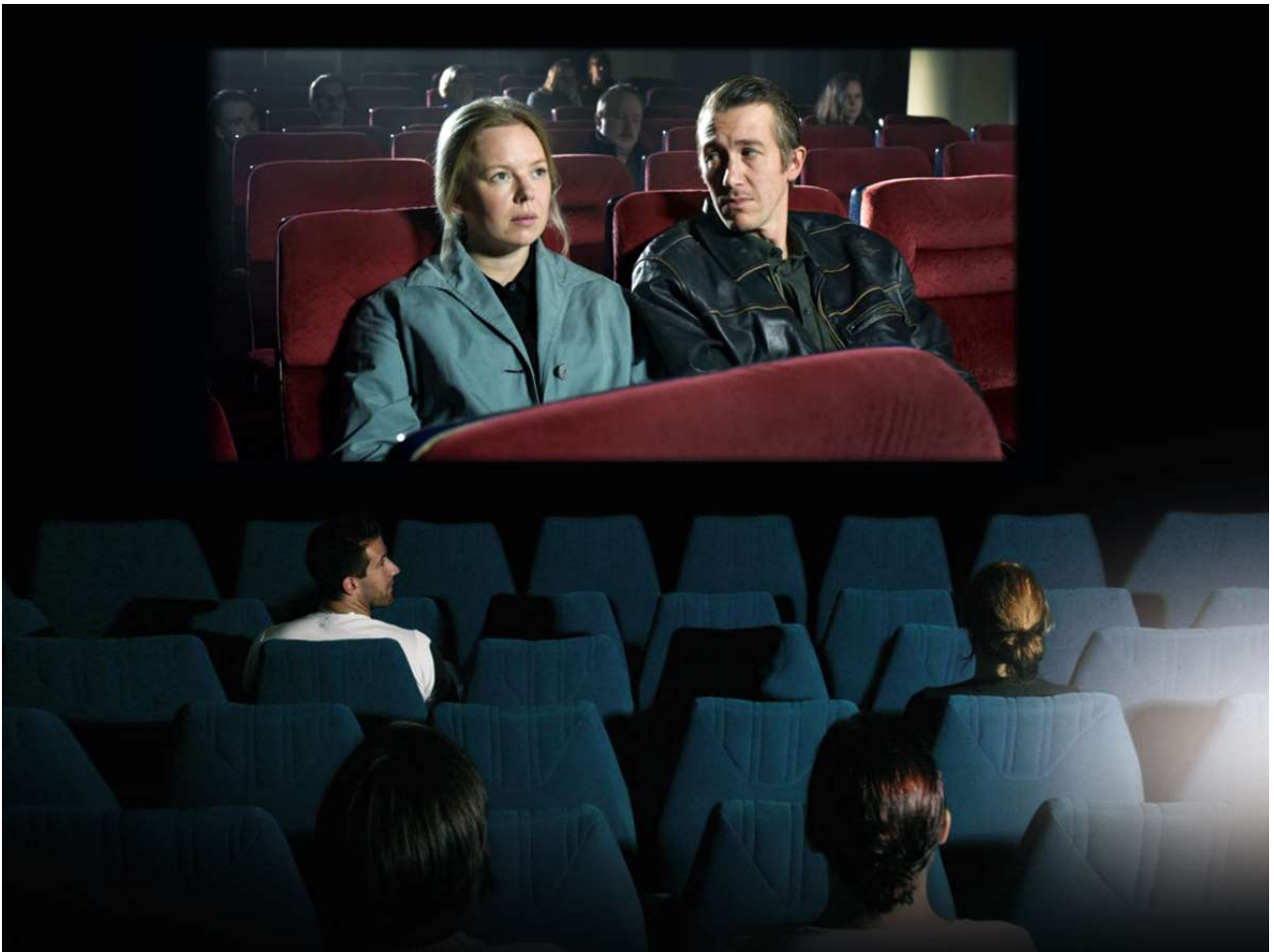


W I D E R S C R E E N

WiderScreen 26 (2–3) 2023

Elävän kuvan Suomi



<http://widerscreen.fi/>

Sisällysluettelo

Petri Saarikoski, Juha Rosenqvist ja Kimmo Ahonen <i>Elävän kuvan Suomi – Johdannoksi</i>	3
Outi Hakola <i>Maahanmuuttajataustaisten elokuvaohjaajien nousu suomalaisen elokuvan suunnannäyttäjiksi</i>	6
Jouko Aaltonen <i>Murroksia: mediaekologinen näkökulma kultakauden suomalaiseen dokumenttielokuvaan</i>	25
Petri Saarikoski <i>”Meri-Porin taivaan alla”. Samurai Rauni Reposaaarelainen porilaisena findie-elokuvana</i>	41
Markku Reunanen ja Tero Heikkinen <i>Sorakuoppien sankarit – suomalaisia lännenelokuvia laajalla otannalla</i>	66
Pauliina Tuomi ja Petri Saarikoski <i>Mistä on 2000-luvun tosi-tv -kohut tehty? Retrospektiivinen katsaus suomalaisen tosi-tv:n lähihistoriaan</i>	91
Jarkko Silén <i>Pako Venäjältä – suomalaisten Venäjä-dokumenttien myöhemmät vaiheet</i>	132
Petri Jokinen <i>Utooppinen tila Aki Kaurismäen elokuvassa Le Havre</i>	146
Juri Nummelin <i>Kulttielokuvista ultraharvinaisuuksiin: toimintani Suomalaisen elokuvan festivaalin puolesta</i>	150
Lotta-Leo Laajalahti <i>Poissa silmistä, poissa mielestä?</i>	154
Rami Nummi <i>”Ajan ja muistin elokuvantekijä” – Kanerva Cederströmin haastattelu</i>	157
Juha Rosenqvist <i>Kriitikko kertoo – Tapani Maskulan haastattelu</i>	163
Juha Rosenqvist <i>Elokvakritiikillä on lukijoilleen merkitystä</i>	181
Kimmo Ahonen <i>Naisinen katse uuteen suomalaiseen elokuvaan</i>	187
Juha Rosenqvist <i>Havaintoja 2000-luvun suomalaisesta elokuvasta</i>	190

Elävän kuvan Suomi – Johdannoksi

Petri Saarikoski | petri.saarikoski [a] utu.fi | Päätoimittaja | Yliopistonlehtori | Digitaalinen kulttuuri, Turun yliopisto

Juha Rosenqvist | juha [a] film-o-holic.com | Kriitikko | Päätoimittaja, Film-O-Holic.com

Kimmo Ahonen | kimmo.ahonen [a] tuni.fi | Toimittaja | Projektipäällikkö | Tampereen yliopisto

Käsillä on WiderScreenin erikoisnumero, joka on samalla myös juhlanumero. WiderScreenin ja sisarjulkaisunsa Film-O-Holic.comin sekä niiden taustalla olevan julkaisijayhdistyksen Filmiverkko ry:n perustamisesta tulee tänä vuonna kuluneeksi 25 vuotta. Yhdistys ja lehdet aloittivat virallisesti toimintansa vuonna 1998.

Suomalainen elokuva on ollut kummankin julkaisun keskiössä alusta lähtien. Lehdet aloittivat samaan aikaan, kun suomalainen elokuva alkoi nousta 1990-luvun aallonpohjasta. Molemmissa lehdissä on seurattu suomalaisen elokuvan nousua ja kehitystä, joka vuosituhaten vaihteessa kasvoi suorastaan ilmiöksi. Filmiverkko ry tarttui tähän heti tuoreeltaan ja toteutti yhteistyössä Kirja-Auroran kanssa suomalaista elokuvaa käsitelleen aikalaisteoksen *Taju kankaalle – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa* (2003). Kirjaa luetaan ja käytetään yhä opetustarkoituksissa.

Juhlavuoden merkeissä koettiin luontevaksi pureutua jälleen suomalaiseen elokuvaan, varsinkin siitä näkökulmasta, mitä suomalaisessa elokuvassa on viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana tapahtunut. Erikoisnumero ”Elävän kuvan Suomi” ei ole suoraa jatkumoa *Taju kankaalle* -kirjalle, mutta lähtöajatus on sama eli tarkastella suomalaista nykyelokuvaa erilaisista näkökulmista ja moninaisen kirjoittajakunnan esittelemänä. Tutkimusartikkelien rinnalla myös elokuvaa läheltä seuraavien aikalaisnäkemykset ovat tärkeitä. Ajankohtaisten havaintojen ja huomioiden avulla herätetään keskustelua, minkä lisäksi aikalaistekstit tallentavat nykyhetken näkemyksiä suomalaisesta elokuvasta myös jälkipolvien tarkasteltavaksi ja arvioitavaksi.

Suomalaisen elokuvan voi sanoa 2000-luvulla purjehtineen eteenpäin suotuisassa myötätuulessa. Kotimaiset elokuvat ovat saaneet katsojia, elokuvia tehdään Suomessa enemmän kuin vuosikymmeniin ja elokuvien kirjo on moninaistunut. Aiemmin lähinnä marginaaleihin jääneet aiheet ja tekijät pääsevät nykyään aiempaa paremmin esille jo siksi, että tekninen kehitys on madaltanut elokuvanteon kynnystä, mikä Suomessa on näkynyt pientuotantojen yleistymisenä. Parantamisen varaa on aina, mutta viimeisen kahdenkymmenen vuoden aikana suomalainen elokuva on kukoistanut ja rikastuttanut elokuvakulttuuria, mistä erikoisnumeron monipuoliset tekstit todistavat.

Numeron akateemisenä kärkenä on kolme vertaisarvioitua tutkimusartikkelia. Outi Hakolan artikkelissa tarkastellaan maahanmuuttajataustaisen elokuvaohjaajien asemaa ja merkitystä kotimaisen elokuvatuotannon kentällä. Hakola valottaa miten eri etnisistä taustoista tulevat tekijät ovat toimineet vahvoina alansa ammattilaisina, ja tarjonneet tuotannoillaan uutta, kaivattua suuntaa kotimaiselle elokuvalle. Jouko Aaltosen artikkelin keskiöön nousee suomalaisen dokumenttielokuvan mediaekologinen kaari 1990- ja 2000-luvuilla. Aaltonen luo näin kuvan dokumenttielokuvan ”kultaisesta aikakaudesta”. Petri Saarikoski puolestaan tarjoaa artikkelissaan laajan, perustutkimuksellisen lähestymistavan ”Samurai Rauni Reposaarelainen” -elokuvaan, joka oli vuonna 2016 julkaistu, marginaalisella budjetilla toteutettu porilainen pientuotanto. Uuteen aineistopohjaan perustuen tekijä pohtii sen suhdetta indie-elokuvan ja omaehtoisen elokuvan käsitteisiin.

Seuraavaksi tutkimukselliseksi kärjeksi on valikoitunut kaksi laajaa vertaisarvioitua tutkimuskatsausta. Molemmat tutkimukset tuovat konkreettisesti esille, kuinka katsaukset voivat toimia merkittävinä perustutkimuksellisinä teksteinä. Näistä ensimmäinen on Markku Reunasen ja Tero Heikkisen kirjoittama yksityiskohtainen selvitys suomalaisten lännenelokuvien historiasta. Aikaisemmissa tutkimuksissa noteerattujen, tunnettujen länkkäri-nimikkeiden rinnalla kirjoittajat nostavat esiin paljon marginaalisempia ja vähemmän tunnettuja esimerkkejä eri vuosikymmeniltä. Toisena vertaisarvioituna katsauksena on Pauliina Tuomen ja Petri Saarikosken laatima retrospektiivinen tutkimus kotimaisen tosi-tv:n lähihistoriasta. Tutkimus on merkittävä yhteenveto Pauliina Tuomen vuosia jatkuneesta tutkimuksesta, jossa nykypäivän provokatiiviset televisiotuotannot nähdään osana Suomen mediamaisen murrosta 1960-luvulta lähtien.

Numeron keskimmäisen osan avaa Jarkko Silénin katsaus suomalaisten Venäjä-dokumenttien vaiheista. Silén tuo samalla esille, miten Venäjän poliittisen ilmaston muutokset ovat näkyneet kotimaisten dokumentaristien käytännön työskentelyssä. Kuvausmahdollisuudet ovatkin hiipuneet merkittävästi vuoden 2014 Krimin miehityksen jälkeen. Petri Jokinen puolestaan valottaa esseetekstissään miten kotimaisen elokuvan suuri mestari Aki Kaurismäki on käyttänyt utooppista tilaa elokuvassa *Le Havre* (2011). Jokisen tekstissä kuvattu ranskalaiskaupunki muodostaa nostalgisen kokonaisuuden, menneitä aikoja tulkitsevan aikakapselin. Juri Nummelin puolestaan muistelee näkökulmatekstissään omia vaiheitaan Suomalaisen elokuvan festivaalin järjestäjänä. Tärkeään rooliin nousevat muistelmassa marginaaliset, vähemmät tunnetut kotimaiset elokuvat ja niiden kiinnostavat taustat. Toista näkökulmaperspektiiviä tarjoaa Lotta-Leo Laajalahti tekstissään, jossa kriittisen tarkastelun keskiöön nousee seksuaali- ja sukupuolivähemmistöjen unohdettu rooli kotimaisen elokuvan kentällä. Osion päättää Rami Nummen haastattelu dokumenttiohjaaja Kanerva Cederströmistä. Teksti tuo esille Cederströmin uran merkittäviä vaiheita ja täydentää näin osaltaan numerossa ilmestyneitä muita dokumenttiaiheisiä artikkeleja.

Numeron päätösosan aloittaa Juha Rosenqvistin kaksi tekstiä elokuvankritiikin eri ulottuvuuksista. Näistä ensimmäinen on toimitettu haastattelu suomalaisen elokuvakritiikin suuresta nimestä, Tapani Maskulasta. Vuonna 2008 tehty haastattelu valottaa Maskulan uraa ja osoittaa kuinka tärkeitä ja ajankohtaisia hänen elokuvakritiikistä nostamansa näkemykset yhä ovat. Toinen julkaisu koskee lukijatutkimusten kautta valotettua katsausta elokuvakritiikkejä lukevan yleisön tarpeista ja roolista. Rosenqvist painottaa, että varsinkin elokuvateattereissa aktiivisesti käyville elokuvakritiikillä on yhä vahvaa merkitystä. Tämän jälkeen seuraa Kimmo Ahosen kirja-arvio teoksesta *Neitoperhot ja pahanhautoja* (2023). Teoksen näkökulma naiselokuvaohjaajien kasvaneesta roolista nousee teemana esille myös numeron päättävässä Juha Rosenqvistin kolumnissa, joka luo kriitikon näkemyksen suomalaisen elokuvan 2000-luvun kenttään. Kolumni tiivistää ja luo yhteen näkemyksen suomalaisen elokuvan viimeisen kahden vuosikymmenen historiasta, joka osoittaa toiminnan kehittyneen, ammattimaistuneen ja saaneen rinnalleen uusia tulkintoja ja toimijoita. Uuden teknologian käyttö, tuotantosuhteiden muutokset sekä yleensä mediamaisen voimakas muutos ovat tuoneet haasteita kotimaiselle elokuvatuotannolle, mutta kaiken kaikkiaan numeron tekstit ovat osoituksia alan perinteiden jatkuvuudesta ja suomalaisten kuluttajien yhä jatkuvasta tarpeesta nähdä alan tuotantoja niin valkokankaalla, televisiossa kuin suoratoistopalveluissa.

Erikoisnumeron yhteydessä tehdään myös merkittävä, pysyvä uudistus WiderScreen-journaalin tarjontaan. Pitkään jatkunut kritiikin ohjaus on tuonut esille tarpeen koota yhteen kritiikkiin liittyvää aineistoa ohjaus- ja opetustyön helpottamiseksi. Filmiverkko ry käynnisti muutamia vuosia sitten digitaalisen kulttuurin koordinoiman hankkeen kritiikkiin ja kritiikin kirjoittamiseen perehdyttävän opetussivun laatimiseksi. ”[Kritiikkipakki](#)”-sivusto valmistui viime vuonna, mistä lähtien sitä on koekäytetty. Virallisesti Kritiikkipakki julkaistaan nyt WiderScreenin juhlanumeron yhteydessä, ja jää pysyvästi näkyviin journaalin pääsivun yläpalkkiin. Kyseessä on itsenäinen opetusmateriaalisivu ja tarkoitettu kaikkien asiasta kiinnostuneiden vapaaseen käyttöön.

Juhlanumeron valossa Kritiikkipakki tuo laajemmin esille yhdistyksen keskeistä toiminta-filosofiaa, jonka ydinajatuksia on ollut alusta lähtien julkaisumahdollisuuden tarjoaminen nuorille ja aloitteleville kirjoittajille. Esimerkiksi Film-O-Holicissa tämä on tarkoittanut matalan kynnyksen mahdollisuutta kirjoittaa julkaistavaa elokuvakritiikkiä. Film-O-Holic on myös pitkään ollut mukana kritiikkiin ja sen kirjoittamiseen keskittyvässä opetustoiminnassa, ja yhteistyötä on tehty erityisesti Turun yliopiston Mediatutkimuksen oppiaineen kanssa. Film-O-Holic.com on toiminut samalla kurssilaisten kirjoittamien elokuvakritiikkien julkaisupaikkana.

Yhdistys on tehnyt laajempaakin akateemista yhteistyötä Turun yliopiston puolella. Julkaisumahdollisuutta ovat hyödyntäneet erityisesti digitaalisen kulttuurin oppiaineen opiskelijat. WiderScreen on tarjonnut opiskelijoille julkaisufoorumin, jossa he ovat voineet julkaista pro gradu -työhönsä tai muuhun tutkimushankkeeseen liittyviä katsaustekstejä. Digitaalinen kulttuuri on myös vastannut journalin päätoimisesta julkaisutyöstä vuodesta 2013 alkaen. Journalissa ilmestyi myös keväällä 2020 taidekritiikkiä laaja-alaisesti tarkasteleva erikoisnumero, joka on osaltaan toiminut pohjana ja inspiraation lähteenä nyt julkaistavalle ”Elävän Kuvan Suomi” -numerolle.

Toivomme kaikille lukijoille antoisia ja sivistäviä lukuhetkiä juhlanumeron parissa! Uskomme, että numeroa tullaan hyödyntämään tulevaisuudessa alan tutkimuksen ja opetuksen yhteydessä. Numero tarjoaa myös suurelle yleisölle helposti lähestyttävän läpiluotauksen suomalaisen elokuvan lähihistoriaan ja niistä tehtyihin tulkintoihin.

Porissa ja Kaarinassa 15.11.2023

Petri

Juha

Kimmo

Numeron pääkuva: Juha Rosenqvist. Kollaasi koostuu Aki Kaurismäen elokuvan Kuolleet lehdet (2023) julistekuvasta ja Taju kankaalle (2003) -teoksen takakansikuvasta.

Maahanmuuttajataustaisten elokuvaohjaajien nousu suomalaisen elokuvan suunnannäyttäjiksi

Outi Hakola

outi.hakola [a] uef.fi

Dosentti

Itä-Suomen yliopisto



Viittaaminen: Hakola, Outi. 2023. "Maahanmuuttajataustaisten elokuvaohjaajien nousu suomalaisen elokuvan suunnannäyttäjiksi". *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/maahanmuuttajataustaisten-elokuvaohjaajien-nousu-suomalaisen-elokuvan-suunnannayttajiksi/>

Suomalainen elokuva on kasvanut yhä moninaisemmaksi tekijöiltään, tuotantotavoiltaan ja teemoiltaan. Tätä kehitystä on myös perään kuulutettu niin mediakeskusteluissa kuin alan toimijoiden ja tutkijoiden taholta. Artikkelissa tutkin, miten elokuvajournalismissa on nähty erilaisista kulttuurisista ja etnisistä taustoista tulevien maahanmuuttajataustaisten elokuvaohjaajien moninaistaneen kotimaista elokuvaa. Keskityn kolmeen elokuvantekijään, joilla on pakolaiskokemuksiin linkittyvä tausta ja jotka ovat ohjanneet kokopitkän fiktiivisen elokuvan 2000-luvulla. Zagros Manuchar on suomalaisirakilainen elokuvantekijä, jonka esikoispitkäelokuva Salpa julkaistiin vuonna 2013; Hamy Ramezan on suomalaisiranilainen elokuvaohjaaja, joka on ohjannut ja käsikirjoittanut elokuvan Ensilumi (2020); Khadar Ayderus Ahmed on suomalaissomalialainen elokuvaohjaaja, jonka käsityötä on Guled & Nasra (2021). Tutkimalla suomalaisessa lehdistössä näistä ohjaajista ja heidän elokuvistaan kirjoitettuja uutisia, elokuva-arvosteluja ja henkilöhaastatteluja tuon esille, millaista näkyvyyttä heille annettu mediakeskustelussa. Aineistosta nousee esille kolme teemaa, joihin moninaisuuden kysymys liitetään: elokuvien kansainvälistyminen, positiivisen pakolaisuuden rakentaminen ja kokemusten yleismaailmallisuus. Näiden elementtien avulla maahanmuuttajataustaisten elokuvaohjaajien nähdään antavan uutta, kaivattua suuntaa kotimaiselle elokuvalle.

Avainsanat: elokuva, kotimainen elokuva, maahanmuuttaja, pakolaisuus, elokuvajournalismi

Johdanto

Kotimaiselta elokuvalta on viime vuosina vaadittu enenevästi moninaisuuden näkyvyyttä elokuvien tuotannoissa ja sisällöissä. Moninaisuus on sateenvarjokäsite, jolla viitataan monipuolisiin etnisyyden, rodullisuuden, kielen, kansallisuuden, sukupuolisuuden, seksuaalisuuden ja vammaisuuden kysymyksiin. Suomenkielisessä keskustelussa käsitteellä haetaan usein diversiteettiä eli erilaisten kulttuurien rinnakkaiseloja. Moninaisuudella voi viitata myös pluralismiin, eli tapoihin, joilla diversiteetistä rakennetaan yhteistä kulttuuria. (The Pluralism Project 2022) Kuten Petteri Muukkonen (2017, 1) kirjoittaa, "moninaisuus on meissä kaikissa, ja me kaikki kuulumme osaksi samaa moninaisuuden kirjoa. Näin vältytään luomasta toiseuksia tai tekemästä eroa meidän ja muiden välille." Osana elokuvakulttuuria erilaisista taustoista tulevien tekijöiden on nähty monipuolistavan sisältöjä. Elokuvakriitikko Taneli Topelius (2021) kirjoittaa, että

erityisesti ”ohjaajan tausta ja sukupuoli voi vaikuttaa koko elokuvan lähtökohtaan ja tarinaan, mutta aina se vaikuttaa painotuksiin sekä elokuvan näkökulmiin.”

Kotimaiselle elokuvakulttuurille kaikenlainen moninaisuus on tervetullutta, mutta rajaan tämän artikkelin kulttuuriseen moninaisuuteen, tai toisin sanoen monikulttuurisuuteen. Tällä usein myös poliittisesti latautuneella termillä voidaan laajasti ymmärtää, miten yhteiskuntamme rakentuu eri kulttuureista ja etnisistä, kielellisistä ja uskonnollisista taustoista olevien ihmisten vuorovaikutuksesta (Saukkonen 2007, 8). Vaikka Suomi on aina ollut monikulttuurinen maa, aiheesta on keskusteltu enenevästi kasvaneen maahanmuuton myötä. Viime vuosina keskustelua monikulttuurisuudesta on käyty tilanteessa, jossa poliittisessa ja julkisessa keskustelussa puhe maahanmuutosta on värittänyt Eurooppa-keskeiseksi, kriisikeskeiseksi ja maahanmuuttajien oman äänen ja kokemusten ulos jättäväksi puheeksi (Kotilainen & Laine 2021). Tämä herättää pohtimaan, voivatko maahanmuuttajataustaiset elokuvatekijät monipuolistaa julkista keskustelua (elokuva)kulttuurin moninaisuudesta. Esimerkiksi Suomen elokuvasäätiön johtaja Lasse Saarinen kertoo *Ylen uutisille*, että 2010-luvulta alkaen maahanmuuttajataustaisten elokuvatekijöiden tukihakemukset ja tuen saanti ovat yli kaksinkertaistuneet. Saarinen pitää kehitystä hyvänä:

”Kyllä me toivomme, että tämän aavistuksen sisäsiittoisen maan ulkopuolinen katsantokanta monipuolistaisi meidän elokuviemme valikoimaa ja aihevalintoja, eli tekisi meidän elokuvatuotannostamme heterogeenisempää. Näin onkin tapahtunut selvästi.” (Yle Uutiset 29.10.2019)

Komentista voidaan lukea, miten maahanmuuttajataustaisille elokuvatekijöille asetetaan myös paineita toimia kotimaisen elokuvan uudistajina.

Näiden näkökulmien innoittamana artikkelia ohjaa kolme tutkimuskysymystä: 1) Millaisena kotimainen elokuvatuotanto näyttäytyy monikulttuurisuuden näkökulmasta? 2) Millaisia odotuksia maahanmuuttajataustaisille elokuvaohjaajille on asetettu kotimaisen elokuvan moninaistamisen suhteen? 3) Miten nämä puhuvat vertautuvat ohjaajien omaan ääneen mediakeskusteluissa? Ensimmäistä ja aihepiiriä taustoittavaa kysymystä tarkastelen Suomen elokuvasäätiön ja Elonetin, eli Kansallisen audiovisuaalisen instituutin tietokannan, julkaisemien elokuvatuotantotietojen avulla. Kahta jälkimmäistä kysymystä tarkastelen pääaineistoni, eli suomalaisen media-aineiston kautta. Aineisto on etsitty hyödyntämällä Mediacloud-ohjelman hakua suomalaisista kansallisen ja paikallisen tason lehdistä vuosilta 2013–2023. Näitä tuloksia on täydennetty Google-haulla. Aineiston merkittävimmät lähteet ovat *Helsingin Sanomat*, *Yleisradio*, *Hufvudstadsbladet*, *Ilta-Sanomat* ja *Iltalehti* sekä kulttuurilehdet *Episodi*, *Kulttuuriuutiset*, *Film-O-Holic* ja *Voima* [1]. Yhteensä aineistoon sisältyy 100 artikkelia, jotka jakautuvat elokuvauutisiin (43), arvosteluihin (28) ja henkilöhaastatteluihin (29). Mediasisällöt on lähiluettu siten, että aineistosta on etsitty toistuvia teemoja ja kiinnitetty huomiota, millaisia ilmaisuja elokuvatoimittajat ovat käyttäneet verrattuna siihen millaisia lainauksia teksteihin on valittu elokuvaohjaajilta.

Keskityn kolmeen maahanmuuttaja- ja pakolaistaustaiseen suomalaiseen elokuvaohjaajaan ja heidän kolmeen keskeiseen fiktiiviseen kokoillan elokuvaan, jotka he ovat paitsi ohjanneet myös käsikirjoittaneet. He ovat suomalaisirakilainen Zagros Manuchar ja hänen elokuvansa *Salpa* vuodelta 2013, suomalaisiranilainen Hamy Ramezan ja vuoden 2020 elokuva *Ensilumi*, ja suomalaissomalialainen Khadar Ayderus Ahmed, jonka ohjaus on vuonna 2021 julkaistu *Guled & Nasra*. Esittelen elokuvaohjaajat ja heidän tuotantonsa siltä pohjalta, millaista julkista tietoa heistä on ollut saatavilla Elonetissa, media-aineistossa, ja esimerkiksi heidän omilla verkkosivuillaan.

Koska kukin näistä elokuvaohjaajista on itsenäinen tekijä, ja heidän ohjaamansa elokuvat ovat yksilöllisiä teoksia, ei artikkelin tarkoitus ole pelkistää heitä yhteen muottiin istuvaksi ilmiöksi, joiden tekijyyttä ja teoksia voitaisiin selittää ainoastaan heidän etnisestä taustastaan ja pakolaiskokemuksista käsin. Tällaisia elokuvia on usein nimitetty maahanmuuttoelokuviksi (*migrant cinema / immigration cinema*), jossa maahanmuuttoa käsitellään teemoina, henkilöhahmojen kokemusten kautta tai maahanmuuttotaustaisten tekijöiden kautta (Ponzanesi 2011; Malmberg 2022; Hiltunen 2016; Ballesteros 2015). Tässä artikkelissa teen tietoisin poikkeuksen ja käsittelen näitä elokuvia osana kotimaista elokuvatuotantoa, jotta elokuvaohjaajien

rooli ei kapene muusta elokuvakulttuurista erilliseksi ilmiöksi. Valinta noudattaa moninaisuus-termin sisältämää näkökulmaa, jossa jokainen on yhtä lailla rakentamassa ja edustamassa suomalaista kulttuuria. Valittuja ohjaajia käsitellään kuitenkin yhdessä, koska kotimainen kulttuurijournalismi on kiinnittänyt huomiota heidän etniseen taustaansa osana elokuvan moninaisuutta.

Kotimaisen elokuvan kulttuurinen moninaisuus

Suomen kansallisfilmografia, jossa on taltioitu kotimaisen elokuvan historiaa, määrittelee kotimaisuuden seuraavasti: ”Suomessa rekisteröidyn tuotantoyhtiön ja (pääosin) Suomen kansalaisten Suomessa valmistama elokuva on katsottu *yksiselitteisesti* kotimaiseksi” (kursivointi lisätty). Kansainvälisistä yhteistuotannoista kotimaiseksi kelpaavat elokuvat, joissa puolet tuotannollisista elementeistä (tuotantoyhtiöt ja -tuki, tuotantoryhmä, esittäjät) ja muista tekijöistä (esim. kuvauspaikka ja kieli) voidaan laskea kotimaisiksi. (Suomen kansallisfilmografia)

Määrittelyt ovat joustavia, sillä ”pääosin” ja ”tuotantopisteiden” laskeminen antavat neuvottelunvaraa kotimaisuuden ymmärtämiseen. Tuotantopisteiden jakautumisen seuranta osoittaa, että yksiselitteisesti kotimaisen elokuvan osuus on laskussa: vuosina 1972–1977 kansainvälisiä yhteistyötuotantoja löytyy Elokuvasäätiön katsojatilastoinnista 10 %, 1980-luvulla yhteistuotannot laskivat neljään prosenttiin ja 1990-luvulla määrät kipusivat hitaasti ylöspäin kahdeksaan prosenttiin. Merkittävä murros on tapahtunut 2000-luvulla, sillä 2000-luvun alussa kansainvälisiä yhteistuotantoja oli jo 18 % elokuvista, 2010-luvulla määrä nousi 23 % ja 2020-luvulla ollaan toistaiseksi 24 % tuntumassa. [2] (Suomen elokuvasäätiö 2023) Nykyistä elokuvateollisuutta määrittääkin kansainvälisen yhteistyön lisääntyminen.

Kuten Suomen kansallisfilmografian pisteytysjärjestelmä osoittaa, yhteistuotannot eivät määriy vain tuotantoyhtiöiden mukaan, vaan kotimaisuuteen liittyvät myös kansallisen identiteetin piirteet, kuten kotimaisten kielten käyttö ja Suomeen sijoittuvat kuvauspaikat. Vastaavasti muista maista kertominen ei estä kotimaisuutta. Esimerkiksi Aki Kaurismäen *Le Havre* (2011) on suomalais-ranskalais-tanskalainen tuotanto, joka on ranskankielinen ja sijoittuu ranskalaiseen satamakaupunkiin. Kaurismäen taustan takia elokuva edustaa kotimaista elokuvaa, ja ohjaajaa pidetään suomalaisen elokuvan ja kulttuurin edustajana kansainvälisille yleisöille (esim. Seppälä 2017). Puolestaan animaatiopuolella monet kotimaisiin brändeihin liittyvät elokuvat, kuten useat Muumi-elokuvat, *Angry Birds* (2016) ja *Niko – lentäjän poika* (2008), ovat kutsuneet kansainvälisiä ohjaajia jättämään jälkensä kotimaisen elokuvan saralle.

Jo nämä muutamat esimerkit osoittavat, ettei kotimainen elokuva ole selvärajaista. Henry Baconin toimittamassa teoksessa *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise* (2016) tuodaan esille, miten suomalainen elokuva on aina ollut monilta toimintatavoiltaan transnationaalista. Kun tekijät ja tuotannot ylittävät rajoja yhteistyön kautta, transnationaalisuus näkyy taloudellisina ja teknologisinä toimintamalleina, mutta myös sisällöllisinä ja tyyllisinä vaikutteina, joita kotimaiset elokuvat ovat ottaneet pohjoismaisesta ja eurooppalaisesta elokuvasta, Hollywoodista ja muualta maailmasta. (Bacon 2016a) Transnationaalisuus ei tee kansallisuuteen ja kulttuuriseen identiteettiin liittyvistä kysymyksistä merkityksettömiä. Toisaalla Bacon korostaa, että kansallinen kulttuuri näyttäytyy suhteessa ulkomaisiin ilmiöihin samankaltaisuuksien ja eroavaisuuksien välityksellä. Niinpä maiden oma elokuvatuotanto tarjoaa tarinoita paikallisilla kielillä ja ehdoilla, ja siten rakentaa kansallista identiteettiä ja kulttuuriperintöä. (Bacon 2016b)

Kotimaisen elokuvan määrittelyssä identiteettikysymykset ovat herättäneet myös julkista keskustelua. Kun Yleisradio vuonna 2012 listasi elokuvakriitikoiden suositusten pohjalta ”kaikkien aikojen” parhaita kotimaisia elokuvia, listalla painottuivat vanhemmat ja kantasuomalaisten miesten tekemät elokuvat. Listauksen voittivat *Komisario Palmun erehdys* (1960, Matti Kassila), *Kauas pilvet karkaavat* (1996, Aki Kaurismäki), *Valkoinen peura* (1952, Erik Blomberg), *Tuntematon sotilas* (1955, Edvin Laine) ja *Kahdeksan surmanluotia* (1972, Mikko Niskanen), jotka kaikki kertovat tarinoita suomalaisuudesta. (Yle Uutiset 12.11.2012) Samana vuonna listauksen kanssa julkaistiin kenialais-suomalainen-virolainen *Suomen marsalkka* (*The Marshal of Finland*, 2012). Carl Gustaf Emil Mannerheimistä kertovan elokuvan ohjasi

kenialainen Gilbert Lukalia ja Mannerheimin roolin näytteli kenialainen Telley Savalas Otieno. Kotimaisen ensi-iltansa aikoihin yleisö kohahti. Osa koki ongelmalliseksi, että suomalaista kansallista identiteettiä edustavaa henkilöä näytteli tumma mies, mutta osa toivotti tervetulleeksi kansallisten myyttien ravistelun kansainvälisen tarinankerronnan kautta.

Myös alan sisällä on havahduttu moninaisuuden kysymyksiin. Audiovisuaalisen alan tuottajat (Audiovisual Producers Finland, APFI) tilasivat vuosien 2019 ja 2020 osalta elokuva- ja TV-alan diversiteettiä koskevat tilastot. Tutkimuksissa oli mukana yhteensä 34 kotimaista elokuvaa ja niiden henkilöahmot. Näistä 61 % oli miehiä, 93 % valkoisia, 97 % heteroseksuaalisia ja mukaan mahtui vain kaksi vammaista henkilöahmoa (Nieminen 2021; Rissanen, Grahn ja Mäkelä 2022). Vaikkakin kyse on vain kahdesta vuodesta, johon osuu rajattu joukko kotimaisia elokuvatuotantoja, antavat luvut viitteitä siihen, millaiset tarinat hallitsevat valkokankaita.

Kaisa Hiltunen (2016, 237) huomauttaa, että vaikka kotimaisessa elokuvassa on alusta alkaen annettu näkyvyyttä toiseudelle, kohdistui huomio pitkään maan sisäiseen toiseuteen, kuten romanien ja saamelaiden esittämiseen. Esimerkiksi Noora Kallioniemi ja Niina Siivikko (2020) ovat tutkineet 2010-luvun keskustelua siitä, miten saamelaisia on toiseutettu elokuvissa ja televisiossa ja miten kuvaustapojen tulisi muuttua ja antaa enemmän tilaa saamelaisille tekijöille. Ulkomaalaistaustaisista on usein esitetty naapurivaltioiden ihmisiä ja etnisesti monimuotoisten ryhmien kuvaaminen on ollut vähäistä. Hiltunen, joka tutki vuosien 2002–2015 fiktiivisiä kotimaisia elokuvia, toteaa, että elokuvissa kantasuomalaiset ja maahanmuuttajat asetetaan usein vastakkain. Lisäksi maahanmuuttajat jäävät sivuhahmoiksi, joiden näkökulma pääsee harvoin tarinoissa esille. (Hiltunen 2016) Yhtenä lääkkeenä elokuvien moninaistumiseen on tarjottu heterogeenistä ohjaajajoukkoa.

Kotimaista elokuvaa on aina tehty monikulttuurisesti (Elonet 2023). Elokuvan varhaisvuosina saksalaissyntyinen Kurt Jäger tuotti monia suomalaiskansallisia elokuvia 1920-luvulla. Virolainen kuvaaja Theodor Luts ja Fenno-Filmi Oy:n yksi perustajista työskenteli Suomessa vuosina 1932–1944. Valentin Vaala, Suomen elokuvahistorian yksi tuotteliaimmista ja menestyneimmistä elokuvaohjaajista, tuli suomenvenäläisestä perheestä ja ohjasi 45 kokopitkää ohjausta vuosina 1929–1963. Puolestaan kulttuurisesti monitaustainen ja Latviasta Suomeen muuttanut Teuvo Tulio tunnetaan auteur-ohjaajana, jonka omaperäinen kädenjälki on muovannut kotimaista elokuvaa. (Bacon & Laine 2020; Rytkönen 2021; Uusitalo 2002; 2013) Kun kotimaisen elokuvan tuotanto hiipui 1960-luvun jälkeen, väheni myös monikulttuuristen tekijöiden näkyvyys ja uusia maahanmuuttajataustaisia tekijöitä ei ilmaantunut vaikeuksissa olevalle alalle.

Elokuva-ala alkoi vähitellen toipua 1980-luvulla, kun uusi kantasuomalainen miestekijäpolvi astui esille. Etenkin Aki ja Mika Kaurismäki rakensivat kansainvälisyyttä panostamalla tuotannolliseen yhteistyöhön ja ajatusten sekä teosten liikkumiseen maasta toiseen, erityisesti Suomesta ulkomaille, tavalla, joka nosti kotimaisen elokuvan ja suomalaisen kulttuurin tunnettavuutta maailmalla. Harvoja maahanmuuttajataustaisia ohjaajia edusti englantilaistaustainen Neil Hardwick, joka ohjasi vuonna 1987 televisiotuotantona elokuvan *Pieni yösoitto*. Muutoin Hardwick tuli tunnetuksi kulttuurin moniosajana, joka ohjasi erityisesti revyitä ja muistetaan erityisesti yhdessä Jussi Tuomisen kanssa luomista televisiosarjoista *Tankki täyteen* (1978–1980) ja *Reinikainen* (1982–1983), joita on kiitelty suomalaisen identiteetin kiteyttämisestä.

Dokumenttielokuvan nousun myötä kotimainen elokuva alkoi jälleen moninaistua tekijöidensä kautta 1990-luvulla. Esimerkiksi brittiläinen ohjaaja ja musiikkituottaja Richard Stanley ohjasi yhdessä suomalaissveitsiläisen Paul Brückin kanssa dokumenttielokuvan *Avanti! Villa Mairea* (1991). Samoin englantilaisesta tausta tuleva, joskin Suomessa kasvanut John Webster aloitti dokumenttielokuvauraansa kokopitkällä elokuvalla *Sukkien euroelämää* (1999). 2000-luvun alkuvuosina dokumenttikentälle astelivat esimerkiksi nenetsitaustainen Anastasia Lapsui, joka on ohjannut Markus Lehmuskallion kanssa elokuvia alkuperäiskansoista, suomalaisiranilainen Alexis Kouros, joka ohjasi yhdessä Kari Tervon kanssa iranilaisen henkilödokumentin *Ilman tytärtäni* (2002) ja suomalais-amerikkalais-irlantilainen Donagh Coleman, jonka dokumentit kertovat Himalajalla asuvasta paimentolaisperheestä *Kivilaitumet* (2009) ja tiibetiläisesti

runonlaulajasta *Sanansaattaja* (2012). Samalla he toivat eri kulttuuripiirien kokemuksia kotimaisen elokuvan piiriin, joskin tämän ilmiön rakentamiseen ovat osallistuneet myös kantasuomalaiset dokumenttielokuvantekijät.

Seuraava murros tapahtui 2010-luvulla. Dokumenttielokuvien teossa esille nousivat muun muassa suomenbulgarialainen Tonislav Hristov, amerikansuomalainen Paul J. Vogel, marokkolainen ja Suomessa työskentelevä Mohamed El Abdoudi, suomalaisbolivialinen Jussi Oroza, suomenmarokkolainen Khalid Laboudi ja suomeniranilainen Amir Escandari. Myös fiktiopuolelle nousi uusia tekijöitä, kun suomenunkarilainen Márton Jelinkó ohjasi kokoillan elokuvat *Pystyssä* (2011) ja *Lunastus* (2015), Hristov julkaisi ensimmäisen fiktioelokuvansa *Laupias taksikuski* (2023) ja suomeniranilainen Mazdak Nassir on ohjannut useita lyhytelokuvia. Etenkin dokumenttielokuva ja lyhytelokuva ovat olleet monelle maahanmuuttajataustaiselle väylä elokuvantekoon, mikä näkyy myös tässä artikkelissa lähemmin tarkasteltujen Manucharin, Ramezanin ja Ahmedin kohdalla.

Manuchar, Ramezan ja Ahmed elokuvanteossa

Zagros Manuchar (s. 1990) saapui Suomeen pakolaisena Pohjois-Irakin Kurdistanista neljävuotiaana. Pakolaisperhe asettui Espooseen. Manuchar kiinnostui jo nuorena kirjallisuudesta ja teatterista, ja hän on kertonut haaveilleensa näyttelijän tai runoilijan urasta ([HBL.fi 18.11.2013](#)). Osittain kielirajoitteiden takia elokuva alkoi kiinnostaa häntä ja *Helsingin Sanomien* haastattelussa hän kertoo kokeneensa, miten ”elokuvan runolliset mahdollisuudet voivat ylittää kielen ja kulttuurin rajat” ([Helsingin Sanomat 20.11.2013](#)). Ensimmäisen lyhytelokuvansa *Vastavirtaan* (2006) Manuchar teki jo 15-vuotiaana. Tämän jälkeen hän teki näyttelijäntöitä muun muassa Dome Karukosken tv-sarjassa *Veljet* (2007). *Film-O-Holicin* haastattelussa Manuchar kuvailee, miten Karukoski myös opetti hänelle kuvausten jälkeen elokuvantekoa ([Film-O-Holic.com 20.11.2013](#)). Näyttelemisen ohella hän ohjasi lyhytelokuvat *Näkökulma* (2007), *Ei kenenkään maa* (2009) ja *Vielä tämän hetken* (2009).

Ensimmäisen ja toistaiseksi ainoan käsikirjoittamansa ja ohjaamansa näytelmäelokuvan Manuchar julkaisi vuonna 2013. Elokuva tuotettiin ilman perinteisiä tukikanavia ja pienellä resursseilla. *Salpa* kertoo 14-vuotiaasta Henristä, joka kärsii änkytyksestä ja sitä myöten eristäytyneisyyden ja yksinäisyyden kokemuksista. Tämän jälkeen Manuchar on työskennellyt videotaiteen, valokuvan ja tekstien kanssa, hän on ohjannut taidetyöpajoja ja elokuvatyöpajoja nuorille ja vuonna 2021 hän valmistui Taideyliopiston kuvataideakatemiasta. Manuchar (2023) kuvailee olevansa kiinnostunut lapsuuden, yksinäisyyden, väkivallan sekä rakastetuksi ja nähdyksi tulemisen kysymyksistä, eli samoista teemoista, jotka olivat mukana *Salpa*-elokuvassa.

Hamy Ramezan (s. 1979) syntyi Iranissa, josta hänen perheensä lähti sotaa pakoona 1980-luvun loppupuolella. Pakomatka kesti muutaman vuoden ja kulki Turkin ja silloisen Jugoslavian kautta pakolaisleirille. Saatuaan pakolaisstatuksen perhe saapui Suomeen 1989. Perhe asui hetken Malmilla, mutta asettui pysyvämmiin Kauniaisiiin, jossa Ramezan asui nuoruutensa. ([Yle Uutiset 27.10.2019](#)) Suomessa perheen isä hankki videokameran, jotta sukulaisille voitaisiin lähettää kuulumisia. Ramezan innostui videokuvaamisesta ja hän on haastatteluissa kertonut, miten kantoi kameraa mukaansa eri paikkoihin ja esitteli viikon tapahtumia perhelleen ”Hamy’s Late Show:na” ([Yle Uutiset 27.10.2019](#)). Lukion jälkeen Ramezan liittyi mukaan teatteritoimintaan, ja tehtyään monenlaisia töitä hän lähti 25-vuotiaana opiskelemaan elokuvaa Farnhamin yliopistoon Etelä-Englantiin ([Apu 3.10.2020](#)). Opintojensa jälkeen Ramezan palasi Suomeen ja teki lyhytelokuvia (*Auringon lapset*, 2008; *Viikko ennen vappua*, 2009) ja kokeellista elokuvaa (*The Last Winter*, 2008, yhdessä Ilmari Ahon kanssa). Kun hänen lyhytelokuvansa *Paratiisin avaimet* (2014) palkittiin Tampereen lyhytelokuvafestivaaleilla ja yhdessä Ruango Nyonin kanssa ohjattu *Kuuntele* (2014) sai palkintoja usealla kansainvälisellä festivaalilla, ohjaajasta alettiin odottaa kiinnostavaa nimeä kotimaiselle elokuvakentälle.

Ensimmäinen Ramezanin pitkä ohjaustyö on vuonna 2016 julkaistu dokumenttielokuva *Tuntematon pakolainen*, jossa Ramezan kulkee yhdessä koomikko Ali Jahangirin kanssa Kreikkaan rantautuneiden pakolaisten mukana. Dokumentti tuo esille Eurooppaan rantautuneen pakolaisaallon inhimillisiä kasvoja. Ramezan on kuvannut, että ”näitä ihmisiä ei ole edustettu kovin hyvin. On puhuttu virrasta ja vaikka mistä. On herätetty pelkoa. Tiesin, että asia ei ole näin” ([Yle Uutiset 12.3.2016](#)). Pakolaisteemaan liittyy myös Ramezanin ensimmäinen pitkä näytelmäelokuva *Ensilumi* (2020). *Ensilumi* kertoo nelihenkisestä Mehdipourin perheestä, joka asuu suomalaisessa vastaanottokeskuksesta ja odottaa tietoa turvapaikkapäätöksestä.

Khadar Ayderus Ahmed (s. 1981) on syntyisin Somaliasta, josta hän pakeni sotaa 10-vuotiaana ensin Etiopiaan. Helsinkiin Ahmed päätyi perheensä kanssa vuonna 1997 saatuaan turvapaikan pakolaisuuden ja perheenyhdistämisen perusteella. Perhe asettui Jakomäkeen, jossa 16-vuotias Ahmed alkoi opetella Suomea. Ahmed on kertonut *Helsingin Sanomien* haastatteluissa, miten erilaiseen kulttuuriin sopeutumisessa auttoivat elokuvat. Erityisesti hän samastui Gus van Zantin *Elämä Edessä* (*Finding Forrester*, 2000) -elokuvaan, joka kertoo mustan nuorukaisen ja valkoisen kirjailijan ystävytydestä. Elokuva innosti häntä käsikirjoittamisen pariin: ”Useimmat elokuvat olivat valkoisten tekemiä ja näyttelemiä. Me halusimme nähdä meidän näköisiä ihmisiä.” ([Helsingin Sanomat 3.7.2021](#)) Elokuvantekoon Ahmed sai ensioppinsa Helsingin kaupungin järjestämästä videopajasta, jonka jälkeen hän pääsi harjoittelijaksi Claes Olssonin Kino Productioniin. ([Voima 8.11.2011.](#)) Käännekohtaksi Ahmed tunnistaa hetken, jolloin Auli Mantila kiinnostui hänen tekstistään ja ryhtyi mentoroimaan nuorukaista ja kannusti häntä kirjoittamaan itsensä kaltaisista ihmisistä ([Helsingin Sanomat 25.2.2017](#)). Kun Ahmedin käsikirjoitus *Kaupunkilaisia* voitti Suomalaisen novellielokuvan kilpailussa, lyhytelokuva pääsi tuotantoon Juho Kuosmasen ohjaamana vuonna 2008. Teoksen hyvä vastaanotto ei kuitenkaan avannut ovia suomalaiseen elokuvamaailmaan.

Ahmed jatkoi käsikirjoitusten hiontaa ja kirjoitti ensimmäisen version *Guled & Nasrasta* jo vuonna 2011. Versio sai myös kunniamaininnan Abu Dhabin kilpailussa ([Voima 8.11.2011.](#)). Ahmed muistelee ajatelleensa, ettei käsikirjoitus soveltuisi suomalaiselle ohjaajalle, joten hän päätti hankkia itselleen ohjauskokemusta ([Karjalainen 8.7.2021](#)). Vuonna 2014 valmistuikin Ahmedin ensimmäinen lyhytelokuva *Me ei vietetä joulua*. Vuotta myöhemmin 2015 Ahmed sai stipendin Cannes Cinedondation -residenssiin Pariisiin, missä hän pääsi ammattilaisten koulutukseen ja parantamaan käsikirjoitustaan haudankaivaja Guledista. Samoihin aikoihin kuvattiin hänen käsikirjoituksensa *Saattokeikka* (2017). Elokuvan, jossa leskimies Veikko ja maahanmuuttajataustainen Kamal tutustuvat, ohjasi Samuli Valkama. Ahmed jatkoi ohjauskokemusten hankintaa, jotta voisi kertoa itse omia tarinoitaan. Vuonna 2017 valmistui *Yövaras*, josta kriitikko Harri Römpötti kirjoittaa, että vaikkakin tarinaa kerrotaan maahanmuuttajien kautta, eivät heidän taustansa ja ihonvärinsä ole hahmoja määrittelevä ominaisuus. Römpötti toivottaa lyhytelokuvan tervetulleeksi moninaistamaan kotimaisen elokuvan samaistumismahdollisuuksia. ([Helsingin Sanomat 27.2.2018](#))

Samoihin aikoihin, vuonna 2017, suomalainen tuotantoyhtiö Bufo tarttui Ahmedin käsikirjoitukseen, josta muotoutui ohjaajan esikoisohjaus *Guled & Nasra* (2021). Projektin oli monella tapaa epätyypillinen kotimaisen elokuvankentällä, sillä somalialaisesta haudankaivajasta ja hänen perheestään kertova elokuva kuvattiin Afrikassa ja on somaliankielinen. Lopputulos sai erinomaisen vastaanoton: se pääsi mukaan Cannesin kriitikoiden viikon tiukasti valittuun ohjelmistoon, voitti palkintoja erilaisilla elokuvafestivaaleilla ja nimettiin Somalian toimesta Oscar-ehdokkaaksi.

Moninaisuus ja kansainvälistyminen mediakeskusteluissa

Yllä kuvattuja kolmea elokuvaohjaajaa yhdistää maahanmuuttajuus ja elokuvajournalismissa korostetaan heidän kantasomalaisista eroavaa etnistä ja kulttuurista taustaansa. Esimerkiksi *Film-O-Holicin* haastattelussa erottelua korostetaan kuvailemalla Manucharin olemusta (tällainen kuvailu ei tosin ole poikkeuksellista henkilöhaastatteluissa):

”Paksu, kihara tukka, avoimen lempeät silmät ja ystävällisyys, joka huokuu nuoresta miehestä. Zagros Manucharin olemus ei ole tyyppillinen suomalainen, mutta ei hän vaikuta myöskään tyyppilliseltä parikymppiseltä. Hiljaisessa, punnitussa puheessa kaikuvat painavat sanat, myötätunto ja nöyryys.” ([Film-O-Holic.com 20.11.2013](#))

Vastaavasti *Helsingin Sanomien* haastattelussa kuvataan haastatteluhetkeä Ahmedin kanssa:

”On elokuvallinen hetki. Kahvilassa istuvat suomalaiset vilkuilevat uteliaasti 40-vuotiasta suomensomalia, jota haastatellaan. He eivät tiedä, kuka hän on.” ([Helsingin Sanomat 3.7.2021](#))

Näissä kuvauksissa ohjaajat asetetaan lempeästi erilleen tavalla, jolla korostetaan elokuvantekijän tuomaa moninaisuutta elokuvakentälle ja vihjataan heidän poikkeuksellisuudestaan.

Kun Manucharin *Salpa*-elokuva valmistui vuonna 2013, sitä markkinoitiin ensimmäisenä pakolaisen tekemänä kokoillan elokuvana. Muutoin elokuvan käsittely mediassa kohdistui lähinnä ohjaajan nuoruuteen ja kokemattomuuteen, ei niinkään kotimaisen elokuvatuotannon moninaisuuteen. Seitsemän vuotta myöhemmin Ramezanin *Ensilumen* tullessa ensi-iltaan keskustelun sävy oli erilaista. Julkinen keskustelu elokuvan moninaisuudesta oli vauhdittunut ja Ramezan liitettiin tähän ilmiöön sekä taustansa että maahanmuuttajista kertovan elokuvan teemojen kautta. *Ilta-Sanomien* kriitikko korostaa *Ensilumen* olevan ”vahvasti ohjaajansa näköinen elokuva” ja Ramezanin olevan ”rohkaiseva osoitus siitä, että suomalaisten miesohjaajien kärjessä on tilaa myös muille kuin keski-ikäisille valkoisille miehille.” Artikkelissaan Topelius korostaa monitaustaisten tekijöiden tuottavan moninaisempaa ja kiinnostavampaa valikoimaa kotimaisen elokuvan kentälle. ([Ilta-Sanomien 11.2.2021](#))

Kotimaisen elokuvan moninaisuus jää kuitenkin toiseksi kansainvälisyyden rinnalla. *Ensilumen* kansainvälisistä palkintoehdokkuuksista ja esityksistä uutisoitiin vilkkaasti. Samoin elokuva-arvosteluissa korostettiin elokuvan kansainvälistä potentiaalia, ja huomioitiin Ramezanin brittiläinen koulutustausta ja iranilainen vahva elokuvaperinne. Yksi kriitikko palaa *Ensilumen* pariin televisioesityksen alla, kun elokuva on jo niittänyt mainetta Suomen rajojen ulkopuolella. Hän liittyy elokuvan trendiin, jossa ”Suomi-elokuva kansainvälistyy, myös aihepiireiltään.” ([Helsingin Sanomat 18.12.2021](#)) Haastattelijatkin tunnistavat Ramezanin lähtökohtaisesti kansainväliseksi elokuvantekijäksi, joka voi tuoda tunnustusta kotimaiselle elokuvalle. Kansainvälisyyttä korostaa myös Berliinin elokuvajuhlien uutisoinnin yhteyteen valittu lainaus Ramezanilta:

”Teen elokuvia totta kai suomalaisille, mutta aina niitä kuitenkin tekee myös kansainväliselle yleisölle. Elokuvan pitää toimia joka maassa jos se on tarpeeksi hyvä.” ([Yle Uutiset 2.3.2021](#))

Kansainvälinen tunnustus näyttäytyy piirteinä, joka oikeuttaa näiden elokuvantekijöiden paikkaa kotimaisen elokuvan kentällä. Korostuneimmin ilmiö näkyy palkintouutisoinnissa Ahmedin *Guled & Nasra* -elokuvasta. Kun elokuvaa ehdotettiin Somalian edustajaksi Oscar-palkintoon, uutisoinnin yhteydessä jännitettiin, lasketaanko elokuva riittävän somalialaiseksi sen suomalaisten tekijöiden takia. Vastaavasti elokuvan kotimaisuutta ei kyseenalaistettu, vaan sen korostettiin olevan ”ensimmäinen suomalaiselokuva, joka on kuvattu kokonaan Afrikan mantereella, ja ensimmäinen täysin somalinkielinen suomalaiselokuva” ([Yle Uutiset 29.11.2021](#)). Suomalaisuutta toistava lausahdus osoittaa, miten kansainvälinen lähestymistapa ja menestys halutaan osaksi kotimaista elokuvakulttuuria. Ilmiö toistuu elokuva-arvioissa:

”Elokuva on kaiken huomionsa ansainnut, ja se ansaitsee sen myös Suomessa, koska se on suomalaisen työryhmän tekemä, suomalainen elokuva. Tuntuu vähän tyhmältä alleviivata tätä, mutta tehdään nyt asia kuitenkin selväksi.” ([Helsingin Sanomat 11.11.2021](#))

Siten monikulttuurinen suomalaisuus ja kansainvälisyys kulkevat rinnakkain; Ahmed nähdään kotimaisena ohjaajana, jolla on tarvittava kulttuurinen tuntemus Somaliasta voidakseen kertoa sen tarinoita.



Kuva 1. Ahmedin haastattelu Yle-Aamussa 11.11.2021 on kehystetty kansainvälistymisen tematiikalla. (Kuvakaappaus: Yle-Aamun klipit 2020–2021b)

Haastattelijoiden haluun korostaa suomalaisuutta rinnastuvat Ahmedin omat puheenvuorot osana haastatteluja, joissa hän korostaa tarinan ja sen kertojien somalialaisuutta. Hän painottaa Somaliaa tarinoiden kulttuurina, josta tähän mennessä ei ole tehty somalialaisten toimesta elokuvia. Sen sijaan maahan sijoittuneet tai siitä kertovat elokuvat ovat esittäneet heidät ”merirosvoina, radikaaleina, terroristeina.” ([Helsingin Sanomat 8.7.2021](#)) Hän kuvaa elokuvaansa merkittävänä somalialaisille, jotka voivat nyt tunnistaa itsensä tarinasta ilman länsimaista filtriä. Yhdessä haastattelussa Ahmed toki antaa kunniaa Suomen vaikutuksille, joskin hieman surullisessa yhteydessä:

”Jos en olisi kokenut yhtä paljon rasismia kuin mitä olen kokenut, en olisi arvostanut omaa kulttuuriani. Ja jos en olisi arvostanut omaa kulttuuriani, en olisi tehnyt elokuvaa omalla äidinkielelläni, enkä olisi nyt tässä tekemässä historiaa elokuvamaailmassa.” ([Helsingin Sanomat 3.7.2021](#))

Haastattelijoiden ja ohjaajan kommenttien ristiriitaisuudet osoittavat, että siinä missä Ahmed korostaa somalialaisia juuriaan, haastattelijat tulkitsevat nämä juuret kansainvälisyytenä, josta suomalainen elokuvateollisuus voi olla ylpeä.

Mediakeskusteluissa, etenkin Ramezanin ja Ahmedin kohdalla, kotimaisen elokuvan monikulttuurisuus ja kansainvälisyys kietoutuvat yhteen. *Yleisradion* artikkelissa Suomen elokuvasäätiön edustajana Jaana Puskala selittää kotimaisen elokuvan kansainvälisen suosion kasvua uudella lahjakkaalla tekijäjoukolla, jolla on suhteita Suomen rajojen ulkopuolelle. Hän myös korostaa, että monet nykyelokuvista ovat lähtökohdiltaan kansainvälisiä: ”*Ensilumi* sekä *Guled & Nasra* eivät ole edes suomenkielisiä, eli ne ovat jotain muuta kuin perinteistä Suomi-elokuvaa”. Artikkelissa Puskala muistuttaa, ettei selityksiä tule yksinkertaistaa, vaan rikkautena on paitsi elokuvien yksilöllisyys myös tekijöiden moninaiset ja omanlaiset taustat. ([Yle Uutiset 10.12.2021](#)) Vastaavasti *Svenska Ylen* artikkelissa ulkomaiset elokuvatoimittajat Wendy Mitchelliltä ja Alissa Simonilta selittävät suomalaisten elokuvien suosion kasvua elokuvatekijöiden ammattimaistumisella, etnisesti ja sukupuolen suhteen moninaisemmalla tekijäjoukolla ja positiivisilla kuvauksilla maahanmuuttajista ([Svenska Yle 11.3.2020](#)). Tällä tavoin kotimaisen elokuvan moninaistumisen nähdään myös tukevan elokuvakulttuurimme toivottua kansainvälistymistä, mikä vastavuoroisesti oikeuttaa kulttuurisen moninaisuuden tavoitteita.

Positiivisen pakolaisuuden rakentaminen

Elokvakulttuurin moninaistumisen kysymykseen liitetään elokuvaohjaajien tausta, mukaan lukien pakolaisuuden kysymykset. Vaikka Manucharin *Salpa* ei käsittele pakolaisuuden tai maahanmuuton kysymyksiä, mediahaastatteluissa hänen pakolaistaustansa korostetaan keskeisenä, jopa elokuvaa selittävänä teemana. Haastatteluissa tuodaan esille, miten Manucharin kokemukset ovat tuottaneet ulkopuolisuuden tunnetta ([Helsingin Sanomat 20.11.2013](#); [Film-O-Holic.com 20.11.2013](#)), mikä vastaavasti vaikuttaa *Salvan* tarinaan yksinäisestä ja eristäytyneestä pojasta. Tosin joissain haastatteluissa annetaan tilaa ohjaajan kritiikille: ”Kun katsoo yhteisön ulkopuolelta, näkee kaiken eri tavalla. En kuitenkaan halunnut jäädä vain omaan näkökulmaani ja taustaani, vaan käsitellä yhteisiä asioita, yhteisiä kokemuksia”. ([Kansan Uutiset 20.11.2013](#)) Ohjaaja siten yrittää asettua pakolaisuuskategorian selittävyden ulkopuolelle.

Elokuva-arvosteluissa pakolaisuuden tematiikka näkyi mielenkiintoisella tavalla. Suurin osa arvioista nosti esille, miten Manuchar tuli Suomeen pakolaisena ja miten hänen elokuvansa on ensimmäinen Suomessa pakolaistaustaisen ihmisen ohjaama. Muutamassa arviossa taustan ja elokuvan yhteyttä etsitään haastattelujen tavoin ulkopuolisuuden tunteesta ja yksinäisyyden kokemuksesta mutta näkökulmaa myös kritisoitiin, sillä sen mainittiin nousevan lähinnä elokuvan markkinointimateriaalista. Monet arvioijat toteavatkin, ettei elokuvan aihe liity tekijänsä taustaan. Yksi jopa kysy, ”anteeksi nyt vain, mutta mitä sitten?” ([Iltalehti 21.11.2013](#)). Elokuva sai kokonaisuutena ristiriitaisen vastaanoton, sillä sitä pidettiin pelkistettynä elokuvana, jossa näkyy liiaksi tekijän nuori ikä ja kokemattomuus. Kriitikoiden tapa käsitellä pakolaistaustaa luo kuvan, että ohjaajan omakohtainen tausta ja kokemus nähdään kiinnostavana vain, jos se on merkittävää elokuvan sisältöjen ymmärtämiselle.

Huomio vertautuu Ramezanin *Ensilumi*-elokuvasta kirjoitettuihin arvosteluihin. Merkittävä osa kritikoista aloittaa Ramezanin pakolaistaustasta, joka sidotaan siihen, miten suomalaisessa vastaanottokeskuksessa asuvan pakolaisperheen tarina on ohjaajalle henkilökohtainen ja perustuu osittain hänen lapsuuden kokemuksiinsa. Ramezanin taustan nähdäänkin olevan merkittävä elokuvan sisältöjen ja sen tunnemaailman autenttisuuden takaamisessa. Ohjaajan tausta antaa uskottavuutta ja lisäarvoa elokuvalle.

Henkilöhaastatteluissa Ramezanin pakolaiskokemuksiin puututaan yksityiskohtaisesti ja keskustelu liitetään Euroopan muuttuneeseen maahanmuuttokeskusteluun, jota vuoden 2015 pakolaiskriisi muovasi. Ramezan nostaakin tilannetta esille kertomalla, miten hän koki puheet pakolaisvirroista ahdistavina:

”Yhtäkkiä olin osa valtavaa massaa, joka median mukaan oli tullut tuhoamaan eurooppalaista elämää. Pelkäsin, että joudun aloittamaan kaiken alusta, sietämään ja käsittelemään ihmisten vihaa ja pelkoa, taistelemaan taas yhteiskunnallisesta asemastani.” ([Yle Uutiset 27.10.2019](#))

Ramezan kuvaa, miten tästä kokemuksesta syntyi dokumenttielokuva *Tuntematon pakolainen*, jolla hän halusi vähentää ihmisten kokemaa pelkoa ja nähdä pakolaiset tavallisina ihmisinä ([Yle Uutiset 12.3.2016](#)). Haastatteluissa Ramezan tuo esille, miten pakolaistilanne vaikutti myös *Ensilumen* syntymiseen ja etenkin sen monivuotiseen käsikirjoitusprosessiin. Ramezan tarkastelee työtään jälkikäteen ja analysoi purkaneensa ensin omia traumojaan ja epäluottamustaan. Lopulta traumaterapia auttoi häntä tunnistamaan kokemuksissaan positiivisia puolia, minkä jälkeen hän vaihtoi elokuvansa näkökulman perheen sisäiseen yhteyteen. Hän toteaa muun muassa, että ”aiemmin minua ärsytti ihmiset, jotka yrittivät nähdä vastoinkäymisissä asian positiivisen puolen. Nykyisin ihailen sellaisia ihmisiä.” ([Helsingin Sanomat 16.10.2020](#))

Haastatteluissa Ramezan korostaakin, että elokuvallaan hän haluaa tuoda esille, ettei pakolaisten elämä ole vain synkkää ja negatiivista, vaan *Ensilumessakin* ”Mehdipourien elämä on rikasta, täynnä intoa, toivoa ja janoa elämään. He pystyvät tai ainakin pakottautuvat olemaan hetkessä läsnä lasten takia.” ([Yle Uutiset 27.10.2019](#)) Yle-aamun haastattelijan kiittäessä pakolaiskuvaston kääntämisestä positiiviseksi, Ramezan toteaa, ettei kyse ole kääntämisestä, vaan emotionaalisesta totuudesta, sillä pakolaisuuteen sisältyy yhtä lailla iloa ja yhteenkuuluvuutta kuin selviytymistäkin ([Yle-aamun klipit 2020–2021b](#)).



Kuva 2. Ohjaaja Ramezan kertomassa elokuvastaan *Ensilumi* Yle-aamussa 12.10.2022. (Kuvakaappaus Yle Areena 12.10.2020).

Haastattelujen positiivinen tunnelma ulottuu elokuva-arvioihin. *Ensilumi* saa kiitosta siitä, että kertoessaan pakolaisperheen tarinan se ei sorru surkuttelemaan ja keskittymään traagisiin ja synkkiin kohtaloihin. Sen sijaan kuvataan, miten ”elokuvan vallitseva mielentila on empatia ja rakkaus” ([Helsingin Sanomat 15.10.2020](#)). *Episodin* arviossa elokuva nähdään poikkeuksellisena kotimaisena maahanmuuttajatarinana, jossa päähenkilöistä rakennetaan ihmisiä, eikä tilastojen esimerkkejä. Samalla Suomesta annetaan positiivinen kuva, eikä elokuvassa esiinny rasismia eikä siinä luoda vastakkainasetteluja. ([Episodi 16.10.2020](#)) Toinen arvioija kirjoittaa:

”Tämän filmin edessä saa olla ylpeä suomalaisuudestaan. Vaikka se ei ole ronski, se on visuaalisesti viehättävä ja ennen kaikkea lämmin kertomus siitä, kuinka ihminen ja perhe kaiken kestää voi.” ([Film-O-Holic.com 16.10.2020a](#))

Arvioiden mukaan positiivinen tunnelma lisää lähestyttävyyttä, minkä kautta elokuva onnistuu moninaistamaan ja inhimillistämään maahanmuuttajien representaatioita.

Vaikka *Ensilumen* kohdalla Ramezanin pakolaistausta ja elokuvan aihe ruokkivat toisiaan mediakeskusteluissa, henkilöhaastatteluissa Ramezan myös kyseenalaistaa pakolaisuuden korostamista. *Yleisradion* haastattelussa Ramezan kritisoi, miten hänen lyhytelokuvansa on pelkistetty pakolaistarinoiksi: ”Jos elokuvassani esiintyy nainen burkhassa, niin se on heti pakolaiselokuva. Vaikka siinä on paljon muitakin merkityksiä.” ([Yle Uutiset 12.3.2016](#)) Haastattelijalle toteaaakin yleisölleen:

”Haastattelusta tulee sellainen tunne, että ohjaaja ei halua edustaa mitään vähemmistöä. Hän haluaa olla vain ihminen, niin kuin hänen elokuvansa henkilötkin ovat.” ([Yle Uutiset 12.3.2016](#))

Tätä tukee toisaalla ilmenevä Ramezanin toivomus, että elokuvantekijät nähtäisiin taitelijoina: ”Jos tekee universaalien tarinain, ei siinä tänä vuonna tarvitse olla pakolaisia tai ei sen tarvitse liittyä naisiin” ([Voima 30.9.2020](#)). Tästä huolimatta harvassa haastattelussa päästään kovin kauas pakolaistaustasta.

Helsingin Sanomien haastattelussa otetaan hieman erilainen näkökulma, kun Ramezan on kutsuttu esittelemään lapsuuden maisemiaan Kaunaisiin. Nyt etsitään ohjaajan juuria ja kiinnittymistä suomalaiseen yhteiskuntaan. Samalla annetaan tilaa Ramezanin turhautumiselle siihen, miten häneltä aina kysytään hänen taustastaan, jolloin hän painottaa, ettei pakolaisuus ole identiteetti itsessään. ([Helsingin Sanomat](#)

16.10.2020) Sama kritiikki median kiinnostusta pakolaistaustaan nousee esille myös Ahmedin haastatteluista. *Yleisradion* artikkelissa haastattelija toteaa, ettei Ahmed ”miehellään korosta maahanmuuttajataustansa, koska hän on ja haluaa olla ensisijaisesti elokuvantekijä.” (Yle Uutiset 7.7.2021) Tästä huolimatta uutisointi usein toistaa pakolaiskertomusta, vaikka myös Ahmedin kanssa vierailaan hänen helsinkiläisjuurillaan Jakomäessä.

Ahmedin kohdalla haastatteluissa tuodaan esille hienovaraista kritiikkiä kotimaista elokuvateollisuutta kohtaan. Ahmedin tukkoista tietä elokuva-alalle kommentoidaan alalle tyypillisenä piirteenä, mutta samalla erityisen haastavana hänen etnisen taustansa takia. Ahmedin annetaan kertoa:

”Tajusin, että en tule koskaan olemaan yhtä etuoikeutettu kuin kantasuomalaiset. Jos olisin jäänyt odottamaan mahdollisuutta muilta, odottaisin edelleen. Ymmärsin, että minun on luotava kaikki itse.” (Helsingin Sanomat 3.7.2021)

Toisissa haastatteluissa lähdetään haastamaan suomalaista elokuvateollisuutta – kenties toimittajalähtöisesti, sillä Ylen haastattelija kuvailee, miten Ahmed ”kuitenkin kommentoi tilannetta”, ja jatkaa lainauksella:

”Sitä, miksi suomalainen elokuva ja televisio on niin valkoista, pitäisi kysyä valta-asemassa olevilta ihmisiltä, jotka päättävät millaisia elokuvia tehdään, kenen tarinoita kerrotaan ja ketä valitaan rooleihin. Tekijöitä kyllä löytyy käsikirjoittajista näyttelijöihin ja ohjaajiin.” (Yle Uutiset 7.7.2021)

Samoin Film-O-Holicin haastattelussa Ahmed toivoo ”avoimuutta eri näköisille ihmisille, eri taustaisille ihmisille, eri vähemmistöille, seksuaalivähemmistöille, kaikille. Ei pelkäästään kameran edessä vaan myös kameran takana. Vaaditaan rohkeita tekijöitä.” (Film-O-Holic.com 12.11.2021) Näissä keskusteluissa kantasuomalaisesta poikkeava etninen tausta ja pakolaisuus nähdään moninaistavan kotimaista elokuvaa tavalla, jota myös toimittajat ovat lähteneet peräänkuuluttamaan.

Pakolaisuus näyttäytyy mediakeskusteluissa haastavana teemana. Yhtäältä suomalainen media näkee sen tekijyyteen liittyvänä piirteenä, joka tekee ohjaajista ja heidän töistään erityisiä. Samalla rakennetaan ”positiivisen” pakolaisuuden kuvaa. Osallistuminen elokuvakulttuurin luomiseen ja kantasuomalaisesta elokuvakerronnasta poikkeavat positiiviset ja lämpimät kuvaukset moninaisista ihmisistä palkitaan kehuilla, jotka erottavat ohjaajat paitsi muista pakolaisista myös kantasuomalaisista. Siten heidät nähdään positiivisina esimerkkeinä pakolaisuudesta. Mediassa annetaan kuitenkin tilaa myös ohjaajien kritiikille, jossa he ottavat etäisyyttä ulkopuolelta määriteltyyn pakolaisidentiteettiin. Esimerkiksi *Yle uutisten* haastattelussa Ramezan painottaa, miten ”oli helpottavaa tajuta, että olen vain Hamy Ramezan. Ja ihan samalla tavalla jokainen kohtaamani ihminen on oma itsensä, ilman lokeroita ja ennakoasenteita” (Yle Uutiset 9.10.2020). Ohjaajat korostavatkin monikulttuurista taustansa, ei vain pakolaisuutta, jonain, mikä vaikuttaa heidän näkemyksiinsä elokuvasta ja kulttuurista.

Elokvien universaalius

Kolmanneksi teemaksi moninaisuuden ja pakolaisuuden rinnalle nousee kysymys elokuvien yleismaailmallisuudesta. Yleismaailmallisuus, tai universaalius, viittaa abstrakteihin ominaisuuksiin, jotka koskeva monia yksilöitä, kuten oikeudenmukaisuus, hyvyys tai erilaiset tunnekokemukset (Tieteen termipankki 2023). Kun media toteaa, että Manucharin, Ramezanin ja Ahmedin elokuvat moninaistavat kuvaa siitä, keiden tarinat kuuluvat osaksi suomalaista kansallista kertomusta, painotetaan usein elokuvien kertovan universaalisesti samaistuttavia tarinoita. Vastaavaan universaaliuden korostamisteen harvoin törmää kantasuomalaisten tekemien elokuvien kohdalla.

Tarinamalli korostuu *Guled & Nasran* yhteydessä, sillä Somaliassa kuvatun elokuvan yhteys Suomeen on ohuempi kuin *Salpa* ja *Ensilumi* -elokuvissa. Ahmedin elokuvista todetaan yleisesti, että vaikka hänen

elokuvansa ovat käsitelleet etnisiä ennakkoluuloja, ”enemmän kerrotaan tunteista ja tilanteista, jotka ovat kaikille ihmisille yhteisiä” ([Helsingin Sanomat 3.7.2021](#)). *Guled & Nasran* arvosteluissa kiiteltiin elokuvaa sen universaalisti puhuttelevista teemoista ja inhimillisestä otteesta. Universaalius siten mahdollistaa sen, että somaliankielestään ja kulttuurikontekstistaan huolimatta elokuva voidaan kokea jos ei kotimaisena, niin yleismaailmallisena ”koska kuvatut asiat ovat tosia” ([Kulttuuritoimitus 11.12.2021](#)). Haastatteluissa Ahmed onkin todennut, että vaikka elokuva sijoittuu Somaliaan, sitä ei ole tehty vain somalialaiselle yleisölle, vaan elokuvan kautta hän on halunnut haastaa länsimaisen katsojan ymmärrystä ja ennakkoluuloja hänen kulttuuristaan.

Salvan kohdalla Manuchar tuo useassa haastattelussa esille, miten hän tavoitteli universaalia kuvausta yksinäisyyden ja eristyneisyyden kokemuksista, joihin ”kuka tahansa missä tahansa pystyy samaistumaan” ([Film-O-Holic.com 20.11.2013](#)). Helsingin Sanomien ([Helsingin Sanomat 20.11.2013](#)) haastateltavana Manuchar toteaaakin, että ”jos lapsi olisi maahanmuuttaja, se rajaisi näkökulman liian kapeaksi.” Samoin Ramezan korostaa useassa haastattelussa haluavansa kertoa ihmisen tarinaa, ei niinkään pakolaisen tarinaa:

”Välittelemme samaistumista, osin pakostakin, koska ei voida samaistua, kun kyse on pakolaisista. Mutta kun näkee, että siellä joutuu elämään ihan sitä samaa elämää niissä olosuhteissa ja kuitenkin ihminen siinä pysyy ihmisenä, silloin samaistuminen on mahdollista.” ([Film-O-Holic.com 16.10.2020b](#))

Toisinaan media-aineistosta syntyy vaikutelma, ettei moninaisuuden nähdä olevan riittävä kiinnittymiskohta kantasuomalaiselle yleisölle, joten yleismaailmallisuutta korostetaan, jotta elokuvayleisö uskaltaisi uudenlaisten kotimaisten tarinoiden äärelle. Yleismaailmallisuus toimii siten tienä ulos pakolaiskokemuksiin rajautumisesta ja tätä strategiaa elokuvaohjaajat itsekkin käyttävät. Kun Ramezaniilta kysyttiin, olisiko *Ensilumen* positiivista tarinaa voinut kertoa vuoden 2015 pakolaiskriisin aikaan, ohjaaja vetoaa tematiikan puhuttelevan yleisöjä, jos sen ihmiskuva on universaalia ([Yle Areena 12.10.2020](#))

Keskustelu *Ensilumesta* osoittaa, että yleismaailmallisuuden nähtiin myös mahdollistavan kansainvälisen menestyksen. Kun elokuva asetettiin ehdolle Pohjoismaiden neuvoston elokuvapalkinnon saajaksi vuonna 2021, uutisoinnissa mainittiin Suomen palkintolautakunnan perustelut, joissa korostettiin elokuvaa yleismaailmallisena ja runollisena tarinana. *Guled & Nasran* kohdalla sama keskustelu jatkui, kun Cannesin uutisoinnin yhteydessä keuhuttiin, miten kansainväliset kriitikot ”ottivat pienimuotoisen, mutta universaalin tarinan lämpimästi vastaan” ([Iltalehti 7.11.2021](#)).

