Vaikka Intian itsenäistymisestä ja Gandhin kuolemasta oli vain viisitoista vuotta, brittiläiset elokuvantekijät pitivät Gandhia niin tuntemattomana ja vieraana, että elokuvan tekeminen hänestä vaikutti kannattamattomalta ajatukselta. Myös elokuvan lopullisen käsikirjoituksen tehnyt Briley on kertonut käsikirjoittamisen haasteista, jotka liittyivät muun muassa angloamerikkalaisten yleiseen tietämättömyyteen aihepiiristä. Hä-

nen näkemyksensä mukaan amerikkalaiset eivät tienneet 1970-luvun lopulla paljoakaan britti-imperiumista Intiassa tai Intian poliittisista puolueista, sen enempää kuin Gandhista itsestään. (Briley 1994, 4–5.) Rahoituksen hankkiminen elokuvalla kesti vuosia, jona aikana käsikirjoittajat ja elokuvan oikeuksien omistajat vaihtuivat. *Gandhin* tekeminen tuli lopulta mahdolliseksi vasta 1970-luvun lopulla. Tällöin John Briley kirjoitti poliittiseen historiaan ja väkivallattomuuden käyttöön poliittisena aseena keskittyvän käsikirjoituksen, jota tuottajaksi kaavailtu Joe Levine piti tarpeeksi ”kaupallisena” (Attenborough 1982, 164, 167).

Gandhia esittävän näyttelijän valinta oli tietysti keskeinen elokuvan kaupallista menestystä silmällä pitäen. Alun perin, 1960-luvun alussa, Gandhin esittäjäksi oli kaavailtu valkoista brittinäyttelijää. Attenborough halusi Alec Guinnessin esittävän Gandhia, yhtäältä koska Guinness oli loistavana pidetty elokuvanäyttelijä, mutta toisaalta myös koska hän oli Attenborough’n mukaan ”siihen aikaan ainoa tähti, joka muistutti fyysisesti yhtään” Gandhia. Guinness kuitenkin epäili länsimaisten näyttelijöiden mahdollisuuksia näytellä Gandhia. Hän kieltäytyi lopulta ja sanoi, että rooliin tarvittaisiin intialainen näyttelijä, vaikka ehkä joku englantilainenkin voisi tehtävään sopia (Attenborough 1982, 60, 104). Gandhista elokuvaa muutamaa vuotta aiemmin suunnitellut David Lean oli myös kaavaillut Guinnessiä nimirooliin (Dux 2013, 109). Attenborough’n mukaan jopa Nehru olisi ollut tyytyväinen, jos Alec Guinness olisi esittänyt Gandhia. Itse Englannissa koulutuksensa saanut Nehru epäili, että intialaiset näyttelijät eivät olisi taidoiltaan ja tekniikaltaan riittäviä esittämään 60 vuotta Gandhin elämästä – klassisesti koulutettu englantilainen teatterinäyttelijä olisi sopiva tehtävään. (Attenborough 1982, 110.) *Gandhissa* Nehrua itseään esittävä intialainen Roshan Seth on myös saanut näyttelijänkoulutuksensa Englannissa (Attenborough 1982, 200).

Sinänsä valkoisen näyttelijän harkitseminen ruskean miehen rooliin ei ollut uutta tai ihmeellistä. Esimerkiksi Alec Guinness, vaikka ei Gandhia suostunutkaan esittämään, näytteli vahvasti maskeerattuna sekä arabiprinssi Feisalia David Leanin *Arabian Lawrenceessa* (*Lawrence of Arabia*, 1962) että fiktiivistä intialaista, professori Godbolea, elokuvassa *Matka Intiaan* (*A Passage to India*, 1984) pari vuotta *Gandhin* jälkeen. Valkoisilla on pitkä historia muiden etnisyyksien esittämisessä. Ella Shohat ja Robert Stam ovat huomauttaneet, että valkoisten on kautta aikojen nähty ylittävän etnisyytensä niin, että he voivat esittää mitä tahansa rooleja, kun taas *people of color* ovat saaneet vain tiettyä etnisyyttä vaativia osia. Lisäksi usein on ajateltu rasisisesti, että jotta elokuva olisi taloudellisesti menestyvä, täytyy sen tähden olla ”yleismaailmallinen”, joka tulkitaan tässä ajattelumallissa siis valkoiseksi. (Shohat & Stam 2000, 190.) Tämä taas kytkeytyy valkoisten keskuudessa hyvin yleiseen käsitykseen valkoisten roduttomuudesta: rodullisuus ja rodullistaminen koskevat vain ei-valkoisia. Tällöin ”roduttomien” valkoisten helposti kuvitellaan olevan jotenkin ”universaaleja”, ”vain ihmisiä”, kun taas rodullistetut edustavat omaa ”rotuaan” tai kulttuuriaan. (Ks. esim. Dyer 1997, 1–2.) Kuten Guinnessin esimerkki osoittaa, tunnettu valkoinen näyttelijä ja rodullistava *brownface* olivat brittelokuvassa hyväksyttävä yhdistelmä vielä 1980-luvun *Raj revivalin* aikaan, johon *Gandhikin* siis kuuluu.

Kun *Gandhin* tuotanto käynnistyi vuonna 1980, päärooliin harkittiin yhä valkoisia näyttelijöitä, sillä Attenborough kertoo etsineensä sopivaa näyttelijää Intiasta tuloksetta. Brittinäyttelijöistä John Hurt ja Anthony Hopkins jopa maskeerattiin kokeeksi, mutta Hopkins ilmoitti, että hän ei kokenut voivansa näytellä intialaista. Hurt tuli samaan tulokseen koekuvausten jälkeen. (Atten-

borough 1982, 188.) Brittiläinen näyttelijäkoulutus ja teatteritausta nousivat kuitenkin yhä esiin ylivoimaisina elokuvan päänäyttelijää mietittäessä. Hurtin ja Hopkinsin lisäksi Attenborough testasi osaan Royal Shakespeare Companyn näyttelijää Ben Kingsleyä, jonka hän oli nähnyt useissa rooleissa ja jota hän piti erinomaisena. Attenborough toteaa, että Kingsleyn etuna oli myös se, että hänen isänsä oli (etnisesti) intialainen (hänen äitinsä oli valkoinen britti), mikä tietysti olisi omiaan lisäämään tämän hyväksyttävyyttä Gandhin rooliin. (Attenborough 1982, 188–191.) Kingsley (syntyjään Krishna Pandit Bhanji) loisti koekuvauksissa ja teki vaikutuksen elokuvantekijöihin. Jason Mezey on huomauttanut, että Kingsleyn valitseminen rooliin mahdollisti sen, että Attenborough sai elokuvaansa sekä klassisen brittiläisen teatterikoulutuksen saaneen että mielestään rodullisesti hyväksyttävän näyttelijän (Mezey 2010, 83). Kingsley osoittautui kaikkiaan erinomaiseksi valinnaksi, hänen roolisuorituksensa sai paljon kiitosta ja voitti näyttelijälle lukuisia palkintoja, mukaan lukien Oscarin.

Valkoisuuden ja kaupallisuuden yhteenkietoutuma

Oletettavasti aiheen massiivisuuden ja Gandhin elämään kuuluneen valtavan ihmismäärän takia Briley joutui karsimaan käsikirjoituksesta lukuisia keskeisiä intialaisia henkilöitä, kuten Subhas Chandra Bosen, yhden Kongressipuolueen merkittävistä johtajista. Tästä syystä onkin erityisen huomionarvoista, että *Gandhiin* on kuitenkin kirjoitettu runsaasti valkoisia, länsimaisia henkilöitä, jotka eivät elokuvan kuvaamien tapahtumien ja tulkintojen kannalta olisi olleet historiallisesti välttämättömiä. Heidän lisäämiseensä täytyy siis olla muita syitä. Käsikirjoittaja Briley ei mainitse asiasta *Gandhista* kirjoittaessaan, mutta toteaa Etelä-Afrikan apartheidistä kertovasta *Huuto vapaudelle* -elokuvasta (*Cry Freedom*, 1987), jonka hän myös teki yhdessä Attenborough'n kanssa, että mikään studio ei rahoittaisi elokuvaa, joka kertoisi ”mustan Etelä-Afrikan tarinan”. Syynä tähän oli se, että studiot eivät uskoneet sellaisen tarinan houkuttelevan yleisöä teatteriin etenkin Yhdysvalloissa. Briley toteaa, että sekä *Gandhista* että *Huuto vapaudelle* -elokuvasta oli tarkoitus tehdä kaupallisesti menestyviä. (Briley 1994, 8.)

Jotta elokuvaa pidettiin (1980-luvulla) länsimaisten rahoittajien keskuudessa mahdollisena kaupallisena menestyjänä, täytyi siinä olla keskeisiä rooleja valkoisille. Koska Gandhi itse ei historiallisessa elokuvassa voinut olla valkoinen, eikä häntä lopulta näytellyt valkoinen näyttelijä, on elokuvaan kirjoitettu lukuisia valkoisia rooleja, jotka tarjoavat sellaisille valkoisille tähtinäyttelijöille kuin John Gielgudille, Martin Sheenille ja Candice Bergenille mahdollisuuden esiintyä elokuvassa. *Gandhin* sanoman, brittiläisen imperialismin analyysin ja kaupallisen houkuttelevuuden kannalta oli selvästi tärkeää kirjoittaa rooleja myös hyvälle valkoisille hahmoille eikä pelkästään yläluokkaisille imperialisteille. *Huuto vapaudelle* -elokuvan Briley kirjoitti valkoisen toimittajan Donald Woodsin ympärille kertoakseen mustasta johtajasta Steve Bikosta kaupallisesti (Briley 1994, 8). Tämä ei ole mitenkään poikkeuksellista länsimaisessa kulttuurissa. Esimerkiksi amerikkalainen Pulitzer-palkinnonkin voittanut (valkoinen) journalisti Nicholas Kristof on kertonut samanlaisesta strategiasta omassa työssään. Hän toteaa, että saadakseen lukijansa kiinnostumaan ja välittämään vaikkapa itäisestä Kongosta, hän rakentaa juttunsa jonkun ulkomaalaisen, yleensä amerikkalaisen ympärille. Syyksi hän esittää, että hänen lukijansa kääntävät sivua, kun huomaavat hänen kirjoittavan vaikka

Keski-Afrikasta. Hän siis esittelee jonkun samastuttavan (amerikkalaisen) hahmon, jotta hänen lukijansa kiinnostuisivat ja välittäisivät vieraista maista ja kaukaisista kriiseistä. (Kristof 2010.) Myös Suomessa ilmiö on tuttu (ks. esim. Kaskinen 2020). Kaupallisissa elokuvissa on nähty usein vastaava ”valkoinen pelastaja”-trooppi.

Niin Hollywoodissa kuin kaupallisessa brittiläisessä elokuvassa on vuosikymmeniä käytetty valkoista, länsimaista toimijaa tai sankarihahmoa kuvattaessa länsimaiden ulkopuolella tapahtuvaa vallankumousta, sotaa, kansanmurhaa, luonnonmullistusta tai (muuta) merkittävää historian tapahtumaa tai kun keskiöön on nostettu jokin yhteiskunnallinen tai rakenteellinen ongelma – kuten köyhyys, slummit tai rotuerottelu – Aasiassa, Afrikassa tai Latinalaisessa Amerikassa. Matthew W. Hugheyn mukaan tällaisissa ”valkoinen pelastaja”-elokuvissa valkoinen messiaaninen henkilö pelastaa alempi- tai työväenluokkaisen, usein ei-valkoisen henkilön kurjalta kohtalolta (Hughey 2014, 1). Tällaisia kurjia kohtaloita voivat olla esimerkiksi orjuus, alistaminen, köyhyys tai sairaus. Hernán Vera ja Andrew Gordon toteavat, että tämä on hyvin voimakas kulttuurinen myytti, koska se tarjoaa valkoisille miellyttäviä kuvia itsestään. Sen sijaan että valkoiset sortaisivat rodullistettuja ihmisiä, he esiintyvät näissä elokuvissa näiden pelastajina. (Vera & Gordon 33–34.) ”Valkoisen pelastajan” trooppia käyttäneitä elokuvia ovat muun muassa juuri *Huuto vapaudelle*, *Kuoleman kentät* (*The Killing Fields*, 1984), jossa valkoinen länsimainen toimittaja (Sam Waterston) todistaa Pol Potin Kambodzan hirmutekoja ja vaikkapa *Ilon kaupunki* (*City of Joy*, 1992), jossa valkoinen amerikkalaislääkäri (Patrick Swayze) muuttaa Kalkutan slummin oloja merkittävästi parempaan.

Hughey (2014, 15) esittää, että ”valkoinen pelastaja”-elokuvan suosiota saattaa selittää se, miten tämä kulttuurinen trooppi auttaa korjaamaan valkoista ylemmydentunnetta ja holhoavaa asennoitumista ”epävarmoina ja rodullisesti jännittyneinä aikoina”. *Gandhin* syntyajan Iso-Britannia oli juuri tällä tavoin jännittynyt. Maahanmuuttajien yhteisöt olivat voimistumassa yhteiskunnallisena voimana ja rotu oli noussut pinnalle yhteiskunnallisissa keskusteluissa. Tämän seurauksena myös rasismi ja rotumellakat olivat kasvussa. (Ks. esim. Sharma 1995, 61–62; Muraleedharan 1999, 62.)

Gandhissa itse päähenkilö ei ole valkoinen, vaan ruskea pelastaja. Hänen, Gandhin, tehtävänä on pelastaa Intia köyhyydeltä, kastijärjestelmältä, uskontokuntien välisiltä konflikteilta sekä suurten väkijoukkojen arvaamatto-



Kuva 1. Amerikkalainen toimittaja Margaret Bourke-White ruohonjuuritasolla Gandhin kanssa. Lähde: Kuvakaappaus DVD:ltä.

muudelta ja väkivallalta. Vasta kun Gandhi osoittaa pystyvänsä tähän, voivat elokuvan britit/valkoiset luopua imperialistisesta vallastaan ja luovuttaa Intian hallinnon intialaisille. Huomionarvoista on kuitenkin se, että nimihenkilön eli ruskean pelastajan keskeiseksi apuvoimiksi on nostettu ”valkoisia pelastajia”, keskeisimpinä heistä joukko länsimaisia toimittajia. Nämä mahdollistavat Gandhin työn, monesti jopa suuremmassa määrin ja ruohonjuuritasolla, toisin kuin Kongressipuolueen intialainen eliitti, joka muutamaa poikkeustilannetta lukuun ottamatta ei käy käytännön toimiin vaan kokoontuu lähinnä keskustelemaan arvokkaissa interiööreissä. Länsimaiset toimittajat myös luovat Gandhin maineen.

Samastuttavat seuraajat

Attenborough’n Gandhi esitetään lähes alinomaa valkoisten länsimaalaisten, usein brittien, seurassa. Näistä keskeisimpiä on elokuvan alkupuolella kristitty brittipappi Charlie Andrews ja jälkimmäisellä puoliskolla englantilaisen amiraalin tytär Madeleine Slade, joka käyttää Gandhin antamaa nimeä Mirabehn. Nämä kaksi henkilöä eivät koskaan kohtaakaan, sillä Mirabehn saapuu Gandhin rinnalle, kun Andrews poistuu. Imperialismin representatioista kirjoittaessaan Richard Dyer on esittänyt, että imperialismin prosessit ilmaisevat valkoisia identiteettejä, jotka puolestaan nousevat valkoisten henkilöiden rooleista ja tehtävistä. Kun teksti on imperialismia juhlistavaa, nousevat valkoiset miehet ja miehisinä pidetyt ominaisuudet kuten rohkeus ja kontrolli etualalle, sillä nämä ylläpitävät imperiumia. Epävarmuuden ja epäilyn voimistuessa ja imperiumin menettäessä valtaansa naiset ja naiselliset ominaisuudet astuvat etusijalle. (Dyer 2008, 184.) Valkoisten naisten roolista Intiassa on erilaisia variaatioita, mutta eräässä alalajissa valkoiset naiset ilmaisevat paheksuntaa brittien toimintaa kohtaan, mutta vain sen osalta, miten intialaisia kohdellaan, ei brittien Intiassa oloa kohtaan. Kritiikin kohteena ovat silloin siis imperialismin käytännöt – joko epäkristillisyytensä tai julman käytöksen antaman epämoraalisen esimerkin vuoksi – mutta ei imperialismin periaate tai olemassaolo. Tällaiset omantunnon ilmaukset, joita harjoittivat erityisesti lähetyssaarnaajat mutta myös (muut) valkoiset naiset, heikensivät imperialismia. (Dyer 2008, 186.)

Gandhin alkupuoli kuvaa britti-imperialismin vahvoja vuosia ennen ensimmäistä maailmansotaa, jolloin Gandhin kannoilla kulkee valkoinen brittimies Andrews. Hän ei kuitenkaan ole perinteinen imperialisti, vaan pappi (lähellä lähetyssaarnaajan roolia), joka levittää Gandhin sanomaa valkoisille niin kirkoissa kuin lehdissä ja muistuttaa imperialisteja kristillisten arvojen ylläpitämisen tärkeydestä. Hän tarjoaa valkoiselle brittikatsojalle helpon ja hyvän samastumiskohteen Gandhin rinnalla. Andrews seuraa mukana, kunnes Gandhi aloittaa toden teolla brittien hallinnon vastustamisen Intiassa ensimmäisen maailmansodan aikana. Tällöin Gandhi lähettää hänet pois kehoittamalla häntä ottamaan tarjotun paikan vastaan Fidzillä, koska haluaa itse varmistua, ja myös brittien varmistuvan, että intialaiset pystyvät taistelemaan itsenäisyytensä puolesta itsenäisesti.

Kun Gandhi Amritsarin verilöylyn (1919) jälkeen päättää, että brittien on aika lähteä, Andrews paikan narratiivissa ottaa Mirabehn, valkoinen brittinainen, joka saapuu vuosien kirjeenvaihdon jälkeen Gandhin ashramiin asumaan. Kotikutoiseen sariin pukeutunut Mirabehn astuu Gandhin kotiin ja kotitöiden ääreen: Mirabehn opettelee kehräämään itse Gandhin kehotusten

mukaisesti ja osallistuu näin konkreettisin teoin brittitekstiilien boikottiin ja brittihallinnon vastustamiseen – toisin kuin Kongressipuolueen johto, jota ei nähdä kehräämässä Gandhia itseään lukuun ottamatta. Mirabehn seuraa Gandhia loppuun asti ja on läsnä, vähintään taka-alalla, valtaosassa kohtauksia, joissa Gandhi on paikalla. Hänen läsnäolonsa voi katsoa viestittävän imperiumin vääjäämätöntä hajoamista, mutta myös brittien hyväksyvää suhtautumista hajoamiseen. Andrews ja Mirabehn tarjoavat 1980-luvun alussa muuttuvan mutta jatkuvasti hyväksyttävän samastumiskohteen valkoisille brittikatsojille: sekä mies- että naishahmon, jotka kritisoivat imperialistisia käytäntöjä, mutta eivät kuitenkaan Ison-Britannian imperialismia itsessään. Lisäksi hahmot osoittavat, että briteillä oli osansa paitsi Gandhin suuruuden tunnistamisessa, myös konkreettisissa teoissa brittijärjestelmän purkamiseksi Intiassa. Nämä valkoiset hahmot näyttäytyvät elokuvassa keskeisinä Gandhin onnistumisen hiljaisina varmistajina; Mirabehnillä on esimerkiksi näkyvyyteensä nähden hyvin vähän vuorosanoja. Valkoisille mieshahmoille on annettu äänekkäämmät roolit.



Kuva 2. Mirabehn kotikutoisessa sarissa. Lähde: Kuvakaappaus DVD:ltä.

Elokuvan alussa Gandhin hautajaissaattueen kulkiessa ryhdikkäästi Delhin katuja pitkin valkoiset toimittajat istuvat rivissä pöydän takana ja lukevat mikrofoniin (lähinnä toisten valkoisten miesten) muistosanoja Gandhista. Äänessä oleva valkoinen mies toteaa, että hallitukset ja merkkihenkilöt ympäri maailmaa muistavat tätä ”pientä, ruskeaa miestä lannevaatteessa”, näin rodullistaen Gandhin ja nostaen esiin, että tässä muistellaan ja kunnioitetaan nyt ”ruskeaa miestä” myös valkoisten voimin. Gandhia siis ylistetään roturajojen ylittämisestä muistuttaen silti, että hän oli ruskea. Arviointi ja ylistys tapahtuu ainoastaan valkoisten suulla. Kuten Chakravarty kirjoittaa, länsimaisten toimittajien muistopuheet ”paketoivat” Gandhin länsimaisten kulutettavaksi ja elokuva käyttää samaa taktiikkaa kauttaaltaan (Chakravarty 1993, 192). Kuten Shalija Sharma on esittänyt, itse asiassa myös kaikki Gandhia kuvaavat otokset välittyvät katsojalle joko valkoisen henkilön tai intialaisen anglofiilin (Nehru, Patel) katseen tai puheen kautta, ja hän on aina kameran edessä jonkun tällaisen hahmon rinnalla. Ainoastaan Gandhin murha alussa kuvataan ei-anglofiilin intialaisen, hänen tappajansa, silmin. (Sharma 1995, 66–67.)

Jopa suru Gandhin kuolemasta on omittu valkoisille. Intialaisten pitämiä muistopuheita tai muuten esittämiä arvioita ei elokuvassa kuulla. Ensimmäi-



Kuva 3. Gandhin hautajaisten narraatio tapahtuu valkoisten toimittajien suulla.
Lähde: Kuvakaappaus DVD:ltä.

nen surija, johon kamera kohdistuu väkijoukon keskellä, on valkoinen britti, Intian viimeinen varakuningas Mountbatten. Vasta hänen jälkeensä kamera näyttää Gandhin ruumiin kanssa matkaavat Nehrun ja Patelin, ja silloinkin Mountbatten näkyy taustalla. Kamera hakeutuu myös Mirabeenin ja Walkerin kohdalle, nostaen heidät esiin. Katsoja kutsutaan samastumaan alusta asti näihin valkoisiin henkilöihin, jotka erottuvat selvästi joukosta. Gandhin merkitystä Intialle ja intialaisille ei verbalisoida, siitä kertoo vain hautajaisten jälleen suuret väkijoukot. Menetyksen suuruuden arvioivat valkoiset.

Muraleedharanin tulkinnan mukaan *Gandhin* "mukavat" valkoiset ovat elokuvan todellisia sankareita, sillä Attenborough'n elokuva käsittelee nimenomaan tällaisia ihmisiä ja sitä, miten he löytävät ja hyväksyvät Gandhin. Elokuva kutsuu katsojat samastumaan näihin hahmoihin ja jakamaan heidän tunteensa (Muraleedharan 1999, 74). "Hyvät" valkoiset eroavat kolonialistisista virkamiehistä "tavallisen ihmisen" identiteetillään. Virkamiehet taas ovat muodollisesti pukeutuneita ja esiintyvät usein hyvin koristelluissa eurooppalaisissa interiööreissä, toisin kuin "hyvät" valkoiset, jotka viihtyvät ulkona tai vaatimattomissa sisätiloissa. Hallitsevan luokan henkilöt määrittyvät virkansa ja tehtävänsä kautta, eivätkä he edusta tavallista kansaa, joka näin tulee vapautetuksi imperialistisesta syyllisyydestä. (Muraleedharan 1999, 75, 83.) Muraleedharan esittää jopa, että nämä valkoiset hahmot luovat Gandhin ja hänen gloriansa huomaamalla ja tunnustamalla tämän suuruuden (Muraleedharan 1999, 75). Samoilla linjoilla liikkuva Mezey (2010, 82) kirjoittaa, että katsojat ohjataan samastumaan niihin britteihin, jotka näkevät Gandhin suuruuden. Mezey väittää myös, että Gandhia seuraavat valkoiset ovat huomattavia juuri siksi, että he pystyvät olemaan huomioimatta rotua ja seuraamaan myös "ruskeaa messiasta". Näin Gandhin rodusta tulee itse asiassa merkittävä ominaisuus, jonka avulla kuvataan ystävällismielisten valkoisten värisokeutta ja yleviä motiiveja. (Mezey 2010, 83–84.)

Gandhin rotusuhteiden kuvauksessa erityisen kiinnostavaa on se, että kun Gandhi saapuu Englannista rotuerottelua harjoittavaan Etelä-Afrikkaan 1890-luvulla, hän hämmästyä aidosti kohtaamaansa rasismia. Kuten Oliete-Aldea (2015, 97) kirjoittaa, katsojat saavat kuvan, että tämä on ensimmäinen kerta, kun Gandhi kohtaa rasismia, mistä katsoja voinee päätellä, että Englannissa ei ole rasismia. *Gandhi* ottaakin vahvasti historian kautta kantaa syntyajankohtansa Etelä-Afrikan apartheid-politiikkaan. Britti-imperiumin

väistyminen Intiassa taas koskettaa suuremmin syntyäikansa thatcheriläisen Ison-Britannian siirtolaisuus- ja rotukysymyksiä ainakin eteläaasialaisten osalta. Elokuvasa Etelä-Afrikan valkoisista valtaosa on avoimen rasistisia ja he päästävät suustaan myös rasistisia herjoja dialogin tasolla; muunlaiset valkoiset ovat poikkeuksia – ja yleensä brittejä. Intiaan sijoittuvassa osassa elokuvaa hyvien valkoisten, joista lähes kaikki ovat brittejä, määrä kasvaa ja rasistiset herjat väistyvät. Siirtomaahallintokoneisto itsessään näyttäytyy kyllä ongelmallisena ja sitä kritisoidaan, mutta avointa rasismia ei britti-imperialismiin liitetä.

Brittiläisyys *Gandhissa* näyttäytyy valkoisuutena, vaikka valkoisuus ei näyttäydykään pelkästään brittiläisenä (esim. Kallenbach, Walker, Bourke-Smith). Brittiläisyys on valkoiseksi rodullistettu kategoria, mikä näkyy *Gandhin* britti-imperialistien toiminnassa, mutta sitä tai intialaisten ruskeaksi rodullistamista ei artikuloita enää Intiassa. Brittiläinen Intia ei elokuvassa tunnusta rasistisuuttaan, vaan kysymys imperialismista esitetään kysymyksenä Intian parhaasta hallinnosta ja hallinnasta. Todellisuudessa tämä kuitenkin palautuu orientalistiseen näkemykseen itämaista takapajuisina, hangoittelevina, despotismiin taipuvaisina ja epätäsmällisinä (ks. Said 2011, 38). 1800-luvun orientalistit pitivät Intian omia poliittisia instituutioita epädemokraattisina ja hallintoa huonona. Vastakkain asetettiin rationaaliseksi ja pragmaattiseksi koettu länsi ja tunteelliseksi ja hengelliseksi koettu itä. Brittihallinto ja -kulttuuri katsottiin ylemmällä tasolla oleviksi, millä perusteltiin brittien Intian valloitus ja hallinta. (Ks. esim. Prakash 1990.) Vaikka *Gandhi* on imperialisminvastainen, se tulee silti samalla myös epäsuorasti puolustaneeksi britti-imperialismia Intiassa. Elokuvasa on ilmeistä, että valta ja omaisuus korruptoivat brittejä Intiassa – brittimaanomistajan kerrotaan nostaneen vuokria köyhässä Champaranissa vain rahoittaakseen metsästysretkensä, ja virkavelvollisuudet häiritsevät ikävästi brittiupseerien kriketinpeluuta – mutta elokuvassa kuvatut Intian hallitsemattomat väkijoukot ja näiden taipumus väkivaltaisuuteen toisaalta myös perustelevat brittihallinnon maassaoloa ja vallan luovuttamisen hitautta *Gandhin* ja Kongressipuolueen vaatimuksista huolimatta. Eliitistä koostuvaa johtoa lukuun ottamatta imperialismi ei ole niinkään brittien toive vaan pikemminkin velvollisuus: ”tavalliset britit” joko vain noudattavat käskyjä (virkamiehet ja sotilaat) tai, kuten Andrews ja Mirabehn, vastustavat britti-imperialismia ja kannattavat *Gandhia*.