Kun maahanmuuttajataustaisten elokuvantekijöiden elokuvia kiiteltiin lämpiminä, arkisina, pienimuotoisina ja ihmisseläisinä kuvauksina, jotka kykenevät puhuttelemaan katsojan tunteita, nämä teemat rakensivat ymmärrystä yleismaailmallisuudesta. Samoja teemoja on nostettu esille elokuvallisen etiikan kysymysten kohdalla, kun on pohdittu toiseuden esittämistä. Elokuvallisella etiikalla viitataan kokemuksiin, joissa elokuva kannustaa katsojaa avaamaan ajatteluaan toisten kokemuksille ja miten näiden kohtaamisten kautta voidaan muuttaa katsojan asenteita (esim. *Raviv 2021*; *Sinnerbrink 2016*). Esimerkiksi Maurice Merleau-Ponty (2019) näkee elokuvalla olevan toiseuden kohtaamisessa erityistä potentiaalia, sillä pelkän toiseuden esittämien ja toistamisen sijasta, elokuvan kokemuksellisuus voi tarjota mahdollisuuksia ymmärtää toista.

Emmanuel Levinas (2011) kritisoi tapaamme selittää muiden kokemuksia omalla ymmärryksellämme ja kategorioillamme, mikä pelkistää toiseuden kohtaamista. Poispääsynä tästä (länsimaalaisesta) itsekeskeisyydestä Levinas esittää toisen kasvoja, sillä kasvojen ilmeet ylittävät suljettuja merkityksiä. Etenkin liikkuva kuva herättää ilmaisujen hienovaraisista liikettä, mikä rohkaisee katsojaa reagoimaan kasvoihin ennen kuin sosiokulttuuriset asenteet ehtivät ymmärryksen tielle. Siten kasvoihin keskittyminen voisi lisätä mahdollisuuksia toisen eettiseen näkemiseen ja kohtaamiseen. (Levinas 2011)

Vaikkakin elokuvailmaiselle lähikuvien käyttö kasvoista on tyyppillistä tunteiden esilletuomiseen liittyvää kerrontaa, on mielenkiintoista, että toisinaan lähikuvien ja kasvojen käyttöä huomioitiin valittujen elokuvien arvosteluissa. Esimerkiksi *Salvasta* todettiin, että ”apaattinen tuijottelu käy häiritsemään” ([Savon Sanomat](#)

21.11.2013). Vaikka tässä arvottava kommentti viittaa elokuvan ilmaisun kömpelyyteen, elokuvasta voidaan tunnistaa päähenkilön kasvoihin keskittyvän kerronnan tietoista käyttöä. Kun änkyttävä poika ei pysty ilmaisemaan itseään kielellisesti, yhteyttä luodaan lähikuvien kautta, jotta eristäytyneisyys ja kärsimykset tunteet voidaan välittää katsojalle. Vastaavasti *Guled & Nasra* -elokuvassa lähikuvia käytetään pääsyrinä henkilöhahmojen keskinäiseen dynamiikkaan ja tunteisiin. Kun elokuva tuodaan lähelle ihmisiä siten, että huomio kiinnittyy kulttuurisen kontekstin sijasta tunteisiin, myös kertomus toisesta muuttuu kertomukseksi meistä. Puolestaan *Ensilumi* -elokuvassa lähikuvia ja kasvokkain kohtaamisia rakennetaan erityisesti perheen pojan Raminin ja hänen kantasuomalaisten koulukaveriensa välille. Leikkiessään ystävänsä Jigin kanssa kuvakerronta hakee usein katseyhteyttä poikien välille samalla kun heidän ilmeensä kuvastavat yhdessä koettua riemua. Samoin koulun tanssiaiskohtauksessa Ramin uskaltaa tanssia ihastuksensa kanssa ja vuorottelevilla lähikuvilla haetaan nuorten katsekontaktia ja hymyä. Yhteys eri taustaisten ihmisten välille syntyy kasvokkaisesta kohtaamisesta, jossa nähdään toinen sellaisena kuin hän on, ei tietyn ryhmän edustajana.



Kuvat 3–4. Ensilumi-elokuvan tanssiaiskohtaus ja tanssivien nuorten intiimin katsekontaktin rakentaminen. (Kuvakaappaus, Ensilumi, 2020, Nordisk Film Oy.)

Myös Hiltunen on peräänkuuluttanut eettistä toiseuden kohtaamista elokuvissa. Pakolaisuutta käsitteleviä dokumenttielokuvia analysoidessaan Hiltunen (2019) toteaa, että liian usein pakolaisuus esitetään etäisenä ja toisen kärsimyksen kautta. Samoin Mikko Malmbergin (2022) mukaan maahanmuuttajien tekemiltä ja aiheesta kertovilta elokuvilta on kenties liikaakin odotettu avointa yhteiskuntakriittisyyttä, joka haastaisi länsimaalaista maahanmuutto- ja pakolaispolitiikkaa. Sen sijaan kuvaukset arkisista kokemuksista ja

maahanmuuttajien itsensä valitsevat positiiviset näkökulmat (riippumatta kertovatko ne maahanmuutosta) tulisi nähdä yhtä lailla arvokkaina yhteiskunnalliselle keskustelulle. (Malmberg 2022, 281–83) Esimerkiksi *Ensilumessa* kuvattu elämisen riemu rakentaa moniulotteisuutta mediassa nähtyihin pakolaiskokemuksiin, ja elokuvan loppu, jossa näkymätön byrokratiakoneisto hylkää perheen oleskelulupahakemuksen tuo esille hienovaraista kritiikkiä suomalaisia instituutioita kohtaan.

Levinasia mukailen Hiltunen (2019, 148–50) toteaaakin, että toisen kohtaaminen kasvokkain, ihmisenä, jonka kokemukset ensisijaistetaan elokuvantekijöiden tai -katsojien edelle, voisi luoda eettistä kohtaamista. Tähän myös puhe universaaliudesta tähtää. Kun katsoja tunnistaa elokuvan kertovan juuri tästä henkilöstä ja hänen kokemuksistaan, jotka kuitenkin puhuttelevat meitä, voidaan toinen ihminen nähdä kokonaisuutena, ei ennalta määriteltynä kategoriana. Myös kotimaisen elokuvajournalismista voidaan tunnistaa tällaista kohtaamista. Vaikka maahanmuuttajataustaisia elokuvaohjaajia ja heidän elokuviaan on käsitelty monesti kantasuomalaisesta elokuvaperinteestä eroavana, heidät on nähty myös yksilöinä, joiden teoksista on kasvanut merkittävä osa kotimaista elokuvaperinnettä.

Lopuksi

Tarkastelemalla kotimaista mediakeskustelua maahanmuuttajataustaisista ohjaajista ja heidän elokuvistaan rakentuu säröinen tarina moninaisuudesta. Ohjaajia yhdistävä tausta – pakolaisuus ja maahanmuuttajuus – ohjaa mediakeskusteluja tunnistamaan elokuvatuotannon ja -sisältöjen moninaisuuden tärkeyden. Samalla kategorisointi asettaa heidät erilleen kantasuomalaisista ohjaajista ja näennäisen homogeeniseksi ryhmäksi. Kuten Daniela Berghahn ja Claudia Sternberg (2010) huomauttavat, maahanmuuttokategorian alla elokuvantekijöille asetetaan paineita edustaa omaa ryhmäänsä, kertoa sen tarinoita ja vieläpä tehdä se kulttuurisesti odotetulla poliittisella tavalla. Kun tarkastellaan Manucharin, Ramezanin ja Ahmedin elokuvia, voidaan huomata, että ne käsittelevät keskenään erilaisia aiheita. *Ensilumessa* toki kerrotaan pakolaisista, mutta *Salpa* kertoo kantasuomalaisista henkilöahmoista ja *Guled & Nasra* osoittaa, ettei elokuvan tarvitse kertoa Suomesta ollakseen laajasti hyväksytty suomalaisen elokuvan edustaja. Juuri tästä syystä koen merkityksellisenä, ettei Manucharin, Ramezanin ja Ahmedin elokuvia pelkistettäisi käsitteen ”maahanmuuttoelokuva” alle. Sen sijaan heidän elokuviensa käsittely osana kotimaisen elokuvan jatkuvasti muokkautuvaa perinnettä mahdollistaa ohjaajillemme liikkumavaraa valitsemiensa teemojen ja lähestymistapojen kanssa.

Isoimmat säröt mediakeskustelussa syntyvätkin median tavasta korostaa ohjaajien pakolaistaustaa, kun ohjaajat samanaikaisesti yrittävät asettua tämän kategorian selittävyuden ulkopuolelle ja tulla kohdatuksi yksilöllisinä taitelijoina. Kumpikin osapuoli välineellistää elokuvien teemojen universaaliutta tässä argumentoinnissa. Ohjaajien näkökulmasta heidän elokuvissaan onnistutaan luomaan yleisöjä laajalti puhuttelevia tunnemaailmoja, koska tarinat ovat hyvin tehtyjä. Toimittajat sen sijaan linkittävät universaaliuden puheen paitsi onnistuneeseen tarinankerrontaan ehkä ennen kaikkea näiden elokuvien tarpeeseen ylittää kulttuurisia eroja. Samaan ajatusmalliin kietoutuu myös kansainvälisyyden näkökulma. Kun ohjaajat haastatteluissa näkivät elokuvansa laadukkuuden ulkomaisen kiinnostuksen syynä, uutisoinnissa kansainväliset onnistumiset yhdistettiin paitsi elokuvien yleismaailmallisuudella myös ohjaajien monikulttuurisuudella, jonka nähtiin antavan heille ikään kuin ”valmiin” kansainvälisen aseman.

Eryyisesti Ramezanin ja Ahmedin elokuvien ihailtu kansainvälinen menestys on innoittanut elokuvajournalismia tunnistamaan moninaisuuteen sisältyvän mahdollisuuden puhutella monenlaisia yleisöjä paitsi Suomessa myös ulkomailla. Tällöin kulttuurisesta moninaisuudesta syntyvien sisältöjen ei nähdä uhkaavan kotimaisen kulttuuriperinnön piirteitä, vaan pikemminkin moninaisuus otetaan osaksi uudistuvaa elokuvakulttuuriamme. Tämä lähtökohtaisesti positiivinen ja kannustava asenne osoittaa, että kun eritaustaiset elokuvantekijät saavat kertoa haluamiansa tarinoita, rakentuu kotimaisesta kulttuurista yhä moninaisempaa, kansainvälisempää ja jopa yleismaailmallista.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 19.9.2023.

Tutkimusaineisto

Apu 3.10.2020. "Hamy Ramezan teki elokuvan kaikesta siitä, mikä kasvatti hänet – Nyt kun Ensilumi on valmis, hän pelkää kadottaneensa identiteettinsä". <https://www.apu.fi/artikkelit/hamy-ramezan-ensilumi-elokuvassa-pakolainen-ei-ole-uhri-miksi>

Elonet 2023. Tietokantahaku rajauksella "kotimainen elokuva" ja "pitkä elokuva". Haku tehty 2.5.2023. <https://elonet.finna.fi/>

Episodi 16.10.2020. "Ensilumi – elokuvan arvostelu". <https://www.episodi.fi/elokuvat/ensilumi/>

Film-O-Holic.com 12.11.2021. "Haastattelut: Khadar Ayderus Ahmed ja Guled & Nasra". <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/khadar-ayderus-ahmed-guled-ja-nasra/>

Film-O-Holic.com 16.10.2020a. "Ensilumi". <http://www.film-o-holic.com/arvostelut/ensilumi/>

Film-O-Holic.com 16.10.2020b. "Haastattelut: Hamy Ramezan ja Ensilumi". <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/hamy-ramezan-ensilumi/>

Film-O-Holic.com 20.11.2013. "Haastattelut: Zagros Manuchar ja Salpa". <http://www.film-o-holic.com/haastattelut/zagros-manuchar-salpa/>

HBL.fi 18.11.2013. "Zagros Manuchar vill göra film som fyller hjärtat". <http://gamla.hbl.fi/kultur/2013-11-18/528136/zagros-manuchar-vill-gora-film-som-fyller-hjartat>

Helsingin Sanomat 18.12.2021. "Yle Teema omistaa illan ohjaaja Hamy Ramezaniille, jonka työt laajentavat suomalaisen elokuvan maailmankuvaa". <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008482201.html>

Helsingin Sanomat 11.11.2021. "Palkittu suomalaiselokuva kertoo herkän tarinan Afrikasta – Haudankaivajan vaimon pelastus on kaiken kansainvälisen huomionsa ansainnut". <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008389054.html>

Helsingin Sanomat 8.7.2021. "Kanadalainen huippumalli suostui päärooliin suomalaiselokuvaan, koska tarina on niin tärkeä – HS tapasi Cannes-historiaa tehneen elokuvan tähdet". <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000008110665.html>

Helsingin Sanomat 3.7.2021. "Kuukausiliite: Tässä on Suomen sitkein ohjaaja, joka opiskeli itse elokuvantekijäksi mutta kohtasi vuodesta toiseen syrjintää – nyt heinäkuussa on vihdoin kehujen ja ensi-illan aika". <https://www.hs.fi/kuukausiliite/art-2000008040735.html>

Helsingin Sanomat 16.10.2020. "Turvallisen lapsuuden ylistys". <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006670798.html>

Helsingin Sanomat 15.10.2020. "Hamy Ramezan ohjasi rakkautta tulvivan elokuvan turvapaikkaa odottavasta perheestä". <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000006670785.html>

Helsingin Sanomat 27.2.2018. "Yövarkaassa ihonväri ei määritä henkilöiden asemaa". <https://www.hs.fi/paivanlehti/27022018/art-2000005583143.html>

Helsingin Sanomat 25.2.2017. "Käsikirjoittaja Khadar Ahmed sai elokuvakipinän nuoruutensa Jakomäestä – Kirjoittaminen alkoi oppitunneilla, kun opettajan puheesta ei saanut selkoa". <https://www.hs.fi/kulttuuri/art-2000005102049.html>

Helsingin Sanomat 20.11.2013. "Pakolaisena Suomeen tullut Zagros Manuchar ohjasi pitkän elokuvan". <https://www.hs.fi/ihmiset/art-2000002690392.html>

Iltalehti 7.11.2021. "Cannesin elokuvajuhlilla historiallinen vuosi suomalaiselle elokuvalle – näin suomalaiset edustivat punaisella matolla". <https://www.iltalehti.fi/viihdeuutiset/a/c48f0d92-059b-414b-9f47-d0a354e56dc9>

Iltalehti 21.11.2013. "Sanojen vanki". <https://www.iltalehti.fi/leffat/a/2013112117749141>

Ilta-Sanomat 11.2.2021. "Kommentti: Jussi-ehdokkuudet osoittavat, kuinka vahvasti naiset hallitsevat nyt kotimaisen elokuvan kärkeä". <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000007797103.html>

Kansan Uutiset 20.11.2013. "Salpa tekee elokuvahistoriaa". <https://www.ku.fi/artikkeli/3080975-salpa-tekee-elokuvahistoriaa>

Karjalainen 8.7.2021. "Cannes-ohjaaja Khadar Ayderus Ahmed itki ensi-illassaan onnesta". <https://www.karjalainen.fi/kulttuuri/cannes-ohjaaja-khadar-ayderus-ahmed-itki-ensi-illassaan-onnesta>

Kulttuuritoimitus 11.12.2021. "Kaiken kunniansa ansaitseva Guled & Nasra kertoo monitahoisen ja kauniin tarinan yksinkertaisesti – Kulttuuritoimitus". <https://kulttuuritoimitus.fi/kritiikit/kritiikit-elokuva/kaiken-kunniansa-ansaitseva-guled-nasra-kertoo-monitahoisen-ja-kauniin-tarinan-yksinkertaisesti/>

Manuchar, Zagros. 2023. "Zagros Manuchar, Selected Works & Contacts". <https://www.zagrosmanuchar.com>

Savon Sanomat 21.11.2013. "Salpa". <https://www.savonsanomat.fi/paikalliset/3262250>

Suomen elokuvasäätiö 2023. "Katsojaluvut". Haku tehty 1.6.2023. <https://www.ses.fi/katsojaluvut/>

Svenska Yle 11.3.2020. "Internationella filmexperter hyllar finsk film av idag – 'sticker ut och har en bra humor'". <https://svenska.yle.fi/a/7-1497154>

Voima 30.9.2020. "Myös pakolainen voi olla onnellinen, muistuttaa ohjaaja Hamy Ramezan elokuvassaan Ensilumi". <https://voima.fi/artikkeli/2020/myos-pakolainen-voi-olla-onnellinen-muistuttaa-ohjaaja-hamy-ramezani-elokuvassaan-ensilumi/>

Voima 8.11.2011. "Suomalainen menestystarina". <https://voima.fi/arkisto-voima/suomalainen-menestystarina/>

Yle Areena 11.11.2021. Yle aamun klipit. 2020-2021a. "Suomalaiselokuva Guled & Nasra kerää kehuja ja palkintoja". <https://areena.yle.fi/1-51003729>

Yle Areena 12.10.2020. Yle aamun klipit. 2020-2021b. "Ensilumi-elokuvan ohjaaja Hamy Ramezan". <https://areena.yle.fi/1-50650003>

Yle Uutiset 10.12.2021. "Cannes, Venetsia, Berliini ja pian Sundance: suomalainen elokuva nauttii nyt poikkeuksellista menestystä maailmalla – kysyimme asiantuntijalta, miksi". <https://yle.fi/a/3-12224789>

Yle Uutiset 29.11.2021. "Suomalaiselokuva Guled & Nasra niittää menestystä maailmalla – voitti viisi palkintoa 'Afrikan Oscareissa'". <https://yle.fi/a/3-12208212>

Yle Uutiset 7.7.2021. "Cannesissa kilpailee kaksi suomalaista teosta – tänään nähty Guled & Nasra pääsi sarjaan, johon suomalaista pitkää elokuvaa ei ole ennen valittu". <https://yle.fi/a/3-11995563>

Yle Uutiset 2.3.2021. "Berliinin elokuvapalkinnot jaetaan tällä viikolla, yleisö näkee voittajat vasta kesällä – menestyvätkö suomalaiset taas nuortanelokuvissa?" . <https://yle.fi/a/3-11813339>

Yle Uutiset 9.10.2020. "Elokuvaohjaaja Hamy Ramezan kertoo uutiskuvien taakse kadotetun tarinan ihmisyydestä, joka ei suostu nitistymään". <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2020/10/09/elokuvaohjaaja-hamy-ramezan-kertoo-uutiskuvien-taakse-kadotetun-tarinan>

Yle Uutiset 29.10.2019. "Maahanmuuttajien tekemiä elokuvia on Suomessa yhä enemmän – tukipäätökset kaksinkertaistuneet". <https://yle.fi/a/3-11008190>

Yle Uutiset 27.10.2019. "'Yhtäkkiä olin osa valtavaa massaa, joka oli tullut tuhoamaan eurooppalaista elämää' – Suomessa 30 vuotta asunut ohjaaja Hamy Ramezan lannistui pakolaiskriisistä". <https://yle.fi/a/3-11035239>

Yle Uutiset 12.3.2016. "Tuntematon pakolainen näyttää turvapaikanhakijan elämän läheltä – elokuvantekijät pidätettiin Serbiassa laittoman maahantulon takia". <https://yle.fi/a/3-8738807>

Yle Uutiset 12.11.2012. "Kriitikot valitsivat kaikkien aikojen parhaan kotimaisen elokuvan". <https://yle.fi/a/3-6372726>

Tutkimuskirjallisuus

Bacon, Henry (toim.). 2016a. *Finnish Cinema: A Transnational Enterprise*. London: Palgrave Macmillan.

Bacon, Henry. 2016b. "Miksi pienikin maa tarvitsee elokuvakulttuurin?" *Elonet: Suomalainen elokuvatuotanto* 28.9.2016. <https://elonet.finna.fi/Content/suomalaisen-elokuvan-vuosikymmenet?p=/2000-2009/miksi-pienikin-maa-tarvitsee-elokuvakulttuurin>.

Bacon, Henry & Kimmo Laine. 2020. "Biography of an Outsider". Teoksessa Henry Bacon, Jaakko Seppälä & Kimmo Laine (toim.) *ReFocus: The Films of Teuvo Tulio: An Excessive Outsider*, 40–51. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ballesteros, Isolina. 2015. *Immigration Cinema in the New Europe*. Bristol: Intellect Ltd.

Berghahn, Daniela & Claudia Sternberg. 2010. "Locating Migrant and Diasporic Cinema in Contemporary Europe". Teoksessa Daniela Berghahn & Claudia Sternberg (toim.) *European Cinema in Motion: Migrant and Diasporic Film in Contemporary Europe*, 12–49. London: Palgrave Macmillan.

Hiltunen, Kaisa. 2016. "Feature Article: Encounters with Immigrants in Recent Finnish Feature Films". *Journal of Scandinavian Cinema* 6 (3): 235–52. https://doi.org/10.1386/jsca.6.3.235_1

Hiltunen, Kaisa. 2019. "Recent documentary films about migration: in search of common humanity". *Studies in Documentary Film* 13 (2): 141–55. <https://doi.org/10.1080/17503280.2019.1595919>

Hupaniittu, Outi. 2015. "Elokuva, teatteri ja tilasto : suomalainen elokuvateatteritoiminta määrällisessä analyysissä". *Lähikuva* 28 (1): 6–26. <https://doi.org/10.23994/lk.121214>

Kallioniemi, Noora & Niina Siivikko. 2020. "Anteeksipyyntöjä ja uudelleenkehystämistä". *Lähikuva* 33 (2): 42–60. <https://doi.org/10.23994/lk.97384>

Kotilainen, Noora & Jussi Laine, toim. 2021. *Muuttoliike murroksessa: metaforat, mielikuvat, merkitykset*. Helsinki: Into.

Levinas, Emmanuel. 2011 [1969]. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Pittsburgh: Duquesne University Press.

Malmberg, Mikko. 2022. "Mainstreaming Migrant Experience: Examining Authorship, Commercialism and Political Engagement in Finnish Migrant Cinema". *Journal of Scandinavian Cinema* 12 (3): 269–89. https://doi.org/10.1386/jsca_00078_1

- Merleau-Ponty, Maurice. 2019 [1945]. "The Film and the New Psychology". Teoksessa Christopher Kul-Want (toim.) *Philosophers on Film from Bergson to Badiou*, 97–112. Columbia University Press.
- Muukkonen, Petteri. 2017. Moninaisuus, monikulttuurisuus vai kansainvälisyys? *Terra* 129 (1): 1-2.
- Nieminen, Milja. 2021. "Diversiteetin kehittäminen kotimaisten elokuvien ja TV-sarjojen roolituksessa". Opinnäytetyö, Metropolia Ammattikorkeakoulu. https://apfi.fi/wp-content/uploads/Opinna%CC%88ytetyo%CC%88_Milja_Nieminen-3.pdf
- Ponzanesi, Sandra. 2011. "Europe in motion: migrant cinema and the politics of encounter". *Social Identities* 17 (1): 73–92. <https://doi.org/10.1080/13504630.2011.531906>
- Raviv, Orna. 2021. *Ethics of Cinematic Experience: Screens of Alterity*. New York: Routledge.
- Rissanen, Senni, Saga Grahn & Jenni Mäkelä. 2022. "Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2020". *Audiovisual Producers Finland*. https://apfi.fi/wp-content/uploads/Diversiteettitilasto_statistikka.pdf.
- Rytkönen, Sisko. 2021. "Theodor Luts". *Elonet* 6.7.2021. https://elonet.finna.fi/Search/Results?filter%5B%5D=author2_id_str_mv%3Akavi.elonet_henkilo_105501
- Saukkonen, Pasi. 2007. Maahanmuutto, monikulttuurisuus ja kulttuuripolitiikka: taustatietoja tutkimukselle ja toiminnalle. *Cupore verkkojulkaisuja* 1/2017. https://www.cupore.fi/images/tiedostot/2007/monikulttuurisuus_taustatietoja.pdf
- Seppälä, Jaakko. 2017. "Aki Kaurismäki and Finnish Strangeness: *Leningrad Cowboys Go America* as a Cult Film". *Journal of Scandinavian Cinema* 7 (3): 203–9. https://doi.org/10.1386/jzca.7.3.203_1.
- Sinnerbrink, Robert. 2016. *Cinematic ethics: exploring ethical experience through film*. London; New York: Routledge.
- Suomen kansallisfilmografia. ei pvm. *Elonet*. Viitattu 1.6.2023. <https://elonet.finna.fi/Content/filmography>
- The Pluralism Project. 2020. Today's Challenges: From Diversity to Pluralism. *Harvard University*. <https://pluralism.org/from-diversity-to-pluralism>
- Tieteen termipankki 2023. Filosofia: universaali. Viitattu 19.9.2023. <https://tieteentermipankki.fi/wiki/Filosofia:universaali>
- Uusitalo, Kari. 2002. "Jäger, Kurt". Teoksessa *Kansallisbiografia-verkkoyhteisö. Studia Biographica* 4. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura. <http://urn.fi/urn:nbn:fi:sks-kbg-004411>
- Uusitalo, Kari. 2013. "Valentin Vaala". *Elonet* 30.1.2013. https://elonet.finna.fi/Search/Results?filter%5B%5D=author2_id_str_mv%3Akavi.elonet_henkilo_102816

Viitteet

[1] Media-aineistosta on karsittu artikkelien tuplakappaleita, sillä etenkin paikallislehtitasolla on tyypillistä, että mediakonserni julkaisee saman artikkelin useammassa paikallislehdessään. Analyysiin on näistä sisällytetty vain yksi versio, mikä hankaloittaa paikallislehtien yksityiskohtaista listaamista.

[2] Suomen elokuvasäätö on tilastoinut suomalaisessa elokuvateatterilevityksessä olleiden elokuvien katsojalukuja vuodesta 1972 lähtien. Tilastoja on mahdollista hakea myös kotimaisuuden mukaan, mihin tässä esitetyt prosenttiluvut perustuvat. On kuitenkin hyvä huomioida, että näitä lukuja tulee pitää suuntaa-

antavina, sillä kaikki elokuvat eivät ole välttämättä saaneet teatterilevitystä ja tilastointi voi erota esimerkiksi Elonet-tietokannan luvuista, kuinka monta kotimaista elokuvaa on minäkin vuonna julkaistu. Suomalaisen elokuvatuotannon tilastoinnin perusteita ja eroja on pohtinut tarkemmin Outi Hupaniittu (2015).

Murroksia: mediaekologinen näkökulma kultakauden suomalaisen dokumenttielokuvaan

Jouko Aaltonen

jouko.aaltonen [a] illume.fi

TaT, dosentti

Aalto-yliopisto



Viittaaminen: Aaltonen, Jouko. 2023. ”Murroksia: mediaekologinen näkökulma kultakauden suomalaisen dokumenttielokuvaan”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/murroksia-mediaekologinen-nakokulma-kultakauden-suomalaiseen-dokumenttielokuvaan/>

Artikkeli kuvaa suomalaisen 1990–2000-lukujen dokumenttielokuvan niin sanotun kultakauden syntyä, kukoistusta ja päättymistä mediaekologisesta näkökulmasta. Mediaekologia on jo 1950-luvulla syntynyt suuntaus, jossa biologiasta ja ekologiasta lähtöisin olevia käsitteitä sovelletaan median tutkimukseen. Mediaekologia on saanut viime vuosina uutta nostetta. Se tuntuu tarjoavan metaforia ja selitysmalleja, jotka auttavat ymmärtämään ja analysoimaan muuttuvaa mediamaisemaa. Artikkelin käy ensin läpi yleisesti mediaekologian virtauksia ja historiaa ja pohtii sen jälkeen miten hyvin mediaekologiset mallit sopivat konkreettiseen historialliseen ilmiöön, tässä tapauksessa suomalaisen dokumenttielokuvakulttuurin tarkasteluun. Miten dokumenttielokuvan kansallinen ja kansainvälinen mediaympäristö on muuttunut? Minkälaisia historiallisia, rakenteellisia, institutionaalisia ja sisäisiä muutoksia on havaittavissa suomalaisessa dokumenttielokuvassa? Miten siihen ovat vaikuttaneet rahoitusjärjestelmän muutokset, kansainvälistyminen, yleisön uudet katsomistottumukset tai digitalisoiminen?

*Kirjoitus perustuu osin kirjoittajan, Pietari Käävän ja Dafydd Sills-Jonesin tammikuussa 2023 julkaistuun kirjaan *Documentary in Finland: History, Practice and Policy*.*

Avainsanat: Suomalainen dokumenttielokuva, uusi dokumenttielokuva, dokumenttielokuvan kultakausi, mediaekologia, evoluutio, dokumenttielokuvakulttuuri

Johdanto: Kultakausi imperfektissä

Suomalainen dokumenttielokuva nousi 1990-luvulla uuteen kukoistukseen. Tuli uusien tekijöiden sukupolvi, syntyi aalto uusia elokuvia ja ilmaantui jopa uusia lajityyppejä kuten henkilökohtainen dokumenttielokuva. Dokumenttielokuvat myös menestyivät, niin kotimaassa kuin kansainvälisestikin. Elokuvat kiersivät festivaaleilla ja ne keräsivät palkintoja. Suomalaista dokumenttielokuvaa pidettiin kiinnostavana ja omaperäisenä. Kotimaassa suuri yleisö kiinnostui dokumenttielokuvista ja niitä ryhdyttiin esittämään laajemmin elokuvateattereissakin. Dokumenttielokuva myös institutionalisoitui, syntyi rakenteita, järjestöjä, koulutusta ja festivaaleja. Kehittyi myös dokumenttielokuvaan erikoistuneita tuotantoyhtiöitä ja jotkut ohjaajat saattoivat ansaita toimeentulonsa tekemällä dokumenttielokuvia. Dokumenttielokuvakulttuuri eli vahvana, puhuttiin jopa suomalaisen dokumenttielokuvan kultakaudesta.

2020-luvulle tultaessa suomalaisen dokumenttielokuvan kultakaudesta on alettu kirjoittaa ja puhua imperfektissä. Esimerkiksi Kalle Kinnusen Suomen elokuvasaatiön historiikissa aikakausi nähdään menneenä, Kinnusen mukaan Yleisradion rahoitusleikkaukset 2008 päättivät sen (Kinnunen 2019, 100). Tutkija Tytti Rantanenkin sijoittaa kultakauden 1990- ja 2000-luvuille (Rantanen 2020, 4– 8). Myös useat dokumenttielokuva-alan toimijat kokevat kultakauden jääneen taakse 2010-luvun lopulla tutkimustarkoituksessa tehdyissä paneelikeskusteluissa (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 83–202).

Tässä artikkelissa esitellään ensin lyhyesti mediaekologian vaiheita, teoriaa ja nykyisiä suuntauksia. Sen jälkeen näitä käsitteitä, ideoita ja teorioita sovelletaan käytäntöön tarkastelemalla kultakauden suomalaista dokumenttielokuvakulttuuria ja sen muutoksia mediaekologisesta näkökulmasta ja pohditaan mediaekologisen mallin toimivuutta suomalaisen dokumenttielokuvakulttuurin kuvaamiseen. Onko biologiasta lainatun mallin soveltaminen pieneen ja vahvasti kulttuuriseen ilmiöön ylipäättään mielekäästä?

Mediaekologisia lähestymistapoja

Ekologia tutkii eliöiden suhdetta ympäristöönsä, erilaisten eläin- ja kasvipopulaatioiden mutkikkaita vuorovaikutussuhteita ja lajien evoluutiota. Ajatus biologiasta peräisin olevien mallien ja käsitteiden hyödyntämisestä myös muilla aloilla on lähes yhtä vanha kuin ekologia itse ja yhtä laajalle levinnyt. Ekologiaa on sovellettu niin yhteisöjen, yhteiskunnan kuin kulttuurin ja monen muun alueen tutkimuksessa. Myös liikkeenjohdossa ja liike-elämän alalla erilaisia järjestelmiä on alettu tarkastella ekosysteemisestä näkökulmasta.

Kyse ei ole suoraan käsitteiden, kategorioiden tai mallien mekaanisesta siirtämisestä toisten tieteiden alueille. Kuten mediatutkija Carlos A. Scolari on huomauttanut, kategorioiden vieminen toisen alan puolelle tuottaa hyvää kuvailua ja uusia kysymyksiä, mutta vastaukset ovat usein näiden analogioiden ulkopuolella. Erityisen hyödyllistä tämä toisen alan käsitteiden soveltaminen on uusilla kehittyvillä aloilla, jollaisena mediaekologiaa voi pitää (Scolari 2012, 218).

Kyse on mallista, pohjimmiltaan metaforasta, jonka avulla voidaan kuvata, käsitellä ja tutkia monimutkaisia mediailmiöitä, verkostoja, vuorovaikutussuhteita ja kehityskulkuja. Käsitteitä ei pidä ottaa liian kirjaimellisesti. Kulttuuri ei ole ekologiaa, mutta biologian ja erityisesti ekologian analogiat voivat auttaa median ja ehkä jopa dokumenttielokuvan kaltaisen pienen alan piirteiden ja kehityksen ymmärtämisessä.

Viestinnätutkimuksessa mediaekologinen koulukunta on itse asiassa aika vanha. Se nousi jo 1950-luvulla. Koulukuntaan lasketaan kuuluviksi kanadalaiset Marshall McLuhan, Harold Innis, Walter Ong ja yhdysvaltalainen Neil Postman. Postman otti termin käyttöön vuonna 1968 (Strate 2004, 2), paljolti McLuhanin ajattelun pohjalta, ja määritteli sen median tutkimukseksi ympäristöinä (Postman 1970, 161). Nämä ympäristöt koostuvat niin tekniikoista kuin teknologioista, niin symboleista kuin työkaluista, niin informaatiojärjestelmistä kuin koneistakin (Strate 2004, 2). Postman pitää mediaekologiaa tutkimuksen kenttänä, kun taas McLuhan korostaa käytäntöä. Hänelle mediaekologia on ideoiden, tutkijoiden ja julkaisujen verkosto (Strate 2004, 4–5).

Yksi koulukunnan ja erityisesti McLuhanin keskeisistä ajatuksista oli se, että ei vain ympäröivä yhteiskunta vaikuta mediaan ja mediateknologiaan vaan myös teknologia muuttaa yhteiskuntaa. Esimerkiksi kirjapainon keksimisellä oli keskeinen rooli uskonpuhdistuksen ja kapitalismin leviämisen (Kortti 2016, 319). McLuhanin tunnettu lause ”Väline on viesti” kuvaa juuri tätä. Koulukuntaa on myös kritisoitu ja pidetty teknologiadeterministisenä (esim. Clark 2009).

1980-luvulla nousseeseen kulttuurintutkimukselliseen ja konstruktivistiseen suuntaukseen ei tällainen teknologiahäntöisyys lainkaan istunut. Viime vuosina mediaekologia on tavallaan löydetty uudelleen, osittain ehkä digitaalisen vallankumouksen myötä, osittain koska on koettu, että mediaekologian kaltainen kokonaisvaltainen ja systeeminen lähestymistapa on hyvä työkalu yhä mutkikkaammiksi käyvien

järjestelmien kuvaamiseen. Jukka Kortin mukaan jopa teknologiadeterminismi on noussut uudelleen esiin (Kortti 2016, 319).

Perinteisen pohjoisamerikkalaisen mediaekologisen koulukunnan rinnalle on syntynyt uusi materialistinen koulukunta (esim. Parikka ja Fuller). Mediaa koskevat ekosysteemiset ajatukset sopivat hyvin uusmaterialistisiin ja posthumanistisiin lähestymistapoihin, joissa luonnon, ihmisen ja teknologia suhde on päätyntä uuden kriittisen tarkastelun kohteeksi. Esimerkiksi toimijaverkkoteorian (ANT) mukaan materialistiset seikat ovat olennainen osa ihmisten ja instituutioiden muodostamia mutkikkaita verkostoja.

Carlos A. Scolari erottaa mediaekologiassa kaksi tarkastelutapaa. Ensinnäkin mediaa voidaan käsitellä ympäristönä. Viestintäteknologia luo ympäristöjä, jotka vaikuttavat niitä käyttäviin ihmisiin, heidän käyttäytymiseensä, kognitioonsa ja maailmankuvaansa. Kirjoitustaito, kirjapaino, tv tai digitaalinen media ovat hyviä esimerkkejä tästä. Scolari kutsuu tätä mediaekologian ympäristöulottuvuudeksi (*environmental dimension of media ecology*) (Scolari 2012, 209–210). Toiseksi mediaa voi tarkastella lajina. Jo Marshall McLuhan kiinnitti huomiota siihen, miten eri mediat ovat vuorovaikutuksessa ja vaikuttavat toisiinsa. Radio muutti uutisjuttua, samoin kuin se vaikutti elokuvaan, puhumattakaan tv:n vaikutuksesta muihin medioihin (McLuhan 2003, 78). McLuhan kiteyttää tämän: ”Yhdelläkään medialla ei ole merkitystä tai olemassaoloa yksinään vaan ainoastaan jatkuvassa vuorovaikutuksessa muiden medioiden kanssa” (McLuhan 2003, 43). Scolariin mukaan tämä on mediaekologian intermedia-ulottuvuus (*intermedia dimension of media ecology*) (Scolari 2012, 209–210).

Voisiko dokumenttielokuvaa tarkastella ympäristönä (ympäristöulottuvuus) tai lajina (intermedia-ulottuvuus)? Ympäristöulottuvuuden kannalta ongelma on se, ettei dokumenttielokuva ole itsessään media. Dokumenttielokuva toteutuu eri medioissa, elokuvassa, televisiossa, internetissä ja varmasti vielä uusissa tulevaisakin medioissa. Mediaekologisessa mielessä sitä voisi pitää jopa elokuvan tai television parasiittinä. Scolari kirjoittaa ”isäntälajeista” ja ”mediaparasiteista”. Eikö esimerkiksi World Wide Webbiä voi pitää mediaekologisesti isäntänä, ja sen sisällä Twitterin ja Facebookin kaltaisia jättiläisiä parasiitteina? (Scolari 2012, 11). Dokumenttielokuvakin elää toisen organismin ”sisällä”, erityisesti julkisen palvelun televisio on suomalaiselle dokumenttielokuvalla ja sen ekosysteemille keskeinen alusta. James Bennett näkee julkisen palvelun television useamman tosiinsa limittyvän ja verkostoituneen tuotantokulttuurin verkostona (Bennett 2016, 127). Osaltaan dokumenttielokuvakulttuuri sijoittuisi tähän verkostoon.

Parasiitti-vertaus on kuitenkin sikäli epäonnistunut, että dokumenttielokuva ei ole isännälleen haitallinen loinen, päinvastoin, se monipuolistaa ohjelmistoa, osallistuu yhteiskunnalliseen keskusteluun ja tarjoaa katsojille elämyksellistä taidetta. Se siis tuottaa paljon muutakin kuin vain taloudellista lisäarvoa. Ehkä biologian käsite symbioosi, kahden eliölajin yhteiselämä olisi parempi metafora, tai jopa mutualismi, jossa yhteiselo hyödyttää molempia osapuolia?

Sen sijaan dokumenttielokuvan tarkastelu lajina (intermedia-ulottuvuus) on hyvinkin mielekästä. Dokumenttielokuva on epäilemättä elokuvataiteen alalaji, mutta leikkauspintaa on myös journalismin, television, julkisten instituutioiden ja uuden median suuntaan. Evoluutiomallin avulla pystyy mielestäni kuvaamaan dokumenttielokuvan kehitystä. Dokumenttielokuvan ”isä” John Grierson näki dokumenttielokuvan 1930-luvulla olevan kansalaiskasvatuksen väline, jolla oli suora ja ongelmaton suhde kuvaamaansa maailmaan. Bill Nichols kuvasi myöhemmin tällaista lähestymistapaa ”vakavuuden diskurssiksi” (*discourse of sobriety*) (Nichols 1991, 3–4). Alkuaikojen dokumenttielokuva peri paljon ominaisuuksia edeltäjiltään radiolta ja lehdistöltä. Pahimmillaan dokumenttielokuvat olivat eräänlaisia opettavia kuvitettuja radioesitelmiä. Eri aikoina lajin tasapainoilu taiteen, viihteen, opettamisen ja journalismin välillä on tuottanut erilaisia suuntauksia ja alalajeja. Dokumenttielokuva ja käsitys siitä ovat jatkuvassa muutoksessa, kuten koko biosfääri tai biologinen ekosysteemi. Lajien hybridisaatio, risteytyminen jatkuu, esimerkiksi tosi-tv:tä voi pitää dokumenttielokuvan ja tv-sarjan risteytymänä. Ja toki koko dokumenttielokuva-lajin sukupuuttoon kuoleminenkin on mahdollista. Sekä biologisessa, kulttuurievoluutiossa että mediaekologiassa on paljon esimerkkejä lajien kuolemista, papyruksesta lennätimeen (Scolari 2012, 212).

Yhteisevoluutiossa, koevoluutiossa, kaksi tai useampi laji vaikuttavat toistensa evoluutioon. Biologian puolelta klassinen vertaus on kolibrien ja orkideojen vuorovaikutus, mediaekologiassa esimerkki voisi olla elokuvan ja pelialan yhteinen kehitys. Hybridisaatio ja koevoluutio mediassa voidaan nähdä ikään kuin saman kolikon kahtena puolena, kuten Scolari kiteyttää: ”Jos ajatellaan ajallisesti, näemme koevoluutiota, jos tilallisesti havaitsemme hybridisaatiota” (Scolari 2012, 217).

Talouden ekologisia malleja

Dokumenttielokuva on myös rakenteita, vaihdantaa ja liiketoimintaa. Elokuvaa onkin tarkasteltu myös liiketoimintana, ja ekosysteemistä lähestymistapaa on sovellettu kauppatieteiden ja liike-elämän tutkimuksen (*business studies*) aloilla. James F. Moore käytti ekosysteemin käsitettä liikkeenjohdon tutkimuksen yhteydessä jo 1990-luvulla (Moore 1993; 1996). Ekosysteemissä toimijat kehittyvät yhdessä koevoluution tapaan innovaatioiden ympärille kilpailemalla ja toimimalla samanaikaisesti yhteistyössä (Moore 1993, 76).

Kauppatieteiden malleissa keskeistä on arvoketjujen kuvaaminen, miten eri toimijoiden välinen toiminta luo lisäarvoa, siis voittoa. Darwinin perinteen hengessä ekologinen malli kamppailuineen ja luonnonvalintoineen näyttäisi olevan ilmeinen – mutta ehkä jo vanhanaikainen – liike-elämän metafora. Moore painottaakin tietoista yhteistoimintaa, verkostoja ja organisaatioita. Mooren mukaan taloudellisella ekosysteemillä on tietoinen yhteinen tavoite, ja se erottaa sen biologisista malleista. Tämä johtaisi monimuotoisuuteen, eri lajien rinnakkaiseloon ja tasapainoon (Valve 2021; Moore 1996).

Väinö Mäkelä (2017) on tutkinut suomalaisen elokuvan ekosysteemiä liiketaloustieteen näkökulmasta, keskittyen pitkään elokuvateatterifiktioon. Hänen tutkimuksessaan korostuu toisaalta taloudellinen arvoketju, jonka varaan malli rakentuu, toisaalta yhteistoiminta. Loppupäätelmä on, että Suomen elokuvasaatiön rooli suomalaisen näytelmäelokuvan nousussa 1990-luvun lopulla on ollut keskeinen. Se on käyttänyt niin sanottua pehmeää valtaa (*soft power*) ohjatakseen kehitystä (Mäkelä 2017, 78).

Taloudellisten mallien ongelma on mielestäni niiden yrityskeskeisyys. Keskeisinä toimijoina ovat yritykset, kun taas suomalaisessa dokumenttielokuvan ympäristössä yritykset tai tuottajat eivät ole suinkaan ainoita tai aina edes keskeisiä toimijoita. Pitkään elokuvateatterifiktioon verrattuna esimerkiksi ohjaajien rooli on paljon keskeisempi.

Arvoketjut eivät ole suoraviivaisia. Periaatteessa rahoittaja investoi, tuottaja toimii yrittäjänä ja ohjaaja on palkkatyöläinen. Raha virtaa ketjussa tämän mukaisesti. Rahoittajat eivät kuitenkaan ole investoijia ekonomisessa mielessä, koska heillä ei ole Suomen järjestelmässä taloudellisia odotuksia sijoituksestaan. Voidaan kuitenkin katsoa, että heillä on symbolista saatavaa taloudellisesta investoinnistaan: elokuvan menestymistä festivaaleilla, kritiikeissä ja lippuluukulla. Menestynyt elokuva (taiteellisesti – kritiikit, taloudellisesti – katsojaluvut, yhteiskunnallisesti – nostaa keskusteluun tärkeitä teemoja) kertoo onnistuneesta investoinnista. Tämä huomioidaan paitsi julkisuudessa myös elokuvasaatiön ja opetusministeriön välisissä tuloskeskusteluissa. Suomalaisen dokumenttielokuvan ohjaajavetoisuus näkyy esimerkiksi siinä, että vaikka ohjaaja on muodollisesti arvoketjun alimpana lenkinä, työntekijä, on aloite usein hänen. Ohjaaja vie hankkeensa tuotantoyhtiöön, joka hankkii projektille rahoituksen ja vastaa tuotannon organisoinnista. Menestyvä ohjaaja voi jopa kilpailuttaa tuotantoyhtiöitä.

Kuka on kenen asiakas? Elokuvasäätiö ja AVEK (Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus) puhuvat tuotantoyhtiöistä asiakkaina, mutta onko tilanne itse asiassa toisin päin? Rahoittajat ovat tuotantoyhtiöiden asiakkaita, joille myydään projekteja. Taloudellinen arvoketju ja symbolinen arvoketju voidaan erottaa toisistaan.

Tässä artikkelissa en tutki dokumenttielokuvaa ympäristönä (Scolarin ympäristöulottuvuus) enkä lajina (Scolarin intermedia-ulottuvuus). Tarkastelun kohteena on dokumenttielokuvan oma sisäinen ekosysteemi, mutta ei kuitenkaan pelkästään liiketaloudellinen arvoketju. Kuten kulttuurituotteiden kohdalla usein, ei ole

kyse vain taloudesta eikä talouden arvoketjuista vaan myös symbolisesta arvosta. Taiteellinen arvo, yhteiskunnallinen merkittävyys tai muu vaikuttavuus voi selittää monien toimijoiden motiiveja.

Dokumenttielokuvakulttuurin omassa ekosysteemissä tuottajat, ohjaajat ja rahoittajat ovat keskeisiä toimijoita ja ovat vahvassa keskinäisessä riippuvuussuhteessa. Ekosysteemin metaforan hengessä näitä voisi kutsua lajeiksi, mutta ehkä *rooli* olisi oikeampi termi. Varsinkin kun pienelle maalle, alalle tai ekosysteemille tyypillisesti henkilöt vaihtavat jouhevasti rooleja ohjaajasta tuottajaksi ja rahoittajaksi (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2022, 112).

Suomalaista dokumenttielokuvakulttuuria voisi tarkastella myös tuotantokulttuurina (*production studies*), joka keskittyy valtasuhteisiin ja ruohonjuuritason toimijoihin, ote on usein sosiologinen. Tähän asti tuotantokulttuurien tutkimus on painottunut Hollywood-elokuvan ja muun teollisen tuotannon tutkimiseen (Caldwell 2008; Caldwell et al. 2009), mutta tarkastelu on vahvasti laajenemassa pienempien ja mitä erilaisimpien tuotanto-organisaatioiden tutkimukseen. Monet tuotantokulttuuritutkimuksen, transnationaalien elokuvatutkimuksen ja intermediaalisen mediatutkimuksen kohteet käsittelevät samoja asioita kuin mediaekologia. Tässä yhteydessä keskityn kuitenkin mediaekologiaan ja pohdin sen käyttökelpoisuutta käytännön esimerkin kautta.

Ympäristön muutokset – kansainvälinen kilpailu, digitalisaatio, levitysmuotojen hybridisaatio – vaikuttavat dokumenttielokuvan ekosysteemiin. Tapahtuu jatkuvaa adaptaatiota, sopeutumista mutta myös laajempia muutoksia. Olisivatko nämä paremmin ymmärrettävissä ekosysteemisen tarkastelun avulla?

Dokumenttielokuvan kultakauden ekosysteemi

Suomalaisen dokumenttielokuvan 1980-luku oli eräänlaista hiljaiseloa. Uusia dokumentintekijöitä ei kovin montaa 1980-luvulla noussut, ehkä aivan vuosikymmenen loppupuolta lukuun ottamatta, ikään kuin jo ennakkoiden uutta aikakautta. Dokumenttielokuvia tuotettiin ylipäätään vähän verrattuna esimerkiksi seuraavaan vuosikymmeneen. 1970-luvun yhteiskunnallisen ja poliittisen elokuvan aalto vaimeni, vaikka monet 1960- ja 1970-luvuilla debytoineet dokumentaristit jatkoivat uraansa. Esimerkiksi Markku Lehmuskallio oli debytoinut jo 1973 Jussi-palkitulla lyhytdokumentillaan *Pohjoisten metsien äänet* ja Pirjo Honkasalo yhdessä Pekka Lehdon kanssa 1976 dokumentilla *Ikäluokka*. Kuvaavaa on, että nämä kaikki tekivät 1980-luvulla enimmäkseen fiktoita.

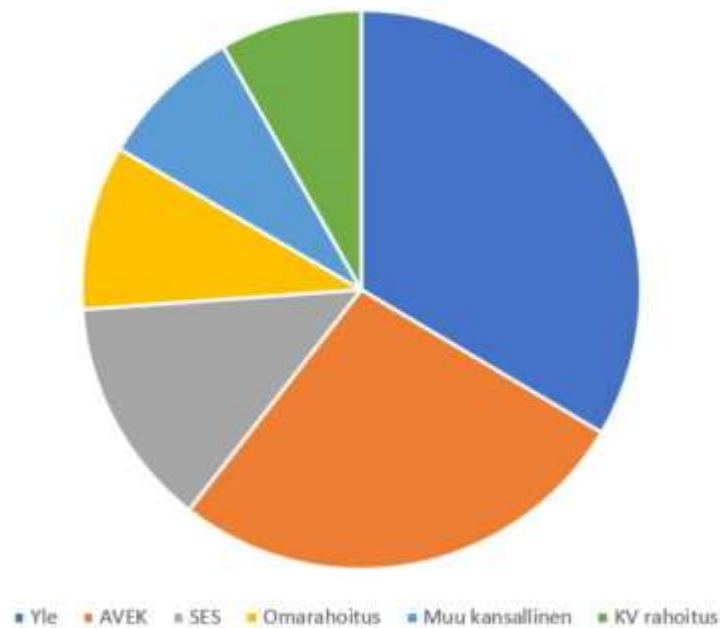
Olisiko edellä mainittujen dokumentaristien suuntautuminen fiktion adaptaatiota dokumenttielokuvan näköalattomaan tilanteeseen? Dokumenttielokuvien teko 1980-luvulla oli vaikeaa, tuotantorakenne primitiivinen ja sattumanvarainen. Veikkaus Oy:n tuotoista varansa saanut Suomen elokuvaäätiö oli vuosikymmenen tärkein riippumattoman dokumenttielokuvan rahoittaja. Siitä erillään Yleisradio teki ennako-ostoja elokuvien esitysoikeuksista tai osti valmiita elokuvia, mutta yhtiöllä ei ollut mitään keskitettyä käytäntöä tai järjestelmää. Elokuvantekijät neuvottelivat eri toimitusten ja osastojen kanssa. Usein Yleisradion sopimus sisälsi huomattavasti palveluja, kuten elokuva-laboratorion tai äänimiksaamon käyttöä tai jopa raakafilmiä. Ylipäätään Yleisradio oli hyvin itseriittäinen omine dokumenttitoimituksineen ja omine talon sisäisine tuotantoineen. Yle ei tarvinnut ulkopuolisia. Dokumenttielokuvia tehtiin paljon tekijöiden omalla taloudellisella riskillä. (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 53)

Muutoksen tuulia alkoi kuitenkin olla ilmassa, sekä taiteellisessa, kulttuurisessa että tuotannollisessa, ekosysteemisessä mielessä. Esimerkiksi Kanerva Cederström, seuraavan vuosikymmenen keskeisiä tekijöitä, ohjasi jo 1988 dokumenttielokuvan *Lenin-setä asuu Venäjällä*, joka tilittää ja jättää hyvästit edellisen vuosikymmenen ääri-vasemmistolaisuudelle. Uusi tekijöiden ja aiheiden sukupolvi oli astumassa esiin. Vanha konkari, 1980-luvulla hienon sarjan lyhyitä esseedokumentteja tehnyt Antti Peippo puolestaan ennakoiki henkilökohtaisen dokumenttielokuvan uutta lajityyppiä elokuvallaan *Sijainen* (1989). Tiivis elokuva kertoo siitä, miten sodan kokenut sukupolvi kasvatti lapsensa. Ohjaajan oma syöpä toimii järäisyttävänä metaforana sairaalle yhteiskunnalle.

Veivätkö nämä tuulet ja tekijöiltä tuleva paine kohti ekosysteemisiä rakenteellisia muutoksia, vai sysäsivätkö nämä systeemiset muutokset liikkeelle kotimaisen dokumenttielokuvan uuden nousun? Muna vai kana? Todennäköisesti molemmat, toisiinsa kietoutuen. Pelkät rakenteelliset muutokset ekosysteemissä eivät olisi saaneet muutosta aikaiseksi, toisaalta muutokset olivat intentionaalisia, päinvastoin kuin biologisissa ekosysteemeissä. Ylipäättään voi tietysti pohtia, kuinka hyvin ekologiasta lainatut metaforat toimivat ihmisten tekemiin päätöksiin perustuvien muutosten kuvaajina. Aikaprospektiivikin on biologiassa paljon pitempi. Yksittäisten päätösten kohdalla ei varmaankaan kovin hyvin, mutta isossa kuvassa kyllä. Esimerkiksi 1990-luvun ekosysteemin muotoutuminen ei perustunut tarkalle suunnitelmalle, vaan eri toimijat rakensivat omat strategiansa erillisinä, yhteistoiminta löytyi vasta myöhemmin, kun havaittiin että siitä on koko ekosysteemin kannalta etua. Lisäksi tulee muistaa, että usein päätöksiä valmistellaan, pohditaan ja veivataan edestakaisin pitkään. Prosessi voi olla hyvinkin pitkä. Päätöksetkin voi nähdä mediaekologisena adaptaationa vallitsevan ympäristön muutoksiin.

Suomalaisen dokumenttielokuvan kultakauden ”syyksi” on usein esitetty kolmen rahoittajan yhteistyötä. Suomen elokuvasäätiö, Yleisradio ja Audiovisuaalisen kulttuurin edistämiskeskus AVEK alkoivat yhdessä koordinoida päätöksentekoa ja näin tuotantojen resurssit ja budjetit kasvoivat (Haase 2016, 118; Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 56). Muodollisesti kaikki kolme toimijaa tekivät itsenäisiä ja erillisiä tukipäätöksiä, mutta käytännössä tiivis yhteydenpito keskitti tukea. Käytettiin termiä *kolmikantarahoitus*, kun rahoittajina olivat kaikki kolme, tai *kaksikantarahoitus*, kun rahoittajina oli Yleisradion lisäksi joko elokuvasäätiö tai AVEK. Vaikka kaksikantarahoituksella tuotettujen elokuvienkin määrä oli huomattava, olennaista ja tyypillistä 1990-luvulle oli kolmikantarahoitus. Sillä tuotettiin lähes kaikki suuremmat, taiteellisesti kunnianhimoiset ja myös maailmalla menestyneet suomalaiset dokumenttielokuvat.

Dokumenttielokuvan rahoitus 1999



Kaavio 1. Dokumenttielokuvien keskimääräiset rahoitusosuudet vuonna 1999. Kokonaisrahoitus oli 3 855 286 €, josta Ylen osuus oli 33,54 %, AVEK:n 27,02 % ja Suomen elokuvasäätiön 13,31 %. AVEK:n rooli keskeisenä rahoittajana näkyy selvästi. Kaavio perustuu Antti Haasen (2016: 112) tutkimukseen, jossa on tarkasteltu tuotantoon asti edenneitä elokuvia, ei kaikkia tukia.

Uusi toimija – AVEK – muutti dokumenttielokuvan ekosysteemin. AVEK perustettiin 1987 osaksi tekijänoikeusjärjestö KOPIOSTO:a, joka edustaa laajasti luovien alojen tekijöitä hallinnoiden kollektiivisesti tekijänoikeuksia. 1980-luvulla video oli uutuus, joka muutti elokuvan kulutusta ja koko elokuva-alan ekosysteemiä. Elokuvateattereissa käynti romahti videokasettien vuokraamisen ja taltiointin lisääntyessä. Vuosikymmenen loppuun mennessä yli puolessa Suomen talouksista oli videonauhuri (Suomen tilastollinen

vuosikirja 1991). Tilannetta yritettiin korjata keräämällä tyhjiä videokaseteista tekijänoikeusmaksua kompensaattona kotikopioinnista. Tästä summasta osan KOPIOSTO jakoi suorina tekijänoikeuskorvauksina tekijöille ja osa jaettiin tukena elokuvatuotannoille. Ekosysteemiin ilmaantui toisin sanoen uusi rahoittaja ja toimija, jolla oli videon suosion takia erityisesti alkuvaiheessa huomattavat resurssit. AVEK olikin 1990-luvulla rahoituksen määrän suhteen tärkein suomalaisen dokumenttielokuvan tukija. Se oli sitä myös henkisesti, uutena ketteränä toimijana se rahoitti erilaisia kokeiluja, projekteja ja myös mediataidetta (silloin puhuttiin videotaiteesta).

Yleisradiossa tapahtui muutos suhtautumisessa ulkopuoliseen riippumattomaan tuotantoon. Puolassa työskennellyt dokumentaristi ja Yleisradion kirjeenvaihtaja Jarmo Jääskeläinen (1932–2022) palasi Suomeen 1990 ja perusti Yleisradioon TV2:n Dokumenttiprojektin, joka nojasi pääasiassa Ylen ulkopuolisten riippumattomien tekijöiden ja tuotantoyhtiöiden tuotantoihin. Samaan aikaan Eila Werning nimitettiin Yleisradion TV1:n yhteistuotantojen päälliköksi tehtäväänään hankkia Ylen ulkopuolisia tuotantoja. Molempien ajatus oli hyödyntää Ylen ulkopuolisen kentän osaamista ja lahjakkuutta ja tuoda myös uutta raikasta ilmaa itsერიittoisen Yleisradion ulkopuolelta. Molemmilla oli myös erinomaiset lähetysajat, ja myös katsojat alkoivat löytää uudet ja kiinnostavat dokumenttielokuvat.

Suomen elokuvasäätiö oli ollut jo 1980-luvulla huolestunut suomalaisen dokumenttielokuvan tilanteesta, mutta vähän konkreettisia toimenpiteitä oli tehty. Tuotantoneuvojana elokuvasäätiössä 1996 aloittanut Petri Jokiranta sanoo, että SES oli lähes unohtanut dokumenttielokuvat (Kinnunen 2019, 99). Elokuväsäätiö olikin pitkään osuudeltaan pienin näistä kolmesta rahoittajasta. Tämä kuitenkin muuttui vuosien myötä.

Näiden muutosten takia suomalaisten dokumenttielokuvantekijöiden ja tuotantoyhtiöiden toimintaympäristö muuttui merkittävästi. Uudet tekijät uusine ideoineen ja lähestymistapoineen uskaltautuivat alalle. Rahoitusmahdollisuuksien parantuminen synnytti myös uusia tuotantoyhtiöitä, enimmäkseen aktiivisten ohjaajien ympärille, mutta vähitellen alkoi syntyä myös yhtiöitä, jotka tuottivat muidenkin kuin omistajiensa elokuvia. Alkoi muodostumaan dokumenttielokuvan tuotantorakenteita.

Uusia tekijöitä, uusia lajityyppejä

Epäilemättä dokumenttielokuvan uudet mahdollisuudet, muuntuneen ekosysteemin tarjoamat edellytykset, rohkaisivat uusia tekijöitä. 1990-luvulla debytoi tai teki läpimurtonsa huomattava määrä suomalaisen dokumenttielokuvan tekijöitä, esimerkiksi John Webster, jonka humoristinen mutta psykologisesti tarkka lama-ajan kuvaus *Pölynimurikauppiat* (1993) osui ja upposi heti. Se on suomalaisen dokumenttielokuvan klassikoita ja edelleenkin yleisön suosikkeja. Tuottelias Webster oli ajan hermolla muun muassa ilmastonmuutosta oman perheensä kautta käsitelleessä elokuvassa *Katastrofin aineksia* (2008), josta hän sai toisen Jussi-palkintonsa.

Kultakaudella syntyi myös uusia lajityyppejä, esimerkiksi henkilökohtainen dokumenttielokuva oli suosittu Suomessa 1990-luvulla. Kiti Luostarisen *Sanokaa mitä näitte* (1993) käsitteli aikakaudelle tyypillistä muistin teemaa kuvatessaan miten eri perheenjäsenet muistivat menneisyyden eri tavoin. Luostarinen oli vahvasti ja henkilökohtaisesti läsnä myös seuraavassa elokuvassaan *Naisenkaari* (1997). Anu Kuivalaisen *Orpojen joul* (1994) kuvasi ohjaajan matkaa Kotkaan tapaamaan isäänsä, johon hänellä ei ollut kontaktia. Mustavalkoinen, vilpitön ja koskettava elokuva toimii edelleen. Jo 1970-luvulla aloittanut Kristina Schulgin taas teki venäläisestä perhetarustastaan elokuvan *Miksi en puhu venäjää* (1993). Kanerva Cederströmin *Kaksi enoa* (1991) taas käsittelee perhetarinaa sodassa kuolleesta enosta, joka ehkä sittenkin voisi olla elossa. Elokuvassa on hienosti rakennettu kaksi mahdollista, rinnakkaista todellisuutta.



Kuva 1. Kiti Luostarisen naisen asemaa käsittelevä essee-elokuva *Naisenkaari* (tuotanto Epidem 1997) oli yksi kultakauden merkkiteoksia, joka sai myös elokuvateatterilevityksen. Ajalle ominaisesti elokuvan tekijä oli myös itse läsnä elokuvassa. *Documentary in Finland* -kirjan kuvitusta / KAVI.

Kultakauden alku oli vahvasti naistekijöiden esiinmarssia. Asia liittyy myös elokuvien aihepiirien ja ilmaisumuotojen laajenemiseen. Henkilökohtaisuus, perheen ja suvun asiat, arki ja mikrohistoria olivat uusia aluevaltauksia. Kuvaavaa onkin, että kun ensimmäiset henkilökohtaiset dokumenttielokuvat olivat naisten tekemiä, aalto miesten tekemiä henkilökohtaisia dokumenttielokuvia seurasi vasta vuosikymmenen lopulla ja seuraavan alussa, esimerkiksi Pekka Uotilan *Eino ja mä* 1998 ja Visa Koiso-Kanttilan *Isältä pojalle* 2004 olivat vahvasti henkilökohtaisia. Koiso-Kanttila jatkoi aihepiirin parissa tekemällä elokuvat *Talvinen matka* (2007) ja *Miehen kuva* (2010). Yhdessä nämä kolme elokuvaa muodostavat miehen roolia käsittelevän trilogian.

Virpi Suutari ja Susanna Helke kohauttivat Tampereen elokuvajuhlilla vuonna 1996, kun heidän elokuvansa *Synti – dokumentti jokapäiväisistä rikoksista* voitti kotimaisen kilpailun pääpalkinnon. Tällaista dokumenttia ei ollut Suomessa ennen tehty. Esteettisesti vaikuttava ja ilmaisultaan vieraannuttavassa elokuvassa tavalliset ihmiset tunnustivat pieniä arkipäivän rikkomuksia ja syntejä. Elokuva edusti esteettisempää ja esseistisempää, ei henkilökohtaista lähestymistapaa. Suomalainen dokumenttielokuva alkoi olla myös ilmaisultaan monipuolista ja moni-ilmeistä.

Muita merkittäviä kultakauden tekijöitä ovat muun muassa Arto Halonen. Hän tuli tunnetuksi urheiluaiheisilla dokumenteillaan *Valoa varjon takaa* (1990) ja *Ringside* (1992). Sittemmin hän on tehnyt dokumenttielokuvia eri puolilla maailmaa moninaisista aiheista. 2010-luvulla Halonen on siirtynyt myös fiktion pariin. Hänen näytelmäelokuvadebyyttinsä, mielisairaalamiljööseen sijoittuva *Prinsessa* (2010) oli myös kassamenestys. Oululainen Mika Ronkainen debytoi dokumenttielokuvalla *Isänpäivä* (1998), mutta hänen kansainvälinen läpimurtonsa oli laajalti maailmaa kiertänyt oululaista mieskuoroa kuvannut *Huutajat* (2003). Dokumenttielokuvan kultakauden jälkeen Ronkainen on ollut yksi monista dokumentaristeista, jotka ovat siirtyneet fiktion tekijöiksi.

Suomalainen dokumenttielokuva menestyi myös maailmalla, festivaaleilla sitä pidettiin kiinnostavana ja omaperäisenä. Suutarin ja Helken esteettisesti vaikuttavat elokuvat kiersivät festivaaleilla, samoin kuin monien muidenkin tekijöiden elokuvat. Jo 1970-luvulla aloittanut Pirjo Honkasalo oli ehkä kultakauden kansainvälisesti menestynein tekijä. Hän voitti Tšetšenian ja Venäjän lapsista kertovalla elokuvallaan *Melancholian 3 huonetta* (2004) pääpalkinnon Amsterdamissa, Zagrebissa, Kööpenhaminassa ja Milanossa.



Kuva 2. Pirjo Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* (tuotanto Millennium Film Oy, Baabeli Ky ja Lisbet Gabrielsson Film 2004) on yksi eniten maailmaa kiertäneitä suomalaisia dokumenttielokuvia, se palkittiin muu muassa arvostetuilla Amsterdamin dokumenttielokuvafestivaaleilla. *Documentary in Finland -kirjan kuvitusta / KAVI.*

Dokumenttielokuva alkoi kiinnostaa myös yleisöä, siitä tuli jopa muodikasta. Katsojaluvut televisiossa olivat hyviä ja entistä useampi dokumenttielokuva sai myös elokuvateatterilevityksen. Huippuvuosi oli 2010, jolloin Joonas Neuvosen *Reindeer Spotting* sai yli 66 000, Joonas Berghällin ja Mika Hotakaisen *Miesten vuoro* yli 50 000 ja Mika Kaurismäen *Vesku* yli 37 000 katsojaa teattereissa (SES katsojatilastot). Myös Marko Röhrin luontodokumentit ovat keränneet komeita katsojalukuja valkokankailla.



Kuva 3. Suomalaisen miesten tunteita koskettavasti mutta humoristisesti käsitellyt *Miesten vuoro* (Ohjaus Joonas Berghäll ja Mika Hotakainen, tuotanto Oktober Oy 2010) oli yksi vuoden dokumenttielokuvahiteistä elokuvateattereissa. *Documentary in Finland -kirjan kuvitusta / Oktober Oy.*

Dokumenttielokuvan ekosysteemin muutos vaikutti paljon laajemmin kuin vain talouteen. Koko suomalainen dokumenttielokuvakulttuuri muuttui. Ehkä vähän liioitellen, voisi jopa sanoa että se syntyi tuon ekosysteemisen muutoksen seurauksena. Alettiin puhua luovasta dokumenttielokuvasta (*creative documentary*), samalla tehtiin eroa journalistiseen dokumenttitraditioon. Dokumenttielokuvaa ruvettiin pitämään selkeämmin taiteena ja sen tekijöitä taiteilijoina, samalla heidän omakin identiteettinsä vahvistui nimenomaan dokumenttielokuvan tekijöinä (Aaltonen 2006, 239). Tekijöiden ja dokumenttielokuvasta kiinnostuneiden yhdistys Dokumenttikilta ry aloitti toimintansa 1996. Pitkästi samat toimijat perustivat DocPoint-dokumenttielokuvafestivaalin Helsinkiin vuonna 2002, ja samana vuonna ryhdyttiin jakamaan vuosittaisia Jussi-palkintoja myös dokumenttielokuvan kategoriassa. Taideteollisen korkeakoulun elokuvataiteen laitoksella alkoi dokumenttielokuvan suuntautumisvaihtoehto 1989 ja dokumenttielokuva sai oman professuurin 2001.

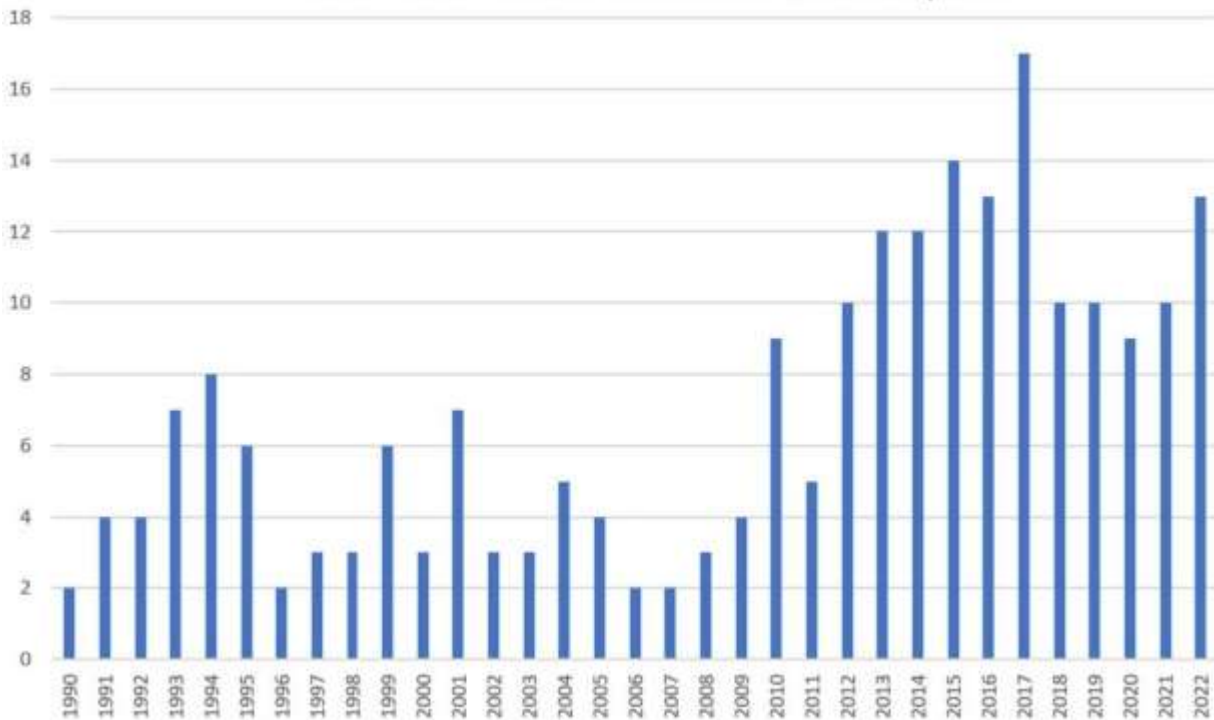
Suomalaisen dokumenttielokuvan nousun voi nähdä myös kansallisena versiona laajemmasta ilmiöstä, uuden dokumenttielokuvan noususta. Käsitettä uusi dokumenttielokuva (*new documentary*) oli ruvettu käyttämään viimeistään 2000-luvulla kuvaamaan dokumenttielokuvan uutta nousua (esim. Bruzzi 2006, 9; Hongisto 2011, 37). Dokumenttielokuva oli uuden akateemisen tutkimuksen kiinnostuksen kohteena ja tämä näkyi myös Suomessa (dokumenttielokuvasta väittelivät esimerkiksi Helke 2006, Aaltonen 2006, Hongisto 2011 ja Korhonen 2012).

Kultakauden loppu?

Suomalaisen dokumenttielokuvan 1990- ja 2000-luvut olivat ekosysteemisessä mielessä vakaita, vallitsi tasapainotila, jossa rahoittajien, tuottajien ja ohjaajien roolit olivat vakiintuneet. Tehtiin merkittäviä elokuvia ja suomalainen dokumenttielokuva myös vakiinnutti asemansa kansainvälisesti. Toimijoita, tuottajia, tuotantoyhtiöitä ja ohjaajia oli rajallinen määrä, mahdollisuus saada dokumenttielokuvahanke rahoitettua oli hyvä (Markku Tuurnan lausunto, Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 133). Kuten evoluutiossa tapahtuu, suotuisissa olosuhteissa laji lisääntyy. Näin tapahtui suomalaisessa dokumenttielokuvaympäristössäkin, ohjaajien ja tuottajien määrä kasvoi.

Dokumenttielokuvan tekeminen oli houkutteleva ala, ja paljon lahjakkuutta hakeutui sen pariin. Samalla laajeni myös elokuvien lajityyppien, aiheiden ja tyylien kirjo. Kultakauden loppupuolella debytoivat muun muassa Katja Gauriloff, jonka elokuva *Huuto tuuleen* (2007) kertoi kolttasaamelaisista. Hänen seuraava elokuvansa *Säilöttyjä unelmia* (2011) oli taas aiheeltaan globaali seurattessaan säilykepurkin eri ainesosien matkaa ympäri maailmaa. Mia Halme keskittyi perhesuhteisiin. *Iso poika* (2007) löytää ekaluokkalaisen maailman kuvaamalla ohjaajan omaa poikaa. *Ikuisesti sinun* (2011) taas kertoo huostaan otetuista lapsista. Elokuva voitti dokumenttielokuvan Jussi-palkinnon. Jukka Kärkkäisellä taas on kyky katsoa ihmisiä samanaikaisesti oudosti ja lämmöllä. Hän debytoi 2006 dokumentillaan *Tupakkahuone*, ja varsinainen läpimurtoteos oli kerrostalon asukkaita kuvaava *Kansakunnan olohuone* (2009). Ari Matikaisen ensimmäinen pitkä dokumenttielokuva *Yhden tähden hotelli* (2007) edusti Suomessakin suosittua lajityyppiä, musiikkidokumenttia. Laulaja Jorma Kääriäisestä kertova elokuva voitti Jussin ja sai elokuvateatterilevityksen. Elokuvatereiden digitalisoinnin myötä elokuvateatterilevitys tuli mahdolliseksi yhä useammalle dokumenttielokuvalle. Digitaalisen DCP-kopion levittäminen oli edullista verrattuna aikaisempiin kalliisiin filmikopioihin.

Kotimaiset dokumenttielokuvat teatterilevityksessä



Kaavio 2. Kotimaiset dokumenttielokuvat elokuvateatterilevityksessä vuosina 1990–2022. Muutos ekosysteemissä, elokuvateatterilevityksen digitalisoituminen näkyy vahvasti ensi-iltojen määrän kasvuna. Lähde: Suomen elokuvasäätien tilastot kotimaisista ensi-illoista.

Laajentunut koulutus ja yleinen kiinnostus dokumenttielokuvaan lisäsi toimijoiden määrää. Rahoitus ei kuitenkaan kasvanut samassa suhteessa, jolloin kilpailu elintilasta kiristyi. Ympäristö muuttui muutenkin. Videoiden käyttö, kotikopioiminen ja tyhjen VHS-kasettien myynti väheni uuden teknologian myötä väijäämättömästi. Tämä tarkoitti AVEK:n tulojen ehtymistä. Vuodesta 2005 vuoteen 2011 AVEK:n tuen kokonaismäärä puolittui (Haase 2016, 124). 1990-luvun alusta palkkakustannukset olivat nousseet ja rahan arvo huonontunut. Hakemuksia tulvi sisään ennätysmäärä. Kesästä 2014 kesään 2015 AVEK ei pystynyt jakamaan lainkaan tuotantotukea, vain vaatimatonta käsikirjoitus- ja kehittelytukea. Kolmikantarahoituksen malli oli rikki viimeistään tuolloin.

Tekijänoikeusjärjestöt halusivat laajentaa kopiointikorvaukset koskemaan myös tietokoneita, kovalevyjä ja muita tallennusmuotoja. Vahva teknologiateollisuus, kärjessään vaikutusvaltainen Nokia, vastusti tätä. Päätös oli viime kädessä poliittinen. Vuosikausien väännön jälkeen 2010-luvun lopulla kopiointikorvaus lisättiin valtion budjettiin, jossa se edelleenkin on. AVEK:n osuus dokumenttielokuvan tuesta on romahtanut ja se on nykyään enää alle 10% (SES Elokuvuvuosi 2019, 10).

Samaan aikaan tämän muutoksen kanssa kolmikannan toinenkin tukipilari rapautui. Yleisradio joutui vakavaan rahoituskriisiin 2009–2010. Uuden yleisradiolain hyväksyminen ja täytäntöönpano lykkääntyi poliittisista syistä. Lain mukaan rahoitus perustuu lupamaksujen sijaan yleisradioveroon, jonka muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta koskee jokaista kansalaista. Näin Yleisradion talous olisi vakaammalla pohjalla ja riippumaton valtion ja hallituksen politiikasta. Kun lakia ei saatu voimaan, laski lupamaksujen määrä. Ylen piti leikata ulkopuolisten ohjelmahankintojen, myös dokumenttielokuvien, määrää. Vuosina 2010–2012 Ylen rahoitus elokuville leikattiin puoleen. Tämä tuntui vahvasti dokumenttielokuvan alueella. Uusi Yleisradiolaki astui voimaan 2013 ja 2013–2015 Yle pystyi vähitellen palauttamaan rahoituksensa kriisiä edeltäneelle tasolle (Haase 2016, 124–125).

Kun sekä AVEK:in että Yleisradion rahoitus väheni dramaattisesti samaan aikaan, aiheutti tämä painetta rapautuvan kolmikantarahoituksen kolmannelle osapuolelle, Suomen elokuvasäätöille. Se pyrki

kompensoimaan rahoitusongelmaa myöntämällä normaalia enemmän kehittämistukia, rahoitusta jaettiin muutenkin etupainotteisesti ja samalla syötiin tulevia määrärahoja.

Elokuvasäätiön rooli on noussut keskeiseksi. Kun kultakauden alussa AVEK oli dokumenttielokuvan tärkein rahoittaja, on se nyt Suomen elokuvasäätiö. Dokumenttielokuviissa, joissa elokuvasäätiön on mukana, on sen osuus lähes puolet budjetista (Suomen elokuvasäätiön tilastot 2019 <https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/11/Elokuvuvuosi-Facts-Figures-2019.pdf>). Kolmikannan tasapaino on murtunut.



Kaavio 3. Dokumenttielokuvien keskimääräiset rahoitusosuudet 2010-luvun lopulla. Keskimääräinen kokonaisrahoitus on ollut noin 4 500 000 €. Suomen elokuvasäätiö on noussut ylivoimaisesti suurimmaksi rahoittajaksi 35–45 % osuudellaan, AVEK:n osuus on enää 8–14 % ja Yleisradion 15–20 %. Kaavio on Dokumenttikillan ProDok-kampanjan materiaaleja.

Samaan aikaan kun lähiympäristössä on tapahtunut muutoksia, on koko dokumenttielokuvan maailma muutoksessa. Markkinoista on tullut entistä enemmän globaali. Aikaisemmin kielimuuri, maailman mitassa harvinainen ja pieni kielialue, toimi sekä suojana että esteenä. Kotimainen dokumenttielokuva käsitteli suomalaisten aiheiden lisäksi kansainvälisiäkin ongelmia, mutta teki sen aina suomenkielillä. Dokumenttielokuvallakin oli oma kansallinen yleisönsä. Nyt tämä yleisö on tottunut kansainväliseen tarjontaan, eikä kieli enää suojele samassa määrin kotimaisia markkinoita. Uudet kansainvälisemmin orientoituneiden ja kielitaitoisten sukupolvien kulutustottumukset ovat jo muuttuneet. Dokumenttielokuvan ekosysteemin toimijoiden on adaptoiduttava ympäristön muutoksiin.

Toisaalta toimintaympäristön laajentuminen kansainväliseksi merkitsee alan toimijoille myös uusia mahdollisuuksia. 2000-luvun dokumenttielokuvan tekijät liikkuvat luontevasti kansainvälisillä markkinoilla. Suomalaisilla tuottajilla on entistä enemmän kansainvälisiä yhteistuotantoja ja myös mahdollisuuksia levittää elokuvia kansainvälisesti. Suuret suoratoistopalvelut ovat jo alkaneet esittää suomalaisia elokuvia ja tv-sarjoja, Nordic Noir -buumi on hieman jälkijättöisesti avannut ovia myös suomalaisille tekijöille. Ehkä sama tapahtuu myös suomalaiselle dokumenttielokuvalle, ainakin tästä on merkkejä, kuten Mia Halmeen HBO:lle tekemä dokumenttisarja *Viisi valittua* (2023) ([HS 20.4.2023](https://www.hs.fi/tv- ja-elokuva/artikkelit/2023-04-20/viisi-valittua-2023)).

Kun aikaisempaa ekosysteemiä voisi kuvata suljetuksi, ollaan nyt siirtymässä entistä avoimempaan ekosysteemiin. Liiketaloustieteen puolelle ekosysteemisen ajattelun vienyt Moore ottaa analogian suoraan biologiasta. Havaiji on eristynyt saariryhmä, jolle kehittyi oma kasvi- ja eläinmaailmansa. Se kuitenkin kuoli sukupuuttoon ihmisen saapuessa saarille. Keski-Amerikassa sijaitsevan Costa Rican läpi taas on siirtynyt mitä moninaisimpia lajeja, ja sen ekosysteemi on adaptoitunut. Jälkimmäinen on esimerkki avoimesta ekosysteemistä, joka on Mooren mukaan resilientti, joustava ja sopeutuva. Tämä analogia pätee Mooren mukaan myös liike-elämän ekosysteemeihin (Valve 2021; Moore 1996). Pitkällä aikavälillä suomalaisen dokumenttielokuvan muutos suljetusta ekosysteemistä avoimeen on selvä. Jo kultakauden alku merkitsi kansainvälistymistä, mutta tämä trendi on edelleen vahvistunut.

On syytä muistaa, että dokumenttielokuvan kansainvälistyminen ei koske vain liiketoimintaa, vaan koko dokumenttielokuvakulttuuri instituutioineen, festivaaleineen, rahoitusjärjestelmineen ja tutkimuksineen on muuttunut kansainväliseksi.

Kuinka hyvin ekosysteeminen malli kuvaa muutosta?

Onko mediaekologiassa kyse todellisia rakenteita ja prosesseja kuvaavasta mallista vai enemmänkin metaforasta? Georg Lakoff & Mark Johnson ovat pohtineet yleisellä tasolla metaforan luonnetta. Heidän mukaansa ylipäätään suurin osa normaaleista käsitejärjestelmistä on metaforisia ja käsitteet ymmärretään ainakin osin toisten käsitteiden kautta (Lakoff & Johnson 2003, 56).

Tässä mielessä biologiasta ja ekologiasta lainatut käsitteet ovat metaforisia kuvatessaan suomalaisen dokumenttielokuvan rakenteita ja muutoksia, mutta ehdottomasti hyödyllisiä sellaisia lisätessään ymmärrystämme kohteestaan.

Näyttäisi siltä, että adaptaation malli ja metafora onnistuisi kuvaamaan dokumenttielokuvan ekosysteemin dynamiikkaa. Mediaekologiassa viitataan toisinaan myös jaksoittaisen tasapainon malliin, punktualismiin (*punctuated equilibrium*), jossa systeemiset muutokset tapahtuvat nopeasti suhteellisten rauhallisten staattisten kausien jälkeen jatkuvan ja tasaisen evoluution sijaan (esim. Scolari 2012). Evoluutiobiologiassa käsitteen esittelivät paleontologit Niles Eldredge ja Stephen Jay Gould (Eldredge & Gould 1972). Sittemmin sitä on käytetty kuvaamaan myös sosiaalisia ja kulttuurisia ilmiöitä, esimerkiksi kirjallisuuden lajityyppien kehitystä (Moretti 2005).

Suomalaisen dokumenttielokuvan historian voi ajatella sisältävän useita esimerkkejä punktualismin mukaisista nopeista muutoksista ekosysteemissä. 1930-luvulla käyttöön otettu veronalennusjärjestelmä moninkertaisti äkkiä kotimaisen ei-fiktiivisen elokuvan tuotannon, ja television tulo ja 1960-luvun taidepolitiikka olivat samoin suuria muutoksia, jotka muuttivat paitsi toimintaympäristön, myös pitkälti toimijat (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 216). Uusi sukupolvi tekijöitä korvasi vanhemmat tekijät. Ekologista metaforaa käyttäen: veronalennuselokuvan lajityyppi kuoli sukupuuttoon ja uusia lajeja, kuten yhteiskunnallinen ja poliittinen elokuva nousi esiin.

Myös kultakauden alun voi nähdä esimerkkinä punktualismista. Suhteellisen rauhallisen, hiljaisenkin 1980-luvun jälkeen suomalaisen dokumenttielokuvan muutokset 1990-luvulla olivat nopeita. AVEK:n perustaminen oli hallinnollinen toimenpide, joka toi systeemiin kokonaan uuden toimijan, Ylen politiikan muutos taas oli strateginen toimenpide. Suomen elokuvasäätiön kohdalla ei aluksi ollut kysymys kummastakaan, se lähinnä sopeutui muuttuneeseen tilanteeseen ja muutti politiikkaansa vasta vuosikymmenen puolivälissä (Kinnunen 2019, 99). Muutos mahdollisti myös uusien tekijöiden esiinmarssin. Toisaalta voi olla, että vaisun 1980-luvun jälkeen oli patoutunutta tarvetta ymmärtää maailmaa, yhteiskuntaa ja omaa itseä dokumenttielokuvan tekemisen kautta. Oli painetta päästä tekemään dokumenttielokuvia. Mediaekologisesti henkilökohtainen dokumenttielokuva onkin esimerkki uudesta lajista, joka tilanteessa syntyi.

Miten hyvin jaksottaisen tasapainon malli kuvaa kultakauden loppua? 2000-lukua voi pitää suhteellisen tasaisena kautena, jonka loppupuolella Yleisradion rahoituskriisi ja AVEK:n rahoituksen kuihtuminen aiheuttivat systeemiin huomattavaa epätasapainoa ja häiriöitä. Kultakauden perustan luonut kolmikantarahitusmalli ei enää perustunut kolmen suurin piirtein yhtä suuren toimijan yhteistyöhön. Covid-19-epidemian aiheuttama katkos tuli vielä tämän jälkeen, ja sen vaikutusten arviointi jää tämän artikkelin ulkopuolelle. Epäilemättä ekosysteeminen malli auttaa senkin ymmärtämisessä.

Muutoksia on tapahtunut 2010-luvulla sekä kansainvälisessä toimintaympäristössä, kilpailutilanteessa, kulutuksessa ja myös koko dokumenttielokuvan lajityypissä. Mediakonvergenssin, eri medioiden sulautumisen, takia koko ympäristö on vahvassa muutoksessa. Printtimedia, teksti eri muodoissaan, audio, video ja uudet mediamuodot sekoittuvat. Taloudellisesti yritystasolla tämä kehitys on näkynyt jo pitkään,

samoin median kulutuksessa. Yleisradiolle dokumenttielokuvien tärkein levityskanava on suoratoistopalvelu Yle Areena, ei enää perinteinen tv-lähetys. Maailmalla laatulehdet ovat julkaisseet yksinoikeudella laatudokumentteja alustoillaan ja muutenkin päivälehtien alustoilla on entistä enemmän videota, suoria lähetyksiä ja audiopodcasteja. Tekoäly tulee vielä entisestään helpottamaan sisältöjen muovaamista ja tarjoamista rinnan eri medioiden ja kanavien kautta.

Lopuksi

Samalla kun olen tässä artikkelissa kuvannut niin sanotun suomalaisen dokumenttielokuvan kultakautta, sen vaiheita, edellytyksiä ja ”syytä”, olen yrittänyt pohtia ekosysteemisen mallin toimivuutta näinkin pienen ja erityisen alueen ymmärtämiseen. Dokumenttielokuva, joka kuvaa ehkä muita taiteita enemmän ympäröivää yhteiskuntaa ja maailmaa, on erityisen paljon vuorovaikutuksessa ympäristönsä kanssa. Sitä voi pitää monessa mielessä avoimena ekosysteeminä, vaikka taloudellisessa mielessä kultakaudella rahoitusjärjestelmä oli suhteellisen stabiili ja vakiintunut. Ekosysteeminen malli tai pikemminkin metafora näyttäisi kuvaavan hyvin juuri eri toimijoiden välisiä suhteita, institutionaalisia ja rakenteellisia ominaisuuksia ja niiden muutoksia, sekä kultakauden alkua että loppua.

Kun tarkastellaan laajemmin dokumenttielokuvaa taiteena, yhteiskunnallisena vaikuttajana ja kulttuurisena ilmiönä, erityisesti liiketaloudellisen mallin ongelmat tulevat vastaan. Muutos, evoluutio ei selity eikä rajaudu vain taloudellisiin suhteisiin eikä taloudellisiin arvoketjuihin. Tärkeänä voi pitää myös symbolista arvoa, jota dokumenttielokuva tuottaa. Joidenkin toimijoiden kohdalla tämä näyttäisi olevan jopa tärkeämpi kuin taloudellisen lisäarvon synnyttäminen, näin esimerkiksi ohjaajien kohdalla (Aaltonen, Kääpä & Sills-Jones 2023, 207). Dokumenttielokuvaa voisi tutkia enemmän myös laajempina kulttuurisena ilmiönä. Dokumenttielokuvan voi ajatella muodostavan oman kulttuurinsa, jossa toimijat ovat verkostoituneet ja jossa on omat toimintatapansa ja välillä ääneenkin lausumattomat arvonsa. Dokumenttielokuvan voi ajatella muodostavan oman ”taidemaailmansa”, Arthur C. Danton käsitettä lainaten (Haapala 1990, 88).

Ekosysteeminen malli on kuitenkin toimiva paitsi kuvatessaan ympäristön vaikutusta ja lajien vuorovaikutusta, ennen kaikkea muutoksen kuvaajana ja metaforana. Näin mielestäni dokumenttielokuvankin kohdalla.

Historia on osoittanut, että dokumenttielokuva lajina on toisaalta herkkä ympäristön muutoksille, mutta myös kyvykäs adaptoitumaan. Uusia tekijöitä nousee, uusia dokumenttielokuvan lajityyppejä ja dokumenttielokuvan ja muiden lajien hybridejä syntyy.

Muutoksen kuvaamisessa historioitsijoiden taipumus, välillä jopa helmasynti, on halu periodisoida tapahtunutta (Salmi 1990, 10–11). Näin menneisyyttä on helpompi hahmottaa ja usein myös arvottaa. Tietyn sukupolven tekijöillä ja tutkijoilla voi olla halua glorifioida omien aktiivivuosiansa ilmiöitä. Ehkä suomalaisen dokumenttielokuvan kultakausi ei olekaan päättynyt, ehkä se on uusien tekijöiden, uusien aiheiden ja uusien dokumenttielokuvan lajien ja hybridien myötä vasta tulossa?

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 2.9.2023.

Nettisivut

Media Ecology Association. www.media-ecology.org/

Elonet. <https://elonet.finna.fi/>

Suomen elokuvasäätiö: Katsojaluvut ja tilastot. www.ses.fi/tietoa-elokuva-alasta/katsojaluvut-ja-tilastot/

Suomen elokuvasäätiö. www.ses.fi

Kopiosto. www.kopiosto.avek.fi

Dokumenttikilta. www.dokumenttikilta.fi

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa: dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: LIKE & Taideteollinen korkeakoulun julkaisusarja A70.

Aaltonen, Jouko, Pietari Kääpä & Dafydd Sills-Jones. 2023. *Documentary in Finland: History, Practice and Policy*. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang.

Anttila, Eila. 2000. *Lyhyttä ja pitkää: Kotimaisia elokuvantekijöitä*. Helsinki: BTJ Kirjastopalvelu.

Bennett, James. 2016. "Public Service as Production Cultures: A Contingent, Conjunctural Compact". Teoksessa *Production Studies, The Sequel!: Cultural Studies of Global Media Industries*. Toim. Miranda Banks, Bridget Conor ja Vicki Mayer. 123–137. London ja New York: Routledge.

Bruzzi, Stella. 2006. *New Documentary*. London and New York: Routledge.

Caldwell, John. 2008. *Production culture: Industrial reflexivity and critical practice in film and television*. Duke: Duke University Press.

Clark, Lynn Schofield. 2009. "Theories: Mediatization and Media Ecology". Teoksessa *Mediatization: Concept, Changes, Consequences*. Toimittanut Knut Lundby. New York, Washington D.C., Baltimore, Bern, Frankfurt Am Main, Brussels, Vienna, Oxford: Peter Lang.

Danto, Arthur C. 1964. "The Artworld". *Journal of Philosophy* 61 (1964). 571–584.

Eldredge, Niles & Stephen Jay Gould. 1972. "Punctuated equilibria: an alternative to phyletic gradualism". Teoksessa *Models in paleobiology*, toim. TJM Schopf, San Francisco: Freeman, Cooper & Co. 82–115.

Fuller, Matthew. 2005. *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture* Cambridge, Mass.: The MIT Press.

Haapala, Arto. 1990. "Taiteen maailmat". *Synteesi* 2–3 1990.

Haase, Antti. 2006. *Suomalaisen dokumenttielokuvan rahoitus ja tuotantoprosessi*. Master of Science Thesis, Tampere University of Technology, Industrial Engineering and Management, Industrial Management.

Haase, Antti. 2016. "The Golden Era of Finnish Documentary Film Financing and Production". *Studies in Documentary Film*, 10(2). 106–129.

Helke, Susanna. 2006. *Nanookin jälki: tyyli ja metodi dokumentaarisen ja fiktiivisen elokuvan rajalla*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, Taik-julkaisut.

Hongisto, Ilona. 2011. *Soul of the Documentary: Expression and the Capture of the Real*. Turku: University of Turku.

Kinnunen, Kalle. 2019. *Elokuvasäätiön tuella: Suomalaista elokuvaa tekemässä 1969–2019*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Korhonen, Timo. 2012. *Hyvän reunalla: Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Helsinki: MUSTA TAIDE, Aalto PHOTO Books.

- Kortti, Jukka. 2016. *Mediahistoria: Viestinnän merkityksiä ja muodonmuutoksia puheesta bitteihin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lakoff, George & Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. London: The university of Chicago press.
- Moore, James F. 1993. "Predators and prey: a new ecology of competition." *Harvard business review* 71.3 (1993): 75–83.
- Moore, James F. 1996. *The Death of Competition, Leadership and Strategy in the Age of Business Ecosystems*. New York: HarperBusiness.
- McLuhan, Marshal. 2003. *Understanding Media*. Uusi painos, alkuperäinen 1964. London: Routledge.
- Mayer, Vicky; Mark Banks & John Caldwell. 2009. *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York & London: Routledge.
- Moretti, Franco. 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*. Lontoo: Verso.
- Mäkelä, Väinö. 2017. *The Re-birth of Finnish Film: An Ecosystem Point of View*. MA thesis. Helsinki: Aalto University School of Business.
- Nichols, Bill. 1991. *Representing Reality*. Bloomington ja Indianapolis: Indiana University Press.
- Parikka, Jussi. 2014. *The Anthroscence*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Postman, Neil. 1970. "The Reformed English Curriculum". Teoksessa toim. A. C. Eurich *High School 1980: The Shape of the Future in American Secondary Education*. 160-168. New York: Pitman.
- Postman, Neil. 2000. "The humanism of media ecology. Lehdessä *Proceedings of the Media Ecology Association*. Vol. 1 (June), No. 1, 10–16.
- Rantanen, Tytti. 2020. "Suomalainen dokumentaarinen elokuva nyt: haastattelussa Reetta Huhtanen ja Elina Talvensaari". *Filmihullu* 5/2020. 4–8.
- Römpötti, Harri. 2018. *Sanokaa mitä näitte: Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat*. Helsinki: Arthouse.
- Salmi, Hannu. 1990. "Elokuva historian tutkimuksen kohteena". *Lähikuva* 4/1990. 6–19.
- Scolari, Carlos. A. 2012. "Media ecology: Exploring the metaphor to expand the theory". *Communication theory*, 22(2). 204–225.
- Sills-Jones, Dafydd & Pietari Kääpä (toim.). 2016. "Special Edition: Finnish Documentary Culture." *Studies in Documentary Film* 10(2). 89–213.
- Strate, Lance. 2004. "A Media Ecology Review". *Communication Research Trends*. Volume 23 (2004) Number 2. 2–48.
- Suomen tilastollinen vuosikirja*. 1991. Helsinki: Tilastokeskus.
- Valve, Marjo. 2021. "Suomen av-ekosysteemi. Ekosysteemi-termin historiasta ja käytöstä". Ylen sisäiseen käyttöön tehdyn tutkimuksen saatekirje.

”Meri-Porin taivaan alla”. Samurai Rauni Reposaarelainen porilaisena findie-elokuvana

Petri Saarikoski
petsaari [a] utu.fi
Yliopistonlehtori
Digitaalinen kulttuuri
Turun yliopisto



Viittaaminen: Saarikoski, Petri. 2023. ”Meri-Porin taivaan alla’. Samurai Rauni Reposaarelainen porilaisena findie-elokuvana”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/meri-porin-taivaan-alla-samurai-rauni-reposaarelainen-porilaisena-findie-elokuvana/>

*Tarkastelun keskiössä on porilainen täyspitkä elokuva *Samurai Rauni Reposaarelainen* (2016), jota pidetään Mika Rätön tunnetuimpana voimannäytteenä. Taiteellisesti sen saama vastaanotto voidaan pitää ristiriitaisena, mutta yli kolme vuotta kestänyt projekti herätti valmistuessaan laajaa mediahuomiota. Artikkelissa pureudutaan tarkastelemaan elokuvan tuotantoprosessia sekä sen paikallisyhteisöllisiä piirteitä. Haastattelujen ja media-aineistojen pohjalta pohdin myös sen suhdetta omaehtoisen elokuvan ja findie-elokuvien käsitteisiin.*

Avainsanat: findie, indie, omaehtoinen elokuva, paikallisyhteisöllisyys, Meri-Pori, Reposaari



Johdanto

Samurai Rauni Reposaaarelainen (jatkossa lyhennettynä Rauni Reposaaarelainen) on yksi tunnetuimmista kotimaisen elokuva-alan pientuotannoista lähivuosilta. *Rauni Reposaaarelaisen* juoni muodostuu yksinkertaisesta kostotarinasta, jossa antisankarin roolissa nähtävä juoppo samurai seikkailee Meri-Porin maisemissa etsimässä syyllisiä hänen murhayritykseensä. Elokuva jakaantuu 13 osaan, joiden pituudet vaihtelevat muutamasta minuutista yli kymmenen minuuttia kestäviin kokonaisuuksiin. Rauni nähdään sekoilemassa Reposaaressa vietetyn viihteellisen illan jälkeen, murhayrityksen jälkeen hän käy tappamassa paikallisen ninjakillan jäseniä ja eksyy kostoretkellään reposaaarelaiseen häättilaisuuteen, joka muuttuu sekasortoiseksi painajaiseksi. Taustalla sukulaiset ja tuttavat pohtivat jatkuvasti, miten Rauni saataisiin pysäytettyä. Omien sisäisten demoniensa riivaamana hän päätyy loppuratkaisuun, jossa hänen olemassa olonsa merkitys osoittautuu tyhjäksi ja tarkoituksettomaksi.

Projektina elokuva henkilöityy porilaiseen Mika Rättöön, joka on ohjaustyönsä lisäksi tullut tunnetuksi näyttelijänä, teatterikäsirojoittajana, muusikkona, kuvataiteilijana ja kirjailijana. Kotikaupungissaan Porissa Mika Rättö on keskeinen kulttuurivaikuttaja, joka aloitti uransa 1990-luvulla paikallisissa underground-piireissä (Iivonen 2023). Pureudun tässä artikkelissa tarkastelemaan *Rauni Reposaaarelaista* kollektiivisesti tuotettuna kulttuuriprojektina. Miten omaehtoinen indie-elokuva toteutettiin ja millainen oli sen saama vastaanotto? Omana kysymyksenään nostan esiin, millaisena paikallisyhteisöllisenä projektina sitä voidaan käsitellä. Näiltä osin artikkelissa on vahva perustutkimuksellinen ote, jonka tarkoituksena on auttaa lähteiden avulla ymmärtämään indie-elokuvan tekemisen *prosessia*. Artikkelin tuo samalla jatkopohdintoja kotimaisen indie-elokuvakentän tutkimuksen haasteista ja mahdollisuuksista. Tutkimusaineistona toimivat elokuvan lisäksi siihen liittyvät dokumentit, työryhmän tekijöiden haastattelut ja medialähteet. Haastatteluissa on pyritty keskittymään kysymyksiin, jotka ovat jääneet muilta lähteiltä pimentoon tai vähäiselle huomiolle.

Suomessa ammattimainen elokuvatuotanto rakentuu tuotantoyhtiön, televisiolevittäjän ja Elokuvasäätiön varaan. Periaatteessa mikä tahansa tämän tuotantokentän ulkopuolelle jäävä elokuva on indie-tuotantoa. Määrittäminen on hankala, koska näiltä osin esimerkiksi osa Spede Pasasen ja Timo Koivusalon ohjauksista voisi laskea indie-elokuviksi. Tutkimuksellisesti tätä parempi käsite on indie, jonka alle voidaan laskea itsenäisten tuotantoryhmien kaupallisesti marginaaliset ja vaihtoehtoisia tulkintoja esittävät pientuotannot. Vuosina 2005–2017 toimineella Indie ry:llä on ollut oma tärkeä roolinsa indie-käsitteen vakiintumisessa. Toistaiseksi *Rauni Reposaaarelaista* ja yleensä indie-elokuvia on tutkittu varsin vähän. Tämä voi johtua paitsi tuotantojen runsaasta määrästä, mutta myös niiden keräämistä vähäisistä katselumääristä tai mediahuomiosta. Jenna Huttusen väitöskirjaa (2020) lukuun ottamatta *Rauni Reposaaarelainen* on noussut tarkastelun keskiöön lähinnä muutamissa elokuva- ja televisioalan opinnäytetöissä. On toki huomioitava, että tuotantoihin on viitattu eri yhteyksissä ja tutkimuksissa, vaikka niissä ei suoraan tai laajemmin käsitellä itse indie-ilmiötä (Ala-Lahti 2018; Nousiainen 2016).

Budjetiltaan vaatimattomien indie-elokuvien takana ovat pääosin iältään melko nuoret tekijät, joita yhdistää jokin harrastuneisuuden tai esimerkiksi opintojen myötä noussut mielenkiinto elokuvassa käsiteltävää teemaa kohtaan. Takavuosien merkittävistä tuotannoista mainittakoon esimerkiksi scifi-parodia *Star Wreck: In the Pirkinning* (2005), draamaelokuva *Graffiti meissä* (2006) ja sen jatko-osa *Mitä meistä tuli* (2009) sekä kauhuelokuva *Bunny The Killer Thing* (2015). (Ks. esim. Huttunen 2020, 10–11) Esimerkkejä löytyy kuitenkin laajalta skaalalta ja laajittyyppikirjo on merkittävää. Jos tarkastellaan indie-elokuvia porilaisesta näkökulmasta ja Porin paikallismaisemien hyödyntämisestä, on mainittava ohjaaja Visa Mäkinen, joka tuli tunnetuksi erityisesti 1980-luvulla julkaistuista komedioistaan. Ne saivat kriitikoilta murskaavaa palautetta, mutta nauttivat tällä hetkellä kulttimainetta. (Ks. esim. Ylioppilaslehti 26.4.1996; Kallioniemi & Karvo 2017)

Tuotantokustannusten osalta verkkojulkaiseminen ja edulliset digitaaliset tallennusvälineet ovat varsinkin 2010-luvulta eteenpäin lisänneet matalan kynnyksen tuotantoja, joiden julkaisualustana toimivat YouTuben kaltaiset sosiaalisen median palvelut. Näiltä osin tuotantomäärien selkeän lisääntymisen vuoksi kotimaisten

findie-elokuvien alle jää omassa luokituksessani tästä poikkeava laaja alakategoria: *harrastajaelokuvat*. Niitä voidaan tuottaa hyvinkin vaatimattomilla resursseilla ja niiden yhteys ammatillisiin intresseihin on epämääräinen. Niin kuin muissakin vastaavissa harrastajavetoisissa av-tuotannoissa, harrastajaelokuvia tehdään lähinnä omaksi huviksi ja tarkemmin määrittelemättömille yhteisöille. Normaalisti niille ei järjestetä erillistä elokuvakerho- tai festivaalikiertuetta eikä niitä pyöritetä elokuvateattereissa. Niiden markkinointi ja julkaisu tapahtuvat lähes kokonaan sosiaalisessa mediassa. Sen avulla on toisaalta mahdollista saavuttaa vaatimattomallakin panostuksella huomattaviakin katselijamääriä.

Findie on kuitenkin monitulkintainen käsite, koska sen alle tuotettuja elokuvia voidaan tehdä useilla erilaisilla tavoilla ja ammatillisilla tavoitteilla. Tämä artikkeli tuo vahvasti esiin näkemyksen siitä, että findie-kentän tarkastelussa on syytä korostaa findien alle laitettujen pientuotantojen yksilöllisyyttä. Ne eroavat valtavirtaelokuvien kaavoista ja lajityyppiä odotuksista. Näiltä osin raja indie-, findie- ja harrastajaelokuvien välillä on häilyvä ja ne sekoittuvat mediajulkisuudessa jatkuvasti toisiinsa, mikä kertoo koko alan jatkuvasta muutosprosessista, mitä on nähty jo aiemminkin vuosikymmenillä. Populaarijulkisuudessa käytetäänkin yleisemmin ”indie”-käsitettä, koska kuluttajat tunnistavat sen helpommin, minkä vuoksi siitä on tullut yleistermi viitattaessa kaikkiin kotimaisen elokuva-alan pientuotantoihin (ks. esim. [Yle 21.8.2023](#)). Olen omassa YouTube-kulttuuria käsittelevässä tutkimuksessani korostanut, että harrastajapohjaisten av-tuotantojen kulttuurinen tausta on vanha ja ennen digitaalisen kulttuurin nousua sen piirteitä voitiin etsiä esimerkiksi videoharrastuksesta (Saarikoski 2016). Huttunen on korostanut myös tätä puolta. Hänen mukaansa vaihtoehtoinen, riippumaton tai omaehtoinen kulttuurituotanto on ikaikainen ilmiö, joka ei ole syntynyt mediakonvergenssin tai digitaalisen verkostoitumisen myötä. Independent- ja harrastajatuotantoja on elokuva-alalla tehty yhtä kauan kuin ala on ollut olemassa (Huttunen 2020, 89–90; Huttunen 2014)

Oman määritelmäni mukaisesti findie-elokuvaksi luokiteltavalta tuotannolta pitäisi löytyä vähintään linkitys ammatillisiin intresseihin, tuotannosta vastaava yhdistys tai jokin muu siihen laskettava kollektiivi sekä rahoitus, joka on haettu esimerkiksi viralliselta säätiöltä tai kerätty muuten lahjoituksina. Pyrin tällä määrittelyllä erottamaan findie-elokuvat puhtaasti harrastusmielessä tehtyjen elokuvien laajasta ja rönsyilevästä kategoriasta. Jetta Huttunen on väitöskirjassaan lähestynyt määrittelyongelmaa *omaehtoisen elokuvan* käsitteellä. Hän korostaa tuotantoja nimenomaan yhteisöllisinä projekteina. Ne ovat pientuotantoja, jotka pyrkivät lähtökohtaisesti erottautumaan valtavirran elokuvatarjonnasta. Suomalaisen elokuvatuotannon kontekstissa omaehtoiset elokuvat ovatkin kulttuurituotteina marginaalisia tai ilmentävät vaihtoehtoista makua. (Huttunen 2020, 30–31)

Kansainvälisesti indie-elokuvaa on tutkittu jonkin verran ja tutkimukset ilmentävät melko samanlaisia havaintoja, joita Huttunen on väitöskirjassaan nostanut esille. On tosin korostettava, että kansainvälisesti indie-elokuva ymmärretään hieman toisella tavalla kuin Suomessa. Yleisellä tasolla indie-elokuva yhdistetään yhdysvaltalaisiin Hollywoodin tuotantokoneiston ulkopuolella tehtyihin elokuvaan, joissa taiteellista kunnianhimoa saatetaan painottaa tuotto-odotuksia enemmän. Ulkomaisia indie-tuotantoja saatetaan tehdä suomalaisesta kontekstista poiketen isoillakin tuotantokoneistoilla ja ammattimaisesti. Niiden rinnalla tosin esiintyy tuotantoja, joissa harrastajavetoinen ja yhteisöllinen lähestymistapa korostuu. Tutkimuksissa on analysoitu esimerkiksi verkkoyhteisöjen roolia näitä projekteja eteenpäin vieväksi voimaksi. (Ks. esim. Telo 2013; Hjorth 2014)

Tuotanto elokuvakouluna

Rauni Reposaarelainen on esimerkki yhteisöllisyydestä, joka kehittyi vuonna 2000 perustetusta porilaisesta Moderni Kanuuna -taiteilijakollektiivista. 2000-luvun alussa se tunnettiin nimellä Teatteri Moderni Kanuuna, joka tuotti viisi Mika Rätön käsikirjoittamaa näytelmää. Näistä viimeisin oli tammikuussa 2010 ensi-iltansa saanut *Samurai Rauni Reposaarelainen*. Lähdetietojen perusteella työryhmä oli keskustellut uudesta projektista. Yksi ehdotetuista ideoista koski länkkäriaiheista näytelmää. Rättö oli tuohon aikaan kuitenkin innostunut Miyamoto Musashin kirjoista ja ehdotti tilalle samurai-näytelmää, joka sitten toteutettiin.

Porin lisäksi näytelmä nähtiin ainakin Turussa ja Oulussa. (Elonet 2017; Yle 7.10.2016; Rättö 30.5.2023) Katsomosta nauhoitettu video osoittaa, että näytelmässä oli visuaalisesti paljon samaa, mitä nähtiin myöhemmin valmistuneessa elokuva (Video 1.)



Video 1. Näytelmän taistelukohtaus ensi-illassa Kulttuuritalo Anniksella 20.1.2010. Video: Vesa Salmi.

Mika Rättö on muistellut, että idea elokuvaprojektista ei syntynyt näytelmän käsikirjoitusvaiheessa, vaan sellaisesta oli puhuttu porilaisissa taiteilijapiireissä jo vuosien ajan. Modernin Kanuunan näytelmät olivat esteettisesti ”köyhän miehen elokuvia”, joihin sisällytettiin paljon elokuvallisia elementtejä. Kohtauksia oli usein mietitty, miten ne soveltuisivat valkokankaalla nähtäviksi. Näytelmistä tehtiin myös soundtrackit. Samurai-näytelmän esitysten päättymisen jälkeen kuvaaja Sami Sänpäckilä nosti esille ajatuksen elokuvan tekemisestä ja projektia lähdettiin nyt suunnittelemaan tosissaan. (Rättö 30.5.2023; Sänpäckilä 2.6.2023; Salmi 5.6.2023)

Lähteissä toistuu maininta, että työryhmällä ei ollut projektia aloitettaessa mitään käsitystä, miten täyspitkää elokuvaa oikein tehdään. (Ks. esim. Kuka liikuttaisi vuotta 2017; Yle 14.10.2014) Lähteet ehkä liioittelevat jonkin verran, sillä Mika Rätöllä ja erityisesti kuvauksista vastanneella Sami Sänpäckilällä oli jo kertynyt kokemusta kameran käytöstä. Rättö oli Kankaanpään taidekoulussa suorittujen opintojen jälkeen toteuttanut videotekniikalla 47-minuuttisen nukkeanimaation Porin Videopajalta lainatuilla laitteilla. (1/2 Lehti 1/2014, 37) Sänpäckilä oli tullut tunnetuksi puolestaan kymmenien musiikkivideoiden ja dokumenttien ohjaajana. Osalla työryhmän jäsenistä oli myös elokuva- ja televisioalan opintoja takana, mutta kukaan ei ollut tuossa vaiheessa ollut mukana tekemässä täyspitkää fiktioelokuvaa. (Sänpäckilä 2.6.2023) Tuottajana toiminut Harri Sippola on korostanut, että tekijät kyllä ymmärsivät, että projektista tulisi haastava. Kokemusta oli kertynyt joka tapauksessa juuri sen verran, että työhön uskallettiin ryhtyä. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017; Yle 7.10.2016)

Lähteiden perusteella varsinkin alkuvuosien työskentelyä leimasi kokeellisuus. Tekijät viittaavatkin projektiin heidän omalla ”elokuvakoulunaan”. (Sänpäckilä 2.6.2023) Tästä kertoo myös elokuvan tekemisestä kertovassa dokumentissa nähtävät harjoituskohtaukset. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017) Tekijät käyttivät niitä menetelmiä, joita oli jo aikaisemmin harjoiteltu opintojen tai aiempien projektien yhteydessä. Rättö on erikseen painottanut, että toimintaa jäseneltiin pitkälti teatteri- ja musiikkityön pohjalta:

”[Elokuvan] tekotavassa oli sellaista tekemisen prosessia, joka oli periytynyt musiikin teosta. Bändin kanssa vain mentiin treeneihin ja jammailtiin, sitten studiotyöskentelyn jälkeen syntyi levyille päätyneitä biisejä. Elokuvaa tehtäessä huomattiin, että homma ei toiminutkaan ihan näin helposti.”(Rättö 30.5.2023)

Tekijät varmasti tiesivät perusteiden osalta, miten elokuvakäsikirjoitusta yleensä tehtiin, mutta käytännön reunaehdot muuttivat työskentelytapoja. Rättö laati ensimmäisen version käsikirjoituksesta ilman ammattimaista sapluunaa. Ydintyöryhmä (Rättö, Sippola, Sänpäckilä) mietti yhdessä, miten käsikirjoitusta voitaisiin käytännössä soveltaa kuvauksissa. Suuri osa materiaalista päätyi ryhmätyöskentelyn jälkeen roskakoriin. Sippolan mukaan hän ei osallistunut varsinaisen käsikirjoituksen tekemiseen, joka onnistui Rätöltä jo muutenkin, vaan keskittyi lähinnä karsimiseen ja että ”homma ylipäättänsä etenisi”. (Kuka liikuttaisi vuorta 2017; Rättö 30.5.2023; Sippola 30.5.2023; Sänpäckilä 2.6.2023)

Kuvausten alkamisajankohdasta ja niiden luonteesta on hieman ristiriitaista tietoa tarjolla. Elonetin mukaan kuvauspäiviä oli 57 ja näistä ensimmäinen oli 9.3.2013. (Elonet 2017) Modernin Kanuunan blogin perusteella kuvaukset olisi aloitettu jo syksyllä 2012. (Teatteri Moderni Kanuuna 3.9.2013) Vuosina 2011–2012 elokuvan suunnittelutyö oli jo käsikirjoituksen osalta käynnissä, joten varhaisia testikuvauksia tehtiin melko varmasti jo tässä vaiheessa. Yhden julkaisun mukaan esituotantovaihe olisi käynnistynyt alkuvuodesta 2012 (Nousiainen 2016, 10). Ennen kentälle menoa kuvausasetelmia harjoiteltiin figuureilla ja kuvaus suoritettiin kännykkäkameralla. Rätön mukaan varsinaisia ”koekuvauksia” ei tehty, vaan saatavilla olevalla kalustolla tallennettiin suoraan ensimmäisiä kohtauksia. Vaikka Rätön esiin tuomat seikat varsinaisten ”koekuvausten” puuttumisesta kuuluvat projektin perustarinaan, pitää käytäntö sisällään huomattavastikin testailun piirteitä. Sänpäckilän on muistellut, että varsinkin keväällä 2013 kuvauksia tehtiin vielä pitkälti ”testausten merkeissä”. Tuottajaksi valittu Harri Sippola tuli mukaan vasta vuonna 2013. Tätä voidaan pitää varsinaisen aktiivisen tuotannon alkupisteenä. (Sippola 30.5.2023; Rättö 30.5.2023; Sänpäckilä 2.6.2023) Satakunnan Kulttuurirahasto myönsi juuri ennen Sippolan mukaan tuloa työryhmälle hankkeen ensimmäisen apurahan. Myönnetty summa oli 7 500 euroa ”pitkän fiktioelokuvan esituotantoon”. (Skr.fi: Myönnöt 2013)

Sippola on luonnehtinut, että Rätön vahvuuksia oli voimakas ”tahtotila”, jolla projektia saatiin vietyä eteenpäin: ”Oma roolini oli siinä, että miten pystyin varmistamaan käytännössä, että Mika pystyi keskittymään työssään oleelliseen. Autoimme häntä karsimaan ja löytämään sopivaa kiinnekohtaa, fokusta ja raivaamaan esteitä”. (Sippola 30.5.2023) Kolmen vuoden aikana työmäärä kasvoi ja samalla myös mukana olleiden tekijöiden määrä. Ydinryhmän (Rättö, Sippola ja Sänpäckilä) lisäksi laajennetun työryhmän eri tehtävissä oli mukana 57 henkilöä. Pienemmissä työtehtävissä ja puhtaasti avustajina toimi elokuvan lopputekstien kirjauksen mukaan yli 200 henkilöä. Kaikkeen tähän liittyvän logistiikan hallinta vaati valtavia ponnistuksia ja ryhmätyötapoja:

”Meidän oman menettelyn opettelu, miten me käytännössä voitiin luoda. Toi tapa tehdä oli minulle henkilökohtaisesti hienoin ryhmätyönäyte, jossa mä olen koskaan ollut.” (Sippola 30.5.2023)

Omaehtoisia elokuvia tarkastelevissa tutkimuksissa on toistuvasti korostettu niiden tuotantojen lepäävän talkootyön varassa. Äärimmilleen viedyn säästävällisen tuotantotapansa osalta *Rauni Reposaarelainen* muistutti paljon aikaisempina vuosikymmeninä ilmestyneitä pientuotantoja, joiden toteutus oli perustunut niissä näytelleiden ja avustaneiden tekijöiden pyyteettömän innokkuuden varaan. Merkittävä osa heistä oli harrastajateatteritoiminnasta kokemusta ammentaneita opiskelijoita. *Rauni Reposaarelaisessa* poikkeuksellista oli vain käytetyn työvoiman suuri määrä. (Ks. esim. Saarikoski 2015; Huttunen 2020, 26–27) Tutkimuksissa on myös korostettu tietoverkkojen merkitystä luotaessa faniyhteisöjä, joita voidaan myös osallistaa varsinaiseen elokuvatyöskentelyyn. (Huttunen 2020; Telo 2013; Hjorth 2014) *Rauni Reposaarelainen* poikkeaa tapauksena myös tästä kaavasta, sillä tutkimusaineistosta ei ole missään vaiheessa noussut esille, että verkkoyhteisöillä olisi ollut mitään ratkaisevan tärkeää merkitystä esimerkiksi rekrytoitaessa avustajia kuvauksiin. Lähteet pikemminkin viittaavat sen merkitykseen paikallisena, porilaisena projektina, johon tarvittavaa verkostoitumista etsittiin omista kaveri- ja tuttavapiireistä.

Projektin todellisia haasteita ja sen tulevaa laajuutta ei vielä täysin ymmärretty ensimmäisen tuotantovuoden aikana. Aineiston perusteella välittyvä kuva, että tuotantoprosessissa piti palata välillä takaisin alkupisteeseen. Sami Sänpäckilän mukaan tekijät suhtautuivat ensimmäisissä kuvauksissa

syntyneeseen materiaaliin todella myönteisesti ja he kuvittelivat virheellisesti kaiken menneen yllättäen suunnitelmien mukaan. Projektin kestäessä – useamman vuoden jälkeen – huomattiin kuitenkin, että varhaisvaiheen materiaali oli lähes käyttökeltotonta. Kokemustason karttuessa ilmeiset virheet oli helpompi huomata. Siksi monia varhaisvaiheen otoksia piti kuvata käytännössä uudelleen. Vuodenaikojen vaikutus näkyi myös siinä, miksi epäonnistuneiksi todettujen talvikuvausten jälkeen piti odottaa seuraavaa talvea ja yrittää sitten uudelleen. Osittain tästä syystä on selitettävissä, miksi valmistunut elokuva muistuttaa erillisten kohtausten kokonaisuutta, jotka on liitetty sinällään yksinkertaisen perustarinan kanssa yhteen. Rätön mukaan lopputulos koostui ”20 lyhytelokuvasta”, jotka eivät kokonaisuutena muistuttaneet kokopitkää elokuvaa. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017) Työrutiini vakiintui ja kehittyi vuosien aikana:

”Virallisten kuvauspäivien pituudet vaihtelivat muutamasta tunnista koko päivän kestäneisiin sessioihin. Käytiin katsomassa alustavasti sopivia lokaatioita. Sitten käsikirjoituksesta tehtiin kovalistaa, joka koostui usein pelkistä ranskalaisista viivoista. Mutta käytäntö vaihteli: saattoi olla valmiiksi jäsenneltyjä ideoita tai sitten ideat eivät olleet kovinkaan jäsenneltyjä. Kun kuvaus lähti pyörimään muistiinpanoja ei käytännössä enää katsottu. Minä muistin kuvakulmat ulkoa ja tarina oli Mikan pään sisällä. Ja kaikki yrittivät tämän jälkeen vain tulkita toisiaan siinä kaaoksessa.” (Sänpäkkilä 2.6.2023)

Roskakoriin joutuneesta kuvamateriaalista oli kuitenkin hyötyä testiajoina, koska käytännössä vuosi 2013 kului muutenkin elokuvakuvausten käytäntöjen opiskeluun. Tiedot käytössä olevasta kalustosta myös vahvistavat tätä käsitystä. Sami Sänpäkkilä on muistellut, että alun kuvaukset tehtiin kevyellä kalustolla (Kuva 1.) ja vasta Odyssey Q7+ -tallentimen hankinnan jälkeen kuvanlaatu nousi vastaamaan elokuvateatteritasoa. Tämä tehtiin noin vuosi sen jälkeen, kun kuvaukset oli jo aloitettu. (Sami Sänpäkkilä 2.6.2023)



Kuva 1. ”Kuvaukset aloitettiin Sony FS700 kameralla, jolloin kuvanlaatu oli sellaista ettei sille voitu jälkikäteen enää tehdä oikein mitään”, on kuvaaja Sami Sänpäkkilä muistellut. Kuva: Kuka liikuttaisi vuotta 2017.

Varsinkin alkuvaiheessa työryhmän ydinporukan työroolit limittyivät ja kaikki osallistuivat erilaisiin työtehtäviin. Tuotannon kannalta ratkaisevan paljon töitä tehtiin vuosien 2014 ja 2015 aikana. Loppuvaiheiden aikana alkoi näkyä merkkejä toiminnan ammattimaistumisesta. Varsinkin värimäärityt ja leikkaukset olivat tässä vaiheessa mahdollista tehdä kunnolla, kun kuvauspaikoilla suoritettiin esileikkausta, mikä kuuluu ammattimaisesti tuotettujen pitkien elokuvien vakiomenettelyyn. Villilän Studioilta lainattu ajorata todettiin hitaaksi rakentaa, mutta työskentely nopeutui ratkaisevasti, kun sen tilalle tehtiin itse huomattavasti helpompi ja joustavampi Mini Dolly -alusta. (Sänpäkkilä 2.6.2023; Kuka liikuttaisi vuotta 2017;

Kuva 2.) Tuotannon kannalta loppuvaiheet olivat erityisen työllistäviä, mutta tämä oli välttämätöntä "laadun varmistamiseksi", vaikka tästä syystä elokuvan ensi-ilta viivästyi käytännössä vuodella. (Sippola 30.5.2023; Kuva 3)



Kuva 2. Sänpäckilän mukaan "omatekoinen Mini Dolly oli varsin kätevä, huomattiin että puolitoista metriä ajoa riitti tosi usein kuvauksissa" Kuva: Kuka liikuttaisi vuotta 2017.



Kuva 3. Mika Rättö ja Sami Sänpäckilä arvioimassa taltioidun kohtauksen toimivuutta VPK:n juhlatallolla. Kuva: Kuka liikuttaisi vuotta 2017.

Kuvausten ohella myös äänitys kärsi jatkuvasta improvisoinnista ja kuvauspaikkojen tuomista ongelmista. Äänittäjä Tuomas Laurilan mukaan työskentely muistutti dokumenttielokuvan työstämistä suunnittelun

tapahtuessa käytännössä samaan aikaan, kun kuvaukset olivat jo käynnissä. Laadukasta tai taiteellisesti hyvää tasoa oli turha edes toivoa, ”pääasia että nauhalle saatiin edes jotain käyttökelpoista”. Valmistuneessa elokuvassa nämä ilmeiset käytännön ongelmat ilmenevät hyvin ja näkyvät muun muassa äänitasojen merkittävänä vaihteluna. Työryhmä teki valmiiksi paljon jälkikäteen tuotettuja foley-äänitehosteita, mutta projektin loppuvaiheessa Tampereelta rekrytoidut elokuva-alan opiskelijat suorittivat ammattitaitoisesti tehosteiden äänitykset ja miksaukset loppuun asti. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017; Salmi 5.6.2023; Ala-Lahti 2018)

Tuomas Laurilalla oli ennen *Rauni Reposaarelaista* ollut jo kymmenen vuoden kokemus Rätön kanssa työskentelemisestä, mistä oli epäilemättä etua, kun ajatellaan monia kuvausten aikana esiin nousseita ongelmia. Dokumenttiin tallennetussa haastattelussa näkyy selvästi, miten koettuja ongelmia ja kaaosta pyrittiin jälkikäteen hieman tasoittamaan. Tuomas on luonnehtinut Rättöä ”hektiseksi työskentelijäksi”, joka ei ajatellut tekniikkaa lainkaan. Kuvausten aikana oltiin usein tilanteessa, että ”vähempikin sähläys olisi voinut riittää”. Hääkohtauksessa (Kuva 4) kaikki ongelmat kulminoituivat: työväentalon akustiikka oli huono, päivän aikana tehty käsikirjoitus oli normaalin sekava ja intensiivisessä kohtauksessa oli vain pakko roikkua mukana. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017) Valokalustoa oli hyvin niukasti käytössä. Valaisija Anna-Mari Nousiainen muisteli jälkikäteen, että valaistuslaitteita ehdittiin kuvauspäivinä kokeilemaan lukuisia kertoja, koska ”kaikki muutkin säätivät koko ajan eikä porukalla ollut kiirettä minnekään. Palkka ei juossut kenelläkään”. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017) Nousiainen hyödynsi elokuvasta saamaansa kokemusta. Hän valmistiikin valaistusta käsittelevällä opinnäytetyöllä projektin loppuvaiheessa keväällä 2016. (Nousiainen 2016)



Kuva 4. Pasi Salmen mukaan: ”avustajien käytön osalta jokainen kohtaus oli kuin pienoismaailma”. Eniten avustajia oli käytössä Reposaaren VPK:n juhlatalolla kuvatussa hääkohtauksessa. Keskellä kuvassa ”homsuiseksi kyläruusuksi” suunniteltu Reetta-Geisha (Reetta Turtainen). Kuva: DVD-levy (2017).

Kuvausten aikana koettujen säätämisten ja teknisten haasteiden rinnalla elävät yhä tarinat koetusta kylmyydestä ja hypotermian vaaroista sekä työturvallisuuden laiminlyönneistä. Esimerkiksi Raunia näytellyt Mika Rättö joutui eräissä kuvauksissa taiteilemaan vähissä vaatteissa jäälauttojen ja kylmän meriveden keskellä. Kuvausryhmä tajusi, ettei mitään pelastussuunnitelmaa ollut, jos Mika olisi sattunut tipahtamaan lautalta talviseen mereen (Kuva 5). ”Demonilammen” kohtauksessa Anna Elo joutui työntämään jääkylmässä vedessä kumivenettä, jossa avustajina toimineet tytöt istuivat. Työtä tehtiin käytännössä pimeissä olosuhteissa. Kuvauksesta vastanneet joutuivat soittelemaan toisilleen kännyköillä ohjeita ja välillä kyselemään, oliko veden varassa pulikoinut lavastaja vielä kunnossa. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017) Sänppäkilä on muistellut jälkikäteen: ”Pidän ’demonilampea’ koko elokuvan hienoimpana kohtauksena –

haasteista huolimatta. Anna jouduttiin lopulta kiskomaan lammesta ylös, kun hänen huulensa alkoivat sinertää”. (Sänpäkkilä 2.6.2023)

Harri Sippola on maininnut, että veden päällä tapahtunutta ninjan kävelykohtausta varten viritettiin viulunkieleksi pitkä teräsvaijeri ja kuvausten päätteeksi huomattiin, että vaijeri oli lähes katkennut. Jos kiinnitys olisi irronnut, vaijeri olisi sivaltanut kuin ”viikate” aiheuttaen hengenvaaran. (Sippola 30.5.2023) Dokumentissa Sippola on todennut, että työryhmä huomasi näiden tapausten valossa, että ”jotkut asiat kannattaisi vaan jättää ammattilaisten tehtäväksi [-] Hyvänä puolena oli, että kukaan ei kuollut tai ei tullut vakavia vammoja”. Ainoa merkittävä vahinko tapahtui, kun Rättö mursi varpaansa Villilässä taistelukohtauksen harjoituksissa. (Kuka liikuttaisi vuotta 2017) Työturvallisuuden laiminlyönnit, jotka johtuivat pääosin tekijöiden kokemattomuudesta, on myöhemmin käännetty elokuvan tekoa ilmentävissä tarinoissa jopa myönteisiksi tai vähintään omalaatuisiksi piirteiksi.



Kuva 5. Rauni harjoittelee nauhatanssia Mäntyluodon telakka-alue taustanaan. Rätön vaarallinen jäälautoilla taiteilu sai kuvausryhmän huolestumaan hänen turvallisuudestaan. Kuva: DVD-levy (2017).

Findie-elokuville tyypillisesti *Rauni Reposaarelainen* toteutettiin minimaalisella budjetilla. Käytössä olleesta noin 50.000 eurosta valtaosa saatiin avustuksena Suomen Kulttuurirahaston Satakunnan rahastolta – apuraha myönnettiin kolme kertaa peräkkäin. (Elonet 2017; Skr.fi: Myönnöt 2013–2015) Sippolan mukaan tekijät elivät käytännössä kädestä suuhun, koska ennen uutta myöntöä kaikki rahat oli käytetty. Ysikin kielteinen päätös missä tahansa kohtaa olisi kaatanut koko projektin. (Sippola 30.5.2023) Pääosin raha käytettiin välttämättömiin ja juokseviin kuluihin, joista mainitaan ”avustajien ruokahuolto ja kahvitus” sekä ”bensarahat”. (Rättö 30.5.2023) Sami Sänpäkkilän mukaan kuvaus- ja valokaluston hän oli jo aiemmin ostanut itselleen oman firman nimiin, Moderni Kanuuna maksoi niiden käytöstä vuokraa. Äänityksistä huolehtinut Laurila hoiti oman kalustopuolen vastaavalla järjestelyllä. (Sänpäkkilä 2.6.2023) Valaistuksesta vastannut Anna-Mari Nousiainen on kertonut, että valokalustoa hankittiin Sänpäkkilän kanssa yhdessä ajatellen niiden käyttöä myös elokuvan valmistumisen jälkeen (Nousiainen 2016, 15).

Palveluista maksettiin välillä ”pieniä, muutamana sadan euron summia”. Mika Rätön mukaan maksetut summat jäivät joka tapauksessa vähäisiksi eikä niistä pidetty kovin tarkkaa kirjaa. Kukaan ei saanut palkkaa työstä missään vaiheessa. (Rättö 30.5.2023) Sippola on muistellut, että esimerkiksi Villilän Studiot eivät lopulta lähettäneet laskua lähes viikon kestäneestä studiotilojen käytöstä. Paikallisten opiskelijoiden ilmainen työpanos osoittautui myös arvokkaaksi. (Sippola 30.5.2023) On ilmeistä, että työryhmä onnistui tässäkin suhteessa hyödyntämään alueellisesti saavuttamaansa myönteistä mainetta ja suhteita paikallisiin toimijoihin.

Rahan jatkuva puute ja sen kanavoiminen välttämättömiin menoihin näkyi selvästi myös siinä, millaista rekvisiittaa ja puvustusta pystyttiin käyttämään. Mitään kokonaissuunnitelmaa saatikka projektin etenemisen yksityiskohtia ei ollut olemassakaan. Kuvausten aikana tuotantoryhmä vieraili toistuvasti Porin alueen kirpputoreilla, joita tuohon aikaan oli toiminnassa noin 10–15. Lavastaja ja puvustaja Anna Elo on muistellut, että kirpputoreilta haalittiin pukuja ja muuta tavaraa sen perusteella ”mitä vain sattui olemaan myynnissä”. Näissäkin hankinnoissa tekijät joutuivat vertailemaan tarkkaan hintalappuja – esine tai puku piti saada alle kymmenellä eurolla. Rättö on luonnehtinut, että kirpputorivierailut toimivat samalla kuvausten kannalta inspiraation lähteenä. Kirpputorien työntekijät tulivat nopeasti tutuiksi ja he utelivat usein, että ”eikö se teidän elokuva ole vieläkään valmis?”. Osa materiaalista lainattiin Kulttuuritalo Annikselta (Annankatu 6), jossa sijaisivat myös porukan harjoittelutilat. Lähdetietojen perusteella apua saatiin myös kymmeniltä alueellisilta toimijoilta, joihin kuului paikallisia yrityksiä ja kulttuurialan edustajia. Anna Elon mukaan haltuun saatujen pukujen ja tavaroiden käyttöä sovellettiin sitten paikan päällä. Tämän perusteella on ilmeistä, että kirpputori-metodin hyödyntämisellä oli isokin vaikutus elokuvan visuaaliseen lopputulokseen. Työ muistuttikin ”hillittömän palapelin kasaamista”. Maskeeraukset tehtiin kuvausten aikana niillä tarvikkeilla, mitä oli käytössä. Mika Rättö tyytyi usein vain levittämään päälleen ”mutaa ja tuhkaa” roolihaamon tyylin mukaisesti. (Kuka liikuttaisi vuorta 2017; [Elonet 2017](#); Rättö 30.5.2023)

Pääosin elokuvan musiikista vastasivat Pasi Salmi ja Mika Rättö, mutta Harri Sippola oli myös mukana. Pasi Salmi mainitaan kuitenkin ensisijaisena vastuuhenkilönä. Pasi Salmi on muistellut: ”teatterinäytelmässä käytettyjä sävelkukuja hyödynnettiin heti alussa. Uutta materiaalia tehtiin toki paljon. Me tehtiin musiikkia aluksi varastoon ilman kuvaa, mutta totta kai kuvausten käynnistyttyä meillä oli erilliset sessiot studiossa kuvan kanssa. Sitten vain katsottiin, millaisia toimivia yhdistelmiä voitiin saada aikaan”. Käytössä oli rumpuja, perkussiosoitimia, aasialaisia kielisoitimia, pianoa, banjoa ja erityisesti syntetisaattoreita. Mukana oli myös kuoroäänityksiä, joista osa oli lapsikuoron kanssa. ”Sippolan Harri oli asunut Kiinassa ja hänen kauttaan saimme käyttöön erilaisia itämaisia perinnesoitimia, joita sitten yhdisteltiin syntetisaattoreihin”. (Salmi 5.6.2023) Dokumentissaan Salmi ilmaisi huolensa, kun musiikkia tehtiin usein hyvin intensiivisesti ja useita työvaiheita tapahtui päällekkäin, jolloin äänentarkkailu alkoi kärsiä. (Kuka liikuttaisi vuorta 2017)

Paikallisuus elokuvakerronnan osana

Improvisoidun, osittain kaoottisen tuotantotapansa vuoksi elokuva ei asetu helposti mihinkään tunnistettavaan lajityyppiin. Sitä on luonnehdittu ”surrealismivaikutteiseksi undergroundelokuvaksi” tai ”mustalla huumorilla kyllästetyksi draamaelokuvaksi”. ”Road movie” on näille rinnasteinen määrittely, koska osat näyttävät johdattelevan katsojaa paikasta toiseen luoden vaikutelman tien päällä tapahtuvasta matkasta kohti väistämätöntä loppupistettä. Lehtijutuissa ja Yleisradion radio-ohjelmassa tekijät nostivat esiin Emir Kusturican ja Alejandro Jodorowskyn tuotannot taustavaikuttajina (Helsingin Sanomat 15.8.2015; [Yle 14.10.2014](#); [SK 18.9.2016](#)) Mika Rättö on myös haastattelussa erikseen korostanut, että Jari Halosen tuotanto on ollut ehdottoman tärkeä ”inspiraation lähde”. Hän on kuitenkin korostanut, että vaikutteita noukittiin useista lähteistä, myös kirjallisuudesta ja musiikista, mutta lopputulos pyrittiin toteuttamaan itsenäisesti. (Rättö 30.5.2023)

Samurai Raunin tärkein rooliominaisuus on krooninen alkoholismi, joka toimii yksinkertaisena avainselityksenä kaikille juonenkäänteille. Tämän tulkinnan mukaan elokuvassa nähtävä irrationaalinen kaaos ja harhaiset kuvitelmat ovat yksinkertaisesti Raunin pään sisällä tapahtuvaa jatkuvaa delirium tremensii eli juoppohulluutta. Rätön mukaan nämä kaikki luonnehdinnat ovat oikeita, mutta alkoholismin tilalle olisi voinut helposti vaihtaa jonkun muun addiktion. ([Yle 14.10.2014](#); Rättö 30.5.2023) Tulkinta ei ole ehkä näin yksioikoinen, sillä alkoholin ja suomalaisen antisankaritarinan yhdistäminen, vaikkakin hyvin omaperäisellä tavalla, on peruslähtökohtaisesti hyvin yleistävä, perisuomalainen moraalitarina (Kuva 6), ja olihan alkoholin käytön, miehisyyden kriisin ja järjettömän väkivallan esityksiä nähty Suomessa valkokankaalla lukuisissa eri yhteyksissä. Näistä ehkä tunnetuin klassikko on Mikko Niskasen

ohjaama *Kahdeksan surmanluotia* (1972). Vaikutteiden osalta henkilökohtaisilla valinnoilla ja muistoilla oli varmasti oma roolinsa. Rätön mukaan Raunin hahmossa näkyy historiallisesti ”1980-luvun porilainen ilmapiiri”, jolloin esimerkiksi lähiöistä tuli porukkaa keskustaan juomaan viinaa ja aiheuttamaan häiriötä. Varsinkin nuoret olivat selvin päin mukavia ja ystävällisiä, mutta muuttuivat viinaa saatuaan väkivaltaisiksi. Porissa on joka kaupunginosassa myös omia eläviä legendoja paikallisista ”puukkojunkkareista”. (Rättö 30.5.2023)



Kuva 6. Tuhlaajapojan paluu kotiin. Raunin äiti (Anne Mäkinen) rikkoo poikansa samurai-illusion: ”Et sää lapseni ole samurai, sä olet pelkkä katana kakaran kädessä”. Kuva: DVD-levy (2017).

Kysymys on paikallisiin tarinoihin liittyvästä yksioikoisesta tulkinnasta, jolle löytyy kuitenkin tietty historiallinen pohja. Porista oli ehtinyt 1990-luvun alussa muodostua maine väkivaltaisena paikkana, länsirannikon ”villinä läntenä”. Tarinaa on toistettu myös yleisteoksissa ja dokumenteissa. Niiden pohjana ovat oikeat tosielämän rikokset, mutta pääosin kysymys oli toisiinsa viittaavista kansankertomuksista ja tarinoista, joissa sivulliset olivat joutuneet järjettömältä vaikuttavan väkivallan uhriksi. (Koivuniemi 2004; Toivonen et al. 2008; YouTube: Väkiältä Porissa noin 1991) Tilastokeskuksen tietojen perusteella Pori ei kuitenkaan ollut 1980-luvun osalta mitenkään erityisen väkivaltainen paikka, itse asiassa henkeen ja terveyteen kohdistuneiden rikosten määrä nousi vasta 1990-luvun suuren laman myötä ([Tilastokeskus: Pori: Henkeen ja terveyteen kohdistuneet rikokset 1980–1999](#)). Elokuvassa tätä tulkintatapaa vahvistetaan jopa käytetyn Porin murteen osalta. Roni Hermon mukaan jo pelkästään kielen osalta porilaisuuden mediapresentaatiossa yhdistyy nurkkakuntaisuus, väkivaltaisuus, viinankäyttö ja yleensä suorasukainen käyttäytyminen. (Hermon 2022, 141–144)

Porilainen väkiältä ja sen taustalta löytyvät tarinat paikallisista, viinaan hurautaneista kylähulluista näyttävät elokuvan kerrontaa eteenpäin vievältä inspiraation lähteeltä. Aivan kuten elokuvan vaikea sijoittelu mihinkään tunnistettavaan lajityyppiin, myös Raunin hahmo näyttää erilaisten vaikutteiden kokoelmalta. Rätön mukaan Rauni esiintyy itse asiassa lähes ajattomana antisankarina, jonka piirteet voidaan sijoittaa ajasta ja paikasta riippumattomasti. Raunin samurai-hahmossa näkyy vaikutelmia hyveellisistä opeista ja taiteellisuudesta. Oleellista on kuitenkin hahmon suhde moraaliin eli kuinka ”järjettömän kieroutuneesti” hän niitä tulkitsee. ”Viinaa kittaava tappelija omaksuu samurai-filosofian ja ymmärtää ja tulkitsee lopulta kaiken täysin väärin. Kysymys on loppujen lopuksi universaalista moraalityylinästä. Rauni toimii kuin paikallinen pikku-Stalin”. (Rättö 30.5.2023)



Kuva 7. Tuhopolton jälkimainingeissa Rauni rentoutuu harrastamalla kuvataidetta. Reposaaren VPK auttoi kohtauksessa sytyttämällä taustalla näkyvän auton suulin hallitusti tuleen. Kuva: DVD-levy (2017).

Elokuvan esitettävän samurai-kulttuurin esitystavat eri kohtauksissa ovat korostuneen stereotyyppisiä. Kohtauksia jakaa fiktiivisen japanilaisen kirjailijan Kito Kokorun näytelmästä *Totuus* esiin nostetut mietelauseet ("Kuka liikuttaisi vuorta, ellei vuori itse", "Ken antaa anteeksi vääryyden, ei ansaitse tulla muistetuiksi"), joita Rauni toisinaan myös siteeraa erikseen juonen aikana. Visuaalisesti samuraina esiintyvän Raunin ja muiden päähenkilöiden "japanilaisuuteen" liittyviä yksityiskohtia puvustojen, maskeerausten ja esineiden osalta on paljonkin, mutta ne toimivat pikemminkin tunnelman luoja ja vinksahtaneen meriporilaisen maailmankuvan jäsentäjinä. Erityisen selvästi tämä tulee ilmi dvd-painoksen mukana julkaistusta, ylijääneitä kohtauksia kokoavasta *Omenapuun kukka* -lyhytelokuvasta. Kohtauksissa on mukana myös Kurosawan popularisoimasta samurai-kulttuurin esitystavoista tuttuja asetelmia, kuten teeseremonioita, joiden aikana imitoidaan japanin puhekieltä. Ne vaikuttavat irrallisilta kokeiluilta, jotka eivät tuo elokuvan kokonaisuuteen mitään oleellista uutta.

Luonnehdintaa tärkeämpää on kuitenkin sen elokuvataiteelliset ansiot, joista on syytä nostaa esille *Rauni Reposaarelaisen* merkitys paikallisten maisemien ja paikallisidentiteetin kuvastajana. Tekijöiden ilmeinen tarkoitus on ollut kuvata paikkoja tavalla, joka voidaan tulkita kunnianosoituksena Meri-Poria kohtaan 2010-luvun perspektiivistä. Reposaaren maisemien lisäksi elokuvassa näkyy suoria viitteitä Meri-Porin muihin alueisiin, kuten Pihlavaan, Tahkoluotoon ja Mäntyluotoon. Ulkopaikkakuntalaiselle katsojalle nämä viitteet jäävät epäilemättä vieraisiksi, mutta paikallisille niillä on erityistä merkitystä. Kuvauksissa kaikki lokaatiot eivät sijoitu Meri-Poriin. Ulkokuvaus tehtiin myös Porin keskustassa, Preiviikissä, Koivistonluodolla, Noormarkussa ja Merikarvialla. Näiltä osin paikallisuuden määritelmää ja tulkintaa joutuukin laajentamaan. Alkukohtaus on tehty Tampereella Kaupin metsässä ja studiokuvaukset Villilän Studioilla Nakkilassa.



Kuva 8. Meriporilaisen murhenäytelmän aloituskohtaus Katainiemen rannalta, jossa vertavuotava ja humalainen Rauni ahdistelee Koivurannan tytärtä (Minna Norrgård) pahat mielessä. Taustalla Tahkoluodon voimalaitos, jota kuvausryhmä tallensi useista eri perspektiiveistä. Kuva: DVD-levy (2017).

Millaisena tutkimus esittää Meri-Porin paikallisidentiteetin rakentumisen? Meri-Poria ja elokuvan kannalta tärkeää Reposarta on tutkittu tältä kannalta erityisesti maantieteen ja yhteisöllisyyden näkökulmasta. Tärkeitä julkaisuja ovat olleet paikallisuuden historiaa tarkastelevat tutkimukset, projektiraportit ja opinnäytetyöt (Haanpää & Raike 2017; Riihiaho 2011; Virtanen, Seesmeri & Häyrynen 2022). Tutkimuksista valtaosa käsittelee Reposaren historiaa reilun 700 asukkaan yhdyskuntana, jonka omaleimaisuus on osittain syntynyt yhdyskunnan ja Porin keskustan välisen noin 30 kilometrin etäisyyden vuoksi. Reposari oli pitkään vilkas kalastus- ja kauppapaikka, lisäksi alueella on ollut huomattava määrä teollisuutta ja satama. Kulttuuriperinnön tutkija Riina Haanpään ja maisemantutkija Eeva Raikkeen mukaan teollisuus- ja satamayhdyskunnan puitteet loivat perustan Reposaren omaleimaisen historian ja perinteen synnylle ja kehitykselle (Haanpää & Raike 2017). Meri-Porin aluetta on leimannut yhteiskunnallinen rakennemuutos, jolloin 1970-luvulta eteenpäin teollisuuden määrä on vähentynyt. Vastaavasti perinteisten elinkeinojen, kuten kalastuksen merkitys on taantunut. Alueella asuu hieman alle 9000 asukasta ja määrä on ollut vuosien ajan tasaisessa laskussa. (Porin kaupungin tilastollinen vuosikirja 2017)



Kuva 9. Drooni-kuvissa Reposaren tunnistettava keskusta ja pääkatu nähdään elokuvan alussa ja lopussa. Draaman kaari yhdistyy, kun Rauni häviää loppukuvissa osaksi kylän miljöötä. Kuva: DVD-levy (2017).

Toisaalta Meri-Porin identiteettiä leimaa luonnonläheisyys, johon vaikuttavat erityisesti Kokemäen joen suistoalue ja Selkämeren vaikutus. Luonnon ja merimaiseman osalta Meri-Pori on valtakunnallisestikin merkittävä ja matkailualan osalta sen tunnistetuin kohde on Yyterin ranta-alue. Lähiöselvityksissä, jotka ovat koskeneet erityisesti Pihlavan taajamaa, on nostettu esiin paikan sijainti ainutlaatuisena suistoalueena, jonka teollisen kulttuuriperinnön vaikutukset alueen kehittämiseen tunnistetaan ylisukupolisesti. Paikallisille asukkaille Pihlava – ja laajemmin Meri-Pori noin yleensä – koetaan asuinalueena kaksijakoisesti: kodinomaisuuden ja luonnonläheisyyden rinnalla näkyvissä on negatiivisina puolina palvelujen ja työpaikkojen vähentyminen ja puute, heikot julkisen liikenteen yhteydet, sosiaalisista ongelmista aiheutuva levottomuus ja huono maine. Kokemusten osalta nämä asenteet heijastelevat alueen vuosikymmeniä jatkunutta yhteiskunnallista rakennemuutosta sekä rikollisuuden historiaa, johon on viitattu aikaisemmin. (Virtanen, Seesmeri & Häyrynen 2022)

Myönteiseksi katsottujen tulkintojen perusteella Meri-Porin omaleimaisuutta pidetään kuitenkin vahvuutena, jota paikalliset asukkaat mielellään korostavat. Meri-Porin julkista imagoa on näiltä osin pyritty kehittämään ja alleviivaamaan sen vahvuuksia miljöönä. Tämä tulee esille esimerkiksi Reposaaari-yhdistyksen kehittämässä sloganissa: ”Reposaaari – vaiks kui kaukan ja iha outoi ihmisi”. (<http://www.reposaaari.net/>) Toimintaan liittyvistä haasteista huolimatta valtakunnallisesta arvostuksesta on osoituksena, että Suomen kotiseutuliitto valitsi vuonna 2016 Reposaaaren ”vuoden kaupunginosaksi”. (<http://kotiseutuliitto.fi/reposaaari-vuoden-kaupunginosa>)

Rauni Reposaaarelaiselle alueen paikallishistoria ja -kulttuuri muodostaa selkeästi tunnistettavan taustan, joka tulee esiin paitsi kehyskertomuksessa myös valittujen lokaatioiden kuvaustavoissa (Kuvat 8, 9, 10 ja 11). Tuotannollisistakin näkökulmista tarkasteltuna porilainen paikallisidentiteetti ja ”outona” pidettävä huumori yhdistyvät tähän hyvin luontevasti. Näitä piirteitä ei katsojalle avata suoraan, mutta ne ovat niin tutkimustenkin tunnistamia kuin tutkimusta puhutelleita ominaisuuksia. Lisäksi paikallisuusaspektin osalta elokuvassa Meri-Porin alue toimii koettuna ja symbolisena kulttuurikehyksenä.

Meri-Pori osoittautui tekijöille ideaaliksi työskentelypaikaksi ja inspiraation lähteeksi. Mika Rättö on luonnehtinut paikallisten asukkaiden suhtautumista tekijöihin hyvin ystävälliseksi. Hänen mukaansa ”hyväntahtoisuutta löytyi joka suunnasta ja kohotti merkittävästi uskoa ihmiskuntaan”. Reposaaarelaiset kävivät useasti kyselemässä asioita ja esittäytyivät samalla itsekin tekijöille. Paikallisen ”rantaparlamentin vanhat äijät” kuuntelivat mielellään elokuvan juoneen ja tuotantoon liittyviä tarinoita. Rätön mukaan osasyypaikallisten kiinnostukseen on voinut olla Reposaaaren aikaisempi historia kansainvälisenä satamapaikkana. Varsinkin Rättö oli paikallisille tuttu persoona ja hänen sosiaaliset taitonsa pistettiin merkille. Paikalliset asukkaat avustivat suoraan tekijöitä tarjoamalla kuvauspaikkoja, pistämällä pystyyn ruokahuoltoa, tarjoutumalla avustajiksi ja esimerkiksi paikallinen VPK antoi käytännön apua tietyissä kuvauksissa. (Kuva 7.) Osittain kiitokseksi paikallisille asukkaille elokuvan ensimmäinen varsinainen esitys järjestettiin 3.9.2016 Reposaaaren VPK:n Juhlatalolla (Rättö 30.5.2023).

Sänpäkkilän mukaan Meri-Poriin liittyvät suunnitelmat olivat selviä jo käsikirjoitusvaiheessa, myös maisemankuvausten valinnassa alueen merkitys oli erityisen tärkeää. Muut Porin alueella sijaitsevat lokaatiot valittiin lähinnä sen vuoksi, että ne saatiin ilmaiseksi käyttöön. (Sänpäkkilä 2.6.2023) Paikallisissa maisemissa oli runsaasti vaihtelua: löytyi teollisuusseutua, hiekkadyynejä, lampia, ryteikköä, suisto- ja saaristoaluetta. Pääosan esittäjä Mika Rättö onkin nähnyt Meri-Porin alueen poikkeuksellisen erityislaatuisena:

”Meri-Pori on pienelle alueelle ehdettuna yksi moninaisimmista ja vois sanoa hienoimmista paikoista, missä mä olen Suomessa ollut ikinä. 15–20 kilometrin säteellä löytyy kaikki [–] Omasta mielestäni täysin ainutlaatuinen paikka koko Suomessa.” (Rättö 30.5.2023)

Harri Sippola on vastapainoksi tuonut esiin, ettei tekijäporukka koskaan ainakaan tietoisesti pyrkinyt tekemään elokuvasta ”paikallismainosta”. Meri-Pori valittiin kuvauskohteeksi sen vuoksi, että sieltä oli sopivia kuvauspaikkoja todella helppo löytää. Toisaalta hänkin on maininnut, että Meri-Porin maisemat

toimivat kyllä projektin aikana merkittävänä inspiraation lähteenä. Teollisuusmaisemaa hyödynnettiin myös elokuvan julisteessa. (Sippola 20.5.2023; Kuvat 10, 11 & 12)



Kuva 10. Rauni Mäntyluodon teollisuusalueen pistoraiteella. Hahmo sulautuu osaksi ympäröivää meriporilaista maisemaa. Kuva: DVD-levy (2017).



Kuva 11. Meri-Porin maisemalle tunnusomaiset tuulivoimalat kuvataan erikseen auringonlaskua vasten. "Meri-Porin etu oli, että koko ajan pystyttiin tarvittaessa kuvaamaan 360 asteen kuvakulmassa", on Sänpäckilä muistellut. Kuva: DVD-levy (2017).



Kuva 12. Meri-Porin teollisuusmaisemat näkyvät myös elokuvan julisteen ja DVD-kannen taustateemana. Kuva: Petri Saarikoski.

Elokuvan taidekriittinen vastaanotto

Rauni Reposaarelaisen tekoprosessia ja merkitystä paikallisyhteisöllisyyden ja meriporilaisuuden kuvastajana on kiinnostavaa verrata siitä julkaistuihin kritiikkeihin. Elokuvan ensi-ilta oli 21.10.2016, pressinäytökset oli järjestetty muutamaa päivää aikaisemmin ja syyskuussa elokuva oli ollut mahdollista nähdä joissakin ennakkonäytöksissä. Suhtautuminen elokuvaan oli vähintään ristiriitainen ja tähditysarvioissa oli käytössä koko skaala yhdestä tähdestä viiteen tähteen. Porin alueen päälehdessä *Satakunnan Kansassa* Kari Salminen tulkitse elokuvan yhden tähden roskaksi, ”Suomen huonoimmaksi elokuvaksi”. Salmisen mukaan elokuva ei naurattanut yhtään ja sisältökin oli lähinnä ”keräily- ja kirppistyyllillä tehty rumien miesten örvellys postapokalyptiikan paskanväreissä” koostettuna ”art house - väkivallan, spagettilänkkärin ja samuraielokuvien pistoilla”. Arvio julkaistiin myös muissa Alma Median silloin omistamissa lehdissä, kuten *Aamulehdessä*. (SK 22.10.2016) Pasi Salmi on muistellut, että Salmisen arvio oli ensimmäinen julkaistu kritiikki, jonka tekijäporukka luki. Murskatuomio sai heidät hieman miettelijäksi: ”Tuumattiin vaan, että jahas... että tällaisella teilauksella sitten lähdettiin liikkeelle. Että olipa hyvä aloitus. Että mitähän seuraavaksi?” (Salmi 5.6.2023)

Yleensä arvioissa kuitenkin lähdettiin liikkeelle asiallisemmalta pohjalta, kritiikkiä nostettiin toki esille, mutta yleensä kehuttiin tekijöiden rohkeutta ja omaehtoisuutta. *Film-O-Holic* -sivustolla Henri Nerg antoi elokuvalla kaksi tähteä ja kiitteli sen visuaalista vaikuttavuutta, vaikka totesikin elokuvan jäävän sisällöllisesti ”harmittavan ohueksi”. Hän näki ilmeiset japanilaishätskin vaikutteet vain ”härskinä stereotypisointina”. (Film-O-Holic 21.10.2016). *Helsingin Sanomissa* Pertti Avola pohti kolmen tähden arviossaan, ettei täysin oudossa elokuvassa ollut ”mitään tolkkua”, mutta kiitteli silti sen omaperäisyyttä (HS 21.10.2016). Kolmen tähden linjalla menttiin myös *Iltä-Sanomissa*. Tarmo Poussu korosti niin ikään tekijöiden ennakkoluulotonta asennetta. Hänen mukaansa ”mitään järjellistä sisältöä Rätön elokuvasta ei ihan helpolla löydä, mutta luovaa hulluutta sitäkin enemmän”. Vertailukohdiksi hän nosti esille Jouko Turkan ja Jari Halosen vastaavalla tyyllillä tehdyt ohjaustyöt. (IS 21.10.2016) Jouko Turkan ilmeiseen vaikutukseen viitattiin myös *Muropaketti*-verkkosivulle kirjoitetussa, kolme ja puoli tähteä keränneessä Aki Lehden arviossa, joka

luonnehti *Rauni Reposaarelaista* yhdeksi ”kaikkien aikojen kahjoimmista kotimaisista elokuvista” (Muropaketti 17.10.2016).