Länsimaisen median mahti

Jos valkoisilla ylipäättään onkin keskeinen osa *Gandhin* suuruuden tunnustamisessa ja imperiumin purkamisessa, on valkoisilla toimittajilla ja länsimaisella medialla – lehdet valokuvineen, radio, elokuva/uutisfilmit – erityisen merkittävä sija. *Gandhissa* länsimaisen median rooli on levittää tietoa *Gandhista* ja hänen imperiumille esittämästään haasteesta. Valkoisissa toimittajissa näkyy ”valkoisen pelastajan” piirteitä. Lisäksi on huomionarvoista, että brittilehdistön ja Reutersin uutistoimiston britti-imperialismia tukeva ja propagandistinen toiminta jää käsittelemättä, ja brittimedia vaikuttaa lähinnä myötämieliseltä *Gandhin* ja itsenäisyystaistelun suhteen.

Jo *Gandhin* Etelä-Afrikan vuosien (1893–1914) kuvauksessa nousee esiin elokuvan keskeisimmäksi nostama väline *Gandhin* kampanjoiden onnistumiselle: (länsimaiset) sanomalehdet. Chakravarty on esittänyt, että länsimaisten toimittajien tarkoitus on todistaa Intian historia aidoksi ja perustella sen län-

simaisilta yleisöiltä pyytämä huomio. Chakravarty jatkaa, että Gandhin omia, huomattavia lehtikirjoituksia ei elokuvassa käytetä. (Chakravarty 1993, 194.) Täydennän tätä väittämää toteamalla, että Gandhia ei nähdä kirjoittamassa, mutta hänen sanomalehtiinsä ja teksteihinsä kyllä viitataan muutaman kerran. Elokuvasta jää kuitenkin käsitys, että niillä ei ollut samanlaista painoarvoa ja merkitystä – kuten ei muidenkaan intialaisten lehtikirjoituksilla – kuin länsimaisten toimittajien teksteillä.

Elokuva esittää, että Gandhin kampanjat olivat tehokkaita, koska britti- ja amerikkalaiset toimittajat kirjoittivat niistä ja näin levittivät sanaa. Toki anglo-amerikkalaisella medialla oli suuri merkitys yleisen mielipiteen muokkaajina, mutta *Gandhi* pitkälti sivuuttaa taitavina kirjoittajina tunnettujen intialaisten, kuten Gandhin ja Nehrun, tekstit ja nostaa länsimaiset journalistit jalustalle. Kun Gandhi järjestää ensimmäisen julkisen kampanjansa Etelä-Afrikassa, hänen omat kirjoituksensa ovat tuoneet paikalle suhteellisen vähän väkeä: ei sitä tuhatta, jota hän oli odottanut. Paikalle saapunut englantilainen toimittaja mitä ilmeisimmin raportoi kotimaahansa, sillä Etelä-Afrikan unionin sisäministeri Jan Smuts lukee Gandhin kampanjasta nimenomaan Lontoon lehdistä. Samoista lehdistä myös Gandhi itse lukee tekemästään vaikutuksesta. Myös Intian brittivirkamiehet varakuningasta myöten saavat tietonsa Gandhista etupäässä imperiaalisen keskuksen kautta: Lontoon lehdistä ja uutisfilmeistä. Intialaiset sekä Etelä-Afrikassa että Intiassa myös kaipaavat brittimedian huomiota kampanjoilleen ja raportoinnin brittihallinnolle tuomaa painetta. Esimerkiksi Gandhin kuuluisa suolamarssi (1930) saa täyden merkityksensä, kun brittiläinen uutisfilmi raportoi Gandhin jälleen haastaneen ”britti-imperiumin mahdin”.

Gandhi sivuuttaa myös lähes täysin Gandhin aktiivisen roolin läntisen median hyödyntäjänä. Hän ja hänen edustajansa olivat yhteyksissä Britannian kansallisten lehtien toimittajiin siinä kuin parlamentin edustajiin. Kaulin mukaan Gandhin Intian matkan (1931) voi nähdä propagandistisena; tarkoituksena oli vaikuttaa poliitikkojen lisäksi yleiseen mielipiteeseen. Gandhi olikin matkansa aikana jatkuvasti kansainvälisten, kansallisten ja paikallisten lehtien otsikoissa, toisinaan myös negatiivisessa valossa esitettynä. (Kaul 2014, 105–112.) Attenborough’n elokuvan keskittyessä Gandhin pyhimysmäisyyteen jää esimerkiksi tämä mediaa taitavasti käyttänyt puoli hänestä näyttämättä ja kaikki kunnia lehdistökampanjoista valkoisille toimittajille.

Gandhi korostaa moneen otteeseen lehdistön merkitystä kansakunnan luomisessa ja itsenäisyystaistelussa. Gandhin tekstit ja lehdet, vaikka niitä ei esitelläkään, selvästi yhdistävät ja mobilisoivat intialaisia. Tässä voi nähdä yhtymäkohtia elokuvan valmistumisen aikoihin julkaistuun Benedict Andersonin vaikutusvaltaiseen teokseen ”kuvitelluista yhteisöistä”. Andersonin (1991) mukaan sanomalehti oli keskeinen väline kansakuntien luomisessa niiden esittämisen kautta. Samaa tehtävää ovat täyttäneet myös romaani ja myöhemmin (kansallinen) elokuva. Kiinnostavasti brittiläisen *Gandhin* taas voi katsoa osallistuvan keskusteluun brittiydestä ja sen suhteesta imperiumiin. Näennäisesti Intian kansakunnan muodostumista ja itsenäisyystaistelua kuvaava elokuva kertoo lopulta ehkä enemmän briteistä ja heidän historiastaan. *Gandhi* kuvaa ”tavalliset britit” hyvinä ja intialaisten itsenäisyystaistelun ymmärtävinä ja brittilehdistön imperialismin murtumista edistäneinä ja Gandhin kansainvälisen maineen luojina, vaikka Iso-Britannia valtiollisella tasolla harjoittikin imperialismia ja kolonialismia.

Gandhin matka neuvotteluihin Lontooseen kuvataan suurelta osin brittiläisenä uutisfilminä. Tämä luo autenttisuuden tuntua, sillä Gandhin vierailusta

tehtiin vastaavia filmejä. Uutisfilmi kertoo Gandhin tavanneen tavallista kansaa Lontoossa, jotka ”ovat ottaneet Gandhin sydämiinsä” ja selvästi rakastavat häntä. Merkittävintä tässä kuvauksessa on se, miten Britannian tekstiiliteollisuuden työläiset ottavat Gandhin vastaan. Vaikka heidän työpaikkansa ovat vaarantuneet Gandhin brittitekstiilien boikotin vuoksi, työläiset hymyilevät ja tervehtivät Gandhia iloiten ja hyväksyen. Tämä ”uutisfilmi” vahvistaa näin Mirabeihin aiemmat sanat siitä, että brittityöläiset ”todella ymmärtävät” ja hyväksyvät boikotin. Vanhojen uutisfilmien tai niitä matkivien pätkien käyttäminen on suhteellisen yleistä historiallisissa elokuvissa. Niiden tarkoitus on luoda ”vaikutelma autenttisuudesta” ja todistaa, että valkokankaalla nähtävällä fiktiolla on yhteys siihen historialliseen todellisuuteen, jota pyritään kuvaamaan (Burgoyne 2008, 138). *Gandhissa* brittien uutismedia vahvistaa katsojille, että tavalliset britit kunnioittivat Gandhia ja jopa kannattivat hänen kampanjoitaan imperialismien purkamiseksi silloinkin, kun se vaaransi heidän omat työpaikkansa.

Imperialismin vastaisen taistelun tiedottajina *Gandhissa* toimivat brittimeidien lisäksi amerikkalaiset toimittajat, erityisesti *New York Timesin* Walker, jossa on piirteitä amerikkalaistoimittaja William Shireristä, ja *Lifen* Margaret Bourke-White. Huomattavaa on jälleen, että kaikki Gandhia tapaamaan tulevat toimittajat ovat valkoisia. Kuitenkin Gandhin luona vieraili 1920- ja -30-luvuilla lukuisia afrikkalaisamerikkalaisia johtajia ja delegaatioita ja afrikkalaisamerikkalaiset lehdet ylistivät Gandhia. Afrikkalaisamerikkalaiset yhteisöt näkivät yhtäläisyyksiä heidän ja intialaisten taistelussa oikeuksiensa puolesta jo kauan ennen Martin Luther King Jr:n johtajuutta. (Kaul 2014, 79.) Keskittyessään valkoisiin amerikkalaisiin ja britteihin *Gandhi* jättää tämän mahdollisen kulman täysin hyödyntämättä.

Walker ja hänen seurassaan oleva valkoinen brittitoimittaja toimivat suolamarssin virallisina raportoijina. Walker saa myös osan suolaprotestin keksimisen kunnian, kun Gandhi saa ajatuksen marssista tämän kanssa keskustellessaan ja vielä kiittää marssille lähtiessään Walkeria suuren palveluksen tekemisestä. Amerikkalaistoimittaja myös seuraa Gandhia marssille, jolloin hän sekä epäsuorasti osallistuu protestiin että raportoi siitä länsimaiden metropoleihin. Armeijan väkivaltaa rauhanomaisia ja aseettomia suolaprotestoijia kohtaan seurataan ensin Walkerin silmin ja sitten hänen äänensä ohjaamina. Walker päättää raporttinsa sanoihin ”jos lännellä oli moraalinen ylivoima, se



Kuva 4. Amerikkalainen toimittaja Walker suolamarssilla Gandhin kanssa. Lähde: Kuvakaappaus DVD:ltä.

menetettiin täällä tänään. Intia on vapaa, sillä se on ottanut vastaan kaikki julmuudet nöyristelemättä ja perääntymättä.” Koska lännen moraalisen ylivoiman menettämiseen tarvittiin Gandhin erityislaatuisuutta, on nähtävissä, että Gandhin kuollessa tämä ylivoima palaa lännelle, kun Gandhin kurillisiksi valmentavat väkijoukot jäävät vaille poikkeuksellista moraalista johtoa.

Johtajat ja johdettavat

Britti-imperialismi Intiassa tiivistyy *Gandhissa* ehkä keskeisimmin kysymykseen johtajuudesta. Kun intialaiset Gandhin johdolla vaativat itsenäisyyttä, brittihallinnon edustajat esittävät epäilyksensä sen suhteen, kykenevätkö intialaiset hallitsemaan itseään. Edes Gandhi ei varsinaisesti väitä vastaan, vaan toteaa, että oma kaaoskin on parempi kuin vieraan vallan hallinto. Toisessa kohtauksessa, intialaisen väkijoukon poltettua poliisilaitoksen ja tapettua pakoon pyrkineet poliisit, Gandhi itsekkin miettii, että ehkä Intia ei ole vielä valmis itsenäisyyteen. Katsoja taas on ohjattu tuntemaan sympatiaa ja kunnioitusta Gandhia ja hänen näkemyksiään kohtaan. Edward Said on esittänyt vaikutusvaltaisessa teoksessaan *Orientalismi*, että 1800-luvun ja myöhemmätkin länsimaiset orientalistit harvoin analysoivat itämaalaisia ”kansalaisina tai edes kansoina vaan ongelmina, jotka piti ratkaista, sulkea johonkin tai ottaa hallintaan” (Said 2011, 197). *Gandhi* ei pelkästään kuvaa brittien orientalistista suhtautumista intialaisiin vaan kuvaa itsekkin intialaisia orientalistisesti aivan eliittiä lukuun ottamatta. Intialaiset näyttäytyvät väkijoukkoina, mahdollisesti uhkaavina ihmisryhminä, joiden hallinta brittien piti jotenkin ratkaista, ei niinkään yksilöinä. Intialaisten tai Intian kansakunnan/kansakuntien ongelmia uskontokuntien välisistä ristiriidoista kastiin perustuvaan syrjintään ei käsitellä, analysoida, kontekstualisoida tai selitetä, vaan Intia itsessään esitetään ongelmana, jonka hallinta brittien tulee ratkaista imperialismilla tai muulla tavoin.

Ananda Mitra on esittänyt, että väkijoukot ja väkivalta ovat keskeisiä elementtejä länsimaisessa Etelä-Aasia-kuvastossa uutisista elokuviin. Intia esitetään usein poliittisesti epävakaina ja väkivaltaisena maana, jota vaivaa köyhyys ja väestönpaljous. Väkijoukot ja väkivalta kietoutuvat kuvastossa usein myös toisiinsa. (Mitra 1999, 189–193.) Näin on myös *Gandhissa*. Mura-leedharan väittää jopa, että intialaiset väkijoukot kuvataan ”hallitsemattomana



Kuva 5. Mellakoiva intialainen väkijoukko. Lähde: Kuvakaappaus DVD:ltä.

pahana voimana, jolla on vain ryhmäidentiteetti” sellaisissa kohtauksissa kuin Chauri Chauran mielenosoitus, jossa väkijoukko käy poliisin kimppuun, tai Kalkutan mellakat itsenäistymisen jälkeen. Intia näyttäytyy väkivaltaisena myös, kun jopa Amritsarin ja suolamellakoiden yhteydessä kameran fokus on intialaisissa sotilaissa, jotka toimivat brutaalisti rauhanomaisia intialaisia vastaan vaikkakin valkoisten brittien käskystä. (Muraleedharan 1999, 68–69.) Kun intialaiset näyttäytyvät lähtökohtaisesti väkivaltaisina (ja brittihallinnon edustajat väittävät, että maa ajautuisi kaaokseen ilman brittejä), on *Gandhia* mahdollista lukea niin, että ainoastaan Gandhi itse on tarpeeksi poikkeuksellinen intialainen, jolle britit voivat lopulta luovuttaa vallan Intiassa. Elokuva vihjaa, että hänen johdollaan intialaiset saadaan ”rauhottumaan” ja asettumaan aloilleen niin, että heitä voivat intialaisetkin johtaa.

Gandhin saavuttua Intiaan elokuva seuraa intialaisten johtajuuden kehitystä. Kongressipuolueen muut johtajat eivät aina ymmärrä Gandhia, vaikka tämä yleensä puhuukin heidät omalle kannalleen. Muraleedharan on tuonut esiin, kuinka Gandhin ja valkoisten henkilöiden välillä vallitsee aina yhteisymmärrys, kun taas Kongressipuolueen johdon on vaikea ymmärtää Gandhia. Johtajien ensireaktio on elokuvassa aina epäusko ja vastustus, vaikka he sitten lopulta kannattavatkin tämän ajatuksia. (Muraleedhan 1999, 68.) Näin Gandhi näyttää maanmiehilleen oikean tien. Nuori Nehru ryhtyy Gandhin seuraajaksi ja myöhemmin asettaa hänet niin korkeaan asemaan, että ei edes väittele politiikasta hänen kanssaan, vaan taipuu Gandhin tahtoon. Tämä puolestaan antaa kovin monoliittisen ja yksipuolisen kuvan Kongressipuolueen ja Intian poliittisten johtajien toiminnasta ja ajatuksista. Gandhi toki ohjasi ja tuki nuorta Nehrua, mutta Nehru nousi suosituksi 1920-luvun lopulla myös omalla poliittisella työllään ja hänellä oli huomattaviakin näkemyseroja Gandhin kanssa. Lisäksi Kongressipuolueen johtajista on jätetty kokonaan pois Subhas Chandra Bose, joka vastusti Gandhin valtaa Kongressipuolueessa useaan otteeseen ja hylkäsi väkivallattoman vastarinnan. Elokuvassa vastapainoa Gandhille tuo lähinnä nuivasti suhtautuva ja yrmeä Jinnah, millä pohjustetaan myös tulevaa Intian jakoa.

Elokuvaan mahtuva materiaali on tietenkin rajallinen ja elokuvantekijät ovat päättäneet keskittyä intialaisten ja brittien välisiin suhteisiin – joskin niistäkin on jätetty pois muun muassa keskeiset hallinnolliset muutokset 1930-luvulla sekä Gandhin Quit India -kampanja vuodelta 1942 – kun taas intialaisten keskinäiset poliittiset keskustelut, erilaiset poliittiset kannat ja ratkaisut on jätetty pois. *Gandhi* esittää Intian liukuneen pyöreän pöydän kokousten jälkeen itsenäisyyteen lähes omalla painollaan, esteenä ainoastaan hindujen ja muslimien keskinäiset välit. Toisen maailmansodan päätyttyä viimeinen varakuningas, ”puolueettomana” näyttäytyvä Mountbatten tulee luovuttamaan vallan ja ohjaamaan Kongressin johtajien välistä kilvoittelua pääministeriydestä, mikä valitettavasti johtaa maan jakamiseen – ilman brittien aktiivista panosta asiaan. Gandhi yrittää estää maan jakamisen tarjoamalla Intian pääministerin paikkaa Nehrun ohi muslimijohtaja Jinnah’lle, mutta osoittautuu itse jälleen ainoaksi näin poikkeukselliseksi johtajaksi.

Elokuva pimitää täysin brittien osuuden Intian jakoon. Näyttämättä jää brittien harjoittaman hajota ja hallitse -politiikan muodot, jolla britit pyrkivät koko 1900-luvun alkupuolen estämään hindujen ja muslimien liian kansallisen yhtenäisyyden, samoin jäävät käsittelemättä epäonnistuneet yritykset Intian hallinnosta sopimiseksi toisen maailmansodan aikana ja sen jälkeen. Elokuva ei edes vihjaa kiireellisestä aikataulusta, jolla Intiasta lopulta luovuttiin ja jolla brittiläinen lakiasiantuntija veti Intian ja Pakistanin uudet rajat kartalle käy-



Kuva 6. Mountbatten antamassa lausuntoa medially. Lähde: Kuvakaappaus DVD:ltä.

mättä koskaan Intiassa. *Gandhi* ei osoita brittejä millään tavalla vastuullisiksi Intian jaosta tai siitä aiheutuneista väkivaltaisuuksista, joissa kuoli miljoona ihmistä. Väkivaltaisuuudet esitetään pelkästään jälleen yhtenä ilmentymänä Etelä-Aasian vaikeasti hallittavista, räjähdysalttiista ja aina potentiaalisesti vaarallisista väkijoukoista, jopa niin, että mielikuvaksi jää, että näin käy, kun britit luopuvat Intian hallinnasta.

Eurosentrinen kuvaus imperialismista

Shohat ja Stam ovat esittäneet, että kolonialistinen ja eurosentrinen diskurssi ovat monin osin yhteenkietoutuneita, mutta jälkimmäinen toimii verhoutuneemmin, eräänlaisena pohjaolettamuksena kolonialismille ja ”normalisoi kolonialismin ja imperialismien tuottamat hierarkkiset valtasuhteet.” Kyse ei ole niinkään tietoisesta poliittisesta asennoitumisesta, vaan implisiittisestä asemoinnista. Eurosentrinen diskurssi on monitahoista ja historiallisesti muuttuvaa, ristiriitaistakin, mutta tiivistetyksi sen voi todeta ”kaunistelevan länsimaiden historiaa ja samalla holhoavan ja jopa demonisoivan ei-länttä”. (Shohat & Stam 2000, 2–4.) Esitän, että *Gandhi* on imperialismien ja kolonialismin vastaisuudestaan huolimatta erinomainen esimerkki eurosentrisen diskurssin hallitsemasta elokuvasta. Vaikka *Gandhi* päällisin puolin esittää kritiikkiä imperialistista brittihallintoa kohtaan, se kuitenkin kaunistelee Ison-Britannian imperialistista historiaa ja samalla holhoaa ja demonisoi Intiaa. Elokuva myös jossain määrin normalisoi britti-Intiassa vallitsevia hierarkkisia valtasuhteita. Kuten Higson (2003, 84) on esittänyt, sellaisetkin britti-imperialismia näennäisesti kritisoivat elokuvat kuin *Matka Intiaan* vievät usein pohjan omalta kritiikiltään visuaalisella mahtipontisuudellaan, pikkutarkasti kuvatun brittiperinnön ja vieraiden kulttuurien eksotisoinnin rinnakkainasettelulla sekä taipumuksellaan kuvata englantilaisuus tai brittiläisyys (jälleen) suurena ja komeana. Myös *Gandhissa* eeppiset kuvakulmat, visuaalinen näyttävyyys, suuret väkijoukot ja tarkka puvustus viettelevät katsojaa ja vievät kritiikiltä terää.

Kauniista maisemistaan huolimatta *Gandhi* kuvaa Intian köyhänä maana, mutta ei millään muotoa tuo esiin syytä köyhyyden takana, elleivät suuret väkimäärät käy selitykseksi. Gandhi itse nostaa köyhyyden esiin keskeisenä

ongelmana, mutta hänkään ei suuremmin pui sen taustoja. Elokuva ei viittaa siihen, että britit köyhdyttivät Intian hallintonsa aikana ja suuri määrä vaurautta kulkeutui Intiasta Eurooppaan. Vuonna 1700 Intian osuus maailmantaloudesta oli 27 %, saman verran kuin koko Euroopan yhteensä. Brittien lähtiessä Intiasta vuonna 1947, Intian osuus maailmantaloudesta oli enää 3 %. Kuten Tharoor huomauttaa, syy tähän on selvä: Britannia hallitsi ja hyödynsi Intiaa omaksi edukseen. (Tharoor 2016, 4, 24; ks. myös Bose & Jalal 2006, 80–82).

Imperialismin ja kolonialismin osuus köyhyyden aiheuttajana tulee esiin lähinnä Gandhin Champaranin vierailulla, jossa paikallinen indigoa viljelevä väestö näkee nälkää maanomistajien kohtuuttomien vuokravaatimuksien takia. Aiheen käsittely muuttuu kuitenkin nopeasti Gandhin protestin kuvaukseksi, jolloin itse ongelma jää taka-alalle. Ongelman syyksi esitetään se, että kaikki ostavat kankaansa Britanniasta eikä kukaan halua heidän indigoaan. Ison-Britannian tekstiilituotannon ylivalta tulee esiin jälleen Gandhin aloittaessa tuontitekstiilien boikotin ja kehräämisen ja kankaankudonnan kotiteollisuuden. Tilanne näyttäytyy tässä teollisen ja ei-teollisen maan välisenä tilanteena, joka on päässyt kehittymään, koska Intia ei ole modernisoitunut ja on yhä maatalousvaltainen. Syitä tähän ei avata eikä Gandhikaan tuo esiin sitä roolia, mikä brittihallinnolla oli intialaisen tekstiiliteollisuuden kuihtumisessa ja tuotannon muuttamisessa valmiista, arvostetuista kankaista puuvillan ja muiden raaka-aineiden kasvatukseen ja valmistukseen Ison-Britannian tekstiiliteollisuutta varten (Intian tekstiiliteollisuuden kuihtumisesta ks. esim. Tharoor 2016, 7–9.)

Yksi Gandhin mieleenpainuvimpia kohtauksia on Amritsarin verilöylyn kuvaus. Brittiläinen prikaatinkomentaja Reginald Dyer määräsi 13.4.1919 (intialaiset) joukkonsa ampumaan kokoontumiskiellosta huolimatta uskonnolliseen juhlaan kerääntynyttä tuhansien intialaisten aseetonta väkijoukkoa Amritsarin Jallianwala Baghissa. Dyerin miehet ampuivat varoittamatta ja lähietäisyydeltä 1 650 luotia, joilla he surmasivat 379 ihmistä ja haavoittivat 1 137:ää. Verilöylyä seuraa elokuvassa kohtaus, jossa Dyeria kuulustellaan sota-oikeudessa. Dyerin mielettömyys ja häikäilemättömyys tulevat esiin, kun brittituomioistuin kysyy Dyerilta, olisiko hän ajanut panssariautolla aukiolle, jos ne olisivat mahtuneet kulkuaukoista sisään ja Dyer vastaa myöntävästi. Myöhemmässä kohtauksessa varakuningas selittää, että Britannian hallitus ja kansa tuomitsevat sekä verilöylyn että sen synnyttäneen filosofian. Näin elokuva luo käsityksen, että Dyer oli kylmäverisyydessään hyvin poikkeuksellinen yksilö, jonka muut britit sekä Intiassa että Britanniassa kauhistuneina tuomitsivat välittömästi. *Gandhi* vapauttaa Britannian kansan, vuonna 1919 ja 1982, syyllisyydestä, sillä hehän selkeästi tuomitsevat tapahtuman.

Gandhi ei kerro Dyerin kohtalosta sota-oikeuden jälkeen tai brittihallinnon toimista Punjabissa verilöylyn jälkeen. Kuvernööri Michael O'Dwyer hyväksyi tapahtuneen ja julisti poikkeustilan koko Punjabiin kaksi päivää myöhemmin. Seuraavien kuukausien aikana brittivirkamiehet muun muassa pieksivät intialaisia ja pakottivat heitä ryömimään brittien edessä. Britannian konservatiivit juhlivat Dyeria "Punjabin pelastajana" ja keräsivät tuhansien punttien varat palkkioksi hänen palveluksistaan. (Ks. esim. Wolpert 2000, 299; James 2011, 479–480.) Dyeriä vastaan ei nostettu syytettä, vaan hänet ainoastaan vapautettiin tehtävistään. Brittihallinto ei ole ottanut Amritsarista täyttä vastuuta jälkikäteenkään: se ei ole pyytänyt tapahtunutta anteeksi. Amritsarin verilöylyn 100-vuotismuistopäivänä pääministeri Theresa May vain "pahoitteli" tapahtunutta (BBC 2019). Britti-imperialismin aiheuttama inhimillinen kärsimys ja materiaaliset vahingot ovat selvästi edelleen pitkälti vältetty aihe Isossa-Britanniassa.