Runsaasti kehuja *Rauni Reposaarelainen* keräsi Niko Ikosen *Episodi*-sivustolla julkaistussa arvioissa, jossa sille annettiin täydet viisi tähteä: ”*Reposaarelaiselle* voisi antaa melkein minkä vain arvosanan, mutta mikään niistä ei olisi oikein sopiva. Elokuva ansaitsee yhtä omituisen arvosanan kuin mitä se elokuvataiteenakin on”. (Episodi 21.10.2016) *Creat.fi* -sivustolla (13.9.2016) Teemu Kammonen-La Fiura antoi myös elokuvalle täydet pisteet ja viittasi erityisesti sen asemaan tulevana ”kulttielokuvana”. Kirjoittaja nosti esille myös elokuvan japanilaisvaikutteet myönteisenä esimerkkinä ”orientalismmin” käytöstä. Mahdollista ”kulttielokuvan” mainetta pohti myös *Apu*-lehteen kirjoittanut Kalle Kinnunen (25.10.2016). Tekijät ovat haastatteluissa tuoneet esille, että arvioissa esiin nostetut viittaukset ”tolkuttomuuteen” tai ”omituisuuteen” johtuivat pitkälti dialogin monimutkaisuudesta ja käytetystä vahvasta Porin murteesta. (Rättö 30.5.2023; Salmi 5.6.2023) Murteen roolia elokuvan taidekriittisessä vastaanotossa ei voi mitenkään vähätellä. Roni Hermon tutkimuksen mukaan murteen merkitys medioiden porilaispresentaatioissa on ollut 2000-luvulla hyvin vahva. (Hermon 2022, 156–157)

Kriitikot olivat hieman hämmentyneitä, miten suhtautua sinällään sympaattisesti toteutettuun pientuotantoon. Tyypillistä kaikille arvioille oli, että *Rauni Reposaarelainen* henkilöityi vahvasti Mika Rättöön, joka oli työryhmästä valtakunnallisesti muutenkin nimekkäin tekijä. Työryhmän muiden jäsenten osuuteen viitattiin lyhyesti, esimerkiksi tarkastelemalla elokuvamusiikin ja Pasi Salmen roolia. Pertti Avolan arviota lukuun ottamatta kritiikeissä ei yleensä käsitelty elokuvan luonnetta paikallisyhteisöllisenä projektina. Moderni Kanuuna mainittiin ainoastaan taustavaikuttajana. Visuaalista puolta saatettiin kehua ja lyhyesti viitata myös Meri-Porin miljöökuvauksiin, mutta yleensä kritiikeissä kiinnitettiin huomiota vaatimattomiin tuotannollisiin puitteisiin, joista alleviivaavin on Kari Salmisen esiin nostama näkemys ”kirpputorityylistä”. Selkein teema, joka nostetaan esille vahvuutena, on elokuvan ilmeinen poikkeuksellisuus valkokankaalla nähtyjen kotimaisten tuotantojen rinnalla. Elokuva ei voitu pitää ammattilaisten kaupallisena projektina, mutta ei toisaalta täysin harrastajatuotantonakaan.

Yleisesti ottaen vastaanottoa voi kuvata ristiriitoja herättäväksi, johon myös *Satakunnan Kansa* viittasi Kulttuuri-sivuillaan syksyllä 2016. Vastapainona Salmisen esittämälle murskaavalle kritiikille, lehti nosti yhteenvedossaan esiin ”tekijöiden ilmeisen rohkeuden” (SK 23.10.2016). Kriitikot tietenkin keskittyivät elokuvan taiteellisiin vahvuuksiin ja heikkouksiin, jolloin monitulkintaisen ja vaikeasti avautuvan paikallisuusaspektin arviointi osoittautui haasteelliseksi. Elokuvassa näkyi vahva ”sisäpiiriläinen” tyyli. Tulkintani mukaan *Rauni Reposaarelaisen* vahva sitoutuminen paikallisyhteisöllisyyteen vaikeutti selvästi ei-paikkakuntalaisten siitä tekemiä tulkintoja. Tähditysten poikkeuksellisen laaja skaala kertoo siitä, että elokuvakriitikoiden työtä on vaikeuttanut myös *Rauni Reposaarelaisen* hankala luokiteltavuus, jolloin karnevalistisen ja absurdin toteutustavan ilmeisiksi inspiraation lähteiksi tunnistettiin kotimaiset Turcka, Halonen ja kansainvälisesti Jodorowsky ja Kusturica.

Elokvakritiikin ja akateemisen tutkimuksen välimaastosta heräsi myös kriittisiä näkökantoja. Kirjallisuudentutkija Tytti Rantanen, joka oli tutustunut jo julkaistuihin arvioihin, nosti blogikirjoituksessaan esiin teräviä havaintoja elokuvan estetiikasta ja kritisoi erikseen elokuvassa esitettyä raiskauskohtausta ja seksuaalisen väkivallan kuvauksia. Ilmeisenä piikittelynä julkaistuja arvioita kohtaan hän piti elokuvan luokittelua joko ”kulttielokuvaksi” tai ”roskaksi” naiivina ja helppona käsittelytapana. Sen sijaan hän näki, että *Rauni Reposaarelaisessa* nähtävä kieroutunut rinnakkaistodellisuus kuvasi itse asiassa harhaisen päähenkilön mielenmaisemaa, jota japanilainen kulttuuri ainoastaan väritti. (Flanööri 22.10.2016) Tytti Rantanen esitti festivaalilla kriittisen yleisökommentin liittyen havaintoihinsa ja hän oli myöhemminkin yhteydessä tekijöihin, ja niistä käytiin asiallisia keskusteluja. Työryhmä sai myös muita vastaavia kriittisiä yhteydenottoja ensi-illan jälkimainingeissa. (Salmi 5.6.2023) Rantasen arvio ja luonnehdinta kuvaa epäilemättä hyvin jo yli kuusi vuotta sitten esiin noussutta mediakriittistä keskustelua populaarikulttuurin mieskuvasta ja sukupuoliorneista, joita voitiin luonnehtia vanhentuneiksi ja kyseenalaisiksi. Toisaalta Rantasen esiin nostama huomio Raunin häiriintyneestä mielenmaisemasta tuli yllättävän lähelle sitä tulkintaa, johon Rättö itsekin on viitannut.

Findie-elokuvien pieni suuri jättiläinen

Julkaistujen elokuvakriittikien rinnalla elokuvan saavuttama mediajulkisuus oli varsin myönteistä. Lehtijuttujen ja verkkouutisten lisäksi tekijöiden haastatteluja ilmestyi tasaisesti vuoden 2016 aikana radiossa ja televisiossa, mutta erityisesti syksyllä mediakiinnostus oli voimakkainta. (Ks. esim. Rumba 1.9.2016; Soundi 16.9.2016; Yle 2.9.2016; Yle 22.9.2016; Yle 10.10.2016; Hämeen Sanomat 21.10.2016) Porilaisissa medioissa elokuvaprojektin etenemistä seurattiin tasaisesti. Suurimman sanomalehden, *Satakunnan Kansan*, uutisoinneissa se huomioitiin laajemmin vuonna 2016, jolloin tieto elokuvan valmistumisesta ja tulevasta ensi-iltakerroksesta herätti valtakunnallistakin kiinnostusta. Julkaistuissa artikkeleissa toistui samat havainnot kuin muissakin medioissa, pääpainon ollessa projektin poikkeuksellisten työskentelyvaiheiden esittelyssä. Paikallisuusaspektia valotettiin esimerkiksi esittelemällä porilaisille tuttua Mika Rättöä, mutta tuotantoryhmästä myös Pasi Salmi, Harri Sippola ja Sami Sänpäckilä keräsivät mediamainintoja. (Ks. esim. SK 6.4.2016; SK 26.8.2016; 28.9.2016) Toimittaja Mikko Elo esimerkiksi ennusti 18. syyskuuta 2016 julkaistussa jutussa, että elokuva oli matkalla kohti varmaa ”kulttimainetta” (SK 18.9.2016). Paikallinen mediaseuranta jatkui vilkkaana myös vuoden 2017 puolella. Pohdinnoissa nousi esiin myös kysymys siitä, oliko ”nuorten huimapäiden” projekti tulevaa alkusoittoa ”Pori-elokuvan” nousulle (Ks. esim. SK 3.6.2017; SK 14.6.2017).

Itse tekijäporukalla oli promoamiseen käytettävissä hyvin pieni budjetti, pääosin omaa elokuvaa mainostettiin hyvin pienimuotoisesti sosiaalisen median kanavilla. Tilanne kuitenkin muuttui, kun Black Lion Pictures saatiin mukaan huolehtimaan jakelusta. Julkisuuden osalta merkittävin läpimurto tapahtui, kun Rakkautta & Anarkiaa -festivaali valitsi *Rauni Reposaarelaisen* ohjelmistoonsa ja järjestäjät alkoivat mainostaa elokuvaa omilla kanavillaan. (Sippola 30.5.2023) Pelkästään katsojalukujen valossa *Rauni Reposaarelainen* oli kaupallisesti hyvin menestynyt findie-elokuva. Se pyöri 15 kopiolla elokuvateattereissa loppuvuodesta 2016, keräten 4 769 katsojaa. (Elonet 2017; Elokuvavuosi 2016) Lukua voidaan pitää erinomaisena, jos muistaa että normaalisti findie-elokuvien näytöskatsojamäärät lasketaan Suomessa muutamissa sadoissa tai korkeintaan tuhannessa. Kaikkein merkittävintä kaupallista menestystä saatiin, kun Yleisradio päätti hankkia elokuvan ohjelmistoonsa. Toukokuussa 2016 oli käyty alustavia tunnusteluja, missä yhteydessä Yle oli neuvonut ottamaan heti yhteyttä Rakkautta & Anarkiaa -festivaalin järjestäjiin, joiden kanssa Yle teki tiivistä yhteistyötä. Lopulliset neuvottelut sopimuksesta käytiin, kun festivaali oli valinnut elokuvan ohjelmistoonsa ja kun kiinnostus sitä kohtaan oli nousussa syksyllä 2016. (Sippola 30.5.2023)

Yleisradio on tullut tunnetuksi ainoana tahona, joka on merkittävässä määrin tukenut findie-elokuvien tuotantoja. Harri Sippolan mukaan mihinkään muihin elokuva-alan toimijoihin ei oltu missään vaiheessa edes yhteyksissä. Tilastojen perusteella *Rauni Reposaarelainen* oli ohjelmistossa Areena-palvelussa marraskuusta 2017 lokakuuhun 2021, ja keräsi yhteensä 63 791 katselukertaa. Näitäkin katsojalukuja voidaan pitää huomattavana findie-elokuvalla. Päälle tulivat vielä neljä suoraa televisioesitystä Yle Teema & Fem -kanavalla. Elokuva on ollut myös jonkin aikaa tarjolla ViaPlay-suoratoistopalvelussa. Vuonna 2017 julkaistua dvd- ja blu-ray -painosta myytiin arviolta 1000 kappaletta. Levyä oli tarjolla Black Lionin ja Modernin Kanuunan edustamien verkkokauppojen lisäksi esimerkiksi Prismojen kaltaisissa ostospaikoissa. Modernin Kanuunan kautta oli tarjolla myös oheistuotteita, kuten paitoja, hihamerkkejä sekä Sami Sänpäckilän vetämän Fonal Recordsin julkaisema soundtrack. (Yle 20.10.2021; Elonet 2017; Sippola 30.5.2023)

Haastatteluiden ja muun aineiston pohjalta on ilmeistä, että tekijöille elokuvan tuomat tulot ja julkisuus ylittivät selvästi odotukset. Modernin Kanuunan marraskuussa 2015 julkaisemassa, vuoden 2016 tulo- ja menoarviossa oli varauduttu ennakoivasti, että Yleisradio saattaisi esittää elokuvan televisiossa. Suunnitelmien mukaan elokuvalla olisi mahdollista järjestää 10 näytökerran kiertue, josta saadut lipputulot ohjattaisiin yhdistyksen kassaan. Suurimmat tulot arveltiin edelleen saatavan lähinnä apurahoina. (Moderni Kanuuna ry:n tulo- ja menoarvio 2016; Nousiainen 2016, Liite 3)

Elokuva oli näkyvästi esillä Suomen elokuvafestivaaleilla (mm. Sodankylän elokuvajuhlat 2017) ja levitystä tapahtui myös ulkomailla (mm. Ruotsissa, Belgiassa, Alankomaissa, Sloveniassa, Latviassa, Itävallassa,

Yhdysvalloissa ja Meksikossa) – pääosin vuoden 2017 aikana. Eurooppalaisen ensi-iltansa elokuva sai Cannesissa Marché du Film -tapahtumassa. Suomen sisällä elokuva-alan tunnustus näkyi kahdessa Jussi-ehdokkuudessa (2016), parhaan musiikin ja maskeeraus suunnittelun kategorioissa. Lisäksi Satakunnan taidetoimikunta myönsi elokuvalla palkinnon taiteellisista ansioista (2016) ja Taiteen edistämiskeskukselta saatiin Laatutuki-palkinto (2017) ([Elonet 2017](#); [Yle 9.5.2017](#)). Haastattelujen perusteella tekijät saavat yhä edelleen projektistaan myönteistä palautetta paitsi elokuva-alan ammattilaisilta myös tavallisilta kansalaisilta. Porin alueella – varsinkin kulttuuripiireissä – *Rauni Reposaarelaisen* maine on ollut vahvaa ja meriporilaiset muistavat edelleen lämmöllä tekijäporukan työskentelyä alueella. (Sänpäkkilä 2.6.2023; Rättö 30.5.2023; Porilaine 1.6.2023, 2)

Rauni Reposaarelaisen valmistumisen vanavedessä tekijät nostivat haastatteluissa esiin uuden elokuvaprojektin, jossa hyödynnettäisiin saatua kokemusta ja luotaisiin toiminnalle perinteitä. ([Yle 7.10.2016](#)) Jetta Huttunen on omaehtoista elokuvaa käsittelevässä tutkimuksessaan viitannut tällaisten suunnitelmien tähtäävän tekijöiden pyrkimykseen suuntautua kohti ammattimaisempaa elokuvatekijän statusta. Toteutuneista hankkeista mainittakoon esimerkiksi Timo Vuorensalon ohjaaman *Star Wreck* -scifiparodian jatko-osat *Iron Sky* (2012) ja *Iron Sky: The Coming Race* (2019), jotka olivat normaaleja ammattimaisesti tuotettuja kokopitkiä elokuvia. Tapaus on kuitenkin hyvin poikkeuksellinen, sillä yleensä indie-tuotannoissa mukana olleet ovat käyttäneet lähinnä tärkeinä CV-merkintöinä pyrkiessään edistämään omaa ammattitiraansa. Huttusen mukaan tekijöiden suhde on tässä suhteessa ristiriitainen: toisaalta he korostavat riippumattoman position mahdollistavan omaehtoisen tuotantokulttuurin, mutta samaan aikaan puheessa kuuluu jatkuva pyrkimys kohti ammattimaisempaa tuotantotapaa ja parempia resursseja. (Huttunen 2020, 74–75)

Huttusen viittaama ammattimaisuuden etsiminen jatkui, kun Moderni Kanuuna yritti Rätön johdolla aloittaa useamman vuoden uutta jatko-osaa, mutta työ ei johtanut alkua pidemmälle. Rätön mukaan projekti kuoli ”omaan mahdottomuuteensa”. (Rättö 30.5.2023) Sippola on muistellut, että järkevempää tulokulmaa kyllä etsittiin, mutta ”toista kertaa ei voitu enää pyytää ihmisiä käyttämään niin paljon aikaa ja energiaa vastaavaan projektiin taskurahalla. Siinä oli liikaa puhetta ja liian vähän uutta toimintaa sitten loppujen lopuksi”. (Sippola 30.5.2023) ”Olimme yhdistys, joten oikeaa elokuvatukea ei voitu hakea. Rahaa ei ollut, ja homma ei ollut enää kivaa. Kolme vuotta yritettiin ja kun stressitaso nousi riittävän korkealle, tehtiin lopetuspäätös”, on Sänpäkkilä muistellut jälkikäteen (Sänpäkkilä 2.6.2023). Projektin kaatuminen oli epäilemättä iso pettymys, mihin haastattelut viittaavat kiistattomasti. *Rauni Reposaarelaisen* vanavedessä noussut innostus alan porilaisten perinteiden jatkolle oli kokenut kolauksen. Paikallisen kulttuurituotannon kannalta elokuvan myönteiset vaikutukset olivat silti ilmeisiä. Yleisradiolta saaduilla tuloilla oli mahdollista perustaa Pori Film Lab -äänitysstudio, jota Moderni Kanuuna ry edelleen hallinnoi. (Salmi 5.6.2023)

Jälkikäteen arvioiden elokuvasta oli täysin konkreettista ammatillista hyötyä työryhmälle, mutta suuremmalla budjetilla toteuttavien täysimittaisen elokuvien jatko tuotanto osoittautui tässä suhteessa liian haasteelliseksi. On nähtävissä, että *Rauni Reposaarelaisen* pitkä ja työntäyteinen tuotantokaari vaikutti varmasti tekijöiden motiiveihin. Elokuva oli ollut yhteisöllisesti hauska ja tiettyyn elämänvaiheeseen liittyvä kokeilu, mutta jatkossa tehdyistä tunneista oli hyvä saada edes nimellinen, rahallinen korvaus. Näiltäkin osin *Rauni Reposaarelainen* oli tyyppillinen indie-elokuva, esimerkki kerran liekkiin leimahtaneesta yhteishengestä, jonka perinteitä jatkettiin muissa projekteissa. Elokuvahistoriallisesti tarkasteluna *Rauni Reposaarelaisesta* tuli porilaisen, pitkien perinteiden varaan nojanneen underground-kulttuurin tunnetuin ilmentymä valkokankaalla.

Lopuksi

Olen tarkastellut *Rauni Reposaarelaista* useista näkökulmista, joista tulee esille, miten ja millä tavalla tätä elokuvaa voidaan tarkastella kotimaisena pientuotantona. Rajauksen suhteen ei ollut mahdollista syventää analyysiä vertaamalla *Rauni Reposaarelaista* laajasti muihin kotimaisiin esimerkkeihin 2000-luvulla. Sen sijaan tarkoitus oli tuoda esiin elokuvan tekemisen prosessia, jolloin erityisesti tekijöiden oma ääni tulee

vahvasti esiin. Tutkimuksen osalta tällä lähestymistavalla on vahva, empiirinen perustansa. Huttusen omassa laajassa tutkimuksessaan esiin nostamat omaehtoisen elokuvan tekemisen periaatteet näyttävät sopivan hyvin tässä läpikäytyyn tapaustutkimukseen.

Olen myös tuonut esille elokuvaan liittyvän mediajulkisuuden ja taidekritiikin aspekteja, jotka osoittavat millaisia ristiriitaisia tulkintoja *Rauni Reposaarelainen* herätti yli kuusi vuotta sitten. Tutkimuksissa on nostettu esiin, että itsenäisesti tehtyjen elokuvien historiallinen kaari on yhtä vanha kuin elokuvan historia yleensä. Vaihtoehtoisten lähestymistapojen ja yhteisöllisten työskentelytapojen omaksuminen ovat aina olleet alan kentän ilmeisiä vahvuuksia. *Rauni Reposaarelaisessa* tämä näkyy paitsi työryhmän ja avustajien talkootyöhengessä myös meriporilaisten asukkaiden osoittamassa kiinnostuksessa ja heidän tarjoamassaan käytännön avussa.

Tulosten osalta on syytä nostaa esille johdannossa määrittelemäni indie-elokuvan käsitteen ongelmallisuus. Käsite on alun alkaen syntynyt alan toimijoiden pyrkimyksistä määritellä itseään suhteessa kaupalliseen elokuvatuotantoon ja toisaalta puhtaisiin harrastajaelokuviin. Tutkimuksen valossa huomaa helposti, että indie-käsite on näiltä osin monitulkintainen. Olen joka tapauksessa korostanut näiltä osin, että jokaista käsitteen alle tuotavaa elokuvaa pitäisi ensin tarkastella yksilöllisenä tapauksena. *Rauni Reposaarelainen* ei ollut missään määrin harrastajaelokuva, vaan työryhmän jäsenillä oli runsaastikin ammatillista kokemusta ja ammatillisia tavoitteita. Työryhmän vahva osaaminen teatteri-, musiikki- ja av-tuotannoissa muodosti täysimittaisen pohjan projektille niin menetelmällisesti kuin visuaalisen lopputuloksen kannalta.

Lähdekriittisesti voidaan arvioida, että haastatteluissa esiin nousseet seikat ovat varmasti vaikuttaneet siihen, miten tekijät muistelivat työskentelyään tuotannossa. Yhteisöllisyyden merkitys tuli esille myös läpikäydyistä aineistoista. Omaehtoisesti toteutettujen elokuvien lavealla ja yhä paikkaansa etsivällä tuotantokentällä *Rauni Reposaarelainen* on tyypillinen indie: vaatimattomalla budjetilla tehty ja vahvaan paikalliseen yhteishenkeen nojaava projekti, jota toteutettiin omalla tyylillä, mutta ammatillisin tavoitteisiin sitouttaen.

Tutkimuksen perusteella elokuvan valmistumisen aikana ja välittömästi sen jälkeen julkaistuissa haastatteluissa, dokumentissa ja muissa lähteissä esiin noussut perustarina ei ollut muuttunut mitenkään oleellisesti. Sen sijaan tyypillisesti vuosiluvut ja muut yksityiskohdat olivat alkaneet hämärtyä, mikä on varsin tyypillinen muistitiedon muuttumisen tapa. On huomionarvoista, että tekijöiden kunnianhimoiset suunnitelmat, jotka tähtäsivät läpimurtoon alan ammatillisiin piireihin, eivät toteutuneet aivan siinä suhteessa kuin syksyllä 2016 ajateltiin – poikkeuksellisen mediahuomion ja jopa hienoisen kaupallisen menestyksen vanavedessä. Kotimaisen indie-elokuvakentän historiaa tarkasteltuna *Rauni Reposaarelainen* ei päässyt aivan samaan sarjaan esimerkiksi kansainvälistä mainetta saavuttaneen *Star Wreck* -scifi-parodiasarjan kanssa, mutta myönteinen vastaanotto ylitti selvästi tekijöiden ennako-odotukset.

Rauni Reposaarelainen oli myös selvästi jatketta 1990-luvulla Porissa kehittyneelle underground-kulttuurille, mikä selittää myös sen sisällöllisesti vahvat ja omaleimaiset tulkinnat Meri-Porin alueesta. Tutkimus osoittaa, että meriporilaisuutta korostavat piirteet tulivat mukaan paitsi henkilökohtaisen kiinnostuksen myös käytännön työn ansiosta. Lokaatioiden kuvausten kannalta alue oli tekijöille maantieteellisesti tuttu ja lähellä Porin keskustaa. On täysin selvää, että kulttuurituotteenaokuva näyttäytyy paikallisille asukkaille tässä suhteessa kiehtovampana ja monipuolisempana kuin ulkopaikkakuntalaisille katsojille. *Rauni Reposaarelaisesta* löytyy myös vahva kytkös alueen paikallishistoriaan, mitä dialogissa käytetty vahva Porin murre vielä entisestään korostaa.

Julkaistuissa arvioissa kiinnitettiin yleensä huomiota elokuvan harrastelijamaisuuteen, jota pidettiin toisaalta vahvuutena, toisaalta heikkoutena. Tekijöiden rohkeutta ja itsenäisyyttä kiiteltiin, mutta toisaalta kriittisissä kannanotoissa kiinnitettiin huomiota ammattimaisista tuotannoista poikkeaviin toteutustapoihin. Yleisesti ottaenokuva nähtiin Mika Rätön voimannäytteenä, mutta vähemmässä määrin kiinnitettiin huomiota sen paikallishistoriallisiin ulottuvuuksiin ja tapaan kuvata meriporilaisia maisemia, jotka työprosessia tarkasteltaessa osoittautuivat merkittäviksi vahvuuksiksi. Toinen esiin noussut seikka oli

elokuvan merkitys paikallisyhteisöllisenä, sosiaalisena kokeiluna, jossa esimerkiksi sosiaalisen median tai verkkoyhteisöjen rooli ei osoittautunut mitenkään vahvaksi. Näiltä osin *Rauni Reposaarelainen* oli jossain määrin poikkeuksellinen tuotanto. Tekijäryhmän tarkoituksena oli vain saada elokuva valmiiksi ja katsojien nähtäväksi. Tutkimus nostaa esille tarpeen tutkia jokaista tällaista tuotantoa aineistopohjaisesti, yksityiskohtaisesti ja omana yksilöllisenä tapauksenaan.

Koska *Rauni Reposaarelainen* ei helposti taipunut minkään lajityypin alle, oli tästä elokuvan tunnettavuuden ja katselukokemuksen kannalta epäilemättä ongelmia, koska katsojan ei ole ollut helppo lukea tai samaistua sen tarinankerrontaan. Nämä ovat toisaalta juuri ”kulttielokuvalla” tyypillisiä piirteitä. Sisällöllisesti elokuva näyttää muutenkin selvästi ammentavan inspiraatiota useista eri lähteistä, mihin myös vertailukohtat Haloseen, Turkkiaan, Jodorowskyyyn ja Kusturicaan ovat ilmeisiä. Näistä varsinkin ohjaaja Jari Halosen vaikutus todettiin erityisen merkittäväksi.

Samuraikulttuurista poimitut vaikutteet jäävät vain yhdeksi vaikutuslähteeksi muiden joukkoon. Toteutustavan osalta samuraivaikutteet ovat kokonaisuutta koristavia, vaikkakin omaperäisiä ilmaisutapoja. Elokuvan Japani-teeman analysointi esimerkiksi orientalismin tai stereotyyppien näkökulmasta ei johtaisi kovinkaan syvälliseen havainnointiin vaan veisi tarkastelua sivuraiteille. Japanilaishenkistä tarinaa ja visuaalista estetiikkaa ei tarvitse kuin hieman raaputtaa pinnalta, kun juonen peruskaavasta löytyy melko kaavamainen suomalainen moraalitarina. Yksityiskohtaisemmin tarkasteltuna tätä on maustettu osittain anarkistisella ja kieroutuneella huumorilla, jota on tuotettu vakavasti, mutta tietty pilke silmäkulmassa. Alkoholin käytön alleviivaaminen on toisaalta jopa kliseinen tulkinta suomalaisen miehen egon suhteesta väkijuomiin – kansainvälisestäkin tunnistettu tehokeino, jonka yhteys todellisuuteen on kiistanalainen.

Vastaavia yleistyksiä löytyi kuvastosta, jossa oli hyödynnetty Porin valtakunnallisesti saavuttamaa vanhaa mainetta levottomana ja väkivaltaisena kaupunkina. Mika Rätön valtakunnallisesti tunnettu henkilökuva porilaisen kulttuurituotannon moniottelijana kytkeytyy vahvasti näistä kaikista seikoista esitettyihin tulkintoihin. Tähän voidaan laskea myös elokuvan vastaanoton yhteydessä esitetyt näkemykset sen ongelmalliseksi koetusta mieskuvastosta. Tosin tämän aiheen laajempi pohdiskelu olisi kiinnostavuudestaan huolimatta vienyt huomiota pois elokuvan tuotantoprosessin tarkastelusta eli tämän artikkelin tutkimuksen fokuksesta. Samasta syystä artikkelini tuloksista jää uupumaan laajojen kansainvälisten vertailukohtien tarkastelu. Tehty tutkimus tarjoaa kuitenkin jatkotutkimuksille riittävää pohjaa.

Rauni Reposaarelainen sijoittuu kotimaisen elokuvatuotannon marginaaliin, koska sitä ei tuotettu ammattimaisen täyspitkän elokuvan kaavan mukaisesti. Sirpaloituneessa, erikoistuneessa maailmassa keskitytään tehokkuuden nimissä vain tiettyihin varmasti onnistuviin töihin, mikä elokuvataiteen osalta tarkoittaa väistämätöntä riskien minimoimista. Käytännössä tämä on tarkoittanut kotimaisen elokuvatuotannon taloudellisia reunaehtoja, joka takaa toteutuessaan riittävän laajan näkyvyyden ja korkeat katsojaluvut. Sama pätee tuotantoyhtiöihin ja rahoittajiin, jotka keskittyvät luomaan vain tiettytyyppisiä tuotteita. Haittapuolena on, että näin tehtäessä kokeilut ja taiteelliset irtiotot vähentyvät ja samalla kulttuurista uhkaa tulla sisällöllisesti tasapaksua ja tylsää. Taiteellinen kehitys, johon indie-elokuvat selkeästi linkittyvät, edellyttää uudenlaisten lähestymistapojen tuomista esiin, jotta tekijät voivat näin tarjota yleisölle jotain sellaista, mitä ei ole aikaisemmin ajateltu tai luotu.

Olisi kuitenkin helppo idealisoida indie-elokuvia ja nähdä ne pelkästään kaupallisten elokuvien toimivina vastatuotteina. Tutkimus osoittaa, että niitä ei pidä tutkia pelkästään niiden esteettisten arvojen kautta, vaan on myös pohdittava, miten ja millä tavoin konkreettisesti indie-elokuvia tuotetaan työprojekteina. Tutkimus myös viittaa siihen, että indie-elokuvissa käytetty teknologia ei koostu pelkästään tekniikan soveltumistavoista, vaan esimerkiksi kuvaus-, äänitys-, lavastus- ja sävellystyö ovat aina inhimillistä toimintaa, joka voidaan purkaa yksilöllisiksi tarinoiksi. Näiltä osin *Rauni Reposaarelainen* voidaan nähdä ja tulkita haasteita, ongelmia ja kriisejä sisältäväksi kehityskertomukseksi.

Kiitokset Risto Hämäläiselle ja Jenna Peltoselle arvokkaasta kollegiaalisesta avusta & henkisestä tuesta!

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 25.8.2023.

Aineisto

Elokuva ja dokumentit

Samurai Rauni Reposarelainen. (2016). Ohjaus: Mika Rättö, Käsikirjoitus: Mika Rättö, Sami Sänpäckilä, Harri Sippola, Tuomas Niskanen, Tuomas Laurila, Tuottaja: Harri Sippola, Musiikki: Pasi Salmi, Kuvaaja: Sami Sänpäckilä. Pääosissa: Mika Rättö, Juha Hurme, Reetta Turtiainen, Jarno Malinen, Minna Norrgård, Veera Elo. Tuotantoyhtiö: Moderni Kanuuna. Jakelija: Black Lion Pictures, DVD-levy (2017) Pituus: 79 min.

Kuka liikuttaisi vuorta: näin tehtiin Samurai Rauni Reposarelainen. (2017). Dokumentti. Tuotantoyhtiö: Moderni Kanuuna. Jakelija: Black Lion Pictures, DVD-levy, Pituus: 33 min.

Omenapuun kukka. (2017). Lyhytelokuva. Tuotantoyhtiö: Moderni Kanuuna. Jakelija: Black Lion Pictures, DVD-levy, Pituus: 17 min.

Haastattelut

Haastattelija: Petri Saarikoski

Mika Rättö 30.5.2023

Harri Sippola 30.5.2023

Sami Sänpäckilä 2.5.2023

Pasi Salmi 5.6.2023

Televisio-ohjelmat

Yle 20.10.2021: "Samurai Rauni Reposarelainen". <https://areena.yle.fi/1-3785190>

Yle 7.10.2016: "Tähtihetki". <https://areena.yle.fi/1-3756929>

Uutiset

Yle 2.9.2016. "Reposaaren samurai vihdoon valkokankaalla – ohjaajaltakin meinasi jo loppua puhti kesken". <https://yle.fi/a/3-9134026>

Yle 10.10.2016. Olli Kangassalo: "Circle-laulaja Mika Rättö muuttui samuraksi – 'Olen kuin moottorisaha'". <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2016/10/10/circle-laulaja-mika-ratto-muuttui-samuraiksi-olen-kuin-moottorisaha>

Yle 21.8.2023. Lauri Itäkannas: "Suomalainen indie-elokuva on ehdotonta ja omaehtoista – Yle Teeman uusi Indieklubi esittelee tekijöitä ja teoksia valtavirran ulkopuolelta". <https://yle.fi/aihe/a/20-10005306>

Hämeen Sanomat 21.10.2016. Ursula Rynänen: ”Stalin-kysymys raappahousuissa – Porilainen samurailokuva saa ensi-iltansa tänään”.

<https://www.hameensanomat.fi/paikalliset/5341422>

Yle 9.5.2017. ”Samurai Rauni Reposaarelainen hakee uutta yleisöä Cannesista: ’Suosio on ylittänyt odotukset’”. <https://yle.fi/a/3-9600945>

Podcastit

Yle 14.10.2014. ”Kultakuume: Samurai-elokuvaa tehdään innolla ja vähällä rahalla”. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-2362987>

Yle 22.9.2016. ”Puheen Aamu: Meri-Porin viinanhuuruinen samuraitodellisuus”. <https://areena.yle.fi/podcastit/1-3731095>

Lehtiartikkelit

1/2 Lehti 1/2014.

Helsingin Sanomat 15.8.2015.

Porilaine 1.6.2023.

Rumba 1.9.2016.

Satakunnan Kansa 6.4.2016, 26.8.2016, 18.9.2016, 28.9.2016, 23.10.2016, 3.6.2017, 14.6.2017.

Soundi 16.9.2016.

Ylioppilaslehti 26.4.1996.

Verkkosivut

Kotiseutuliiton kotisivut: Tiedote 5.8. 2016. <http://kotiseutuliiitto.fi/reposaari-vuoden-kaupunginosa>

Reposaari-yhdistyksen kotisivut. <http://www.reposaari.net/>

Satakunnan Kulttuurirahasto (Skr.fi): Myönnöt, 2013–2015.

Teatteri Moderni Kanuuna 3.9.2013. <http://teatterimodernikanuuna.blogspot.com/>

Tilastot

Elokuvavuosi 2016: Facts & Figures. Elokuvasäätö.

Moderni Kanuunan ry:n tulo- ja menoarvio 2016.

Porin kaupungin tilastollinen vuosikirja

2017. https://cms.pori.fi/uploads/sites/2/2022/10/tilastollinen_vuosikirja_2017_web.pdf

Tilastokeskus: *Tietoon tulleet rikokset ilmoitusvuoden mukaan, tekoalueen väestöön suhteutetut luvut, 1980-2022. Pori: Henkeen ja terveyteen kohdistuneet rikokset*. <https://pxdata.stat.fi/>

Videot

Väkivalta Porissa noin 1991. https://www.youtube.com/watch?v=33DH_M6WIA0

Samurai Rauni Reposarelainen: näytelmän ensi-ilta 20.1.2010. Kuvaaja: Vesa Salmi. https://youtu.be/_QgSpw7O0fo

Elokuva-arviot

Apu 25.10.2016. Kalle Kinnunen: "Satakunnassa syntyi samurailokuva, jolla on sielu, kirjoittaa Kalle Kinnunen". <https://www.apu.fi/artikkelit/satakunnassa-syntyi-samurailokuva-jolla-on-sielu-kirjoittaa-kalle-kinnunen>

Creat 13.9.2016. Teemu Kammonen-La Fiura: "Teit meistä samurain – Mika Rätön elokuva on kulttiklassikko jo syntyessään". <https://creat.fi/2016/teit-meista-samurain-mika-raton-elokuva-on-kulttiklassikko-jo-syntyessaan/>

Episodi 21.10.2016. Niko Ikonen: "Samurai Rauni Reposarelainen". <https://www.episodi.fi/elokuvat/samurai-rauni-reposaarelainen/>

Film-O-Holic 21.10.2016. Henri Nerg: "Samurai Rauni Reposarelainen". <https://www.film-o-holic.com/arvostelut/samurai-rauni-reposaarelainen/>

Flanööri 22.10.2016. Tytti Rantanen: "Samurai Rauni Reposarelainen ja väsähtänyt raiskauskuvasto". <https://flanoori.wordpress.com/2016/10/22/rauni/>

Helsingin Sanomat 21.10.2016. Pertti Avola: "Samurai Rauni Reposarelainen -elokuvassa ei ole mitään tolkkua, mutta se näyttää hyvältä". <https://www.hs.fi/kulttuuri/elokuva-arvostelu/art-2000002926366.html>

Ilta-Sanomat 21.10.2016. Tarmo Poussu: "Selkämeren samurai saalistaa – lue IS:n arvio elokuvasta Samurai Rauni Reposarelainen". <https://www.is.fi/tv-ja-elokuvat/art-2000001935368.html>

Muropaketti 17.10.2016. Aki Lehti: "Arvostelu: Samurai Rauni Reposarelainen on yksi kaikkien aikojen kahjoimmista kotimaisista elokuvista". <https://muropaketti.com/elokuvat/arvostelu-samurai-rauni-reposaarelainen-yksi-kahjoimpia-kotimaisia-elokuvia-ikina/>

Satakunnan Kansa 22.10.2016. Kari Salminen: "Samurai Rauni on roskaa". <https://www.satakunnankansa.fi/kulttuuri/art-2000007085103.html>

Kirjallisuus

Ala-Lahti, Samuli. 2018. "Ääni tarinankerronnan työkaluna – Näkökulmia elokuvan ohjaajan ja äänisuunnittelijan yhteistyöhön". Tampereen ammattikorkeakoulun Elokuvan ja television koulutusohjelman opinnäytetyö. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/151385/Ala-Lahti_Samuli.pdf?sequence=1

Elonet 2017: Samurai Rauni Reposarelainen. https://elonet.finna.fi/Record/kavi.elonet_elokuva_1576038

Haanpää, Riina & Eeva Raike (toim.) 2017. *Kertomusten Reposari*. Harjavalta: Satakunnan Historiallinen Seura.

Hermo, Roni. 2022. "Median Porilaisrepresentaatiot Porilaisuuden Kuvaajina". *Sananjalka* 64 (64). <https://doi.org/10.30673/sja.115598>

- Hjorth, Isis Amelie. 2014. *Networked cultural production: Filmmaking in the Wreckamovie community*. 2014. PhD Thesis. University of Oxford.
- Huttunen Jetta. 2014. "Redefining aspects of participation for amateur film-makers in the Nordic countries". *Interactions: Studies in Communication & Culture* 5(3), 365–379.
- Huttunen, Jetta. 2020. *Omaehtoinen elokuva kulttuurituotantona ja osallistumisen muotona mediakulttuurissa*. Väitöskirja. Jyväskylän yliopisto. Humanistis-yhteiskuntatieteellinen tiedekunta. <https://jyx.jyu.fi/handle/123456789/68115>
- Iivonen, Tommi. 2023. "New Scenes Ahead: A Case Study on how the '90s Pori Alternative Music Scene Emerged". *WiderScreen* 26 (1). <http://widerscreen.fi/numerot/1-2023-widerscreen-26-1/new-scenes-ahead-a-case-study-on-how-the-90s-pori-alternative-music-scene-emerged/>
- Koivuniemi, Jussi. 2004. *Porin kaupungin historia. 1940-2000 / [4], Joen rytmissä*. Pori: Porin kaupunki.
- Kallioniemi, Noora & Elina Karvo. 2017. "Lama-ajan joutilas mies ja homososiaalinen yhteisö Pekko Aikamiespoika -elokuissa 1993–1997". *Lähikuva* 30(3), 28–45. <https://doi.org/10.23994/lk.66589>
- Nousiainen, Anna-Mari. 2016. "Samurai Rauni Reposaaarelainen: Elokuvan valaisusta pienellä budjetilla". "SAMURAI RAUNI REPOSAARELAINEN -Elokuvan valaisusta pienellä budjetilla". Tampereen ammattikorkeakoulun Elokuvan ja television koulutusohjelman opinnäytetyö. https://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/112690/Nousiainen_Anna-Mari.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Riihiho, Anssi. 2011. *Kotipaikka : Rakkaus, paikallisidentiteetti, yhteisöllisyys, ristiriitaiset tunteet*. Maisematutkimuksen pro gradu -tutkielma. Pori: Turun yliopisto.
- Saarikoski, Petri. 2015. "Harrastajien suurhanke: Kultajuna Fort Montanaan". *WiderScreen* 18 (1-2). <http://widerscreen.fi/numerot/2015-1-2/harrastajien-suurhanke-kultajuna-fort-montanaan/>
- Saarikoski, Petri. 2016. "'Pistä natsi asialle ja mene itse perässä!' Hitler-videomeemien historia ja anatomia". *WiderScreen* 19 (1-2). <http://widerscreen.fi/numerot/2016-1-2/pista-natsi-asia-ja-anatomia/>
- Telo, Antoni Roig. 2013. "Participatory film production as media practice." *International Journal of Communication* 21 (7), 2312–2332.
- Toivonen, Janne, Heikki Westergård & Juha Seppälä. 2008. *Pori-kirja*. Pori: Satakunnan kirjateollisuus, 2008.
- Virtanen, Katrina, Laura Seesmeri & Maunu Häyrynen. 2022. *Sahan ääniä, jokisuisto ja asukastoimintaa: raportti Pihlavan kulttuurikartoituksesta*. <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fe2022122873911>

Sorakuoppien sankarit – suomalaisia lännenelokuvia laajalla otannalla

Markku Reunanen

markku.reunanen [a] aalto.fi
Vanhempi yliopistonlehtori, Aalto-yliopisto
Dosentti, Turun yliopisto

Tero Heikkinen

tero.heikkinen [a] uniarts.fi
Yliopistotutkija
Taideyliopisto



Viittaaminen: Reunanen, Markku & Tero Heikkinen. 2023. "Sorakuoppien sankarit – suomalaisia lännenelokuvia laajalla otannalla". *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/sorakuoppien-sankarit-suomalaisia-lannenelokuvia-laajalla-otannalla/>

Suomalaiset lännenelokuvat ovat oma pieni saarekkeensa eurooppalaisten lännentulkintojen joukossa. Tämä tutkimuskatsaus käsittelee kotimaisten lännenelokuvien historiaa, niissä esiintyviä teemoja ja keskeisiä toimijoita. Lajityypin käsite on tässä ymmärretty pikemminkin laajasti kuin pikkutarkasti, joten mukaan ovat mahtuneet niin Japanissa animoidut Muumit kuin Lappiin tai Pohjanmaalle sijoittuvat, vahvasti western-vaikutteiset elokuvatkin. Lisäksi nostetaan esiin joitakin lyhyempiä teoksia, kuten musiikkivideoita. Kiinnostuneita katsojia silmällä pitäen elokuvien kohdalla on mainittu niiden tämänhetkinen saatavuus. Harvalukuisten suomilänkkärien läpikäynti paljasti, kuinka tutuista aineksista ne on rakennettu, mutta samalla elokuvien fuusioluonteen, kun kotimaisia vaikutteita on toistuvasti sekoitettu lännen kuvastoon. Toinen keskeinen havainto on indie-tuotantojen nousu 2000-luvulla digitalisoitumisen myötä. Pääosa tässä käsitellyistä westerneistä on parodian värittämiä komedioita: vakavan länkkärien tekeminen Suomessa ja suomeksi on voitu yksinkertaisesti kokea liian suureksi haasteeksi.

Avainsanat: villi länsi, western, lännenelokuva, komedia, suomalainen elokuva

Johdanto

Suomalaiset lännenelokuvat ovat yhtäältä pieni osa eurooppalaisen westernin traditiota ja toisaalta eräs kotimaisen lännenfiktioimme alalaji. Italian johtava asema eurowesterneissä on tunnettu tosiasia, mutta vähintään satunnaisia tekijöitä on ollut vanhan mantereen monissa muissakin maissa. Kotimaisessa katsannossa elokuvat sijoittuvat lännenteemaisten kirjojen, sarjakuvien, populaarimusiikin, kuunnelmien, näytelmien sekä pelien jatkumoon, joista kaikista löytyy vähintään muutamia esimerkkejä. Luomme tässä katsauksessa kokonaiskuvaa suomilänkkärien kehityksestä sekä ominaispiirteistä, esittelemme keskeisiä toimijoita ja lopuksi kartoitamme aiheen rajoja pohtimalla, miten western näyttäytyy muissa suomalaisissa elokuvissa.

Euroopassa tehtiin lännenelokuvia melko vähän ennen 1960-luvun puolivälin italialaisen lännenelokuvan buumia, jota ennakoivat Karl Mayn kirjoihin perustuva länsisaksalais-italialais-jugoslavalainen yhteistuotanto *Winnetou* (1963) ja komediallinen *Dynamiitti Jack* (Dynamite Jack, 1961) Ranskasta. Samoihin aikoihin Tšekkoslovakiassa ilmestyi poikkeuksellinen, parodinen *Limonadi Joe* (Limonádový Joe aneb Koňská opera, 1964), jossa on yhteiskunnallista ulottuvuutta kepeän kapitalismikritiikin muodossa. 1950-luvulla ja 1960-luvun alussa tehdyt harvalukuiset italialaiset westernit ovat nekin lähes kaikki parodioita. Jopa Ruotsissa on tehty muutama lännenelokuva, joista esimerkkinä humoristinen *Wild West Story* (1964) ja myöhempi lännendraama *I död mans spår* (1975).

Varhaisten eurolänkkärien huumoripitoisuus tuntuu kielivän siitä, ettei oikeaa lännenelokuvaa sentään voinut tehdä Yhdysvaltojen ulkopuolella. Kielikysymys – suomea puhuvat lehmipojat, intiaanit ja ryövärit – nousi esiin Petri Saarikosken (2015) tekemissä haastatteluissa yhtenä syynä komediassa pitäytymiseen. Vakavaan käsittelyyn sopivat helpommin eurooppalaisten omia kokemuksia luotaavat aiheet, kuten Kalifornian kultaryntäykseen sijoittuva saksalainen siirtolaiselokuva *Der Kaiser von Kalifornien* (1936) ja selvästi myöhempi, ruotsalaisista siirtolaisista kertova *Raivaajat* (Nybyggarna, 1972). Mainittu *Winnetou*-filmatisointi tosin edustaa jo täysiveristä seikkailuelokuvaa, jossa komedia on vain pienessä osassa.

Sergio Leonen *Kourallinen dollareita* (A Fistful of Dollars, 1964) ja Sergio Corbuccin *Django* (1966) alkoivat ilmentää väkivaltaisempaa ja luonteeltaan vakavampaa eurooppalaista lännenelokuvaa. Euroopassa on tuotettu joidenkin arvioiden mukaan yli 700 lännenelokuvaa, pääasiassa Italiassa [1]. Vaikka spagettiwesternit (ks. Frayling 1981) tunnetaan rujosta tyyllittelystä, joukkoon kuuluu myös paljon humoristisia ja parodisia tuotoksia, joista esimerkkinä Suomessakin yleisöä vetäneet Terence Hill ja Bud Spencer -länkkärit [2]. 1970-luvun puolivälissä ilmiö alkoi kuihtua, vaikka elokuvia toki ilmestyi vielä sen jälkeenkin. Italialaisten innostus ei kenties heijastunut määrällisesti Suomen elokuvatuotantoon, mutta kuten tuonempana todetaan, muutamat komedialliset suomilänkkärit selkeästi ammentavat juonikuvioita ja audiovisuaalista tyyliä spagettiwesterneistä.

Rick Altmanin mukaan genret mukautuvat ja kehittyvät: western muovautui 1900-luvun alussa lähinnä maantieteellisestä viittauksesta omalajiseksi elokuvatyypiksi. Varsinainen lännenelokuva irtaantui historiallisen kuvauksen painolastista ja alkoi saada omia, toistuvia ja kehittyviä konventioitaan. (Altman 2002, 55–6.) Perinteiseltä lännenelokuvalta voidaan odottaa selkeää ikonografiaa ja lajityypille ominaisia kulttuurisia vastakkainasetteluja, mutta ei välttämättä sijoittumista historialliseen länteen (Salmi 1999, 176–201). Aivan tiukimmassa rajauksessa suomalaisen lännenelokuvan kova ydin muodostuisi vain muutamasta kokopitkästä teatterileivityksessä olleesta elokuvasta, jotka sopivat tarkalleen määritelmään.

Ajatus suomiwesternien historiankirjoituksesta ei ole aivan uusi: kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi tarttui aiheeseen jo 1989 *Filmihulluun* kirjoittamassaan artikkelissa *Villi Pohjola: Suomalaisen lännenelokuvan vaiheet*. Hieman päivitetty versio tekstistä päätyi kymmenen vuotta myöhemmin luvuksi Salmen suomalaista elokuvaa käsittelevään kirjaan *Tanssi yli historian: Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta* (Salmi 1999, 176–201). Rami Nummi (2022) käy samoin artikkelissaan tiiviisti läpi keskeiset elokuvat ja puntaroi sitten westernin vaikutusta joihinkin kotimaisiin lajityyppeihimme. Aihetta on sivunnut lyhyesti myös tietokirjailija Juri Nummelin (2016) suomalaisen lännenkirjallisuuden keskittyvässä kirjassaan *Wild West Finland*. Oman katsauksemme voi asemoida aiempien päivitykseksi – Salmen tuoreempikin teksti on jo 24 vuoden takaa – ja laajennukseksi, koska ulotamme tarkastelun kaupallisten töiden eli teatterileivityksessä olleiden elokuvien ja TV-mainosten ulkopuolelle.

Oma tulokulmamme tässä tutkimuksessa on inklusiivinen: otamme mukaan kaanonin ulkopuolelta niin indie-elokuvat kuin Japanissa animoidut muumitkin ja pohdimme, missä määrin suomalaisia tukkilaisromanseja, Lappiin sijoittuvaa kullanetsintää ja Härmää romantisoivia pohjalaiselokuvia voi pitää lännenelokuvinä tai niiden perillisinä. Tarkoituksena ei ole edistää lännenelokuvan määrittelyä, vaan koota mukaan riittävän laajasti tutkimuskentän kannalta kiinnostavia teoksia, joiden kautta hahmottuvat pitkät kehityskaaret, niin valtavirta kuin poikkeuksetkin. Emme myöskään pyri arvioimaan elokuvallisia ansioita kriitikon silmin – subjektiivinen hyvyys tai huonous eivät ole keskeisiä tarkastelumme kannalta.

Teatterilevityksessä olleet suomilänkkärit ovat sikäli tunnettuja, ettei niitä western-harrastuneen tarvinnut erikseen etsiä, mutta verkon hakukoneiden ja Finna-tietokannan avulla löytyi runsaasti aiemmin tuntematonta lisämateriaalia. Kokosimme teokset aikajanalle kokonaiskuvan luomiseksi ja keräsimme niistä tekijä- ym. perustiedot, minkä jälkeen teimme sisältöanalyysin kahden tutkijan voimin ja etsimme havainnoista teemoittelun avulla laajempia trendejä sekä toistuvia piirteitä. Huomion kohteena olivat esimerkiksi maiseman tai rekvisiitan toteutus, mutta myös toiminnalliset elementit, hahmot ja mahdolliset viittaukset muihin elokuviin. Lisämateriaaliksi otimme elokuvien kohdalla poimintoja kritiikistä tavoittaaksemme menneiden vuosikymmenten aikalaisnäkemymiä.

Kokonaisten elokuvien lisäksi olemme huomioineet televisio-ohjelmia, musiikkivideoita ja TV-mainoksia siinä määrin kuin se on ylipäänsä mahdollista: esimerkiksi *Speden Saluunan* (1965) jaksoja on ilmeisesti peruuttamattomasti kadonnut. Kaikkia YouTubeen ladattuja muutaman minuutin harrastajavideoita emme voineet huomioida, niin mielenkiintoinen sivupolku kuin ne olisivatkin. Käsittely etenee pääpiirteissään kronologisesti, mutta samojen tekijöiden teokset on ryhmitelty omiin kohtiinsa luettavuuden nimissä. Potentiaalisia katsojia silmällä pitäen jokaisen elokuvan kohdalla on maininta sen tämänhetkisestä (kesä 2023) saatavuudesta.

Ensimmäistä etsimässä

Kutkuttavaan kysymykseen ”Mikä on ensimmäinen suomilänkkäri?” ei ole yksinkertaista vastausta johtuen jo siitä, että se on ennen kaikkea määrittelykysymys (vrt. Suominen ja Sivula 2016). Esikoisen etsiminen on toki viihdyttävää, mutta samalla on huomioitava, ettei paalupaikalla kulloinkin oleva teos ole välttämättä merkittävä mistään muista kuin kronologisista syistä. Lisäksi ensimmäisyydet ovat luonteeltaan häilyviä, koska myöhempi tutkimus voi ne kumota. Suomalaisen westernin tapauksessakaan tilanne ei ole yksiselitteinen, kuten pian saamme todeta.

Yhdysvaltalaisen elokuvien vastaanottoa Suomessa tutkinut Jaakko Seppälä (2012, 76–7) huomauttaa, että 1920-luvun Suomen varhaisessa elokuvakulttuurissa lajityypit eivät olleet vielä vakiintuneita, vaikkakin ulkomailta tuotu käsite ”villinlännenfilmi” oli jo käytössä markkinoinnissa. Lännenelokuva oli myös erityisen ylenkatsottua jo muutenkin halveksittuun viihde-elokuvaan nähden, mutta sen arvostus ja tunnustus omana lajityyppinä nousi Suomessa 1920-luvun puolivälistä eteenpäin. Hollywood-tähtien, kuten William Hartin ja Tom Mixin, ansioista keskusteltiin meilläkin. (Seppälä 2012, 179–83.) Seppälä näkeekin *Mustalaishurmaajassa* (1929) joitakin lännenelokuvan ja amerikkalaisen sarjaelokuvan elementtejä, kuten postivaunuryöstön (emt., 359). Periaatteessa suomalaiseen lännenelokuvaan olisi siis ollut edellytykset jo varhain, mutta ajan elokuvailmapiiiri tuskin siihen rohkaisi.

Varhainen esimerkki Amerikan mantereelle sijoittuvasta, osin länkkärihenkisestä elokuvasta on sotavuonna 1944 julkaistu *Herra ja ylhäisyys*, joka perustuu Simo Penttilän (oik. Uno Hirvonen) aikanaan suosittuun seikkailukirjaan *Sierranuevan sulotar: Seikkailuromaani kenraaliluutnantti T. J. A. Heikkilän muistelmien mukaan* (1934). Alkuperäisteoksen nimi ei päätynyt sinältään elokuvan nimeksi, vaan ”herra ja ylhäisyys” viittaa Penttilän tarinoiden sankariin, itseriittoiseen maailmanmieheen T. J. A. Heikkilään [3]. Hahmon suosio kertoo, että Helsingin Kansanteatterissa esitettiin *Herra ja ylhäisyys* -operetti jo vuonna 1937 (HS 18.4.1937; ks. myös Nummelin 2016). Penttilän itsensä kirjoittama operetti ei perustu *Sierranuevan sulottareen*, huolimatta nimen päällekkäisyydestä.

T. J. A. Heikkilä (Tauno Palo) on eräänlainen agentti, joka valeroalien avulla soluttautuu moniin vaarallisiin tilanteisiin. Värikkääseen hahmokaartiin kuuluvat kohtalokkaan doña Camillan (Regina Linnanheimo) lisäksi muun muassa sadistinen intiaani Tlaca ja suomalainen viinaanmenevä Torkka (kuva 1). Meksiko-mielikuviin pohjautuvan seudun toteutus, puvustus ja vaquerot (meksikolaiset karjapaimenet) luovat lännentunnelmaa. Vaikka *Herra ja Ylhäisyys* edustaa pikemminkin vakoojafilmiä jännitystä ja eksotiikkaa, on myöhemmissä ns. Zapata-spageteissa samalla tavoin ammennettu ideoita Meksikon vallankumousten koukeroista (ks. Frayling 1981, 52; 2016). Näille elokuville tyypillisiä ovat jännitteet köyhän kansanosan, sotilasjuntan ja

rikkaiden vallanpitäjien välillä: usein päähahmo on vallankumoukseen ajautunut pikkuroisto, joka joutuu tapahtumien edetessä miettimään arvojaan [4]. *Herrassa ja ylhäisyydessä* tällaiset jännitteet näkyvät kyllä rikkaiden elostelijoiden ja köyhän väen rinnastuksessa, mutta suoranaista vallankumoustaistelua on tarinassa vain vähän.



Kuva 1. *Doña Camilla* T. J. A. Heikkilän suomalaisen charmin pauloissa. Kuva: DVD.

Ulkokohtaukset kuvattiin Vihdin Nummelassa, johon rakennettiin tarkoitusta varten kokonainen pikku meksikolaiskylä, lukuun ottamatta öistä aavikkokohtausta, joka kuvattiin Yyterissä. Rennon aurinkoisissa työkuivissa vilahtelevat sotilasasut muistuttavat taustalla vallinneesta jatkosodan todellisuudesta. (Finna i.a.) Ulkonäkymät ja ratsastuskohtaukset ovat kaikkiaan näyttäviä, vaikka polveileva juoni poukkoileekin enimmäkseen sisätilasta toiseen. Lavastus ja toteutus saivat jo aikanaan kiitosta, mutta käsikirjoitusta moitittiin, ja kritiikin perusteella lopputulos ei ollut tavoittanut kirjan henkeä (HS 1.2.1944). *Herra ja ylhäisyys* julkaistiin 1988 videokasettina ja Finnkinon DVD:nä 2014, mutta helpoiten elokuvan katselu onnistuu nykyään suoratoistona Elonetistä.

Armand Lohikosken ohjaama *Pekka ja Pätkä ketjukolarissa* (1957) ei ole sekään aivan tyylipuhdas western, vaan episodielokuva, josta hieman alle puolet sijoittuu villiin länteen. Kehyskertomuksessa Pekka ja Pätkä liukastuvat banaaninkuoreen, lyövät päänsä ja hallusinoivat sairaalassa maatesaan olevansa jossakin vallan muualla. Ensimmäinen segmentti sijoittuu Afrikkaan löytöretkelle – aikansa löysempien soveliaisuussääntöjen mukaisesti – ja toinen edustaa tuohon aikaan suosittua armeijafarssia (ks. Laine 1994). Tutut päähahmot Justiinasta talonmies Pikkaraiseen seuraavat mukana kuhunkin genreen sovitettuina: Afrikassa mustaksi maalattu Justiina on ärhäkkä heimopäällikön vaimo, armeijassa komenteleva vääpeli[5] ja lännessä puolestaan pelottava, liiankin lemmeikäs intiaaniprinsessa.



Kuva 2. Metsäluteiden heimopäällikkö Istuva puhveli. Kuva: DVD.

Tämän tutkimuksen kannalta oleellista sisältöä on villi länsi -segmentti, joka jakautuu kolmeen eri kohtaukseen: aavikolla harhailuun[6], intiaanileirissä vankina oloon ja saluunaan; kaikki moneen kertaan käytettyjä aiheita jo 1950-luvun lopussa. Jos jo pelkkä suomen puhuminen länsissä vaikuttaa koomiselta, on Pekka Puupään savon murre vieläkin enemmän vinksallaan. Alkuperäiskansojen esitystapa ei menisi enää läpi nykypäivän seulasta, sillä vaikka kyse ei olekaan westernin varhais historian verenhimoisista villeistä, ovat hahmot varsin karrikoituja ja stereotyyppisiä (kuva 2). Erityisesti saluunakohtauksessa päästään lopulta lännenkliseiden ytimeen ammuskeluineen, tappeluineen, pokereineen sekä laulajattarineen. Sisätilan lavastukseen on nähty vaivaa, ja omaa komiikkaansa luovat anakronistiset Suomi-viitteet, kuten Jaffa-mainokset. *Ketjukolari* on julkaistu erillisenä DVD:nä sekä osana Pekka ja Pätkä -kokoelmaa, minkä lisäksi se on katseltavissa myös Elonetissä.

Villi Pohjola -trilogia

Aarne Tarkaksen ohjaamat kolme *Villi Pohjola* -elokuva ovat tunnetuimpia suomilänkkäreitä. Trilogia ei sijoitu Yhdysvaltain rajaseudulle, vaan tapahtumapaikkana on tarkemmin määrittelemätön, myyttinen Pohjola, joka näyttäytyy sekoituksena Lappia ja villiä länttä. Maisemat ovat kyllä suomalaisia, mutta stetsonit, revolverit, saluunat, sheriffit ja muut arkkityypit kumartavat syvään westernin suuntaan. Alaskaan ja Kanadaan sijoittuvat kultaryntäys- ym. leffat, ”northernit”, kuten *Seikkailijoiden luvattu maa* (The Far Country, 1954) tai *Alaskan hurjapäät* (North to Alaska, 1960), ovat vielä läheisempi alalaji.

Villi Pohjola (1955) sijoittuu kuvitteelliseen Utopilan kaupunkiin, jossa vallitsee vahvimman laki. Alun ironinen kertojanääni paljastaa heti, kuinka liikkeellä ei olla ryppyotsaisella asenteella. Paikalliset ketkut ovat lavastaneet Tundra-Taunon (Tapio Rautavaara) sylliseksi kultamagnaatin kuolemaan, ja etelästä saapuu kostamaan tämän tytär. Voimakas, itsenäinen naishahmo oli lännenelokuvissa vielä 1955 tuore tulokas, joten siinä suhteessa Tarkas oli hyvin ajan hermolla[7]. Rimpsutakkinen ja karvahattuinen, erämaassa viihtyvä Tauno tuo väistämättä mieleen Davy Crockettin tai Daniel Boonen. Muuten *Villin Pohjolan* länsikäsitteet näkyvät selvimmän klassisessa saluunassa, sheriffin putkassa ja loppupuolen

kohtalokkaassa pokeripelissä, kun taas vaikutelmaa rikkovat jeepit ja modernit konetuliaseet. Helsingin Sanomissa ylistettiin tuoreeltaan elokuvan ”vikkellästi hauskoja” kaupunkirakennelmia, vaikkakin parodia[8] nähtiin laimeana. Kiinnostavasti lopputulosta verrattiin samalla tapaa leikkimieliseen, ”Limbon piirikuntaan” sijoittuvaan musikaaliin *Punaiset sukkanauhat* (Red Garters, 1954) (HS 2.10.1955).

Ensimmäinen elokuva oli Fennada-filmin tuottama, mutta kahdeksan vuotta myöhempi *Villin Pohjolan kulta* (1963) puolestaan Suomen Filmiteollisuuden. Sarjan keskimäinen osa on monessa mielessä eniten lännenelokuva: reippaat Vornan veljekset Joel, Tommi ja Kai (Åke Lindman, Helge Herala ja Vili Auvinen) ratsastavat kultaa etsien stetson päässä ja revolveri vyöllä. Mukaan on mahtunut jopa kitaralla säestetty kaihoisa laulu leirinuotion äärellä – kuvan 3 nuori Auvinen on kuin Ricky Nelson *Rio Bravossa* (1959) [9]. Naispääosassa nähdään jälleen nimeä myöten vahva hahmo, Tamara Lundin esittämä Karin Jäärä. Häränsarvet, taalat, Winchester-kiväärit ja saluunan heiluriovet ovat esimerkkejä yksityiskohdista, joilla on rakennettu lännentunnelmaa. Varsinainen juoni ei erkaannu kovin kauas *Villistä Pohjolasta*: konnat lavastavat Vornan veljekset syyllisiksi ryöstömurhaan, jota ratkotaan juonittelun, aseiden ja nyrkkien voimin, näyttävää saluunatappelua unohtamatta. Trilogian kaksi ensimmäistä elokuvaa on julkaistu VHS:n lisäksi DVD:inä, joita oli tätä kirjoitettaessa molempia saatavilla nettikaupoista. Lisäksi *Villi Pohjola* on katseltavissa suoraan Yle Areenassa ja *Villin Pohjolan kulta* Elonetissä.



Kuva 3. Nuorin Vornan veljes tunnelmoi nuotion äärellä. Kuva: DVD.

Heti samana vuonna julkaistu *Villin Pohjolan salattu laakso* (1963) on trilogian hankalimmin saavutettava osa, johtuen jälleen vaihtuneesta tuotantoyhtiöstä (Keskus-Elokuva). Finnan (i.a.) tietojen mukaan elokuva on esitetty TV:ssä 1981 ja 2016, mutta tällä hetkellä ainoa tapa nähdä se on KAVIn arkistopalvelun kautta. Tälläkin erää seurataan Vornan veljesten seikkailuja, tosin näyttelijöistä on jäljellä enää Åke Lindman. *Villissä Pohjolassa* nähty Tapio Rautavaara tekee paluun, joskaan ei Tundra-Taunona vaan heimopäällikkö Tapiona. Kyläsen sijasta elokuva sijoittuu metsään ja on luonteeltaan enemmän geneerinen seikkailu kuin länkkäri.

Erikoisin sisältö nähdään lopussa, kun Vornat pitkän kulta-aarteen etsinnän jälkeen löytävät salaisen laakson, jossa asuu saamelaisia ja intiaaneja vapaamuotoisesti yhdistelevää alkuperäiskansaa, jonka elämäntapaa ulkoiset voimat uhkaavat [10] (ks. Salmi 1999, 160).

Speden länsi

Suomiviihteen monitoimimies Pertti ”Spede” Pasanen oli kaikesta päätellen lännenfiktio ystävä, sillä pitkän uransa aikana hän ehti osallistua kotimaisiin westerneihin monin eri tavoin [11]. Speden varhaisin lännenrooli nähtiin jo *Villissä Pohjolassa* pikakiväärimiehenä, minkä lisäksi hänellä oli vastaava sivuosa statistina Pekka ja Pätkä ketjukolarissa -elokuvan lopun saluunakohtauksessa. Ensimmäisiä omia lännensketsejä Spede teki vuoden 1965 *Speden saluuna* -komediasarjaan, josta valitettavasti löytyy enää vain hajanaisia pätkiä YouTubeista. Jo tässä vaiheessa mukana oli vakiokasvoksi muodostunut Simo Salminen. *Speden saluunaan* kytkeytyy myös Kouvolaan 1967 perustettu samanniminen baari, jonka sisustus mukaillee lännenteemoja.

Vuoden 1966 *Millipilleri*-elokuvassa saatiin esimakua täyspitkistä länkkäreistä vajaan kahden minuutin pituisen, metsässä kuvatun kohellusketsin muodossa (kuva 4), ja *Näköradiomiehen ihmeellisissä siekailuissa* (1969) rimaa nostettiin jälleen pykälän korkeammalle [12]. Saluunaan sijoitetussa kohtauksessa Tamara Lundin esittämä viettelevä laulajatar esittää Jaakko Salon säveltämän ja Jukka Virtasen sanoittaman kaksimielisen laulun *Jos kuusi kertaa sun pyssys laukeaa*. Pakollisen kapakkatappelun lopuksi paikalle ilmestyy itse Spede, jolta nähdään ääniefektien säestämä pantomiimiesitys. Molemmat elokuvat ovat vaivattomasti hankittavissa DVD:nä, minkä lisäksi *Näköradiomiehessä* kuullut kappaleet löytyvät suoratoistopalveluista – alkujaan kokoelma julkaistiin vinyylillä EP:nä.



Kuva 4. Millipillerin länkkärikohtaus. Kuva: DVD.

Sketsit toimivat sopivina harjoituskappaleina ennen ensimmäistä suurta ponnistusta: *Speedy Gonzales – noin 7 veljeksen poika* ilmestyi valkokankaalle vuonna 1970. Jo pelkässä elokuvan nimessä riittäisi analysoitavaa, sillä onhan hahmo alkujaan Warnerin animaatioista peräisin oleva joviaali hiiri [13]. Ohjaajana toimi monien muiden Spede-leffojen tapaan Ere Kokkonen. Ajatus oikean täyspitkän länkkäarin tekemisestä

lienee ollut kiehtova, sillä rooleihin saatiin näyttävä kaarti Esko Salmisesta Olavi Ahoseen ja Pertti Melasniemestä Ville-Veikko Salmiseen. Naispääosassa kovanaamaisena Ritana esiintyi Tarja Markus; naishahmon vahvuus ilmenee elokuvassa kuitenkin vain maskuliiniseksi koettujen piirteiden, kuten ampumataidon ja hyvän viinapään kautta. Myös Helsingin Sanomien kriitikko huomautti naishahmojen epäonnistuneesta käytöstä; ratsastuskohtaukset ja maisemat mainittiin puolestaan kohokohtina (HS 30.8.1970). Musiikista vastasi luottomies Jaakko Salo, jonka sähkökitarat kurkottivat selvästi Ennio Morriconen suuntaan. Lopun tunnetun *Haaskalinnut saalistaa* -kappaleen sanat kynäili Jukka Virtanen ja lauloi Spede.

Rakenteeltaan *Speedy Gonzales* on perinteinen kostotarina, johon on lainattu ideoita sekä klassisen westernin että spagettilänkkärien suunnasta. Piskuisen ”New Yorkin” lavastus on vaatimatonta – esimerkiksi keskeinen tapahtumapaikka saluuna on lähinnä lautahökkeli – mutta samalla tavallaan uskollista villin lännen todellisuudelle. Länkkärien perinteiset rakennuspalikat pokeripelusta kapakkatappeluun ja kaksintaisteluihin ovat ahkerassa käytössä. Loppua kohti Amerikka-simulaation uskottavuus hieman karisee, kun tapahtumapaikoiksi vaihtuvat kovin suomalaiset metsämaisemat, rannat ja hiekkakuopat. *Speedy* on helpoimmin hankittavia suomalänskkäreitä, sillä se on myynnissä sekä erillisenä DVD:nä että osana muutamia Spede-kokoelmia. Elokvasta julkaistiin myös samanniminen kirja, joka kertoo tarinan valokuvina ja tekstinä (Pasanen, Kokkonen & Loiri 1970).

Nopeasti *Speedyn* vanavedessä seurasi *Hirttämättömät* (1971), josta on muodostunut vuosien saatossa omanlaisensa camp-klassikko[14]. Kuvauksissa hyödynnettiin samoja valmiita lavasteita ja muuten tapahtumien näyttämönä toimi porvoollainen hiekkakuoppa. Tällä erää pääosissa nähtiin *Spede Showsta* tutut Spede (Speedy Gonzales), Vesa-Matti Loiri (Yksinäinen ratsastaja) ja Simo Salminen (Tonto), jotka improvisoivat monenlaista hassuttelua autiomaassa (kuva 5)[15]. Varsinainen juoni jää usein toissijaiseksi, mutta pääpiirteissään kyse on siitä, että Lonely Rider ja Tonto vievät etsintäkuulutettua Speedyä palkkion toivossa Kolmen kolikon kaupunkiin hirtettäväksi. Pääroolien lisäksi Spede ja Vesku myös ohjasivat elokuvan. Spede-elämäkerturi Tuomas Marjamäen (2017, 193) mukaan elokuvan pienimuotoisuuden olisi pakottanut osaltaan Näyttelijäliiton tukilakko.



Kuva 5. Aggressiota sorakuopalla: Speedy Gonzales, Lonely Rider ja Tonto. Kuva: DVD.

Janoteemasta tiristetään huumoria pitkän kaavan kautta, mikä kytkee *Hirttämättömät* elokuvahistorian ”janolänkkäreihin”, kuten *Pako yli aavikon* (3 Godfathers, 1948), *Polttava aurinko* (Yellow Sky, 1948) ja aivan erityisesti *Hyvät, pahat ja rumat* (The Good, The Bad and the Ugly, 1966) [16]. Poikkeuksellisen yksityiskohtana *Hirttämättömien* alussa nähdään tarkka kuvaus cap-and-ball-tyyppisen revolverin[17] luotien valamisesta ja lataamisesta. Vastaavaa ei ole toistaiseksi tullut vastaan missään muussa westernissä, vaikka kyseessä on ollut melko tavallinen askare. Jaakko Salon taustamusiikissa kuullaan nytkin psykedeelistä sähkökitaraa, mutta Lonely Riderin nimikkokappaleessa Salo palaa perinteisemmän lännenballadin suuntaan. Helsingin Sanomien kriitikko kiitteli ideaa, mutta piti käsikirjoitusta hatarana ja tarinaa venytettynä (HS 28.8.1971). *Hirttämättömät* on laajalti saatavilla DVD-muodossa.

Hirttämättömät jäi muhimaan yhteiseen alitajuntaan, josta se pulpahti pinnalle ensimmäistä kertaa Viikatteen musiikkivideossa *Ah, ahtaita aikoja* (2007), jossa yhtyeen jäsenet esittävät mukailtuja kohtauksia elokuvasta sorakuopalla. Ensimmäisenä suomalaisen lännenelokuvan uusioversio ilmestyi keväällä 2023 Andrei Alénin ohjaama *Hirttämättömät*, joka perustuu pääpiirteissään alkuperäiseen juoneen, vaikka sijoittuukin periaatteessa tulevaisuuteen. Päärooleissa nähdään tällä erää Alénin itsensä (Tonto) lisäksi Aku Hirviniemi (Lonely Rider) ja Ona Huczkowski (Speedy Gonzales). Elokuva on alkuperäiseen verrattuna modernisoitu monin tavoin: poissa ovat intiaanit sekä seksivihjailut, minkä lisäksi mukaan on lisätty huomattava määrä uusia, monimuotoisia hahmoja.

Myös dialogi on laitettu pitkälti uuteen uskoon, ja nyt mukana on hengästyttävä määrä viittauksia niin kännykkäkulttuuriin, luonnonsuojeluun kuin *Tuntemattomaan sotilaaseenkin*; paikoitellen vuoden 1971 *Hirttämättömiä* imitoidaan suoraan. Sivurooleissa nähdään muun muassa Jasper Pääkkönen meksikolaisena ja Spede-tuotannoissa paljon esiintynyt Hannele Lauri paikkakunnan mahtinaisena. Viime kädessä elokuva koostuu jälleen sorakuopalla harhailusta, ja huumorista vastaa Hirviniemen Lonely Rider, jonka repliikit venyvät välillä monologeiksi. Minimaalisia ympäristöjä on viritetty digitehosteilla, ja puvustus viittaa tämän päivän lännenelokuvaan. Uusioversio oli jo lähtökohtaisesti vaikean tehtävän edessä, eikä kritiikki ollut sille suopeaa (esim. Huhtala 2023) – nähtäväksi jää, nouseeko arvostus ajan myötä, kuten kävi alkuperäisteokselle.

Kivikasvot: lauluja ja komediaa

Lännen polkuja tallasi 1970-luvun taitteessa myös suosittu viihde- ja sketsiryhmä Kivikasvot. DVD-kokoelmalta *Kivikasvot-Show: Kivikausi I–II* (2005) löytyy lyhyt lännenteemainen sketsi vuodelta 1969 (kuva 6). Sketsi mukailee aikansa TV-sarjojen esittelyjä: cowboy ratsastaa tunnusmusiikin saattelmana hiekkakuopalta saluunaan. Amerikkalaisiin lännensarjoihin viittaavat vieläkin suuremmin tienristeyksessä näkyvät kyltit *High Chaparral* (1967–1971) sekä Medicine Bow, johon puolestaan sijoittui *Virginialainen* (The Virginian, 1961–1971). Kokoelman valokuvamateriaaleissa on maininta kahdesta laulusikermästä, joista *Kivikasvot-Show*:ssa vuonna 1971 esitetty kokonaisuus, *Lauluja villistä lännestä*, on ilmeisesti tuhoutunut.



Kuva 6. Lännen nopein roisto. Kuva: DVD.

Vuonna 1974 esitettiin pidempi sikermä *Vain muutaman paukun tähden* (Sajakorpi 2015, 99), joka ei kuitenkaan kuulu DVD-kokoelmaan. YouTubeista löytyneen videon perusteella sikermä on esitetty uudestaan 1980-luvulla kehystettynä fiktiivisellä esittelyllä, joka asettaa mustavalkoisen katkelman Tarkaksen ja – hieman vastahakoisesti – Speden perinteenjatkajaksi. Vartin mittaisen kokonaisuuden musiikkinumerot on punottu Sheriffi ”Mat Bastersonille” kostavasta roistosta kertovan löyhän tarinan ympärille. Tapahtumat sijoittuvat lähes kokonaan saluunaan, jonka sisustus joutuu koetukselle käsiryssä ja konekivääritulituksessa. Hahmokaartiin kuuluvat niin sheriffi, tanssitytöt, baarimikko kuin hauturikin.

Kivikasvojen suurin lännenteemainen ponnistus oli vuoden 1970 TV-elokuva *Häjyt, rennot ja rumat*, jonka ohjasivat Pertti Reponen ja Ismo Sajakorpi. He toimivat samalla käsikirjoittajina, mukanaan Jukka Virtanen. Vaikka elokuva ei periaatteessa ollut osa *Kivikasvot-Show*:ta, on se musiikkinumeroiltaan ja tyyllillisesti varsin lähellä nelikon omia tuotoksia, minkä lisäksi rooleissa nähdään Sajakorven itsensä lisäksi Matti ”Fredri” Siitonen ja Ilkka Hemming (Lähteenmäki). Sajakorpi (11.5.2023) kertoo innoittajina olleen etenkin *Limonadi Joen* sekä spagettiwesternien. Noin tunnin mittainen elokuva esitettiin kahdessa osassa, joista ensimmäinen on nimeltään *Vain muutaman sheriffin tähden* ja toinen *Piäksäkää heidät!*[18]. *Kivikasvot-Show* oli MTV:n sarja, mutta *Häjyt, rennot ja rumat* tehtiin Yleisradiolle[19].

Elokuvan maisemat vaihtuvat alun perinteisestä lännenkylästä pohjalaisille lakeuksille, joten parodia kohdistuu oikeastaan kahteen lajityyppiin. Pohjalaismurteen ja villin lännen ristiriidasta irtoaa komiikkaa, ja paikanniminä näkyvät muun muassa Citee sekä Cauhawa. Pääroistot Big House Andy ja Strandlake ovat ulkoasultaan italialaisen lännenelokuvan muodin mukaisia (kuva 7); Fredin esittämä väkivahva Andy ei ole kaukana Bud Spenceristä ja Sajakorven olemusta voi verrata Franco Neron hahmoon elokuvassa *Ammattitappaja* (*The Mercenary*, 1968). Kun tarina siirtyy pohjalaisromanssin teemoihin, puvustukset ja taustat edustavat selvemmin suomalaista miljöötä: häjyt saapuvat häihin ja alkaa miehinen mittely sanoin ja puukoin. Lopussa palataan leonemaiseen kolmen hahmon aseelliseen välienselvittelyyn.



Kuva 7. *No Good Strandlake ja Big House Andy saluunassa*. Kuva: [YouTube](#).

Häijt, rennot ja rumat etenee sketsimäisesti: kuolleilta vaikuttavat hahmot palaavat seuraavassa kohtauksessa takaisin ja epäonnista vankilapakoa yritetään useita kertoja eri keinoin. Ensiesityksen jälkeen kriitikko Jukka Kajava moitti teosta sisällöttömäksi ja piti tuotantoa kalliina Yleisradiolle (HS 5.9.1970). Elokvassa onkin monia ulkokohtauksia ja vaihtuvia ympäristöjä, ja saluunan räjäytys on näyttävämpi kuin Speden vastaava *Speedy Gonzalesissa*. Lännen maisemille ominaista jylhyyttä haettiin monen muun suomilänkkäriin tavoin hiekkakuopilta. Teosta ei ole tiettävästi koskaan julkaistu tallenteena, joten sitä voi käydä katsomassa vain KAVIn arkistossa.

Tarinaa kehystää mukaelma kansanlaulusta *Isontalon Antti ja Rannanjärvi*, mutta mukana on lisäksi lukuisia lännenaiheisia musiikkikappaleita. Osa hyödyntää Ennio Morriconen elokuvasävellyksistä tuttua rosoista sähkökitaraa ja suoria lainauksia *Hyvät, pahat ja rumat* sekä *Kourallinen dollareita* -teemoista. Kuullaanpa myös *Teksasin keltaruusu* ja tunnuskappale elokuvasta *Sheriffi* (*High Noon*, 1952). Sävellyksistä vastasi jälleen Jaakko Salo ja sanoituksista Juha ”Junnu” Vainio. Kotimaisen lännenmusiikin historiaa käsittelee laajemmin aiempi tutkimuskatsauksemme (Reunanen & Heikkinen 2015) ja elokuvien osalta Antti-Ville Kärjä (2007).

Kivikasvot palasivat vielä epäsuorasti teemaan niin ikään musiikkipainotteisessa TV-elokuvassa *Kultahippu* (1980). 1940-luvun loppuun sijoittuvassa värielokuvassa konnat, donnat ja sankarit päätyvät mutkien kautta pohjoiseen edesmenneen Jänkä-Joonaksen kulta-aarteen perässä. Lännenteeman jatkuvuuden kannalta mainittavinta on, että liioitellun hytkyvä junamatka on rakennettu pitkälti samoin kuin aiemmassa *Häijt, rennot ja rumat* -elokuvassa. Matkaa rytmittää tässäkin Matti Jurvan kappale *Pohjanmaan junassa*, joka tällä kertaa tuntuu menevän hieman teeman ohi. *Kultahippu* osoittaa, että Kivikasvoilla oli resurssit tehdä lisää lännenelokuvaa, mutta mikään varsinainen esimerkki lajityypistä se ei ole. Komediallisen teoksen keskeisimpinä esikuvina vaikuttavat olleen *Kaksi vanhaa tukkijätäkää* (1954) ja *Rovaniemen markkinoilla* (1951), johon palaamme tuonnempana.

Täyspitkää westerniä omin voimin

Elokvantekoon tarvittavat laitteistot olivat pitkään kuluttajan ulottumattomissa, mutta ensin kaitafilmi ja 1980-luvulle tultaessa videokamerat mahdollistivat elävän kuvan taltiointin myös harrastajille.

Vaatekaappien hyllyillä ja kesämökkien vinteilä lojuu epäilemättä ikuisesti tuntemattomaksi jäävää kotimaista lännenfiktiota. 2000-luvulla indie- ja harrastajatuotantojen tekeminen ja levittäminen on helpottunut runsaasti edullisten digitaalisten työkalujen ja jakelukanavien myötä, mikä näkyy myös erilaisten suomilänkkärien määrässä. Tässä kohdassa keskitymme pienten toimijoiden täyspitkiin elokuvaan, joita ei nähty sen enempää ketjuteattereissa kuin valtakunnanverkossakaan.

Suomilänkkäri on jo itsessään marginaalinen lajityyppi, mutta vielä harvinaisempaa on amerikansuomalainen western[20]. Viipurissa syntyneen Harry Mannerin ohjaama, käsikirjoittama ja tuottama *Kuparimaa* (1961) on todellinen erikoisuus, sillä se on kuvattu Michiganissa amerikansuomalaisten näyttelijöiden voimin – elokuvassa myös puhutaan suomea. Michigan on tunnetusti seutua, johon muutti runsaasti suomalaisia metsä- sekä kaivostöihin, mihin viittaa myös teoksen nimi (ks. Alanen 1982). Niinpä *Kuparimaa* on ensisijaisesti siirtolaiselokuva, johon on otettu mausteeksi suosittuja villin lännen teemoja. Elokuvan valmistuttua Manner kierteli ympäri Yhdysvaltoja ja järjesti runsaasti yleisöä keränneitä näytöksiä amerikansuomalaisten kokoontumistiloissa, haaleissa (Vainionpää 2021).

Elokuvan alussa nähdään varsin suomalaisilta näyttäviä maisemia, eikä juuri mistään ilmene, että oltaisiin Amerikan mantereella. Alkutekstit sijoittavat tapahtumat sisällissodan loppuun eli noin vuoteen 1865. Aatun pienellä kuparikaivoksella työskentelee muutama mies, joista äkkipikainen Paavo on elokuvan konna. Työmiesten muonituksesta vastaavat vanha Hilma ja hänen tyttärensä Leena, johon Paavo on iskenyt silmänsä. Pakkaa sekoittamaan saapuu sodasta palaava rehti Onni, jota näyttelee Manner itse. Pitkään salassa pysyneen, tuottoisan kuparikaivoksen paljastuminen sysää tapahtumien vyöryn liikkeelle, ja lopulta välienselvittely kärjistyy murhaksi ja ammuskeluksi. Mukaan on mahtunut myös romantiikkaa Onnin ja Leenan välille, sekä yksittäinen englanniksi esitetty duetto.

Pohjoiset havumetsät, järvet ja kaivokset eivät edusta westernin tyypillisintä kuvastoa, mutta joitakin selkeitä kytkentöjä elokuvasta löytyy. Yhdysvaltain sisällissotaan (1861–1865) viittaavat Onnin jatkuvasti pitämä sotilaslakki ja rintamalla opitut aseenkäyttötaidot. Paavolla on revolveri panosvoineen ja muilla hahmoilla haulikkoja, minkä lisäksi mainareiden päässä nähdään hieman epätodennäköisinä asusteina stetsoneja. Kulta- ja hopeakaivosten rikkauksista on taisteltu useissa länkkäreissä – tällä kertaa ahneuden herättävä metalli vain on aikaan ja paikkaan sopivampi kupari. Kohtalokkaaksi kääntyvä viinanjuontikohtaus on eräänlainen ekumeeninen silta lännenelokuvan ja suomalaisen draaman välillä. Huonosti tunnettu *Kuparimaa* pysyi vuosikymmeniä piilossa, mutta KAVIn digitoinnin myötä sitä pääsee jälleen katselemaan. Elokuvan taustoista ja juonesta kertoo tarkemmin Nummelin (2022).

Turun ylioppilaskylän oman kaapelikanavan, Kylä-TV:n, voimannäyte *Kultajuna Fort Montanaan* (1985) on sekä täysverinen että -mittainen western – kestoja Veijo O. T. Järvisen ja Rauno Halmeen ohjaamalla teoksella on lähes kaksi tuntia. Harrastajavoimin toteutetussa elokuvassa on toki runsaasti kotivideoaista rosoisuutta niin kuvanlaadun, näyttelijäntyön kuin tarinankerronnankin osalta, mutta tekemisen into välittyi ruudulta edelleen. Puitteiltaan suurellisimmat kohtaukset sijoittuvat aitoon höyryjunaan ja lännenkaupunkiin [21]. Lopputekstien mukaan kaupunkikohtaus kuvattiin Ruotsin Enhörnassa sijainneessa, sittemmin suljetussa Fort Apache -teemapuistossa (kuva 8). Elokuva oli pitkään hankalasti saavutettavissa, mutta ainakin tällä hetkellä sen löytää YouTubesta. Petri Saarikosken (2015) tutkimuskatsaus pureutuu *Kultajunan* taustoihin ja tuotantoon tekijähaastattelujen kautta tässä tekemäämme pikaista esittelyä huomattavasti laajemmin.



Kuva 8. Enhörnan lännenmaisemaa. Kuva: [YouTube](#).

Niin ikään harrastajien (Studio Majakka) tekemä, nuorille suunnattu kristillissävytteinen *Santa Cruz* (2016) on selkeästi internet-aikakauden tuote: video on katseltavissa ilmaiseksi YouTube-palvelussa. Heureka-lähetysaseman tienoilla aikaa viettävät nuoret löytävät vahingossa espanjalaisten konkistadorien aarteelle johtavan kartan. Kartasta saa vihiä roistomainen aikuinen, Lucky Jack, joka alkaa johtaa nuorisjoukkoa alati kovenevin ottein. Parannuksen tehnyt rosvo, Speedy, kuulee uhkaavasta tilanteesta, ja alkaa kilpajuoksu aarteelle. Pääosa elokuvasta on metsässä kävelyä ja seikkailua. Tunnelmaa on paikoin lisätty netistä hankitulla kuvamateriaalilla Yhdysvaltain jylhistä maisemista, mutta oma materiaali on kuvattu Saarijärvellä.

Tarina jatkui 2023 julkaistussa *Lonesome Valleyssä*, jossa samainen Speedy joutuu vanhan rikoskumppaninsa kiristyksen kohteeksi. Menneisyyden painolastista kärsii myös häijyn Loganin tytär, Angelina. Edellisessä elokuvassa nähdyt, sheriffiksi ja etsiväksi edenneet nuoret jäljittävät roistot, ja tilanne kärjistyy kuumassa autiomaassa. Tapahtumat etenevät vaihtelevissa maisemissa: alun kaupunkikohtauksen ja maatilän jälkeen hahmot ratsastavat sorakuopalla ja metsäpoluilla. Lännenkylänä toimi Vetelissä sijaitseva Rajaseudun Saluuna (kuva 9). *Santa Cruzein* verrattuna elokuva sijoittuu selvemmin villiin länteen, ja mukana on huomattavasti enemmän ampumista sekä muuta toimintaa. Haparoiviin näyttelijäsuorituksiin on tullut ajan myötä lisää varmuutta, vaikka *Lonesome Valleyyn* vielä harrastajaprojektiksi tunnistaakin.



Kuva 9. Rikollisen banjotuokio Rajaseudun Saluunalla. Kuva: [YouTube](#).

Studio Majakka on tuotteliaisuudessaan kotimaista kärkeä, sillä kahden elokuvan lisäksi sama ydinjoukko teki jo aiemmin kaksi kautta *Musasaluuna*-lännessarjaa 2012–2014 TV7:lle (kaikki jaksot nykyään saatavilla YouTubessa). Samaiseen Heurekaan sijoittuva sarja on Suomessa todellinen harvinaisuus. Kaikkia kylän keskipisteessä, Kaktus Joen saluunassa, ja sen ympäristössä nähtäviä käännteitä ei ole mahdollista tässä käydä edes pintapuolisesti läpi, mutta joka tapauksessa *Musasaluuna* muodostaa kahden elokuvan kanssa omanlaisensa jatkumon. Nimen mukaisesti välillä kuullaan musiikkinumeroita, ja hengelliset teemat käydään läpi joka jakson lopussa Kaktus Joen suulla. Vaikka mukana on välillä ripaus huumoriakin, ei se koskaan ole pääosassa, mikä osaltaan erottaa Studio Majakan tuotannot tyypillisistä, komediallisista suomiwesternleistä [22].

Muita löytöjä

Seuraavaksi käsittelyyn nostetaan suomilänkkärien ulommalta kiertoradalta teoksia, jotka teemaan jollakin tavalla liittyvät. Ensimmäisenä mainittakoon Tommi Lepolan ja Tero Molinin episodielokuva *Kohtalon kirja* (2003), joka koostuu viidestä eri paikkaan ja aikakauteen sijoittuvasta, toisiinsa kietoutuvasta tarinasta. Villiin länteen niistä sijoittuu *Arizona 1883*, joka on yllättävän uskottava italovalokuvaisine hahmoineen ja taisteluineen. Sopivalla kuvauksella ja editoinnilla Ähtärin pieni lännenkylä [23] on saatu näyttämään kokoaan suuremmalta kaupungilta. Poikkeuksellisen *Arizona 1883*:sta tekee sen rohkea vakavuus: komedialinjalle ei ole lähdetty varmuuden vuoksi, mikä antaa osviittaa siitä, että vakavakin suomilänkkäri voisi olla mahdollinen tehdä. *Kohtalon kirja* -DVD:n saattaa hyvällä onnella vielä löytää netin huutokaupoista tai divareista.

Toisenlaista lajityyppien fuusiota edustaa Pekka Lehdon ohjaama *Kalervo Palsa ja kuriton käsi* (2013), joka yhdistelee huuruisen surrealistisesti Palsan taiteen näkymiä ja elämänvaiheita. Lännenelokuvan tyyliset kohtaukset on kuvattu Rukan maisemissa. Sadistiset, ahneet ja mahtailevat Tex Willer ja Kit Carson viittaavat Palsan sarjakuvaan *Texintappajat-saaga* (1972/1989), jonka juonta ei kuitenkaan seurata. Sen sijaan Willer ja Carson ovat vetämässä Lapin erämaahan Ruotsin ja Venäjän valtakunnan rajaa – sivumennen he myös todistavat Palsan elämän käännteitä. Matkaoppaana kulkee Kittilä-noitarumpua soittava intiaanihahmo, jota sarjakuvassa ei nähdä. Pekka Rönkkö (1989) on käsitellyt *Texintappajien* yhteyksiä underground-sarjakuvaan ja lännenkirjailija Zane Greyhin, jolle saagan ensimmäinen luku on omistettu. *Kalervo Palsa ja kuriton käsi* on vapaasti katseltavissa Yle Arenassa.

Muumipeikko villissä lännessä -piirrosanimaatio (1990) perustuu etäisesti Tove ja Lars Janssonin samannimiseen, jo 1957 julkaistuun sarjakuvaan; animaatio ja suuri osa tuotannosta on toki tehty Japanissa. Muumipapan keksimästä aikakoneesta saadaan sopiva pikainen taustoitus villiin länteen joutumiselle, minkä jälkeen päästään itse asiaan. Eräs pähahmoista on kakaramainen Billy the Kid, joka kaappaa enemmän tai vähemmän vastentahtoisen Niiskuneidin (kuva 10). Mukana on myös rodeota, pankkiryöstö ja pokerinpeluuta. Nuuskamuikkunen huuliharppuineen rinnastetaan hupaisasti *Huuliharppukostajaan* (Once upon a Time in the West, 1968), minkä lisäksi Monument Valleyn ikoniset maisemat kytkevät muumit tiiviisti westernin perinteeseen. Kolme muutakin tarinaa sisältävän DVD:n saa hankittua pienellä vaivalla käytettynä verkosta.



Kuva 10. Billy the Kid vastaan Muumipeikko. Kuva: DVD.

Kaikkia Suomessa tehtyjä lännenteemaisia mainoksia, sketsejä tai musiikkivideoita on lähes mahdoton löytää, mutta poimittakoon tähän muutamia esimerkkejä. Laajasti ottaen ensimmäinen ”musiikkivideo” saattaa hyvin olla Pärre Förarsin cowboy-asussa esittämä balladi *Yö preerialla* iskelmäelokuvassa *Suuri sävelparaati* (1959). Toinen varhainen tallenne on Kipparikvartetin *Torppavanhus* eksotisesta TV-sarjasta *Kotikunnailta* (1964). Eppu Normaalin *Balladi kaiken turhuudesta* (1983) taas kertoo kahden nuoren revolverisankarin kaksintaistelusta. Kappaleelle tehty musiikkivideo sijoittuu niin ikään villiin länteen: studioon on lavastettu pienimuotoisesti baaritiski sekä preerianäkymä. Tuoreemmista tulokkaista mainittakoon Apulannan italovaikutteinen *Poltettu karma* (2013)^[24] sekä Portion Boysin ronski toiminnantäyteinen *Lännen nopein mies* (2016), jossa ruuti palaa ja nyrkit puhuvat. Jälkimmäinen kuvattiin Muhoksella sijaitsevassa Los Coyotes Ranch -lännenkylässä.

47 sekuntia lännenmusikaalia nähtiin Sauli Rantamäen Hellakselle ohjaamassa *Tupla-city*-mainoksessa (1979), jossa sheriffi jahtaa suklaapatukat kähveltäneitä ryöväreitä. Tupla Cityssä kaikkea kananmunista pianisteihin on kaksin kappalein. Ruotsin Kulltorpissa edelleen sijaitsevassa High Chaparral -teemapuistossa kuvattu teos voitti aikanaan Suomen mainoselokuvakilpailun pääpalkinnon eli kultaisen klaffin (Finna i.a.). Osana kampanjaa julkaistiin 1981 tuplavinyyli *Tupla – 24 tuttua lännenlaulua*, joka nimensä mukaisesti

sisältää enimmäkseen amerikkalaista lännenmusiikkia. Levykannen kuvituksessa on käytetty kuvamateriaalia mainoksesta, mutta itse tunnuskaappaletta ei kuulla. YouTubesta löytyy paitsi *Tupla-city*, myös toinen, 1983 julkaistu jälkiwesterniä edustava patukkamainos. Salmen (1989) mukaan lännenteemaisia Tupla-mainoksia tehtiin kaikkiaan kuusi vuosina 1974–1979. Sittemmin lännenteemalla on mainostettu niin Oululaisen ruisleipää, Valion Oltermanni-juustoa kuin Kariniemen kanapalleroitakin.

Kummeli tarttui lännenaiheeseen 1994 lyhyellä sketsillä, jossa käydään epätodennäköiseen lopputulokseen päätyvä kaksintaistelu baarissa. Äänimaailma ja revolverisankarin poncho ovat selkeästi peräisin Leonen dollaritrilogiasta. Stunt- ja komediaryhmä Biisonimafia toteutti puolestaan toiminnallisen *The Magnificent Seven in Finland* (2016) -promootiovideon[25] Chippewa Rangen matkailupuistossa Joensuun Kiihtelysvaarassa (kuva 11). Esikuvansa värväysteemasta ohuesti aiheensa ammentanut humoristinen lyhytelokuva etenee kaksintaistelusta dynamiitin räjäyttelyyn. Puvustukseen ja rekvisiittaan on panostettu, vaikka aivan täydellistä lännentyyliä ei olekaan tavoiteltu.



Kuva 11. *Ei seitsemän, vaan kolme rohkeaa miestä*. Kuva: [YouTube](#).

Chippewa Rangen lännenkylää hyödynnettiin myös Justimusfilmsin minisarjan *Rakkauden aikakaudet* väkivaltaisessa lännenjaksossa *1879* (2017). Tarinan alku, jossa kolme kovaksikeitettyä mieshahmoa esitellään, viittaa jälleen kerran *Hyvät, pahat ja rumat* -asetelmaan. Aarten sijasta kilvoittelun kohteena on nainen, ja kömpelöistä lähestymisy yrityksistä tulevat mieleen *Hirttämättömien* epäonniset iskemiskohtaukset. Italovaikutteiden lisäksi kuvamaailman ruskeanharmaa tyyllittely muistuttaa 2000-luvun amerikkalaista lännenelokuvaa, kuten *Klo 15:10 lähtö Yumaan* (3:10 to Yuma, 2007) tai *Jane Got a Gun* (2015). Alun Monument Valley -videolainaan on laitettu paikkatiedoksi ”Pohjois-Pohjanmaa”, mikä rinnastaa jälleen häjyt lännenhahmoin ja kenties selittää, miksi hahmot puhuvat suomea.

Stunt- ja sekoiluryhmä Duudsonit hyödynsi lännenteemoja sarjassa *Dudesons in America* (2010). *Cowboys and Findians* -jaksossa Duudsonit tekevät tyyllilleen uskollisesti kivuliaita stuntteja, tällä kertaa väljästi kehystettynä intiaanien miehuusrituaaliksi [26]. Lännenfiktio kannalta ikonisin tempu on hevosen perässä köydellä raahaaminen, joka on nähty monessa elokuvassa. Tempauksia on seuraamassa alkuperäiskansaa edustava näyttelijä Saginaw Grant, jonka tarkoituksena lienee tuoda mukaan aitoutta ja legitimoida menoa katsojille. Stereotyyppinen sulkapäähinekohellus herätti ärtymystä, ja jakson ympärille muodostui pienimuotoinen kohu (Schilling 2010). Tapaus heijastelee vahvasti asenneilmapiirin muutosta: 2000-luvulla aivan mikä tahansa esitystapa ei enää mene läpi, ja alkuperäisväestön ääni on tullut kuuluvammaksi.

Vaikka lännenelokuva hiipui Hollywoodin ja Italian parrasvaloista, suomalaisten rakkaus lajityyppiin oli pysyvää lajia, mitä yhtäältä ilmensi ja toisaalta ylläpiti Ylen esittämä, 1979 alkanut *Kuukauden western* -sarja, jota katseltiin etenkin 1980-luvun suomalaiskodeissa ahkerasti. Valikoimassa on vuosien varrella nähty monipuolinen kattaus sekä klassikoita että kiinnostavia erikoisuuksia kahdelta mantereelta, ja itse elokuvaa usein edeltänyt Peter von Baghin johdanto muodostui kiinteäksi osaksi konseptia. Jo huomattavan pitkään

jatkunut sarja seuraa aikaansa, ja nykyään lätkkärin voi katsella TV:n lisäksi suoratoistona Yle Areenasta. *Kuukauden westernin* perintö ansaitsi oman kokonaisen tutkimuksensa, mutta toistaiseksi aiheeseen ei ole kukaan tarttunut.

Lännen rajamailla

Puukkojunkkarifilmit, tukkilaisromanssit ja Pohjois-Suomen erämaata mytologisoivat elokuvat tuovat eri tavoin mieleen lännenelokuvat. Samalla voi kuitenkin kysyä, ovatko erot suurempia kuin yhtäläisyydet. Tähän kohtaan olemme pyrkineet poimimaan teeman kannalta kiinnostavia esimerkkejä; esimerkiksi aivan kaikkia Lappiin sijoittuvia elokuvia ei ole voitu kohtuudella seuloa. Samaa aihetta on käsitelty hieman erilaisella rajauksella myös Nummi (2022).

Tukinuittoa käsittelevissä elokuvissa ja lännenelokuviissa on haluttu nähdä yhtäläisyyksiä, sillä onhan molemmissa kyse järjestyneen sivilisaation ja kesyttömän luonnon kohtaamisesta. Samoin elokuvien mytologisoimaa jätkää voi verrata yhtä lailla myyttiseen cowboy-hahmoon, kulkijaan, jolla on oma kunniakäsityksensä [27]. (Hietala 1998.) Käytännössä tukkilaiselokuvat kuitenkin keskittyvät päähahmojen romanssiin ja kytkös lännenelokuvan perinteeseen jää melko ohueksi. Amerikkalaisissa westernneissä puuteollisuutta käsitellään vastaavasti vähän – vastaesimerkkinä mainittakoon *Mies erämaasta* (Guns of the Timberland, 1960). Varsinaisten ”lumberjack”-filmien vertailu tukkilaiselokuvaan voisi olla hedelmällistä, mutta ajautuu jo villin lännen tematiikan ulkopuolelle.

Tukkilaiselokuvan toisen aallon aikoihin julkaistiin farssimaiseksi äityvä *Tukkijoella* (1951)[28], jota tähdittivät Tauno Palo ja Rauni Ikäheimo. Laulunlurituksen, tanssimisen ja pelehtimisen lomasta voi löytää lännenelokuvan rakenteita. Häijy räätäri (nimismiehen apulainen) janoaa retuperälle jääneen tilan isännyyttä ja tytärtä, mutta kausityötä tekevien vapaiden tukkipoikien saapuminen sekoittaa kuvioita. Kun vaarallinen tukkiruuhka puretaan, puhkeavat myös menneisyyden mätäpaiseet. Isännättä jäänyt talo ja häätäminen ovat toki lajityypistä riippumattomia aiheita, mutta ne olivat myös keskeisiä asetelmia joissakin ajan lännenelokuviissa, kuten *Etäisten laaksojen mies* (Shane, 1953) tai *Hondo, yksinäinen vaeltaja* (Hondo, 1953).

Muita tukkilaiselokuvia ovat esimerkiksi *Koskenlaskijan morsian* (1923 ja 1937), *Hornankoski* (1949), *Me tulemme taas* (1953) ja *Kaksi vanhaa tukkijätkeä* (1954). Pauhaava koski saa edustaa luonnon kesyttömyyttä, minkä lisäksi se on tukkilaisten ammattimaisuuden ja miehuuden näytön paikka (vrt. Nummi 2022). Tukit, vantterat ja itsepäiset kuin cowboyn karjalauma, ovat sankarihahmojen vitaalisuuden symboli. Lännenelokuviissa virtaava joki on toisinaan symboloinut sisäistä kamppailua kohti synninpäästöä, kuten *Hopeakannuksessa* (The Naked Spur, 1953) ja *Joessa jolta ei ole paluuta* (River of No Return, 1954), mutta enimmäkseen se on ollut erottaja: vaarallisen ylityksen tai rajankäynnin paikka.

Rovaniemen markkinoilla -elokuvan alkuosa muistuttaa Klondiken kullankaivuutarinoita. Junan tuomille aloittelijoille myydään pohjoisessa ”suolattu”[29] kaivos, joka tosin paljastuu tuottoisaksi. Jättimäinen kultakimpale alkaa kiinnostaa ganstereita ja se vaihtaakin sattumien kautta omistajaa. Lännen perinteisiin viittaavan kullankaivuusuuden jälkeen elokuva kääntyy kokonaan rillumarein suuntaan, ja sankarikolmikko esittelee viihdyttäjän taitojaan paitsi mainituilla markkinoilla, myös Rovaniemen urbaanissa yöelämässä (kuva 12). Jätke-sanalla on tässä syvempi kaiku kuin nykypuheessa: epäonninen pikkuroistokin voi säilyttää ylpeytensä, kun on sentään jätke eikä herra [30]. Toinen naispäähahmoista ei lähde etelään palaavien äkkirikastuneiden matkaan, vaan palaa kultakentille uusien yrittelijöiden kanssa, missä on yhtymäkohta sivilisaatiota karsastaviin lännenhahmoin.



Kuva 12. Suuret rahat vaihtavat omistajaa pokerissa. Kuva: DVD.

Oma villi läntemme, Pohjanmaa, rinnastuu vaivattomasti Amerikan rajaseutuun. Pohjanmaan romantisoitussa historiassa esiintyville arkkityypeille ja legendoille, kuten ylpeille isännille, häjyille, vallesmanneille ja puukkotappeluille, löytyy kaikille suora vastineensa villin lännen kuvastosta. Ajallisestikin molemmissa liikutaan 1800-luvulla. *Häjyt, rennot ja rumat* sekä *Rakkauden aikakaudet: 1879* tekivät tämän rinnastuksen aivan käytännössä. Vaikka ”puukkojunkkarielokuvat” ovat tunnistettava käsitteensä, ei niitä lähemmässä tarkastelussa ole montakaan; ainakin *Pohjalaisia* (1925 ja 1936), *Härmästä poikia kymmenen* (1950), *Lakeuksien lukko* (1951), *Häjyt* (1978) ja *Härmä* (2012) voidaan lukea joukkoon. Näistä selvästi länkkärimäisin on *Härmä*, jonka väkivaltainen, polveileva draama kumartaa syvään Italian suuntaan. Vaikutteita ei ole peitelty vaan pikemminkin tuotu esiin: jopa elokuvan englanninkieliseksi nimeksi valittiin *Once Upon a Time in the North*, ja avuttomalla vallesmannilla on Colt-tyylinen revolveri [31], vaikka taistelut muuten käydään kotimaisemmin asein.

Tässä tutkimuksessa olemme lähteneet siitä, että suomalaiset sotaelokuvat ja sotilasfarssit eivät olisi lännenelokuvien perillisiä. Teeman liepeiltä löytyy kuitenkin *Hopeaa rajan takaa* (1963), jossa kolme nuorta veteraania lähtee välirauhan aikana noutamaan perheen hopeakätköä Neuvostoliiton alueelle jääneestä Karjalasta. Asetelma tuntuu pienessä mittakaavassa ennakoivan *Hyvät, pahat ja rumat*-tyyppistä juonta, jossa opportunistiset hahmot kirjoittavat oman moraalikoodinsa ja tavoittelevat rikastumista sodan varjossa. Kilpajuoksu takaisin Suomeen tuo mieleen länkkärien lukuisat Meksikon rajankäynnit ja sen, miten lain koura ei mitenkään ulotu rajanylittäjään. Lyhyessä kohtauksessa Speden hahmo pyörittelee pistoolia melkein pä lännensankarin ottein, mutta kaiken kaikkiaan piilotteluun ja pakenemiseen painottuvaa tarinaa on vaikea nähdä kovin tietoisena western-viittauksena.

Päätellen erilaisista pohjoiseen sijoittuvista noir-tyyppisistä rikos- ja poliisikuvauksista, seutua käsitellään tämän päivän fiktiossa edelleen jonkinlaisena villinä rajamaana. Norjassa kuvattua *Armaton maa* (2017) -elokuvaa on luonnehdittu nordic noirin ja westernin yhdistelmäksi. Elokuva maisemoi laajaa erämaata, jota laki ei helposti hallitse, ja lännenelokuvasta on tuotu myös maskuliinisuuden teemoja. (Hiltunen 2020.) Eläköitynyt poliisi, itsekin entinen pahantekijä, pyrkii estämään rikollisille teille päätyneen poikansa surman. Yhteisön hyväksynnällä tappajaksi palkattu entinen rikostoveri, lierihattuinen Gunnar, tuntuu edustavan

menneisyyden synkkiä tekoja – ehkä jopa ihmissielun ”villiä länttä” (kuva 13). Väkivaltaiset hahmot tuhoavat toisensa, jotta seuraava sukupolvi voisi elää ilman uusien surmatöiden taakkaa [32].



Kuva 13.

Palkkamurhaaja Armottomassa Maassa. Kuva: DVD.

Napapiirille sijoittuu niin ikään Mika Kaurismäen ohjaama, suomalais-ruotsalais-saksalainen yhteistuotanto *The Last Border: Viimeisellä rajalla* (The Last Border, 1993). Teos lienee otoksemme selkein esimerkki ns. jälkiwesternistä, lännenelokuvan konventioihin tietoisesti viittaavasta elokuvasta, joka ei kuitenkaan sijoitu historialliseen länteen (ks. French 1973). Katastrofinjälkeinen dystopia on kuin *Mad Maxien* (1979–2015) maailmasta, kun taas takaumat, toiminta, kaksintaistelut ja hahmokaarti ammentavat spagettiwesternin kostokuvioista. Moottoripyörät toimittavat hevosen virkaa, mutta sumuiset, mutaiset ja raihnaiset ympäristöt tuovat mieleen Corbuccin *Djanganon*. Huomionarvoista on saamelaisten aiempaa suurempi toimijuus: vaikka merkittävin saamelaishahmo onkin jokseenkin stereotyyppinen noita, tarttuu hän myös aseeseen.

Samantapaista mielenmaisemaa avaa realistisempi ja vähemmän toiminnallinen *Viimeiset* (Viimased, 2020), Viron, Suomen ja Alankomaiden yhteistuotantona toteutettu, pohjoiseen sijoittuva jälkiwestern. Jännitteet ahneen kaivosyhtiön johtajan ja poronomistajien välillä kehystävät asetelman lännenelokuvan tyyppiseksi. Kotimaisiksi vertailukohtiksi sopivat *Villi Pohjola* -trilogia ja *Kuparimaa*, joiden eristyneissä kaivosyhteisöissä niin ikään vallitsee vahvimman laki. Tapa, jolla näköalattoman seudun miehet piirittävät samaa naista, tuntuu myös kommentoivan mieskuvaa westernien kautta; tarinan kohtaukset ja elämässään epäonnistuneet hahmot on luotu pikemminkin kyseenalaistamaan kuin toisintamaan lännenelokuvan sankarimyyttiä.

Lopuksi

Suomalaisia lännenelokuvia ei ole edes laajalla otannalla kuin kourallinen, mutta tätä katsausta kirjoittaessa kävi jälleen ilmeiseksi, miten värikkästä aiheesta on kyse. Lähes 80 vuoden tarkastelujakson aikana niin ympäröivä maailma, western lajityyppinä kuin elokuvateollisuuskin ovat ehtineet muuttua moneen kertaan, mikä heijastuu myös kotimaisiin teoksiin. Eräänä ilmeisimpänä esimerkkinä olkoon alkuperäiskansojen esittäminen, jonka suhteen soveliaisuussäännöt ovat nykyään varsin erilaiset kuin 1950-luvulla: uusi *Hirttämättömät* pidättäytyi tietoisesti kokonaan alkuperäiskansojen kuvauksesta. Toinen selkeä trendi on internetin ja edullisten digitaalisten työkalujen mahdollistama tuotanto ja jakelu – elokuvayhtiöt eivät enää 2000-luvulla ole samanlaisessa portinvartijan asemassa kuin ennen. Internet-ajan ilmiö ovat myös lännenteemaiset pelivideot, joista kerronnallisimmat voisi lukea *machinimaksi*, pelimoottorilla tehdyiksi elokuviksi.

Teatterileivityksessä olleiden elokuvien kohdalla tutustuimme aikalaiskritiikkiin, jossa toistui usein sama tuomio: miljööt ja lavastukset on luotu näyttävästi, mutta tarinankerronnassa ja huumorissa on havaittu

puutteita. Nykykatsojan on jokseenkin helppo yhtyä tähän näkemykseen, sillä lännenteema on ollut pikemminkin irtovitsien ja visuaalisen tai fyysisen komiikan lähde, eikä niinkään innoittanut koherenttiin juonenkehittelyyn. Moniin muihin osa-alueisiin verrattuna musiikkiosaaminen on ollut vahvaa – jos kenties harvoissa käsissä – ja suomalaisen westernin tunnelmallisimmat hetket liittyvätkin usein musiikkiin [33].

Aidolta vaikuttavan lännemmän kuvaaminen kotimaan olosuhteissa ei ole aivan mutkatonta, johtuen muun muassa näyttelijöiltä ja tuotantotiimiltä vaadituista taidoista[34], ilmastosta, maisemista ja kuvauspaikoiksi sopivien valmiiden lännenkyltien puuttumisesta. *Herraa ja ylhäisyyttä* varten rakennettiin vaivalla meksikolaiskylä, mutta tavallisemmin on ollut tyytyminen kevyisiin lautarakennelmiin. Eräs yksinkertainen keino lännentunnelman lisäämiseksi ovat olleet tienviitat ja rakennuksiin asennetut kyltit. 2000-luvun tuotantoja on voitu jo tehdä eri puolella Suomea sijaitseissa pienissä teemapuistoissa, joihin lukeutuvat Ähtärin lännenkylä, Los Coyotes Ranch, Rajaseudun saluuna ja Chippewa Range. Riittävän lähellä sijainneet Ruotsin lännenkylät palvelivat samaa tarkoitusta jo aiemmin. Yhteys uuden harraste-elokuvan ja matkailukohteiden tarjoaman infrastruktuurin välillä on yksi tutkimuksen kiinnostava löydös, vaikka mistään varsinaisesta teollisuudesta ei olekaan kyse.

Metsäisen tasaiset kansallismaisemamme eivät muistuta sen enempää preerian lakeuksia, hiekkarämaata kuin Kalliovuoriakaan, mikä on vaatinut omanlaisiaan ratkaisuja. Yyterin hiekkaranta kelpasi aavikoksi vähintään kolmelle eri elokuvalla, minkä lisäksi jylhien kanjonimaisemien korvikkeita on haettu toistuvasti sorakuopista. Ymmärrettävästi Suomessa on haluttu toisintaa kaikkein ikonisimpia lännenmaisemia, mutta Michiganissa filmatun *Kuparimaan* perusteella täällä voisi hyvinkin kuvata Yhdysvaltain pohjoisempiin osiin sijoittuvia tarinoita. Studion sisätiloissa pitäytyminen on ollut monessa mielessä helpompi ratkaisu, kun on tavoiteltu uskottavia tapahtumapaikkoja, ja niinpä saluunoiden interiöörit saattoivat yltää varhaisissakin suomilännäreissä aivan Hollywood-esikuviansa tasolle.

Suomalaisissa lännenkohtauksissa toistuvat kaikkein tyypillisimmät lännenelokuvan rakennuspalikat ja kliseet, kuten saluunassa esiintyvä laulajatar, tanssitytöt, pokeripelit ja kapakkatappelut. Varsinkin vanhemmissa elokuvissa alkuperäiskansojen rooliksi on jäänyt lähinnä tuoda lisätunnelmaa stereotyyppisinä ”inkkareina”. Pyssynpaukuttelua, takaa-ajoa, kaatuilua ja muita stuntteja on niin ikään käytetty runsaasti. Vaikka yhtäläisyyksiä amerikkalaisiin lännenelokuvaan voi löytää monista kohtauksista, kiistattomat esikuvat ovat harvassa. Selvin yksittäinen inspiraation lähde on ollut Leonen ikoninen *Hyvät, pahat ja rumat*, mikä kertoo elokuvan täkäläisestä suosiosta ja tunnettuudesta. Taidemuotona lännenelokuva ei ole päässyt juurikaan kehittymään Suomessa, kun uudet yrittäjät ovat tähdänneet samojen ideoiden ja elokuvallisten viittausten toisintamiseen sekä mahdollisimman tunnistettavan villin lännen esittämiseen.

Muutamalla tekijällä on sentään ollut tilaisuus kehittää ilmaisuun, kuten Tarkaksella *Villi Pohjola* -trilogiassaan ja Spedellä sivuroolien sekä sketsiohjelmien kautta täyspitkiin elokuvaan. Speden toinen varsinainen lännenkari, *Hirttämättömät*, ei enää tarpeettomasti toista kapakkakuvioita, vaan keskittyy tiiviimpään lännenaiheeseen. Harrastajapuolella Studio Majakan kokemuksen karttuminen on ilmeistä ensimmäisten, varsin vaatimattomien kokeilujen ja kymmenen vuotta myöhemmän *Lonesome Valleyn* välillä. Jos suomalaisessa lännenelokuvassa on näiden tekijöiden lisäksi ollut mitään kehityskaarta, se lienee pikemminkin ulkomaisten muotien ja vaikutteiden muuttumisen ansiota. Näitä vaikutteita pitää etsiä mieluummin rikos- ja toimintaelokuvista, joissa hyödynnetään lännenelokuvan konventioita; uudet elokuvantekijät ovat tarttuneet tietoisemmin mahdollisuuteen näyttää pohjoinen seutu western-elokuvan hengessä eristyneenä kuplana, jossa kärjistyvät hahmojen väliset suhteet ja valta-asetelmat.

Lähes kaikki suomilännarit edustavat joko komediaa tai komedialla maustettua seikkailua. Kivikasvoilta tai Spedeltä kukaan tuskin muuta odottaisikaan – westerniä ovat täällä tehneet pitkälti juuri koomikot. Silti on silmiinpistävää, kuinka vähän vakavaa lännenkariä on edes yritetty tehdä. Kattavaa selitystä ilmiölle emme tämän tutkimuksen perusteella pysty antamaan, mutta vaatimattomat puitteet ja suomen kielen koettu sopimattomuus lännenhahmojen suuhun ovat ainakin osatekijöitä. Varhaisinta elokuvatuotantoa on sävyttänyt Suomen omina nähtyjen aiheiden suosiminen ja kansallistunnon pönkittäminen. Westernin rahvaanomaisen imago on voinut karkottaa kunnianhimoisia ohjaajia, vaikka maailmalla lajityypin piirissä on nähty niin vastakulttuurista, yhteiskuntakritiikkiä kuin revisionismiäkin.

Tarkastelussa nousee esiin vääjäämättä myös suomalaisen lännenelokuvan fuusioluonne. Pekka ja Pätkä -henkisen farssin puitteissa suomalaiset ja suomea (tai savoa) puhuvat hahmot on voitu viedä villiin länteen ilman, että tapahtumien täytyisi sijoittua uskottavasti Yhdysvaltojen rajaseudulle. Speden länsikin tuntuu itsetietoiselta leikiltä, joka tarpeen tullen viittaa esikuvuihinsa, mutta palautuu kuitenkin suomalaisiin lähtökohtiinsa, kun taas Kivikasvot eivät edes yrittäneet peitellä ristiriitaa westernin ja puukkojunkkarien välillä. Villi Pohjola -trilogia fuusioi yhteen Lappia sekä villiä länttä, ja samaan rinnastukseen ovat myöhemmätkin elokuvantekijät palanneet etenkin rikoselokuvien muodossa. Tutun ja eksoottisen yhdistely ei toki ole suomalainen erityispiirre, vaan siihen törmää jatkuvasti muissakin eurowesterneissä, joiden kotoisassa lännessä seikkailevat oman maan edustajat.

Tutkimuskirjallisuudessa on ehdotettu, että erinäiset suomalaiset elokuvatyytit, kuten tukkilais- ja puukkojunkkarielokuvat olisivat verrattavissa lännenelokuvaan. Muutamaa poikkeusta lukuun ottamatta yhtymäkohdat eivät ole kovin vahvoja ja ne toimivat lähinnä rakenteellisella tai symbolisella tasolla. Näitä historiasta ja nostalgiasta ammentavia elokuvia on sitä paitsi jo perinteisesti totuttu pitämään omina kotimaisina genreinä. Lännenelokuvien vaikutteiden syvällisempi erittely suomalaisessa elokuvassa vaatisi sellaisen tarkastelulinssin, jota emme tässä tutkimuksessa lähteneet rakentamaan.

Suomilänkkärien huippuvuodet, sikäli kuin sellaisista voi näin pienillä tuotantomäärillä puhua, ajoittuvat 1960-luvulle ja 1970-luvun alkuun, mikä mukailee varsin tarkkaan eurowesternien yleistä kehityskaarta. Pitkää kuivaa kautta ovat rikkoneet harrastajien ponnistukset, musiikkivideot ja mainokset, mutta kaupallista täyspitkää lännenelokuva saatiin odottaa vuoden 2023 *Hirttämättömiin* asti, mikä samalla heijastelee westernin meneillään olevaa maailmanlaajuista pikku renessanssia. Historian valossa vaikuttaa epätodennäköiseltä, että kaupallisille markkinoille olisi jatkossakaan tiedossa kultaryntäystä, mutta kuten useat esimerkkimme osoittavat, jatkaa lännenfiktio yhä vakaasti elämäänsä indie-tuotannoissa sekä osana muita lajityyppejä.

Kiitokset

Kiitämme Ismo Sajakorpea, Petri Saarikoskea, Kansallista audiovisuaalista instituuttia, Helsingin kaupunginteatteria ja Teatterimuseota avusta, sekä Suomen Akatemiaa Pelikulttuurien tutkimuksen huippuyksikön (CoE-GameCult, päätös 353268) rahoittamisesta.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 29.9.2023.

Haastattelut

Ismo Sajakorven puhelinhaastattelu, 11.5.2023.

Verkkosivut ja -tietokannat

Alanne, Harri, 2021. ”Intiaanit saapuivat Suomeen vuonna 1890 – suomalaisten kiinnostus intiaaneja kohtaan huipentui lähes vuosisata myöhemmin”. Luettu 4.5.2023. <https://yle.fi/aihe/artikkeli/2021/06/21/intiaanit-saapuivat-suomeen-vuonna-1890-suomalaisten-kiinnostus-intiaaneja>

Elonet. i.a. "Haun aloitussivu | Elonet". <https://elonet.finna.fi/>

Finna. i.a. "Hakupalvelu | Arkistot, kirjastot, museot | Finna.fi". <https://finna.fi/>

Huhtala, Jussi. 2023. "Hirttämättömät – elokuvan arvostelu". <https://www.episodi.fi/elokuvat/hirttamattomat/>

Joki, Niklas. 2020. "Lännenkylän pankki ryöstettiin aikanaan 5 kertaa päivässä ja rosvot jäivät aina kiinni – Ähtäri haluaa 1980-luvun teemapuistoon uutta elämää". <https://yle.fi/a/3-11613093>

Schilling, Vincent. 2010. "A Native perspective on 'Cowboys and Findians'". <https://ictnews.org/archive/a-native-perspective-on-cowboys-and-findians/>

The Spaghetti Western Database. i.a. <https://www.spaghetti-western.net/>

Suomen elokuvasäätiö. i.a. "Katsojaluvut". <https://www.ses.fi/katsojaluvut/>

Vainionpää, Timo. 2021. "Eversti ja elokuvantekijä Harry Manner – Ameriikan ihmisiä" <https://ihmistenilmoilla.wordpress.com/2021/03/30/eversti-ja-elokuvantekija-harry-manner/>

Kirjallisuus

Alanen, Arnold R. 1982. "Kaivosmiehistä maanviljelijöihin: Suomalaiset siirtolaiset pohjoisten Suurten järvien alueella Yhdysvalloissa". *Terra*, 94(3): 189–206.

Altman, Rick. 2002. *Elokuva ja genre*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Frayling, Christopher. 1981. *Spaghetti Westerns. Cowboys and Europeans from Karl May to Sergio Leone*. Lontoo: Routledge & Kegan Paul.

Frayling, Christopher. 2016. "Zapata Spaghetti: Reflections on the Italian Western and the Mexican Revolution". Teoksessa *Critical Perspectives on the Western: From A Fistful of Dollars to Django Unchained*, toimittanut Lee Broughton, 1–26. Lanham: Rowman & Littlefield.

French, Philip. 1973. *Westerns: Aspects of a Movie Genre*. Oxford: Oxford University Press.

Hietala, Veijo. 1998. "Maalta olet sinä tullut... Maaseutu, koti ja kansakunnan myytti elävän kuvan kulttuurissa". *WiderScreen*, 1(1). http://widerscreen.fi/1998/1/maalta_olet_sina_tullut.htm

Hiltunen, Kaisa. 2020. "Law of the Land: Shades of Nordic Noir in an Arctic Western". Teoksessa *Nordic Noir, Adaptation, Appropriation*, toimittaneet Linda Badley, Andrew Nestingen ja Jaakko Seppälä, 71–86. Lontoo: Palgrave Macmillan.

Kaarninen, Pekka. 2013. "'Tukkijätkät ja moderni': Tukkilaisuus, metsätyö ja metsäteollisuus suomalaisissa näytelmäelokuviissa". Väitöskirja, Turun yliopisto.

Koivunen, Anu, ja Kimmo Laine. 1993. "Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin): Jätkyys suomalaisessa elokuvassa". Teoksessa *Mieheyden tiellä: Maskuliinisuus ja kulttuuri*, toimittaneet Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen, 136–154. Jyväskylä: Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisuja 39.

Kärjä, Antti-Ville. 2007. "Suomalaisen lännenelokuvan musiikki". Teoksessa *Suomalaisuus valkokankaalla – kotimainen elokuva toisin katsoen*, toimittaneet Henry Bacon, Anneli Lehtisalo ja Pasi Nyyssönen, 137–166. Helsinki: Like.

Laine, Kimmo. 1993. "Simo Penttilä -elokuvat". Teoksessa *Suomen kansallisfilmografia 3: Vuosien 1942–1947 suomalaiset kokoillan elokuvat*, toimittanut Kari Uusitalo, 81–4. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto.

- Laine, Kimmo. 1994. *Murheenkryyneistä miehiä? Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Marjamäki, Tuomas. 2017. *Spede, nimittäin*. Jyväskylä: Docendo.
- Nummelin, Juri. 2016. *Wild West Finland: Suomalaisen lännenkirjallisuuden historia*. Helsinki: Avain.
- Nummelin, Juri. 2022. ”Sympaattinen amerikansuomalainen länkkäri”. *Ruudinsavu*, 1/2022: 14–7.
- Nummi, Rami. 2022. ”Tukkilaisista seikkailijoihin – Westernin vaikutus suomalaisessa elokuvassa”. *Ruudinsavu*, 1/2022: 4–8.
- Pasanen, Pertti, Ere Kokkonen, ja Vesa-Matti Loiri. 1970. *Speedy Gonzales – noin seitsemän veljeksien poika*. Helsinki: Weilin+Göös.
- Reunanen, Markku, ja Tero Heikkinen. 2015. ”Poimintoja suomalaisista lännenlauluista”. *WiderScreen*, 18(1–2). <http://widerscreen.fi/numerot/2015-1-2/poimintoja-suomalaisista-lannenlauluista/>
- Rönkkö, Pekka. 1989. ”Lämpöpatteri ja Hirsipuu”. Teoksessa *Ars Nordica 1: Palsa. Kalervo Palsan (1947–1987) elämästä ja taiteesta*, toimittanut Pekka Rönkkö, 69–132. Oulu: Ars Nordica ja Pohjoinen.
- Saarikoski, Petri. 2015. ”Harrastajien suurhanke: Kultajuna Fort Montanaan”. *WiderScreen*, 18(1–2). <http://widerscreen.fi/numerot/2015-1-2/harrastajien-suurhanke-kultajuna-fort-montanaan/>
- Sajakorpi, Ismo. 2015. *Kivikasvat ja mä*. Jyväskylä: Docendo.
- Salmi, Hannu. 1989. ”Villi Pohjola: Suomalaisen lännenelokuvan vaiheet”. *Filmihullu*, 3/1989: 26–33.
- Salmi, Hannu. 1999. *Tanssi yli historian: Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto.
- Salmi, Hannu. 2015. ”Maisema ja muisti Delmer Davesin lännenelokuvissa 1950–1959”. *WiderScreen*, 18(1–2). <http://widerscreen.fi/numerot/2015-1-2/maisema-ja-muisti-delmer-davesin-lannenelokuvissa-1950-1959/>
- Seppälä, Jaakko. 2012. ”Hollywood tulee Suomeen: Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa”. Väitöskirja, Helsingin Yliopisto.
- Suominen, Jaakko, ja Anna Sivula. 2016. ”Participatory Historians in Digital Cultural Heritage Process— Monumentalization of the First Finnish Commercial Computer Game”. *Refractory*, 27(1).

Viitteet

- [1] The Spaghetti Western Databasen (i.a.) epätäydellinen lista sisältää 785 eurowesterniä.
- [2] Esimerkiksi *Nimeni on Trinity – paholaisen oikea käsi* (They Call Me Trinity, 1970) oli Suomen elokuvateatterin (i.a.) tilastojen mukaan vuoden 1971 katsotuimpia elokuvia teattereissa.
- [3] Nimeämiskäytäntöä sekoittaa entisestään se, että vuonna 1936 julkaistiin kirja *Herra ja ylhäisyys: Kenraaliluutnantti T. J. A. Heikkilän seikkailuja* ja 1945 *Herra ja ylhäisyys: Valikoima kenraaliluutnantti T. J. A. Heikkilän seikkailuja 1925–1945*. Suomen kansalliskirjallisuudesta löytyy Kimmo Laineen (1993) katsaus Penttilä-filmatisointeihin.
- [4] Kaavaa noudattavia elokuvia ovat esimerkiksi *Naurava paholainen* (A Bullet for the General, 1966), *Petturit hirteen, companeros!* (Compañeros, 1970) ja *Maahan, senkin hölmö!* (Duck, You Sucker!, 1971). Frayling (2016) avaa myöhemmässä esseessään Zapata-spagettien ja niiden amerikkalaisten elokuvien, kuten *Viva Villa* (Viva Villa!, 1934) ja *Viva Zapata* (Viva Zapata!, 1952), välistä suhdetta.

[5] Vuonna 1957 oli vielä hassua se, että naiset olisivat ylipäänsä armeijassa. Samalla teemalla leikkitteli armeijafarssi *Tyttö lähtee kasarmiin* (1956).

[6] Afrikan ja villin lännen aavikon virkaa sai toimittaa Yyterin hiekkaranta, joka kelpasi myös Lähi-Idän maisemaksi seuraavan vuoden *Pekka ja Pätkä Suezilla* (1958) -komediassa (Finna i.a.).

[7] Esimerkiksi *Raivotar* (The Furies, 1950), *Naiskaravaani* (Westward the Women, 1951) ja *Johnny Guitar* (1954) ovat vain niukasti vanhempia kuin *Villi Pohjola*.

[8] Salmen (1989) mukaan Tarkas itse ei katsonut tekevänsä parodiaa.

[9] *Rio Bravo* -rinnastukset tulivat mieleen myös Hannu Salmelle (1989). Tässä vaiheessa on vaikea selvittää, kuinka suoria vaikutteet käytännössä olivat, mutta Howard Hawksin suosittua elokuvaa oli esitetty Suomenkin teattereissa (Elonet i.a.).

[10] 1960-luvulle tultaessa lännenelokuvat olivat jo ehtineet kehittyä alkuperäiskansojen esitystapojen suhteen: vaarallisista villeistä oli siirrytty monipuolisempiin ja jopa ihannoiviin kuvauksiin. Delmer Davesin *Katkaistu nuoli* (Broken Arrow, 1950) on tämän uudistumisen varhaisia merkkipaaluja. Tarkemmin Davesin lännenelokuvista ks. Salmi 2015.

[11] Aleksi Delikourasin ohjaamassa *Spede*-elämäkertaelokuvassa (2023) vierailaan *Hirttämättömien* maisemissa ja *Speedy Gonzalesista* nähdään uudelleen kuvattu katkelma. Riitaantumisen ohjaaja Ere Kokkosen kanssa esitetään lännenelokuvan kaksintaistelun tyyliin.

[12] *Millipillerissä* sketsiä katseleva nyrpeä ”elokuvapalkintolautakunta” ei pidä ollenkaan villin lännen elokuvista. Speden suhde Suomen elokuvasaatiöön oli tunnetusti korostetun ongelmallinen vuosikymmenten ajan (Marjamäki 2017, 230–237).

[13] Käännöskappaleen *Hiiri Gonzales* (1962) esitti suomeksi Pärre Förars. Lisää kotimaisesta lännenmusiikista Kärjä (2007) sekä Reunanen ja Heikkinen (2015). *Noin 7 veljestä* (1968) on keskiaikaan sijoittuva Spede-komedia.

[14] Helsingin Sanomien artikkelissa kesällä 1971 elokuvaan viitattiin vielä työnimellä *Pähkävilli hullu länsi* (HS 20.7.1971).

[15] Hahmojen nimet ovat lähes suoraan peräisin *The Lone Ranger* -sarjasta (1949–1957), jossa seikkailivat The Lone Ranger ja hänen intiaaniapurinsa Tonto.

[16] Ankan eksistentiaalinen *Hän ampui ensin* (The Shooting, 1966) perustuu samoin pieneen hahmokaartiin ja karuihin aavikkomaisemiin, mutta tässä tapauksessa samankaltaisuus lienee pikemminkin sattumaa tai yhteisten esikuvien vaikutusta kuin suoran lainaamisen tulos.

[17] Tällaiseen revolveriin ladataan joka pesään yksitellen ruuti, luoti ja nalli.

[18] Ilmeisen *Hyvät, pahat ja rumat* -viittauksen lisäksi osien nimet parodioivat Sergio Leonen elokuvaa *Vain muutaman dollarin tähden* (For a Few Dollars More, 1965) ja Ted Postin ohjaamaa Clint Eastwood -elokuvaa *Hirttäkää heidät!* (Hang 'Em High, 1968).

[19] Ismo Sajakorven haastattelun mukaan tässä vaiheessa ryhmän tulevaisuus oli vielä epäselvä. Neljä jäsen, Georg Dolivo, oli kuvausten aikaan matkalla Amerikassa, joten elokuvaa ei laitettu Kivikasvojen nimiin. (Sajakorpi 11.5.2023.)

[20] Amerikansuomalaisten kiistattomasti tunnetuin edustaja westernin kentällä oli lukuisissa sarjoissa ja elokuvissa näytellyt Albert Salmi (1928–1990).

[21] Intiaanien pariin sijoittuvat kohtaukset on kuvattu Ukkoskarhun intiaanileirissä. Seppo ”Ukkoskarhu” Haltsonen veti lapsille ja nuorille suunnattuja leirejä 1978–1985 (Alanne 2021).

[22] Osoituksena historiatietoisuudesta eräs hahmoista esittelee itsensä nimellä ”Speedy Gonzales” sarjan ensimmäisessä jaksossa. Elokuviissa sama näyttelijä, tuotannot myös ohjannut Timo Rühlmann, esittää hahmoa David ”Speedy” Williams.

[23] Rainer Rothin ideoima, Ähtärin eläinpuiston lähellä sijainnut lännenkylä avattiin 1987. Laman myötä toiminta loppui vuonna 1991, ja lukuisten käännteiden jälkeen tilanne on tällä hetkellä se, että rakennukset rappeutuvat vailla käyttöä. (Joki 2020)

[24] Musiikkivideossa nähdään edellisenä vuonna ilmestyneen Tarantino-elokuva *Django Unchainedin* (2012) mukainen samanniminen hahmo. Alkujaan Djangon tekivät tutuksi lukuisat spagettiwesternit – tai ainakin niiden käännösnimet, joissa haluttiin ratsastaa tunnetulla hahmolla.

[25] Vuonna 2016 julkaistiin uudelleenversiointi John Sturgesin lännenklassikosta *Seitsemän rohkeata miestä* (The Magnificent Seven, 1960).

[26] Tositapahtumiin pohjautuva esimerkki miehuusrituaalista nähdään elokuvassa *Mies Hevosena* (A Man Called Horse, 1970), jossa valkoinen mies niin ikään ansaitsee heimon jäsenyyden.

[27] Westernien suhdetta tukkilais- ja rillumarei-jätkiin on käsitelty maskuliinisuuden ja yhteiskuntakehityksen kautta Anu Koivusen ja Kimmo Laineen artikkelissa (1993). Pekka Kaarninen (2012) on tehnyt väitöskirjan tukkilaisuuden ja metsäteollisuuteen liittyvistä elokuvista.

[28] Teuvo Pakkalan näytelmä *Tukkijoella* (1899) on kuvattu kolme kertaa, vuosina 1928, 1937 ja 1951. Koivunen ja Laine (1993) katsovat, että tukkilaiselokuvassa oli kaksi aaltoa, ensimmäinen 1920–1930 luvun vahvasti kirjallisuuteen nojaava ja 1950-luvun viihteellisempi vaihe.

[29] Kullan ampumista tai muilla keinoin levittämistä tuottamattomaan kaivokseen sen myymistä varten. Sama temppu nähdään *Lapin kullan kimalluksessa* (1999).

[30] Koivunen ja Laine toteavatkin, että jätkä määrittänyt nimenomaan herran vastakohtaksi (1993; vrt. Nummi 2022).

[31] Aseen tarkan mallin määrittäminen osoittautui haastavaksi. Pyöreä piippu sekä liipasinkaari, aseiden pienehkö koko ja latausvivun näkyvä sarana eivät sovi mihinkään Coltin tavalliseen malliin, vaan Etelävaltojen käyttämään Griswold & Gunnison Model 1851 -klooniiin.

[32] Villin lännen vääjäämätön loppu ja menneisyyttä edustavien pyssysankarien sopeutumisvaikeudet ovat olleet lukuisien westernien aiheena. Tunnettuja esimerkkejä teemasta ovat mm. *Viheltävät luodit* (Ride the High Country, 1962), *Hurja joukko* (The Wild Bunch, 1969) ja *Nimeni on Nobody* (My Name is Nobody, 1973).

[33] On hyvä huomata sekin, kuinka suomalainen lännenelokuva toisintaa esikuviansa mukaisesti alkuperäiskansoihin liitettyjä musiikillisia yksinkertaistuksia, kuten rummutusta ja uhkaavia säveliä (Kärjä 2007).

[34] Vanhan koulun Hollywood-tähden taitoihin kuului ratsastus, mutta kotimaisissa länkkäreissä on saatettu joutua turvautumaan sijaisnäyttelijöihin, kuten vaikkapa *Speedy Gonzalesissa*. *Kultajunassa* rosvojen rooleihin valittiin naisnäyttelijät, koska he olivat ainoat ratsastustaitoiset (Saarikoski 2015). Vastaesimerkiksi sopii *Villin Pohjolan kulta*, jossa Lindman, Herala ja Auvinen ratsastavat ihan itse (ks. myös Sajakorpi 2015, 63; Nummelin 2016, 200).

Mistä on 2000-luvun tosi-tv -kohut tehty?

Retrospektiivinen katsaus suomalaisen tosi-tv:n lähihistoriaan

Pauliina Tuomi

pauliina.tuomi [a] tuni.fi

FT, tutkijatohtori

Turun yliopisto/PLoP (Pori Laboratory of Play)

Petri Saarikoski

petsaari [a] utu.fi

FT, yliopistonlehtori

Turun yliopisto/PLoP (Pori Laboratory of Play)



Viittaaminen: Tuomi, Pauliina & Petri Saarikoski. 2023. "Mistä on 2000-luvun tosi-tv -kohut tehty? Retrospektiivinen katsaus suomalaisen tosi-tv:n lähihistoriaan". *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/mista-on-2000-luvun-tosi-tv-kohut-tehty-retrospektiivinen-katsaus-suomalaisen-tosi-tvn-lahihistoriaan/>

Tutkimuskatsauksessa tarkastellaan suomalaisen tosi-tv:n muodonmuutosta ja historiallista kaarta erityisesti 2000-luvun perspektiivistä nähtynä. Tutkimuksessa esitetään, miten televisioviihteen historia näyttää monin paikoin toistavan itseään, ja totuttuja provokatiivisuuden kaavoja on tuotettu jo vuosikymmeniä sitten – ennen tosi-tv:n varsinaista läpimurtoa.

Avainsanat: tosi-tv, provokatiivinen tv, kohu, skandaali

Johdanto

Tosi-tv -ohjelmat ja niiden provokatiivisuus ovat toistuvasti herättäneet yhteiskunnallista polemiikkaa. Keskustelua syntyy erityisesti silloin, kun ohjelmien teemat ja osallistujien käytös nähdään normien ja kuluttajan arvomaailman vastaisina. Katsojien moraalisisessa tuohtumuksessa on usein nähtävissä suoranaisia moraalipaniikkien piirteitä. Tuohtumukset näkyvät yhteiskunnallisella tasolla kohuina ja skandaaleina. Katsauksessa käsitellään suomalaisen tosi-tv -tarjonnan lähihistoriaa retrospektiivisesti kohulinssin läpi viimeisen noin 20 vuoden ajalta. Teksti hyödyntää aikalaisuutisointia eli keskittyy tosi-tv:n ympärille nousseisiin kohuotsikointeihin. Tarkastelussa keskitytään Suomessa toteutettuihin formaatteihin, jolloin kiinnitetään huomiota myös tosi-tv -ilmiön kehityshistoriaan. Katsaus esittää tosi-tv:n lähihistorian kohuteemoja, joihin kytketään ajatus genreen yleisesti liitettävästä "törkyisyydestä". Tarkoituksena on osoittaa, että yhä pidemmälle menevillä ohjelmaideoilla hätkähdyttäminen ei ole mikään uusi ilmiö. Lisäksi tarkastelussa huomioidaan, että genrellä on ollut alusta asti rooli yhteiskunnallisen keskustelun herättäjänä. Katsaus hyödyntää aihealueen tutkimuskirjallisuutta ja pohjaa kirjoittajan laaja-alaiseen ohjelmagenren tuntemukseen, joka on syntynyt aktiivisella ilmiön seuraamisella ja aiemmalla tutkimustyöllä.

2000-luvun trashin esihistoriaa

Tosi-tv:n kuolemaa on povattu moneen otteeseen, mutta näin ei ole käynyt. Päinvastoin sisällöllistä kehitystä on nähty ja uusia rajoja on rikottu. Ilmiötä kuvaamaan olen kehittänyt termin ”provokatiivinen televisiotuotanto”, joka yksinkertaisimmillaan tarkoittaa tv-sisältöjä, jotka ovat jollakin muotoa yleisiä arvoja, normeja ja jopa moraalikäsitteitä ravistelevia (Tuomi 2019, 150–151). Provokatiivisuus nousee usein mediatuotantojen hallitsevaksi tekijäksi. Tätä näkee sekä kotimaisissa tuotannoissa että ulkomailta ostetuissa ohjelmissa. Lisäksi provokatiivisuutta esiintyy myös asiaohjelmien tarjonnassa – riippumatta siitä ovatko ne kaupallisesti vai julkisesti rahoitettuja (Tuomi 2019, 71). Nykyisestä mediakulttuurista on löydettävissä useita provokatiivisia ilmiöitä, joiden tarkoituksena on nostaa voimakkaita tunteita. 1980-luvun lopulla alkanut mentaliteettihistoriallinen murros, kokonaisvaltainen siirtyminen nykyiseen tunne- ja elämyskulttuuriin nähdään myös tosi-tv:n synnyn taustalla ja selittäjänä. (mm. Hietala 2007) Varsinkin negatiiviset tunteet herättävät myös vastakaikua, ja laaja yleisö voi saada niistä kaipaamansa sisältöä harmaan arkipäivän viihdykkeeksi. Shokeeraava sisältö on rahanarvoista myyntitavaraa, koska se nousee kerta toisensa jälkeen ympäröivästä materiaalivilinästä piikkeinä herättämään kuluttajissa reaktioita. (Tuomi 2022a, 2)

Pyrin löytämään tosi-tv-uutisoinnin aiheista ja teemoista sekä samankaltaisuuksia että eroavaisuuksia vertailun kautta. Tämä näkökulma tuo aineiston tarkasteluun mielenkiintoisen spektrin, erityisesti jos kohuja katsotaan aikalaismateriaalina, oman aikansa kuvina. Kävin katsausta varten läpi mediassa ja lehdistössä käsiteltyjä tosi-tv:n viihdekohuja sekä tarkastelin vuosien varrella *Satakunnan Kansassa* julkaistujen tekstieni (yliö- ja kolumnitekstit) aihepiirejä. Kukin teksti on esimerkki kirjoitushetkellä vallinneesta kohusta, johon olen tutkijana halunnut reagoida. Osan kohuista paikansin tosi-tv -kentän vuosia kestäneen aktiivisen seurannan perusteella, loput perehtymällä aiempaan tutkimukseen sekä intensiivisellä taustatyöllä eli yleishauilla hakuselaimen avulla. Aineistoni koostuu pääosin iltapäivälehdistä (*Ilta-Sanomat* ja *Ilta-lehti*), *Helsingin Sanomista*, *Seiskasta* sekä yksittäisistä mediatoimijoista (*Voice*). Olen laskenut kohuksi suomalaisiin tosi-tv -ohjelmiin – transnationaalisten formaattien Suomi-versioihin – liitetyn lööppijulkisuuden, kun aihe on kirvoittanut a) enemmän otsikkoja kuin yhden, b) se on kestänyt useamman päivän, c) kohua tukee erityisesti katsojien ja yleisön reagointi esimerkiksi sosiaalisessa mediassa ja/tai d) kohussa on jotain uniikkia ja poikkeuksellista tv-viihteen saralla. Kohun aiheet voivat siis olla niin yhteiskunnallisesti merkittäviä kuin täysin triviaalejakin. (mm. Laaksonen & Pöyry 2018) Shokeeraavuudelle hedelmällistä polttoainetta ovat kuitenkin juuri erilaiset kulttuuriset tabut. Moraalikeskusteluja synnyttävänä, poleemisina aiheina nähdään muun muassa seksi ja seksuaalinen suuntautuminen, väkivalta, kielenkäyttö, eutanasia ja itsemurha, huumeet, prostituutio, luonnonsuojelu ja eläinten oikeudet, perhemallit ja lastensuojelu (Salomäenpää 2010; Watson & Arp 2011).

Olen analysoinut ja jakanut 20 vuoden aikavälillä mediassa esiin nousseet kohujen teemat väliin kategorioihin, jotka noudattavat aiempaa provokatiivisen television teemojen luokittelua (Tuomi 2019, 54–56) sekä selkeästi myös edellä mainittuja Salomäenpään (2010) esittämiä teemoja. Väljyyttä kategorioissa on siksi, että monet kohut sopisivat useammankin teeman alle, mutta olen valinnut sijoituspaikan sen mukaan, mihin kohun pääteema vahvimmin sopii. Samoin valitsemani teemat olisivat löydettävissä myös yksittäisistä tosi-tv-ohjelmista (esim. *Big Brother* ja *Unelmahäät*). Pyrin katsauksessa tuomaan esille kohuja, jotka saivat aikoinaan laajaa mediahuomiota osakseen, mutta ovat mahdollisesti jo unohtuneet kokonaan. Toisaalta esittelen myös kohuja, jotka ovat saavuttaneet uutisoinnin tason, mutta eivät välttämättä ole tulleet laajemman yleisön tietoisuuteen. Rajaan kohut ajallisesti pääosin vuosille 2000–2023, ja toteutan katsauksessa vertailevaa analyysia menneen ja nykypäivän kohujen välillä. Teen myös historiallisia vertailuja aikaisempiin vuosikymmeniin, ja tarkastelen miten ja millä tavoin tosi-tv -ilmiö syntyi Suomessa.

Provokatiiviset ohjelmat elävät myös ohjelmassa olevien ihmisten ja yleisön tunteista. Mediatapahtumiksi muodostuvat televisio-ohjelmat tarjoavat tehokkaan keinon tuottaa suurta yleisöä kiinnostavia sisältöjä lehtiin ja etenkin niiden verkkoversioihin. (Venäläinen 2016, 319) Selkeästi provosoivat, arvomaailmaa ja yleisnormeja ravistelevat teemat ja muut sisällöt houkuttelevat kuluttajia niin ruudun kuin iltapäivälehtien ääreen. (Tuomi 2022a, 8) Kohut ovat puhtaasti osa mediatalojen ansaintalogiikkaa, ja sensaatiomaisuus,

spektaakkelimaisuus itsessään pelaa provokatiivisen tv-tuotannon pussiin otsikoimalla ja uutisoimalla ohjelmista juuri sillä tavalla, joka lisää kohua ja katsojien mielenkiintoa. (Tuomi 2019, 54) Oletettavasti lehdistön kohu-uutisoinnissa retoriikan tarkoituksena onkin tuottaa lisäksiinnostusta ohjelmia kohtaan, jolloin oikeat tarkoitukset ovat tabloidisaatiossa sekä yhteisen mediakonsernin televisio- ja mediatuotantojen mainostuksessa, taloudellisen hyödyn tavoittelussa (esim. Herkman 2005, 285; Tuomi 2022a). Oman osansa kohuihin tuovat tv-tuotantojen ja kanavien vastakommentit, koska provokatiivisten tv-tuotantojen perustelut ja mediatalojen retoriikka joutuvat hakemaan eri keinoin oikeutusta kyseenalaisille ja poleemisille ohjelmille. (Tuomi 2023, 83) Mediatalojen puolustuspuheenvuorot eivät kuitenkaan ole tämän katsauksen fokuksessa (Ks. tarkemmin Tuomi 2022a).

Kohut ovat tyypillisesti äkillisesti nousevia aiheita, joiden lähtölaukauksena on tapahtuma, joka koetaan moraalisten normien tai koodien rikkomisena (Adut 2005; Thompson 2000). Kohuihin liittyy usein halveksuntaa, paheksuntaa ja jopa inhoa (ks. Dahl 2016; Miller 1997). Joku tai jokin voi olla kohuttu, joutua kohun keskelle tai aiheuttaa kohua. Samassa yhteydessä on muistettava, että katsauksen keskittyessä juuri kohuihin (kyseessä oleva termi on usein mukana jo otsikkotasolla), on siihen liittyvät negatiiviset assosiaatiot hyvä tiedostaa. Kuten myös se, että jos kohu koskee julkisen rahoituksen tarjontaa, on se todennäköisesti myös tällöin suurempi. Käsite ”kohu” onkin osin ongelmallinen, sen sisältäessä usein ajatuksen, että kohu on paisuteltu tai syntynyt tyhjästä. Joskus näin on, mutta toisaalta usein toistuvat kohut voivat olla arvokkaita nostaessaan esiin myös aihealueita, epäkohtia, jotka ovat yhteiskunnallisesti merkittäviä. Tosi-tv:llä onkin aina potentiaalia ravistella tabuja ja ohjelmat voivat halutessaan antaa mahdollisuuden myötäelämiseen ja samaistumiseen, avartaa ajattelua, lisää tietoisuutta ja rikkoa vanhoja ajatusmalleja (Tuomi 2019, 70).

Suomalaiset televisio-ohjelmat on yleensä arvotettu kahtiajaon mukaan joko informoiviksi, korkeakulttuuria edustaviksi julkisen palvelun ohjelmiksi tai konsumeristisiksi ja eskapistisiksi kaupallisen television ohjelmiksi (Ruoho 2001, 223; Keinonen 2013, 44). Suomen televisiossa vallitsi informatiivisen ohjelmapolitiikan kausi 1960-luvun lopulta 1980-luvun alkuun. Tällä kaudella hallinneen ajattelutavan mukaan viihteen pääasiallinen tarkoitus oli tiedon välittäminen ja sen ymmärrettäväksi tekeminen. Viihdeohjelmien odotettiin elämysten sijaan tarjoavan ajattelemisen aihetta, mutta jo 1960-luvulla TV1:n viihdetoimitus osoitti, kuinka informaation ja viihteen välille pystytetty raja-aita oli kaadettavissa. Menestyskonseptin nimi oli *Jatkoaika* (1967–1969). (Valaskivi 2002, 24, 36–37) *Jatkoaika* käsitteli usein tabuaiheita, ja sen juontajilla oli tapana kyseenalaistaa yleisön enemmistön arvot ja vallitsevat olosuhteet. (Valaskivi 2002, 24–25) Kokonaisuudessaan ohjelman vastaanotto oli hyvin polarisoitunutta. Ohjelmassa esille nostettu ja kulttuurisia skeemoja joko kannatettiin tai vastustettiin, esimerkiksi seksistä puhumista pidettiin joko hyvänä tai sopimattomana asiana. Ohjelman tuottamat rituaaliset toimijat joko hyväksyttiin tai kiistettiin. Kaikkiaan sarjaan suhtauduttiin joko rohkeana yhteiskunnan uudistajana tai yhteiskuntarauhan vaarallisenä uhkaajana. (Sumiala-Seppänen 2007, 288)

1960-, 1970- ja vielä 1980-luvullakin julkisen palvelun ja mainosrahoitteisten ohjelmien tuotantojen olemuksellisia eroja korostettiin. Ruoho (2007) toteaa, että samalla kun Yleisradiota valvovat poliitikot suosivat elitistisesti holhoavia ja korkeakulttuurisia iskulauseita, sisään ajettiin uusi markkinoiden avautumista puoltava yhdysvaltalaispohjainen ja populistinen televisioideologia, joka hyödynsi politiikassaan televisiosarjojen suuria katsojalukuja. (Ruoho 2007, 122) Näissä ohjelmissä tärkein hyve ei ollut informatiivisuus vaan katsojalukujen kasvattaminen ja raha. Kyse oli televisiokulttuuria laajemmasta yhteiskunnallisesta ilmiöstä, jossa kulttuuripolitiikan asema jouduttiin määrittelemään uudelleen kuluttajakeskeisten ja kaupallisten aatteiden yleistyessä. (Kupoli 1992, 30–33) Tärkeä mediamaailman muutos tapahtui 1980-luvulla, kun ohjelmeneuvostojen valtaa ja sääntelyä lähdettiin purkamaan ja markkinoita avaamaan kaupalliselle medialle (Ruoho 2007, 125). Kolmostelevisio aloitti täydellä teholla 1987, ja meneillään oli perinpohjainen muutos suomalaisessa yhteiskunnassa ja sen mediaympäristössä. (Salokangas 1996, 195) Yleisö haki elämyksiä ja 1990-luvun myötä alaa valtasivat viihteelliset asiaohjelmat. 1990-luvun alun henkinen ilmapiiri ja viihde olivat kaikessa rehevydessään ja häpeilemättömyydessään otollista kasvualustaa karnevalistiselle kulttuurille. (Rantanen 2010)

Natrin (2003) mukaan tietynlainen roisi ääliömäisyys oli muotia monissa yhdysvaltalaisissa elokuvissa ja tv-sarjoissa 1990-lopulta alkaen. Trendistä on käytetty myös termiä ”gross out”. Englanninkielinen slangi-ilmaisu tuleva ilmaisu tarkoittaa jotain todella loukkaavaa ja vastenmielistä. Lähinnä nuorille miehille suunnatussa huumorin lajissa ylin tavoite oli röhönauru. (Natri 2003, 64) Tästä viihteen muodosta käytetään myös termiä *trash*, joka on alkujaan tuttu elokuvien puolelta. Yleisesti ottaen trashilla tarkoitetaan tuotantoarvoiltaan heikkoa, tai paljon tahatonta huumoria sisältävää, yleensä 1970–1990-luvuilla kuvattua elokuvaa. Niitä voidaan kutsua myös halpiselokuviksi (low budget movies), b-luokan elokuviksi (B-movies), roskaelokuviksi (trash movies) sekä eksploitaatio-elokuviksi. 1980-luku voidaan nähdä roskaelokuvien kultakautena. Yhtenä mahdollisena syynä voidaan pitää 1970-luvun loppupuolella saapuneiden videolaitteiden yleistymistä kotitalouksissa. Enää ei tarvinnut kuvata elokuvia, jotka olisivat varmoja kassamenestyksiä elokuvateattereissa, vaan elokuvia voitiin tehdä suoraan kotimarkkinoita varten, ja huomattavan paljon pienemmällä budjetilla.