Lopuksi

Gandhi osoittautui hyvin menestyksekkääksi elokuvaksi katsojien keskuudessa ja voitti useita palkintoja. Elokuva teki Mahatma Gandhia tunnetuksi laajoille länsimaisille yleisöille ja lisäsi hänen ja brittiläisen Intian historian tunnettuutta länsimaissa ja globaalisti. *Gandhi* on kuitenkin britti-imperialismia ja siihen liittynyttä rasismia kaunisteleva ja valkoisia toimijoita keskeisiin aseisiin nostava teos siitä huolimatta, että se suhtautuu nimihenkilöönsä ja tämän väkivallattomaan vastarintaan kunnioittavasti ja myönteisesti. Elokuva on mitä ilmeisimmin tehty hyvässä tarkoituksessa ja Gandhin kunniaksi, mutta osittain ehkä tahaton valkoinen näkökulma ja osittain varmasti tietoinen valkoisuuden kaupallisuuden hyödyntäminen ovat tehneet lopputuloksesta ongelmallisen, niin visuaalisesti kaunis kuin tunteisiin vetoava *Gandhi* onkin. Mielikuvilla britti-imperialismista ja eteläaasialaisten väkijoukkojen hallinnasta on varmasti ollut maahanmuuttoon kytkeytyneenä vaikutusta myös oman aikansa Isossa-Britanniassa. Tänäkin päivänä populaarikulttuurin tuotteilla on suuri merkitys mielikuvien luomisessa ja historian tulkinnoissa. Siksi valkoisen linssin tunnistamisella ja purkamisella on väliä.

Lähteet

Anderson, Benedict (1991/1983) *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London: Verso.

Attenborough, Richard (1982) *In Search of Gandhi*. London: The Bodley Head and Piscataway, New Jersey: New Century Publishers.

BBC (2019) Amritsar: Theresa May describes 1919 massacre as 'shameful scar'. *BBC.com*. 10 April 2019. Saatavilla: <<https://www.bbc.com/news/world-asia-india-47887322>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).

Bhambra, G. K., Gebrial D., Nişancıoğlu, K. (toim.) (2018) *Decolonising the University*. London: Pluto Press.

Bose, Sugata & Ayesha Jalal (2006/1998) *Modern South Asia: History, Culture, Political Economy*. New Delhi: Oxford University Press.

Briley, John (1994) On Gandhi and Cry Freedom. *Creative Screenwriting* 1.1 (Spring 1994), 3–21.

Burgoyne, Robert (2008) *The Hollywood Historical Film*. Malden, MA: Blackwell Publishing.

Chakravarty, Sumita S. (1993) *Indian Popular Cinema, 1947–1987*. Austin: University of Texas.

Dahlgreen, Will (2014) The British Empire is 'something to be proud of.' *Yougov* 26.7.2014. Saatavilla: <<https://yougov.co.uk/topics/politics/articles-reports/2014/07/26/britain-proud-its-empire>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).

Dux, Sally (2013) *Richard Attenborough*. Manchester University Press.

Gandhi (1982) Ohjaus: Richard Attenborough. Goldcrest Films, International Film Investors, National Film Development Corporation of India, Indo-British Films. Iso-Britannia ja Intia, 191 min.

Heath, Deana (2018) British Empire is still being whitewashed by the school curriculum – historian on why this must change. *The Conversation* 2.11.2018. Saatavilla: <<http://theconversation.com/british-empire-is-still-being-whitewashed-by-the-school-curriculum-historian-on-why-this-must-change-105250>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).

Hakala, Emma; Iina Hakola & Jenni Laakso (toim.) (2019) *Whose History? A Report on the state and challenges of diverse historical research, teaching and dialogue in Finland*. Historians without Borders, HWB Report 4, 1/2019. Saatavilla: <<https://www.historianswithoutborders.fi/en/whosehistory/>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).

Higson, Andrew (2003) *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*. Oxford University Press.

- Hughey, Matthew W. (2014) *The White Savior Film: Content, Critics, and Consumption*. Philadelphia: Temple University Press.
- James, Lawrence (2011/1997) *Raj: The Making of British India*. London: Abacus.
- Kaskinen, Martta (2020) Hyväntekijyys ja kolonialismin taakka. *Antroblogi*. Saatavilla: <<https://antroblogi.fi/2020/02/white-savior-kolonialismin-taakka/>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).
- Kaul, Chandrika (2014) *Communications, Media and the Imperial Experience: Britain and India in the Twentieth Century*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Keskinen, Suvi; Näre, Lena; Tuori, Salla (2015) Valkoisuusnormi, rodullistamisen kritiikki ja sukupuoli. *Sukupuolentutkimus* 28: 4, 2–5.
- Kristof, Nicholas (2010) Westerners on White Horses... *The New York Times* 14.7.2010. Saatavilla: <<https://kristof.blogs.nytimes.com/2010/07/14/westerners-on-white-horses/>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).
- Lehtonen, Mikko & Olli Löytty (2007) Suomiko toista maata? Teoksessa Joel Kuortti, Mikko Lehtonen & Olli Löytty (toim.) *Kolonialismin jäljet: Keskustat, periferiat ja Suomi*. Helsinki: Gaudeamus, 105–118.
- Mezey, Jason (2010) The Gospel of *Gandhi*: Whiteness and State Narcissism in Thatcherite England. Teoksessa Louisa Hadley & Elizabeth Ho (toim.) *Thatcher and After: Margaret Thatcher and Her Afterlife in Contemporary Culture*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 75–95.
- Mignolo, Walter D. & Escobar, Arthur (toim.) (2010) *Globalization and the Decolonial Option*. London: Routledge.
- Mitra, Ananda (1999) *India through the Western Lens: Creating National Images in Film*. New Delhi: Sage Publications.
- Muraleedharan, T. (1999/1997) Rereading *Gandhi*. Teoksessa Ruth Frankenberg (toim.) *Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism*. Durham and London: Duke University Press, 60–85.
- Nayar, Pramod K. (2010) *Postcolonialism: A Guide for the Perplexed*. Chichester, England: Wiley Blackwell.
- Oliete-Aldea, Elena (2015) *Hybrid Heritage on Screen: The 'Raj Revival' in the Thatcher Era*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Owen, Jonathan (2016) British Empire: Students should be taught colonialism 'not all good', say historians. *The Independent* 22.1.2016. Saatavilla: <<https://www.independent.co.uk/news/education/education-news/british-empire-students-should-be-taught-colonialism-not-all-good-say-historians-a6828266.html>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).
- Prakash, Gyan (1990) Writing post-orientalist histories of the Third World: perspectives from Indian historiography. *Comparative Studies in Society and History* 32: 383–408.
- Puuronen, Vesa (2011) *Rasistinen Suomi*. Helsinki: Gaudeamus.
- Quijano, Anibal (2000) Coloniality of Power, Eurocentrism, and Latin America. *Nepantla: Views from the South* 1:3.
- Rushdie, Salman (1992a) Attenborough's *Gandhi*. Teoksessa *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–91*. London: Granta Books, 102–106.
- Rushdie, Salman (1992b) Outside the whale. Teoksessa *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–91*. London: Granta Books, 87–101.
- Salmi, Hannu (1993) *Elokuva ja historia*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.
- Sharma, Shalija (1995) Citizens of the Empire: Revisionist History and the Social Imaginary in *Gandhi*. *The Velvet Light Trap* 35 (spring 1995), 61–68.
- Said, Edward (2011/1978) *Orientalismi*. Suomentanut Kati Pitkänen. Helsinki: Gaudeamus.
- Shohat, Ella & Robert Stam (2000/1994) *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London and New York: Routledge.
- Tharoor, Shashi (2016) *An Era of Darkness: The British Empire in India*. New Delhi: Aleph.
- Vera, Hernán & Andrew Gordon (2003) *Screen Saviors: Hollywood Fictions of Whiteness*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Wolpert, Stanley (2000) *A New History of India*. New York & Oxford: Oxford University Press.

Johanna Turunen

FM, YTM, nykykulttuurin tutkimus, Jyväskylän yliopisto

KATOAVAN MAAILMAN ELEGIA Kapitalismin ekokritiikki ja eksistentiaalinen imperialismi

*My images are unashamedly idyllic and romantic, a kind of enchanted Africa.
They're my elegy to a world that is steadily, tragically disappearing.*
(Brandt 2019.)

Brittiläisen valokuvaajan Nick Brandtin (s. 1964) laajasti kiertänyt näyttely *Inherit the Dust* on otettu vastaan lähes poikkeuksetta kehujen saattelemana. Afrikkalaisista eläinmuotokuvista tunnettu Brandt ottaa Kansallismuseossa 5.4–1.9.2019 esillä olleessa näyttelyssään vahvasti kantaa eläinten pienenevää elintilaa ja liikakansoitusta vastaan, vaatiens ihmiskuntaa toimimaan Afrikan ainutlaatuisen luonnon ja eläimistön pelastamiseksi. Näyttely koostuu taidokkaasti toteutetuista filmikameraotoksista, joissa Brandt asettaa omat ikoniset eläinmuotokuvansa ja karut, saasteiset, inhorealistiset maisemakuvat urbanisoituvasta Itä-Afrikasta vastakkain, pakottaen kaksi stereotyyppistä mielikuvaa Afrikasta keskinäiseen dialogiin (ks. kuva 3). Vaikka näyttely onkin kulkenut pääosin ylistävien arvostelujen ja suotuisten tuulten alla, anti-imperialistinen luenta avaa uuden näkökulman näyttelyyn ja sen taustalla oleviin motiiveihin, sekä käsityksiimme länsimaisen imperialismin ja siihen kietoutuneen kapitalistisen kulutusyhteiskunnan kauaskantoisista ympäristövaikutuksista.

Tuomalla itse teosten rinnalle näyttelyn taustavaikutteita ja toteuttamista läpikäyvän minidokumentin, Brandtin haastatteluja ja näyttelyn promotiovideoita, artikkeli käy läpi Brandtin teosten ympäristökriittisen otteen suhdetta ekoimperialistiseen kritiikkiin (esim. Nygren 2014) ja tekee vertailun kautta Brandtin teoksia kuvaavaa eksistentiaalisen imperialismin (Sealey-Huggins 2017) kapitalistista luonnetta näkyväksi.

Tavoitteena on avata laajempaa keskustelua imperialismin ja ympäristön välisistä suhteista ja niiden katkoksista ja jatkumoista. Teksti etenee neljän eri kappaleen kautta. Ensimmäinen kappale käy läpi ympäristön hallinnan, luonnonvarojen keräämisen, imperialismin ja kapitalismin välisiä suhteita ja pohjustaa loppuartikkelin tulokulmaa. Toinen kappale keskittyy lyhyeen osioon Brandtin *Inherit the Dust*-näyttelyssä olevasta videosta, niin sanotun minianalyysin tai tilannekuvan muodossa. Kolmas kappale vie näyttelystä kumpuavaa tulkintaa pidemmälle ja pohtii katoavan maailman tematiikkaa yhdessä luonnon taloudellisen hyödyntämisen ja tuotteistamisen prosessien kanssa. Lopuksi palaan vihreän jälkikolonialisuuden ideaan ja tapoihin, joilla se pyrkii haastamaan ekoimperialismin muotoja.

Luonnon hallinta, kapitalismi ja eksistentiaalinen imperialismi

Imperialismi¹ on prosessi, joka ottaa erilaisia muotoja eri konteksteissa. Keskeisenä näissä kaikissa muodoissa on kuitenkin halu laajentaa omaa (kulttuurista/poliittista/taloudellista) valtapiiriä uusille alueille. Sen keskiössä on halu valloittaa maa-alueita ja kerätä resursseja: halu alistaa ja omia luonto inhimillisen hyödyn alaiseksi. Merten taakse suuntautuneen eurooppalaisen imperialismin ensimmäisinä motiiveina olivat jalometallit, kuten kulta ja hopea, sekä erilaiset mausteet ja silkki. Orjakolonialismin myötä mukaan tulivat enenevässä määrin puuvilla ja sokeri. Nykypäivänä imperialistisen halun kohteena on useammin työvoima, markkina-alueet ja luonnonvarat. Ilmastonmuutoksen värittämässä tulevaisuudessa huomio siirtynee elämän keskeisiin elementteihin, kuten juomakelpoisen veden hallintaan. Myös autenttisten luontokokemuksien, luonnonsuojelun ja luonnon ympärille rakentuvaan turismiin kiinnittyvillä prosesseilla voi olla imperialistisia elementtejä.

Vaikka teollisen tuotannon lisääntymisellä on ollut suora yhteys ilmaston lämpenemiseen, ilmastonmuutoksen kiihtymistä ei voida kuitenkaan nähdä pelkästään teollistumisen aikaansaannoksena. Eyal Weizmann (2015, 3) korostaakin luonnon ja ilmaston hallintaan ja muokkaamiseen pyrkivän imperialistisen pyrkimyksen merkitystä. Imperialistisesta näkökulmasta luonto, yhtä lailla kuin luonnon asemaan alistetut kolonisoidut ihmiset, on sivistämisen kohteena. Historiallisesti ”sivistyneellä asutuksella” ja luonnon taloudellisella valjastamisella on uskottu olevan ilmastomyönteisiä seuraamuksia (esim. Zilberstein 2016). Juuri tämä eurooppalaisen asutuksen sivistävä vaikutus olikin aikalaisten mielestä yksi kolonisaation oikeutus, ellei jopa imperialistien itse tunnistama velvoite. Niin luonto, eläimet, ympäristö kuin ihmisetkin tuli joko raivata pois sivistyksen edeltä tai alistaa tuotannon ja hallinnan alaiseksi (Voskoboynik 2018, 40–42, ks. myös Escobar 2008).

Tämän länsimaisen imperialistisen sivistämismission taustalla on pohjimmiltaan kapitalistiselle järjestelmälle tyypillinen ajatus jatkuvasta kasvusta.² Luonto on tässä näkökulmassa vain kertakäyttöistä valuutaa. Imperialististen normien mukaan luonnonvarojen kestävä käyttö ei ole tarpeen, koska kun yksi alue on tyhjennetty kaikesta arvokkaasta, voidaan aina siirtyä uudelle alueelle, vallata lisää maata ja alistaa uusia ryhmiä (Voskoboynik 2018, 38). John Narayan ja Leon Sealey-Huggins (2017, 2388–9) ovatkin verranneet uusliberaalia globalisaatiota länsimaisen imperialismin loppuksi ja uuden kapitalistisen imperialismin ajanjaksoksi, jota ei voi enää ymmärtää pelkästään vanhan imperialistisen mallin perusteella. Tyypillistä tälle uudelle ylijärjestyksen pääoman aikakaudelle on tapa, jolla se on muuttanut globaalia jakoa ”meidän” ja ”heidän” välillä: kapitalistisen imperialismin voittajia ei enää määritä pelkästään pohjoinen tai läntinen sijainti ja ihonväri. Ylijärjestyksen pääoman tapa siirtää kuluttamisen hiilijalanjälki matalan palkkatason maihin siirtää mukanaan myös ilmastonmuutoksen voimakkaimmat sosiaaliset ja ekologiset vaikutukset globaaliin etelään: maihin, jotka ovat samanaikaisesti sekä riskialttiimpia äärimmäisille sääilmiöille että omistavat vähemmän resursseja ilmastonmuutoksen vaikutusten hallintaan (Sealey-Huggins 2017, 2445).

¹ Tässä artikkelissa imperialismin avulla viitataan valtapiirin laajentamiseen pyrkivään ideologiaan sekä sitä tukeviin kulttuurisiin, poliittisiin ja taloudellisiin toimiin. Valtapiiriin kuuluviin alueisiin kohdistuviin konkreettisiin hallinnan toimiin (asutus, valloitus, väkivalta) viitataan kolonialismin käsitteellä.

² Ajatus kasvusta ja oman taloudellisen, poliittisen ja kulttuurisen etupiirin laajentamisesta on keskeinen osa imperialistista ajattelua myös niin sanotun länsimaisen kapitalistisen järjestelmän ulkopuolella. Esimerkiksi Neuvostoliiton kommunistisen imperiumin rakentaminen toimi pitkälti samojen ideaalien perusteella, vaikka se kapitalismin sijaan rakentuikin sosialistisen ideologian varaan.

Sealey-Huggins (ibid.) korostaakin, kuinka ilmastonäkökulmasta tämä imperialistinen ajanjakso ei ole pelkästään kapitalistinen vaan eksistentiaalinen. Pohjimmiltaan se uhkaa kaikkea elämää planeetallamme. Tässä maailmassa kaikki ovat lopulta saman itsetuhoisen prosessin uhreja (Voskoboynik 2018, 16).

Tätä imperialismin, talouden ja ekologian yhteenkietoutumaa ja sen vaikutuksia globaaliin etelään on lähestytty myös ekoimperialismin käsitteen kautta. Käsitettä käytetään moninaisissa yhteyksissä (esim. Guha 1990; Driessen 2005; Nygren 2014), mutta yhteistä näkökulmille on kritiikki luonnonvarojen käyttöä ja luonnonsuojeluun kietoutuvia globaaleja valtahierarkioita kohtaan. Näissä hierarkioissa erityisesti globaalin etelän köyhät ovat sekä ylijärjestelmien yhtiöiden taloudellisten intressien, länsimaisten aktivistien poliittisten motiivien että usein myös itse suojeltavana olevan luonnon suhteen alisteisessa asemassa.³ Eri toimijoiden väliset vaikutussuhteet ovat usein hyvin mutkikkaita, ja kuten Roos ja Hunt (2010, 3) korostavat, ekoimperialismin rakenteiden purkamiseen tähtäävien ratkaisujen tulee ensin ”tunnustaa, että maailmamme on lukittuna kulttuuristen, ekonomisten ja ekologisten riippuvuus-suhteiden tanssiin”.⁴

Inherit the Dust – tomun perijät

Tässä artikkelissa ei ole kyse vain Nick Brandtistä yksilönä tai taiteilijana. Sen sijaan tulkiten Brandtin näyttelyä osana olemassa olevaa länsimaisen katseen kaanonin ja tapaa rakentaa merkityksiä, joka on rakentunut kolonialististen valtarakenteiden ja niiden toiseuttavien ja eksotisoivien impulssien varaan. Brandtin ekokriittiset teokset ovat osa järjestelmää, jossa asioille ja esineille annetut merkitykset – myös kriittiset – rakentuvat suhteessa länsimaisen moderniteetin ja kulttuurin ideaaleihin. Kontrasti näyttelyn viestin ja Brandtin omien intentioiden välillä tuleekin selväksi juuri näyttelyä taustoittavien minidokumenttien, haastatteluiden ja visuaalisen materiaalin kautta.

Aloitan lyhyellä kohtauksella näyttelyssä esitetystä, sen konseptia avaavasta minidokumentista (Brandt 2016a). Vain muutaman minuutin mittaisessa kohtauksessa tiivistyy monta keskeistä teemaa. Visuaalisen kerronnan tasolla kohtaaminen alkaa stillikuvalla Brandtista istumassa aavikolla kameransa kanssa (ks. kuva 1). Vähän matkan päässä hiekassa lepää eläimen pääkallo. Laskeva aurinko paistaa niin matalalta, että kallo luo hiekkaan pitenevän varjon. Taustalla näkyy tummia pilviä ja niiden välistä pilkottava vuoren huippu. Tunnelma on surullinen, jopa pahaenteinen. Kertojana toimiva Brandt aloittaa:

But then I had to stop and ask myself. Am I just grieving for the loss of this world, because as a privileged white guy from the West I'll never be able to see these animals in the wild? (Brandt 2016a.)

Kuten sitaatista käy ilmi, Brandt on tietoinen omasta etuoikeutetusta asemastaan länsimaisena luontokuvaajana. Mainoksilla ja musiikkivideoilla elantonsa hankki-

³ Vaikka epätasa-arvon kontrastit ovat usein kaikkein voimakkaimpia globaalissa etelässä, kapitalistisen imperialismin aikakaudella (ks. Narayan ja Sealey-Huggins 2017) myös globaalin pohjoisen alueelta on runsaasti haavoittuvia ryhmiä. Ympäristöoikeuksien saralla tämän epätasa-arvon ilmentymänä voidaan pitää esimerkiksi vuonna 2016 Standing Rockin reservaatissa (Dakota, Yhdysvallat) puhjennut protesti tai Suomessa ajoittain julkiseen keskusteluun nousevia keskusteluja saamelaisien maa- ja elinkeino-oikeuksista.

⁴ Kirjoittajan suomennos.



Kuva 1. Kuvakaappaus videolta *INHERIT THE DUST : The Concept* (Brandt 2016a).

neen Brandtin ura koki suunnanmuutoksen, kun Brandt oli vuonna 1995 Tansaniassa kuvaamassa videota Michael Jacksonin ”Earth Song”-kappaleelle. Brandt ihastui alueen luontoon ja eläimiin. Siitä lähtien hän on omistanut uransa Itä-Afrikan eläimien kuvaamiselle. Brandt tuli tunnetuksi erityisesti muotokuvamaisista kuvistaan, joissa hän kykenee luomaan vahvan kontaktin kuvattaviin eläimiin. *Inherit the Dust*-näyttelyssä Brandt on tuonut muotokuvat aidon kokoisina uuteen urbaaniin ympäristöön ja kuvannut ne uudelleen tallentaen niiden vuorovaikutuksen niin elollisen kuin elottomankin ympäristön kanssa (ks. kuva 3). Onkin vaikea määritellä, missä määrin Brandtin hyvin aitoon ja vahvaan suruun Itä-Afrikan eläimiä uhkaavasta sukupuutosta kietoutuu myös huoli omasta toimeentulosta – luontokuvaajana ja taiteilijana, jonka valttikortti nämä eläimet ovat.

Most African people would say that our Western societies trampled all over our natural worlds centuries ago in the interests of economic expansion (ibid.).

Kun puhe kääntyy taloudelliseen kehitykseen, ruudun valtaavat pölyiset kaivokset, louhokset ja massiiviset työkoneet (ks. kuva 2), jotka ovat toistuva elementti myös näyttelyn teoksissa. Taloudellinen kehitys on linkitetty luonnonresursseihin ja niiden keräämisen aiheuttamaan tuhoon. Tosiasiaa, että valtaosa kaivoksista kuuluu kansainvälisille yhtiöille, jotka vievät sekä luonnonvarat että niiden myynnistä tulevat voitot pois Afrikasta, ei mainita. Imperialismille keskeistä impulssia maa-alueiden valloittamiseen ja niiden luonnonvarojen väkivaltaiseen hyväksikäyttöön ei myöskään tuoda esiin tarinalle keskeisenä taustana. Samoin nykyhetken kansainvälisen talouden moninaiset vaikutukset globaaliin etelään on vaiennettu. Pääroolin saavat hengettömät koneet. Itse taideteoksissa koneiden rinnalle nostetaan usein myös afrikkalaiset työläiset, mutta tässä kohdin video fokuoitetuun vain koneiden symboloimaan elottomaan tuhovoimaan.

And that in Africa, they never got much of chance to develop economically until now. So now it is their turn to economically grow. Why should they be deprived of the comfortable material lives that we have in the West? (ibid.).



Kuva 2. Kuvakaappaus videolta *INHERIT THE DUST : The Concept* (Brandt 2016a).

Hetkeksi ruudun valtaavat laskevan auringon valossa kiiltävät peili-ikkunaiset pilvenpiirtäjät. Urbanin kuvaston tavoitteena lienee kuvaannollistaa talouden kasvun tavoitetta: aurinkoista, varakasta ja hyvinvoivaa kaupunkiympäristöä. Luonnosta irralleen asetettua elämää. Sivistystä. Tulevaisuuden vision välähdys vaihtuu kuitenkin nopeasti ilmakehuun nimeämättömästä slummista, kuvaukseen Afrikan inhorealitisesta arjesta. Kurjuuspornoon rinnastettava kuvakavalkadi toistuu taustalla, kun kertoja pohtii afrikkalaisten oikeutta parempaan elintasoon. Kohtaus päättyy kuvaan maassa makaavasta kuolleesta norsusta, jonka syöksyhampaat on leikattu irti. Kertoja kysyy: "In some regards it is a reasonable argument but at what cost." (Ibid.)

Nygren (2014) on lähestynyt ekoimperialismia ympäristöoikeuksien ja ekologisten oikeuksien erottelun kautta. Jaottelu tulee Baxterilta (2005), jonka mukaan ympäristöoikeudet liittyvät eri ihmisryhmien epätasa-arvoisiin mahdollisuuksiin hyötyä luonnonvaroista ja suojautua ympäristön haitallisilta elementeiltä (esim. saasteet ja ilmastonmuutos). Ekologisissa oikeuksissa on puolestaan kyse ihmisen ja luonnon välisistä eettisistä kysymyksistä. Kuten Nygren (2014) osoittaa, jako näiden kahden välillä ei ole aina selkeä ja oikeuksia ei tulisi nähdä toistensa vastakohtina. Yllä olevan videoanalyysin viimeinen kohtaus voidaan kuitenkin nähdä juuri näiden kahden eri oikeuden välisenä kilpailuna – arvotaisteluna Brandtin symboloiman länsimaisen kolonialistisen valtaposition, paikallisen väestön omaehtoisten tarpeiden ja paikallisen luonnon ja eläimistön suojelun välillä. Huomattavaa on, että kohtauksen kerronnan valossa sekä ympäristöoikeuksien ja ekologisten oikeuksien saralla paikallinen väestö on asetettu häviäjän tai syyllisen asemaan. Samalla kun heidän toiveensa paremmasta elintasosta asetetaan kyseenalaiseksi, viimeistään väkivaltaisesti kuolleen norsun ruumiin on tarkoitus järkyttää katsoja Brandtin sanoman puolelle: saada katsoja asettamaan luonnon ekologiset oikeudet inhimillisten ympäristöoikeuksien edelle.

Kohtauksen taustalla oleva arvolataus paljastaa, että Brandtin omassa visiossa näyttelyn ja videon ensisijainen yleisö ei löydy hänen kuvaamistaan slummeista. Heidän tarkoituksensa on vain toimia sopivana rekvisiittana Brandtin taiteessa ja vaikuttamistyössä. Kuten seuraavasta kappaleesta käy ilmi, Brandtin taide on

suunnattu länsimaiselle yleisölle – varakkaille eläinten oikeuksista kiinnostuneille maailmankansalaisille, joiden lahjoituksilla Brandt toteuttaa toimintaansa.

Katoava maailma ja uhanalaisen luonnon tuotteistaminen

Tukholman Fotografiskassa (2016) pidetyn näyttelyn yhteydessä järjestetyssä haastattelussa Brandt selittää kuvaavansa vain mustavalkokuvia niiden ajattoman tunnelman vuoksi. Brandt korostaa haluavansa luoda tunteen maailmasta, jota ei enää ole. Hän kuvaa työtään ”katoavan maailman elegiaksi”⁵ (ibid.): kuvaukseksi maailmasta, jonka katoamisen hän jo ennalta tiesi, mutta jonka tuhon vauhtia ja laajuutta hän ei vain kyennyt ennakoimaan. Brandt korostaakin, että teokset voitiin kuvata vain Afrikassa, sillä muualta tämä ”majesteettisten” suurten nisäkkäiden asuttama maailma on jo kadonnut (ibid.). Ilmassa roikkuu ongelmallinen kolonialistinen diskurssi Afrikasta alkukantaisena, historiaan jumittuneena maanosana, mutta Brandt ei laajenna tulkintaansa tai asemoi itseään sen ulkopuolelle.