Suomessa tämä johti mediapaniikkiin 1980-luvulla, jolloin internetiä ei vielä ollut ja kaapelikanavatkin olivat vasta aloittamassa toimintaansa. Helposti saatavilla olleiden videokasettien suosio räjähti, ja ”roskaviihteen” arveltiin turmelevan Suomen nuoret. Huoli johti lopulta niin kutsuttuun videolakiin vuonna 1987. Videolaki (SDK 697/1987) oli voimassa vuosina 1988–2000 ja sillä kiellettiin kokonaan K-18-elokuvien levitys videokasetteina. Sensuurin tarkoituksena oli estää erityisesti seksin ja väkivallan kuvastojen levitys nuorille kuluttajille. Lakia myös kritisoitiin jo ennen sen säätämistä. Laki ei esimerkiksi rajoittanut satelliitti- ja kaapelitelevisioiden toimintaa. Suomessa K-18-videokasetteja oli myös koko tuon ajan yleisesti saatavilla esimerkiksi postimyynnin välityksellä tai harrastajien levittämänä. Suhtautuminen lakia kohtaan muuttui yhteiskunnassa 1990-luvun edetessä. Viimeistään internetin suosion kasvaessa elokuvien ennakkotarkastusten arvon nähtiin laajalti kadonneen. Videolain syrjäyttänyt kuvaohjelmalaki astui voimaan 2001. Videolain on jälkikäteen tulkittu olleen hyvin merkittävä yhteentörmäys Suomen konservatiivisen kulttuuripolitiikan ja globalisoituvan viihdeteollisuuden välillä – vastaavaa oli toki nähty jo esimerkiksi elokuvan yleistymässä Suomessa ja sen jälkeen television läpimurron yhteydessä. Videolaki ei varsinaisesti ottanut kantaa esimerkiksi elokuvan tai televisio-ohjelman sisällölliseen laadukkuuteen, minkä seurauksena monet tunnetut laatuelokuvat joutuivat lokeroiduksi samaan väkivaltaa ja seksiä sisältävään ”roskan” kategoriaan. Pääasiallinen seuraamus oli, että elokuvista saksittiin pois arveluttavina pidettyjä kohtauksia, jos niitä levitettiin videokasetteina. Uusi mediateknologinen keksintö – videonauhuri – tulkittiin tässä viitekehityksessä uhaksi, jota piti torjua sensuurilla. Ei ole sattumaa, että vastaava moraalikeskustelu siirtyi myöhemmin esimerkiksi tietokone- ja videopelejä sekä kaapelikanavia koskevaan keskusteluun. (Ylijoki 2003; Saarikoski 2004, 304–305) On myös kuvaavaa, että vielä 1990-luvun alussa valtakunnallista televisio-ohjelmien valvontaa tapahtui poliittisella tasolla, kunnes vuoden 1993 kanavauudistuksen jälkeen MTV3 sai lopulta itsenäisen aseman suhteessa Yleisradioon. (Hellman 1993)

Suomessa videokasetteina levitetyistä elokuvista ja televisio-ohjelmista käyty moralistinen keskustelu näyttää toistuvan vuosikymmeniä myöhemmin tosi-tv:n skandaaleja ja kohuja koskevassa keskustelussa. Kaikki tiivistyy ajatukseen siitä, mikä on ”laadukasta” kulttuuritarjontaa ja mikä on ”roskaa”. Laatu näyttäytyy aina kategoriana, joka voidaan tunnistaa tiettyjen kulttuurin yleisesti hyväksymien esteettisten ominaisuuksien ansiosta (Cardwell 2007, 20–21). Thrash on näin määriteltävien laatuksien täydellinen vastakohta. Thrash-elokuvilla ja tosi-tv:llä on muitakin yhtymäkohtia. Kumpaiseenkin genreen liitetään usein ajatus nopeasta ja kustannustehokkaasta toteutuksesta. Kummatkin operoivat normeja ravistelevilla teemoilla, ja pyrkivät shokeeraamaan jollakin tasolla katsojiaan. Negatiivisten laatuartikulaatioiden alimmat noteeraukset ovat törky ja roska, minkä vuoksi tosi-tv:hen linkitetään usein käsitteet roska- ja törky-tv:stä. (Venäläinen 2010, 79) Suomessa tosi-tv:n edustaman ”roskan” ilmaantuminen televisio-ohjelmistoon liitetään usein kaapelikanavien kehitykseen. Suomessa tämän lajityypin pioneereihin kuului vuosituhannen vaihteessa toiminut ATV-kaapelikanava, joka herätti kohua sillä, että ”juontaja saattoi kiskoa kaljaa, polttaa röökkiä tai olla kännissä” (HS 4.4.2002; Kuva 1). ATV:n viitoittamaa polkua jatkoivat omalla tavallaan MoonTV, SubTV ja lopulta Nelonen Törkytorstai -ohjelmapaketillaan. (Venäläinen 2010, 79)

Törkyä, saastaa ja humpuukia

Hyvän maun rajoja rikkovat ohjelmat ovat tulleet televisioon

💎 Tilaaajille

Anne-Riitta Isohella

4.4.2002 3:00

Matoja nenään, uintia ulosteissa. Television viimeisin villitys, törkyohjelmat, eivät yritäkään olla hyvätapaisia. Pikemminkin ne kilpailevat huonon maun ja ällöttävyyksien sarjassa.

Onko törky 2000-luvun hauskaa, jonka ääressä sopii hyvässä hengessä hekotella? Vai joko ilmiöön liittyy mauttomuuksia, jotka menevät yli katsojien sietorajan?

Kuva 1. Helsingin Sanomissa kauhistellaan ATV-kaapelikanavan esimerkkiin nojautuen televisio-ohjelmien paheellisuutta ja törkyisyyttä vuonna 2002.

Tosi-tv:tä kritisoivat puheenvuorot ovat yhdistäneet sen synnyn erityisesti Yhdysvaltoihin, vaikka monet tosi-tv:n suureen aaltoon liitetyt formaatit tulevat muista maista. Esimerkkeinä mainittakoon hollantilaista alkuperää oleva *Big Brother* (alk. 1999) tai vaikkapa Ruotsissa kehitetty *Expedition Robinson* (alk. 1997). Vaikka todettaisiinkin tosi-tv -genrellä olevan dokumenttitradition kautta ranskalaiset juuret, on silti helpompi mieltää ja välittää eteenpäin yleiskuva, jossa suuret amerikkalaiset mediayhtiöt pystyvät globaalisti ja lähes totaalisesti hallitsemaan televisiotuotannon sisältöjä. (Venäläinen 2010, 60) Amerikkalaisuuteen, sen tuottamaan tv-viihteeseen artikuloituu usein juuri kaupallisuus, joka televisiotuotannon yhteydessä helposti linkitetään laaduttomuuteen ja moraalittomuuteen. (Venäläinen 2010) Valaskivi on todennut, että ”amerikanisaatio” näyttäytyy usein muun maailman kannalta ulkopuolisena uhkana, joka syrjäyttää paikallisen televisiotuotannon muotoja ja tuo vieraita arvo- ja merkitysmaailmoja paikallisiin konteksteihin (vrt. Valaskivi 2008, 184).

Kari Salminen kirjoitti *Helsingin Sanomissa* kuvaavasti tammikuussa 1997, että ”amerikkalaiset lierot kauppaavat murhia, onnettomuuksia ja perversioita” viitatessaan tosi-tv:n alkaneeseen läpimurtoon (HS 10.1.1997). Salmisen kritisoima ”amerikanisaatio” oli tietenkin alkanut jo paljon aikaisemmin. Varhaisempia selkeästi provokatiivisia ohjelmia nähtiin Suomessa viimeistään 1990-luvun alussa. Esimerkkinä *Jerry Springer Show* (alk. 1991), jossa seksuaalista suhdetta äitiin ja tyttäreeseen ylläpitänyt mies saattoi tunnustaa sen häpeämättä hurraavan yleisön edessä (vrt. Laine 2001, 362). Toisena esimerkkinä vuonna 1991 Yhdysvalloissa aloittanut *Court TV* (nykyinen TruTV), joka toi oikeat oikeudenkäynnit (esimerkiksi OJ Simpson) osaksi sensaatiojournalismia. (Tuomi 2019, 53) Esimerkkinä 1990-luvun alun voyerismista toimii myös karnevalistinen *Ricki Lake* (myöhemmin 2000-luvulla *The Ricky Lake Show*). (Aslama 2002, 164)

Suomalaisen tosi-tv:n lähihistoria

Juhana Venäläinen (2010) on tutkinut kulttuuritutkimuksen graduaan varten tosi-tv -ilmiöön artikuloituja yhteiskunnallisia ja kulttuurisia tulkintoja *Helsingin Sanomien* aihetta käsittelevien artikkeleiden kautta vuosilta 1990–2009. Ensimmäisen kerran ”tositelesio” esiintyy hänen aineistossaan vuonna 1992 (HS 23.4.1992). Radio- ja tv-ohjelmavilla julkaistussa artikkelissa käsitellään Cannesissa pidettyjä MIP-TV-messuja, joiden aikaan ”oikeita ihmisiä oikeissa tilanteissa” kuvaavat ohjelmat, ”niin sanotut reality programmes” olivat nousseet tavattoman suosituksi tavaksi pienentää ohjelmien tuotantokustannuksia. Esimerkkeinä ”reality-ohjelmista” lukijalle mainitaan poliisin, palokunnan ja ensiavun työtä seuraava *Hälytys*

911 (TV3/MTV3 1989–1996, alkup. Rescue 911, CBS 1989–1996) sekä treffiohjelma *Napakymppi* (TV1/TV2/MTV3 1985–2002, perustuu formaattiin The Dating Game). Venäläinen (2010) nimeää myös tositelevisiion tienraivaajiksi muun muassa *Piilokameran*, Big Brother -henkisen *Aikapommin* (TV1 1983), ajankohtaismakasiiniohjelman *Karpolla on asiaa* (TV3/MTV3 1983–2007), docusoap-tyyppisen *Seitsemän suomalaista* (TV1/1997), *Heartmixin* (TV2/1996) ja *Huviretken* (MoonTV 2001–2002) (Ks. Yle 15.6.2010; HS 14.2.2001). Kaikille yhteistä on, että ne ovat syntyneet ennen tosi-tv -ilmiön varsinaista läpimurtoa Suomessa ja ovat *Piilokameraa* ja *Napakymppiä* lukuun ottamatta Suomessa tuotettuja formaatteja. (ks. Venäläinen 2010, 67)

Aikapommi (1983) on mielenkiintoinen esimerkki tosi-tv -kokeilusta, jossa otettiin lajityypin suomalaiset ensiaskeleet Pasilan kellarissa (Kuva 2). On kuvaavaa, että esimerkiksi *Etelä-Suomen Sanomissa* viitattiin ohjelman ainutkertaiseen toteutukseen, joka edusti ”harppausta tavanomaisuudesta” (ESS 25.8.1983, 21). Kymmenen ihmistä vietti kolme vuorokautta tilassa, jossa he saivat tehdä mitä tahansa muuta paitsi poistua sieltä. Tv-kamerat seurasivat heidän jokaista hetkeään ja vastasivat katsojaa sykähdyttävään kysymykseen: mitä tapahtuu? Tavoitteena oli tarkkailla ja kuvata syntyviä keskusteluja, ristiriitoja ja eristyksen psykologisia vaikutuksia. (Hautakangas 2007, 386)



Kuva 2. Kotimaisen tosi-tv:n todellinen pioneeri oli *Aikapommi*. Pöydän ääressä tv-studiossa Pirkko Liinamaa, Antti Eskola, Riitta Väisänen ja Heikki Bachmann. Kuvan oikeassa laidassa (selin kameraan) on Kauko Röyhkä. Kuva: YLE/Marja Niskanen.

Helsingin Sanomissa (HS 15.5.2002) muisteltiin vuonna 2002 ohjelmaa, joka erosi paljonkin 2000-luvun alun tavanomaisesta tosi-tv -tarjonnasta: ”Kukaan ei lyönyt ketään *Aikapommissa* eikä heittäytynyt hysteeriseksi. Katsojien joukosta kuului vähän pettymystäkin tämän johdosta, mutta kiistelty ohjelma oli silti myös katsottu.”

Aikapommissa oli jo nähtävillä osallistujien välinen yksityisen ja julkisen rajanveto. Siitä muodostui noin 20 vuotta myöhemmin yksi hollantilaisen *Big Brother* -formaatin kulmakivistä (vrt. Hautakangas 2007, 387). Osallistujilla tai yleisöllä ei ollut *Aikapommin* valmistumisen aikaan kulttuurisia valmiuksia ymmärtää ohjelmaa tosi-tv:nä, koska koko käsitettä ei ollut olemassakaan. Nykyisin suuri osa katsojista tietää välittömästi, mistä *Big Brother* -formaattissa on kyse, riippumatta siitä, seuraavatko sarjaa vai ei. *Big Brother* on tuottanut vuosien varrella lukemattomia kohuotsikoita, eikä kohua kaipaavien katsojien ole tarvinnut pettyä. (Ks. IS 10.1.2019)

Kotimaisen tosi-tv:n juuret ulottuvatkin laajemmalle kotimaisen television historiassa. Näistä suosituin ja pitkäikäisin oli *Karpolla on asiaa* (1983–2007), joka kuvasi *Gonzo-tv*:n (1999–2000) tavoin todellisia ihmisiä toimimassa tosielämän tilanteissa. *Gonzo*-formaatin[1] merkitys oli näkynyt jo hieman aikaisemmin: vuonna 1996 Music Televisionin *Real World* -ohjelman formaattia sovellettiin Yleisradiossa, kun ryhmä varhaisnuoria lähetettiin Kaliforniaan kimppakämpään kameroineen kuvaamaan *Heartmix*-sarjaa. Tässä kokeilussa

tavallaan simuloitiin tulevia, enemmän tai vähemmän, käsikirjoitettuja tosi-tv-formaatteja. Suomen televisiohistorian huonoimmaksi haukuttu sarja kertoo seitsemästä suomalaisnuoresta, jotka asuvat saman katon alla San Franciscossa. (Natri 2007; Aslama 2002, 165.)

Suomesta löytyy myös toinen mielenkiintoinen kokeilu vuosituhannen alusta. Yleisradiolla keväällä 2000 nähty *Akvaario* oli merkittävä ”seuranta-reality” -formaatin ja interaktiivisen television kokeilu, jota esitettiin öisin, koko yön läpi (Kuva 3). Ohjelmaa markkinoitiin sloganilla ”Kukaan ei ole maaliskuussa yksin”, ja ohjelma tarjosikin yökyöpelille katsojalleen seuraa kahdesta kameran edessä eläneestä ihmisestä (nimeltään Jari ja Ella). He ikään kuin istuvat akvaariossa, katsojien ruudussa, tekemättä varsinaisesti mitään merkittävää. (Hietala 2000, 38) Katsoja pystyi kuitenkin rajatussa määrin ohjailemaan heidän toimiaan maksullisilla tekstiviesteillä. Ilmiö oli tuolloin tuttu iTV-viihteen puolelta, niin TV-chattien, Tv-mobiilipelien kuin tosi-tv-äänestysten myötä. (Ks. esim. Tuomi 2015) Kahta akvaariossa elänyttä verrattiin Tamagotch-virtuaalilemmikkiin, sillä elleivät henkilöt saaneet mitään käskyjä eli huomiota yleisöltä, menivät ne katatoniseen tilaan ja olivat liikkumatta, tekemättä mitään. Kyseessä oli kuukauden mittainen erikoinen koe, joka yhdisti tosi-tv:n banaaliuden yleisön vuorovaikutteisuuteen osana ohjelmaa.



Kuva 3. *Akvaario* (2000) oli kokeilu, jossa katsojat pääsivät tekstiviestien avulla ohjailemaan ohjelman päähenkilöitä. Lähde: *MLab Taik*.

2000-luvun ensimmäinen vuosikymmen merkitsi Suomessa televisiokulttuurin murrosta, jolloin alkanutta ohjelmaformaattien runsauden aikaa seurasivat villit vuodet, ja televisioyhtiöt laajensivat rajoja siinä, mitä televisiossa saa näyttää ja mitä ei (Salomäenpää 2010, 246). Lisäksi kotimainen televisiotarjonta laajeni vuosituhannen vaihteessa hetkeksi kahdella uudella kaapelikanavalla (MoonTV ja ATV). Kummatkin olivat luonteeltaan marginaaliskanavia, joskin erityisesti MoonTV onnistui olemaan populaarikulttuurissa ajan hermolla. (Hautakangas 2007, 390) MoonTV-kaapelikanava (1997–2003) perustui poliittiselle epäkorrektuudelle, kotikutoisuudelle ja ohjelmien tekijöiden osallistuvalla roolilla, joka vei katsojat reality-hengessä suomalaisen rock-kulttuurin kulisseihin ja sisäpiireihin ja ansaitsi suoranaisen kulttimaineen erityisesti päihdehuuruilla festariraporteillaan. (Hautakangas 2007, 392) Elinkaari oli kuitenkin lyhyt, ja kanaville kävi samoin kuin räväköille paikallisradioille. Niiden kohtalona oli joko tasapäistyä valtavirran kanssa tai poistua markkinoilta. (Natri 2007, 237) MoonTV:n ja ATV:n elämä sai tavallaan jatkoa vuonna 2001 kolmannen kaapelikanavan Alma Median SubTV:n (ent. TVTV!) myötä. Joskin SubTV:tä kritisoitiin säällittäväksi kopioksi, joka kilpaili lähinnä nuorekkaasta imagosta Nelosen kanssa. (Natri 2007, 238)

Tästä eteenpäin tosi-tv alkoi valtavirtaistua ja noudattaa tiettyä formaattiuskollisuutta esimerkiksi *Yllytyshullujen*, *FarOutin*, ja *Suuren seikkailun* myötä. Ja tietenkin suurempien, globaalien formaattien (esim. *Popstars*, *Idols* ja *Big Brother*) hyödyntäminen kasvoi yhä tärkeämmäksi. Samalla niiden kytkös tasaisesti esiin nostettuihin mediakohuihin kävi entistä ilmeisemmäksi. Käyn seuraavaksi läpi

viimeisen 20 vuoden aikana esiin nousseita tyypillisiä kohuja luomieni temaattisten esimerkkikategorioiden kautta.

Seksuaalisuus/alastomuus

Seksi ja seksuaalisuus ovat vuodesta toiseen tosi-tv:n synnyttämien kohujen vakioaihe. Seksuaalisuuden käsittelyn vapautuminen mediassa näkyy luonnollisesti yhä avoimempina, osin roisimpina keskustelunavauksina. Jos ajatellaan, että yhteiskunta ja media alkoivat muuttua liberaalimmaksi 1990-luvulta eteenpäin osittain ”amerikanisaatiosta” johtuen, sen voi todeta käytännössä esimerkiksi vertaamalla 1980-luvun *Napakymppin* versioimista *Tosihemmot*-ohjelmaksi vuonna 1994. Tuolloin tietty puheentapa juonnossa saattoi aiheuttaa hämmennystä ja paheksuntaa. *Helsingin Sanomien* Radio ja televisio -osiossa Salmelaisen vähän ronskimpaa ja nuorekkaampaa versiota kuvailtiin seuraavasti: ”Saako Pepe vai Junnu, vai huolivatko nuoret naiset kumpaakaan? Tämä on uuden sukupolven pariutumishjelma. Tässä puhutaan melkein asiasta, huulilla on koko ajan kysymys ’saikto?’” (HS 15.2.1994). *Napakymppi* on yksi 1980-luvun suosikkiohjelmista (esim. *Onnenpyörä*, *Kymppitonni*, *Tuttu juttu*), joista on tehty uusi nostalgiaversio vuonna 2017. Ohjelmiin osallistujat ja sisältö synnyttivät alusta asti huomattavan määrän seksuaalispainotteisia lööppiotsikoita: esimerkiksi ”Napakymppi ei ole enää entisensä: Herra A esittelee kamelinvarvastaan ja herra B:n lahkeesta löytyy tyly yllätys” (IL 18.9.2018) tai ”Eva Wahlströmiltä tv:ssä roiseja seksipaljastuksia – kylpylän työntekijä keskeytti kriittisellä hetkellä, muhinointi syrjäisellä rannalla sai merkillisen käänteen” (IS 16.10.2020)

Pelkästään puhe seksistä oli omiaan vielä vuonna 2004 aiheuttamaan skandaalin. Kuka muistaa vielä *Miljonääri-Jussin* (MTV3, sarjan ekstrajaksot nähtiin SubTV:llä), joka suorastaan ravisutti rehellisyyttä arvostavaa suomalaisyleisöä? Ohjelmassa tavallinen opiskelija ja ravintolatyöntekijä esitti miljonääriä ja vikitteli 14 naista tarkoituksenaan löytää oikea rakkaus. Todellisuudessa ohjelman viihdearvo perustui huijaukseen, joka oli viety suhteellisen pitkälle ottaen huomioon, että kuvauksia varten oli vuokrattu ranskalainen kartano ja ohjelman juontajaksi saatu Erja Häkkinen. Valitulle voittajalle paljastui ohjelman lopuksi, että Ville onkin tyhjätaskuinen helsinkiläinen opiskelija ja ohjelman kansainväliset puitteet olivat pelkkää lavastusta. Yksi kohu ohjelman ympäriltä oli erityisen kiintoisa omana aikalaiskuvanaan. Yhdessä jaksossa naiset keskustelivat seksistä avoimesti, ja muun muassa kumppaniensa määrästä. Tämä aiheutti tuolloin suuren kohun, joka lopulta johti Viestintäviraston SubTV:lle tekemään selvityspyyntöön, jossa puntaroihin ohjelman sisällön haitallisuutta suhteessa sen lähetyksaikaan (sunnuntai klo 21.00) (Kuva 4). Ohjelma herätti runsaasti huomiota ja kirvoitti katsojapalautetta. Moni katsoja oli loukkaantunut tavasta, jolla ohjelman naiskilpailijat kertoivat seksikokemuksistaan.



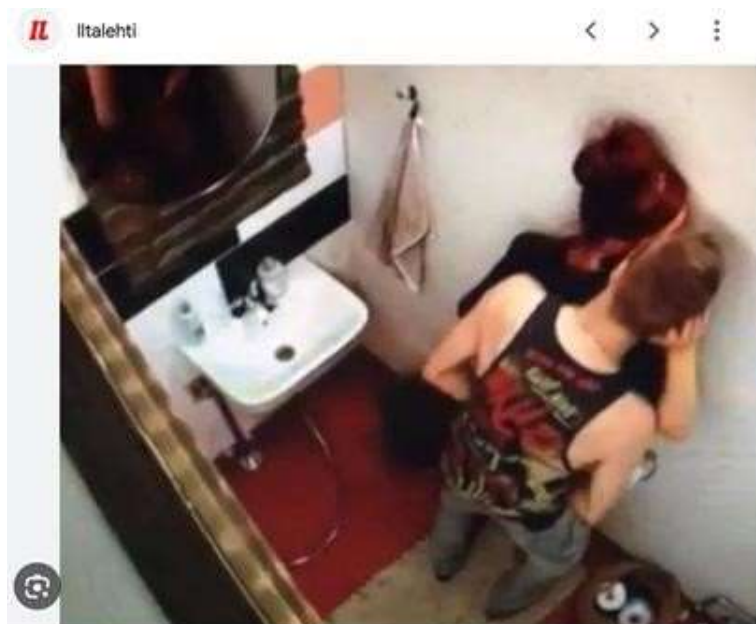
Kuva 4. *Miljonääri-Jussi* mediakohun keskellä vuonna 2004. Lähteet: [HS 26.2.2004 \(oik.\)](#) & [IS 23.2.2004 \(vas.\)](#).

Muun muassa vuonna 2009 taas käytiin isoa keskustelua *Big Brother Suomen* (SubTV 2005–2014, Nelonen 2019–2022) maksullisella 24/7 -kanavalla näytetystä yhdyinnästä. Tuolloin käytiin selkeää rajanvetoa siitä, mitä saa ja ei saa näyttää televisiossa. Kohussa keskityttiin pohtimaan mikä oli ”liikaa näkymistä”. Vallitsevan mediailmapiirin mukaan aktin kuvaaminen oli sallittavaa, kunhan peitto pysyi päällä – peiton ”vahingossa” tiputtua alkoivat ongelmat. Lopputulemana yksi työntekijä sai syntipukkina potkut, vaikka viestintävirasto myöhemmin linjasikin seksiaktin lähettämisen lailliseksi. (MTV3 Uutiset 10.9. 2009; Kuva 5)



Kuva 5. *Big Brother* synnytti vuonna 2009 skandaalin ”näyttämällä liikaa”. Lähteet: IS 9.9.2009 & ESS 9.9.2009.

Seksiakteja on sittemmin nähty *Big Brotherissa*, muun muassa vuonna 2019, jolloin sama ”virhe” toistui. Tällä kertaa sitä ei kuitenkaan alleviivattu vahingoksi, vaan myönnettiin, että se oli näytetty tarkoituksella.



Kuva 6. *Eeviksen ja Jukan akti* takaapäin suorassa televisiolähetyksessä: ”*Ei se vahinko ollut*”. Lähde: IL 20.9.2019.

Vuonna 2011 *Kalajoen hiekat* -ohjelma pyrki olemaan Suomen oma ”*Jersey tai Geordie Shore*”, jotka ovat tunnettuja pahamaineisesta, alkoholilla vahvasti ryyditetystä bilettämisestä, johon yhdistettiin aktiivista seksuaalista toimintaa (Kuva 7).



Kuva 7. Kalajoen Hiekat oli ensimmäinen Shore-alagenren (Jersey Shore 2009-2012 ja Geordie Shore 2011-, MTV) suomalainen edustaja. Lähteet: [Wikipedia](#) & [Voice 14.10.2011](#).

Alastomuus ja erityisesti paljaat rinnat itsessään ovat televisiokohujen peruskauraa ja ne ovat aiheuttaneet pahennusta vuosikymmenestä toiseen. Näistä formaateista esimerkkinä takavuosilta toimivat *Alastomat selviytyjät* (2014) ja *Aatami etsii Eevaa Suomi* (2015). Vuonna 2013 kohua vielä nosti paljaiden rintojen näkyminen *Viidakon Tähtöset* -ohjelmassa. Deitti-reality *Aatami etsii Eevaa* nosti kehollisuudesta ja alastomuudesta kuitenkin erikoisen yksittäisen kohun keväällä 2015. Kyseessä oli ns. häpykarva-gate, ja tarkennuksena siis ohjelmaan osallistuneiden häpykarvojen puute, mikä herätti paljon keskustelua katsojissa. (Kuva 8 & 9).



Kuva 8. Rinnat ja paljaaksi ajellut alapäävät mediakohujen synnyttäjinä vuosina 2013 ja 2015. Lähteet: [IS 8.4.2015](#) & [IS 1.4.2013](#).



Kuva 9. Nelonen mainosti Aatami etsii Eevaa -ohjelmaa sen kursailemattomalla alastomuudella vuonna 2015. Lähde: Kirjoittajan omat kokoelmat, Nelonen, markkinointimateriaali.

Ohjelmistossa on sittemmin nähty jo useampia tosi-tv -formaatteja, joiden sisällön ydin on seksistä puhumisesta ja jopa seksuaalinen kanssakäyminen kuten ohjelmissa *Sex Tapes Suomi* (2020) tai *Marja Hintikka Live: Vanhempien seksikoulu* (2015) (Kuva 10).

Marja Hintikka Live'n peppuseksijakso tyrmistytti katsojia: "Ala-arvoista"

Marja Hintikka Live'n seksikoulun viimeisin jakso on herättänyt paljon hämmästyä.



Marja Hintikka Live'n ohjelmaa on jälleen herättänyt ihmetystä. YLE

Sex Tape Suomi: Mira, 49, ja Antti, 27, harrastavat seksiä pesukonetta vasten - muut parit katselevat videota

Uusi ohjelma pureutuu suomalaisten seksielämän haasteisiin.



Tämän porukan seksielämän tutustutaan ensimmäisessä jaksossa. Punaisessa housuvuvussa ohjelman asiantuntija, erityistason seksuaaliterapeutti Marja Kihström. KRISTINA SALMÉN / NELONEN

Kuva 10. Lähteet: [IL 1.3.2016](#) & [IL 13.3.2020](#).

Jos verrataan tilannetta nykyhetkeen, voidaan todeta, että seksuaalisuudesta puhuminen on valtavirtaistunut ja oikeastaan mitään rajoja ei ole – lainsäädäntöä lukuun ottamatta. Keskustelut seksuaalisuuden harjoittamisesta – niin sen aktiivisuudesta kuin yksityiskohtaisista kuvauksista – ovat läsnä useissa seksuaalisuutta käsittelevissä tosi-tv-ohjelmissa – samoin alastomuus. Nykypäivän ”rakkaus-reality” -ohjelmissa alastomuudella saatu uutuusarvo ja sen alagenre alkavat olla jo osa valtavirtaa. Uusimpia alastomuusformaatteja edustaa muun muassa *Undressed Suomi* (2023) ja *Naked Attraction Suomi* (2020). Ohjelmien seksuaalisen sisällön on paikoin nähty valuvan jopa osin aikuisviihteen puolelle. Esimerkkinä tästä on Suomessa paheksuntaa kerännyt *Ex in the City Suomi* (2022). (Ks. [Seiska 9.11.2022](#))



Vittu mä oon ihan vitun hirvee.
- Niin mäki.

Kuva 11. Seksuaaliset teot tosi-tv-formaateissa ovat herättäneet keskustelua niiden ylierotisoidusta sisällöstä. MTV3 Katsomo / Love Island. Lähde: ruutukaappaus / kirjoittajan omissa arkistoissa.

Kehollisuus/ulkonäkö

Kehonkuvan ja vallitsevien kauneusihanteiden määrittely on yhdistetty tosi-tv:hen siinä missä television luomiin malleihin yleensäkin. Keskustelua on käyty muun muassa ohjelmien ylläpitämistä kauneusihanteista. Osan tosi-tv-ohjelmista on kritisoitu korostavan kauneusihannetta kiiltokuvamaisista naisvartaloista ja öljyisistä trenatuista miesvartaloista. (Yle 23.8.2022; Tuomi 2019; Tuomi 2023) Kohua herätti esimerkiksi 2020 Yleisradion *Sinkut paljaana*, jonka tausta-ajatuksena oli herättää keskustelua naisten kokemista ulkonäköpaineista pesettämällä osallistujien meikit, vaikka näin tehtäessä sen kritisoitiin onnistuneen samalla ylläpitämään käsitystä dikotomisesta naiskuvasta akselilla luonnollisuus/luonnottomuus (Ks. Tuomi 2023).

Tosi-tv:tä on kritisoitu myös niin sanotusta terveyskurista, ja sitä kautta ylipainon ja lihavuuden esittämisestä huonossa valossa kuten ohjelmassa *Rakas, sinusta on tullut pullukka!* (2013). (Kuva 12)

Lukijat tuohtuivat Rakas, sinusta on tullut pullukka! -sarjasta - "Nöyryyttävää!"

Subilla alkaa uusi sarja Rakas, sinusta on tullut pullukka!, johon etsitään kisaajia. IS:n lukijat antoivat kipakkaa palautetta uutuussarjasta.

JAA

KOMMENTIT



Kuva 12. Lukijat tuohtuivat Rakas, sinusta on tullut pullukka! -sarjan nöyryyttävästä lähtökohdasta. Lähde: [IS 12.7.2012](#).

Samoin laihdutusohjelmia on arvosteltu siitä, että ne saattavat kannustaa epäterveellisiin, epärealistisiin pikadieetteihin, jotka ovat yhteydessä syömishäiriöihin. Yksi isoimmista tähän liittyvistä kohuista nähtiin *Olet mitä syöt* -ohjelman saamassa kriittisessä vastaanotossa vuonna 2018 (Kuva 13).

Syömishäiriöliitto kritisoi Olet mitä syöt -sarjaa ”vahingolliseksi”, lihavuustutkija pitää tv-formaattia ”pöyristyttävänä” – Ohjelman asiantuntija Pippa Laukka vastaa

Syömishäiriöliitto sekä lihavuustutkija Hannele Harjunen kritisoivat Olet mitä syöt -ohjelman tiukkaan saneluun perustuvaa ruokaremonttia ja ylipainoisten syylistämistä. Lääkäri Pippa Laukan mukaan ohjelmassa ei ole kyse pikadieeteistä.



Kuva 13. Asiantuntijoiden kriittistä kärkeä *Olet mitä syöt* -ohjelmaa vastaan Helsingin Sanomissa. Lähde: HS 30.10.2018.

Reality-televisiossa kropasta voidaan leipoa onnellisuuden mittari, ja elämänmuutos pyörii kirjaimellisesti oman navan ympärillä. Martina Aitolehden *Revenge body* -ohjelma herätti pöyristystä vuonna 2022. Eniten suomalaisia häiritsi sarjan nimi, joka tarkoittaa suoraan suomennettuna ”kostokroppaa”. Monien mielestä elämäntapamuutoksen rinnastaminen kostamiseen on mautonta (Kuva 14).

Martina Aitolehti auttaa ihmisiä saamaan ’kostokehon’: ”Olen tehnyt tällaisia suursiivouksia paljon”

Revenge body with Martina Aitolehti -uutuussarjassa vastataan elämän haasteisiin kehoa muokkaamalla. Miten kosto sopii nykypäivän hyvinvointiajatteluun?



Kuva 14. Aitolehden kehonmuokkaukseen keskittyneen ohjelman koettiin pyörivän itsekeskeisen kehonkuvan ympärillä. Lähde: IL 9.3.2022.

Kehollisuus, tietty ruumiillisuuskin voidaan tulkita tosi-tv:ssä myös groteskiuden, ruumin eritteiden tai kivun kautta. *Jackass* (2000) ja sittemmin *Extreme Duudsonit* (2001) ovat erityisen tunnettuja konsepteja, ja herättäneet kumpikin kritiikkiä ja paheksuntaa keskenkasvuisella, kipua ihannoivalla sekoilullaan. Erityisesti nuorille suunnattu todellisuusviihde vetosi katsojiin shokeeraamalla ja koettelemalla hyvän maun rajoja. Nämä nuorten miesten itse kuvaamat hölmöilyohjelmat yhdistelivät kotivideo-ohjelmien tapaan slapstickin perinteitä puhtaaseen vahingoniloon (Hautakangas 2007, 391). Viihteenmuodolla on yhtymäkohtia nykyisin sosiaaliseen mediaan ladattuun materiaaliin ja sen paikoin jopa hengenvaarallisiin haasteisiin. Groteskeja perinteitä on jatkettu myöhemmin esimerkiksi *Pelkokerroin*-sarjassa.

Omanlaistaan järkytystä aiheutti vuonna 2009 Tunna Milonoffin ja Riku Rantalan *Madventures* sen esitellessä länsimaille vieraiden kulttuurien rituaaleja. Erityisesti Afrikasta kertovassa jaksossa kuvamateriaali oli poikkeuksellisen rajua jopa *Madventuresin* mittapuun mukaan. (Kuva 15) Jakson shokkiarvo syntyi ohjelman osin jatkaessa 1800- ja 1900-lukujen kolonialistisia perinteitä, joissa esimerkiksi Afrikan alkuperäisasukkaiden kulttuuria ja tapoja kuvailtiin kauhistellen ja valkoisen miehen perspektiivistä tarkasteltuna.

Huutavia pikkulapsia viilleltiin kasvoihin

Veri lensi ja lapset itkivät ja huusivat tuskasta, kun matkailuohjelma *Madventures* esitteli alkuperäiskansan rituaaleja Afrikassa kuvatussa jaksossa.

JAA



Riku Rantala on toinen *Madventuresin* maailmanmatkaajista. Matkailusarjan eilisiltainen, Afrikassa kuvattu jakso nostatti voimakkaita tunteita. KUVA: SUB

Kuva 15. Riku Rantala toisena *Madventuresin* maailmanmatkaajista. Groteskeihin erikoisuuksiin keskittyneen matkailusarjan Afrikassa kuvattu jakso herätti vuonna 2009 voimakkaita tunteita. Lähde: IS 20.4.2009.

Autenttisuus/todellisuus

Tavallisuuden ohella tärkeä elementti pelkistetyssä tyyliässä on käsikirjoittamattomuus, jota pidetään tositelevision ”alkuperäisen idean” mukaisena lupauksena – todellisuutta pitäisi välittää sellaisenaan, ei muokattuna. Käsikirjoittamattomuus on kuitenkin asia, jota usein epäillä joko valheelliseksi tai ainakin liioitteluksi lupaukseksi. (Venäläinen 2010, 75–76)

Äänestäminen tosi-tv-ohjelmien yhteydessä on hyvin tavanomaista, ja sillä on useimmiten haluttu antaa vallan kahva katsojalle. Esimerkiksi *Big Brotherin* yhteydessä alkuaikojen slogan oli vahvasti ”who goes, you

decide”. Äänestys on edelleen mukana tosi-tv- tuotantojen ansaintalogiikassa, vaikka televisioteknologian kehittyessä tekstiviestien rinnalle on tarjottu uusia äänestysmahdollisuuksia. On kuitenkin yksi asia, mikä äänestämiskäytäntöä vuodesta toiseen yhdistää: kohut sen ympärillä pyörivästä rahastuksesta ja jopa huijaus- ja salaliittoteorioista. Lehdistä tuttuja kohuja ovat esimerkiksi vuoden 2008 Idols-kohu sekä tuoreimpana esimerkkinä Big Brotherin äänestyskohu vuodelta 2022 (kuva 16).

Big Brotherin häätöäänestyksestä nousi somekohu – nyt tuotanto kertoo, mistä oli kyse

Äänestysongelmat johtuivat tuotantoyhtiön mukaan äänestyspalvelun ruuhkautumisesta.

JAA



OP:n verkkomaksuilla maksettavat äänet eivät menneet läpi noin sadalla kuluttajalla.
KUVA: NELONEN

Otso Huttunen
21.11.2022 17:25

BIG BROTHER SUOMEN häätöäänestyksessä havaittiin sunnuntaina ongelmia, jotka estivät osaa katsojista äänestämästä suosikkiaan.

Kuva 16. Äänestyksiin liittyvät kohut herättävät edelleen mediahuomiota. Lähde: [IS 21.11.2022](#).

Yksi harvinaisempi kohu menneiltä vuosilta koskee *Mikkosten maailma* -ohjelmaa vuodelta 2009. Mikkokset ärsyttivät suomalaista katsojakuntaa vahvoilla mielipiteillään. ”Palautetta on tullut aika paljon ja se on pääosin negatiivista. Myös internetin keskustelupalstoilla ohjelma on aiheuttanut närkästystä ja herättänyt kiivasta keskustelua”, Nelosen tiedotuspäällikkö Paula Rintamaa kommentoi aikoinaan kohua ([IS 9.3.2009](#)). Nelonen päätti valjastaa ohjelman kohtalon maksullisen tekstiviestiäänestyksen varaan, ja kansa sai äänestää, vieläkö Mikkosia ruudussa nähtiin. Salaliittoteoriat jatkuivat kuitenkin vielä virallisen äänestystuloksen selvittyä ja ohjelman poistuttua kanavalta.

Tosi-tv:n manipuloitu todellisuus on herättänyt useita epäilyksiä formaatista toiseen. Tosi-tv:n onkin todettu nykyisin olevan – verrattuna formaatin historian alkuvaiheisiin – huomattavasti käsikirjoitetumpaa. (Keinonen 2013; Mast 2016) Jos manipulointia ei tapahdu itse kuvausvaiheessa, sitä tapahtuu todennäköisesti viimeistään leikkauspöydällä. (Tuomi 2022a, 25) Epäilyjä on noussut myös osallistujien todenperäisyydestä eli siitä ovatko he aitoja vaiko kenties näyttelijöitä. Näin kävi esimerkiksi vuonna 2022 *Suomen surkein kuski* -ohjelmassa, osallistujien ollessa jo epäuskottavan huonoja (Kuva 17). Puoliiksi käsikirjoitettujen juonenkulkujen lisäksi tapahtumien tarkoitushakuinen valikointi ja liioittelu voi yliampuessaan herättää välittömästi epäilyksiä. (vrt. Venäläinen 2010, 77)

Katsojat kyseenalaistavat Suomen surkeimpien kuskien taustat – tuotantoyhtiö vastaa

Suomen surkeimman kuskin osallistujia epäillään näyttelijöiksi.



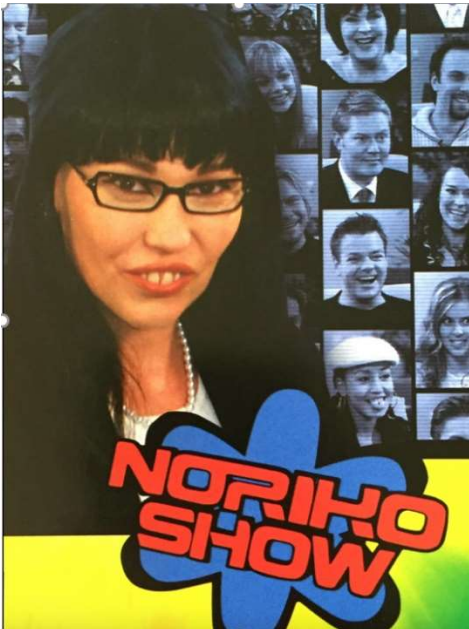
Tänään Subilta tulevassa jaksossa Ella (oik.) yllättyy saadessaan tuomareilta vähemmän mairittelevaa palautetta. Hän on omasta mielestään suoriutunut hyvin. MTV3

IL Jenni Uotinen
Tiistai 3.5.2022 klo 5:02

– Käsikirjoitettua "tositeeveetä", kuuluu yhden katsojan tuomio Suomen surkeimmasta kuskista.

Kuva 17. "Ei noin huonoja kuskeja voi olla olemassakaan". Liian käsikirjoitetut tosi-tv -jaksot katkaisevat helposti autenttisuuden illuusion. Lähde: IL 3.5.2022.

Tietty epäaitous oli kuitenkin jutun juuri 2000-luvun alkupuolella, jolloin huijaaminen ja epätosi olikin monen tosi-tv-formaatin suola. Esimerkiksi *Noriko Show*, jolla SubTV ensimmäistä kertaa keräsi yli miljoona katsojaa päivässä (Kuva 18; HS 24.3.2004). *Noriko Show*:ssa epäautenttisuus ei ollut laadun esteenä, vaan *Piilokamerasta* tuttu muiden – tässä tapauksessa julkisuuden henkilöiden – puijaaminen otettiin ilolla vastaan.



Kuva 18. *Noriko Show* -ohjelman (2004) näyttelijänä toimi Outi Mäenpää, joka esitti japanilaista toimittajaa, joka haastatteli julkisuuden henkilöitä. Haastattelun lopuksi näyttelijän oikea identiteetti aina paljastettiin. Lähde: *Noriko Show* -DVD-levyn kansi (Kirjoittajan omat kokoelmat).

Vastaavaa huijaamisen mentaliteettia edustavat myös *Miljonääri-Jussi* (2004) sekä *Sekaisin Miriamista* (2007). Paljastuneisiin huijauksiin eivät suhtautuneet kriittisesti pelkästään televisiokriitikot, vaan niillä oli dramaattisia vaikutuksia myös katsojien luottamukseen. (Hill 2005, 60) Samoin lavastetut, käsikirjoitetut tilanteet ovat usein puhuttaneet, kuten esimerkiksi Kuorosodan playback-kohu vuodelta 2009 osoittaa. (IS 11.2.2009). Samuli Edelmann kertoi yhä vuonna 2022, että häneltä oli toivottu tietyn tyyppistä esiintymistä *Vain elämää* -ohjelmassa, mikä soti tosi-tv:n käsikirjoittamattomuutta vastaan ja herätti yleisössä epäilyksiä esitettyjen tunteiden aitoudesta (Kuva 19).

Tuottaja toivoi Samuli Edelmannilta erilaista käytöstä *Vain elämää* -kuvauksissa – ”Sanoin, että eikö tämä ole tosi-tv:tä?”

Samuli Edelmann muistelee *Vain elämää* -kokemustaan muiden artistien kanssa erikoisohjelmassa.



Kuva 19. Samuli Edelmann käsikirjoitettu käytös rikkoi jälkikäteen käsitystä ohjelmasarjan autenttisuudesta. Lähde: IL 21.4.2022.

Myös aiemmin mainittuun gonzo-journalismiin liittyen voi nostaa esiin Mattiesko Hytösen tempauksen Nelosen *Päivänlööppi*-ohjelmassa jo vuodelta 1997 (Ks. IL 25.2.2015). Kolumnisti Mattiesko Hytönen teki onnistuneen benjihypyn ja ilmoitti hypäävänsä heti uudelleen. Kamera seurasi Mattieskon nousua nosturiin. Pian kuvassa näkyi ilmalento. Köysi irtosi kesken hypyn ja hypääjä lämähti hurjalla vauhdilla veteen. Päätöskuvassa näkyi vain lopputekstit, mutta ei selityksiä siitä jäikö hypääjä eloon. Mattieskon stunttina oli käytetty nukkea.

Tuntemattomampia, samalla teemalla operoineita piilokamera-formaatteja on kuitenkin nähty Suomessa vuosien varrella. Esimerkiksi *Teräspallit*-ohjelmassa vuodelta 2010 – suomalaisversio brittiläisestä *Balls of Steel* -ohjelmaformaattista – yhdeksän näyttelijää esitti erilaisia sketsejä ja temppuja niin studiossa kuin julkisilla paikoillakin. Tätä tekstiä kirjoittaessani *Rehearsal* (2022) ja *Jury Duty* (2023) edustavat puolestaan uudentyypisiä tosi-tv:n piilokamera-formaatteja, joissa ensimmäisessä simuloidaan totuutta ja jälkimmäinen on mockumentary-pohjainen, yhteen ihmiseen kohdistettu suuri huijausoperaatio.

Rehellisyys linkittyy myös tosi-tv-osallistujiin liitettyihin kohuihin. Yksi Suomen tunnetuimmista treffiohjelmista, Kari Salmelaisen *Napakymppi*-ohjelma 1980-luvulta, herätti aina välillä keskustelua. Ohjelmasarjaan ilmoittauduttiin alun alkaen postikorteilla, eikä tuotannolla ollut tarkempia yhteystietoja kisailijoista, jolloin mukaan pääsi silloin tällöin jopa naimisissa ollut osallistuja (Kuva 20). Tätä ohjelman tuottajat ovat selittäneet sillä, etteivät voineet selvittää kisailijoiden siviilisäätyjä.

Nainen koki järkyttävän yllätyksen tv:tä katsellessa: oma mies kilpaili Napakympeissä – Kari Salmelainen kertoo mykistävästä puhelusta

Kari Salmelainen muistelee Ilta-Sanomille Napakympin kulisseissa sattuneita kommelluksia.

JAA

KOMMENTIT



Kuva 20. Napakympin pitkän historian aikana nähtiin välillä ohjelmasarjan tuotantoon liittyneitä kohuja. Lähde: [IS 23.9.2017](#).

Tässä on selkeä yhtymäkohta nykypäivän deitti-realityihin, joihin toistuvasti pääsee mukaan henkilöitä, joilla on joko auki olevia rikossyytteitä tai tuoreita tuomioita väkivaltarikoksista raiskauksiin. Näin tapahtuu jatkuvasti, vaikka ohjelmiin ei enää postikorteilla haetakaan. *Temptation Island* -sarjan juhlakauden (10. kausi) osalta syksyllä 2021 syntyi valtava kohu, kun casting-vaiheen läpi oli päässyt ohjelmaan peräti viisi rikostaustaista osallistujaa. Tämä alleviivaa sitä, että Suomessa osallistujien tausta- ja selvitystyö ei ole kovin systemaattista, koska tuotanto vaikuttaa nyt vetoavan lausuntojen perusteella pitkälti vain osallistujien omaan rehellisyyteen. (Tuomi 2022a, 15) Leväperäinen valintapolitiikka herättää luonnollisesti kritiikkiä ja media ottaa näin syntyneistä kohuotsikoista aina kaiken julkisuusarvon irti. (Kuva 21)



Kuva 21. Seiska revitteli Big Brother -osallistujien rikollistaustoilla jo vuonna 2006. Lähde: Kirjoittajan omat kokoelmat – Seiska-lehden kansi.

Stigma

Kohut kehittyvät arvaamattomasti, saavat aikaan todellisia vaikutuksia ja kietoutuvat erottamattomasti paitsi tekstuaaliseen ja affektiiviseen, myös materiaaliseen maailmaan. (Valaskivi & Sumiala 2014, 232–233) Tosi-tv on helposti leimaavaa ja lokeroivaa viihdettä kaikille eri tason toimijoille. Se on sitä tuotannoille, tv-kanaville, mainostajille, osallistujille, formaattien työntekijöille ja asiantuntijoille. Yhtä lailla se on sitä yhteistyötahoille, joita on näkynyt ensimmäisen kerran vuonna 2003 suomalaisten alkoholihuuruisten bileformaattien kantaäidin, kaapelikanava SubTV:n *Sub Marine* -ohjelman yhteydessä. Ohjelmaa kuvailtiin 20 vuotta sitten seuraavasti: ”Realityshow SubMarine on kaikkien aikojen suomalainen bailuohjelma! Se on gonzoilevaa tosi-tv:tä ilman jarruja ja järjen hiventäkään. Uima-allasbileitä, disco-infernoa, lihanhimoa.” (Hautakangas 2007, 392) Tosi-tv:n tuoma stigma, joka syntyi juuri kohujen myötä, havainnollistui yritys yhteistyössä jo vuonna 2003. Yhteistyökumppani Silja Line havahtui stigman vaaroihin nopeasti, ja kohun myötä päätyi lopettamaan yhteistyön SubTV:n kanssa (Kuva 22). Samoja aatoksia on esiintynyt vuosien mittaan. Varsinkin kun pelin henki on käynyt myös mainosyhteistyökumppaneille jo selväksi. (IS 2.9.2008)

Sub Marine yli laidan

21.11.2003 08:27

MARKKINOINTI

Subtv:n kotimaista tosi-tv:tä Sub Marinea ei enää kuvata Silja Operalla. Silja Linen käsityksen mukaan örveltävä nuoriso vei laivayhtiön mielikuvaa väärään suuntaan.

Kuva 22. SubMarine-ohjelmassa nähty tahallisen yliampuva bailaus sai Silja Linen johdon perääntymään. Räväkkyuden rajojen etsintä kostautui televisioyhtiölle sponsorisopimuksen katkeamisella. Lähde: Kauppalehti 21.11.2003.

Myös tosi-tv:hen osallistuneiden ympärille on mahtunut monenlaisia vastoinkäymisiä ja romahduksia. Monet osallistujat rakentavat määrätietoisesti omaa uraansa, siinä missä toiset eivät välttämättä ole täysin tienneet, mihin ovat osallistumassa. *Totuuden hetki* -ohjelma herätti vuonna 2009 yhteiskunnallista keskustelua siitä, kuinka pitkälle tosi-tv-ohjelman rahapalkinnon eteen pitää ja voi mennä, kun kyseessä on kuitenkin osallistujien oma elämä. Sarja poiki kohuja tosielämän seurauksista, kuten irtisanomisista ja avioeroista, niin meillä Suomessa kuin maailmalla (Ks. IL 27.11.2009; Voice 18.09.2009).

Nykypäivän kohtalot ovat vähintään yhtä kovia. *Yleisradion MOT, Tosi-tv:n kohtuuton hinta* nosti keväällä 2021 esiin laajan raportin tosi-tv-osallistujien todellisesta tilanteesta niin lain puitteissa kuin sen ulkopuolella. MOT:n haastattelemissa osallistujista osa koki tullessa jollakin tasolla väärin kohdelluksi ja he kokivat kärsineensä henkisistä ongelmista. Heitä sitoivat myöskin räikeät sopimukset, joiden rikkomukset kuvattiin merkittäviksi. Osallistujat nostivat esiin niin sovittujen sääntöjen rikkomista (osallistujia oli kuvattu tilanteissa, vaikka oli toisin sovittu), ohjailua kulisseissa (tuotannon edustaja oli kehottanut osallistujaa harrastamaan seksiä) ja alkoholitarjonnan tietynasteista tuputtamista. (Tuomi 2022a, 13) Osallistujien mahdollisia hyväksikäyttöjä ja muita avautumisia on nähty myös muissa medioissa (Kuva 23).

BB-Eevis sättii blogissaan tuotannon: kärsii yhä pahoista mielenterveysongelmista - ei uskalla mennä edes kampaajalle

Eevis varoittaa blogissaan BB-taloon ensi syksynä astelevia uusia asukkaita omakohtaisiin kokemuksiinsa vedoten.



Videolla Eevis kertoo, kuinka BB-talon tapahtuma johti sairauslomaan.



Varattu Mira, 25, harrasti seksiä Temptation Islandissa -sai jakson jälkeen katsojilta tappouhkauksia ja järkyttävää vihaa: "Minusta on tehty saastainen huora"

Kuva 23. Tosi-tv-tähteyden varjopuolet ovat nousseet yhä laajemmin esille mediassa viimeisen parin vuoden aikana. Lähteet: [IL 9.7.2020](#) & [Seiska 22.5.2020](#).

Ilmiö ei toki ole mitenkään uusi, vaan osallistujien mielenterveydestä ollaan oltu huolissaan tosi-tv:n historian alusta lähtien. (Tuomi 2022a, 14) On selvää, että osallistumisesta ja sitä vääjäämättä seuraavasta julkisuuspyörittelystä voi syntyä pysyvä ja hankalasti käsiteltävissä oleva stigma. Käsitelin asiaa *Satakunnan Kansan* mielipideosastolla, koska ilmiö puhutti yhteiskunnallisesti laajemminkin vuonna 2020. (Tuomi, *Satakunnan Kansa* 13.6.2020) Esimerkiksi tuolloin istuvan kansanedustajan Jouni Lehtisen avioliitto joutui katkolle vuonna 2004 hänen osallistuttuaan *Seikkailu Robinson Suomeen* (Ks. [IS 26.1.2004](#)).

Vaikka henkilö ei tekisikään aina jotain "tyhmää" johonkin ohjelmaan osallistuessa, niin stigma voi syntyä herkästi vain ärsyttämällä riittävän suurta osaa katsojista. Silti osa tosi-tv ohjelmiin osallistuneista on onnistunut luomaan itselleen uran media-alalla. (Ks. [Kaupunkikanava 1.12.2022](#)) Vaikka genre on tullut hyväksytyimmäksi, niin silti joissain formaateissa stigman jälki on pysyvämpää. Kyse ei ole pelkästään osallistujista, sillä esimerkiksi *Ensitreffit alttarilla* -ohjelma on herättänyt kansan "syvissä riveissä" kysymyksen siitä, onko siinä esiintyvä pappi uskottava. Toisaalta tosi-tv-ohjelmilla on hierarkia, jossa osa formaateista kantaa varsin negatiivisia tunnearvoja, kun taas julkisuuskuvan kannalta on suorastaan meriitti osallistua esimerkiksi *Tanssii tähtien kanssa* -ohjelmaan. Vastaavia positiivisia mielle yhtymiä rinnastuu myös *Elämäni biisi* -ohjelmaan. Osallistujien mahdollinen poliittinen tausta vaikuttaa myös yleisön suhtautumiseen. Ajankohtaisin tähän liittyvä kohu syntyi syksyllä 2023 *Amazing Race Suomi* -ohjelman kilpailijoiden matkustuspäästöjen ja turhan lentämisen takia (Kuva 24). Erityistä huomiota herättivät sarjaan osallistuvat poliitikot, jotka olivat aiemmin tukeneet päästöjen vähennystä. Osa lähti nimenomaan kiillottamaan julkisuuskuvansa, mutta nähtäväksi jää, miten osallistuminen lopulta vaikuttaa heidän poliittiseen uskottavuuteensa.

Amazing Race sai aikaan someraivon – näin kanava vastaa kritiikkiin

Ohjelman vastaava tuottaja ja Nelosen edustaja kommentoivat somemyräkkää, joka syntyi kilpailijoiden matkustuspäästöjen ja turhan lentämisen takia.

➔ JAA



Amazing Race -sarja laskeutui Suomeen, ja keskustelu ohjelman aiheuttamista lentopäästöistä alkoi. KUVA: NELONEN

Kuva 24. Erityisesti tosi-tv:n julkisuuden riskit voivat konkretisoitua politiikassa mukana oleville osallistujille. Ilmastonmuutoksen vastainen poliittinen työ ja osallistuminen Amazing Race -kisailuun voi näyttää kaksinaismoralismilta katsojan silmissä. Lähde: IS 26.7.2023.

Huono Käytös

Globaalit, viraaliksi muuttuvat poliittiset ilmiöt – esimerkkinä #metoo – muuttavat yhteiskuntien moraalisia arvoja. Tämän seurauksena edes leikkimielisiä kannanottoja ei pidetä hyvänä käyttäytymisenä julkisuudessa. Vastaavasti esimerkiksi seksuaalivähemmistöjen stereotypisointi tai halveksivat kommentit aiheuttavat nykyisin lähes varmasti vastalauseiden myrskyn. Esimerkiksi vuonna 2013 kohua aiheutti *Pelkokerroin Suomi* -ohjelma, jonka kilpailijana Alekski Valavuori poikkeuksellisesti esiintyi. Valavuoren kommentointi ja homoseksuaalisuuden käsittely kuohuttivat kotisohvilla. (Uusi Suomi 19.12.2013).

Iso kohu nähtiin vuonna 2021 *Selviytyvät Suomi* -sarjan yhteydessä, Aki Mannisen pöyristyttä pudotuksestaan ”naisten kiiltokuvavaihtokerho” -strategian seurauksena: ”Naiset oli kieroja kuin korkkiruuvit. Naiset kun on leirissä, niin ei sieltä koskaan tule hyvää soppaa. Siellä pitäisi olla joukko miehiä”, kommentoi Aki Manninen *Selviytyjät Extra* -ohjelmassa (13.3.2021) putoamistaan. (Kuva 25) Sovinistisina pidetyt kommentit naisosallistujista tuomittiin laajasti, ja Nelonen joutui pahoittelemaan esittämäänsä materiaalia. (Tuomi, Satakunnan Kansan 21.3.2021) Kohu johti lopulta Mannisen potkuihin muun muassa *Suurin pudottaja Suomi* -juontopeleistä.

Selviytyjissä kohauttanut Aki Manninen ei aio pyytää anteeksi – näin hän selittää kommenttejaan, jotka tyrmistyttivät tv-katsojia

Aki Manninen kiistää olevansa naisvihaaja ja sanoo, että hänen kommenttinsa *Selviytyjät Suomi* -ohjelmassa on ymmärretty väärin.

JAA



Kuva 25. Turhautuneen Aki Mannisen kommentit kohun aiheuttajana ja kohteena. Tosi-tv -osallistujan julkinen uhriutumisen ei useinkaan korjaa tilannetta vaan pahentaa siitä syntyviä seuraamuksia. Lähde: *IS* 14.3.2021.

Lähimenneisyyttä tarkastelemalla ei voi välttyä ajatukselta, että jo 2000-luvun alun kulttuuria voidaan pitää "seksistisenä" tai peräti "toksisena" verrattuna nykypäivään (Ks. *HS* 25.10.2023). Samoin se, mikä tuolloin nähtiin avartavana ja urauurtavana esimerkiksi vähemmistöjen osalta, näyttäytyikin nyt ihan toisin. Hyvänä esimerkkinä Nelosen Setalta saama "Vuoden eroottinen lataus" -palkinto *Sekaisin Miriamista* -ohjelmasta (2007). Palkinto tuli palkintotuomariston mukaan "ajanmukaisesta ja valtavirtaa rohkeasti piristävästä ohjelmatarjonnasta". Tuomariston mielestä Nelosen asenne hälvensi ennakkoluuloja seksuaalisten vähemmistöjen ja valta-äestön väliltä esittelemällä parhaaseen katseluaikaan heteroseksuaalisuuden ulkopuolella olevia ilmiöitä (Ks. *MTV3 Uutiset* 19.5.2005). Ohjelmassa seitsemän 20–35-vuotiasta miestä kisaili kauniin Miriamin huomiosta. *The Guardian* -lehden verkkosivujen mukaan miehet muun muassa kosiskelivat Miriamia, suutelivat hänen kanssaan ja hyväilivät häntä. Kuvausten jatkuttua kolme viikkoa miehille selvisi, että Miriam ei olekaan nainen, vaan sukupuolenkorjausleikkaukseen jonottava mies. Sarjan loppuhuipennuksessa kertoja nimittäin vihjasi, että miehet "saavat tietää lisää Miriamista". Samalla kamera kohdistui Miriamin keskivartaloon. jolloin hän avasi minihameensa vyön ja vetoketjun ja laski hieman hametta alaspäin antaen katsojan ymmärtää hameen alle kätkeytyvän salaisuuden pian paljastuvan (Valovirta 2005, 85; *Kaleva* 13.11.2003).

Se, mikä tuolloin näyttäytyi, ainakin näennäisesti, uudismielisenä ja positiivisena ulostulona, näyttää nykypäivän valossa ihan muulta. Tapaa, jolla transsukupuolisuutta ohjelmassa esitettiin, kritisoitiin jo tuolloin transyhteisöissä, tänä päivänä laajemminkin. Viihdeteollisuudesta tuttu tokenismi onkin edelleen ongelmallinen kysymys, ja aiheuttaa yhteiskunnallista keskustelua. Tokenismilla viitataan siihen, että "vähemmistöjen" edustajien ensisijainen tehtävä on toimia näennäisenä osoituksena ohjelman edistyskäsityksestä. (Tuomi 2023, 82) On myös vaikea sanoa, valitaanko erilaiset, jollakin tapaa normista poikkeavat osallistajat siitä syystä, että on tarkoitus saada "poikkeavuudella" katsojalukuja. Ongelmana on

yhä myös stereotyyppien esittäminen tai vastaavasti vähemmistön homogenisoinen. Tosi-tv:n editointi mahdollistaa myös yksilön roolittamisen jälkikäteen. (Tuomi 2023, 82-83)

Riidat ja kiusaaminen ovat oleellinen osa tosi-tv-genreä, ja se ilmiönä hätkähdyttää katsojia aika ajoin. Ohjelmat voivat operoida negatiivisuudella ja lietsoa sekä hyödyntää eripuraa, henkilöiden välisiä ristiriitoja. (Tuomi 2019, 56) Ohjelmien koukuttavuus pohjaa erityisesti eripuraan ja vastinparien välisiin ristiriitoihin (esim. Nabi et al. 2003). Tämä näkyy esimerkiksi kilpailupohjaisissa sarjoissa. Riitaa syntyy, kun asetelma on tulenarkaa jatkuvan nälän ja epävarmuuden takia. Jos riitelystä seuraa kohu, se on yleensä ollut jollain muotoa rajoja ylittävää. Esimerkiksi *Suuressa Seikkailussa* (2005) nähty riita johti lopulta pelkoon osallistujan fyysisestä koskemattomuudesta. (IS 9.6.2005) *Selviytyjissä* (2021) taas suokopu muuttui tavallistakin rumemmaksi. (IS 16.4.2021)

Haukkumista on tosi-tv -ohjelmissa nähty vuosien varrella aivan rutiininomaisesti. Muun muassa vuonna 2007 Big Brother -talon vapaaehtoisesti jättänyttä Martina Aitolehteä haukuttiin BB-nimeämisten yhteydessä rankasti. Tuohon aikaan haukkumiset eivät vielä herättäneet kovin paljon huomiota ja saattoivat liittyä niin sanotusti ”pelin henkeen”. Sosiaalisen median läpimurron yhteydessä haukkumiset ja niiden käsittelyjen siirtymiset verkkokeskusteluihin ovat alkaneet elää omaa elämäänsä, ja johtaneet valtaviin kohuihin ja ylilyönteihin. Vastaavasti haukkumisten kohteeksi joutuneita osallistujia tuetaan yhä näkyvämmiin laajoissa some-kannanotoissa. Esimerkiksi vuonna 2021 *Paratiisihotelli Suomen* jaksossa nähty, ulkonäköön kohdistunut nimittely johti osallistujaa puoltavaan intensiiviseen some-kirjoitteluun (Kuva 26).



Kuva 26. Haukkumisten seuraamuksia ja ennakkotapauksia eri vuosilta. Big Brotherin Marina-tapaus vuodelta 2007 (oik.) ja Paratiisihotellin herättämä some-kohu vuodelta 2021 (vas.) Lähteet: [IL 16.7.2021](#) & [IS 16.10.2007](#).

Vuonna 2021 polemiikkia aiheutti Yleisradion *Suomineidot* -dokumenttisarja, joka kertoo ”kansallismielisistä” naisista, joita määrittää arvokonservatiivisuus ja monikulttuurisuuden vastustaminen (Kuva 27). Seurantadokumentin arvo on tosi-tv -genren myötä kokenut inflaation, koska monissa nykypäivän dokumenteissa on myös viihteellisiä piirteitä. Yleisö tuntui mieltäneen sarjan enemmän tosi-tv:nä, seuranta-realitynä kuin asiaohjelmaksi, sillä sarjassa naisten mielipiteille ei näy vastapuolta. (Tuomi 2022a, 21) Oletettavasti yleisö olisi kaivannut tekijöiltä kannanottoa naisten puheisiin. Käsittelytavan neutraaliuden takia on mahdollista saada mielikuva, että tekijät hyväksyvät päähenkilöiden aatemaailman. Tämä taas voi herättää katsojakunnassa kysymyksen siitä, onko dokumentissa yritetty ”valkopestä” päähenkilöiden

ajattelua. Ongelma ei siis ole kiistanalaisen aiheen käsittely itsessään, vaan tapa, miten se tehtiin. (Tuomi 2022a, 21) Natsismi aiheutti suomalaisessa tosi-tv:ssä älähdyn Suomen pelkokerroin -ohjelmassa myös jo vuonna 2009, jolloin hakaristisymboli näkyi tatuoituna ohjelmassa kilpailleen haislihakseen. Nykypäivänä reaktiot ja vastustus vaikuttavat, erityisesti somen myötä, laajemmalta ja painokkaammalta.

Natsimerkki järkytti katsojat

Hauikseen tatuoitua hakaristilippua esiteltiin Suomen pelkokerroin -ohjelmassa.



Supermies? Vapaaottelija Toni Valtosen esiintyi Suomen pelkokerroin -ohjelman Supermiehet-jaksossa lauantaina näkyvästi natsilippu hauikseen tatuoituna. NELONEN

Maanantai 20.4.2009 klo 5:51

Koti-iltaa television ääressä viettäneet perheet järkyttyivät pahemman kerran, kun hakaristilippu yhtäkkiä ilmestyi kuvaruudun keskelle.

Hätkähdyttävä symboli oli tatuoitu Suomen pelkokerroin-ohjelmassa kilpailleen vapaaottelija **Toni Valtosen** oikean käden haislihakseen.

TV JA LEFFAT

Ylen Suomineidot-sarja raivostuttaa sosiaalisessa mediassa: "Ei kiitos ymmärrystä natseja kohtaan"

Ylen Suomineidot-dokumenttisarja julkaistiin rasismivastaisena päivänä 21. maaliskuuta. Moni pitää julkaisuajankohtaa ja koko sarjan julkaisua hyvin ajattelemattomana.



Dokumenttisarjassa Meri Kartta liittyy sinimustaan liikkeeseen. BASTELLA MEDIA OY / YLE

Kuva 27. Natsismin käsittely Yleisradion dokumentissa – ilman tasapainottavia kannanottoja – on esimerkki tosi-tv -genren tyylikeinojen valumisesta asiaohjelmien piiriin. Lähteet: [IL 20.4.2009 \(vas.\)](#) & [IL 22.3.2022 \(oik.\)](#).

Perhe/lapset

Perheellä ja lapsilla on ollut tosi-tv-genressä alusta asti rooli niin kohujen kuin yhteiskunnallisen keskustelun herättäjänä. Nykypäivän tosi-tv ravistelee esimerkiksi avioliittoinstituutiota useiden eri formaattien yhteydessä. (Tuomi 2023, 84) Teema ei ole kuitenkaan uusi, minkä todistaa muun muassa vuonna 2006 toteutettu *Noora menee naimisiin* -ohjelma, josta uutisoitiin *Ilta-Sanomissa* seuraavasti:

”Suomalainen tosi-tv-uutuus etsii sulhasta juhannushäihin. On morsian ja on juhannuksen kynnykselle päätetty häöpäivä, vain sulhanen puuttuu – vaan ei hätää! Huhtikuussa Nelosella käynnistytävä tosi-tv-ohjelma *Noora menee naimisiin* auttaa morsianta löytämään elämänsä miehen, jonka kanssa astellaan alttarille viikkoa ennen juhannusta. – Tähänkö on nyt tultu suomalaisessakin televisiossa; ohjelmaan, joka edellyttää parin tekevän muutamassa viikossa loppuelämäänsä koskevan ratkaisun ja sitoutuvan toisiinsa?”. ([IS 13.1.2006](#))

Toimittajan kommentti tuntuu nykypäivän valossa huvittavalta. Kauhistelua meni sinällään haaskuun, sillä Noora ei lopulta edes tahtonut naimisiin. Nykypäivän tosi-tv -formaateissa taas avioliitto solmitaan välittömästi, kuten esimerkiksi *Ensitreffit alttarilla* -ohjelmassa, jossa vasta vihkimisen jälkeen parit tutustuvat toisiinsa. Toteutustapa herätti vastarintaa ja suuttumusta vuoden 2015 alussa. Avioliitto on kuitenkin nykyään osassa ohjelmia jopa ”pakollinen” lopputulos (Esimerkkinä *90 päivää morsiamena*, 2014–). (Tuomi 2023, 75–76; Kuva 28)

Ensitreffit alttarilla -ohjelma suututti katsojat: "Meidän kulttuurissamme avioliitto ei voi alkaa näin"

Kristityn Eija-Riitta Korholan mielestä ohjelmaformaatti on törkeä.



Maikkarin uutuuohjelmassa kuusi sinkkua tekevät treffit alttarilla. Viiden viikon jälkeen vähimmäisestä he voivat erota, mikäli avioliitto ei suju. Pastori Kari Kanala on mukana parinetsinnässä. COLOURBOX

Noora ei mennyt naimisiin

Eilen se sitten varmistui, mitä moni oli jo ehtinyt aavistellakin: ei saatu Suomeen ensimmäisiä tosi-tv-häitä Noora menee naimisiin -ohjelmassa.

JAA



Kuva 28. Avioliittoa pidetään yhteiskunnassa tärkeänä ja vakiintuneena instituutiona, ja sen viihteellistäminen tosi-tv:ssä herättää suuttumusta ja ärtymystä. Lähteet: [IL 7.1.2015 \(vas.\)](#) & [IS 19.6.2006 \(oik.\)](#).

Tosi-tv:n osallistujien hankalasta asemasta ja epäasiallisista sopimuksista puhuttaessa tuotantoyhtiöt eivät ole halunneet vastuuta kantaa tai myöntää avoimesti formaattien todellista tarkoituspäätöstä vedotessaan vapaaehtoisuuteen ja täysi-ikäisiin osallistujiin. (Tuomi 2022a, 33; Tuomi, [Satakunnan Kansan](#) 11.9.2021). Viime vuosina erityisesti alaikäisten asema tosi-tv:ssä on herättänyt kysymyksiä, ja lasten ja alaikäisten käyttö ohjelmissa on aiheuttanut ymmärrettävästi paljon huolestunutta keskustelua ([IL 15.9.2021](#); [MTV3 Uutiset 6.11.2010](#)). Tähän liittyviä kohuja on nähty jo takavuosina. Esimerkiksi Yleisradion tosi-tv-ohjelma *Kakola* vuonna 2010 (Kuva 29) herätti huolta ohjelmaan osallistuneiden nuorten mielenterveydestä, jopa siinä määrin, että asiantuntijat vaativat ohjelman hyllyttämistä, koska se nähtiin epäeettisenä, poikia leimaavana ja lasten oikeuksien sopimuksen vastaisena. Ohjelma toteutettiin ja näytettiin kuitenkin sovitusti.

Asiantuntijat vaativat Ylen ohjelman hyllyttämistä



Kuva 29. Vuoden 2010 *Kakola*-ohjelmasarjassa kuusi alaikäistä poikaa pantiin kalterien taa. Ohjelmaesittelyn mukaan tavoitteena oli saada pojat hylkäämään rikokset ja välttämään oikeaa vankilaa. Lastensuojelun asiantuntijat vaativat kuitenkin ohjelman välitöntä hyllyttämistä. Lähde: [MTV3 06.11.2010](#).

Samoin vuonna 2010 nähtiin idea ohjelmaformaattista, jossa 35–40-vuotias nainen olisi valinnut lapselleen sopivan isän kahdeksan ehdokkaan joukosta, ilman ehdotonta toivetta parisuhteesta. Tarkoituksena oli, että lapsi olisi saanut alkunsa keinohedelmöityksellä. Kyseessä on ruotsalaiseen formaattiin perustuva *Biologinen kello*. Ohjelmaa luonnehdittiin nettikeskusteluissa muun muassa moraalittomaksi ja vastenmieliseksi. Ohjelmasarjan lopputuloksesta eli vauvan syntymästä ei lopulta tullut mitään, kun kaikki hakijat vetäytyivät hankkeesta. Tuottaja totesi sarjasta seuraavaa: ”Aihepiiri herätti kiinnostusta, mutta hakijoilla meni lopulta niin sanotusti sisu kaulaan. Ohjelmaan liittyvä julkisuus koettiin liian kovana palana.” (Yle 17.2.2010) Seuraavan kerran ideaa lähdettiin toteuttamaan uudella tavalla kymmenen vuotta myöhemmin. Lapsi tuntemattoman kanssa (2020) aiheutti luonnollisesti jälleen kohun. Sarjan tarkoitus oli kuvata kumppanuusvanhemmuuden prosessia lapsen syntymään asti. Ohjelma nimettiin itsessään jo hyvin provokatiiviseksi, ja sille jouduttiin toteuttamaan toinen casting-kierros, jotta tulevia äitejä saatiin viimein mukaan. (Tuomi 2019, 72) Suomen ensimmäinen tosi-tv -vauva syntyi lopulta toukokuussa 2020 (Kuva 30).

Isäehdokkaita etsinyt tosi-tv-ohjelma hyllytettiin

Keskustelua herättänyt tosi-tv-ohjelma *Biologinen kello* on hyllytetty Suomessa. Ruotsalaiseen formaattiin perustuvassa ohjelmassa lapsettoman naisen oli tarkoitus etsiä lapselleen sopivaa isäehdokasta.



Kuva: Yle

17.2.2010 14:45 · Päivitetty 12.4.2022 12:40

Jaa

ILTALEHTI

TV JA LEFFAT

Ensimmäinen Lapsi tuntemattoman kanssa -ohjelman vauva syntyi – Kristasta ja Jonnista vanhemmat

Illan jaksossa päästiin synnytyssaliin asti.



Kuva 30. *Biologinen kello* (2010) (vas.) ei koskaan toteutunut. Tarkoituksena oli, että lapsi olisi saanut alkunsa keinohedelmöityksellä. Lapsi tuntemattoman kanssa (2020) sen sijaan eteni aivan synnytyssaliin asti (oik.) Lähteet: [Yle 17.2.2010](#) & [IL 11.5.2020](#).

Suomalaisia pitkäkestoisia perhearkea tarkastelevia niin sanottuja ”seurantaformaatteja” ei juuri ole, mutta esimerkiksi jaksopohjaisia lasten huonokäyttösisyyttä ja perheongelmia käsitteleviä ohjelmia kylläkin. Esimerkkeinä *Pelasta perheemme* ja *Super Marjo!* vuodelta 2014 sekä *Super Nanny Suomi* vuodesta 2019. Discovery+ markkinoi vuonna 2021 *Gossip Moms Suomi* -sarjaa (Kuva 31), jossa seurataan neljän kohujulkisäidin raskautta, synnytystä ja perhearkea. Suomessa on ennenkin esitetty sarjoja, joissa on seurattu suomalaisia lapsiperheitä kuten esimerkiksi *Toisenlaiset äidit* (2014–2016) ja *Teiniäidit* (2012), jotka nekin toki puhututtivat yleisöä, mutta ohjelmia ei kuitenkaan myyty selkeästi vanhemman kohujulkisuustaan avulla.

Lasten mukanaolo Gossip Moms -sarjassa huolestutti tutkijan: "Mikä on tv-formaatin tarkoitus?"

Neljä julkisuudesta tunnettua äitiä raottavat perhearkea uudessa Gossip Moms Suomi -sarjassa.



Kuva 31. Suomen ensimmäiseen Gossip Moms -ryhmään kuuluivat (vasemmalta oikealle) Henna Kalinainen, Sini Ariell, Vilma Karjalainen ja Maisa Torppa. Lähde: [IL 15.9.2021](#).

Myös tietyt osallistujien perhe-elämänvalinnat ja -tavat aiheuttavat kohua kerta toisensa jälkeen. Yksi tällainen oli Erilaiset äidit -ohjelmassa nähty luomukotisyntyys vuodelta 2012, joka oli yksi eniten mielipiteitä jakanut jakso. Luomuperhe halusi synnyttää esikoisensa kotona lääkärin varoittelusta huolimatta. Suomessa on lähes aina totuttu synnyttämään sairaalassa ja kotisyntymystä pidetään lähtökohtaisesti "erikoisuuden" tavoitteluna, johon sisältyy omia lääketieteellisiä riskejä. Synnytys ja sitä seurannut perhe-elämä sujuivat kuitenkin hyvin. (Kuva 32)

"Epäiltiin, että leikimme lapsemme hengellä" - Erilaiset äidit -sarjan perhe kertoo nyt kuvausten jälkeisestä kohusta

Lapsen syntymä myllertää tavallisenkin perheen arjen, mutta miten vauvuusien prässistä selvisi Erilaiset äidit -sarjan luomuperhe?

JAA

KOMMENTIT



Kuva 32. Luomuperheen synnytykokemuksia ja perhe-elämän jatkoa seurattiin mediassa myöhemminkin. Lähde: [IS 10.9.2014](#).

Perhekuvaukset ovat nykyään tosi-tv:ssä moninaistuneet, mutta eniten huomiota saavat ohjelmissa nähtävät ääritapaukset. Lähtökohdiana on provokatiiviselle televisiolle ominainen idea siitä, että käsiteltävässä perheessä täytyy olla jotain todella erikoista. (Tuomi 2019, 61)

Kuolema/Hengenvaara

Mediatutkija Veijo Hietala on todennut vuonna 2016 *Etelä-Suomen Sanomissa* tosi-tv-ohjelmista: ”Vain kuolema on enää tabu, mutta eiköhän sekin vielä nähdä.” (Ks. [ESS 21.10.2016](#)) Syntymän lisäksi kuolema on pitkään ollut yhteiskunnassa tabu, ja siihen toivotaan suhtauduttavan tietyllä pieteetillä ja vakavuudella. Kuolema on yksi pyhyden raja-arvo, jota tosi-tv:n näkökulmasta ei nähdä sopivana lähestyä. Kärjistäen ilmaistuna se on liian julkista, liian epämoraalista ja liian viihteellistä. (Venäläinen 2010; Pessi et al. 2018, 7; Tuomi 2022b) Venäläinen (2010) on todennut, että jos shokeeraavuutta, kiinnostavuutta ja rajojen koettelemista pidetään tositelevisiolle ominaisina piirteinä, kuolema on tässä mielessä ”kehityksen huippu”, jota kuitenkin on kritikoiden ja katsojien voimakkaiden reaktioiden vuoksi lähestyttävä varoen (Venäläinen 2010, 138). Aihe on omalla tavallaan pyhä, ja juuri siksi yksi varhaisimmista kuolemaa ja tosi-tv:n ja dokumentaarisuutta yhdistävä Yleisradion ohjelma *Viimeiset sanani* herättikin paljon polemiikkaa vuonna 2009 (Kuva 33). Sarja ilmestyi viivästysten jälkeen vuonna 2013. Yleisradion mukaan kohu oli loppujen lopuksi vaikuttanut sarjaan ”positiivisesti”. (Yle 4.4.2013)

Kova pula kuolevista - Ylen kohu-tv-sarja viivästyy

Yleisradion tilaaman kuolevista ihmisistä kertovan tv-dokumentin *Viimeiset sanani* esittäminen lykkääntyy.

➔ JAA



Kuva 33. Kuolema on Suomessa aiheena tabu, minkä vuoksi sen viihteellistämistä edes dokumentin muodossa on pidetty äärimmäisen huonona ideana. Lähde: [IS 23.1.2009](#).

Toisaalta kuolemaa on todistettu suorissa tv-lähetyksissä jo vuosikymmeniä sitten. Tunnettuna esimerkkinä komediatähti Tommy Cooperin live-kuolema vuonna 1984 ([YouTube 10.3.2023](#)). Miljoonat katsojat olivat virittäytyneet katsomaan varieteohjelmaa *Live From Her Majesty's* ja näkivät reaaliajassa Cooperin kärsivän massiivisesta ja kohtalokkaasta sydänkohtauksesta lavalla. Toisaalta kuoleman viihteellistyminen ja siihen liittyvä jatkuva tirkistelyn tarve näkyy nykyisin myös yksityisten ihmisten sosiaaliseen mediaan tuottamissa sisällöissä. Esimerkiksi verkkoon on ladattu paljon erilaisia väkivaltaisuutta ja kuolemaa sisältäviä videoita,

jotka näyttävät materiaalia auto-onnettomuuksista, verestä ja jopa ruumiinosista onnettomuuspaikoilla. (Tuomi 2022b, 58-59) Omaa groteskia ääripäätä edustaa globaalilla tasolla Facebook-livessä nähdyt itsemurhat. (Tuomi 2022b, 59)

Nykypäivänä kuoleman ja väkivallan viihteellinen käyttö herättää yhä laajaa eettistä keskustelua, ja onkin noussut pysyväksi kohujen materiaaliksi erityisesti tosi-tv-pohjaisen true crime -genren uuden tulemisen myötä. Erityisesti true crime -tarjontaa eli tosielämän rikoksia käsitteleviä ohjelmia on tänä päivänä paljon niin televisiossa kuin podcasteissakin, joissa henkirikokset heräävät viihteenä eloon. (Tuomi 2022b, 52)

Autenttisuus tuo tarinoihin jännitystä, lisäksi true crime hyödyntää tiettyjä esityskonventioita ja puhetapoja vedotakseen yleisöön. Groteskit väkivallan kuvaukset, karmivat ihmiskohtalot, haastateltujen läheisten aidot kyynelleet, murhahetken deskriptiivinen kuvaus sekä asiantuntijoiden käyttö osana kerrontaa ja ohjelmien autenttisuutta rakentavat true crimesta vetoavaa ja provokatiivista genreä. (Tuomi 2022b, 52) Rikollisuuden ja väkivaltakuvastojen valjastaminen viihteellisiin ja kaupallisiin tarkoituksiin on herättänyt yhä enemmän eettisiä kysymyksiä. True crimen eettiset ongelmat liittyvät usein uhrin ja erityisesti elossa olevien omaisten oikeuksiin. (Tuomi 2022b, 55) Yksi lajin tärkeimmistä eettisistä kysymyksistä onkin se, miten rikosten uhreihin suhtaudutaan. Yleisradion true crime -ohjelma *Rikollinen mieli* sai asiasta paljon kritiikkiä vuonna 2019, kun käsiteltyjen rikosten uhreja ei ollut informoitu asiasta, ja eräs uhri oli tunnistettavissa jaksosta (Kuva 34). Tämä johti muun muassa jakson poistamiseen Yle Areenasta. (IS 6.11.2019)

Ylen uusi rikossarja saa jo ennakkoon täystyrmäyksen: "sosiaalipornoa", "kerta kaikkiaan pöyristyttävää", "aivan moraalitonta"

Yle on myöntänyt Iltalehdelle, että *Rikollinen mieli* -sarjan tuotanto ei ole informoinut uhreja sarjan tekemisestä.



Kuva 34. Yleisradion *Rikollinen mieli* -sarjan tuotannosta ei ollut oltu yhteydessä rikosten uhreihin, mikä herätti järkytystä ja arvostelua. Lähde: [IL 10.10.2019](#).

Yksi viihteellistymisen tuoma näkökulma niin true crime -tarjontaan kuin rikosuutisointiinkin on rikollisuuden ja rikollisten esittäminen glorifioivaan, välillä jopa kiiltokuvamaiseen, tapaan. (Tuomi 2022b, 57) Esim. *Katiska*-dokumentti (2019) herätti suurta kohua yleisössä, kun ohjelman koettiin valkopesevän rikollisuutta ja esittävän huumoririkollisuudesta syytetyn tekijän menestyneenä liikemiehenä. (Tuomi, [Satakunnan Kansa 15.9.2020](#)) (Kuva 35).

Niko Ranta-ahosta kertovaa Katiska-dokumenttia kritisoidaan ankarasti somessa: "Hävetkää!"

Neliosainen Katiska-dokumenttisarja Nelosen Ruutu-palvelussa on saanut aikaan negatiivista keskustelua somessa.



Kuva 35. Katiskan nähtiin esittävän raa'an huumorikollisuuden vaaleanpunaisten lasien läpi viihteellisyys ja kaupallisuus edellä. Lähde: [IL 11.8.2020](#).

Kuoleman mahdollisuus tosi-tv:ssä ja sen ympärillä pyörivä makaaberin retoriikka on tunnistettavissa koko tosi-tv:n elinkaaren ajalta. Retoriikka korostuu myös muissa ohjelmissa, vaikkapa *Possen* (2014) stunttien yhteydessä, joissa usein muistutetaan, että "tämä on vaarallista ja tähän saattaa vaikka kuolla". (Tuomi 2019, 58) Riskitilanteita ja epäonnistumisia on nähty – muun muassa vuonna 2016 – jolloin esille nousi sarjan tekijöiden vastuu osallistujien hyvinvoinnista (Kuva 36).

Stuntti epäonnistui Possessa karmealla tavalla – sukeltajat riensivät pelastamaan pariskuntaa vedestä: 8 murtunutta kylkiluuta ja ruhje keuhkoissa

Lauantaina Posse-ohjelmassa nähtiin pahasti pieleen mennyt stuntti, kun Heini ja Janne hyppäsivät liikkuvasta autosta veteen.

JAA

KOMMENTIT



Kuva 36. Posse-ohjelmassa keskeisessä osassa julkisivieraiden lisäksi ovat joka jaksossa nähtävät stuntit. Lähde: [IS 5.11.2016](#).

Yleisesti ottaen yksilön selviytymistaistelut ovat aina vedonneet katsojaan. Tämä näkyy myös tosi-tv:n puolella, ja lajityypin kehitystä on pitkään peilattu juuri ajatukseen tosielämän ihmisjähdistä. Ajatusta uudelleen siivitti Netflixin *Squid Game* (2021), ja käsittelin aihetta *Satakunnan Kansan* kolumnissani samana vuonna. (Tuomi, *Satakunnan Kansa* 6.11.2021) Mitä jos olisi olemassa formaatti, jossa vastustajien tosi-tv:n kilpailuformaateille ominainen ”putoaminen” tapahtuisikin kuoleman kautta? Populaarikulttuurissa ilmiö on tuttu vaikkapa elokuvista *Juokse tai kuole* (Running Man 1987), *Battle Royale* (2000) ja *Nälkäpeli* (The Hunger Games 2012). Tosi-tv-kentällä on nähty formaatteja, jotka ovat voineet olla välillä jopa hengenvaarallisia. Osallistujia on loukkaantunut formaatissa, jossa on pitänyt suorittaa, ammattilaisillekin vaarallisia, tehtävälajeja (*The Jump* 2014), naisia on viety viidakkoon synnyttämään (*Born in the Wild* 2015) sekä lapsia on laitettu elämään omillaan (*Kid's Nation* 2007) ja on katsottu, miten he ovat pärjänneet. Toisaalta, lähes aina kyseessä on suunniteltu markkinointitemppu – vaarallisuuden korostaminen tuo aina lisää silmäpareja television ääreen. *The Ultimate Escapessa* (2021), jota Discovery+ kuvaa ”maailman brutaalimmaksi pakopeliksi”, Jukka Hildén vipataan alussa puolialastomana luonnon armoille (Kuva 37). Tekijät korostavat tilanteiden aitoutta ja kovuutta. Missään kohtaa selviytyjä ei kuitenkaan ole tuotannon tai avun ulottumattomissa, ja se on herättänyt katsojissa epäuskoa ja jopa halveksuntaa. Tällaista keinotekoista vaaran tuntua onkin toisinaan nimitetty, tosi-tv:n hengessä, ”pelkopornoksi”.

Jukka Hildén tiputetaan hurjassa uutuussarjassa keskelle hyistä erämaata: alkaa uskomaton selviytymistaistelu äärimmäisissä olosuhteissa

Ultimate Escape Suomi -ohjelmassa sukellaan Jukka Hildénin ja lukuisten julkisuudesta tuttujen henkilöiden kanssa äärimmäisiin olosuhteisiin.

JAA



Kuva 37. ”Uutusohjelma saa katsojankin hytisemään kylmästä”, mainosti Discovery *Ultimate Escape Suomi* -ohjelmaa. Mainostettu aito kuolemanvaara oli pelkkä markkinointikikka. Lähde: *IS* 27.9.2021.

Vuonna 2017 julkisuuteen nousi venäläisen liikemiehen Siperiaan sijoittuva tosi-tv-konsepti *Game2: Winter*. Sitä markkinoitiin tuotantona, jossa murhaaminen ja raiskaaminen olisivat sallittuja. Tämä herätti järkytystä, mutta myös yleisempää keskustelua tosi-tv:n sisällöllisistä linjauksista. Outo, osin pelottavaakin on, että halukkaita osallistujia ilmaantui ympäri maailmaa. Jopa Suomessa tosi-tv:stä tuttu nimi ehti ilmoittaa hakeneensa ohjelmaan. Luonnollisesti ohjelmaidea lopulta kuitenkin paljastui uutisankaksi, mediatempaukseksi. (Tuomi, *Satakunnan Kansa* 6.11.2021)

Eläinsuojelu

Yhtenä kohujen alateemana ovat vuosien aikana toimineet eläimet, eläinsuojelu sekä eläinten oikeudet (Salomäenpää 2010). Lapsien tavoin eläimet voidaan luokitella tosi-tv:ssä viattomiksi sivullisiksi, joita saatetaan toisinaan kohdella kaltoin – joko vahingossa tai tahallaan. Vuosien ajan on eläinten oikeuksia ajavat tahot kritisoineet eläinten roolia tosi-tv-ohjelmissa. Ensimmäisiä eläinten hyvinvointiin liittyviä kohuja on synnyttänyt *Pelkokerroin* (2008), joka sai eläinsuojeluliitto Animalian pyytämään selvitystä Neloselta ja tuotantoyhtiö Solar Televisionilta – ohjelma oli Animalian mielestä vastoin Suomen eläinsuojelulakia. Sarjan tarkoituksena oli mitata kilpailijoiden sietokykyä erilaisilla eläimiä hyväksi käytävällä tavalla. Sarjan jaksot oli kuvattu Argentiinassa, jossa ei ollut erillistä eläinsuojelulakia. (Ks. [IS 23.9.2008](#))

Toinen kohua herättänyt sarja oli TV2:lla esitetty *Tallitähdet* (2008). Ruotsalaisformaattiin perustuneessa realitysarjassa tunnetut suomalaiset opettelivat muutamassa viikossa ratsastamaan hevosella. Pudotuspelityyppisessä kilpailussa voittajaksi selviytynyt ratsastaja voitti tallityölleen tai -pojalleen oman hevosen. Hyvänmielen sisällöksi tituleeratun ohjelman loppupuolella nähtiin kuitenkin episodi, jossa julkkiskoomikko suuttui hevoselle, ja löi sitä nyrkillä päähän (Kuva 38).

Ismo Leikola löi hevosta

Stand up -koomikko sai potkut Tallitähdet-ohjelmasta.



KOOMIKON PUHETTA Stand up -koomikko Ismo Leikolan huumori ei riittänyt ymmärtämään miksi hevonen ei totellut. ESA PYYSALO

Kuva 38. Ismo Leikola aiheutti skandaalin Tallitähdet-ohjelmassa lyötyään hevosta turpaan. Lähde: [IL 29.9.2008](#).

Vuonna 2013 taas puhututti TV5:ssa pyörinyt *Maatilan prinsessat* -sarja, jota markkinoitiin premissillä ”mitä tapahtuu, kun kymmenen julkisuudesta enemmän tai vähemmän tunnettua kaunotarta jättää kaupungin sykkeen taakse ja muuttaa maatilalle?” Kohun nostatti tapaus, jossa sarjan prinsessat epähuomiossa trimmasivat lampaat vereslihalle. Tämä koetteli eläinrakkaiden katsojien hermoja, ja vaati lopulta Maatilan prinsessat -ohjelmaa esittävän TV5:n tiedotuspäällikön rauhoittelua: ”eläinheimisten ei ole syytä huolestua jakson tapahtumista. Kyse oli pienestä vahingosta. Lampailla ei ole hätää ja ne voivat hyvin”. ([Voice 9.10.2013](#))

Vakioiteemana eläintensuojeluun liittyviä kohuja löytyy lähivuosiltakin. *Arman ja viimeinen ristiretki* -sarjassa (2018) Arman kohautti metsästäessään inuitien kanssa valaita ja hylkeitä, jalassaan jääkarhusta tehdyt

housut. Kenties tuorein kohu on Yleisradion *Elämäni biisi* -ohjelman ympäriltä vuodelta 2021, jolloin jaksoon osallistunut vieras sai katsojat raivostumaan. Mukaan pyydetty kuvataiteilija Teemu Mäki on tunnettu muun muassa vuonna 1988 julkaistusta *Sex and Death* -videosta, joka tunnetaan myös kissantappovideona – taiteilija tappaa siinä eläinsuojeluyhdistykseltä hankkimansa kissan kirveellä. Hän sai teosta eläinräökkäystuomion. Tämän vuoksi useat sarjan katsojat tuomitsivat taiteilijan pyytämisen ohjelmaan aliarvoisena vetona. (IL 13.11.2021; Kuva 39)

Elämäni biisin vieras sai katsojat raivostumaan: "Hävetkää!"

Raivon nostatti somessa kuvataiteilija Teemu Mäki.



Kuva 39. Valaiden ja hylkeiden metsästys sekä kissantappovideot tosi-tv:n provokatiivisina tehokeinoina. Lähteet: IL 13.11.2021 & Seiska 6.10.2018.

Lopuksi

Katsauksessa on käyty läpi retrospektiivisesti kotimaisen tosi-tv:n historiaa viimeisen neljänkymmenen vuoden ajalta. Tarkastelu osoittaa, että alan juuret ovat monisyiset ja ilmiön takaa löytyy useita tv-formaatteja, joita ei yleensä lasketa osaksi tosi-tv:n historiaa. Tähän voidaan laskea esimerkiksi pioneerikokeiluksi laskettava *Aikapommi* (1983), ajankohtaismakasiiniohjelma *Karpolla on asiaa* (1983–2007) tai vaikkapa treffiohjelma *Napakymppi* (1985–2002). Tutkimuksissa on aikaisemminkin viitattu näiden ohjelmasarjojen merkitykseen, mutta tässä katsauksessa ne toimivat tärkeinä mediahistoriallisina esimerkkeinä ja vertailukohtina siirrettäessä tarkastelun painopistettä lähemmäksi 2020-lukua. Tutkimuksen perusteella huomaa, kuinka tietyt teemat ja niiden alaiset tosi-tv-formaatit ovat tuotannossa vuodesta toiseen ja muodostavat toistuvia, tunnistettavia teemoja, joilla on kaikilla monisyinen kehityshistoria takanaan.

Tosi-tv -formaatit myös aiheuttavat toisiaan muistuttavia kohuja ja skandaaleja. Tutkimuksessa esiin nostettu seksi/sekuaalisuus -teema on näistä yksi tavanomaisin. Seksi on pitkään ollut suomalaisille arka puheenaihe ja Suomi on tässä suhteessa ollut hyvin pitkään varsin konservatiivinen maa. Suomen mediaympäristöä leimaa menneiltä vuosikymmeniltä omaksuttu puritaaninen asenne, jota vasten erilaisten moraal- ja mediapaniikkien historiaa voi peilata. Kaikenlainen "irstauteen" ja "riettauteen" liittyvät asiat ovat aina herättäneet tunteita – varsinkin jos siihen yhdistetään vielä huonot käytöstavat ja alkoholin kuluttaminen. Väkivallan ja kuoleman kuvaukset ovat myös olleet erityisen tabuja aiheita. Vuosikymmenien mittaan tämä on näkynyt jopa lainsäädännön ajoittaisena kiristymisenä (erityisesti videolain voimaantulo vuonna 1987). Toisaalta median kaupallistuminen ja yleensä kulttuurin liberalisoituminen ovat aiheuttaneet sen, että nykyisin kohuja ja skandaaleja synnyttävien tosi-tv -ohjelmien rima on koko ajan siirtynyt yhä ylemmäs. Sitä mikä oli vielä 20 vuotta sitten arveluttavaa ja normeja ravisuttavaa televisiossa, pidetään nykyisin melko tavanomaisena ja rutiininomaisesti toistettuna media-aineistona.

Kaikki liittyy lopulta Suomen sosiaalikkulttuuriseen historiaan. Suomen mediaympäristö on muotoutunut nykyiseen tilaansa tilanteesta, jossa kaikki viihteellinen on nähty epäilyttävänä tai jopa turmiollisena. Vuosikymmenien mittaan tapahtunut seksuaalisuuden vapautuminen on näkynyt televisiotarjonnan lisäksi myös muualla. Seksuaalisuuteen suhtautuminen on muuttunut esimerkiksi verrattaessa *Miljonääri-Jussin* seksipuheita ja nykypäivän avointa seksin harjoittamista niin sanottuun parhaaseen katseluaikaan. Jotkut teemat siis ovat vain muuttuneet entistä raflaavammiksi ajan saatossa. Sosiaalinen media myös muokkaa jatkuvasti ajatuksia seksuaalisuuden julkisuudesta. Samoin esimerkiksi *Alaston Suomi* -sivustolla nykyään jo yhä useampi esiintyy tunnistettavasti, ja se muuttaa ajatusta julkisesta seksuaalisuuden kulttuurista.

Tällä hetkellä, jos katsotaan Suomen tosi-tv:n tarjontaa ja sen kontroversiaaleja muotoja, voidaan huomata, että kenties tietty rietastelu ja törky ovat paikoin jo turhankin normalisoituneita. Mikä ennen oli täysin häpeällistä, on tällä hetkellä jo osittain ylpeyden aihe. Anonyymi meemitili *Pieruperse* kuvaa hyvin niin tosi-tv:n kuin asenteidenkin historiallista muutosta (Kuva 40).



Kuva 40. Anonyymin Porilaisen Pieruperseen meemi kuvaa osuvasti tosi-tv:n kulttuurista muutosta kahdenkymmenen vuoden perspektiivillä. Lähde: [Pieruperse 4.5.2021](#).

Myös ajankohtaiset ilmiöt, jotka eivät samalla intensiteetillä olleet tunnistettavissa vielä 20 vuotta sitten, ovat nyt esillä paljon vahvemmin. Näitä teemoja ovat esimerkiksi tasa-arvo, vähemmistöt ja ilmastoasiat. Näiltä osin tutkimus osoittaa, että tosi-tv:n viihteen tarjonnassa on myös runsaasti myönteiseksi katsottavia rinnakkaisvaikutuksia. Tosi-tv:n luokittelu pelkäksi ”roskaksi” harvoin vie tulkintahorisonttia ja alan tutkimusta eteenpäin vaan lokeroi ja väheksyy ilmiötä. Tosi-tv:n moninaisuuden vuoksi sen törkyisyydestä on nykyään vaikeampi vetää yleistyksiä. Tosi-tv:n kohahduttavuus ei siis suinkaan ole lähihistorian juttu, vaan se on genrenä myynyt itseään shokeeraavuudella jo alkuajoistaan lähtien. Näen, että provokatiivisuus kuitenkin muuttui tietynlaiseksi valtavirran moodiksi 2010-luvun loppupuolella, jolloin maksullisten suoratoistopalvelujen paine johti lineaari-TV:n kanavat taisteluun katsojista yhä kyseenalaisimmilla sisällöillä. (Tuomi 2022a, 2–3) Aiempi tutkimus myös osoittaa miten provokatiiviset tehokeinot ja markkinointitavat myös siirtyivät jopa Yleisradion asiadokumentteihin asti. (Tuomi 2019, 72) Katsauksessa esitellyt mediaesimerkit osoittavat, että usein televisioformaatteihin liittyvien kohujen ja skandaalien takana on myös Yleisradion tuotannot ja niiden käsittely mediajulkisuudessa. Toki, kuten todettua, yhtenä vaikuttavana tekijänä taustalla saattaa olla ”ei minun verorahoillani” -mentaliteetti.

Tekstissä aiemmin esitellyt kohuja synnyttävät teemat toistuvat säännönmukaisesti, joka omalla tavallaan viittaa siihen, että kohujen aiheuttajiin ei koskaan siis reagoida tai niitä ei ainakaan ole uskottavasti käsitelty. Toisaalta vakiokohu-teemoja halutaan myös aktiivisesti hyödyntää suurempien katsojalukujen toiveessa. Moraalipaniikki lähinnä ruokkii skandaalin logiikkaa, joka usein vaikuttaa olevan ennalta suunniteltu osa

tositelevisio-ohjelmien markkinointia. Moraalinen paheksunta ei johda oletetun moraalittomuuden vähenemiseen vaan päinvastoin sen tuotannon ja suosion kasvuun, kun moraalisuuden ympärille tuotetut skandaalit koodataan osaksi ohjelmaformaatteja. (Venäläinen 2010, 131; Tuomi 2022a)

Kohauttavien tosi-tv-sarjojen suosio on luonnollisesti yksi syy sille – syntyneestä vastustuksesta huolimatta – miksi niitä yhä televisiossa nähdään. Kyseisiä ohjelmamuotoja ei tuotettaisi, ellei niitä katsottaisi laajasti. Provoisoivat, arvomaailmaa ja yleisnormeja ravistelevat teemat ja sisällöt synnyttävät aina, ajasta riippumatta, reaktioita ja tuovat siten katsojia. Hautakangas (2007) on jo aikoinaan muistuttanut ironisen tulkinnan mahdollisuuden olemassaolosta ja sen keskeisyydestä myös tosi-tv:n viehätöksessä ja suosiossa: korostuneet tunneilmaisut, karrikoidut henkilöt ja erilaisiin kriiseihin liittyvät sensationaliset juonenkäännteet voivat tuntua naurettavilta ja johtaa ironiseen tulkintaan. Tosi-tv:n synnyttämä tulkintakehys antaa mahdollisuuden tunnistaa ilmiön ironian, karikatyrismen, jonka kautta ohjelmia voi aina katsoa myös pilke silmäkulmassa. Aikaisemmin yhteiskunnallisen intellektuellin varassa toimineessa modernissa televisiokulttuurissa, myöhäismodernissa yhteiskunnassa rajattu asiantuntijan rooli annetaan katsojalle. (Ruoho 2007, 133) Katsojien ohjelmaavalinnat määrittävät samalla yhä enemmän sitä, mikä ymmärretään laaduksi. Monimerkityksisyyttä, ironiaa ja camp-asennetta on pidetty ominaisena postmodernille kulttuurille jo 1990-luvun lopussa: ”tiedostavan ja mediakriittisen katsojan ei tarvitse, eikä hän suorastaan saakaan, ottaa mitään vakavissaan, vaan kaikki on yhtä aikaa sekä naurunalaista että nautittavaa, cool”. (Ang 1996; Hietala 1996; Hautakangas 2007) Jukka Sihvonen on todennut asiantilasta jo vuonna 2004, että ”mediakulttuurin ytimessä onkin yksilö, jota määrittää ikävystyneisyys, levottomuus ja ennen kaikkea itsekeskeisyys”. (Vrt. Sihvonen 2004, 12)

Ja sitten taas toisaalta, tosi-tv:tä nyt muutaman vuosikymmenen seuranneena, koen, että kohu voi syntyä ihan mistä vain. Ilman, että sillä on mitään tekemisestä sen enempää yhteiskunnassa vallitsevien asenteiden kuin arvojenkaan kanssa. Katsauksessa käsittelemäni kotimaisen tosi-tv:n historia osoittaa, että eri ohjelmaformatit ja niiden teemat ovat osin vakiintuneita, mutta niihin reagointi yleisön toimesta elää ajan mukaan. Tämä näkyy provokatiivisten teemojen ja niihin liittyvien rajojen jatkuvana hakemisena. On joka tapauksessa selvää, että tosi-tv on tullut vallitsevaan mediamaisemaan jäädäkseen, ja se tulee pysymään jatkossakin mielipiteitä jakavana, mutta monimerkityksellisenä televisiotuotannon muotona.

Työnjako:

Pauliina Tuomi: tutkimuksen toteutus (aineisto + analyysi) ja teksti

Petri Saarikoski: tekstin toimittaminen, kommentointi ja faktantarkistus

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 8.11.2023

Formaatit eli käsitellyt Suomi-versiot aakkosjärjestyksessä kanava- ja esitystietoineen

Aatami etsii Eevaa Suomi (Nelonen 2015)

Aikapommi (Yle 1983)

Akvaario (Yle 2000)

Amazing Race Suomi (Nelonen 2023–)

Arman ja viimeinen ristiretki (Jim 2013–)

Big Brother Suomi (SubTV 2005-2014, Nelonen 2019–2022)
Biologinen kello (2010)
Gossip Moms Suomi (Discovery+ 2021–)
Elämäni biisi (Yle 2019–)
Ensitreffit alttarilla (MTV Ava, MTV3 2015–)
Erilaiset äidit (Ava 2012–)
Ex in the City Suomi (Discovery+ 2021–)
Extreme Duudsonit (MoonTV 2001–)
Gonzo-tv (Nelonen 1999–2000)
Heartmix (Yle 1996)
Idols Suomi (MTV3 2003-2009, Nelonen 2010–)
Jatkoaika (Yle 1967–1969)
Kakola (Yle 2010)
Kalajoen hiekat (TV5 2011)
Karpolla on asiaa (MTV3 1983–2007)
Katiska-dokumentti (Nelonen 2019)
Kuorosota (Nelonen 2009–2011)
Lapsi tuntemattoman kanssa (2020–)
Love Island (Sub/MTV3 2018–)
Maatilan prinsessat (TV5 2015)
Madventures (SubTV 2002–)
Marja Hintikka Live: Vanhempien seksikoulu (Yle 2015)
Mikkosten maailma (Nelonen 2009)
Miljonääri-Jussi (MTV3 2004)
Naked attraction Suomi (TV5 2020–)
Napakymppi (Yle/MTV3 1985–2002)
Päivänlööppi (Nelonen 1997)
Noora menee naimisiin (Nelonen 2006)
Noriko Show (SubTV 2004)
Olet mitä syöt (MTV3 2018–)
Paratiisihotelli Suomi (Nelonen 2015–)
Pelkokerroin Suomi (Nelonen 2008–)
Posse (MTV3 2014–)

Rakas, sinusta on tullut pullukka! (Sub, 2013–)
Revenge body with Martina Aitolehti (2022–)
Rikollinen mieli (Yle 2019–)
Seikkailu Robinson Suomi (Nelonen 2004–2005)
Selviytyjät Suomi (MTV3/Nelonen 2013–)
Sex Tapes Suomi (Nelonen/Discovery 2020–)
Sinkut paljaana (Yle, 2021–)
SubMarine (SubTV 2003)
Suomen surkein kuski (MTV3, SubTV 2012–)
Suomineidot (Yle 2021)
Tallitähdet (Yle 2008)
Temptation Island Suomi (Liv/Nelonen, Temptation Island, 2015–)
Teräspallit (SubTV 2010–2012)
The Ultimate Escape (Discovery+ 2021–)
Toisenlaiset äidit (Nelonen, 2014–)
Totuuden hetki (MTV3 2009)
Undressed Suomi (TV5/Discovery+ 2023–)
Vain elämää (Nelonen 2012–)
Viimeiset sanani (Yle 2014)

YouTube-videot

Tommy Cooper Dies On Stage 10.3.2023, <https://www.youtube.com/watch?v=0-GEpsHM6ww>

Instagram

Pieruperse, <https://www.instagram.com/pieruperse/>

Lehtiaineisto ja verkkosivustot (uutisoinnit vuosikymmeniltä 1980–2020)

Etelä-Suomen Sanomat (ESS)

Helsingin Sanomat (HS)

Ilta-Sanomat (IS)

Iltalehti (IL)

Kaleva

Kaupunkikanava

Kauppalehti

MTV3 Uutiset

Satakunnan Kansa

Seiska

Uusi Suomi

Voice

Yleisradio (Yle)

Tutkimuskirjallisuus

Adut, Ari. 2005. A theory of scandal: Victorians, homosexuality, and the fall of Oscar Wilde. *American Journal of Sociology*, 111(1): 213–248.

Ang, Ien. 1996. *Living room wars: rethinking media audiences for a postmodern world*. Routledge, London & New York.

Aslama, Minna. 2002. Tosi-tv:n todellinen maailma. *Media & Viestintä*, 25(1).

Cardwell, Sarah. 2007. "Is quality television any good? Generic distinctions, evaluations, and the troubling matter of critical judgement". Teoksessa Janet McCabe & Kim Akass (toim.) *Quality TV. Contemporary American television and beyond*. London: LB Tauris, 19–34.

Dahl, David. 2016. "Imagining the Monica Lewinsky scandal on social media". Teoksessa *Scandal in a Digital Age*, toimittaneet Hinda Mandell ja Gina M. Chen, 69–74. New York: Palgrave Macmillan.

Hautakangas, Mikko. 2007. "Vertaismelodraamaa taviksista taviksille. Katsaus suomalaisen todellisuustelevisiohistoriaan". Teoksessa Wiio, Juhani (toim.) *Televisio viisi vuosikymmentä. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat*. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 384–402.

Herkman, Juha. 2005. *Kaupallisen television ja iltapäivälehtien avoliitto – median markkinoituminen ja televisioituminen*. Tampere: Vastapaino.

Hellman, Heikki. 1993. "Kanavavalinta ja television uusi kilpailutilanne", *Elävän kuvan vuosikirja 1993*, 42–51. Suomen elokuväsäätiö, 1993.

Hietala, Veijo. 1996. *Ruudun hurma. Johdatus tv-kulttuuriin*. YLE Opetuspalvelut, Helsinki.

Hietala, Veijo. 2000. Tosi-tv: neorealismia vai realismin simulaatiota? *Lähikuva* 4/2000.

Hietala, Veijo. 2007. *Media ja suuret tunteet: johdatusta 2000-luvun uusromantiikkaan*. BTJ Kustannus, Helsinki.

Hill, Annette. 2005. *Reality TV: Factual Entertainment and Television Audiences* (1st ed.). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203337158>

Keinonen, Heidi. 2013. "Tämä ei ole tosi-tv:tä, tämä on totta": Geneerinen neuvottelu Iholla-sarjassa". *Lähikuva* 1/2013, 32–47.

Kupoli, 1992. *Kulttuuripolitiikan linja*. Komitearaportti 36. Opetusministeriö, Helsinki.

- Laine, Tarja. 2001. *Ylpeys ja ennakkoluulo: Viktoriaanista häpeää postmodernissa televisiossa*. Teoksessa: Koivunen, Anu & Paasonen, Susanna & Pajala, Mari (toim.). *Populaarin lumo – mediat ja arki*. Turun yliopisto, Turku. s.351–366.
- Laaksonen, Salla-Maaria & Essi Pöyry. 2018. "Pahastumista vai politiikkaa: Sosiaalisen median kohut affektiivisessä keskustelukulttuurissa". *WiderScreen 21 (3)*. <http://widerscreen.fi/numerot/2018-3/pahastumista-vai-politiikkaa-sosiaalisen-median-kohut-affektiivisessa-keskustelukulttuurissa/>
- Mast, Jelle. 2016. "The Dark Side of Reality TV: Professional Ethics and the Treatment of Reality Show Participants". *International Journal of Communication 10(2016)*, 2179-2200. <https://ijoc.org/index.php/ijoc/article/view/2444>
- Miller, William Ian. 1997. *The Anatomy of Disgust*. Cambridge & Lontoo: Harvard University Press.
- Nabi, Robin L, Erica N. Biely, Sara J. Morgan & Carmen R. Stitt. 2003. "Reality-Based Television Programming and the Psychology of Its Appeal". *Media Psychology 5:4*, 303–330. https://doi.org/10.1207/S1532785XMEP0504_01
- Natri, Santtu. 2003. "KELAA MITÄ SPEDEI!" *Journalismin ja viihteen rosoista rajankäyntiä Suomen televisiossa 2000-luvun alussa*. Journalistiikan pro gradu -tutkielma. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.
- Natri, Santtu. 2007. "Wallu Valpiosta Kaarle Kimpulaiseen. Kaapelin tulokkaat toivat rosojournalismin televisioon". Teoksessa Wiio, Juhani (toim.) *Television viisi vuosikymmentä*. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 237–245.
- Pessi, Anne Birgitta, Ville Pitkänen, Jussi Westinen & Henrietta Grönlund. 2018. *Pyhyiden ytimessä – Tutkimus suomalaisten arvoista ja pyhyiden kokemisesta*. Kirjapaino Öhrling. <https://skr.fi/serve/identiteettitutkimuksen-4-osa-pyhyys>
- Rantanen, Tytti. 2010. "Armotonta menoa – Huomioita tv-viihteen keskeisistä piirteistä 1990-luvun laman aikana". Taantuma ja taantumus 2/2010, *Hybrislehti*. <https://hybrislehti.net/armotonta-menoa>
- Ruoho, Iiris. 2001. *Utility drama. Making of and talking about the serial drama in Finland*. Tampere: University of Tampere.
- Ruoho, Iiris. 2007. "Suomalaisen television arvot. Julkisen palvelun televisio vastaan mainostelevision". Teoksessa Wiio, Juhani (toim.) *Television viisi vuosikymmentä*. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 122–133.
- Saarikoski, Petri. 2004. *Koneen lumo – mikrotietokoneharrastus Suomessa 1970-luvulta 1990-luvun puoliväliin*. Väitöskirja, yleinen historia. Turun yliopisto: Turku.
- Salokangas, Raimo. 1996. "The Finnish Broadcasting Company and the Changing Finnish Society", 1949–1996 in *Yleisradio 1926–1996: A History of Broadcasting in Finland*, ed.
- Rauno, Endén. Helsinki: YLE, 107–228.
- Salomäenpää, Ilkka. 2010. *Televisiomoraalin muutos suomessa – analyysi Helsingin sanomien mielipidekirjoituksista 1970–2003*. Licensiaatintyö, Jyväskylän yliopisto, Jyväskylä.
- Sihvonen, Jukka. 2004. *Mediatajan paluu*. Juva: LIKE WS Bookwell Oy.
- Sumiala-Seppänen, Johanna. 2007. "Joku raja ja loppu on saatava tällaisille keskusteluille! Jatkoaika ja kansallisten kertomusten konflikti 60-luvun suomalaisessa televisiossa". Teoksessa Wiio, Juhani (toim.) *Television viisi vuosikymmentä*. Suomalainen televisio ja sen ohjelmat. Tampere: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 280–291.
- Thompson, John B. 2000. *Political Scandal. Power and Visibility in the Media Age*. Cambridge: Polity Press.

- Tuomi, Pauliina. 2015. *Inviting the Audience : – Interactive, Participatory, and Social Television in Finland*. Artikkeliväitöskirja, Suomen Yliopistopaino Oy, Juvenes Print, Turku, Finland 2015. <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-6139-9>
- Tuomi, Pauliina. 2019. "Pakko katsoa?! Nykypäivän provokatiivinen televisiotuotanto mediateollisuuden muotona". *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 31(4), 48–79. <https://doi.org/10.23994/lk.77933>
- Tuomi, Pauliina. 2020-2021. "Törky tuottaa törkyä – paritusohjelmat ruokkivat vihapuhetta ja kiusaamista, Niko Ranta-ahon kiitokuvamainen glorifointi nosti karvat pystyyn, Lapsityövoimaa televisiossa?, Ilkeät naiset jyräävät TV-ruudussa? ja Saisiko olla tosielämän ihmisjahtia?". Satakunnan Kansa, kolumnit, mielipidetekstit: <https://www.satakunnankansa.fi/haku/?query=Pauliina%2BTuomi&category=kaikki&period=whenever&order=new>
- Tuomi, Pauliina. 2022a. "Puhtoisuuden illuusio: moraali- ja arvokäsityksiä ravistelevat televisiotuotannot mediassa". *WiderScreen* 25 (1-2). <http://widerscreen.fi/numerot/2022-1-2/puhtoisuuden-illuusio-moraali-ja-arvokasityksia-ravistelevat-televisiotuotannot-mediassa/>
- Tuomi, Pauliina. 2022b. "Kun rikollisuudesta ja kuolemasta tulee viihdettä: (Media)väkivalta viihteellistymisen näkökulmasta". *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 35(3), 52–63. <https://doi.org/10.23994/lk.121895>
- Tuomi, Pauliina. 2023. "Kaikki on sallittua tv-rakkaudessa? Rakkausrealityt nykytelevisiossa". *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 36(2), 73–88. <https://doi.org/10.23994/lk.136797>
- Valaskivi, Katja. 2002. *Leipää ja rinkiä*. Tampereen yliopisto, Tiedotusopin laitos, Julkaisuja. Sarja B; No. 43. Tampere.
- Valaskivi, Katja. 2008. "Translokaali televisio. Televisiotutkimus globaalia ja konvergenssia hahmottamassa". Teoksessa Heidi Keinonen, Marko Ala-Fossi & Juha Herkman (toim.): *Radio- ja televisiotutkimuksen metodologiaa. Näkökulmia sähköisen viestinnän tutkimiseen*. Tampere: Tampere University Press, 181–194.
- Valaskivi, Katja & Johanna Sumiala. 2014. "Circulating Social Imaginaries: Theoretical and Methodological Reflections". *European Journal of Cultural Studies* 17(3): 229–243.
- Valovirta, Elina. 2005. "Tosi queer? Seksuaalisuus viihteen muotona tositelevisiossa". *Lähikuva – Audiovisuaalisen Kulttuurin Tieteellinen Julkaisu*, 18(1), 82–89.
- Venäläinen, Juhana. 2010. *Työ, totuus ja elämä. Tositelevisioilmion yhteiskunnalliset ja kulttuuriset tulkinnat Helsingin Sanomien silmin 1990–2009*. Itä-Suomen yliopisto.
- Venäläinen, Juhana. 2016. "Vain elämyksiä? Autenttisuus, kohun kierto ja intermediaaliset arvoketjut Vain elämää -televisiosarjassa". Teoksessa Karkulehto, Sanna, Lähdesmäki, Tuuli., & Venäläinen, Juhana. (2016). *Elämykset kulttuurina ja kulttuuri elämyksinä: kulttuurintutkimuksen näkökulmia elämystalouteen*. Jyväskylän yliopisto.
- Watson, Jamie C. & Robert Arp. 2011. *What's good on TV? – Understanding Ethics through Television*. Chichester: Wiley-Blackwell.
- Ylijoki, Markus. 2003. "Kulttuuritunkeutuja ja lasten kasvatuksen vääristäjä? Videokeskustelu eduskunnassa 1980–1987". Kulttuurihistoria, Turun yliopisto: Turku.

Viitteet

[1]”Gonzo”-käsite yhdistetään yhdysvaltalaiseen toimittaja-kirjailija Hunter S. Thompsoniin, jonka underground-kulttuurista vaikutteita ottaneessa kirjoitustyyliässä yhdistyi kertojan omien havaintojen korostuminen ja vapaamuotoinen kielenkäyttö.

Pako Venäjältä – suomalaisten Venäjä-dokumenttien myöhemmät vaiheet

Jarkko Silén

jarkko.silen [a] wippies.fi

FM

Viittaaminen: Silén, Jarkko. 2023. ”Pako Venäjältä – suomalaisten Venäjä-dokumenttien myöhemmät vaiheet”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/pako-venajalta-suomalaisten-venaja-dokumenttien-myohemmat-vaiheet/>

Suomalaisten eri tyylisten elokuvadokumentaristien kiinnostus Venäjään alkoi hiljalleen 1980-luvulla ja varsinaiseksi buumiksi se yltyi Neuvostoliiton hajottua, kun maahan pääsi helposti kuvaamaan, ja toiminta jatkui vilkkaana 2000-luvun loppuun. Elokuvantekijät olivat kiinnostuneita erilaisista asioista rajan takana: monet sukulaiskieliä puhuvista ihmisistä ja heidän elinalueistaan, varsinkin Venäjän Karjalassa, toiset taas suurkaupunkien Pietarin ja Moskovan menosta. Tämä kiinnostus kuitenkin loppui, tai ainakin heidän aiheesta tekemänsä elokuvat loppuivat, dokumentaristien osalta hyvissä ajoin ennen Venäjän tekemää Krimin miehitystä vuonna 2014. Tähän vaikutti oletettavasti maassa tapahtunut ilmapiirin muutos, jonka dokumentaristit herkästi havaitsivat. Katsauksessa tarkastellaan suomalaisten Venäjä-dokumenttien historiallista kaarta, pääpainon ollessa vuoden 2003 jälkeisessä tilanteessa.

Avainsanat: dokumenttielokuvat, draamadokumentit, kansainväliset suhteet, suomalais-ugrilaiset kansat, Venäjä, Viena, Tšetšenia, Moskova

Johdanto

Venäjää käsittelevät suomalaiset dokumenttielokuvat tuntuivat vuosituhatosen vaihteessa olevan niin yleisiä, että maan dokumenttielokuvatuotantoon suhteutettuna voitiin puhua jonkinlaisesta buumista, ellei jopa lajityypistä. Syksyllä 2003 julkaistussa *Taju kankaalle – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa* -artikkelikokoelmassa yritin hahmotella, mistä muutaman vuoden aikana ilmestyneessä elokuvaryppeässä oli kyse. Mikä sai elokuvantekijät ottamaan aiheensa juuri Venäjältä ja oliko ilmiöllä pidempää historiaa? Kun minua 20 vuotta myöhemmin pyydettiin kirjoittamaan kuluneiden vuosien aikana tapahtuneesta suomalaisen Venäjä-dokumenttien vaiheista, tuntui pyyntö äkkiseltään oudon erikoiselta: eihän tällaisia elokuvia enää tehdä!

Hiukan tarkemmin asiaa ajateltuani oli muistin, että onhan niitä tehty, mutta vähemmän ja etupäässä jakson alkupuolella. Kyse ei siis ole siitä, että suomalaiset elokuvantekijät olisivat hylänneet Venäjän koronan ja sodan takia 2020-luvulla, vaan lähtö oli tapahtunut jo hyvissä ajoin ennen Venäjän vuonna 2014 tekemää Krimin miehitystä. Elokuvaharrastajapiireissä kiinnostus venäläistä ja myös neuvostoelokuvaa kohtaan sen sijaan tuntui vielä kasvavan kohti 2010-luvun loppua.

Venäjän henkinen ilmapiiri on varmasti vaikuttanut elokuvantekijöiden halukkuuteen tehdä maassa elokuvia. Vuosituhannen vaihteessa tapahtunut Putinin valtaantulo oli tapahtunut Venäjä-dokumentti -ilmiön jo alettua. Tällä ei liene aluksi ollut kovinkaan suurta vaikutusta – juuri muuten kuin ehkä lisäämällä maan houkuttelevuutta olojen vakiinnuttua. Vaikka joitain varoittavia merkkejä alkoi näkyä juuri *Taju kankaalle* -kirjan ilmestymisen aikoihin, varsinainen käänne tapahtui suunnilleen Tallinnan vuoden 2007 Pronssisoturi-mellakoiden aikoihin. Maan kiristynyt ilmapiiri heijastui, paitsi etelänaapuriiin, myös Suomessa kärkeästä Venäjä-mielistä propagandaa esittävien ns. trollien ilmaantumisenä julkisuuteen. On huomattava,

että näihin aikoihin tapahtui myös sosiaalisen median läpimurto. Trolli-ilmiö oli tuolloin kuitenkin kuitattavissa vielä ääriilikkeiden touhuiluina eikä se näkynyt vielä virallisen Venäjän toimintatavoissa. Vuonna 2008 maalle tuli uusi, vapaamielisempänä pidetty presidentti ja asiat tuntuivat etenevän ajoittaisesta kuoppaisuudesta huolimatta normaaliin suuntaan.

Venäjän tilanne näyttäytyi Suomestakin katsoen erilaiselta viimeistään, kun Putin vuonna 2011 ilmoitti pyrkivänsä kolmannelle presidenttikaudelle. Samoihin aikoihin maassa oli suuria mielenosoituksia, joita seurasi voimakas kurinpalautuskampanja. Maan suunta oli nyt ilmiselvästi jokin muu kuin totuttu demokratia. Maan sisältä katsoen kehitys kohti autoritaarisempaa ja harhaisempaa suuntaa näyttäytyy toki erilaiselta ja varhaisemmalta. Jo heti vuonna 2008 tehdyn perustuslakimuutoksen jälkeen Venäjällä arveltiin Putinin pyrkivän ehkä jo piankin presidentin paikalle, ja samana vuonna tapahtui myös hyökkäys Georgiaan.

Venäjälle sijoittuvia suomalaisia pitkiä dokumenttielokuvia on tehty kuluneen kahden vuosikymmenen aikana peräti viisi, kaikki ensimmäisen vuosikymmenen aikana. Ensimmäinen, huomatuin ja arvostetun tekijänsä pääteoksiin kuuluva oli Pirjo Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* (2004). Honkasalo oli valmistellut elokuvaansa viisi vuotta eli koko siihen asti kestäneen Putinin ajan. Vuonna 2006 nähtiin vanhan Venäjän kävijän Arto Halosen *Pavlovin koirat*. Samana vuonna tuli Lasse Naukkarisen *Paanajärven Anni* ja vuonna 2008 Petteri Saarion ja Juha Taskisen niin ikään Vienan Karjalaa kuvaava *Sergei Verenseisauttaja*. Kun Ari Matikaisen elokuva *Russian Libertine – Venäjän vapain mies* venäläisestä kirjailijasta ja mediapersoonasta Viktor Jerofejevista ilmestyi vuonna 2012, ajat olivat selvästi jo muuttuneet. Lisäksi on syytä huomioda tunnettujen pohjoisia kansoja kuvaavien, usein Venäjälle sijoittuvien dokumenttielokuvan tekijöiden Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin ohjaama *Sukunsa viimeinen* (2010), joka on tosipohjainen draamaelokuva kuten tekijöiden aiempi *Seitsemän laulua tundralta* (2000).

Samalla ajanjaksolla Neuvostoliittoon ja Venäjälle sijoittuvia pitkiä suomalaisia näytelmäelokuvia on neljä. Kaija Juurikkalan ohjaama lastenelokuva *Valo* (2005) sijoittuu 1900-luvun alun Venäjän Inkerinmaalle ja perustuu taiteilija Aleksanteri Ahola-Valon lapsuuden päiväkirjoihin, Klaus Härön *Miekkailija* (2015) sijoittui Neuvosto-Viroon ja Leningradiin ja AJ Annilan *Ikitie* (2017) kertoo amerikansuomalaisista 1930-luvun Neuvosto-Karjalassa. Näihin elokuviin ei kuitenkaan kuvauksia tehty Venäjällä. Lauri Randlan osin omaelämäkerrallinen *Näkemiin Neuvostoliitto* (2020) on suomalais-virolainen tuotanto, joka kuvaa inkeriläistaustaisen perheen vaiheita 1980-luvun Neuvosto-Virossa. Se katsoo neuvostohistoriaa kuitenkin suomalaissyntyisten ohjaajien elokuvista poiketen lapsuutensa Neuvostoliitossa eläneen silmin.

Sen sijaan Juho Kuosmasen Rosa Liksom -filmatisointi *Hytti nro 6* (2021) sijoittuu junamatkalle 1990-luvulla Murmanskin radalle, missä se myös kuvattiin, kun taas kirjan tapahtumat sijoittuvat Trans-Siperian radalle. Lisäksi Lauri Törhösen nimensä mukaisesti rajalle sijoittuvaan ja suomalais-venäläisiä suhteita käsittelevään elokuvaan *Raja 1918* (2007) kuvauksia tehtiin Lenfilmillä Pietarissa, ja Miika Ullakon pienen budjetin nuorisotelokuva *Mitä meistä tuli* (2009) sisältää Pietariin sijoittuvan osajuonen, johon kuvauksia on tehty siellä ja Viipurissa. Samoin Lauri Nurksen kuvitteellista Venäjän sisäistä valtataistelua käsittelevään jännityselokuvaan *Tappajan näköinen mies* (2016) kuvauksia tehtiin myös Moskovassa.

Pyhä sota

Pirjo Honkasalon elokuva *Melancholian 3 huonetta* (2004) lähtökohta oli amerikkalaisen tuottajan toteutumattomassa dokumenttielokuvasarjassa, johon ohjaajaa pyydettiin osallistumaan yhden osan verran (Video 1). Ajatuksena oli esittää Krzysztof Kieślowskin *Kymmenen käskyä* (1988) dokumenttimuodossa ja Honkasalo ideoi kahdeksannen käskyn pohjalta sodan viholliskuvien siirtymisen sukupolvelta toiselle tuolloin käynnissä olevassa toisessa Tšetšeniän sodassa. Elokuva kuvattiin Kronstadtissa, Tšetšeniassa ja Ingušsiassa. Tulenaran tilanteen vuoksi osa kuvauksista tehtiin ilman lupaa –toisin kuin suomalaiset elokuvantekijät Venäjään kuuluvilla alueilla ovat perinteisesti toimineet. Aluksi suhtautuminen elokuvantekoon oli kuvausalueilla myönteistä, mutta Yhdysvaltain vuoden 2001 terrori-iskujen jälkeen

ilmapiiri muuttui merkittävästi. Kaukasiassa tilanne oli niin kireä, että kuvaajana toiminut ohjaaja lähti sinne salaa kahdestaan tuottaja Kristiina Pervilän kanssa, ja opetti tälle äänittämistä matkalla. Pois he pääsivät nipin napin turvallisuuspalvelun nenän edestä.



Video 1. Honkasalon *Melancholian 3 huonetta* (2004) -elokuvan traileri. Lähde: [Vimeo](#).

Pitkän elokuvaauran tehnyt Honkasalo alkoi tehdä eri kulttuureja kuvaavia dokumentteja matkustettuaan vielä Neuvostoliiton aikana Pyhtitsan ortodoksiseen nunnaluostariin Viroon. Syntyi luostarielämää kuvaava pitkä dokumenttielokuva *Mysterion* (1991). Uskonnollinen aihepiiri on näkynyt hänen myöhemmissäkin elokuvissaan. Ohjaaja kokee uskonnollisen kuvaston tarjoavan väylän pyhään ja metafyyssiseen, joka on viimeisiä vastavoimia maailmassa vallalle päässeelle rahan mahdille.

Melancholian 3 huonetta kuvaa sodan vaikutuksia ihmisiin epäsuorasti lasten kautta. Se jakaantuu rakenteellisesti kolmeen huoneiksi kutsuttuun jaksoon. Ensimmäinen ja pisin jakso sijoittuu Pietarin edustalla Kronstadissa olevaan sotilasakatemian kadettikouluun, jossa orpoja ja muita vähäosaisia poikia koulutetaan sotilaisiksi. Hyvin samanlaista aihetta käsitteli Maria Lappalaisen *Reunalla* (2002), jossa kuvataan nuoria rikoksentekijöitä erikoiskoulussa. Sotilaskoulussa kuvatun jakson harras, luostarimainen sävy muistuttaa myös Jouni Hiltusen elinkautisvankidokumenttia *Blatnoi Mir* (2001). Kadettikoulun pojat osallistuvat ortodoksiseen jumalanpalvelukseen ja katselevat televisiosta uutisia tšetšeeniterroristien Moskovan teatterikaappauksesta lokakuussa 2002.

Toisessa, mustavalkoisessa jaksossa ollaan Groznyin raunioissa asustelevien harvojen asukkien parissa. Lapset leikkivät sotaa täälläkin. Kadulla kuvatut otokset ovat lyhyitä olosuhteista johtuen – pidempiä kaupunkinäkymiä on kuvattu kaupungista lapsia pois kuljettavan auton ikkunasta. Viimeinen jakso on kuvattu naapuritasavallassa Ingušiasa Hadižat Gatajevan ja Malik Gatajevin pitämässä orpolasten parakkikodissa. Komeiden maisemien ja lammaspaimenidyllin keskellä sodan ahdistus ei kuitenkaan tunnu hellittävän. Televisiosta tulevat samat uutiset Moskovan panttivankidraamasta kuin Groznyissa ja Kronstadissakin.

Triptyykin muotoon tehdyssä elokuvassa kuullaan harvakseltaan Pirkko Saision kertojanääni esittelemässä lyhyesti sen keskeiset henkilöt ja rytmittämässä kerrontaa. Kuten elokuvakriitikko John Anderson Honkasalo-kirjassaan (2014) kertoo: ”Elokuva on myös tekninen, esteettinen ja temaattinen mestariteos, hyvin konkreettisista syistä. Siinä on toistuvia ajatuksia, jotka eivät vain palvele selvää rakenteellista tarkoitusta vaan korostavat kaiken aikaa elokuvan tunteellisia ja älyllisiä väittämiä.” Honkasalon filmi on erittäin visuaalinen, nimenomaan elokuvaajan teos, jonka voi nähdä jatkavan neuvostoelokuvan perinteen elokuvallisuutta. Laajasti kansainvälistä huomiota herättänyttä elokuvaa ei ole nähty Venäjällä kuin pari

kertaa Pietarissa: vuonna 2011 Suomen Pietarin instituutin Katse Suomesta -esityssarjassa ja vuonna 2019 Message to Man -festivaalin erikoisnäytöksessä.

Elokuvalla on tunnetuksi tullut jälkinäytös myös todellisessa elämässä, sillä vallan vaihduttua Tšetšeniassa Hadižat Gatajeva ja Malik Gatajev joutuivat lähtemään maasta. He pääsivät Liettuaan ja perustivat sinne orpokodin sekä saivat lopulta tuomion ”kotidespotismista” epäselvissä olosuhteissa. He päätyivät lopulta pakolaisina Suomeen, jossa elävät edelleen. Pirjo Honkasalon mukaan dokumentintekijällä on vastuuta kuvaamistaan tavallisista ihmisistä ja hän avusti Gatajevejä parin vuoden ajan. Tällä kertaa eivät vain elokuvantekijät ylittäneet rajaa kohdetta etsiessään, vaan kohde seurasi rajan yli heidän perässään.

Possujuoksu

Arto Halosen *Pavlovin koirien* (2006) päähenkilö on tunnettu tapahtumajärjestäjä Sergei Knjazev. Hän perusti yökerhon Moskovaan 1999, Knjazevin ohjelmatoimiston vuonna 2001 ja vuonna 2005 tapahtumajohtajakoulun, jossa hän ainakin vielä korona-aikana vuonna 2020 on järjestänyt verkkoluentoja. Knjazev opiskeli kotikaupunkinsa Novosibirskin yliopistossa 1990-luvulla historiaa ja psykologiaa ja jatkoi opintojaan Tanskassa. Halonen oli Venäjällä kuvannut aiemmin puolituntisen dokumenttielokuvan *Veren perintö* (1993), joka kertoo Venäjän Karjalassa asuvasta, lumimiesten kanssa seurusteleavasta lehtimiehestä.

Knjazevin ominta alaa ovat torakoiden ja porsaiden juoksukilpailut. Eläinten koulutuksessa hän väitteensä mukaan hyödyntää nobelisti ja fysiologi Ivan Pavlovin menetelmiä. Porsaiden kilpajuoksut valittiin 2004 Moskovassa vuoden tapahtumaksi. *Pavlovin koirien* alussa kuullaan presidentinvaalien tuloksia – Putin on valittu toiselle presidenttikaudelleen saman kevään vaaleissa. Vaalien jälkeisenä yönä Kremlin vieressä olevan näyttelyhalli Maneesin palo tallentui elokuvaan. Knjazev järjesti myös luksushäitä ja muita yksityisiä tapahtumia jopa Putinin lähipiirille. Elokuvaan on tapahtumista valittu selvästi rajattu valikoima, kuten rikkaille tarkoitetut selviytymisleikit Moskovan kaduilla ja kumiluodeilla käydyt kaksintaistelut.

Osan kouluajastaan vilkas Knjazev vietti koulukodissa, jossa keksi uhkarohkeita pelejä, kuten kerjäämis- ja varastuskilpailun, jonka voittaja on suurimman rahamäärän kanssa palaava. Niitä hän järjestää nyt varsin korkeasta hinnasta rikkaille tai ainakin keskiluokkaisille asiakkailleen, jotka hänen mukaansa ehdollistuvat arvostamaan asemaansa kokemuksen jälkeen. Myös pelkkä metromatka riittää monelle johtavassa asemassa olevalle äärikokemukseksi. Koulukodin jälkeen Knjazev palasi tavalliseen kouluun ja niinpä toisista hänen koulutovereistaan tuli liikemaailman, toisista alamaailman johtajia. Tämä selittää varmasti pitkälti paitsi hänelle mahdollistunutta uraa, myös hänen henkilöpsykologiaansa. Joukkojen manipulointi kuuluu myös hänen keinovalikoimiinsa: firman juhlista voi tehdä ylävireisemmät sijoittamalla palkattuja hengennostattajia joukkoon.

Vaikka Halonen on pitkin uraansa osoittanut kiinnostusta ääri-ilmiöihin, mihin Venäjä kohteena ylipäättäänkin hyvin sopii, hänen elokuvansa ovat hänen tyylilleen uskollisesti vähäeleisiä. Kertojanääntä ei käytetä eivätkä yksittäiset kuvat ole raflaavia. Hän on myös tunnettu näytelmäelokuvan keinojen käytöstä dokumenttielokuvissaan ja voikin arvella, että osa *Pavlovin koirien* kohtauksista on lavastettu tai ainakin järjestetty: vaikkapa kerjäämispelin kuvaamista metroasemalla olisi ollut muuten vaikea toteuttaa. Sosiaalinen vastuu ja vaikuttamisen halu näkyvät hänen tässäkin elokuvassaan rivien välistä kommentointina.

Heinäkuussa 2020, kun Venäjän perustuslain muutos oli mahdollistanut Putinin jatkamisen presidenttinä vuoteen 2036, monarkian palauttaminen Venäjälle oli Knjazevin mukaan tosiasiallista. Hän muisteli firmansa some-sivulla PR-operaatiotaan vuonna 2002, jolloin Venäjällä leijaili vielä 1990-luvun henkeä. Korutaiteen akatemia halusi, että sen jakama palkinto saisi huomiota lehdistössä. Käytäntönä oli kuitenkin, että tällaisista nk. mainosjutuista piti maksaa huomattavasti toimittajille. Knjazevin toimisto sen sijaan otti tehtävän akatemialta vastaan halvemmalla ja kytki palkinnonjaon Putinin 50-vuotispäiviin.

Knjazevin väitteen mukaan tehtiin vain kullattu alumiinikopio Monomahin kruunusta, jolla tsaarit livana Julmasta lähtien oli kruunattu, väitettiin sen syntymäpäivämäärään sopivasti täyttävän 500 vuotta, vaikka se ilmeisesti on aika lailla vanhempi, ja levitettiin tiedotetta, että kruunu annetaan presidentille syntymäpäivälahjaksi. Monarkin kruunun lahjoittamisesta vaaleilla valitulle presidentille syntyi valtava, ulkomaille ulottuva kohu, jota jo toimeksiantajatkin pelästivät. Lopputuloksena oli huikea palkintojenjakoshow ja maininta kruunusta lahjaluettelossa, vaikka lahjoituksen kohde painostettiin vaihtamaan muuksi kuin presidentiksi.

Kuusivuotissuunnitelma

Pitkän linjan dokumenttielokuvan tekijä Lasse Naukkarinen matkusti elokuvaa *Paanajärven Anni* (2006) tehdessään Vienan Karjalaan, jossa viimeisen perinteisen vianalaiskylän, Paanajärven kohtalosta käytiin kamppailua (Kuva 1). Jo neuvostoaikana tehty Valkeakosken vesivoimalasuunnitelma Kemijoen patoineen olisi jättänyt kylän veden alle – niin kuin kävi Usmanan kylälle 1960-luvulla. Suunnitelmaa ei ole kuitenkaan koskaan toteutettu, vaikka sitä on vielä tällä vuosituhannella vaadittu. Osaltaan vaikutusta tähän saattaa olla kylää tukeneilla suomalaisilla tahoilla ja jopa Naukkarisen kansainvälisesti huomatuilla elokuvilla. Sen nimihenkilö on kylän keskeinen hahmo, entinen opettaja Anni Popova (1928–2011). Mieleen nousee väistämättä Elem Klimovin fiktiivinen, mutta Ust-Ilimskin vesivoimalaitoksen padon rakentamisen todellisiin seurauksiin 1970-luvulla perustuva Valentin Rasputin -filmatisointi *Jäähyväiset Matjoralle* (Proštšanie s Matjoroj, NL 1983), joka kertoo patohankkeen vastustamisesta siperialaisen Angarajoen saaren kylässä.



Kuva 1. Paanajärven Anni haluaa pelastaa vianalaisen elämäntavan. Lähde: [IMDB](#).

Lasse Naukkarinen oli 2000-luvulla jo Venäjän Karjalassa kuvatun dokumenttielokuvan veteraani, sillä hän onnistui kuvaamaan siellä *Sukupolvien muisti* -televisiodokumenttisarjan (1985–1986) juuri ennen perestroikan aikaa kesällä 1984. Kuvausluvut olivat tuolloin monimutkaisen byrokratian takana. Ilmeisesti myös korruptiotaitoja ja varmaan Kekkostakin olisi kaivattu, mutta apua pyydettiin monilta neuvostosuhteita omaavilta suomalaistahoilta Taisto Sinisalosta lähtien. Tulevalla Kalevalan juhluvuodella oli merkittävä osuus hankkeen läpimenoissa. Kuvattua saatiin niin paljon materiaalia, että yksiosaiseksi suunnitellusta dokumentista tuli kolmiosainen ja siitä järjestettiin seuraavana vuonna perestroikan tultua elokuvaesityksiä Neuvosto-Karjalassa jopa paikoissa, joihin kuvauslupaa ei oltu edellisvuonna saatu.

Seuraavan kerran Naukkarinen oli Venäjän Karjalassa Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen ja tuloksena vuosina 1994–1995 tehdyistä kuvauksista oli dokumenttielokuva *Koiranpolkuja* (1995). Elokuvan päähenkilö

Timo Lesonen oli elänyt vaiherikkaan elämän, jonka yksityiskohdat tuntuvat pakenevan tarkkaa dokumentointia, vaikka sanottavansa saa sanoa isäänsä petturina pitävä tytärkin. Lesonen oli talvisodassa ollut puna-armeijan tulkkina, paennut Raatteen tien motista ja jäänyt suomalaisten vangiksi. Tämän jälkeen hän palveli suomalaisten Heimopataljoonassa, mikä tarkoitti sodan jälkeen parinkymmenen vuoden reissua vankileirille ja karkotusta. Jälkimmäisestä hänellä ei ilmeisesti ollut erityisen kiire takaisin perheensä pariin, mutta tuntiessaan loppunsa jossain vaiheessa lähenevän, hän muutti takaisin Vienan Karjalaan Venehjärven kylään vuonna 1990 erakoksi. Timo Lesonen kuoli juuri ennen elokuvan kuvausten päättymistä. Tällöin kylään oli palannut jo muitakin Lesosia.

Paanajärven Anni on Lasse Naukkarisen tuotannossa keskeinen elokuva jo parin tunnin pituutensa johdosta. Elokuvan taustalta oli vahvasti toisena käsikirjoittajana toiminut ja keskeisesti kuvassa näkyvä Juminkekosäätiön puheenjohtaja Markku Nieminen, joka jo vuonna 1994 oli käynyt Paanajärven kylässä. Juminkekosäätiö perustettiin vuonna 2000 vuonna 1985 perustetun kulttuurilaitos Kuhmon Kulttuurikornitsan työn jatkajaksi. Vuonna 1999 uuden Kalevalan juhluvuonna Kuhmoon valmistui kulttuurikeskus Juminkeko. Myös Lasse Naukkarinen on toiminut säätiön hallituksessa pitkään sen perustamisesta lähtien. Säätiön ja sen edeltäjän tehtävänä on ylläpitää Kalevalaan liittyvää kulttuuriperinnettä ja esitellä Suomessa karjalaista kulttuuria. Aluksi toiminta oli osa ystävyysseuratoimintaa, mutta Neuvostoliiton hajoamisen jälkeen se laajeni. Vienan runokylien kulttuurin pelastustyön pitkäaikainen elvytyshanke oli sen seurauksena aloitettu 1990-luvulla.

Ensimmäiset kuvaukset elokuvaan tehtiin jo vuonna 1999 ja viimeiset kesällä 2005. Siinä seurataan elokuvan todellisen päähenkilön, Markku Niemisen hyvin konkreettisesti johtamaa kylän elvytystyötä. Hän valaa tulevaisuuden uskoa kylän asukkaisiin ja välittää viranomaisilta tietoja voimalahankkeen loppaamisesta. Hän johtaa kylän sahan käynnistystöitä ja kannustaa nuoria miehiä rakentamaan talkoilla uudet talot vanhoille talonpaikoille sekä patistelee heitä perustamaan perheen ja jatkamaan sukuaan. Kyläläisille tehdään lahjaksi veneet perinteisellä tekniikalla, mutta niiden jakojärjestys herättää hiukan närää kylällä. Säätiö hankkii myös perinteisen vienalaistalon, jota aletaan entistää. Kylään saadaan hevonen ja säätiöltä traktorikin. Koko touhu muistuttaakin hämmästyttävästi neuvostovallan vakiintumista aikoinaan alueelle, vaikka visio on erilainen. Nyt klubitalo muutetaan kirkoksi.

Lasse Naukkarisen tyyli on konstailematon ja kikkailemattoman koruton, vaikka hän joskus kauniita maisemaotoksia vilauttaakin. Joissain nimihenkilön haastatteluotoksissa kuuluvat myös ohjaajan esittämät kysymykset. Varsinaisesti elokuvatekniikkaa ei kuvassa nähdä toisin kuin joissain Naukkarisen elokuvissa, jotka eivät pyri peittelemään tekoprosessiaan ja elokuvaaluonnettaan. Markku Niemisen ja kyläläisten lisäksi elokuvassa nähdään inkerinsuomalainen, sodan jälkeen evakosta Karjalaan muuttanut runoilija Armas Mišin (1935-2018) sekä pohjoisen puuarkkitehtuurin asiantuntija, akateemikko Vjatšeslav Orfinski.

Seurantadokumentti esittää kuuden vuoden aikana tapahtuneen kehityksen, joka huipentuu Anni Popovan tyttärenpojan perustamaan perheeseen ja kuvaan nuoresta neljännen sukupolven edustajasta. Vaikka elokuvan voi nähdä myös toistavan klassisen western-elokuvan juonen yksinäisestä sankarista, joka saapuu yhteisöön, pelastaa sen ja poistuu sitten eleettömästi, tulee siitä pikemminkin mieleen neuvostopropaganda ja ehkä eastern-elokuvat, joissa yksinäinen sankari on neuvostovallan ensimmäinen yhteisöön saapunut edustaja. Elokuva tuntuu olevan jollain tasolla näistä miellelyhtymistä tietoinen, ikään kuin hiukan silmää iskien.

Pässijuhla

Juha Taskisen ja Petteri Saarion elokuva *Sergei Verenseisauttaja* (2008) kertoo synnyinseudulle Vienan Karjalan Venehjärven kylään takaisin Neuvostoliiton hajoamisen aikana 1991 Vuokkiniemeltä muuttaneen Lesosen perheen kolmen sukupolven elämäntavasta (Kuva 2). *Sergei Verenseisauttaja* on kuvattu kylässä vuosina 2003–2007, pääosin kesäisin. Ollaan siis samassa kylässä kuin Lasse Naukkarinen elokuvassa *Koiranpolkuja*, mutta vuosikymmentä myöhemmin. Taskisen ja Saarion elokuvassa keskeisenä

esiintyvä Santeri Lesonen oli vielä Vuokkiniemen kyläpäällikkönä vuonna 1990 kun hän esitteli *Koiranpoluissa* haastattelut tehneelle Markku Niemiselle Timo Lesosen. Nieminen puolestaan oli ehdottanut Timo Lesosta dokumentin aiheeksi Naukkariselle vuonna 1993, kun hänet omat elokuvasuunnitelmansa eivät edenneet.



Kuva 2. Venehjärven Sergei on perinyt sukunsa kykyjä. Lähde: [IMDB](#).

Venejärvi on yksi niin sanotuista Vienan runokylistä, joista kerätyllä kansanperinteellä oli merkittävä sija Kalevalan synnyllä. Kylässä vieraili 1836 runoja kerännyt opiskelija Juhana Cajan ja hänen keräelmänsä olivat Kalevalan toista painosta koostavan Elias Lönnrotin käytössä. Vienankarjalaiseen tapaan Venehjärvi on ollut pääasiassa yhden suvun, Lesosten vuosisatoja asuttama. Kylä evakuoitiin toisen maailmansodan aikana ja asukkaat hajaantuivat aina Uralille asti.

Sodan jälkeen kylä elpyi, mutta 1960-luvulla se katsottiin elinkelvottomaksi, kaupat lopetettiin ja asukkaat muuttivat pois usein talonsa mukaan ottaen. Santeri Lesonen oli tuolloin nelivuotias. Kylässä, jossa oli yli 200 asukasta 1800-luvulla, asui vuonna 2003 ympärivuotisesti 7 ihmistä. Vuonna 2007 Santerin isän Sulo Lesosen kuoleman jälkeen siellä oli enää Santeri ja hänen vaimonsa Nina Lesonen, ja tilanne on jatkunut samana 2020-luvulla. Elokvassa kolmatta sukupolvea edustanut poika Sergei muuttaa sen lopussa työn perässä Kostamukseen.

Läheskään kaikkea tätä elokuva ei kerro ja kertomastaankin suurimman osan vasta lopputeksteissä. *Sergei Verenseisauttaja* pyrkii olemaan puhdas seurantadokumentti, jopa nk. suoran elokuvan perillinen. Se ei esittele kohdettaan, vaan henkilöt ja miljöö tulevat tutuiksi vähitellen. Vaikka myös kuvauksesta vastaavien ohjaajien otokset ovat visuaalisesti harkittuja ja kauniita, elokuvallisia keinoja ei nosteta etualalle. Kertojanääni ei tällaiseen elokuvantekotapaan kuulu, mutta musiikkia on jonkin verran käytetty.

Lesoset tekevät perinteisiä käsitöitä, metsästävät ja kalastavat. Heidät nähdään myös niin arkisen ruokapöydän ääressä ja saunomassa kuin uskonnollisissa juhlatilaisuuksissa. Uskontoa edustaa sekä ortodoksisuus että siihen liitetyt mutta vanhempaa perua olevasta kansanperinteestä kotoisin olevat juhlat kuten kylän perinnettä edustava pässijuhla, jossa lähiseudun miehet suorittavat uhrin teurastamalla ja syövät keskenään pässin. Santeri Lesonen on tunnettu vienalaisen kansanperinteen ylläpitäjä. Hänen esi-isissään on tunnettuja tietäjiä ja karhunkaatajia, joilta 1800-luvun myöhemmässä vaiheessa kerättiin

perinnettä, etenkin loitsuja ja taikoja. Santerin poika Sergei osoittaa perineensä suvun kykyjä, kun hänen lukemansa verenseisautusloitsu tepsii heti puukolla vuolennassa tulleeeseen haavaan.

Sergei Verenseisauttaja on kerronnaltaan omalla tavallaan haastava elokuva. Se on varsin pitkä ja hidasliikkeinen kuin elämä Vienassa. Vaikka kuvaan yhdessä vaiheessa ilmestyvät myös moottoripyörät ja traktorit, näyttää Lesosen perhe enimmäkseen elävän lähes omavaraistaloudessa 1800-luvun tekniikoiden varassa. Kuvattavaa on ilmeisesti aika lailla rajattu tästä näkökulmasta. Kohtaamista elokuvantekijöiden kanssa ei esitetä edes epäsuorasti vaan kamera tallentaa heidän toimiaan itsetiedottomaksi naamioituna. Elämän kierokulku näkyy asioiden toistumisena. Elokuva haastaa katsojan ottamaan selvää kuvatuista asioista – ellei tausta ole hänelle jo ennestään tuttu, mikä sekin on ilmeisenä oletuksena elokuvassa. Se edustaa myös antropologista elokuvaa ja pyrkii sisäänrakennetussa karelianismissaan tallentamaan pitkän perinteen viimeisiltä näyttäviä aikoja samaan tapaan kuin runonkerääjät ajattelivat aikoinaan.

Viimeinen Vera

Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin *Sukunsa viimeinen* (2010) on tavallaan jatkoa elokuvalle *Seitsemän laulua tundralta* (2000). Neuvostoliiton 1960-luvulle tositapahtumiin perustuva alkuperäisaihe oli mukana Anastasia Lapsuin radio-ohjelmassa jo 1980-luvulla. Aihe ei kuitenkaan mahtunut mukaan Lapsuin omia kokemuksia ja tuntemilleen ihmisille tapahtuneita asioita näyteltyinä kuvaavaan *Seitsemän laulua tundralta* -elokuvaan vaan sai käsittelynsä elokuvassa *Sukunsa viimeinen*. Lapsui vietti kaksoiselämää lapsuudessaan: venäläistä elämää lukukausien aikana koulussa ja nenetsien elämää lomilla tundran luonnossa ja sen pyhillä paikoilla. Anastasia Lapsui on entinen radiotoimittaja ja Jamalin nenetsi, joka on asunut Suomessa vuodesta 1993.

Kumpikaan elokuva ei siis periaatteessa ole dokumentti vaan näytelmäelokuva, jossa amatöörinäyttelijät kokevat esittävänsä historiaansa. Neneitseillä ei ole ammattiteatteria eikä oikein fiktionkaan käsitettä eurooppalaisessa mielessä. Lehmuskallion ja Lapsuin mainitut elokuvat muistuttavat näin Robert J. Flahertyn mykkäelokuvia, joissa alkuperäiskansojen jäsenet esittävät ohjattua tarinaa, mutta joita silti on pidetty dokumenttielokuvan klassikoina. Erona on kuitenkin, että Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvissa tarinat, folkloristiikan termein lähinnä kokemukset, ovat alkuperäisemmin kuvatulta kansalta peräisin. Näin ollen niitä voi hyvin pitää syvemmässä määrin myös dokumentaarisina elokuvina. Elokuvan keskeiset henkilöt osoittavat välikommenttinsa myös suoraan katsojalle.

Elokuvan päähenkilö on Jamalin niemimaalla asuva nenetsityttö Neko, jota venäläiset kouluviranomaiset tulevat hakemaan koulukotiin. Tytön isoäiti vastustaa kouluun menoa, mutta mentävä sinne on, kun Lenin on käskenyt opiskelemaan. Hänen äitinsä on tavoiltaan venäläistynyt pitkällä sairaalareissulla ja niin Nekollekin käy lopulta, vaikka alku kielitaidottomana koulussa on hankalaa. Nenetsien yhteiskunta koostuu perinteisesti isälinjaisista klaaneista, ja Neko on Vera-klaaninsa viimeisen miehen tytär. Isä on šamaani, joka haluaisi siihen kykyjä osoittavan tyttärensä jatkavan perinnettä. Asetelma on siis hyvin samanlainen kuin *Sergei Verenseisauttajassa*. Poikkeuksellista perinteeseen nähden olisi šamaaniuden siirtyminen tyttärelle.

Venäläisen opettajan mielestä Neko ei ole kaunis nimi ja hän antaa tälle uuden nimen Nadežda eli toivo, kutsumanimenä Nadja, kun taas Vera on venäjäksi usko. Tähän vastakohtaan kiteytyy tarinan jännite: Neko joutuu luopumaan uskostaan ja nimestään, mitä nenetsit pitävät ihmiselle hengenvaarallisena, ja muuttumaan tulevaisuuden toivoa edustavaksi pikkupioneeriksi. Kuten aikanaan elokuva-arviossa kirjoitin: ”Parasta Lehmuskallion ja Lapsuin elokuvassa on jälleen sen kyky tavoittaa amatöörinäyttelijöiden avulla ihmisenä olemisen yleisiä piirteitä ajassa ja maailmassa, joka katsojille voi olla hyvinkin vieras.”

Peliä ääriolosuhteissa

Ari Matikaisen dokumentti *Russian Libertine – Venäjän vapain mies* ilmestyi teattereihin samalla viikolla toukokuussa 2012, kun Vladimir Putin aloitti kolmannen presidenttikautensa (Video 2). Venäjä oli nyt konkreettisesti käännekohdassa. Venäjän duuman vaalien jälkeinen mielenosoitusliike oli alkanut joulukuussa 2011 ja jatkui vuoden 2013 kevääseen. Kesäkuussa 2012 laittomiin mielenosoituksiin osallistumisesta säädettiin kovempia rangaistuksia osana laajempaa kurinpalautuskampanjaa.

Elokuvassa Viktor Jerofejev pääasiassa analysoi venäläisen yhteiskunnan toimintatapaa sitä ulkopuolelta hämmästyneenä katseleville. Tähän hänellä on persoonallisuutensa ja ulkomailla asumisensa vuoksi hyvät edellytykset. Hän selittää, miten sellaiset ilmiöt kuin oligarkit ja lahjonta pitävät yllä yhteiskuntaa niin, ettei se ole heti romahtamassa, vaikka ulkopuoliselta siltä näyttäisikin. Analyttisyyteen yhdistyy satiirinen ote ja niinpä Jerofejev lyhyesti itseään esitellessään toteaa, että hänen lapsuutensa osui Stalinin loppuvuosiin ja se oli onnellinen.



Video 2. *Russian Libertine – Venäjän vapain mies* -dokumentin traileri (2012). Lähde: [YouTube](#).

Viktor Jerofejevin vanhemmat kuuluivat neuvostoyhteiskunnan yläkerrokseen ja työskentelivät ulkoministeriössä. Isä työskenteli Molotovin avustajana, toimi sitten diplomaattina Pariisissa ja Afrikassa sekä Unescon varapääjohtajana, jolloin hän Jerofejevin mukaan muuttui neuvostoihmisestä kansainväliseksi virkamieheksi ja menetti kosketuksensa Neuvostoliittoon. Isän ura kärsi huomattavasti pojan julkaistua epävirallisen kirjallisuusantologian 1970-luvun lopussa. Viktor Jerofejev kutsuu toimintaansa sosiaalisesti isänmurhaksi. Elokuvassa ääneen pääsee myös taidehistorioitsijaveli Andrei, joka sai Saharov-keskukseen kuratoimastaan *Kielletty taide – 2006* -näyttelystä syytteen uskonnon ja valtion loukkaamisesta 2000-luvulla, sekä tämän vanha ystävä, kirjailija Vladimir Sorokin.