Afrikan suurten nisäkkäiden suojele rinnastetaankin videon muissa osissa sukupuuttoon kuolleisiin eläimiin, kuten mämmutteihin ja villasarvikuonoihin.⁶ Osansa Brandtin kerronnassa saavat myös Britteinsaarilla sukupuuttoon kuolleet hirvi, susi, ruskeakarhu, ahma ja ilves, eli eläimet, joita Brandt pikkupoikana unelmoi kohtaavansa kotiseudullaan. Brandtin sanojen mukaan tämä maailma oli kuitenkin jo kadonnut ennen hänen aikaansa. Kenties juuri tästä jo lapsena koetusta menetyksen tunteesta johtuen Brandt on aktiivisesti mukana luonnonsuojelussa. Brandt on yhdessä Richard Bonhamin ja Tom Hillin kanssa perustanut vuonna 2010 salametsästystä vastustavan Big Life Foundation -järjestön, joka on avannut 41 valvonta-asemaa Kenian ja Tansanian rajan molemmin puolin. Fotografiskan haastattelussa Brandt toteaa, että heidän toimintansa vuoksi salametsästys alueella on saatu käytännössä pysäytettyä, joskin kuten Brandt korostaa, se jatkuu yhä muualla (Fotografiska 2016).

Kiitokset onnistumisista kuuluvat Brandtin mukaan ”to people like you” (ibid.), eli tässä tapauksessa ruotsalaisille varakkaille potentiaalisille lahjoittajille, joiden raha on yksi syy myös Brandtin sen iltaiselle puheelle. Länsimaisten järjestöjen luonnonsuojeluhankkeita on kritisoitu niiden uuskolonialistisista vivahteista (esim. Driessen 2005; Randeria 2007). Niissä kulminoituu uudelleen itsensä keksivä imperialistisen hallinnan mekanismi: kolonialistinen poliittinen hallinto, dekolonisaatiota seurannut taloudellinen dominointi ja hyväksikäyttö ja nyt ulkomaisella rahalla toimivien länsimaisten järjestöjen tulva, joilla jokaisella on oma idea parhaaksi toimintatavaksi.

Myöhemmin samassa haastattelussa Brandt tuo kriittiseen sävyyn esiin, kuinka länsimaissa monien ajatuksia kuvaa romanttinen käsitys Afrikasta. Etelä-Amerikasta tai Euroopasta puhutaan sen yksittäisten maiden kautta, mutta Afrikka on aina vain Afrikka (Fotografiska 2016). Omasta kritiikistään huolimatta Brandt hyödyn-tää teoksissaan toistuvasti juuri Afrikkaa romantisoivia trooppeja yhtä lailla kuin niiden inhorealistisia vastakohtia. Afrikka näyttäytyy Brandtin töissä kokoelmana nimettömiä stereotyyppisiä maisemia ”itäisessä Afrikassa”. Teoksien kuvaustiedot eivät paikanna teoksia tarkemmin minnekään. Brandt ainoastaan toteaa ottaneensa kuvat siellä missä kuvien eläimet vaelsivat vain muutamia vuosia sitten (ibid.). Vaikka Brandt tuo esiin haastattelussa, että osa alkuperäisistä eläinpotreiteista on otettu kansallispuistoissa tai luonnonsuojelualueella, urbanisoituvat ja rakenteilla

⁵ Kirjoittajan suomennos.

⁶ Sama retoriikka toistuu myös näyttelyn osana esitetyssä videossa *INHERIT THE DUST*: The Concept (Brandt 2016a).



Kuva 3. Nick Brandt, 2014: "Street with Lioness and Cub". Kuva: Johanna Turunen, 2019.

olevat alueet puistojen liepeillä toimivat uusissa teoksissa niiden näyttämöinä, esimerkkeinä eläinten aikaisemmista asuinalueista (vrt. kuva 3).

Ajatus monella eri tasolla katoavasta maailmasta on itse asiassa keskeinen osa Brandtin näkökulmaa ja se on myös tehokas strateginen keino tuotteistaa luontoa turistikokemukseksi – tai taiteeksi. Kulttuuriperinnön tutkimuksen saralla on tutkittu, kuinka nimenomaan katoamisen ja menetyksen potentiaali luo kulttuuriperinnölle lisäarvoa (De Silvey & Harrison 2019). Uhan alla oleva perintö, tai tässä tapauksessa länsimaiselle turismille alistettu kutistuva "aito ja alkuperäinen" luonto, on arvokasta juuri koska se on katoamassa: se tulee kokea ennen kuin se on poissa. Brandt haluaakin osaltaan suojella sitä juuri turismin vuoksi. Brandt toteaa, että Afrikan ainut "kestävä taloudellinen resurssi" ovat sen uhanalaiset eläimet ja niiden ympärille rakentuva turismi: mahdollisuus kokea luonto, joka länsimaissa on jo kadonnut (2016a).

Ilmastonäkökulmasta Brandtin tavoite suojella luontoa lisääntyvän kansainvälisen turismin vuoksi on vähintäänkin ristiriitainen. Ilmastonmuutoksen määrittämässä maailmassa lisääntyvä kansainvälinen turismi (ja siihen liittyvän lentomatkojen, infrastruktuurin rakentamisen ja eläinten "suojelualueille" suuntautuvien kamerasafarien lisääminen) ei kuitenkaan ole kestävä eikä toivottava kehityskulku alueen eläimille tai asukkaille, vaikka se taloudellisesti voisikin olla kannattavaa toimintaa. Luonnonsuojelua kansainvälisen turismin ehdoilla voidaankin pitää yhtenä kapitalistisen ekoimperialismin oireena (ks. myös Neumann 1998). Näkemys korostaa etuoikeutettua länsimaista asennetta, jossa maailma on ja tulee olla "meille" kaikille avoimesti koettavissa, mutta paikallisten asukkaiden pääsyä näille alueille tulee rajoittaa alueen luonnon ja sen eläimistön suojelun nimissä.

Läpi näyttelyn ja sitä kommentoivien videoteosten ja haastattelujen Brandtin kerronta korostaa (afrikkalaisten) ihmisten ja eläinten välistä eroa. Vaikka itse teoksissa niin eläimet kuin maisematkin ovat anonyymejä, teoksissa esiintyvät eläimet

esitetään haastatteluissa nimeltä ja Brandt puhuu heidän välisistä kohtaamisistaan lämpimästi. Kuvat korostavat heidän arvokkuuttaan ja yksilöllisyyttään. Kuvissa esiintyvät ihmiset puolestaan ovat nimetöntä massaa; yhtä lailla kapitalistisen imperialismin uhreja, mutta Brandtille osallisuudessaan ja määrässään osa ongelmaa. Brandtin huolella on myös totuutta. Voimakas väestönkasvu ja nopea urbanisointuminen on johtanut eläinkantojen voimakkaaseen laskuun esimerkiksi Keniassa. Kuten Brandt korostaa, suurin uhka näille eläimille ei ole vain salametsästys vaan ”me”, eli ihminen.

Mainly it is about all of us. Significantly, it’s about the terrifying number of us. And the impact on the very finite amount of space and resources for so many humans. (Brandt 2016a.)

Näen, että ”me” todennäköisesti tulemme olemaan myös yksi kapitalistisen imperialismin lopullinen kompastuskivi. Enää ei ole uutta maata, jonne siirtyä. Maa on kulutettu loppuun. Jatkossa kasvu on mahdollista vain laajamittaisen tuhon kautta, mikä tarkoittaa, että on saavuttu eksistentiaalisen imperialismin aikaan.

Lopuksi

Brandtin teoksissa kiteytyy sekä eksistentiaalisen imperialismin konkreettinen todellisuus että laajemmat imperialismin jälkeensä jättämät epätasa-arvon ja rasismin jäljet. Näin jälkikäteen voimmekin ajatella, että ihmisten muokkaama ja loppuun kuluttama luonto kertoo kolonialismin ja kapitalismin tarinaa hyvin kehollisessa mielessä: hylätyt kaivokset ja kaadetut metsät ovat kuin luonnon keholla risteävät arvet ja haavat. *Inherit the Dust* -näyttelyn teokset tarttuvat kipeällä tavalla näihin haavoihin, pakottaen ainakin meidät täällä globaalissa pohjoisessa kohtaamaan uusliberaalin imperialismin jäljet ja siihen sitoutuneen eksistentiaalisen uhkan. Brandt ei kuitenkaan omien sanojensa mukaan tekisi teoksiaan, ellei uskoisi, että jäljellä on myös toivoa.

Siinä missä Brandtin taide kykenee taidokkaasti herättämään katsojissaan vahvoja tunteita sekä Afrikan uhanalaisen eläimistön puolesta että jatkuvaan kuluttamiseen tähtäävää kapitalistista järjestelmää vastaan, Brandtin motivaatioita avaavat dokumentit paljastavat taustalla olevat ekoimperialistiset motivaatiot. Tässä artikkelissa on raapaistu imperialismin ja ilmastonmuutoksen välisten kytkösten pintaa, mutta yksi keino eteenpäin on etsiä ratkaisuja vihreän jälkikoloniaalisuuden (Huggan & Tiffin 2007; Roos & Hunt 2010) kentältä. Huggan ja Tiffin (2010) määrittelevät vihreän jälkikoloniaalisuuden keinona ymmärtää imperialismin, luonnonvarojen käytön ja ympäristön välisiä suhteita ja niiden vuorovaikutuksen pitkää historiaa kriittisestä anti-imperialistisesta näkökulmasta. Keskeistä sille on ymmärtää juuri ihmisen ja luonnon välistä suhdetta tavoilla, jotka ottavat huomioon imperialismin jälkeensä jättämiä rasismin ja epätasa-arvon verkostoja ja eri ihmisryhmien asemia näissä hierarkioissa (ibid., 7). Vihreä jälkikoloniaalisuus vastaakin jossain määrin Nygrenin (2014) esiin nostamaan ongelmaan ympäristöoikeuksien ja ekologisten oikeuksien välillä. Kestävien ratkaisujen tulee kyetä ottamaan huomioon paitsi paikallisten yhteisöjen tarpeet ja toiveet myös konkreettiset luonnonsuojelun haasteet ja luoda uusia tapoja hahmottaa luonnon ja ihmisten välisiä suhteita.

Artikkeli liittyy Euroopan tutkimusneuvoston Horisontti-ohjelmasta rahoittamaan projektiin “Legitimation of European cultural heritage and the dynamics of identity politics in the EU, EUROHERIT” (ERC St.G N:o 636177).

Lähteet

- Baxter, Brian (2005) *A Theory of Ecological Justice*. London: Routledge.
- Brandt, Nick (2016a) *INHERIT THE DUST : The Concept*. Fotografiska Stockholm. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=QlvNID3H7IQ>> (linkki tarkistettu 20.1.2020).
- Brandt, Nick (2016b) *INHERIT THE DUST : Behind The Scenes*. Fotografiska Stockholm. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=FOy351jdcg0>> (linkki tarkistettu 20.1.2020).
- Brandt, Nick (2019) *Inherit the dust*. Näyttelyteksti. Kansallismuseo.
- Driessen, Paul (2005) *Eco-Imperialism: Green Power, Black Death*. New Delhi: Academic Foundation.
- Escobar, Arturo (2008) *Territories of Difference: Place, Movements, Life, Redes*. Durham: Duke University Press.
- Fotografiska (2016) *F Talk with Nick Brandt at Fotografiska*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=oDJW2Knw818>> (linkki tarkistettu 20.1.2020).
- Guha, Ramachandra (1990) *Environmentalism: A Global History*. New York: Longman.
- Huggan, Graham & Tiffin, Helen (2007). GREEN POSTCOLONIALISM. *Interventions*, 9(1), 1–11. <[doi:10.1080/13698010601173783](https://doi.org/10.1080/13698010601173783)>
- Kansallismuseo (2019) *Nick Brandt: Inherit the Dust*. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=jH_JjiOCF_8&feature=youtu.be> (linkki tarkistettu 20.1.2020).
- Narayan, John & Sealey-Huggins, Leon (2017) Whatever happened to the idea of imperialism? *Third World Quarterly*, 38:11, 2387–2395, <[doi:10.1080/01436597.2017.1374172](https://doi.org/10.1080/01436597.2017.1374172)>
- Neumann, Roderick P. (1998) *Imposing Wilderness: Struggles over Livelihood and Nature Preservation in Africa*. Berkeley: University of California Press.
- Nygren, Anja (2014) Eco-imperialism and environmental justice. Teoksessa Lockie, Stewart; Sonnenfeld, David A.; Fischer, Dana R. (toim.) *Routledge International Handbook of Social and Environmental Change*. Abingdon: Routledge, 58–69.
- Randeria, Shalini (2007) Global Designs and Local Lifeworlds: Colonial Legacies of Conservation, Disenfranchisement and Environmental Governance in Postcolonial India. *Interventions: International Journal of Postcolonial Studies*, 9(1), 12–30, <[doi:10.1080/13698010601173791](https://doi.org/10.1080/13698010601173791)>
- Roos, Bonnie & Alex Hunt (2010) *Postcolonial green: Environmental politics & world narratives*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Sealey-Huggins, Leon (2017) '1.5°C to stay alive': climate change, imperialism and justice for the Caribbean. *Third World Quarterly*, 38:11, 2444–2463. <[doi:10.1080/01436597.2017.1368013](https://doi.org/10.1080/01436597.2017.1368013)>
- Zilberstein, Anya (2016) *A temperate empire: Making climate change in early America*. New York: Oxford University Press.
- Voskoboynik, Daniel M. (2018) *The Memory We Could Be: Overcoming Fear to Create Our Ecological Future*. Gabriola Island: New Society Publishers.
- Weizmann, Eyal (2015) *The Conflict Shoreline. Colonization as Climate Change in the Negev Desert*. Göttingen: Steidl.

Taneli Hiltunen

FM, yleinen historia, Turun yliopisto

IMPERIALISMIN VASTAHISTORIAA Vuosien 1857–1858 intialainen kapina 2000-luvun Bollywood-elokuvissa

1850-luku oli jyrkkien vastakohtien aikaa Britti-imperiumille. Vuosikymmen alkoi Lontoon maailmannäyttelyn myötä juhlavissa merkeissä, mutta jo vuonna 1854 oli päädytty prinssi Albertin eräässä puheessaan peräänkuuluttaman, kansoja lähentävän ”veljellisen rakkauden” (St Aubyn 1991, 228) vastaisesti veriseen suurvaltasotaan Krimin niemimaalla. Tätä konfliktia on kuvattu monet kerrat niin valkokankaalla kuin tv-tuotannoissakin – kuuluisimpina *Ne 600 urhoollista* (*The Charge of the Light Brigade*, USA 1936 ja Britannia 1968) -elokuvat, jotka päättyvät brittien kevyen ratsuväen hyökkäykseen Balaklavassa.

Sen sijaan ainoastaan vuosi Krimin sodan jälkeen Intiassa syttynyt, monilla nimillä tunnettu sotilaskapina ja laajamittainen kansannousu (toukokuusta 1857 marraskuuhun 1858) Englannin Itä-Intian kauppakomppaniaa ja brittihallintoa vastaan on jäänyt anglo-amerikkalaisissa tuotannoissa mykän kauden jälkeen¹ huomattavan vähälle käsittelylle. Viittauksia siihen löytyy mm. elämäkertaelokuvasta *Victoria & Abdul* (Britannia–USA 2017) ja tv-sarjasta *Ne kesät Intiassa* (*Indian Summers*, Channel 4, 2015–2016), mikä kertoo sen historiallisen merkittävyyden tiedostamisesta viime vuosina myös Britanniassa, mutta tapahtuman symbolinen painoarvo intialaisille, eli imperiumille tärkeälle siirtomaalle, ei niiden kautta avaudu. Intian näkökulman ymmärtämiseksi pitääkin kääntää katse Bollywoodiin.

Bollywoodin tapaa käsitellä vuosien 1857–1858 tapahtumia voi kuvata lähinnä patrioottiseksi ja nationalistiseksi, mutta silti 2000-luvun puolella valmistuneissa tuotannoissa ei ummisteta silmiä esimerkiksi ”omien” täysin sivullisiinkin kohdistamilta raakuuksilta. Brittiupseereihin saadaan haluttaessa ristiriidoista ammentavaa syvyyttä, mutta edelleen he ovat enimmäkseen ylimielisiä, säälimättömiä, ahneita ja rasistisia. Useimmat kyseisten elokuvien intialaiset puolestaan ovat yhteiskunnalliseen asemaan katsomatta urheita, esimerkillisestä johtajuudesta inspiroituvia taistelijoita, jotka ovat valmiita uhraamaan henkensä kotimaansa vapauden puolesta. Silti intialaisten voimahahmojen toiminnasta toisiaankin vastaan ei vaieta.

Vuosien 1857–1858 tapahtumasarja, jota kutsutaan muun muassa *sepoy*-kapinaksi, intialaiseksi² ja suureksi kapinaksi sekä ensimmäiseksi itsenäisyysodaksi, jätti syvät traumat sekä brittien että intialaisten tajuntaan. Jälkimmäisille siitä tuli myös tärkeä,

¹ Aihetta on kuvattu runoudessa ja kirjallisuudessa tapahtuma-ajankohdasta lähtien, ja valkokankaalle se ilmestyi amerikkalaistuotantojen *The Last Cartridge, an Incident of the Sepoy Rebellion in India* (1908), *The Relief of Lucknow* (1912), *The Victoria Cross* (1916) ja *The Beggar of Cawnpore* (1916) myötä.

² Käytän nimitystä ”intialainen” kaikista *Raj*-Intian alueella asuneista paikallisista ilman etnisuskonnollisia rajanvetoja.

nationalistisesti käytetty vastarinnan symboli. Siksi ei ole yllättävää, että kyseisten vuosien väkivaltaisuudet, jotka alkoivat kauppakomppanian joukoissa palvelleiden *sepoy*-sotilaiden kapinasta, ovat olleet Bollywood-tuotantojen materiaalina vuosikymmenestä toiseen. Varhaisimpiin lukeutuu itsenäistymisen kynnyksellä valmistunut musikaali *1857* (1946), ja kansainvälisesti tunnustetuista mestariohjaajista Satyajit Ray käytti kapinanarratiivia ”kamaridraaman” *The Chess Players* (*Shatranj Ke Khilari*, 1977) taustalla. Myöskään todellisiin kapinan keskushenkilöihin perustuvat elämäkertaelokuvat eivät ole mikään uusi ilmiö, mistä todistaa ensimmäinen intialainen värielokuva *Jhansi Ki Rani* (1953). Itse asiassa juuri Jhansin soturikuningatar Lakshmbain (1828–1858, syntyyään Manikarnika Tambe) tarina on filmattu ainakin kuusi kertaa elokuvien ja minisarjojen muodossa.³

Kansallissankarien asemaan nostettujen henkilöiden tarinat ovat alkaneet saada enemmän sävyjä kuitenkin vasta viime vuosina. Keskitynkin kahden 2000-luvulla valmistuneen spehtaakkelielokuvan analysoimiseen: *Mangal Pandey: The Rising* (Intia 2005, ohj. Ketan Mehta) ja *Manikarnika: The Queen of Jhansi* (Intia 2019, ohj. Radha Krishna Jagarlamudi ja Kangana Ranaut). Sekä *Mangal Pandeyn* että *Manikarnikan* kohdalla katsoja saa käsityksen siitä, mistä kapinassa ja kansannousussa oli kysymys, sillä monimutkaista ja intialaisten voimahahmojen kesken fraktioitunutta tilannetta avataan kertojaäänäen pohjustuksin ja henkilöhahmojen suulla hyvin. Ylipäättään ratkaisu, jossa hyödynnetään elämäkertaelokuvan formaattia, tukee historiallisen ja myyttisen tarinankerronnan yhdistämistä ja tekee mittakaavaltaan massiivisista tapahtumista lähestyttävämpiä. Sosiokulttuuristen epäkohtien mukanaolo tuo kertontaan lisää uskottavuutta mutta altistaa samalla elokuvat ja niiden tekijät ajoittain voimakkaallekin kritiikille, jota erilaiset uskonnolliset ja poliittiset tahot⁴ esittävät.

Vaikka molemmissa painopiste on kapinallisten näkökulmassa, mukana on myös brittinäyttelijöitä, ja tapahtumien laajempaa taustaakin avataan. Miten intialaiset hahmot kuvataan suhteessa britteihin? Millaista elokuvakulttuuria kyseiset elokuvat edustavat ja mihin yhteiskunnallisiin keskusteluihin ne osallistuvat – tietoisesti tai tahtomattaankin? Elokuvat tarjoavat alistettujen näkökulmia tapahtumille ja näin edustavat vastahistoriaa länsimaisille imperialismin ajasta kertoville narratiiveille.



Kuva 1. Lakshmbai (Kangana Ranaut) sivaltaa Union Jackin halki miekallaan. Kuva: Kuvaakaappaus Amazon Prime -suoratoistopalvelusta.

³ Bollywood-elokuvien historiallisuudesta ja nationalismista ks. esim. Dwyer 2014.

⁴ Manikarnikan saamasta kritiikistä uutiskynnyksen yllity erityisesti oikeistolainen Shri Rajput Karni Sena -ryhmittymä, jonka Ranaut, itsekin sukutaustaltaan *rajput*, vannoi eräässä lausunnossaan tuhoavansa, ellei se lopeta hänen ahdistamistaan. (‘Manikarnika’ controversy, 2019.)

Lojaalista sotilaasta kapinalliseksi

Varsinaisen *sepoy*-kapinan alkamista edelsi toukokuussa 1857 kuuluisa välikohtaus Barrackporen kasarmeilla 29.3., kun Bengalilaisen rykmentin 5. komppanian sotamies Mangal Pandey (1827–1857) kävi brittiesimiestensä kimppuun ja yritti sitten ampua itsensä. Muutaman päivän kuluttua hänet hirtettiin sairaalahoidon sekä tapauksesta järjestetyn tutkinnan ja oikeudenkäynnin jälkeen. Pandeyn omat motiivit ovat jääneet hämäräksi, mutta tiedon hänen teostaan katsotaan levinneen nopeasti *sepoy*-rykmenttien keskuudessa ja nostattaneen kapinan toisensa jälkeen.

Vaikka Pandeyn elämäntarinasta kohtalokkaaseen kapinapäivään asti tiedetään vain vähän, elokuvan *Mangal Pandey* tekijät ovat luoneet henkilökohtaisen tarinan, jonka kuluessa nimihenkilön uskollisuus sotilaallisia velvollisuuksiaan kohtaan joutuu törmäyskurssille omantunnon ja toisaalta maanmiesten keskuudessa kiertävien huhujen kanssa, jotka lopulta johtavat brittihallinnon petoksen paljastumiseen ja silmien aukeamiseen. Intian suosituimpiin näyttelijöihin lukeutuva Aamir Khan (s. 1965) eläytyy rooliinsa loppua kohti hurjaksi käyväällä intensiteetillä, ja vaikuttavat joukkokohtaukset, vahvaa symboliikkaa sisältävät laulut ja norsun selässä liikkuvat tarinankertojat tekevät osuutensa elämää suuremman kertomuksen rakentamisessa.

Arvostettu brittistohistorioitsija Saul David kritisoi elokuvan ilmestymisen aikoihin esimerkiksi sitä, miten eräässä kohtauksessa *sepoyt* näytetään – silinteripäisen brittivirkamiehen käskystä ja tunnontuskia kärsien – ampumassa kohti ärtymystään purkavia köyhiä kyläläisiä ja polttamassa näiden asumukset. Kauppakomppania haluaa takavarikoida maat, koska talonpojat ovat kasvattaneet oopiumia ilman sen lupaa.⁵ (Hastings & Jones 2005.) Oli kyseinen kohtaus uskottava tai ei, se kertoo mitä ilmeisimmin laajemmasta suhtautumisesta kauppakomppanian toimintaan, sillä 1700-luvun viimeisiin vuosiin sijoittuvassa *Beecham House* (ITV 2019) -minisarjassa on vastaavanlainen tapaus, jossa kyläläisiä terrorisoivat brittisotilaat.

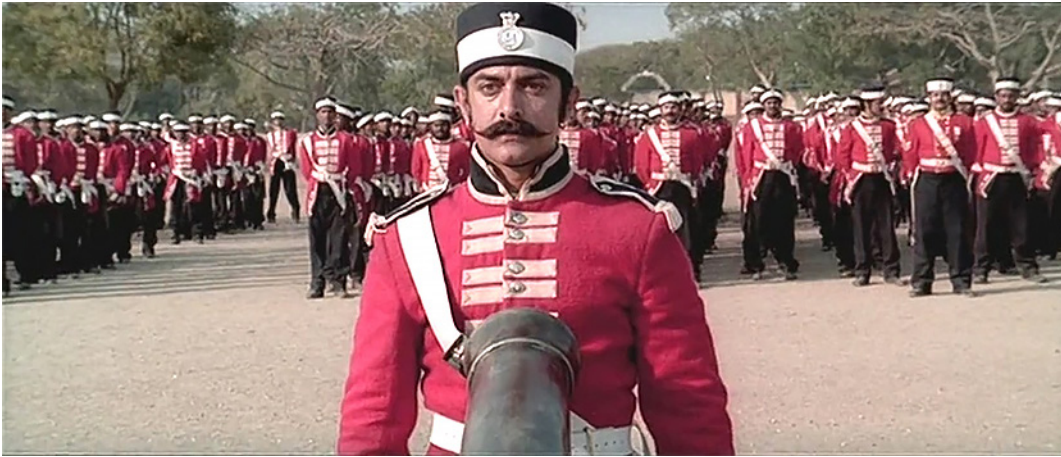
*Mangal Pandey*ssä intialais- ja brittihahmojen välinen suhde ei kuitenkaan ole pelkästään antagonistinen. Pandey yksikkötovereineen näytetään taistelemassa rinnakkain brittiupseeriensa kanssa afgaanisotureita vastaan, ja hänen katkeraksi muuttuva ystävyysuhteensa pelastamansa kapteeni William Gordonin (Toby Stephens) kanssa on juonen keskeisimpiä elementtejä. Pandey ei suinkaan ole stereotyyppinen kapinannostattaja, vaan hänen havahtumisensa rasvattuja patruunoja koskevaan petokseen tapahtuu vähittäin.

Kun uudenlaiset Enfield-kiväärien patruunat esitellään *sepoy*-rykmenteille, huhut kiertävät jo, mutta Pandey ei usko niihin, sillä hän luottaa kapteeni Gordonin sanaan. Hän suostuu – toveriensa tyrmistykseksi – ainoana demonstroimaan, miten ruuti ja kuula saadaan ulos puraisemalla patruunan pää pois. Myöhemmin hän kuitenkin löytää lähimpien toveriensa kanssa raskauttavia todisteita kiehuvien lehmän- ja sianrasvasammioiden⁶ muodossa, vetää ainoan mahdollisen johtopäätöksen ja levottomuuden yltyessä jopa marssii paraatipäivänä mielenosoituksellisesti tykin eteen huutaen ”ampukaa!”.⁷ Kapinapäivän aamuna Pandey pitää epätoivoisen vimmaisen

⁵ Kapteeni Gordon selostaa kenraalikuvernöörin yksityiskutsuilla Itä-Intian kauppakomppanian toimintamallia, jossa intialaiset talonpojat pakotettiin kasvattamaan oopiumiunikkaa, josta valmistettua oopiumia laivattiin Kiinaan. Se oli hopean puutteessa ainoa tuote, jota britit pystyivät myymään kiinalaisille vastineeksi silkistä ja teestä, ”joihin me eurooppalaiset olemme koukussa”, kuten Gordon asian ilmaisee.

⁶ Lehmä on hinduille pyhä, kun taas sika on muslimeille saastainen eläin.

⁷ Brittistohistorioitsija Alex von Tunzelmannin mukaan tyytymättömyyttä juuri Pandeyn rykmentissä aiheuttivat enimmäkseen erään brittiupseerin kömpelöt yritykset käännäyttää *sepoyt* kristityiksi (Tunzelmann 2009). *Mangal Pandey*n tekijät tuovatkin tarinan metatasolle kytkemällä kuuluisan patruunatapauksen siihen mahdollisimman näkyvästi.



Kuva 2. Mangal Pandey (Aamir Khan) mielenosoituksellisesti tykin edessä. Kuva: Kuva-kaappaus DVD:ltä.

puheen, jolla hän saa innostettua muut, kauppakomppanian apujoukkojen odotettua nopeamman etenemisen vuoksi epäröivät *sepoyt* järjestäytymään vastarintaan. Kiintoisasti hän käyttää viktoriaaniselle runoudelle ja taistelukuvauksille tyypillistä sanontaa "do or die" (Markovits 2012).

Epähistoriallinen taistelukohtaus varuskunnan brittejä vastaan heittää lopulta myös Pandeyn ja Gordonin hetkellisesti vastentahtoiseen miekkamittelöön toistensa kanssa, mutta kapinallisten suunnitelmat sotkee Rangoon-rykmentin väliintulo. Kun *sepoysten* tilanne käy toivottomaksi, tarina mukautuu lähemmäksi sitä, mitä tapauksesta aikalaiskuvausten pohjalta tiedetään (ks. esim. Hibbert 1980, 68–70): vastapuolen joukkojen lähetessä juoksujalkaa Pandey yrittää ampua itsensä siinä kuitenkaan onnistumatta, ja sota-oikeudessa hänet tuomitaan hirtettäväksi. Gordon yrittää vielä vihaisesti vedota tuomaristona oleviin esimiehiinsä ystävänsä puolesta, tuhoisaa kansannousua ennustaen, mutta turhaan.

Pandeyn teloituksesta on tehty kansallistuntoa nostattava speaktaakkeli: hän kulkee kahleissa täyttämään kohtalonsa tyynesti, ankaran uhmakkaan näköisenä. Ponnekas musiikki tukee vaikutelmaa, ja tarinankertojatkin käyvät ylistämässä legendaksi muuttuvan sankarin loppua. Varmemmaksi vakuudeksi episodin merkitystä korostetaan vielä lopputekstien alussa viittaamalla laajempaan tapahtumakulkuun paitsi *sepoyn*-kapinana, myös "ensimmäisenä itsenäisyysotana". Pandeyn viimeinen huuto on "hyökätkää", ja elokuva päättyy väkijoukkojen symboliseen rynnistykseen, minkä jälkeen nähdään vielä Jhansin kaupunkivaltion kuningatar Lakshmibai (1828–1858) joukkoineen jatkamassa alkanutta taistelua ja arkistokuvaa Intian itsenäistymistäipaleen varrelta.

Manikarnikassa puolestaan saadaan montaasin keinoin välähdys varsinaisesta sotilaskapinasta, jonka syttymistä ennakoi iltataivaalla hidastettuna lentävä soihtu. Patruunat kannetaan laivoista satamaan, minkä jälkeen alkaa tapahtua. Varuskuntakaupunkien nimet (Barrackpore, Lucknow...) vaihtuvat, mutta *sepoyn* onnistuvat joka kerta yllättämään brittisotilaat keskellä yötä ja tappavat nämä niille sijoilleen tai pistävät teloitusriviin. Vihollisten surmaaminen aseettomina on jo omiaan sävyttämään narratiivia mustavalkoisesta harmaankin suuntaan, mutta aivan erityisesti huomio kiinnittyy sivullisten brittinaisten ja -lasten kärsimysten näyttämiseen. Ensimmäiset he pakenevat kauhunsekaisina tai alistuvat kohtaloonsa Jhansi Star Fort -päämajasta päivänvalossa käytävän verisen käsikähmän jaloissa, ja aseiden vaiettua myös heidän ruumiitaan nähdään pihamaalla.

Vielä julmemman lopun kokevat maantielle juuttuneet evakuoidut, jotka erään häikäilemättömän ja opportunistisen intialaispäällikön käskystä poltetaan vau-nuihinsa. Nämä kohtaukset osoittavat, että ohjaajat Radha Krishna Jagarlamudi ja Kangana Ranaut⁸ ja käsikirjoittaja Vijayendra Prasad eivät ole halunneet kertoa liian yksioikoista sankaritarinaa, jossa kaikki hahmot tyypiteltäisiin pelkän kansallisuutensa perusteella hyväksi tai pahoiksi – olkoonkin, että elokuvan brittiupseereista ja -virkamiehistä saa etsiä inhimillisyyttä pitkään.

Kahdenlaista johtajuutta

Lakshmibai (Kangana Ranaut) on elokuvassa *Manikarnika* alusta lähtien huipputaitava miekkailija ja ratsastaja sekä persoonaltaan viisas, neuvokas ja korkeasyntyisestä asemastaan huolimatta empaattinen, minkä hän osoittaa taltuttamalla kotiseudullaan kyläläisiä piinaavan tiikerin nukutusnuolella. Vastaavasti kun kansannousuksi laajennut kapina saavuttaa brittien päämajan Jhansissa ja Lakshmibai kuulee, että myös naisia ja lapsia on tapettu, hän ratsastaa paikan päälle ja moittii erästä tavalliseen kansaan kuuluvaa liittolaistaan sen unohtamisesta, mikä on kapinan ja verilöylyn ero. Taisteluissa oikeita vihollisia vastaan Lakshmibai on kuitenkin armoton ja kylvää hurja ilme kasvoillaan ympärilleen kuolemaa miekoillaan.

Kuningattaren vastakohtaksi nostetaan kenraalimajuri Sir Hugh Rose (Richard Keep), joka on lähetetty Intiaan tekemään loppu vastarinnasta. Hänet kuvataan korkea-arvoisista brittiupseereista häikäilemättömimpänä, mikä käy ilmi esimerkiksi kohtauksesta, jossa punaiseen *sariin* pukeutunut tyttö antaa hänelle vettä kylän kaivosta. Kun Rose kysyy hänen nimeään, tyttö vastaa olevansa ”Lakshmi”. Kenraalin kasvoilla häivähtää jotain inhontapaista, ja seuraavaksi samainen tyttö nähdään hirtettynä. Rose käyttää kuolleita brittisotilaita joukkojensa vihan lietso-miseen ja sijoittaa tykistöään hindutemppelin taakse niin, että tuleen vastatessaan Jhansin muurein ympäröidyn linnoituskaupungin puolustajat joutuisivat samalla tuhoamaan pyhän paikkansa.

Rose joutuu kuitenkin yllättymään, sillä muurien murtuessa ja puolustuksen vähitellen kaatuessa Lakshmibai onnistuu taistelemaan adoptiolapsi selässään tiensä ulos kaupungista, pakenemaan ja kokoamaan uuden liittouman siitäkkin huolimatta, että kilpaileva maharadža suunnittelee hänen kaappaamistaan ja luovuttamistaan kenraalikuvernöörille. Kumpikin ylipäällikkö on yhtä periksiantamaton.

Musikaalinumerot Bollywoodin kerrontamuotona

Molemmat elokuvat sisältävät Bollywood-perinteitä kunnioittaen romanttisesta rakkaudesta runoilevia, näyttävin koreografioin silattuja laulu- ja tanssinumeroita, mutta pääasiaksi muodostuvat kansanjoukkojen vapausunelmia ja vastarintaa sanoittavat laulut. Tämä kerrontamuoto poikkeaa radikaalisti länsimaisen historiallisen draamaelokuvan konventioista ja vahvistaa niiden vastahistoriallista luonnetta. *Mangal Pandey* käynnistyy tunnuslaululla ”Mangal Mangal”, jossa sekä ihmiset että luonto odottavat jotain suurta:

Kuunnelkaa, ihmiset // Rumpu viestittää kutsua // Nyt herätkää ja nouskaa syvästä unestanne // [...] Kaupungit ovat hereillä, kodeissa ollaan innoissaan, jokainen kylä on liikkeellä // [...]

⁸ Kangana Ranaut on kertonut *Mumbai Mirrorin* haastattelussa päätyneensä ohjaamaan 70 prosenttia elokuvasta. Ks. Bhattacharya 2019.

Kun aamunkoitto tulee kylpemään Gangesin rannoille, synkkä yö vetäytyy Auringon välkehtivän miekan edessä.⁹

Kehä sulkeutuu, kun sama, tunnelmaltaan ja rytmiltään juhlallisen hitaaksi ja painokkaaksi muuttunut perusmelodia tekee paluun Pandeyn kävellessä teloituspaihalle. Lyriikat korostavat hetken historiallisuutta ja valkokangas-Pandeyn tietoisuutta viimeisen tehtävänsä merkityksestä:

Mies on jättämässä tämän ihmisten maailman, katso miten hän kulkee ylpeänä ja pää pystyssä // Miten onnekas onkaan äiti, joka synnytti sellaisen pojan // Niin pelottomana hän ei koskaan kuole, vaikka elämä otetaan häneltä // Niin arvokkaasti lähtee tämä kapinallinen, jokainen pää painuu kunnioituksesta // Huulillaan vapauden huuto, sydämensä toive kaikkien nähtävillä // Hänen silmänsä näkevät nykyhetkeä pidemmälle, unelman kotimaastaan vapaana // Miehen voi tappaa mutta ei hänen unelmaansa!

Manikarnikassa osa lauluista viestii pitkään jatkuneesta epäoikeudenmukaisuudesta ja aseellisesta taistelusta oikeutettuna reaktiona siihen – esimerkkinä ”Sollaay”, joka kuullaan sotilaskapinamontaasin aikana: ”Omatuntosi kyseenalaistaa sinut // Kuinka kauan kestät sortoa? [...] Milloin saat kostosi? Vapaus tai kuolema... Voitto on sinun!” Vastaavasti ”Vijay Bhava” kasvaa patrioottiseksi valaksi, jolle korkeammat voimatkin antavat hyväksyntänsä:

Rakensimme rakkaudella // Maamme, turvapaikkamme // Tuhottu! // Maamme silmiemme edessä // Vannomme sitä suojelevamme. // [...] Jokainen silmä unelmoi vapaudesta // Jokaisesta sydäimestä tulee ase // [...] Yön pimeys odottaa aamunkoittoa // Taivaat sanovat: ”Voitto on teidän!”

Lauluista välittyvä toivo ja taistelujen synkkyys sekoittuvat, kun elämänilo kääntyy väkivallaksi, joka on varsinkin *Manikarnikan* tapauksessa erittäin graafista ja kaoottista. Tässä länsimaisten ja intialaisten sotadraamojen perinteet eroavat, sillä brutaali verisyys tuntuu tulleen Bollywood-tuotantoihin vasta viime vuosina. Kumpikin elokuva näyttäytyykin eräänlaisena hybridinä, jossa kotoperäiset ja kansainvälisemmät elementit täydentävät toisiaan.



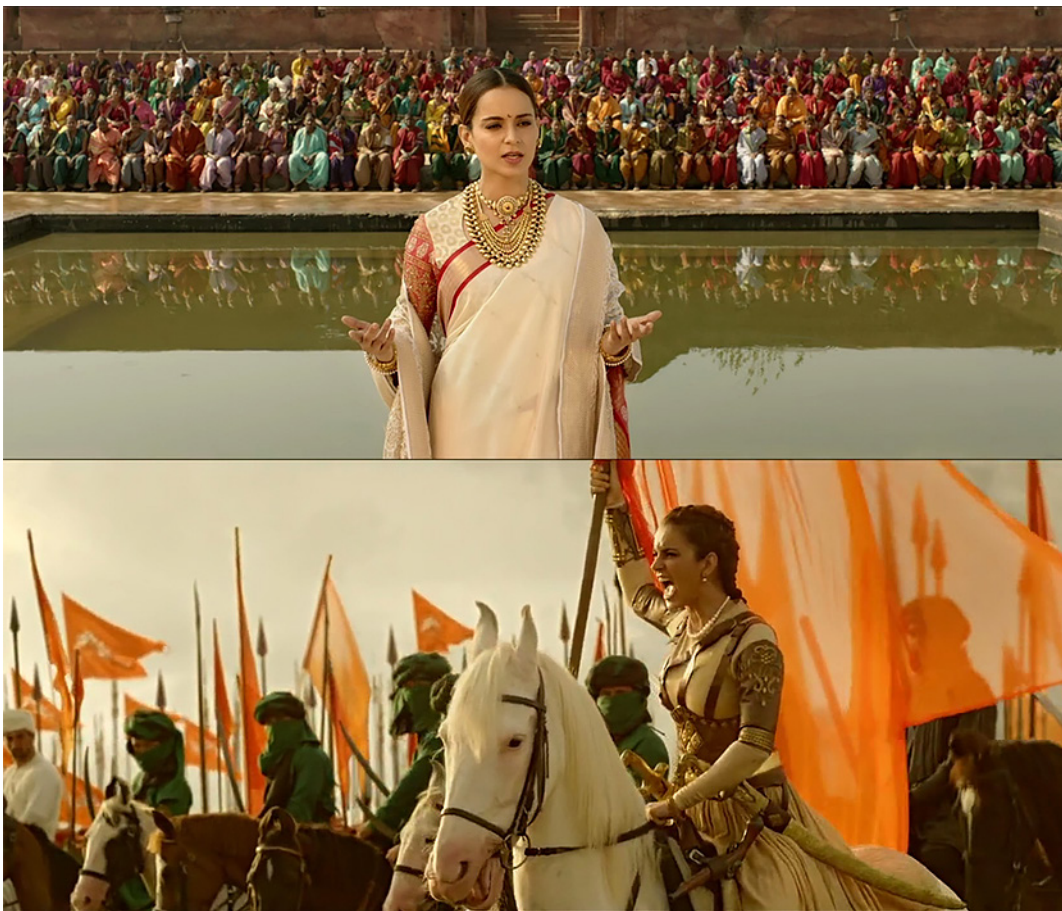
Kuva 3. Mangal Pandey matkalla hirttopaikalle. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

⁹ Suomenokset ovat omiani englanninkielisten tekstitysten pohjalta. *Mangal Pandeyn* laulut ja score ovat ”Madrasin Mozartinakin” tunnetun A. R. Rahmanin käsialaa.

Ajankohtaisia epäkohtia

Sosiaalisen oikeudenmukaisuuden sanoma näkyy ensinnäkin köyhyyden ja osattomuuden huomioimisena. Vaikka kastijakoon perustuva syrjintä kiellettiin lailla vuonna 1948, järjestelmä vaikuttaa yhä intialaisessa yhteiskunnassa, ja onkin luontevaa, että elokuvantekijät tuovat ilmiön osaksi tarinankerrontaa. Lakshmibain joukoissa taistelee vähävaraisia talonpoikia ja kastittomia, ja laulussa ”Sollaay” sanotaan: ”*Köyhät ovat äänesi // Älä myy ylpeyttäsi halvalla*”. Asia ei näytä synnyttäneen kohua, mutta *Mangal Pandey*n kohdalla kävi toisin, sillä siinä hän juo alkoholia, vierailee bordellissa ja rakastuu Heera-nimiseen tanssityttöön/prostituoituun. Tämä sai Uttar Pradeshin osavaltion poliitikot ministereitä myöten raivostumaan ja vaatimaan kyseisten kohtausten poistamista. Reaktiot selittyvät sillä, että Pandey nähdään hindulaisten arvojen vankkana tukijana. (Huggler 2005.)

Niin ikään ennen itse kapinatapahtumia kapteeni Gordon pelastaa Pandeyn avustamana hindulesken, jota ollaan polttamassa roviolla. Hän puuttuu tietoisesti paikalliseen perinteeseen ja lisäksi saattaa naisen uudestaan hengenvaaraan suojelemalla tätä kotonaan. Näin elokuvan tekijät paitsi nostavat esille oman maansa menneisyyteen liittyvän epäkohdan, myös kysyvät epäsuorasti, missä määrin siirto-
maavallan edustajien sivistyskäsitteet oikeastaan helpottivat tilannetta käytännön tasolla. *Sati* kiellettiin kenraalikuvernöörin asetuksella jo vuonna 1829, jolloin muutoksen taustalla oli sekä brittiläisiä että intialaisia uudistusmielisiä. Uudemmastakin



Kuva 4. Lakshmibai pitämässä puhetta naisille ja johtamassa joukkonsa viimeiseksi jäävään taisteluun. Kuva: Kuvakaappaus Amazon Prime -suoratoistopalvelusta.

käytäntöä koskevasta lainsäädännöstä huolimatta yksittäisiä tapauksia – joskin nähtävästi ilman pakottamista – on ollut myös 2000-luvun puolella.

Manikarnikassa jo se, että kuningattareksi tultuaan Lakshmibaiilla on ruhtinas-kunnassaan ylin päätösvalta poliittisissa ja sotilaallisissa asioissa, tuo äitihahmoon poikkeuksellisuutta, mutta erityisesti hänen toimintansa kansannousun aikana tekee hahmosta feministisesti kiinnostavan. Jhansin linnoitusta puolustamaan ei ole riittävästi miehiä, joten mieskomentajien epäilyksistä huolimatta Lakshmibai pitää seudun naisille puheen, jonka viestinä on, että poikien ja tytärten välillä ei ole eroa, kun on kyse henkensä pistämisestä alttiiksi maansa puolesta. Naiset nuorista vanhoihin vannovat yhteen ääneen taistelevansa kuolemaan ja voittoon saakka, joten Lakshmibai kouluttaa heistä tasa-arvoisen ja tehokkaan osan joukkojaan. Sotureitaan vimmiaisissa ja verisissä taisteluissa edestä johtava kuningatarhahmo yhdistää tarinan faktuaalisemmat ulottuvuudet hänen urhoollisuudestaan kertoviin kansantarinoihin, ja Kota-ki-Serain taistelun (17.6.1858) tuoksinassa kuolettavasti haavoittuminen ja liekkien keskelle astuminen nostavat kansallissankarin representaation myyttiselle tasolle. Näin kyseenalaistuvat paitsi naisten perinteiset roolit sodassa myös sotadraamoissa.

Vaikka hindulaisuudessa on monia merkittäviä jumalattaria, naisten asema on silti polttavimpia sosiokulttuurisia kysymyksiä myös tämän päivän Intiassa, mistä todistavat esimerkiksi uutiset joukkoraiskauksista. Bollywoodin kaupallisten genre-elokuvien välittämä naiskuva ei ole erityisen laaja, joten *Manikarnikan* kaltaiset tietoisesti naisnäkökulmasta kerrotut tarinat monipuolistavat ja haastavat alan konventioita. Ylipäätään elämäkertaelokuvat kurovat umpeen entisaikojen sankarien ja mittavia muutoksia läpikäyvän modernin Intian välisen kuilun kertomalla ainutkertaiseksi markkinoituja tarinoita, joihin intialaiset voivat samaistua (Sreekumar 2018).

• • •

Kansallissankarin asemaan nostettujen henkilöiden tarinoihin tarttuminen valkokankaalla on tietoinen riski, mutta niiden kautta on mahdollista peilata sekä silloisen että nykyisen yhteiskunnan kipukohtia. Vaikkei sovinnon kättä varsinaisesti tarjottaisikaan, jo se, että ensisijaisesti intialaisyleisölle suunnatut historialliset elokuvat ovat viime vuosina saaneet entistä laajemman kansainvälisen näkyvyyden ja levityksen, on positiivista kehitystä. Yleisinhimilliset pääteemat auttavat ymmärtämään itsemme vieraampiakin konteksteja ja näin rikastuttavat paitsi historiakäsitystämme myös toimivat siltoina erilaisten, omista perinteistään ylpeiden elokuvakulttuurien välillä. Bollywoodin historialliset elokuvat ovat tärkeä vastaääni länsimaiden hallitsemille maailmanhistorian tulkinnoille. Ne tarjoavat uusia näkökulmia ja uutta tietoa imperialismista ja sen luonteen ymmärtämisestä.

Lähteet

Elokuvat

Mangal Pandey: The Rising (Intia 2005). Ohjaus: Ketan Mehta. Käsikirjoitus: Farrukh Dhondy. Pääosissa: Aamir Khan (*sepo* Mangal Pandey), Toby Stephens (kapteeni William Gordon), Rani Mukerji (Heera), Ameesha Patel (Jwala). Ensi-ilta 12.8.2005 (Intia ja Britannia). DVD-tallenteen kesto 146 min.

Manikarnika: The Queen of Jhansi (Intia 2019). Ohjaus: Radha Krishna Jagarlamudi ja Kangana Ranaut. Käsikirjoitus: Vijayendra Prasad. Pääosissa: Kangana Ranaut (Manikarnika eli kuningatar Lakshmibai), Danny Denzongpa (Ghulam Muhammad Ghouse Khan), Richard Keep (kenraalimajuri Hugh Rose), Ankita Lokhande (Jhalkari Bai). Ensi-ilta 25.1.2019 (Intia ja Britannia). Amazon Prime -suoratoistovideon kesto 140 min.

Kirjallisuus

Bhattacharya, Roshmila (2019) Kangana Ranaut on turning director for Manikarnika: The Queen of Jhansi: I couldn't desert a sinking ship. *Mumbai Mirror*, 21 January 2019. Saatavilla: <<https://mumbaimirror.indiatimes.com/entertainment/bollywood/kangana-ranaut-on-turning-director-for-manikarnika-the-queen-of-jhansi-i-couldnt-desert-a-sinking-ship/articleshow/67614720.cms>> (linkki tarkistettu 20.12.2019).

Dwyer, Rachel (2014) *Bollywood's India: Hindi Cinema as a Guide to Contemporary India*. London: Reaktion Books.

Hastings, Chris & Jones, Beth (2005) Lottery-funded film under fire for anti-British bias. *The Telegraph*, 14 August 2005. Saatavilla: <<https://www.telegraph.co.uk/news/uknews/1496148/Lottery-funded-film-under-fire-for-anti-British-bias.html>> (linkki tarkistettu 28.12.2019).

Hibbert, Christopher (1980) *The Great Mutiny: India 1857*. London: Penguin.

Huggler, Justin (2005) Hindus call for ban on Bollywood Mutiny epic. *Independent*, 22 August 2005. Saatavilla: <<https://www.independent.co.uk/news/world/asia/hindus-call-for-ban-on-bollywood-mutiny-epic-307416.html>> (linkki tarkistettu 28.12.2019).

'Manikarnika' controversy: Will not apologise to Rajput Karni Sena, says Kangana Ranaut. *The Hindu*, 24 January 2019. Saatavilla: <<https://www.thehindu.com/entertainment/movies/manikarnika-controversy-will-not-apologise-to-rajput-karni-sena-says-kangana-ranaut/article26078584.ece>> (linkki tarkistettu 29.12.2019).

Markovits, Stefanie. On the Crimean War and the Charge of the Light Brigade. *BRANCH: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. April 2012. Saatavilla: <http://www.branchcollective.org/?ps_articles=stefanie-markovits-on-the-crimean-war> (linkki tarkistettu 25.12.2019).

Sreekumar, Pavithra (2018) The Biopic in Indian Cinema. BA thesis. Srishti Institute of Art, Design and Technology. Saatavilla: <https://www.academia.edu/38378163/The_biopic_in_Indian_Cinema.pdf> (linkki tarkistettu 28.12.2019).

St Aubyn, Giles (1991) *Queen Victoria: A Portrait*. London: Sinclair-Stevenson Limited.

Tunzelmann, Alex von (2009) The Rising – Ballad of Mangal Pandey, with added dance sequences. *The Guardian*, 29 January 2009. Saatavilla: <<https://www.theguardian.com/film/2009/jan/29/reel-history>> (linkki tarkistettu 25.12.2019).

Damon Tringham

FL, englannin kieli, Turun yliopisto

Rami Mähkä

FT, digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

INTERGALAKTINEN BRITTI-IMPERIUMI TÄHTIEN SOTA -TRILOGIASSA

Brittiläis-amerikkalaisen komediaryhmä Monty Pythonin englantilaisjäsen Michael Palin (s. 1943) kertoo päiväkirjamerkinnässään vuodelta 1977, miten tämä vei poikansa katsomaan uusinta James Bond -elokuva *Rakastettuni* (*The Spy Who Loved Me*, Lewis Gilbert, 1977). Palinin mielestä elokuva oli ”tyhjänpäiväistä roskaa, josta Britannialla ei ole mitään syytä olla ylpeä”. Sen sijaan hänen aiemmin näkemänsä ”amerikkalainen tieteiselokuva” *Tähtien sota*¹ (*Star Wars*, George Lucas, 1977) oli ”paljon, paljon parempi seikkailu. (Palin 2006, 475; ks. myös Sandbrook 2012, 86; Mähkä 2016, 221–222.)²

Tähtien sodalla jatko-osineen³ (*Imperiumin vastaisku* [*The Empire Strikes Back*], Irvin Kershner, 1980, sekä *Jedin paluu* [*Return of the Jedi*], Lucas 1983) ja James Bond -elokuvilla on kuitenkin paljon muutakin yhteistä kuin seikkailullisuus. Molemmissa on paljon brittinäyttelijöitä ja imperiumeilla on niissä tärkeä, joskin erilainen merkitys. Bond-elokuvissa brittiagentti seikkailee ympäri entisiä siirtomaita ja puolustaa kutistuneen imperiumin etuja ja kunniaa. Tähtien sota -elokuvissa imperiumi on puolestaan paha galaksienvälinen imperiumi, joka on alistanut planeetat ja niiden asukkaat valtaansa ylivoimaisen sotakoneistonsa avulla.⁴

Tarkastelemme tässä artikkelissa Tähtien sota -universumin imperiumia mielikuvituksellisena tulkintana Yhdysvaltojen ja Britannian historiasta. Taustalla on havainto siitä, että elokuvien pahan ”ensimmäisen galaktisen imperiumin” (”First Galactic Empire”) keisari⁵, hallintovirkamiehet sekä upseeristo puhuvat lähes poikkeuksetta

¹ Käytämme kursiiivia (*Tähtien sota*) viitatessamme ensimmäiseen Tähtien sota -elokuvaan. Muulloin kyseessä on yleisviittaus elokuvasarjaan ja sen tarinamaailmaan.

² Artikkelin on osa Suomen Kulttuurirahaston Varsinais-Suomen rahaston rahoittamaa tutkimushanketta ”*Empire of the Mind*”: *Brexit, Media and Heritage, 1979–2019*.

³ Käsittelemme artikkelissa vain näitä vuosina 1977–1983 ilmestyneitä elokuvia, sillä niiden voi katsoa syntyneen tietyssä historiallisena aikakautena. Seuraava Tähtien sota -elokuva ilmestyi 16 vuotta *Jedin paluun* jälkeen, vuonna 1999 (*Episode I: The Phantom Menace*, Lucas).

⁴ Lucas kertoi vuonna 1973 *Filmmakers Newsletterille*, että hän työskenteli ulkoavaruuteen sijoittuvan elokuvaidean parissa, joka oli ”sekameteliosoppa scifi- / Flash Gordon -genren elokuvista, 2001: *Avaruusseikkailusta* ja James Bond -elokuvista”. Sit. Jones 2016, 209. Huomionarvoista tämän artikkelin kannalta on Bond-inspiraatio, sillä myös Palin siis yhdisti *Tähtien sodan* ja James Bondin – jossa ei ollut avaruusteemaa – toisiinsa.

⁵ Lucas teki vuonna 1967 opiskelijatyönä elokuvan nimeltä *The Emperor*, joka tosin kertoi losangelesilaisesta radiojuontajasta. Hän teki samaan aikaan scifielokuvaa *THX1138*, joten ehkä *Tähtien sodassa* hän alitajuntaisesti yhdisti teemat – scifin ja keisariuden – toisiinsa. Mainituista elokuvista ks. Jones 2016, 100–105.



Ikääntynyt, ylimielinen keisari Palpatine (skottinäyttelijä Ian McDiarmid) ei ymmärrä kapinalliseen "nousukasmaista" dynamiikkaa ja hänen imperiuminsa tuhoutuu sen seurauksena. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

englantilaisilla, keski- ja yläluokkaisilla aksenteilla, kun taas pääosa Imperiumia vastaan taistelevan Kapinaliiton ("Rebel Alliance") jäsenistöstä, johon elokuvien päähenkilöt Luke Skywalker (Mark Hamill), Han Solo (Harrison Ford) ja prinsessa Leia Organa (Carrie Fisher) kuuluvat, puhuu amerikkalaisilla aksenteilla.

Vaikka Hollywood-elokuvan konventioihin on pitkään kuulunut, että normaaleista rikollisista poikkeavat "pahikset" puhuvat ei-amerikkalaisilla aksenteilla (britit, saksalaiset, venäläiset ja niin edelleen), minkä ilmiselvä tarkoitus on toimia toiseuttavana elementtinä, Tähtien sota -elokuviissa nimenomaan koulutetuilta kuulostavat britti- tai pikemminkin englantilaisaksentit luovat erityisen historiallisen kontekstin. Toki osasyynä vahvaan brittiedustukseen elokuviissa on se, että elokuvat tehtiin pitkälti Englannissa, pääosin kustannussyistä.

Artikkelimme otsikon "intergalaktinen britti-imperiumi" viittaa näkökulmaamme, eli siihen, että Tähtien sota -elokuvien tarinamaailman imperiumi on "brittiläinen" sen johtajiston vahvasti englantilaisen aksentin takia. Yhdysvaltalainen käsitys britti-imperiumista on siirretty "toiseen galaksiin", ja Tähtien sodan Imperiumi puolestaan vaikuttaa käsityksiin sekä historiallisesta britti-imperiumista että sitä vastaan taistelevista kapinallisista, jotka assosioituvat pohjoisamerikkalaisiin. Päinvastoin kuin pelkästään valkoihoisista ihmisistä – ja vain miehistä – koostuva Imperiumi, Kapinaliitossa toimii korkeissa asemissa myös naisia ja "toislajisia". Kapinaliitto on, erityisesti sarjan kolmanteen elokuvaan tultaessa, hyvin monikulttuurinen, vastaten huomattavasti paremmin 1970-luvun kuin 1700-luvun lopun amerikkalaisuutta.

Tähtien sota amerikkalaisen ja brittiläisen kulttuurin yhteentörmäyksenä

Erityisesti ensimmäisen elokuvan tekeminen oli kaikkea muuta kuin kitkatonta Lucasin ja brittihenkilöstön välillä: britit, jotka pitivät tiukasti kiinni ammattiliiton säännöksistä työskentelyaikoineen ja teetaukoineen, naureskelivat avoimesti "koiralle" (Chewbacca) ja äänettömien muovipypsyjen kanssa heiluneille näyttelijöille. Han Soloa näytelleen Harrison Fordin mukaan britit pitivät elokuvaa naurettavana, Lucas puolestaan koki, että nämä suhtautuivat häneen "hulluna amerikkalaisena,



Tärkeilevä, luokkatietoinen amiraali Ozzel (skottinäyttelijä Michael Sheard) on tuottanut pettymyksen kärsimättömälle Darth Vaderille (David Prowse / James Earl Jones) viimeisen kerran. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

joka ohjasi aivan höperöä elokuvaa”. Naljailua esiintyi myös britti- ja amerikkalaisnäyttelijöiden kesken. Obi-Wan Kenobia esittänyt Alec Guinness pyöritteli avoimesti silmiään Lucasille käsikirjoituksen dialogista, ja sai ilmeisesti muutettua sitä mielestään vähemmän huonoksi. (Sit. Jones 2016, 280, 285; Rare Star Wars 1977 Alec Guinness Interview 2014; O’Brien 2000, 137–138.)

Brittilehti *Telegraphin* Chris Bell (2019) kuvaa sinänsä ammattitaitoisen brittituotantotiimin asennetta sarkastiseksi ja jopa vihamieliseksi. Kun *Tähtien sodan* loppukohtauksen mitaliseremoniassa sankarihahmot astelivat kohti prinsessa Leiaa, yksi brittiekstroista kivahti, ”wankers!” *Jedin paluun* ohjaajan poika, James Marquand, muistaa puolestaan, miten ewokien⁶ brittinäyttelijät olivat kuvaustauolla kokoon-tuneet, rooliasun pään riisuneina, juomaan teetä, kiroilemaan ja tupakoimaan (Marquand: ”hyvin brittiläistä”) (sit. Bell 2019). Lucasfilm-yhtiön Kaliforniassa järjestämällä grillijuhlilla amerikkalaiset pitivät siistiä piknikkiä, kun taas britit koontuivat uima-altaalle ”juopumaan hitaasti”. Walesilaisen Marquandin mielestä kyseessä olivat esiin tulleet kulttuurierot, joita Bellin mukaan Lucas ei laajemminkaan ymmärtänyt.

Britit sanoivat Lucasille ja tämän johtoryhmälle suoraan, mitä ajattelivat, mikä oli epätavallista amerikkalaistiimiläisille. Toisaalta amerikkalaiset – mukaan lukien elokuvien päätähdet – pitivät Englantia tylsänä, kalseana, rumana ja masentavana paikkana ja he myös sanoivat sen ääneen. Luke Skywalkerin esittäjä, Mark Hamill, esitti ehkä provosoivimman väitteen, jonka mukaan briteillä ei ollut ”todellista science fiction -viitepistettä”, mikä lienee pöyristyttänyt brittejä. Vain brittiläinen pubikulttuuri vetosi amerikkalaisiin. (Bell 2019.) Kaikki tämä osoittaa, miten elokuvassa sekä sisällöllisesti että tuotannon tasolla olivat läsnä entisen siirtomaaisännän, toisen luokan maailmanmahdiksi kutistuneen maan, ja sen poliittisen ja kulttuurisen hegemonian haltuunsa ottaneen entisen siirtokunnan edustajien yhteistyö ja

⁶ Bellin (2019) mukaan kaikki paitsi Lucas vihasivat ewokeja. Ohjaaja Marquand yritti viimeiseen asti saada Lucasin muuttamaan mielensä niiden sisällyttämisestä elokuvaan. Lucas perusteli päätöstään pitää ewokit liiketaloudellisista syistä, sillä hän uskoi niiden lapsiin vetoavaan potentiaaliin.

yhteentörmäys. Tämä vastakkainasettelu on vaikuttanut myös elokuvan tekoon osallistumattomien näkemyksiin.

Brittiscifihistorioitsija O'Brienin (2000, 137–138) mielestä brittinäyttelijöiden ja -henkilöstön panos *Tähtien sodalle* oli niin suuri, että sen voi lähes sanoa kantavan "Made in England"-leimaa, vaikka hän toteaaakin, että elokuvien "ilme" on kiistattoman amerikkalainen, johtuen etenkin "kalifornialaisesta fantasia-auteurista", George Lucasista. O'Brien näkee elokuvat pohjimmiltaan "gung ho -henkisenä amerikkalaisiscifinä", jossa hyvä ja paha ovat selväpiirteisesti erotettu toisistaan ja hyvän on lopulta voitettava todennäköisyyksistä huolimatta. Curtis (1980, 592) taas kiinnitti aikalaisartikkelissaan huomiota siihen, että suurin osa *Tähtien sodan* pääroolien näyttelijöistä oli lähes tai täysin tuntemattomia suurelle yleisölle Alec Guinnessia (Obi-Wan Kenobi) ja Peter Cushingia (Grand Moff Tarkin) lukuun ottamatta. Curtisin mielestä on kuitenkin "merkittävää", että viimeksi mainitut ovat brittejä, eikä amerikkalaisyleisöillä ole heistä vastaavia vahvoja "assosiaatioita" kuin suurista amerikkalaisista filmitähdistä.

Vaikka Curtis (ibid.) tarkentaa, että John Waynen tai James Stewartin kiinnittäminen huomattavaan sivurooliin olisi "häirinyt" elokuvan "autonomiamia" [omaperäisenä luomuksena], väitämme, että samalla brittinäyttelijöiden ei-amerikkalaisuus esti heidän hahmojensa nousun yleisön samastumiskohteiksi. Viisas vanhus (Kenobi) ja pahan imperiumin kuvernööri (Tarkin) olivat luontaisia hahmoja ulkomaalaisten näyttelijöiden rooleiksi. Ensin mainittu hahmo edustaa "vanhaa maailmaa" (*Old World*, eli amerikkalaisittain Eurooppa), viimeksi mainittu alistavaa Imperiumia (brittiläinen imperiumi).

"Brittiläinen" Imperiumi, "amerikkalainen" Kapinaliitto

Vaikutteet *Tähtien sodan* Imperiumin ja tätä vastaan taistelevan kapinaliikkeen konfliktin välillä on tulkittu eri tavoin, ja erot tulkintojen välillä ovat hedelmällisiä pohdittaessa historian ja kulttuuriperinnön vaikutusta elokuvien ymmärtämiselle. Yhdysvaltaintutkija McVeigh (2006, 55) kirjoittaa, että *Tähtien sota* -elokuvien "ekstaattinen" vastaanotto Britanniassa selittyy vaikeuksilla, joita Britannialla oli ollut 1970-luvulla talousongelmineen, työttömyyksineen ja suurine lakkoineen. *Tähtien sodan* kaltainen eskapistinen fantasia tarjosi siis lohtua 1970-luvun synkkyyteen (ks. myös Mähkä 2016, 37–38, passim.). Tämä on varmasti totta, mutta McVeighin väite, jonka mukaan hänen *Tähtien sodan* kontekstina näkemänsä Vietnamin sota ja Yhdysvaltojen kylmän sodan ajan sotilaallinen toiminta olivat "tuskin lainkaan relevantteja brittiyleisöille" (McVeigh 2006, 55), on mielenkiintoisempi.⁷ Mielestämme fokuoimalla tarkastelun kylmän sodan ajan Yhdysvaltoihin McVeigh rajaa pois kaikkein selkeimmän allegorisen tason, eli Yhdysvaltojen itsenäistymisen historian, jonka ytimessä oli taistelu imperiumia vastaan.

Bell (2019) kirjoittaakin, miten Amerikan vallankumous [1765–1783, jonka seurauksena Pohjois-Amerikan siirtokunnat irtautuivat brittiläisestä imperiumista] oli läsnä *Imperiumin vastaiskun* kuvauksissa, mikä aiheutti närää brittihenkilöstön keskuudessa. Amerikkalaisaksenteilla puhuva sankarillinen Kapinaliitto taisteli paha Imperiumia vastaan. Viimeksi mainitun upseerit puhuivat "terävän asiapi-toista [yläluokkaan assosioitavaa] Kuningattaren englantia" ("clipped Queen's English"). Lopputulosta vahvasti päätös jälkiäänittää brittinäyttelijöiden esittämien

⁷ Wilhelm (2006, 182) näkee *Tähtien sodan* yhtenä inspiraationa USA:ta vastaan esitetyt syytökset "imperialistisesta laajentumisesta kansainvälisillä areenoilla".

kapinallispiilottien dialogi amerikkalaisnäyttelijöillä, jotta päästiin eroon ”toisen maailmansodan RAF-tunnelmista”. Tavallista kansaa edustaneiden sankaripilottien tuli puhua amerikanenglantia. Nimenomaan tämä vastakkainasettelu on Tähtien sodan universumin poliittisen asetelman ytimessä.

Keisari Palpatine (näyttelijä), tämän lähes koko esikunta (asiaan palataan alla) sekä Imperiumin armeijan upseeristo puhuvat siis brittienglantia, ja nimenomaan koulutetulla, keski- ja yläluokkaisilla aksenteilla. Kuten brittistatistikko Dominic Sandbrook (2012, xiii–xv, xvii) kirjoittaa, *Tähtien sodan* konnahanho, Imperiumin superasetta, tekoplaneetta Kuolontähteä, komentava Grand Moff Tarkin on ”britti-siirtomaavirkamiehen malliesimerkki, viileän järkähtämätön loppuun asti”. Tarkinia esittää 1950–1970-luvuilla varsinkin brittiläisen Hammer-yhtiön kauhuelokuvissa



Kenraali Veers (klassisen näyttelijäkoulutuksen saanut englantilainen Julien Glover) edustaa kylmän viileää imperiumin ammattiupseerityyppiä. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.



Kuolontähden ”brittiläinen” komentaja, Grand Moff Tarkin (Peter Cushing) (vasemmalla), kuulustelee ”amerikkalaista” kapinaprinsessaa Leia Organaa (Carrie Fisher) (keskellä). Darth Vaderia (oikealla) esittäneen brittinäyttelijä David Prowsen repliikit korvattiin jälkiäänityksessä amerikkalaisella James Earl Jonesilla. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

maineensa luonut Peter Cushing (1913–1994), joka tunsu sen kulttuurin, jonka koulutamana imperiumin palvelukseen lähdettiin. On mahdoton tietää, kuinka tietoinen Lucas oli tästä kontekstista tai Cushingin hahmon brittikulttuurista ponnistavasta historiallisesta autenttisuudesta, mutta Cushing itse vitsaili, että näytteli elokuvassa ”hyvin epämiellyttävää herrasmiestä” pukeutuneena kuin ”edvardiaanisen ajan autonkuljettaja”⁸ (Peter Cushing on playing Grand Moff Tarkin [...], 2016).

Analyysi Imperiumin henkilöstön aksenteista paljastaa, että jako britti- ja amerikkalaisaksentteihin on erittäin hierarkiasidonnainen. Keisarista alaspäin lähes kaikki ylemmät virkamiehet ja upseerit puhuvat koulutetuilla brittiaksenteilla. Merkittävin poikkeus tästä on *Tähtien sodan* amiraali (Richard LeParmantier), sokeasti teknologian ja aseellisen ylivoiman varaan laskeva hahmo, joka kyseenalaistaa Vaderin vaaliman Voiman – traditioksi ja kulttuuriperinnöksi ymmärrettävän filosofian – merkityksen. *Imperiumin vastaiskussa*, joka kuvaa enemmän Imperiumin näkökulmaa kuin kaksi muuta elokuvaa, brittiaksenttien läsnäolo vain vahvistuu, kun tarinaan tulee mukaan imperiumin upseeristoa ylimielisestä amiraali Ozzelistä (Michael Sheard) maavoimien kenraali Veersiin (Julien Glover). Argumenttimme on, että brittinäyttelijät puhuivat regionaalisten murteiden – esimerkiksi edellä mainittu Shread on skotti – sijaan koulutetuilla englantilaisaksenteilla siksi, että he esittivät korkeaa upseeristoa.⁹ Tämä oli näkemyksemme mukaan luonnollinen ratkaisu, sillä he itse olivat sen maailman kasvatteja, joissa vastaavassa asemassa olevat henkilöt puhuivat niin. Historia ja kulttuuriperintö ”sanelivat” puhettavan.



Amerikkalaisella aksentilla puhuva teknologiauskovainen Imperiumin amiraali (Richard LeParmantier, vasemmalla) saa osoituksen kulttuuriperinnön voimasta langenneelta jediritari Darth Vaderilta (David Prowse / James Earl Jones) elokuvassa *Tähtien sota* (1977). Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

⁸ McVeighin (2006, 56) mielestä imperiumin upseeriston univormut ovat ”ilmiselvästi” lainattu natsi-Saksalta, mikä selittyy hänen mukaansa sillä, että Leni Riefenstahlin propagandaelokuvat vaikuttivat suuresti *Tähtien sotaan*. Ks. myös Brooker 2009, 78–79.

⁹ Vader on mielenkiintoinen tapaus, sillä amerikkalaisaksentistaan huolimatta hänen repliikeissään on tiettyä ”transatlanttisuutta”, erityisesti hänen tavassaan lausua luokkatietoinen sana ”master”, jossa on brittivahde. Vader on poikkeustapaus, sillä hänellä ei ole mitään muodollista asemaa imperiumissa, vaan hän on keisari, Sith-lordi Palpatinen oppilas ja oikea käsi. Hän edustaa ”vanhaa maailmaa”, mikä tekee hänen aksenttinsa erityispiirteistä viittauksen Yhdysvaltojen ja amerikanenglannin historiaan.

Amerikkalaisaksentteja on ainoastaan alemmilla upseereilla ja miehistöllä. Armeijan miehistön ja aliupseeriston, iskujoukkojen (*stormtroopers*), tapauksessa amerikkalaisaksentit selittyvät pitkälti sillä, että kypäräpäisten hahmojen repliikit jälkiäänitettiin jälkituotantovaiheessa Yhdysvalloissa. Kapinaliikkeen aksentit ovat taas, johtajia myöden, lähes poikkeuksetta amerikkalaisia. Voidaan todeta, että britti- ja amerikkalaisaksentit eivät niinkään jakaudu horisontaalisesti vastakkainasettelun kautta (Imperiumi – Kapinaliitto) vaan vertikaalisesti: galaksia hallitsevissa asemissa olevat puhuvat koulutetuilla britti(englantilais)aksenteilla, heidän alapuolellaan (joihin kapinaliike kokonaisuutena väistämättä kuuluu) niin samalla kuin vastapuolella olevat amerikkalaisaksenteilla. Tämä muuttuu vasta *Jedin paluussa*: voimaansa selvästi kasvattaneen Kapinaliiton johto on kasvanut monikulttuuriseksi ryhmittymäksi, missä on ”toislajisten” (kuten amiraali Ackbar) lisäksi brittienglantia puhuvia,



Imperiumin vastaiskussa (1980) Kapinaliiton tukikohdan johtokeskuksessa puhutaan vain amerikanenglantia Bruce Boan (vasemmalla) ja Carrie Fisherin johdolla. Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.



Kapinaliiton monikulttuurista korkeinta johtoa *Jedin paluussa* (1983). Kuva: Kuvakaappaus DVD:ltä.

myös prinsessa Leian yläpuolelle hierarkiassa nähtävästi kohonnut nainen.¹⁰ Toisin sanoen brittiaksentit ovat ilmestyneet Kapinaliittoon suoraan huipulle. Silti loppujen lopuksi on oleellista, että Tähtien sodassa ”Amerikka” voittaa ”britit”, aivan kuten historiassakin. Siksi tulkintamme mukaan kapinalliset puhuvat pääasiassa amerikkalaisaksentein myös trilogian lopussa.

Valkoinen Imperiumi, monikulttuurinen Kapinaliitto

Ryanin ja Kellnerin kyselytutkimuksessa (toteutettu vuonna 1986) Tähtien sodan nähneille kävi ilmi, että katsojat merkityksellistivät elokuvan asetelmat ja sanoman omiin poliittisiin kantoihinsa nojaten. Myös historiatietoisuudella oli vaikutusta. Tämän artikkelin kirjoittajien ja muun muassa yllä siteeratun Bellin tavoin osa Ryanin ja Kellnerin haastattelemista ihmisistä yhdisti kapinalliset Yhdysvaltojen itsenäisyysotien sankareihin. (Krämer 2012, 65.) Elokuva katsottiin myös Yhdysvaltojen vähemmistöpolitiikan läpi. Imperiumin henkilöstö koostuu pelkästään ihmisistä, ja tarkemmin sanoen valkoihoisista miehistä. Kapinaliitto on viimeistään *Imperiumin vastaiskusta* alkaen monikulttuurinen, joka selittyy elokuvan tarinamaailmassa sillä, että se koostuu imperiumin ylivaltaa vastaan kamppailevista, eri planeetoilta tulevista henkilöistä.

Vaderia esittänyt David Prowse suhtautui huumorilla siihen, että hänen hahmoaan nimiteltiin ”Darth Farmeriksi”, ”maanviljelijäksi” (Jones 2016, 285), johtuen hänen kouluttamattomasta, vahvasti regionaalisesta (Bristol) murteestaan. Ilmeisesti hän ei kuitenkaan osannut odottaa, että Lucas oli jo päättänyt korvata hänen repliikkinsä toisella näyttelijällä. Äänirooliin valittiin lopulta musta amerikkalaisnäyttelijä James Earl Jones. (Ks. Jones 2016, 298–302.)¹¹ Ilmeisen tietoisena Jonesin ääniroolista afroamerikkalainen *New Journal and Guide* -lehti kirjoitti tuoreeltaan, että ”Tähtien sota on yksi rasistisimmista elokuvista kautta aikain”, koska pahuus pukeutuu mustaan ja ”sen äänenä toimii musta mies”, toinen afroamerikkalainen toimittaja taas vertasi elokuvan droidikaksikkoa orjiin, joista toinen puhuttelee valkoista miestä ”Herraksi” (*Master*). Elokuvan nähtiin visioivan ”tulevaisuuden imperiumin”, jossa ”ei tule olemaan” ”mustia kansoja”. (Sit. Jones 2016, 316–317.) On totta, että Imperiumi koostuu kokonaan ”valkoisista miehistä”, tosin sotilaallisen miehistön, eli iskujoukkojen (*stormtroopers*), ihonväristä on mahdoton sanoa mitään, sillä heitä ei elokuvissa koskaan nähdä ilman kypärää.¹² Ylipäätään kritiikki on ymmärrettävää, sillä ainoa tärkeä tummaihoisen ihmishahmo sarjassa on Lando Calrissian (Billy Dee Williams), joka tosin kohoaa merkittävään tehtävään – kenraaliksi, valkoisen Han Solon tavoin ilman mitään sota-akatemiakoulutusta – *Jedin paluussa*. Siteeratut kritiikit ovat kuitenkin mielenkiintoisia aivan toisesta syystä.

¹⁰ Wilhelm (2006, 181–182) esittää mielenkiintoisen näkemyksen, jonka mukaan nimenomaan kapinalliset edustavat Tähtien sodassa toiseutta. Hän perustelee väitteen sillä, että kapinalliset muunlaisten (wookit, ewokit) tavoin pukeutuvat tavallisiin vaatteisiin ja ovat osa luonnollista ympäristöä, kun taas oppressiivisen imperiumin edustajat pukeutuvat muovisiin panssareihin, joka erottaa heidät luonnosta. Argumentissa on selkeä rodullistava ulottuvuus, sillä imperiumi on täysin valkoihoisen.

¹¹ Cushingin tapaan myös Prowse oli näytellyt Hammer-yhtiön elokuvissa. Lähinnä fyysisen olemuksensa takia (muun muassa Frankensteinin hirviö) Vaderin rooliin palkattu Prowse ei aavistanut, että Lucas oli päättänyt korvata hänen äänensä jollain toisella näyttelijällä. Jonesin mukaan Lucas oli harkinnut äänirooliin Orson Wellsia, mutta ehkä päätyi tuntemattomampaan näyttelijään siksi, että Wellsin ääni olisi ollut liian tunnistettava. Prowsen lausumia repliikkejä ja Jonesin näkemyksistä palkkaamisestaan ks. https://www.youtube.com/watch?v=KQFho0_G1VI&t=39s (linkki tarkistettu 17.2.2020).

¹² Mikäli mukailee edellä mainittua rotuargumenttia ”pahasta mustasta miehestä”, eli Vaderista, on huomattavaa, että tämä kommentaa ”valkoista” armeijaa.



Kapinaliitossa tummaihoisenkin voi kohota kenraaliksi. Kenraalit Lando Calrissian (Billy Dee Williams) (vasemmalla) ja Han Solo (Harrison Ford) *Jedin paluussa*. Kuva: Kuva-kaappaus DVD:ltä.

Ensinnäkin Vaderin (ääni)näyttelijän afroamerikkalaisuus jää puhtaasti katsojan pääteltäväksi, sillä kun tämän kasvot vihdoinkin nähdään *Jedin paluussa* käy ilmi, että hän on valkoinen (oletamme, että harvat olisivat muuta osanneet odottaakaan), pahoin runneltu vanhempaa keski-ikää oleva mies. Hänen ”kasvojaan” (ja elokuvan lopputoksessa ”jedihaamuaan”) näyttelee englantilainen Sebastian Shaw. Hahmo on kuin britti-imperiumi: menneestä voimantunnostaan ja vallastaan riisuttu arpeutunut hahmo, jonka menneisyyttä ei tosin voi sivuuttaa kuoleman hetkelläkään. Tappioonsa alistunut, kuolemaansa haluava Vader edustaa imperiumin lopullista tuhoa demokraattisemman maailman tieltä. Maailman, jossa tummaihoisillakin on mahdollisuus valtaan.

Tätä edellä mainitut afroamerikkalaiset kirjoittajat eivät voineet tietää, koska he eivät voineet tietää sitä, että *Tähtien sodalle* tehtäisiin jatko-osia, joissa luotaisiin pohja uudelle maailmanjärjestykselle. Heidän on täytynyt nähdä imperiumin tappio vain väliaikaisena, valkoisten ylivalta – jota kapinaliikekin eksplisiittisesti edusti valkoisine prinsessoineen ja miessankareineen – tulisi jatkumaan. Tähtien sodan Imperiumi edustaa kuitenkin mennyttä maailmaa, jonka kapinalliset tuhoavat omalla taistelullaan, aivan kuten Yhdysvallat irtautui britti-imperiumista.

Yhdysvallat on aina ollut demokratia, vaikka sille kaavailtiin itsenäistymisen jälkeen eurooppalaista monarkkia kuninkaaksi.¹³ Monarkia on kuitenkin osa amerikkalaista mielikuvitusta, kuten Yhdysvaltojen populaarikulttuurista voi todeta. Tähtien sota on pohjimmiltaan satu, lasten- tai kokoperheen seikkailuelokuva – seikka, jota Lucas itsekin *Jedin paluun* tekemisen aikaan tekijätiimille korosti. Niinpä on luontevaa, että elokuvan naiskeskushahmo on prinsessa. Angloamerikkalaisessa historiakuvassa on kuitenkin mielenkiintoista, että Leia Organa on ”amerikkalainen” prinsessa. Yhdysvalloissa ei ole koskaan ollut monarkiaa eikä täten prinsessaa, mutta sen populaarikulttuurissa viittaukset regaalisuuteen ovat olleet yleisiä: Elvis oli ”rockin kuningas”, Michael Jackson taas popin. Madonna on ”popin kuningatar”. Burger King -hampurilaisravintolaketjun ravintoloissa voi syödä hampurilaisia – yhtä amerikkalaisen elämäntavan ja kulttuurin ikoneista – pahvikruunu päässä.

¹³ Ks. esim. <https://time.com/5459916/american-monarchy/> (linkki tarkistettu 22.2.2020).

Silti monarkia assosioituu amerikkalaisessa mielikuvituksessa Eurooppaan, mikä selittyy historialla ja eri maista tulleiden siirtolaisten mukanaan tuomalla kulttuuriperinnöllä.¹⁴

Imperiumin hallitsija, keisari Palpatine (Ian McDiarmid) on ikääntynyt ja ylimielinen, stereotyyppinen ”paha kuningas”. Prinsessa Leia edustaa puolestaan hyvää, ja hän on nuori ja dynaaminen johtaja,¹⁵ joka pätee myös pelottomana soturina. Yhdysvaltalaisessa avaruussadussa ”amerikkalainen” prinsessa onkin aivan luonnollinen asia, eikä asiaan edes kiinnittäisi huomiota, ellei tämä johtaisi taistelua huoliteltua brittienglantia puhuvien keisarin ja tämän hallintovirkamies- ja upseerikunnan johtamaa imperiumia vastaan. Leia edustaa monarkian idealisoitua kuvaa, keisari menneisyyteen juuttunutta, rappeutuvaa imperiumia. Allegoria Yhdysvaltojen ja Britannian kehitykseen maailmanvaltoina on ilmeinen.

Lopuksi

Palinin loppukaneetti *Tähtien sodan* ja *Rakastettuni*-elokuvan eroista oli, että kyllä jälkimmäisessäkin on hienoja toimintakohtauksia, ”mutta tiedämmehän, että Britannia johtaa maailmaa päämäärättömissä räjähdyksissä” (Palin 2006, 475). *Tähtien sodan* lopun ”räjähdys” ei sen sijaan ole ”päämäärätön”, sillä se syntyy *Kuolontähden* tuhosta. Palinin implisiittinen vertaus ”amerikkalaisen räjähdysten” tarkoituksenmukaisuudesta verrattuna brittiläiseen henkii brittiläistä pessimismia ja tappiomielialaa. Tämä selittyy viime kädessä historiaa Oxfordissa opiskelleen Palinin tietoisuudesta Britannian ja Yhdysvaltojen vastakkaisista kehityksistä 1800- ja 1900-luvuilla. Lucasin luoma *Tähtien sota* -tarina kumpuaa sekin epäilemättä mielikuvitukseen syväjäljen jättäneestä historiallisesta kertomuksesta, jossa amerikkalaiskapinalliset lyövät britti-imperiumin sotajoukot.

Amerikkalaisten tapa mieltää ”imperiumi” nimenomaan entiseksi siirtomaaisännäkseen on näkynyt esimerkiksi viimeksi mainitun käymien sotien uutisoinnissa. Britannian ja Argentiinan välillä vuonna 1982 käydyn Falklandin sodan aikana *Newsweek* uutisoi tapahtumista otsikolla ”The Empire Strikes Back”. Lehden kannessa oli kuva brittiläisestä lentotukialuksesta matkalla sotatoimialueelle. *New York Times* käytti täsmälleen samaa otsikkoa vuonna 1991 Persianlahden sodan yhteydessä.¹⁶ Vaikka viimeksi mainitussa olisi ollut kyse myös ensin mainittuun *Newsweekin* tunnettuun kansikuvajuttuun viittaamisesta, ennen kaikkea viittaus Tähtien sotaan on molemmissa tapauksissa selkeä ja amerikkalaisyleisölle tuttu.¹⁷

Tähtien sota -elokuvatrilogiasta (1977–1983) kertovan dokumentin (2004) nimi on ”Empire of Dreams”, unien tai unelmien imperiumi. Nimi viittaa trilogian läpi vaikuttavaan, sen lopussa tuhoutuvaan pahaan avaruusimperiumiin. Voisi ajatella, että hyvän voittoa pahasta juhlistavan moraalikertomuksen historiikin nimi viittaisi

¹⁴ Brittirocktähti Elvis Costello (s. 1954) tiivisti tämänkaltaisen brittinäkemyksen amerikkalaisen kulttuurin banaaliudesta albumillaan *King of America* (1986) ja erityisesti sen kansikuvan avulla. Kuvassa Costello poseeraa kruunuun päässä, katsoen ironisen näköisenä kameraan ikään kuin haastaen katsojan miettimään ”Amerikan kuninkaan” idean keinotekoisuutta ja absurdiutta.

¹⁵ Nuorekkaan ja dynaamisen imagon omanneen John F. Kennedyn presidenttikautta kutsuttiin Camelotiksi, mikä viittaa myyttiseen brittien kuninkaaseen Arthuriin ja tämän hoviin.

¹⁶ <http://commonwealthstampsopinion.blogspot.com/2012/04/empire-strikes-back.html>; <https://www.nytimes.com/1991/03/10/magazine/the-empire-strikes-back.html> (linkit tarkistettu 20.2.2020).

¹⁷ Salman Rushdien postkolonialistinen artikkeli vuodelta 1982 on nimeltään ”The Empire Writes Back with Vengeance”. Viittaus pari vuotta aiemmin ilmestyneeseen *Imperiumin vastaiskuun* on ilmiselvä. Ks. myös Wilhelm 2006, 177–178.

jotenkin elokuvaan ”hyviin”, mutta nimi on osuva, sillä Tähtien sotaa hallitsee fashiinaatio imperiumin käsitettä kohtaan.¹⁸ Imperiumi viittaa yleensä johonkin valtavaksi kasvaneeseen jättiläiseen. Sellainen Tähtien sota -franchise on itsekin, sillä uusia elokuvia ja varsinkin niiden oheistuotteita valmistetaan yhä.¹⁹

Lähteet

Barber, Siam (2013) *The British Film Industry in the 1970s: Capital, Culture and Creativity*. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Bell, Chris (2019) Unions, Eccentrics and Alcohol: How Britain Built Star Wars. *The Telegraph*, 19.12.2019. Saatavilla: <<https://www.telegraph.co.uk/films/0/unions-eccentrics-alcohol-britain-built-star-wars/>> (linkki tarkistettu 19.2.2020).

Brooker, Will (2009) *Star Wars*. Lontoo: British Film Institute.

Curtis, James M. (1980) From *American Graffiti* to *Star Wars*. *Journal of Popular Culture* XIII:4, Spring 1980, 590–601.

Empire of the Dreams: The Story of the Star Wars Trilogy (2004) Ohjannut Kevin Burns ja Edith Becker. Star Wars Trilogia: bonusmateriaalit. DVD: Lucasfilm.

Geraghty, Lincoln (2006) Aging Toys and Players: Fan Identity and Cultural Capital. Teoksessa Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (toim.) *Finding the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise & Critics*. New York: Peter Lang, 209–226.

Jones, Brian Jay (2016) *George Lucas*. Alkuteos: *George Lucas: A Life*. Suomentanut Sami Heino. Helsinki: Like.

Krauel, Richard (1911) Prince Henry of Prussia and the Regency of the United States, 1786. *The American Historical Review* Vol. 17, No. 1 (Oct., 1911), 44–51. Saatavilla: <https://www.jstor.org/stable/1832837?seq=3#metadata_info_tab_contents> (linkki tarkistettu 7.1.2020).

Krämer, Peter (2012) Fighting the Evil Empire: *Star Wars*, the Strategic Defense Initiative, and the Politics of Science Fiction. Teoksessa Douglas Brode & Leah Deyneka (toim.) *Sex, Politics and Religion in Star Wars: An Anthology*. Lanham: Scarecrow, 59–69.

McVeigh, Stephen P. (2006) The Galactic Way of Warfare. Teoksessa Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (toim.) *Finding the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise & Critics*. New York: Peter Lang, 35–58.

Mähkä, Rami (2016) *Something Completely Historical: Monty Python, History and Comedy*. Turku: omakustanne.

O'Brien, Daniel (2000) *SF:UK: How British Science Fiction Changed the World*. Introduction by Kim Newman. Lontoo: Reynolds & Hearn.

Peter Cushing on playing Grand Moff Tarkin on carpet slippers in STAR WARS – EPISODE IV: A NEW HOPE (2016) *Youtube.com*. Saatavilla: <https://www.youtube.com/watch?v=NdXLDvx_tHQ> (linkki tarkistettu 7.1.2020).

Rare Star Wars 1977 Alec Guinness Interview on Parkinson Talk Show. *Youtube.com*. Saatavilla: <<https://www.youtube.com/watch?v=3IxN0N35skE&fbclid=IwAR150XHl0jOOcXnq4KlAfvtRXygf6rrf1fuMIUjWH1jLsmKERNCCGaM6A>> (linkki tarkistettu 17.2.2020).

Wilhelm, Stephanie J. (2006) Imperial Plastic, Republican Fiber: Speculating on the Post-Colonial Other. Teoksessa Matthew Wilhelm Kapell & John Shelton Lawrence (toim.) *Finding the Star Wars Franchise: Fans, Merchandise & Critics*. New York: Peter Lang, 175–183.

¹⁸ Brooker (2009, 83) toteaa Lucasin olevan viimeistään 2000-luvulla ”lähempänä [Tähtien sodan] Keisaria kuin nuorta elokuvaohjaajaa, joka vuonna 1967 teki elokuvan nimeltä *The Emperor*.

¹⁹ Kirjoittajille tässä artikkelissa käsitellyillä elokuvilla on siinä mielessä erityinen merkitys, että *Tähtien sota* oli ensimmäinen Tringhamin elokuvateatterissa näkemä ”oikea” elokuva, *Imperiumin vastaisku* taas Mähkän.

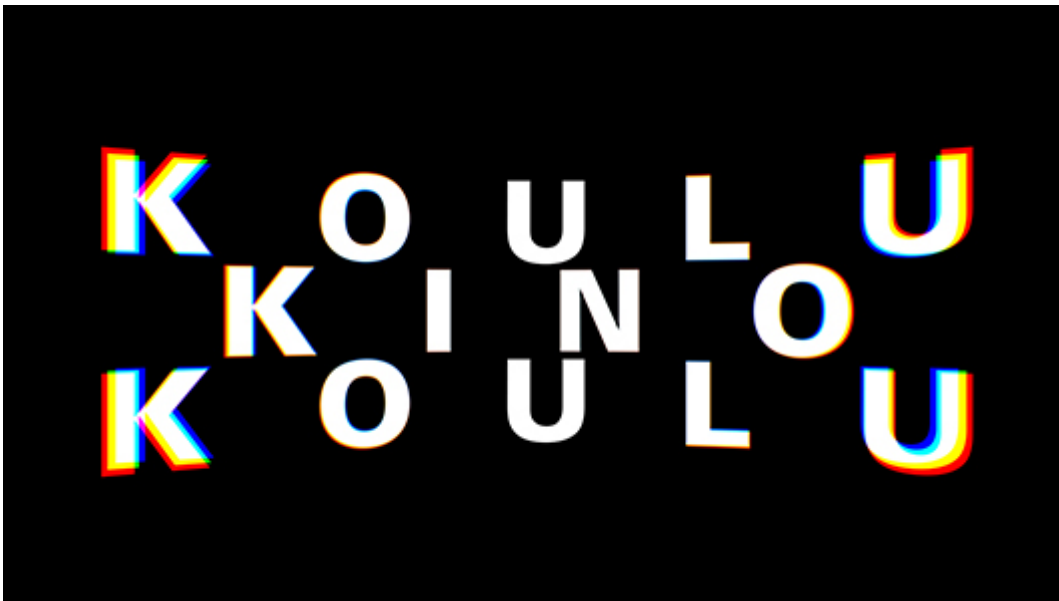
Juha-Matti Tammela

FL, lehtori, oppikirjailija, Maunulan yhteiskoulu ja Helsingin matematiikkalukio

KOULUKINOKOULUISTA 2020-LUVUN ILMIÖ

Koulumaailmassa on kansainvälisestikin tarkasteltuna ollut jo pitkään erilaisia tunnuksia, lippuja ja sertifikaatteja, joilla on kannustettu yhteisen hyvän edistämiseen. Koulut ovat lähteneet mukaan, sillä käyttöön saatavat logot ovat näkyvä ja kätevä tapa ilmaista arvomaailmaa ja kertoa toiminnasta. Toisaalta nuorilla on etenkin kaupungeissa vaihtoehtoisia opinahjoja, mikä tekee kouluista brändin rakentajia. Esimerkiksi KiVa-kouluissa toteutetaan kiusaamisen vastaista, ennalta ehkäisevää työtä, ja YK-kouluissa korostetaan ihmisoikeuksien, rauhan ja turvallisuuden aiheita. Vihreä lippu -kouluissa on sitouduttu kestävään kehitykseen. Joukkoon ovat tulleet nyt myös koulukinokoulut, joiksi oppilaitokset voivat hakea olemalla yhteydessä Koulukino ry:hyn.

Koulukino ry:n (www.koulukino.fi) myöntämän sertifikaatin saaneissa kouluissa toteutetaan esimerkillistä elokuvakasvatusta luontevana osana koulun arkea. Yhdistys valitsi Pohjois-Helsingissä sijaitsevan Maunulan yhteiskoulun ja Helsingin matematiikkalukion (www.mayk.fi) pilottikoulukseen testaamaan ja kehittämään sertifikaatin kriteeristöä. Oppilaitoksessa toimivat peruskoulun yläluokat, kansainväliset luokat, yleislukio ja matematiikkalukio. Oppilaita ja opiskelijoita on yli 800.



Kuva 1. Koulut voivat lähettää vapaamuotoisen hakemuksen koulukinokouluksi Koulukino-yhdistykseen. Kuvassa on Koulukinokoulun logo.

Yhdistys perusteli valintaansa Maunulassa toteutetuilla runsailla koulukinonäytännöillä (keskimäärin 5–6 tilausnäytäntöä lukuvuodessa) ja sillä, että elokuvakasvatusta on ollut kiinteä osa oppiaineiden välistä opetusyhteistyötä ja yhteisöllisyyden luomisen keino jo vuosia.



Kuva 2. Suomen ensimmäinen koulukinokoulu valittiin 27.11.2019. Kuvassa edessä keskellä on Koulukino ry:n toiminnanjohtaja Outi Freese ja hänen takanaan Koulukinon erityisasiantuntijat Heli Metsätähti, Hanna Laurinsalo ja Marjo Kovanen, oikealla Maunulan yhteiskoulun ja Helsingin matematiikkalukion koulukinokoordinaattori Juha-Matti Tammela. Valokuva: Salli Kulmala.

- Koulukinokoulu-sertifikaatti myönnetään oppilaitaan elokuvateatteriin vieville, elokuvakasvatusta esimerkillisesti toteuttaville kouluille.
- Sertifikaattia voi hakea koulu, joka tilaa vähintään kaksi koulukinonäytäntöä elokuvateatterista lukuvuoden aikana ja käyttää Koulukinon oppimateriaaleja.
- Koulukinokoulut ovat mukana testaamassa uusia elokuvia ja niiden oppimateriaaleja.
- Mahdollisuuksien mukaan koulu käyttää myös Koulukino Suoratoisto-palvelua integroituna opetukseen.
- Maunulan yhteiskoulu ja Helsingin matematiikkalukio on Suomen ensimmäinen koulukinokoulu.

(Koulukinoyhdistys 2019)

Opetussuunnitelmat perustelevat elokuvakasvatuksen

Paraikaa käytössä olevat perusopetuksen ja lukion opetussuunnitelmien perusteet (2014 ja 2015) ja vuonna 2019 julkaistut lukion opetussuunnitelman perusteet, joiden pohjalta rakennettavat koulukohtaiset opetussuunnitelmat astuvat voimaan 1.8.2021, ovat avanneet elokuvan käytölle opetuksessa entistäkin enemmän mahdollisuuksia. Paikoin ne jopa vaativat hyödyntämään elokuvaa. Elokuva on perinteisesti ollut osa kuvataiteen ja jossain määrin myös äidinkielen ja kirjallisuuden oppisisältöjä. (Opetushallitus 2014, 19, 21; Opetushallitus 2015, 12–13, 15; Opetushallitus 2019, 66, 71.) Elokuva sopii kuitenkin lähes minkä tahansa asian opettamiseen ja on lopulta myös yksi helpoimmista tavoista yhdistää eri oppiaineet.

Vuonna 2015 julkaistujen lukion opetussuunnitelmien perusteiden yleisessä osassa puhutaan siitä, kuinka lukioiden tulee tehdä yhteistyötä koulun ulkopuolisten paikallisten toimijoiden kanssa. Vuoden 2019 lukion opetussuunnitelman perusteissa mainitaan suoraan teatterit ja muut kulttuurilaitokset (Opetushallitus 2019, 66). Nyt käytössä olevassa ja tulevassa opetussuunnitelmassa tuodaan siis esille se, että koulun on laajennuttava fyysisestä koulurakennuksesta ja tarjottava monipuolisia oppimisympäristöjä, jotka motivoivat oppimaan ja rikastavat oppimiskokemusta. (Opetushallitus 2015, 15; Opetushallitus 2019, 19.) Elokuva itsessään on jo oppimisympäristö. Lisäksi puhutaan arvoista, joista elokuvakasvatusta tukevat esimerkiksi kasvattaminen kriittiseen ajatteluun ja kyky asettua toisen asemaan (Opetushallitus 2015, 12). Lisäksi ainakin suomen kielen ja kirjallisuuden oppimäärään on tulevassa opetussuunnitelmassa uutena kirjattu suoraan maininta elokuvan käytöstä (Opetushallitus 2019, 71). Elokuvakasvatus lisääntyy entisestään.

Lukion opetussuunnitelman perusteiden 2019 tavoitteiksi listataan muiden muassa lukiolaisten hyvinvointi, osallisuus, yhteistyö ja yhteisöllisyys, elämänläheisyyden ja syvällisyyden lisääminen. Kaikki lukion oppiaineet pohjautuvat vuonna 2021 voimaan tulevissa opetussuunnitelmissa kuuteen osa-alueeseen, joista jokainen on liitettävissä elokuvakasvatukseen: hyvinvointiosaaminen, vuorovaikutusosaaminen, monitieteinen ja luova osaaminen, yhteiskunnallinen osaaminen, eettisyys ja ympäristöosaaminen sekä globaali ja kulttuuriosaaminen. (Opetushallitus 2019, 16–17, 61.) Kaikki osa-alueet mahdollistuvat pedagogisesti valittujen hyvien elokuvien avulla. Niitäkään opettajien ei tarvitse itse seuloa, sillä Koulukinoyhdistys tuottaa sopiviin elokuvaan asiantuntijoiden tekemiä vapaasti muokattavia ja hyödynnettäviä, opetussuunnitelmiin sidottuja oppimateriaaleja.

Koulukinotoiminta saa osallistuneilta vahvan tuen

Tein Google Forms -kyselyn Maunulan yhteiskoulun ja Helsingin matematiikkalukion toisen asteen opiskelijoille ja henkilökunnalle. Osaan kysymyksistä pystyi vastaamaan omin sanoin, osassa sai valita itselleen sopivat vaihtoehdot, osassa piti arvioida onnistuneisuutta asteikolla 0–10. Kysymyksiin sai vastata halutessaan nimellä, eikä kaikkiin kysymyksiin ollut pakko vastata. Lukiolaisista kyselyyn vastasi 115, opettajista 19.

Vuosien aikana olemme käyttäneet opetuksessa Elokuvalisenssin alla olevien tuotantoyhtiöiden elokuvia, kun taas tilausnäytäntöihin on valittu elokuvia, joihin Koulukino on tuottanut oppimateriaalin. Kaikki kyselyyn vastanneet opettajat ovat pitäneet elokuvavalintoja onnistuneina, vaikka selkeästi vaikeinta on löytää elokuvia matematiikan ja biologian opetukseen. Kolme tärkeintä seikkaa elokuvavalinnassa opettajille ovat seuraavat: elokuva sopii omaan oppiaineeseen, mahdollistaa oppiaineiden välisen yhteistyön ja elokuvia katsotaan eri genreistä.



Kuva 3. Opiskelijat ovat saaneet vaikuttaa luokkahuoneen sisustukseen. Julisteseinältä löytyy usein esimerkkejä opetuksessa havainnollistettaviin asioihin. Valokuva: Juha-Matti Tammela.

Lukiolaisista 86 % arvioi elokuvien sopivuuden oppiaineen kurseille ja koulu-tehtäviin yli seitsemän arvoisina (asteikko 0–10) eli piti koulun valitsemia elokuva-valintoja onnistuneina. Valtaosa valituista elokuvista on ollut sellaisia, joita nuoret eivät ennen elokuvan katsomista pidettyjen ”Kuinka moni on nähnyt?”-viittaus-äänestysten mukaan olleet vapaa-ajallaan nähneet tai olisi menneet katsomaan. Ne harvat, jotka olivat nähneet jo valitun elokuvan, lähtivät mielellään uudestaan. Vaikka kyselyni toteutettiin vain omalla koulullani, Koulukino on mitä ilmeisimmin onnistunut elokuvasuosituksissaan ja oppimateriaaleissaan, jotka materiaalista riip-puen tukevat opettajan työtä taustoittamalla ja avaamalla elokuvaa tai jotka voidaan viedä luokkaan sellaisenaan.

Elokuvien käyttö opetuksessa on piristänyt, tuonut vaihtelua ja hyvää mieltä, rentouttanut, laajentanut elokuvamaailmaa, motivoinut kirjoitustehtäviin ja harjoittelemaan sellaisiakin taitoja, joita ei muun muotoisista aineistoista ole aiemmin innostuttu harjaanuttamaan. Monille elokuvat tuntuvat helpommalta aineistolta kuin kirjoitetut tekstit. Lähinnä niille opiskelijoille, jotka käyvät lukio-opintojen ohel-la töissä tai harrastavat säännöllisesti jotain aktiviteettiä, elokuvareissu on tuottanut stressiä, jos sen päättymisen on mennyt kello 16 jälkeen.

Monille lukiolaisille on ollut yllätys, miten erilaisiin asioihin kurssikaverit ovat kiinnittäneet elokuvissa huomiota. Katsottua elokuvaa on opittu syventämään ja tarkastelemaan eri näkökulmista. Vaikka traileri ei ole kiinnostava, elokuva voi sitä olla. Elokuvien usein laajaksi tunnustettu tematiikka on alettu havaita, ja on opittu esimerkiksi monikulttuurisuudesta, lähihistoriasta ja kuvakulmista. Ylipäätään elo-kuvaa kokonaisuutena on opittu arvostamaan, vaikka nimenomaan yksityiskohtiin

kiinnitetään paljon aikaisempaa enemmän huomiota. Erityisen tärkeinä lukiolaiset ovat pitäneet elokuvien käsittelyä, joka on voinut olla keskustelujen lisäksi elokuva-aineistoista kirjoitettujen tekstien yhteissuunnittelua tai -kirjoittamista. Useat oppivat paitsi opettajan myös toisten opiskelijoiden puheenvuoroista.

Se, että elokuvaan liittyvän tehtävän on tiennyt etukäteen, on ohjannut tarkastelemaan tavallista keskittyneemmin nähtävää. Elokuvat ovat auttaneet ymmärtämään tapahtumien taustoja, syitä ja seurauksia mieleenpainuvasti ja herättäneet pohtimaan eettisiä kysymyksiä esimerkkitalanteiden avulla. Osa opettajista nosti esille myös sen, että siinä, missä kokonaisteosten luettaminen on monissa ryhmissä haasteellista, elokuvan käsittely onnistuu, sillä kokemus on samanaikainen ja koettu loppuun asti. Se, että voidaan käsitellä katkelmia tai lyhyitä aineistoja laajempaa kokonaisuutta, on tärkeää ja arvokasta, ja elokuvan analysoimisesta opitulla on siirtovaikutus muun muassa kirjallisuuden analyysiin.

Tilausnäytäntö on julkista näytäntöä parempi

Tilausnäytäntöjä eli koulukinonäytäntöjä voi tilata lähielokuvateatteriin arkisin kello 9–17.30. Useimmiten olemme lähteneet koululta siten, että näytäntöä on päästy alustamaan salissa kello 15.15. Kysyessäni ihanteellisinta aloitusajankohtaa opettajilta iltapäivä vie voiton, vaikka periaatteessa kokoontuminen kello 9 elokuvateatterilla olisi koulun päivittäisen aikataulun puitteissa mahdollista. Opettajat ovat valmiita käyttämään iltapäivän viimeisen oppitunnin elokuvateatteriin siirtymiseen ja mahdollisesti antamaan lukiolaisille yhden vapaatunnin jostain toisesta kohdasta kello 16 jälkeen pitkittyneen päivän vuoksi. Nuorille oleellista on, että elokuva on jo päättynyt siihen aikaan, kun koulupäivä muutenkin loppuu. Käytännössä lukiolaiset ovat siis valmiita käyttämään koulukinotoimintaan iltapäivän kaksi viimeistä oppituntia, lähtemään heti ruokailun jälkeen. Koska oppilailta ja opiskelijoilta on oikeus kouluruokaan, useimmissa kouluissa kello 11–13 on tilausnäytännölle mahdoton ajankohta. Elokuvateattereihinkaan tuskin toivotaan etenkin muualta tuotuja eväitä syöviä katsojia.

Kyselyni mukaan erityisesti koulukinonäytännöt ovat hyödyllisiä myös siksi, että opiskelijat kokevat, että elokuvareissut lisäävät ryhmähenkeä, minkä myös opettajat ovat huomanneet. Samalla opitaan tapakulttuuria, ja omalla porukalla oltaessa – ilman julkisten näytäntöjen itselle vieraita katsojia – elokuvan mukana uskalletaan elää. Osallistujia on myös ilahduttanut se, ettei näytäntöjen alussa ole mainoksia, vaan esimerkiksi teatterin tarjoamalla esitystekniikalla toteutettu yhteinen alustus, jossa opastetaan kiinnittämään huomiota tiettyihin seikkoihin elokuvassa ja kerrotaan perustietoa nähtävästä. Elokuvan alustaminen yhteisesti teatterisalissa on koettu hyödylliseksi.

Koulukinokoulu sitoutuu järjestämään lukuvuoden aikana kaksi tilausnäytäntöä. Kaikki kyselyyn vastanneista opettajista ovat valmiit lähtemään elokuvaan vähintään kerran, yli 94 % vähintään kahdesti, yksi jopa kahdeksan kertaa. Lukiolaisista vain 3,6 % eli neljä opiskelijaa 115:stä ei haluaisi lähteä lukuvuoden aikana ollenkaan elokuvaan, 89 % on valmis lähtemään vähintään kahdesti. Lukiolaisista tilausnäytäntöön lähtisi kymmenen kertaa lukuvuodessa eli noin joka kolmas viikko liki 15 %. Into yhteisiin elokuvakäynteihin on siis vielä opettajienkin innostuneisuutta vahvempaa lukiolaisissa.

Käytännön järjestelyihin on oltu tyytyväisiä, ja itsekriittisinä peruskoulun opettajat ja osa lukiolaisistakin näkevät 14-vuotiaiden tarkan valvonnan teatterissa tarpeelliseksi. Vaikka tilausnäytännöissä voi istua minne vain, tietty ryhmä yhdellä koolla helpottaisi valvontaa. Lukiolaisten käyttäytymistä opettajat eivät koe tarpeelliseksi



Kuva 4. Elokuvan *Blinded by the Light* (Iso-Britannia 2019) näytäntöä seurasi 300 Mautulan yhteiskoulun ja Helsingin matematiikkalukion jäsentä: kaikki kahdeksasluokkalaisten, noin 150 lukiolaista ja 15 opettajaa. Koulu maksoi kahdeksasluokkalaisten osallistumisen. Näytöstä edelsi elokuvan alustus ja tietovisa Bruce Springsteenistä. Valokuva: Stella Ruus.

valvoa. Lukiolaiset tahtoisivat omat näytäntönsä ilman peruskoululaisia, ja opettajat kokevat, että lukiolaisten esimerkki rauhoittaa peruskoululaisia. Peruskoululaisten koulukinonäytännöt on hyvä järjestää alkuvuokosta, sillä torstaina nähdystä ei muisteta yksityiskohtia maanantaina. Osa lukiolaisista kaipaa lähinnä aiempaa aloitusajankohtaa, ja marginaalinen osa parantaisi tilaisuuksia jakamalla ilmaiset elokuvaliput, virvoitusjuomat ja popcornit.

Peruskoulun puolella elokuvaan lähtemisestä tekee vaikean se, että perusopetuksen tulee olla ilmaista, eli koulu ei saa kerätä oppilailta rahaa. Apulaisoikeusasiamies Pasi Pölösen mukaan peruskoululaisia voidaan viedä elokuvaan, jos vierailua rahoittaa sponsori tai vanhemmat keräävät varoja vapaaehtoisesti koko ryhmälle. (Pölönen 2018, 6–7.) Siksi peruskouluissa onkin tärkeää mahdollisuus hankkia Elokuvallisenssi ja esimerkiksi Koulukino Suoratoisto -palveluun krediittejä, jotta luokassa voidaan käyttää vaikkapa kotimaisia lyhytelokuvia.

Osa lukiolaisista pitää myös Finnkinon koululaislipun 7,5 euron hintaa kalliina, vaikka se tulee yksittäistä sarjalippua halvemmaksi, ja lähes kaikki pitävät lippua kohtuuhintaisena. Se, että opettajat ja valvojat pääsevät ryhmän mukana ilmaiseksi, on elinehto koulukinonäytäntöjen tilaamiselle. Tarpeen on myös opettajien mahdollisuus käydä katsomassa elokuva etukäteen ilmaiseksi ennen ryhmän tuomista, jotta elokuvan pohjustaminen onnistuu ja jotta elokuvavalinta on ryhmälle ja oppiaineen kannalta onnistunut. Vastaavanlainen käytäntö on useiden näytelmiä esittävien teattereiden kanssa, ja haasteeseen toivotaan myös elokuvateattereiden tai levittäjien reagoivan.

Kokemus koulukinonäytäntöjen järjestämisestä on osoittanut, että helpointa on kerätä opiskelijoilta lippurahat, joilla koulun taloussihteeri maksaa teatterilta tilatun verkkolaskun. Verkkolasku perustuu juuri ennen näytäntöä ilmoitettuun osallistujamäärään, jolloin viime hetkellä sairastuneet ja asiasta ilmoittaneet voivat vielä saada rahansa takaisin. Verkkolasku on myös nopein tapa, sillä silloin esimerkiksi Finnkinon teattereissa ei tulosteta kaikille erillisiä lippuja, joiden jakamisessa on myös näytännön alussa oma työnsä. Kolikkojen laskeminen teatterilla on hidasta ja vaatii teatterille saapumista yli tuntia ennen näytäntöä, jos on liikkeellä ison joukon kanssa.

”Tarantino Maunulaan”

Jo ennen Maunulan yhteiskoulun ja Helsingin matematiikkalukion valintaa koulu-kinokouluksi meillä on vierailut useita elokuva-alan toimijoita, kuten professori Henry Bacon ja näyttelijät Krista Kosonen ja Antti Luusuaniemi. Kysyessäni toiveita tulevista vierailijoista lukiolaiset mainitsivat Aku Hirviniemen, Quentin Tarantinon, Keanu Reevesin, Michael Bayn ja George Lucasin. Opettajien toiveissa mainitaan Klaus Härö.

Elokuvat kiinnostavat opettajia ja lukiolaisia monipuolisesti, mikä näkyy siinä, että elokuva-alan osajia toivotaan vierailulle laajasti: tuottajia, ohjaajia, näyttelijöitä, käsikirjoittajia, elokuvamusiikin säveltäjiä ja elokuvaajia. Genreistä mainitaan lähes kaikki, vaikka eniten mainintoja saavat toiminta, jännitys, fantasia ja dokumentit.



Kuva 5. Näyttelijä Krista Kosonen (keskellä) kertoi koulumme tilausnäytännöissä katsotusta *Miami*-elokuvasta (Suomi 2017) ja näyttelijän työstä. Paikalla oli yli 300 nuorta. Järjestelyissä opittiin mm. organisointi- ja puheviestinnällisiä taitoja. Elokuva yhdistää äidinkielen, suomi toisena kielenä, psykologian, islamin ja filosofian kurssit. Haastattelijoina vasemmalla Kaisa Saarinen, oikealla Elisa Lilja. Valokuva: Hanna Lempiäinen.

Opettajilla mainintoja keräävät draama, komedia ja tositapahtumiin perustuvat elokuvat. Klassikoita toivovat tilausnäytännöissä nähtäviksi niin opettajat kuin lukiolaisetkin. Huoli klassikoiden unohtumisesta on myös osalla lukiolaisista, joskin on mahdollista, että opettajat ja opiskelijat viittaavat eri elokuvaan puhuttaessa klassikoista.



Kuva 6. Sci-fi-elokuva *Ad Astra* (USA 2019) mahdollistaa fysiikan, filosofian, äidinkielen ja suomi toisena kielenä -kurssien yhteistyön. Jargonin, kielen rekisterin ja moniäänisyyden merkitystä henkilökuvan luomisessa tutkittiin tekemällä pienryhmissä ajatuskarttoja. Kuva: Juha-Matti Tammela.

Elokuva auttaa ja houkuttelee ylittämään myös kouluasterajat peruskoulun ja toisen asteen välillä, minkä aika moni opettajista kyselyssä mainitsi myös tärkeäksi koulukinonäytäntöä suunniteltaessa. Näytännöissä voidaan paitsi toteuttaa opetus-suunnitelman mukaista opetusta myös tarjota elämyksellinen oppimisympäristö. Elokuvan käyttäminen osana minkä tahansa oppiaineen opetusta ei ole keneltäkään tai milteään pois, vaan se tuottaa kaikille lisää yhteistä hyvää, mikä auttaa saavuttamaan yhteisen päämäärän: laaja-alaisen yleissivistyksen, kulttuurin, tieteen ja taiteen arvostamisen ja esimerkiksi monilukutaidon. Vaikka elokuvissa istutaan aika hiljaa, se on erinomainen ryhmäytymiskeino matkoineen ja karkinostohetki-neen sekä ennen kaikkea elokuvaa seuraavine keskusteluineen. Koulukinokoulut ovat 2020-luvun ilmiö, jolle audiovisuaalisuutta korostavassa maailmassamme on tilausta myös tulevana vuosikymmeninä.

Suositteluvia linkkejä aiheesta

Koulukinoyhdistyksen verkkosivu (2020). *Koulukinonäytännön järjestäminen elokuvateatterissa*. <<http://www.koulukino.fi/koulukinonaytannon-jarjestaminen-elokuvateatterissa>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Koulukinoyhdistyksen verkkosivu (2019). *Koulukino Suoratoisto*. <<https://www.koulukino.fi/suoratoisto/>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Koulukinoyhdistyksen verkkosivu (2020). *Ad Astra -oppimateriaali*. <<http://www.koulukino.fi/ad-astra/>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Koulukinoyhdistyksen verkkosivu (2017). *Miami-oppimateriaali*. <<https://www.koulukino.fi/miami/>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Koulukinoyhdistyksen verkkosivu (2019). *Blinded by the Light* -oppimateriaali. <<https://www.koulukino.fi/blinded-by-the-light/>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Maunulan yhteiskoulun ja Helsingin matematiikkalukion verkkosivu (2019). *Koulukinokoulu*. <<https://www.mayk.fi/tietoa-meista/koulukinokoulu/>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Viihdepalvelun verkkosivut (2020). *Elokuvalisenssi*. <<https://viihdepalvelu.com/elokuvalisenssi/elokuvalisenssi-vuosilupa/>> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Koulukinokoordinaattori Juha-Matti Tammelan blogi (2020). <www.maikkamintissa.fi> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Lähteet

Koulukinoyhdistyksen verkkosivu (2019). *Koulukinokoulu-sertifikaatti*. Saatavilla: <www.koulukino.fi/koulukinokoulu-sertifikaatti/> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Opetushallitus (2014). *Perusopetuksen opetussuunnitelman perusteet 2014*. Saatavilla: <https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/perusopetuksen_opetussuunnitelman_perusteet_2014.pdf> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Opetushallitus (2015). *Lukion opetussuunnitelman perusteet 2015*. Saatavilla: <https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/172124_lukion_opetussuunnitelman_perusteet_2015.pdf> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Opetushallitus (2019). *Lukion opetussuunnitelman perusteet 2019*. Saatavilla: <https://www.oph.fi/sites/default/files/documents/lukion_opetussuunnitelman_perusteet_2019.pdf> (linkki tarkistettu 17.1.2020).

Pölonen, Pasi (2018). *Maksullinen toiminta perusopetuksessa*. Saatavilla: <<https://www.oikeusasiamies.fi/r/fi/ratkaisut/-/eoar/1120/2018>> (linkki tarkistettu 7.2.2020).



ADAPTAATIOT "KORKEAN" JA "MATALAN" KULTTUURIN SILLANRAKENTAJINA

Lily Díaz, Magda Dragu & Leena Eilittä (eds.) (2018) *Adaptation and Convergence of Media. 'High' Culture Intermediality versus Popular Culture Intermediality*. Aalto ARTS Books: Espoo, 276 s.

Lily Díazin, Magda Dragun ja Leena Eilitän toimittama *Adaptation and Convergence of Media. 'High' Culture Intermediality versus Popular Culture Intermediality* on kokoelma, jonka tavoitteena on huomioida niin teemattisia kuin muodollisiakin yhteyksiä intermediaalisuuden ja populaarikulttuurin välillä. Johdantoon ja kolmeen käsittelyosaan jaettu artikkelikokoelma lähestyy teemaa perinteisen populaarikulttuuri–korkeakulttuuri-jaottelun kautta, ja toimittajat määrittelevätkin johdannossa huolella miten nämä kaksi eroavat toisistaan. Suurin osa artikkeleista käsittelee kirjoittajien määrittelemää "suuren yleisön" suosimaa kulttuuria, kuten elokuvia, sarjakuvia, televisiota ja pelejä. Tämän vastapainona toisissa teksteissä käsitellään klassista musiikkia ja maalaustaidetta, korkeakirjallisuutta ja kuvataidetta, jotka toimittajat määrittelevät yhtäältä niiden virallisen aseman, ja toisaalta pienempien yleisöjen kautta. Jää hieman kyseenalaiseksi, edustavatko näiden tekstien analyysin kohteena olevat teokset niin sanottua virallista kulttuuria, samoin kuin epäilen niiden yleisöjen pienuutta. Koen monilla tavoin ongelmalliseksi ja turhauttavaksi jaottelun populaarikulttuurin ja korkeakulttuurin osaluksiin, kun kirjan 13 artikkelia olisi voinut jakaa myös monella muulla tavalla suhteessa adaptaatioon ja intermediaalisuuteen.

Kirjan aloittavassa johdannossa Ken Friedman ja Lily Díaz avaavat intermedian käsitettä. Kirjoittajien tavoitteena on muistuttaa intermedia-käsitteen merkittävistä hyödyistä ja historiallisen analyysin avulla osoittaa kä-

sittien hyödyllisyys tämän päivän teoreettisia pohdintoja varten. Díaz ja Friedman toteavat intermedian käsitteellisen merkityksen kumpuavan sen suhteesta uuteen mediaan: se levittäytyy käsitteenä mediarajojen yli ja tarjoaa sysäyksen uusmedialle. Kirjoittajat tekevät myös käsitteellistä eroa multimedian ja intermedian välillä ja muistuttavat, että vaikka multimedialla tarkoitetaan usein esitystä tai taidetta, jossa käytetään apuna monia eri teknologioita, jo elokuva, ooppera ja tv-lähetys ovat multimediaesityksiä, sillä niissä tuotetaan sisältöä usealle aistille samalla kertaa. Magda Dragu jatkaa johdannon pohdintaa omassa artikkelissaan, jossa hän käsittelee intermediaalisen viittauksen (*intermedial reference*) käsitteen avulla visuaalisia fuugia, eli musiikkia visualisoivia maalauksia.

Artikkeleiden joukosta löytyy varsin perinteisiä adaptaatiotutkimuksia, joissa vertaillaan käännöstutkimuksesta tutuin termein lähde- ja kohdetekstejä toisiinsa. Ensimmäinen niistä on Bianca Thiem-Mahdavin F. Scott Fitzgeraldin *Kultahattu*-romaanin (1925) sekä Baz Luhrmanin *The Great Gatsby* -elokuvan (2013) välisiä eroja ja yhtäläisyyksiä käsittelevä teksti. Thiem-Mahdavi toteaa analyysissään, että adaptaatiot ovat kulttuurisia kertomuksia, jotka keskittyvät uudelleen kertomiseen ja näyttämiseen. Lähes satavuotiaan romaanin teemat säilyvät ajankohtaisina elokuvassa, koska alkuperäisteoksen kerronta muuttuu konvergenssin myötä. Adaptaatio, jonka kirjoittaja käsittää kulttuurisena kertomuksena, säilyttää sopivan määrän teoksen teemoista,

jotta se on tunnistettava, mutta elokuvan mukanaan tuomat mahdollisuudet uudistavat sitä sopivasti.

Melko perinteisestä adaptaatiotutkimuksen näkökulmasta aiheitaan lähestyy myös Alejandro Pedregal, joka käsittelee Adam McKayn *The Big Short* -elokuvaa (2015). Pedregal kysyy esimerkiksi, mitä keinoja elokuvassa käytetään adaptoimaan sen lähdetekstinä olevaa tietokirjaa, ja miten nämä keinot ovat johtaneet siihen, ettäokuva on erilainen kuin sen pohjana oleva kirja. Toisaalta artikkelissa tutkitaan pikemminkin yhteiskunnallisen ilmiön kuin tietokirjan elokuva-adaptaatiota. Tuomalla *The Big Shortin* lisäksi rinnalle kahden muun elokuvan analyysit, Pedregal pohtii, miten vuoden 2008 finanssikriisi on adaptoitu elokuvaksi.

Thiem-Madhavin ja Pedregalin artikkelit ilmentävät kokoelman keinotekoiselta tuntuva jakoa populaari- ja korkeakulttuurin välillä. Ensin mainittu löytyy kirjan avaavasta, taidetta käsittelevästä osiosta, kun taas jälkimmäinen populaarikulttuurin ja intermediaalisuuden analyyseille omistetusta osasta. Elokuvat ovat eroistaan huolimatta varsin samalla viivalla suosion, yleisöjen ja niin sanotun laadun suhteen; sekä Lührmanin että McKayn elokuvat ovat Hollywood-tuotantoja, palkintogaalojen ehdokkaita ja kassamenestyksiä. Erottavana tekijänä vaikuttaa olevan lähdeteksti, jossa toisessa on kaunokirjallinen teos ja toisessa tietokirja.

Tämä osoittaa korkean ja matalan kulttuurin välisen vastakkainasettelun ongelman suhteessa adaptaatioon. Adaptaatio nimenomaan tarjoaa mahdollisuuden uusiin tulkintoihin, ja kuten Jouko Aaltonen toteaa Ian W. Macdonaldia siteeraten omassa artikkelissaan (s. 173), adaptaatio voidaan nähdä myös prosessina, jossa sama idea matkustaa usean eri median läpi (sit. Macdonald 2013, 2). Onko mielekästä jakaa analyyseja korkean ja matalan kulttuurin, tai suurten ja pienten yleisöjen mukaan, kun adaptaatio mahdollistaa muutoksen niin sanotusta matalasta tai populaarista korkeaan, sekä päinvastoin?

Ei-fiktiivisen teoksen adaptaatiota fiktion keinoin pohtii artikkelissaan myös Jouko Aaltonen, joka käsittelee tekstissään fiktion ja dokumentin konvergenssia. Hän esittää dokumentin ja fiktion olevan kietoutuneita toisiinsa epistemologisesti, sosiaalisesti sekä

tyylin ja ilmaisun näkökulmasta. Aaltonen pyrkii valaisemaan tätä analysoimalla, miten dokumentit ovat vaikuttaneet fiktion. Toisin kuin *The Big Short*, joka on pikemminkin viiheteellinen dokumentti kuin fiktiivinen elokuva, Aaltosen analyysikohteena on fiktioelokuvia, joiden pohjana tai juonen tärkeänä osana on dokumenttielokuva tai -tv-sarja.

Katriina Heljakan ja Pirita Ihamäen artikkelissa tutkitaan taiteen ja pelin konvergenssiä geokätköilyn maailmassa. Artikkelin tutkimuskohteena on käyttäjien kokemukset taide-geokätköily-polusta, johon oli yhdistetty visuaalista taidetta, nukkehahmo ja geokätköilyyn liittyviä vihjeitä. Tutkimuksen mukaan taiteellisten töiden leikillisuus lisäsi ja rikastutti käyttäjien ymmärrystä itse taiteesta, ja tämä oli taiteen ja pelin konvergenssin ansiota. Myös osallistavuus oli tärkeä elementti pelissä. Heljakan ja Ihamäen artikkelissa päästään hieman populaarikulttuurin ja korkean kulttuurin välisen aidan rikkomiseen. Kirjoittajat toteavat, että käyttäjien aktivoimisesta on tullut erityisesti museoille tärkeää viime vuosina. Nykykulttuurimme vaatii ja janoaa pelillisiä kokemuksia, eikä taidemaailma jää tässä hänille. Populaarikulttuurin piiriin kuuluva geokätköily, johon on lisätty entistä enemmän pelillistäviä elementtejä nukkehahmoineen, yhdistetään kirjoittajien projektissa kuvataiteeseen, jota artikkelikokoelman kontekstissa pidetään korkeana kulttuurina, ja näin ollen pienempien yleisöjen kiinnostuksen kohteena. Tästäkin voidaan toisaalta olla montaa mieltä, sillä hankkeet kuten Museokortti ovat varmasti vaikuttaneet siihen, etteivät museotkaan ole enää ”pienempien yleisöjen” korkeakulttuuria.

Kokoelman toimittajien määrittelemää eroa käsitteellistetään toisessakin artikkelissa. Hanna E. Psychas analysoi artikkelissaan kudontaa matalan ja korkean kulttuurin välisenä prosessina ja pohtii käsitöiden suhdetta taiteeseen. Erityisesti tekstiilitöiden ja kudelmien suhde taiteeseen on ollut kiistanalainen, mistä syystä ne on yhdistetty amatöörimäisyyteen ja ajateltu kuuluvat kodin piiriin. Artikkelin yhteys adaptaatioon tai konvergenssiin jää hieman hämäräksi, ja kiinnostavasta lähtökohdastaan huolimatta siinä ei tunnuta vastaavan mihinkään tutkimuskysymykseen. Artikkelikiuitenkin puolustaa paikkaansa kokoelmassa pohtimalla matalan ja korkean kulttuurin välisiä rajoja ja

merkityksiä; miksi käsityöt nähdään matalana kulttuurina, miten Kalevala muuttui taiteeksi ja lopulta Suomen historiaksi tullessaan kirjoitetuksi tekstimuotoon runonlaulantaperinteen sijaan. Taiteen julistaminen historiaksi on Psychasin mukaan eräänlaista matalan ja korkean kulttuurin välistä kudontaa.

Vaikka Díazin, Dragun ja Eilittän ratkaisu nimetä ja jaotella kokoelma perinteistä korkea-populaari-vastakkainasettelua mukaillen tuntuu turhauttavalta ja tarpeettomalta, itse artikkeleissa pohditaan kiinnostavalla tavalla sekä perinteisempiä adaptaatiotutkimuksen kohteita (elokuva vs. kirja), että tehdään yllättävämpiä tulkintoja konvergenssista ja adaptaatiosta. David Havas esimerkiksi käsittelee tšekkoslovakialaisessa nuortenlehdessä ilmestynyttä sarjakuvastriippiä, jossa rohkaitiin nuoria lukijoita perustamaan kerhoja ja toteuttamaan sarjakuvassa nähtyä toimintaa todellisessa elämässä. Sarjakuvan kirjoittaja kehotti lukijoita järjestäytymään, vaikka se oli kiellettyä kommunistisen vallan alla. Kerhot olivat utopiaa, eivät fantasiamaailmaa; ne olivat vain hieman erilaista kuin todellinen elämä. Populaarikulttuurin tuotteet on tarkoitettu adaptoitavaksi, ja niiden helppo saatavuus tekee populaarikulttuurista toisinaan kumouksellisempaa kuin taiteesta, kuten Havas osoittaa analyysissään.

Havasin artikkelin lisäksi toinenkin teksti yllättää tuomalla adaptaation ja konvergenssin käsitteet eri medioiden vertailusta todelliseen maailmaan. Mediaekologiaa tutkiva Anna Boswell kirjoittaa konvergenssista ekologisenä käsitteenä yhdistelemällä biodiversiteetin ja lajien elämään liittyviä diskursseja uusien media-alustojen sekä osallistumisen muotoihin. Boswell kysyy, miksi mediatutkijat eivät ole ekokatastrofin uhatessa tarttuneet Henry Jenkinsiltä tuttuihin osallistuvan kulttuurin (*participatory culture*) ja kollektiivisen älyn käsitteisiin tarkemmin kriisin ratkaisuja etsittäessä. Boswell muistuttaa adaptaation tarkoittavan myös lajien sopeutumista, ja konvergenssin vastakohtana voidaan nähdä vaihtoehtojen kaventuminen ja elintilan pienentyminen. Tämä tärkeä pohdinta nousi yllättäen esiin ja tuntui tervetulleelta media-adaptaatioita käsittelevässä kokoelmassa.

Laura Antola

FM, mediatutkimus, Turun yliopisto

Lähteet

Macdonald, Ian W. (2013) *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. New York: Palgrave Macmillan.

ABSTRACTS – ABSTRAKTIT



Raita Merivirta

THROUGH A WHITE LENS:
IMPERIALISM, RACIALIZATION
AND MEDIA IN *GANDHI*

The British film *Gandhi* (1982), directed by the English filmmaker Richard Attenborough, presents an admiring portrait of the Indian leader Mohandas K. Gandhi (1869–1948). Along with the life of the mahatma, the grand historical film also depicts (by necessity) the Indian independence struggle and the withdrawal of the British from India in 1947.

In this article, *Gandhi* is read as a British narrative about British imperialism, colonialism, and the decolonization of India. These are inextricably intertwined with racial relations in colonial India. The article examines what *Gandhi* tells its viewers about imperialism, colonialism, and the British rule in India and asks, what is the meaning of all the white characters surrounding Gandhi. The film is analyzed from a postcolonial perspective.

Despite the film's respectful and admiring take on Gandhi and his philosophy and method of nonviolence, *Gandhi* also sanitizes British imperialism and racism, and has white, Anglo-American characters in central roles, all the while omitting or downplaying the role of many central Indian historical figures. It can be argued that though *Gandhi* is written in principle as an anti-imperialist and anti-colonialist text, it is also a prime example of Eurocentric and whitewashed historical interpretation. A number of white, Western characters who are not historically integral or necessary to the story being told have been included in the film. "Ordinary Brits" are depicted as good guys in *Gandhi* – British imperialists are an estranged elite – whereas "ordinary

Indians" appear as potentially violent members of a mob. The British India of *Gandhi* does not admit its racist character, and the question of imperialism is presented as a question of the best possible governance of India.

VALKOISEN LINSSIN LÄPI:
IMPERIALISMI,
RODULLISTAMINEN JA MEDIA
ELOKUVASSA *GANDHI*

Englantilaisen Richard Attenborough'n ohjaama *Gandhi* (1982) on Mohandas K. Gandhin (1869–1948) elämää ihailevasti tarkasteleva historiallinen suurelokuva, joka kuvaa nimihenkilön elämän ohella myös sitä, kuinka brittiläinen imperiumi luopui Intiasta vuonna 1947 intialaisten vuosikymmeniä kestäneen itsenäisyyskamppailun jälkeen.

Tässä artikkelissa *Gandhia* luetaan brittien itselleen kertomana tarinana imperialismistaan ja kolonialismistaan ja niiden päättymisestä Intiassa. Tähän liittyy kiinteästi kysymys rotusuhteista kolonisoidussa Intiassa. Artikkelissa kysytään, mitä *Gandhi* kertoo katsojilleen imperialismista, kolonialismista ja britti-hallinnosta Intiassa. Mikä merkitys on *Gandhia* alinomaan ympäröivillä valkoisilla henkilöillä? Käytän elokuvan tarkasteluun postkoloniaalista näkökulmaa yhdistettynä kulttuurihistorialliseen lähestymistapaan.

Siitä huolimatta, että *Gandhi* suhtautuu nimihenkilöönsä ja tämän väkivallattomaan vastarintaan kunnioittavasti ja myönteisesti, elokuva myös kaunistelee britti-imperialismia ja siihen liittyneitä rasismia ja nostaa keskeiseen asemaan valkoisia, angloamerikkalaisia toimijoita monien intialaisten itsenäisyystaistelijoiden ohi. *Gandhi* onkin imperialismiin ja kolonialismiin vastaisuudestaan huolimatta erinomainen esimerkki eurosentrisen diskurssin hallitsemasta elokuvasta ja valkopestystä historian tulkinnas-

ta. Elokuvaan on kirjoitettu runsaasti valkoisia, länsimaisia henkilöitä, jotka eivät elokuvan kuvaamien tapahtumien ja tulkintojen kannalta olisi olleet historiallisesti välttämättömiä. *Gandhi* kuvaa "tavalliset britit" hyvinä yksilöinä ja "tavalliset intialaiset" potentiaalisesti väkivaltaisina ja väkijoukkojen osana. Brittiläinen Intia ei elokuvassa tunnusta rasisuuttaan, vaan kysymys imperialismista esitetään kysymyksenä Intian parhaasta hallinnosta ja hallinnasta.