Sorokin ja Jerofejevin kirjat ovat pitkään herättäneet laajasti pahennusta yhä konservatiivisemmaksi kääntyvässä yhteiskunnassa. Kampanjoita heitä vastaan ovat järjestäneet myös Putin-nuoret. Vladimir Sorokin edustaa postmodernismia, ja Jerofejevin mukaan juuri postmodernismi ja sots-art -taidesuuntaus tekivät sosialistisesta realismista naurunalaista, jolloin se liukeni nopeasti pois. Toisinajattelijoiden, kuten Jerofejevin, edustama vastakulttuuri ei sitä onnistunut aikanaan hävittämään.

Viktor Jerofejevin mukaan Venäjän väkivaltakoneisto on läpinäkyvä ja luotu sellaisia tekoja varten, jotka herättävät lännessä inhoa. Nämä teot ovat pelottelua, joiden hienostuneisuus on siinä, että ne pilkkaavat törkeästi inhimillisiä arvoja, joihin sivilisaatio perustuu – ne sopivat kuin jalka paskaan, kuten tapana oli sanoa. Kirjailija ilmoittaa sarkastisesti myös ihailevansa venäläisten kykyä tuhota maineensa. Vaikka Jerofejev onkin tunnettu suorapuheisuudestaan ja rohkeudestaan, hän valitsee sanansa selvästi huolella niin

tässä elokuvassa kuin myöhemmissä haastatteluissaan. Kymmenen vuoden päästä Venäjä voi olla todella pahassa jamassa, Jerofejev aprikoi. Keväällä 2022 hänkin siirtyi Saksaan, Suomen kautta piipahdettuaan.

Ari Matikaisen elokuva ei ole varsinainen taiteilijamuotokuva vaan pikemminkin luento venäläisestä mielenmaisemasta. Visuaalisesti se on näyttävä. Kirjailijan monologit lipuvat verkkaan ja välillä näytetään etuoikeutetun neuvostoperheen yksityisiä valokuvia ja kaitafilmejä. Häkellyttäviä pätkiä venäläisistä television keskusteluohjelmista, joissa kirjailija on mukana, on otettu havainnollistamaan hänen sanomisiaan ja niiden vastaanottoa konservatiivien taholla. Keskustelukulttuuria kuvaa se, että juontaja liikkuu kuin erotuomari nyrkkeilykehässä, ja vastaväittäjä uhkaa konkreettisesti Jerofejevin henkeä sanoessaan, että tämä lähetetään samaan paikkaan kuin Hitler ja Göbbels. Vastustaja myös julistaa Stalinin aikaisten vainojen vielä palaavan ja antaa ymmärtää sen olevan suotavaa. Ennen kaikkea elokuvassa näytetään kuitenkin moskovalaisia arjessa: ihmisiä kävelyllä, nuoria diskossa, sotaveteraaneja prenikoineen, lopuksi myös mielenosoituksia. Läpi elokuvan nähdään sitä rytmittämässä paljon yöllisiä kaupunkinäkymiä. Tällaisena se on toistaiseksi viimeinen oikea suomalainen Venäjä-dokumentti, ja sen sävyissä on paljon asiaankuuluvaa haikeutta.

Lyhytelokuvia ja televisiodokumentteja rajan takaa

Suomalaisten dokumenttielokuvan 2000-luvun loppuun jatkunut, mutta siihen kokolailla päättynyt epämääräisen nostalginen kiinnostus tuolloin vielä jotenkin romantisoitua ja aina painavan todellisuuskokemuksen antavaan Venäjään ilmenee hyvin kahdessa kymmenminuuttisessa lyhytelokuvassa, jotka jatkavat sellaista Venäjän havainnointitapaa, johon *Taju kankaalle* -artikkeli ajallisesti jäi Selma Vilhusen lyhytdokumentti *Minun pikku elefanttini* (2003) -elokuvan kohdalla, vaikka nyt ollaankin liikkeellä henkilökohtaisemmin painotuksin. Reetta Aallon *Durotshka* (2004) palaa ohjaajansa 1990-luvun loppupuolen opiskelukaupunkiin Pietariin, jonne hän muutti 19-vuotiaana saadakseen lisää kokemuksia ja asui vallatussa taiteilijakommuunissa. Elokuvassa muistellaan edesmennyttä venäläistä kommuunikaveria.

Iris Olssonin *Unien välissä* (2009) ollaan suomalaisen Venäjä-romantiikan toisessa keskeispaikassa, Trans-Siperian junan vaunussa, jossa tutkaillaan kanssamatkustajien unia ja niiden toteutumista. Jouni Hiltunen puolestaan teki Baikalin-Amurin radan rakentamisen historiasta pitkän dokumenttielokuvan *BAM* (2007) arkistodokumenttien ja ilmeisesti Virossa tehtyjen radan rakentajien haastattelujen keinoin.

Kimmo Yläkkään *Jono* (2005) on niin ikään lyhyt dokumenttielokuva, joka on kuvattu Suomen ja Venäjän rajalla Vaalimaalla, jossa rekat jonottavat pääsyä rajan yli. Elokuva on tuotettu osana Toinen Suomi -projektia, joka oli YLE TV2:n Dokumenttiprojektin ja AVEKin yhteinen tuotanto- ja koulutusohjelma. Vaikka rajaa pidemmälle ei päästäkään, osoittaa elokuva konkreettisesti Venäjän aseman Suomen toiseutena. Samoin rajalle asti pääsi tässä vaiheessa *Russian Libertinen* ohjaaja Ari Matikainen dokumentissaan *Zavtra* (2004) -elokuvassa suomalaisuudesta ja venäläisyydestä ja avustussäkkien matkasta.

Huomattavasti kauemmaksi päässyt muusikko ja monien lyhytdokumenttielokuvien tekijä Esa Nissi seurasi petroskoilaisen Santtu Karhu ja Talvisovat -yhtyeen kiertueetta Aunuksen Karjalassa ja tuloksena oli puolituntinen dokumentti *Santtu Karhu – livvin kielellä* (2005). Elokuva on jatkumoa sille jo perestroika-aikana alkaneelle suomalaisen rock-väen kiinnostukselle rajan toispuoleiseen rock-kulttuuriin, joka elokuvan puolella aiemmin oli ilmennyt Mikko Keinosen ja Henrik Niinimäen Juri Ševtšuk -dokumentissa *Pietarin musta koira* (2000) ja Rostislav Aallon ohjaamassa *Cleaning Women* -dokumentissa *Cleaning Up!* (2001).

Veden alle Stalinin aikaisen, vankityövoimalla toteutetun voimalatyömaan seurauksena jääneestä kaupungista kertoi Marja Pensalan (1944–2015) työleirimuisteluksiin keskittynyt *Sielunpimennys* (2000). Sen aihe oli siis saman tapainen kuin Lasse Naukarisen myöhemmässä *Paanajärven Annissa*. Hänen seuraavat kaksi viimeistä elokuvaansaakin ottivat aiheensa rajan takaa. *Punainen raketti* (2004) on kokeellinen dokumenttielokuva, joka yhdistelee uutta ja vanhaa materiaalia. Se kertoo edeltäjänsä tavoin ohjaajansa näkemyksen pääasiassa Neuvostoliiton historiasta tekemättä kuitenkaan suurempaa eroa seuraavaan

Venäjän aikaan. Yleisradion Dokumenttiprojektille tehty *Volga – venäläinen joki* (2009) seuraa Venäjän kansallisjoeksi nimettyä Volgaa ja sen varren ihmisiä ja maisemia. Jälleen keskeistä on myös matka Venäjän ja Neuvostoliiton historiaan, joka vaikuttaa nykypäivään, vaikka tätä ei ole aina helposti siinä havaittavissa.

Sergei Verenseisauttajan tekijä, suomalaista järviluontoa kuvaavista dokumenttielokuvistaan tunnettu Juha Taskinen puolestaan kävi Vienanmeren rannoilla asti 2000-luvulla ja tuloksena oli puolituntinen televisiodokumentti *Muksalman pieni ihme* (2009), joka seuraa kesän aikana Jura-poikaa auttamassa isäänsä ja isovanhempiaan merilevän kerääjien prikaatin töissä. Itärajan toisella puolella hän on käynyt kuvaamassa jo 1990-luvun alussa ja tuloksena oli lyhytdokumentti *Laatokka* (1993). Petteri Saario ja Juha Taskinen olivat myös käyneet Vienan Paanajärvellä tehdessään *Minne hepo, sinne reki* -dokumenttia vuonna 2001.

Ympyrät sulkeutuvat

Suomalaisen Venäjä-dokumentin 2000-luku oli siis vilkasta aikaa ja silloin syntyi runsaasti dokumenttielokuvia ja televisiotuotantoja, jotka eri tavoin kuvasivat Venäjää. Useimmiten oltiin kuitenkin Suomen lähialueilla tai ainakin suomalais-ugrialaisten parissa. 2010-luvulla tahti ei jatkunut samana ja pian se pysähtyi kokonaan. Anastasia Lapsuin ja Markku Lehmuskallion kalliomaalauksista kertovaan elokuvaan *Yksitoista ihmisen kuvaa* (2012) oli kuvauksia vielä tehty myös Venäjällä. Muuten parin vuosikymmenellä tehdyn työn sävy on aivan toinen kuin vaikkapa suomalaisten dokumentaristien pohjimmiltaan lutuisessa Venäjän Karjala -kuvassa.

Moskovan Elokvainstituutissa dokumenttielokuvaohjausta neuvostoaikana opiskellut Jari Kokko, joka oli mm. tehnyt Neuvostoliitossa opiskelleiden muisteluksista pitkän dokumenttielokuvan *Elinkautiset* (2004), kuvasi ns. Putin-nuorten telttaleiriä Seliger-järvellä puolituntisessa ja monta televisioesitystä saaneessa dokumentissa *Rakastan sinua kyyneliiniin* (2012). Elokuvasa kuvastuu pitkän Venäjä-kokemuksen omaavan tekijän hämmennys maan ilmapiiiristä. Maria Lappalaisen *Reunalla* (2002) -elokuvassa kuvaajana toiminut Leena Kilpeläinen ohjasi dokumentin *Sokurovin ääni* (2014) venäläisestä elokuvaohjaajasta Aleksandr Sokurovistä ja kävi tekemässä haastatteluja ohjaajan kotikaupungissa Pietarissa.

Selma Vilhusen pitkässä elokuvassa *Laulu* (2014) on joitain kuvauksia tehty myös rajan toisella puolella Vienan Karjalan Haikolan kylässä, mutta muuten vienalaisen runonlaulun viimeistä suullisesta perinteestä oppinutta laulajaa Jussi Huovista kuvaava dokumenttielokuva on kuvattu Suomessa, koska Huovien on syntynyt Hietajärven kylässä, joka on toinen Suomussalmen ja koko Suomen kahdesta Vienan Karjalan runokylästä. Tätä lähemmäksi Venäjää ei oikeastaan voi mennä siellä käymättä, ei edes raja-asemille Venäjä-kuvauksessaan päätyneissä elokuvissa kuten *Jono, Zavtra* ja *Raja 1918*.

Venäjän tekemän Krimin valtauksen jälkeen Ville Haapasalo oli lähes ainoa suomalainen, joka jatkoi dokumentaarisen tyylin kuvausmatkoja maahan. Johannes ja Markku Lehmuskallion *Anerca – elämän hengitys* (2020) käyttää hyödykseen lähinnä jo aiempia elokuvia varten kuvattua materiaalia. Kanerva Cederströmin *Sandarmohin suru* (2022) kuvaa Neuvosto-Karjalan historiaa, 1930-luvun vainovuosia Kansallisarkiston tutkijasalissa tehtyjen, vainoissa tapettujen sukulaisten haastattelujen avulla. Elokuva liittyy tavallaan Kansallisarkistossa käynnissä olevaan ”Suomalaiset Venäjällä 1917–1964” - tutkimushankkeeseen.

Ville Haapasalo teki 2010-luvun alussa useamman Venäjällä kuvatun, maata ja sen ihmisiä kuvaavan televisiosarjan, joista ensimmäinen oli *Venäjän halki 30 päivässä* (2010). Haapasalo muutti Pietariin opiskelemaan teatterikouluun 1991 Neuvostoliiton hajoamisen aikaan. Hän näytteli tarinan käynnistävää, ulkopuolista katsetta venäläisyyteen edustanutta pipopäistä suomalaishahmoa Aleksandr Rogožkinin komediassa *Metsästyksen kansallisia erikoisuuksia* (Osobennosti natsionalnoi ohoty 1995). Vuosikymmenensä klassikoksi noussut elokuva takasi hänelle maassa kulttimaineen ja lukuisasti muita elokuvarooleja. Hän on esiintynyt Venäjällä myös televisiossa, mutta hänen suomalaistuotantoisista Venäjä-

sarjoistaan on vain *Venäjän halki 30 päivässä* näytetty vuonna 2013 valtiollisella Moja planeta -matkailu-, tiede- ja historiakanavalla.

Viime vaiheessa syntyivät sarjat *Kaukasiala 30 päivässä* (2015) ja *Volga 30 päivässä* (2016). Edellisessä hän ihmettelee hotellin ikkunasta mm. uudelleen rakennettua Groznyita ja jälkimmäisessä hän päivittelee tunnelman muuttumista ja ihmisten varautuneisuutta Venäjällä. Volga-sarjassa sattui myös lehtiin asti päätyneenä tapaus, jossa ilmeisen pahantahtoisen oloinen ihminen tarjoaa hänelle myrkyllistä pontikkaa. Seuraavassa sarjassaan *Haapasalo goes lomalle* (2016) hänen suuntansa on Karibia. Vaikka viime vuosina hatsapurien myyjänä tunnetun Haapasalon voi kuvitella tarvinneen lomaa ennen kaikkea Venäjästä, toimi sarjan ohjaajana myös Venäjä-dokumentin saralla kunnostautunut Iris Olsson.

Kira Jääskeläinen kuvasi Tšukotkassa elokuvan *Tagikaks – olimme valaanpyytäjiä* (2012) paikalliseen alkuperäiskansaankuuluvista valaanpyytäjäveljeksistä. Hänen Moskovan Elokvainstituutissa opiskellessaan tekemänsä lyhytdokumentti *Études* (2010) kuvasi päivää moskovalaisessa musiikkikoulussa. *Pohjankävijäin merkintöjä* (2019) puolestaan seuraa Sakari Pälsin sata vuotta aiemmin tekemää tutkimusmatkaa Tšukotkaan. Elokvantekijät kulkevat alkuperäiskansa tšuktšien jäljelle jääneissä kylissä kuvaamassa ihmisiä. Pälsin Suomeen tuoma tieto palaa myös takaisin kuvauspaikoille, kun elokvantekijät esittävät paikallisille asukkaille Pälsin aikanaan kuvaamaa materiaalia.

Dokumentaristit siis lopettivat pitkälti toimintansa ennen Venäjän tekemään Krimin miehitystä vuonna 2014. Kevyellä kalustolla liikkeellä oltaessa on nopeampi reagointi toki helpompaa. Sen sijaan fiktioelokuvien tekijöitä kävi maassa kuvaamassa jonkin verran aina koronapandemiaan alkuun asti (2020) ja liike-elämä alkoi vetäytyä kunnolla vasta Venäjän hyökättyä Ukrainaan keväällä 2022. Venäjältä on paennut Ukrainan sodan sytyttyä valtava määrä ihmisiä, monet naapurimaihin, joista moni on kuulunut Venäjän valtapiiriin ja aikoinaan jo imperiumiinkin.

Suomalaisten dokumentaristien pako Venäjältä tapahtui yli vuosikymmenen sitten, mutta muuten se tapahtui samansuuntaisesti. Pirjo Honkasalo meni Japaniin ja teki elokuvan *ITO – Seitti – Kilvoittelijan päiväkirja* (2010), Arto Halonen Turkmenistanin tekemään elokuvaa *Pyhän kirjan varjo* (2007). Lapsuin ja Lehmuskallion näytelmäelokuva *Tsamo* (2015) sijoittuu tsaarinajan Venäjään kuuluneisiin Alaskaan ja Suomeen. Ville Haapasalo teki vielä yhden itää kuvaavan televisiosarjan *Altai 30 päivässä* (2017), jossa lähtee matkaan kyllä Venäjän puolelta, mutta päättyy pian Kazakstaniin ja Mongolian.

Esitellyt Venäjä-dokumentit eri muodoissaan voi nähdä suomalaisten tutkimusmatkailijoiden 1800-luvulla Venäjän eri puolille Suomen suuriruhtinaskunta-ajan kuluessa tekemien retkien ja niiden kirjallisten ja valokuvallisten kuvausten henkiseksi jatkumoksi. Turun akatemian mahtimies Henrik Gabriel Porthan kirjoitti jo aikoinaan Suomen muinaishistorian kosketuskohdista Venäjän historiaan. Venäjän tiedeakatemiaan pyynnöstä huolimatta hän ei kuitenkaan ruotsinmielisenä rojalistina suostunut lähtemään sinne tutkimusmatkalle 1800-luvun alkuvuosina. Sen sijaan Anders Sjögren – Turun akatemian nuoremman polven kasvatti – matkusti Inkerinmaalle jo opiskeluaikoina ja muutti valmistuttuaan Pietariin 1819. Elokuussa 1823 Sjögren sai keisarilta Porthanille aikanaan ajatellun stipendin kahden vuoden tutkimusmatkaa varten. Matka kesti viisi vuotta ja vei Sjögrenin Uralille asti. Perässä itään menivät monet muut Matias Castrénista Toivo Lehtisaloon. Viimeisenä sinne meni Sakari Pälsi 1917, joka oli yhä matkallaan rajan sulkeuduttua vallankumouksen jälkeen. Hänellä oli mukanaan jo elokuvakamera.

Nyt tämä perinne näyttää olevan taas käytännössä katkolla – samaan tapaan kuin se oli suurimman osan neuvostoajastakin. Silti tärkein peruste ja syy suomalaisten Venäjä-kiinnostukselle – joka nousi esiin Pirjo Honkasalolta *Isskustvo kino* -lehden kysymykseen antamassaan vastauksessa – on pitkä yhteinen raja, joka tulevaisuudessakin periaatteessa mahdollistaa perinteen jatkumisen.

Lähteet

Kaikki linkit tarkastettu 30.8.2023

Elokuvat (valikoima)

Melancholian 3 huonetta. 2004. Tuotanto: Millennium Film Oy Ltd, Baabeli Ky. Ohjaus: Pirjo Honkasalo. Kuvaus: Pirjo Honkasalo. Musiikki: Sanna Salmenkallio. Leikkaus: Niels Pagh Andersen, Pirjo Honkasalo. Tuottajat: Kristiina Pervilä, Pirjo Honkasalo. Kesto: 110 min. Ensi-ilta: 08.10.2004.

Pavlovin koirat. 2006. Tuotanto: Art Films Production AFP Oy, Studio East-West. Ohjaus: Arto Halonen. Käsikirjoitus: Arto Halonen. Kuvaus: Vladimir Bashta, Arto Halonen, Dmitri Avrorin, Igor Tshernyshov. Leikkaus: Sanna Liinamaa. Tuottaja: Arto Halonen. Kesto: 70 min. Ensi-ilta: 24.02.2006.

Paanajärven Anni. 2006. Tuotanto: Ilokuva. Ohjaus: Lasse Naukkarinen. Käsikirjoitus: Lasse Naukkarinen, Markku Nieminen. Kuvaus: Lasse Naukkarinen. Musiikki: Carl-Johan Häggman. Leikkaus: Tuuli Kuittinen. Tuottaja: Lasse Naukkarinen. Kesto: 120 min. Ensi-ilta: 29.01.2006.

Sergei Verenseisauttaja. 2008. Tuotanto: Taiga Films Oy. Ohjaus: Juha Taskinen, Petteri Saario. Käsikirjoitus: Petteri Saario, Juha Taskinen. Kuvaus: Juha Taskinen, Petteri Saario. Musiikki: Perttu Hietanen. Leikkaus: Juha Taskinen, Petteri Saario. Tuottaja: Petteri Saario. Kesto: 103 min. Ensi-ilta: 23.03.2008 YLE TV1.

Sukunsa viimeinen. 2010. Tuotanto: Illume Oy. Ohjaus: Anastasia Lapsui, Markku Lehmuskallio. Käsikirjoitus: Anastasia Lapsui. Kuvaus: Johannes Lehmuskallio. Lavastus: Gregori Anaguritshi, Irina Jevai, Nedko Serotetto, Irina Serotetto, Valeri Serotetto. Leikkaus: Juho Gartz. Tuottajat: Pertti Veijalainen, Jouko Aaltonen. Näyttelijät: Nadezhda Pyrerko, Aleksandra Okotetto, Anastasia Lapsui, Jevgeni Hudi. Kesto: 84 min. Ensi-ilta: 26.02.2010.

Russian Libertine – Venäjän vapain mies. 2012. Tuotanto: Kinocompany Oy. Ohjaus: Ari Matikainen. Käsikirjoitus: Ari Matikainen, Liisa Juntunen. Kuvaus: Hannu-Pekka Vitikainen. Musiikki: Janne Haavisto. Leikkaus: Harri Ylönen. Tuottajat: Liisa Juntunen, Ari Matikainen. Kesto: 80 min. Ensi-ilta: 11.05.2012.

Elokuva-arviot

Hongisto, Ilona. 2006. "Kärsivällinen katse. Melancholian 3 huonetta." *Film-O-Holic.com* 30.03.2006.

Mikkonen, Riina. 2004. "Mistä on terroristit tehty? Melancholian 3 huonetta." *Film-O-Holic.com* 08.10.2004. <https://www.film-o-holic.com/arvostelut/melancholian-3-huonetta/>

Silén, Jarkko 2006. "Torakoita ja porsaita. Pavlov's Dogs." *Film-O-Holic.com* 24.02.2006. <https://www.film-o-holic.com/arvostelut/pavlovs-dogs/>

Silén, Jarkko. 2010. "Punaisen unen näkijä. Sukunsa viimeinen." *Film-O-Holic.com* 26.02.2010. <https://www.film-o-holic.com/arvostelut/sukunsa-viimeinen/>

Tirronen, Lumi. 2012 "Venäjä tosinajattelijan silmin. Russian Libertine – Venäjän vapain mies." *Film-O-Holic.com* 11.05.2012. <https://www.film-o-holic.com/arvostelut/russian-libertine-venajan-vapain-mies/>

Kirjallisuus

Aaltonen, Jouko. 2014. *Dokumentaristi! Lasse Naukkarisen elokuvat ja niiden synty*. Aalto-yliopiston julkaisusarja. Helsinki: Aalto ARTS Books.

- Aaltonen, Jouko. 2006. *Todellisuuden vangit vapauden valtakunnassa – Dokumenttielokuva ja sen tekoprosessi*. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu, Like.
- Ahonen, Kimmo, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim). 2003. *Taju kankaalle: uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.
- Anderson, John. 2014. *Armoton kauneus. Pirjo Honkasalon elokuvataide*. Helsinki: Siltala.
- Gessen, Masha. 2018. *Venäjä vailla tulevaisuutta. Yksinvaltiuden paluu*. Jyväskylä: Docendo.
- Kahila, Janne. 2010. "Markku Lehmuskallio ja Sukunsa viimeinen." *Film-O-Holic.com* 26.02.2010. <https://www.film-o-holic.com/haastattelut/markku-lehmuskallio-sukunsa-viimeinen/>
- Korhonen, Timo. 2012. *Hyvän reunalla. Dokumenttielokuva ja välittämisen etiikka*. Helsinki: Aalto ARTS Books.
- Lapsui, Anastasia, Markku Lehmuskallio, Pekka Lehmuskallio & Kirsikka Moring. 2023. *Jäähyväiset tundralle: Siperian nenetsien matkassa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Meriläinen, Pilvi. 2020. "Markku Lehmuskallio ja Anerca – elämän hengitys" *Film-O-Holic.com* 28.08.2020. <https://www.film-o-holic.com/haastattelut/markku-lehmuskallio-anerca-elaman-hengitys/>
- Römpötti, Harri. 2018. *Sanokaa mitä näitte. Suomalaiset dokumenttielokuvan tekijät kertovat*. Helsinki: Art House.
- Sementšuk, Svetlana. 2020. "Pirjo Honkasalo 'Ja ne ženštšina-geroinja, tštoby begat pod puljami'" *Iskusstvo kino* 22.02.2020. <https://kinoart.ru/interviews/ya-ne-zhenschina-geroinya-chtoby-begat-pod-pulyami>
- Toiviainen, Sakari. 2009. *Kadonnutta paratiisia etsimässä. Markku Lehmuskallion ja Anastasia Lapsuin elokuvat*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Utooppinen tila Aki Kaurismäen elokuvassa Le Havre

Petri Jokinen

pojokine [a] gmail.com

FM, taiteen tutkija

Viittaaminen: Jokinen, Petri. 2023. ”Utooppinen tila Aki Kaurismäen elokuvassa Le Havre”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/utooppinen-tila-aki-kaurismaen-elokuvassa-le-havre/>

Esseen aiheena on Aki Kaurismäen myöhäistuotannon elokuvallinen tila, mutta se keskittyy ennen kaikkea vuoden 2011 elokuvaan Le Havre. Kaurismäelle elokuvallinen tila on aina ollut tärkeä osa tarinankerrontaa. Le Havre laajentaa tämän näkökulman kansainväliselle tasolle, tuoden esiin pakolaisuuden ajankohtaisen teeman. Tila on näissä elokuvissa merkityksiä täynnä, vastaten täten postmodernismin teoreetikoiden ajatuksia asioiden ja ilmiöiden radikaalista esteettisyydestä. Le Havren kaupunki on yksi elokuvan keskeisiä hahmoja; Kaurismäki kuvaa sitä nostalgisena työväenkaupunkina, joka huokuu menneen aikakauden tunnelmaa. Kaupungin fyysiset tilat heijastavat hahmojen elämää ja heidän keskinäisiä suhteitaan. Elokuvan päähenkilö, kengänkiillottaja Marcel Marx, edustaa yksinkertaista työläistä. Hänen kohtaamansa nuori pakolaispoika taas herättää hänessä solidaarisuuden tunteen ja auttamisen halun. Pakolaisuuden teeman kautta Kaurismäki käsittelee identiteetin häilyvyyttä nykymaailmassa sekä viranomaisten kasvotonta vallankäyttöä. Elokuvan visuaalinen tyyli sekoittaa toisiinsa realismia ja radikaalia estetiä. Kaurismäki käyttää enimmäkseen hillittyä väripalettia, luoden elokuvaan melankolisen yleistunnelman, mutta lopussa kuitenkin nähdään utooppisia elementtejä, jotka tuovat esille ajatuksen paremmasta huomisesta.

Avainsanat: tila, utopia, pakolaisuus, nostalgia, postmodernismi, Kaurismäki



Le Havre. Kuva: Future Film Distribution.

Essee käsittelee Aki Kaurismäen myöhäistuotannon elokuvallista tilaa esimerkkiteos *Le Havren* kautta. Vuonna 2006 ilmestyi *Laitakaupungin valot*. Se on Kaurismäen tuotannon ehkä synkin elokuva. Siinä Ihminen eksyy lasin, teräksen ja betonin Nokia-Suomeen, joka on korvannut aiempien elokuvien nostalgisen menneisyyden Suomen. Päähenkilö toimii vartijana – minäpä muunakaan – epäinhimillistyneessä maailmassa, jota liikuttaa ainoastaan raha. Mutta elokuvan nimi on kuitenkin *Laitakaupungin valot* (Chaplinia mukaillen), joten myös pimeyden lävitse erottuu hieman valoa; pieni aavistus inhimillisyyttä, kuin välähdys taivasta pilvien lävitse nähtynä. Gangsterit blondeine tyttöystävineen asuvat lasipalatsissaan, mutta tavallinen työläinen vierailee laitakaupungin nakkikioskin kiehtovassa valopiirissä. Ruoholahden kliiniset toimistokolossit vaihtuvat kuitenkin menneisyyden ranskalaiselokuvien maisemiin elokuvassa *Le Havre* (2011). Juuri katoamaisillaan oleva, ränsistynyt ja jo tarpeettomaksi käynyt on Kaurismäen estetiikan ytimessä; tämä pätee myös ihmisiin. *Le Havre* laajentaa aiempien elokuvien näkökulman kansainväliselle tasolle, nostaen esiin pakolaisuuden ajankohtaisen teeman. Ihmisen hyvyys nousee jälleen esiin; usko ihmiseen, joka oli päässyt jo katoamaan laitakaupungin valojen katveessa. Ympäristö kertoo Kaurismäen elokuvissa merkittäväällä tavalla tarinaa: näissäkin kahdessa elokuvassa elokuvallinen tila on merkittävässä osassa niiden tarinankerronnan kannalta. Ensin Kaurismäki liikkuu *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvan marginaalisesta Helsinki-kokemuksesta *Laitakaupungin valojen* toimistokolossien kylmyyteen, mutta löytää sitten uuden mahdollisuuden globaalilla tasolla ensin *Le Havressa* ja sitten *Toivon tuolla puolen* -elokuvan (2017) Helsingissä, joka näyttäytyy nyt jälleen hieman valoisampana – ja samalla myös hieman nostalgisempänä. Kaurismäen tila on aina elokuvallista tilaa; se on esteettistä tilaa radikaalilla tapaa – se on pinnallista siten kuin monet postmodernismin teoreetikot ovat sitä teoksissaan kuvanneet. Todellisuus itse on Kaurismäellä aina hieman fiktiivinen; juuri niin fiktiivinen, jotta siitä tulee ihmisille siedettävä paikka. Maailmassa, jossa on vain hyvin vähän toivoa (ja yhtä vähän armoa), taide muotoilee suhteen tähän maailmaan uudelleen: tämä on se muuntunut tilakokemus, jonka kohtaamme Kaurismäen elokuvissa. Hänen elokuviensa tila on merkityksiä täynnä – toisin kuin oma myöhäiskapitalistinen maailmamme, jota arkkitehtuuriteoreetikko Rem Koolhaas on osuvasti nimittänyt nimellä ”junkspace” (Koolhaas 2002, 175–190).

Niinpä Kaurismäen elokuvien vastaanottotavaksi sopii tietynlainen tilan semioottinen tutkimus, jossa siitä pyritään erottamaan jonkin ilmimerkityksen lisäksi sen viittauksenomaisia kerroksia tai jälkiä. Kaurismäen myöhäiselokuvien globaali näkökulma on niiden luoma uusi katsontatapa; siinä myös Suomi asettuu uudenlaiseen kontekstiin, joka ei ole enää tiukasti kansallinen. Tämä näkökulma vastaa paremmin nykytilannetta, jossa kansallinen on aina yhteydessä kansainväliseen (*Toivon tuolla puolen* -elokuvassa suomalaisuuden suhdetta kansainvälisyyteen käsitellään myös parodisesti ravintolan muuttuvan menun kautta). Onkin mielenkiintoista huomioida, miten Kaurismäen omaperäinen estetiikka muotoutuu nyt uudelleen tässä muuttuneessa tilanteessa. Keskityn *Le Havreen*, sillä se merkitsee mielestäni käännettä Kaurismäen elokuvatuotannossa. Pakolaisuus on itsessään hyvin monitahoinen ja monimutkainen teema, jota on vaikea kuvata elokuvallisesti. Pakolaisuuden luoma uusi juurettomuus heijastaa osaltaan uuden globaalin todellisuutemme historiallista olemusta. Se painottaa yksilöä, hänen ainutkertaisuuttaan ja niitä loputtomia mahdollisuuksia, jotka globaali tilanne tuntuu tarjoavan hänelle. Tämä on se utopian lupaus, joka *Le Havressa* aktualisoituu – vaikkakin korostetun symbolisella tasolla.

Elokuvan päähenkilö Marcel Marx on kengänkiillottaja, joka asuu vaimonsa ja koiransa kanssa vaatimattomassa talossa Ranskan *Le Havressa*. Kuitenkin, kun kyseessä on Aki Kaurismäen elokuva, jopa Ranskaan tunkeutuu suomalainen menneen aikakauden tunnelma: asunnon interiööri hillittyine pastellisävvyineen ja menneen ajan retro-objekteineen heijastaa jotakin määrittämättömän universaalia jonkin jo kadonneen, ja näin ollen poissaolevan, tunnistettavana merkinä. Patonki, sipuli ja veitsi; vaimon sairaus ja äkillinen kuoleman läheisyys esitetään arkisina seikkoina vailla dramatisointia. Vaimo joutuu sairaalaan, mutta vielä on toivoa jäljellä (huolimatta siitä, että lääkäri kertoo päinvastaista). Myös periranskalaisen baarin – ja samalla myös kahvilan – tunnelma tuo jälleen mieleen suomalaisuuden, mutta se katoaa ikaikäisen haitarin säveliin, joiden konnotaationa toimii ”ranskalaisuus”. Samoin kuin muissa Kaurismäen elokuvissa, myös *Le Havressa* tila on valojen ja varjojen hallitsema mosaiikki, joka elää koko ajan. Jopa kapeat kadut ovat täynnä tätä valon ja varjon leikkiä. Päähenkilö on kengänkiillottaja, mutta Aki

Kaurismäen elokuvissa tämänkaltainen työ ei ole missään nimessä mikään häpeä – päin vastoin. Sen sijaan työläinen on kuin jokin nykyajan pyhimys – mutta sillä erotuksella, että pyhimys on itse valinnut osansa, toisin kuin työläinen, jonka siihen ovat pakottaneet yhteiskunnalliset olosuhteet. Tarinaan tulee mukaan laivakontissa Afrikasta Ranskaan päätynyt nuori pakolaispoika. Kengänkiillottaja ymmärtää, miten pieni pakolaispoika on samassa asemassa kuin hän – oikeastaan poika on vieläkin alemmassa asemassa, sillä hänellä ei ole edes tarvittavia ”papereita”, jotka todistaisivat hänen ranskalaisuudestaan; hänen kuulumisestaan tähän tiettyyn paikkaan ja tilaan. Identiteetti on nykymaailmassa häilyvää. Tästä todistaa vaikkapa kengänkiillottajan työtoveri, joka on aikanaan hankkinut itselleen väärennetyn identiteetin voidakseen jäädä Ranskaan. Joka tapauksessa kengänkiillottajan sympatiat ovat pojan puolella ja valtaa pitäviä vastaan. Kumpikaan ei ole saanut heiltä mitään, sillä viranomaiset pyrkivät aina vain säilyttämään status quon. Pakolaisten asema, se tila jossa he konkreettisesti elävät, on kaikkein eniten vaaran alainen; näemme miten viranomaiset hajottavat tylästi pakolaisten telttakylän puskutraktoreillaan. Tämä on merkinä siitä, että näillä ihmisillä ei ole mitään valtaa siihen tilaan, jossa he elävät. Kengänkiillottajan ja hänen vaimonsa asumus on romantisoitu – elokuva tuo mieleen muun muassa Jean Vigon elokuvan *L’Atalante* (1934). Köyhyydestään huolimatta he omistavat paljon kirjoja; asunnossa on useampi kirjahylly täynnä kirjoja. Myös vaimon sairaala on romantisoitu: se on esteettisesti karu, mutta ihmiset ovat siellä sydämellisiä. Pakolaisten kodikas tee-se-itse-leiri, jossa päähenkilö myöhemmin vierailee, tuo mieleen asunnottomien asumuksen *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvassa. Sen kontrastina nähdään huipputeknistä vankilaa muistuttava pakolaisten vastaanottokeskus teräsaitoineen. Se on välähdys nykyaikaa tässä muuten läpikotaisin nostalgisessa elokuvassa, ja heijastaa samalla vallan ja hallinnan teemaa.

Moderni tyyli ilmenee elokuvassa postmodernissa tilanteessa; esineet ovat nyt menettäneet ”luonnollisuutensa”; ne ovat nyt osa ”toisen asteen” (Lotman 2011, 249–270) esteettistä sommitelmaa. Esineet ovat luonnollisesti olleet esteettisiä jo alun perin, mutta nyt niiden esteettisyys ilmenee eri valossa tässä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa: ne ovat esteettisiä siten, että ne samalla ilmaisevat tämän alkuperäisen esteettisyytensä kautta niiden omaa historiallista alkuperää; näin niistä on tullut merkkejä, joita voidaan lukea tämän historiallisuuden itsensä kautta jonkinlaisena laajempuna ”ymmärryksen horisonttina”. Vaatimattomien asumusten lisäksi näemme elokuvassa totunnaisia vallan linnakkeita: näitä ovat muun muassa kirkko ja virasto arvokkaine julkisivuineen. Huomionarvoisesti Kaurismäen ranskalainen maailma sisältää kulmapuoteja ja kahviloita, mutta ei supermarketteja ja autohuoltamoita. Nykyiset epäpaikat (Augé 2009) loistavat näin poissaolollaan. Aki Kaurismäen nostalgiavisio paljastaa miltei jo enemmän kuin ehkä on ollut tarkoitus: tupakkaa poltetaan aina ja kaikkialla, mukaan lukien sairaalan potilashuone. Myös drinkkiä ollaan ottamassa kovaa tahtia. Tämä voidaan tulkita jonkinlaiseksi realismiksi vailla mitään turhaa kainoutta, ”inhimillisyydeksi”, mutta siihen sisältyy miltei huomaamatta myös kriittisen ajattelun siemen eräänlaisena tahattomana vieraannuttamisefektinä, joka syntyy tämän kuvitellun menneisyyden ja todellisen nykyhetken välille. Rakenteellisesti elokuvassa nivoutuvat yhteen erilaiset tarinat ja erilaiset lajityypit. Yksi tarina kertoo vaimon sairastumisesta ja parantumisesta. Yksi kertoo nuoren pakolaispojan tarinan, jossa koko yhteisö nousee auttamaan häntä. Yksi tarina on perinteinen poliisikertomus, jossa komisario varjostaa päähenkilöä ja pyrkii hankkimaan hänestä tietoa (tämä on tarinoista kaikkein elokuvallisin). Vasta lopussa nämä tarinat yhdistyvät ja muodostavat odottamattoman kokonaisuuden. Lopun utooppisina ilmestyksinä nähdään pariskunnan pihalla kukkiva kirsikkapuu sekä arjen arkinen jatkuvuus: kaikesta huolimatta elämä voittaa. Vaimo palaa sairaalasta ja pakolaispoika pääsee Lontooseen perheensä luo. Asiat ovat siten kuin niiden tulisikin olla, ja näin elokuvassa on onnellinen loppu. Kaurismäki luultavasti toteaisi, että maailmassa on tarpeeksi kyynisyyttä ja kovuutta – miksi hänen tulisi sitä lisätä. Tässä hän olisi aivan oikeassa. Kaurismäki tarjoaa ihmisille hitusen lohtua maailmassa, jossa sitä on aivan liian vähän.

Yhteenvedon voidaan todeta, että Aki Kaurismäen elokuvassa Le Havren kaupungista tulee yksi sen keskeisistä hahmoista. Kaurismäki kuvaa kaupunkia ennen kaikkea ”klassisena” työväenyhteisönä, jolla on selkeä olemus ja identiteetti (nyt jo siis itsessään nostalgisena, moderniin aikakauteen kuuluvana kaipuun ja poissaolon paikkana). Rappeutuneet teollisuusmaisemat, kapeat kadut, perinteiset työväen asumukset ja epämääräiset satama-alueet luovat tähän kollektiivisuutta heijastavaan visioon aitouden tunnetta. Näin

elokuvan fyysiset tilat heijastavat hahmojen elämää ja heidän keskinäisiä suhteitaan. Estetisoiva ote ja realismi sekoittuvat koko ajan Kaurismäelle tyypillisellä tavalla. Päähenkilö Marcel Marxin ja hänen vaimonsa vaatimattomat asuintilat kuluneine kalusteineen ja muine objekteineen kertovat meille heidän yksinkertaisesta elämäntavastaan. Paikallisesta baarista, jossa Marcel ja hänen ystävänsä usein käyvät, muodostuu elokuvan keskeinen kokoontumispaikka, jossa vaalitaan toveruutta ja solidaarisuutta sekä luodaan parempaa maailmaa; se on puheen, kommunikaation paikka. Marcelin kodin ahtaat tilat ja kaupungin kapeat kadut erottuvat kontrastisina elementteinä valtameren laajuutta ja sataman laivoja vasten, jotka edustavat kaukomaita ja vapauden lupausta. Nämä kontrastit edelleen korostavat henkilöhahmojen paremman elämän halua; sitä utooppista toivetta, joka heissä kaikissa elää. Henkilöhahmojen puolella näitä kuvastaa ennen kaikkea nuoren pakolaispojan hahmo; hän edustaa tulevaisuutta ja mahdollisuutta muutokseen. Kaurismäki käyttää alituisen hillittyä väripalettia, jossa on pääosin viileitä ja jopa synkkiä sävyjä; tämä luo elokuvaan melankolisen yleistunnelman. Lopussa uhka kuitenkin väistyy: kirsikkapuu kukkii. Kaiken kaikkiaan *Le Havren* ympäristö ja tila toimivat enemmän kuin pelkkänä taustana tapahtumille; niistä tulee olennaisia elementtejä elokuvan teemojen käsittelyn kannalta. Elokuvassa kuvattu tila heijastaa alati henkilöhahmojen elämää ja heidän tuntemuksiaan, lisäten täten syvyyttä siihen kerronnalliseen kokemukseen, jonka teos kokonaisuutena luo. Elokuvan nimi, ”Le Havre”, merkitsee turvasatamaa – ja sitä tämä paikka on sekä pienelle pakolaispojalle että sille sekalaiselle yhteisölle, joka sitä kansoittaa. Le Havre on lopulta utooppinen tila; ihmisen hyvyyden tiivistymä, mahdollisuus muutokseen ja sitä kautta myös erilaiseen tulevaisuuteen.

Kirjallisuus

Augé, Marc. 2009. *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. London: Verso Books.

Koolhaas, Rem. 2002. ”Junkspace”. *October* Vol. 100, Obsolescence. (Spring, 2002), 175–190.

Lotman, Juri. 2011. ”The Place of Art Among Other Modelling Systems”. *Sign Systems Studies* 39 (2/4), 249–270.

Kulttielokuvista ultraharvinaisuuksiin: toimintani Suomalaisen elokuvan festivaalin puolesta

Juri Nummelin

juri.nummelin [a] gmail.com

Suomalaisen elokuvan festivaalin johtaja

Viittaaminen: Nummelin, Juri. 2023. ”Kulttielokuvista ultraharvinaisuuksiin: toimintani Suomalaisen Elokuvan Festivaalin puolesta”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/kulttielokuvista-ultraharvinaisuuksiin-toimintani-suomalaisen-elokuvan-festivaalin-puolesta/>

Turussa vuodesta 1992 järjestetyssä Suomalaisen elokuvan festivaalissa näkyy itse kotimaisen elokuvan historia hyvin, mutta siinä näkyy myös suhde elokuvan historiaan: kun aiemmin 1980- ja 1990-luvuilla tutkija- ja katsojasukupolvia innosti mahdollisuus katsoa studiokauden elokuvaa ikään kuin toisin silmin, niin sellainen ei kuitenkaan tunnu nyky-yleisöä enää kiinnostavan. Uudemman suomalaisen elokuvan historian aukkoisuus taas aiheuttaa sen, että 1960- ja 1970-luvuilta ei löydy tunnetuimpien tekijöiden (Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta ym.) lisäksi paljon mitään esittämisen arvoista. 1980- ja 1990-luvulla esiin nousseiden ohjaajien seasta ei myöskään löydy pitkää uraa tehneitä tekijöitä, joiden tuotannosta syntyisi festivaaleille retrospektiivejä. Ongelmaksi on muodostunut myös se, että suuri osa kotimaisista elokuvista on hyvin saatavilla suoratoistopalveluista tai julkaisuina DVD:llä tai Blu-Rayna.

Suomalaisen elokuvan festivaalilla on yritetty löytää ratkaisua tähän ongelmaan nostamalla esiin marginalisoituja aiheita ja ihmisryhmiä: on näytetty esimerkiksi suomenruotsalaisten ja saamelaiden tekijöiden elokuvia, ja lisäksi on nostettu esille naisohjaajia. On esitetty myös sellaisia harvinaisuuksia, joita ei ole ollut mahdollista nähdä vuosikymmeniin. Tapahtumassa on usein nähty kokeellista elokuvaa, joka on Suomessa nykyään laadukasta.

Artikkelissa kerron omasta toiminnastani Suomalaisen elokuvan festivaalilla 2010- ja 2020-luvuilla.

Avainsanat: suomalainen elokuva, elokuvafestivaali, elokuvatapahtuma, suomalaisen elokuvan historia

Olin kierrellyt muutamia vuosia turkulaisen elokuvaesittämisen liepeillä 2000-luvun alussa, kun tulin mukaan Suomalaisen elokuvan festivaalin toimintaan. Olin ollut viitisen vuotta aiemmin lyhyen aikaa Turun elokuvakerhon hallituksessa, mutta olin todennut silloisen kerhotoiminnan ajautuneen umpikujaan ja jättäydyin siksi pois. Vanha elokuvakerhoaktiivi ei kuitenkaan voi karvoilleen mitään, mutta en ole enää varma, pyysikö minua joku mukaan toimintaan vai tuppauduinko siihen itse.

Yksi ensimmäisiä ideoitani vuonna 2010 hiukan luutuneen oloisessa SEF:ssä oli näyttää suomalaisia kulttielokuvia. Onko sellaisia, kysyy joku ja perustellusti, mutta niin vain näytimme neljän elokuvan setin: Visa Mäkisen *Yön saalistajat*, Renny Harlinin *Jäätävän poltteen* (joka ei oikeasti ole millään muotoa kulttielokuva), Seppo Huunosen *Karvat* ja AJ Annilan läpimurto-ohjauksen *Saunan*. *Yön saalistajiin* liittyi myös käsikirjoittaja Kari Levolan hillitön muistelus oheisseminaarissa – paljastui myös, että hänellä pitäisi oleman jossain tallella Renny Harlinin ja Markus Selinin Visa Mäkiselle lähettämä kauhuelokuvan käsikirjoitus, josta Mäkinen oli Levolalta pyytänyt kommenttia. Mielisairaalaan sijoittunut kauhutarina oli jäänyt filmaamatta, kun Harlin ja Selin olivatkin lähteneet Hollywoodiin.

Tappelin kokouksessa sen edestä, että näyttäisimme kulttisarjassa myös *Karvat*, valmistumisvuotensa 1974 ainoan toisen ensi-iltaelokuvan, joka oli kadonnut lähes jälkiä jättämättä. Sitä ei ollut esitetty televisiossa

koskaan, ja se oli julkaistu vhs:nä kauan sitten ja muuttunut keräilyharvinaisuudeksi, jota ei ollut moni nähnyt. ”Oletko aivan varma tästä?” minulta kysyttiin kokouksessa. Huunonen lähti kuitenkin vieraaksi ja otti *Karvojen* ensiesityksessä yli 30 vuoteen aplodit vastaan seisoltaan (otti *Karvojen* ensiesityksessä vastaan seisovat aplodit?). Huunonen taisi innostua sen verran oudon rikoselokuvansa vastaanotosta, että teki *Karvoista* jonkin verran trimmatun version, joka julkaistiin dvd:nä.

Ideoin seuraavina vuosina myös suomalaisen scifi- ja kauhuelokuvan sarjat. Scifisarjassa näytettiin Orionissa suomalaisen 80-luvun elokuvan sarjassa kohauttanut Pekka Hyytiäisen *MP – minua pelottaa* (1984), jota kriitikko Eero Tammi kuvaili muistaakseni *Stalkerin* ja *Kauhunkierteen* risteytykseksi. Järjestin oheen myös seminaarin, josta tuli aika kirjallisuuspainotteinen, kun puhumassa suomalaisesta scifistä olivat sarjakuvantekijä Petri Hiltunen ja Vesa Sisättö, joista jälkimmäinen on kirjoittanut pitkään aiheesta historiiteosta. Vesa ihmetteli, miksi sarjassa ei ollut Speden *Viu-hah-hah-tajaa* (1974). Se oli silkkä inhimillinen vahinko – tiedä vaikka olisi vetänyt katsojia.

Esitimme myös Timo Linnasalon ohjaaman *Aurinkotuulen* (1980), jonka käsikirjoittaja Ilpo Tuomarila kävi yhdessä näytöksessä puhumassa elokuvan tekemisestä. Samana vuonna yhtenä vieraana oli myös Jussi Parviainen, joka kommentoi aulapuheissa *Aurinkotuulta* muistaakseni sanomalla, että se on elokuva ajan kestopista. Tuomarila kuittasi myöhemmin, että se oli ensimmäinen kerta, kun Parviainen on sanonut jotain myönteistä jostain hänen tekemästään.

Suomalaisen lännenelokuvan sarjassa vuonna 2013 näytettiin normaalien Speden hiekkakuoppalänkkärien ja Villi Pohjola -sarjan lisäksi ilmaisesityksenä turkulaisin voimin valmistunut länkkäri *Kultajuna Fort Montanaan* (1985), jota olen toisaalla sanonut ainoaksi täysin autenttiseksi suomalaiseksi lännenelokuvasi: se ei ole lähtökohtaisesti parodinen ja se sijoittuu historialliseen Villiin länteen eikä Utopilaan tai Njetponimaistadiin kuten Arne Tarkaksen ja Speden tuohivirsuwesternit.

Näitä sarjoja jatkoivat suomalaisen film noirin sarjat: ensiksi vuonna 2014 katsottiin klassisen studiokauden noiria, kuten Teuvo Tulion ja Matti Kassilan elokuvia, ja seuraavana vuonna siirryttiin uudemman neonoirin pariin esimerkiksi Pauli Pentin kahdella pitkällä ohjauksella. Yritin saada muuta työryhmää innostumaan Anssi Mänttärin *Marraskuun harmaasta valosta* (1993), mutta idea ei mennyt läpi, koska elokuvassa ei ole noirille tyypillistä visuaalisuutta. Yritin sanoa, että noirin voi nähdä myös sisältölajina: elokuvassa kuitenkin kuvataan luuserimaisen pikkurikollisen surullista keikkaa Virossa, jossa kaikki menee päin helvettiä.

Olin tässä kohtaa niin aktiivisesti mukana ideoimassa SEF:n toimintaa, että vuonna 2014 minut valittiin yhdeksi SEF:n johtajista yhdessä Kimmo Laineen ja Hannu Salmen kanssa. SEF:iä alkoi rasittaa se, että kotimaisen studiokauden elokuvan vetovoima oli vähenemässä, suureksi osaksi siitä syystä, että sitä näki jokaisena arkipäivänä televisiossa ilmaiseksi. Elokuvat olivat varmasti myös alkaneet näyttää jo liian vanhentuneilta nuoremman polven silmissä eikä niistä löydetty samanlaisia arvoja kuin mihin 1980- ja 1990-luvun tutkija- ja katsojapolvi oli tottunut.

Tässä vaiheessa tuntui myös siltä, että kaikki kiinnostavat uuden aallon elokuva oli jo näytetty ja melkein kaikki tekijät olivat jo käyneet festivaalilla vieraina. Monet olivat jo kuolleet. 1980- ja 1990-luvulla oli noussut esiin uusi tekijäsukupolvi, mutta monet heistä, kuten Veikko Aaltonen, Pirjo Honkasalo ja Matti Ijäs, olivat jo käyneet vieraina festivaalilla. 2000-luvun elokuva taas oli suurelta osin hyvin saatavilla eikä tuntunut järkevältä koota niiden ympärille laajoja esityssarjoja.

Oli pakko kaivaa esille todellisia harvinaisuuksia. Niiden esittämisessä on tietysti se ongelma, että pitäisi pystyä luomaan elokuvien ympärille tapauksen tuntua, mutta se ei ole helppoa pienillä budjeteilla. Yritimme joka tapauksessa esimerkiksi vuonna 2018 suomenruotsalaisen elokuvan sarjassa, jossa nähtiin Gösta Ågrenin *Lapualaisballadi* (1969), joka oli aikoinaan saanut ensi-iltansa vain Vaasassa ja jota ei ollut koskaan esitetty televisiossa, sekä Jon Lindströmin kaksi pitkää elokuvaa *Yön sylissä* (1977) ja *Viimeinen kesä* (1984). Jälkimmäiset olivat tosin temaattisesti pahasti vanhentuneita, ja *Yön sylissä* -elokuvan kuvaukseen suomalaisista siirtotyöläisistä Ruotsissa liittyi paljon myös tahattomasti koomista aineistoa. Claes Olsson oli päävieras, ja vaikka hän on tehnyt hyviä elokuvia, kovin paljon katsojia ne eivät keränneet.

Ågrenin elokuvaan liittyi sellainen huvittava anekdootti, että olin aivan varma, että hän on jo kuollut emmekä hakeneet elokuvalle esitysoikeuksia kuin Ruotsin elokuvainstituutista, joka oli toiminut osatuottajana. Kun selitin tätä seminaarissa vierailleelle kriitikko Klas Fransbergille, hän sanoi, että parempi näin, koska edelleen vahvasti elossa oleva Ågren olisi todennäköisesti kieltänyt elokuvan esittämisen, sillä hän ei ollut tyytyväinen sen leikkaukseen. Kiinnostavan 1930-luvulla sijoittuvan muilutusaiheisen elokuvan näki SEF:n esityksessä muutama kymmenen katsojaa eikä sitä sittemminkään ole nähdäkseen missään muualla esitetty.

Muita ultraharvinaisuuksia, joita kaivoin esiin, olivat muun muassa Viljo Lampelan ohjaama ja teollisuuspamppujen rahoittama *Vastaus* 1950-luvulta, Eino Ritarin onneton indie-komedia *Kylä* (1957), jota kriitikko Tapani Maskula oli minulle kehunut pitäneensä aikoinaan ”pirun mielenkiintoisena” ja Harry Mannerin ohjaaman amerikansuomalaisen lännäkärin *Kuparimaa* (1961), josta KAVI:in oli talletettu 16 millin filmikopio. Sitä ei kuitenkaan oltu esitetty julkisesti, joten SEF:n esitys oli melkein Suomen ensi-ilta. Sympaattisen kotikutoinen elokuva sai vieraana olleen ohjaaja Mika Taanilan vilpittömän ihailun. Harvinaisuuksien sarjaan vuonna 2022 koetettiin saada myös Seppo Putkisen *Lintumies* (1978), itsenäisesti rahoitettu fantasiaelokuva, mutta en koskaan saanut ohjaajan perikuntaan yhteyttä eikä elokuvaa uskallettu esittää ilman lupaa.

Näytimme vuonna 2020 Eino Ruutsalon elokuvia sarjana, jota ohjaajasta väitöskirjaa valmistellut Marko Home kävi alustamassa innostavasti ja kiinnostavasti. Ruutsalon näytelmäelokuvista ollaan monta mieltä, mutta itse pidin melkein eniten hänen ensimmäisestä ohjaustyöstään, pseudofilosofisesta puheesta täynnä olevasta noir-mukaelmasta *Hetkiä yössä* (1961); joku saisi tehdä siitä uudistetun version, johon kävelyn ääni nauhoitettaisiin uudestaan eikä se kaikuisi, kuten elokuvassa oli tekijöiden taitamattomuuden takia käynyt. Animaation tekijänä Ruutsalo tietenkin on omimmillaan, ja voisin katsoa jotain *Kahta kanaa* loputtomiin.

Yhtenä harvinaisuutena näytimme vuonna 2022 Peter von Baghin viimeisen elokuvan *Sosialismin* (2014), joka ei tekijänoikeussyistä ollut koskaan saanut virallista ensi-iltaa. Tähän näytökseen saimme perikunnalta kuitenkin luvan sillä edellytyksellä, että mahdollisten ongelmien tullessa ottaisimme korvausvaatimukset kontollemme. Mitään ei kuitenkaan tapahtunut, ja elokuvan jälkeen syntyi hieno keskustelu Olaf Möllerin ja Antti Alasen kanssa. Sanoin Möllerille, että elokuva oli ollut koskettava, olin itkenyt kymmenen minuutin välein. ”You’re some kind of a human monster”, Möller sanoi, ”because you didn’t cry every five minutes!”

Koetimme kolmen vuoden ajan uudenlaista lähestymistapaa myös yönäytösten voimin. Niissä ei kerrottu elokuvien nimiä etukäteen; idea oli saatu Helsingissä järjestetyistä sika säkissä -tyyppisistä näytöksistä. Ensimmäisessä yönäytöksessä oli kokeellisempia elokuvia: Kim Finnin ensi-illan jälkeen kadonnut splattersekoilu *Foetus* (1997), Hyytiäisen *MP* ja Tuomo-Juhani Vuorenmaan periaatteessa esityskiellossa oleva *Julisteiden liimaajat* (1970), joka sulatti harvalukuisen yleisön sydämet. Muissa yönäytöksissä nähtiin seksielokuvia ja rock-aiheisia elokuvia sekä Suomen oudoimpia tapauksia. Viimeksi mainitussa ei vain kehattu käyttää sanaa ”Suomen huonoimmat”, vaikka trio *Makkarakalakeitto, sano Tympee Huttunen* (1988), *Rusinoita* (1987) ja englanniksi Turkissa tehty uskonnollinen action-elokuva *Fight or Die* (2009) olivatkin juuri niitä. Yönäytökset olivat kuitenkin fyysisesti ja psyykkisesti rasittavia, ja niistä on luovuttu, vaikka ne olivatkin tietyn kävijäkunnan suosiossa.

Toin esille myös kokeellista elokuvaa, kuten Eija-Liisa Ahtilan Mika Taanilan ohjaustöitä. Anna Erikssonin *M*-elokuvan saimme Turun ensi-iltaan, ja se kiinnosti niin paljon, että siitä järjestettiin kaksi näytöstä (ja kolmas kuukautta myöhemmin). Esitimme myös IC-98:n hienon *Näkymän vastarannalta* (2011), mutta se oli ilmeisesti nähty niin monta kertaa ilmaiseksi eri yhteyksissä, että se ei juuri katsojia saanut. Suomessa tehdään hienoa kokeellista elokuvaa, mutta suuria katsojaryhmiä se ei tunnu valitettavasti kiinnostavan. Tällaisiin näytöksiin olisi parasta, jos olisi käytössä 30–40 hengen pieni sali, jossa vähäiset kävijämäärät eivät tuntuisi niin lannistavilta.

Vuonna 2020 näytettiin elokuvia laajasti hahmotetulla luonto-teemalla. Myös vähemmistöjen tekemät elokuvat halusin huomioida: vuonna 2021 nähtiin sarja maahanmuuttajataustaisten ohjaajien tekemiä

elokuvia, ja seuraavana vuonna esitettiin saamelaisia elokuvia, jotka olivat 2010-luvun aikana nousseet esiin. Teemoista järjestettiin myös seminaarit.

Myös naistekijöiden määrää piti kasvattaa. Vuonna 2023 koko festivaalin ohjelmisto koostui pelkästään naisohjaajien elokuvista: Pia Andellin, Eija-Elina Bergholmin, Saara Cantellin, Kanerva Cederströmin, Alli Haapasalon, Tuija-Maija Niskasén, Marja Pensalan ja Virpi Suutarin töistä. Ohjelmassa oli myös valikoima Tove Janssonin teksteihin perustuvia elokuvia, joista harvinaisin oli Cederströmin ohjaama lyhyt tv-näytelmä *Nukkekaappi* (1985), jonka esittämiseen sain maanitella ohjaajaa aika pitkään.

Naissarjaan kuului myös pari koostetta edelläkävijöiden elokuvista, kuten Veronica Leon *Näkymättömästä kädestä* (1962). Varsinkin Marjatta Muurimaan *Granaattiomena* (1968) oli kiinnostava ja harvoin nähty sodanvastainen puolidokkari, jonka pääosassa nähdään tuleva kirjailija Orvokki Autio!

Koronavuodet kuitenkin tekivät tehtävänsä, vaikka tapahtuma saatiin rajoitettuna järjestettyä kumpanakin vuonna, normaalin huhtikuun sijasta syyskuun alussa. Joissain näytöksissä saattoi olla viisi tai kuusi ihmistä, mutta näinkin näimme hienoja teoksia, kuten Aleksí Salmenperän *Pahan perheen* (2010) tai Mia Halmeen herkkiä dokumentteja. Pandemian kahdesta vuodesta selvitettiin, mutta suuret katsojamäärät eivät vuonna 2022 olleet vielä löytäneet SEF:iä sankoin joukoin. Sanoissa on ironiaa, koska katsojamäärät ovat olleet pudotuksessa useita vuosia, kaikista yrityksistä huolimatta. Harvinaisuuksien vetovoima ei kuitenkaan voi olla kovin suuri, koska harvinaisuudelle on usein syynsä. Aina ei voi tietää, mikä yleisöön vetoaa: kun näytimme keväällä 2023 Alli Haapasalon tuoreen *Tytöt tytöt tytöt*, olin aivan varma, että niin uusi ja suosittu elokuva ei vedä enää festivaalikontekstissa, mutta niin vain tuli sali täyteen!

Varsinais-Suomen elokuvakeskuksen piirissä oli ruvettu myös puhumaan uudesta elokuvatapahtumasta, joka korvaisi SEF:n. Naisohjaajavuoden 2023 piti joissain suunnitelmissa olla jopa viimeinen SEF, mutta sen jälkeen ideasta on luovuttu, ja vielä ainakin vuonna 2024 järjestetään normaali festivaali. Voin luvata, että ohjelmisto tulee olemaan pelkkää priimaa.

Kaikkea ei tähän muisteluun tietenkään voinut saada. Paljon on esitetty myös oikeita klassikoita, kuten Suomi-Filmin naiskäsikirjoittajien luomuksia, Maria Jotuni -filmatisointeja ja varhaisia mykkäelokuvia, joiden säestäjäksi meillä on usein ollut ilo saada Kari Mäkiranta. Hän tekee elokuvasäestyksiä, joiden musiikki on täysin modernia, mutta silti tukee täydellisesti elokuvan omaa kerrontaa. Karin tulisi olla maailmalla tunnettu nimenomaan näistä säestyksistään. SEF:ssä on lisäksi nostettu esille suomalaista indie-elokuvaa, varsinkin paikallisesti tehtyä, kuten Laitilassa työskentelevän Lauri Löytökosken Kalevala-filmejä. Nykyään olisi mahdollista pyörittää pelkästään suomalaiseseen indie-elokuvaan keskittyvää festivaalia!

Poissa silmistä, poissa mielestä?

Lotta-Leo Laajalahti

Näyttelijäntutkimuksen kandi (BA), University of Winchester

Mediatutkimuksen maisteriopiskelija (FM), Turun yliopisto

Viittaaminen: Laajalahti, Lotta-Leo. 2023. ”Poissa silmistä, poissa mielestä?”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/poissa-silmista-poissa-mielesta/>

Avainsanat: transsukupuolisuus, sukupuolivähemmistöt, representaatio

Suomessa puhe seksuaali- ja sukupuolivähemmistöistä eli niin sanotuista sateenkaari-ihmisistä kulminoituu usein kesän Pride-tapahtumiin. Niiden aikana yhdenvertaisuutta ainakin muodollisesti edistävä julkinen puhe saa rinnalleen myös vihapuhetta. Varsinkin sosiaalisessa mediassa saatetaan kärkevästikin arvostella, miten sateenkaari-ihmiset ovat ylläpidettyinä mediassa ja tyrkyttävät itseään julkisuuteen. Kesän jälkeen puhe yleensä laantuu, mutta tänä vuonna aihe on pysynyt pinnalla keväällä 2023 käsitellyn translain myötä. Kielteinen puhe onkin viime aikoina kohdistunut seksuaalivähemmistöjen lisäksi myös transihmisiin.

Kielteistä asennetta on 2020-luvulla pakko ihmetellä. Miksi tavallisesta asiasta, johon ei välttämättä ole edes henkilökohtaista kokemusta, tulee pelon ja vihan kohde, vaikka seksuaali- ja sukupuolivähemmistöissä ei ole mitään pelättävää?

Yksi selittävä tekijä on transihmisten näkyvyyden puute suomalaisissa elokuva- ja televisiotuotannoissa. Transihmisten olematon määrä jokapäiväisessä audiovisuaalisessa kuvastossa luo illuusion, että heitä on vähän myös todellisuudessa.

Audiovisual Producers Finland ry:n teettämä tutkimus *Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2019* paljastaa transihmisten osuuden suomalaisessa viihdemediassa vuonna 2019 olleen vain 0,07 % ([APFI 2020](#)). Kolme vuotta myöhemmin, vuoden 2022 tutkimusraportissa tilanne ei ollut korjaantunut. Tilastollisesti vuoden 2021 elokuvissa ei ollut yhtään ja televisiosarjoissa vain yksi sukupuolivähemmistöksi tunnistettava hahmo. Vuotta myöhemmin televisiosarjoista löytyi tulkintatavasta riippuen kolme tai neljä ja sen vuoden elokuvista yksi sukupuolivähemmistöä oleva hahmo ([APFI 2022](#)). Eli kovin paljoa transihmisiä ei pääse valkokankaalla tai televisiossa näkemään.

Yleisesti ottaen binäärisesti transsukupuolisia rooleja on hieman enemmän kuin muunsukupuolisia, jotka kärsivät lähinnä vitsiksi tyypistämistä niin viihteessä kuin sen ulkopuolella. Tähän on kyllä viime vuosina hiljalleen herätty, eikä sukupuolivähemmistöille naureskelu heidän kustannuksellaan ole enää yleisesti hyväksyttyä.

Tuukka Temosen ohjaama *Pohjolan satoa* (2022) sai osakseen ansaittua kritiikkiä, kun ehkä koko vuosikymmenen yksi näkyvimmistä sukupuolivähemmistöä edustavista hahmoista oli pelkkä ylimääräinen cissukupuolisten laatima vitsi niin sukupuolensa kuin myös neuroepätyypillisen OCD-sairautensakin vuoksi. Miksi lyödä vain yhtä vähemmistöä alaspäin, kun voi pilkata kahta kerralla.

Ohjaaja Tuukka Temonen on perustellut hahmon muokkaamista ”jonkunsukupuoliseksi” aikatauluongelmilla ja sillä, että hahmon luonnehdinta on Temosen omaa huumoria henkilöpronominien käytöstä. Temonen ei tarkoittanut hahmoa loukkaavaksi tai transfobiseksi, ja irtisanoutuu kaikesta transfobiaan ja vihaan lietsomisesta. Hahmo on kaikesta huolimatta transfobinen, oli sitä tarkoitettu sellaiseksi tai ei, ja ymmärsi Temonen sitä itse tai ei. Tämä on vain yksi ja tuorein esimerkki vitsiksi tyypistämisestä, mitä sukupuolivähemmistöt ovat saaneet osakseen suomalaisessa mediassa.

Tuoreen poikkeuksen luo Anna-Leena Härkösen esikoisromaanin tuorein sovitus, televisiosarja *Häräntappoose* (2021). Siinä toisen päähenkilön Allun sukupuolta ei suoraan kerrota. Koska asia on Allulle itselleen edelleen epäselvä, se jää sellaiseksi myös katsojalle. Aina ei tarvitse alleviivata ja korostaa, vaan voi vaan olla. Se on tervetullut tapa näkyä audiovisuaalisessa mediassa, koska sellaista monen elämä sukupuolivähemmistönä Suomessa on; olla vaan oma itsensä mitään selittämättä. Myös stand up -komiikasta kertovassa *Naurun varjolla* (2020) -elokuvassa on oivaa muunsukupuolisen representaatiota Kiran hahmon myötä. Kira nostaa sukupuoltaan esille pitkin elokuvaa, mutta perustellusti sen ollessa hahmon tapa rakentaa omaa stand upia.

Parisen vuotta sitten kävin debattia eräässä televisio- ja elokuva-ammattilaisten keskusteluryhmässä, jossa mietittiin yleisluontoisesti vähemmistöjen näkyvyyden vähyyttä niin kameran edessä kuin myös sen takana. Vähemmistöt ymmärrettiin laajasti niin sateenkaarevuutena, ihonvärinä kuin vammaisuutena. Mieleeni ovat jääneet vastaukset, jotka sain ilmaistuaani harmistuksen siitä, miten vähän sateenkaarevia ja varsinkin transtaustaisia hahmoja ylipäättään on suomalaisessa elokuvassa. Suuri osa keskusteluryhmän vastaajista toisti samaa vanhaa fraasia, jonka mukaan ihmiset katsovat elokuvaa vapaa-ajallaan, jolloin he eivät halua "miettiä politiikkaa ja ihmisoikeuskysymyksiä" vaan nauttia elokuvasta.

Huolestuttavimpana pidän sitä, että näin sanovat elokuva- ja televisiotuotantojen ammattilaiset. He, jotka ensi sijassa päättävät, mitä muille tuodaan näytille televisiosarjojen ja elokuvien muodossa. Omat tai oletetun yleisön halut eivät saisi ohjata sitä, mitä audiovisuaalisessa kuvastossa näytetään. Ajatus elokuvista ja televisiosarjoista vain nautintona ja viihdykkeenä on vieras ja taiteen merkityksen näkökulmasta suorastaan vähättelevä.

Tuotantojen yksi perustavista tarkoituksista on herättää vastaanottajassaan ajatuksia ja tunteita. Muuten meiltä jäisi näkemättä valkokankaan ja televisioruudun välityksellä paljon sellaista, joka mietityttää, ahdistaa, vihastuttaa ja surettaa. Hyvä teos on sellainen, joka herättää ajattelemaan. Kenties olennainen kysymys onkin siinä, miksi transihmisten näkeminen valkokankaalla koetaan heti poliittiseksi tai ihmisoikeuskysymykseksi?

Vastaus ei mielestäni ole siinä, että cissukupuoliset eivät halua nähdä transihmisiä, koska meidän näkemisemme valkokankaalla luo heti elokuvasta ihmisoikeuskysymyksen ja politiikkaa. Vastaus piilee ilmapiirissä, joka kaipaava muutosta siihen, että meidät transihmiset voidaan nähdä sellaisina kuin olemme: normaaleina ihmisinä. Edustivat ihmiset mitä vähemmistöä tahansa, heillä on samoja ihan tavallisia ongelmia kuin kaikilla muillakin: ihmissuhdekysymykset ovat samoja, maidon loppuminen on samanlainen ongelma, risteilyillä voi tapahtua samanlaisia kommelluksia tai tofun hakemisesta syntyvä seikkailu voi olla samanlainen.

Arkiset ongelmat ovat arkisia, oli niiden kokija kuka tahansa. Siihen voi samaistua, vaikka hahmo ei olisikaan katsojan kanssa samanlainen. Tähän päästään empatian kautta. Tuodaan esille niitä samaistumispintoja, joita ihminen kohtaa arkitodellisuudessa. Sukupuolilikokemuksella ei ole tässä merkitystä. Sukupuolivähemmistöt eivät ole sen kummempia ihmisiä arkitodellisuudessa, meillä on vain erilainen sukupuolilikokemus kuin cissukupuolisilla.

Transihmisten häivyttäminen pois näkyvistä ei lisää yhteisymmärrystä eikä hyväksyntää, vaan siinä käy päinvastoin. Yhdenvertaisuutta viedään eteenpäin normalisoimalla. Elokuvilla ja televisiosarjoilla on tässä iso merkitys. Kun transihmisiä otetaan mukaan elokuvaan ja televisiosarjoihin, heidät opitaan näkemään tavallisia asioita tekevinä ja tavallisia tunteita tuntevina ihmisinä. Siitä sukupuolivähemmistöjen mediarepresentaatiossa omakohtaisesti on kyse: halusta olla osa yhteiskuntaa sellaisena kuin olemme, ei muuta.

Jos transihmisiä ei voi katsoa ilman, että heidän representaationsa aktivoituu välittömäksi poliittiseksi ihmisoikeussodaksi, miten miehet ja naiset voivat katsoa toisiaan valkokankaalta ja samaistua näihin representaatioihin?

Sekä tekijöiden että katsojien suussa on pitkään pyörinyt sana ”kiintiöhahmo”. Se on ollut se pakollinen naishahmo, kiintiöhomo, ainoa värillinen joka kuitenkin kuolee tai on jonkun valkoisen paras kaveri – nyt vuoronsa saa kiintiötransihminen.

On kuitenkin hyvä muistaa, että elokuvien ja televisiosarjojen todellisuus ei vastaa reaali maailman todellisuutta, joka on paljon monimuotoisempi. Valkokankaan yhteiskunta on edelleen hallitsevasti valkoinen, cis-heteronormatiivinen ja mielellään miehekäs, jossa ei ole kehopoikkeavuuksia. Transihmisyyttä ei sovi tähän kapeaan muottiin. Käytetystä muotista olisikin aika luopua ja ryhtyä näkemään sekä kohteamaan hahmoja hahmoina kiintiöiden sijaan. Kyse on ihmisistä.

Representaatioissa on nähdäkseni kysymys muustakin kuin vain itsensä kaltaisen henkilön näkemisestä audiovisuaalisessa kuvastossa. Omanlaiset hahmot eivät vähennä vaan ennemminkin lisäävät muiden hahmojen syvyyttä, representaatioiden tarttumapintaa. Samaistumispinta on tärkeää, ja avain monimuotoisuuden ymmärtämiseen. Kun samaistuu itsestään poikkeavaan ihmiseen, erilaisuuden merkitys vähenee ja on paremmat edellytykset nähdä ja kohdella kaikkia yhdenvertaisina ihmisinä. Erilaisuutta ei pitäisi kiintiöidä, kokea uhkana, asettaa huumorin kohteeksi tai ylipäättään mihinkään korostaiseen asemaan. Erilaisuus pitäisi nähdä tavallisuuden moninaisuutena, ja tässä fiktiivillä ja sen representaatioilla on paljon vaikutusvaltaa.

Representaation monimuotoistuminen ei ole ongelma – ei tekijöille eikä katsojille – ellei siitä tehdä sellaista.

Lähteet

Kaikki linkit tarkistettu 24.9.2023.

APFI. 2020. *Kenen kuvia kerrotaan? Diversiteetti suomalaisissa elokuvissa ja TV-sarjoissa 2019 -tilasto julkistettu*. <https://apfi.fi/ajankohtaista/kenen-kuvia-kerrotaan-diversiteetti-suomalaisissa-elokuvissa-ja-tv-sarjoissa-2019-tilasto-julkistettu/>

APFI. 2022. *Roolihahmojen diversiteetti suomalaisissa television draamasarjoissa ja elokuvatuotannoissa vuonna 2022*. <https://apfi.fi/wp-content/uploads/Diversiteetti-elokuvissa-ja-tv-sarjoissa-2022-loppuraportti.pdf>.

Häräntappose. 2021. Ohjannut Petra Lumioksa. 8 jaksoa. Tuotantoyhtiö Legenda, Welhofilm: Suomi.

Naurun varjolla. 2020. Ohjannut Reetta Aalto. Zodiak Finland: Suomi.

Pohjolan satoa. 2022. Ohjannut Tuukka Temonen. Optipari Oy: Suomi.

Temonen, Tuukka. 2022. ”Hiirikäsi-Timon hahmo on kaupunkilainen mainostoimistoihminen...” *Instagram*. Julkaistu 17.3.2022. <https://www.instagram.com/p/CbNDqpSNE7I/>

”Ajan ja muistin elokuvantekijä” – Kanerva Cederströmin haastattelu

Rami Nummi

rami.a.nummi [a] utu.fi

Digitaalisen kulttuurin, maiseman ja kulttuuriperinnön tutkinto-ohjelma

Turun yliopisto

Viittaaminen: Nummi, Rami. 2023. ”’Ajan ja muistin elokuvantekijä’ – Kanerva Cederströmin haastattelu”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/ajan-ja-muistin-elokuvantekija-kanerva-cederstromin-haastattelu/>

Kanerva Cederströmin haastattelu kartoittaa hänen tuotantoaan elokuvaohjaajana. Cederström aloitti ohjaajana Yleisradion tuottamalla fiktioelokuvalla Nukkekaappi, joka perustuu Tove Janssonin novelliin. Cederström ei kuitenkaan tuntenut fiktiota omakseen ja suuntautui dokumenttielokuvaan. Ohjaaja on erityisen arvostettu ajan ja muistin teemojen käsittelijänä esseistisen ja vapaan muodon saavissa ja assosiatiivisissa elokuvissaan.

Avainsanat: Kanerva Cederström, haastattelu, dokumenttielokuva



Kanerva Cederström. Kuva: Yle Areena: ”Me Elokuvatekijät” (2020).

Kanerva Cederström (s. 1949) kuuluu maamme merkittävimpiin dokumenttielokuvantekijöihin. Hänen tuotantonsa käynnistyi jo 1980-luvulla ja sen keskeisiä aiheita ovat olleet ajan ja muistin teemat. Useat elokuvat olivat yhteistöitä Riikka Tannerin kanssa. Kanerva Cederströmin äiti oli tunnustettu taidemaalari Eva Cederström. Ohjaajan mukaan jo varhain läheltä nähty taiteilijan työskentely on vaikuttanut erityisesti hänen ymmärrykseensä väreistä:

”Väreihin minulla on aina ollut vahva ja varma suhde. Sain myös jo hyvin nuorena äidiltäni innostuksen elokuvaan ja kävimme yhdessä katsomassa Töölön eri elokuvateattereissa

moderneja klassikoita. Äidilläni ei tainnut olla oikein kuvaa siitä, mikä sopii teini-ikäisille, mikä ei. Niinpä kävimme yhdessä katsomassa esimerkiksi Bunuelin *Viridianan* (1961) elokuvateatteri Ritzissä, kun olin 14-vuotias.”

Ohjaajan kiinnostus elokuvaan alkoi jo lapsena. Kaikkein tärkeimpänä näkemänään teoksena hän pitää Jacques Tatin elokuvaa *Enoni on toista maata* (Mon oncle, 1958). Se on Cederströmin mukaan tuore ja nerokas teos, johon hän palaa yhä uudelleen: ”Teini-ässä kävin jo Helsingin elokuvakerhoissa, silloisessa Elokuva-arkistossa ja elokuvateattereissa. Vietin oikeastaan vapaa-aikani suurimmaksi osaksi niissä”.

Cederström käyttää usein elokuvissaan vapaata ja assosiativista muotoa perinteisen dokumentti-ilmaisun ohella ja lomassa. Hän kertookin pitäneensä niin ranskalaisen kuin tšekkiläisen ja puolalaisenkin uuden aallon töistä ja italialaisesta neorealismista. Tärkeitä nuoruudessa olivat Visconti Bresson, Truffautin ja Godardin ensimmäiset elokuvat. Erityisesti Bresson ja japanilainen Kenji Mizoguchi tekivät suuren vaikutuksen. Yksittäisistä teoksista ohjaaja nostaa esiin Chris Markerin elokuvan *Vailla aurinkoa* (Sans soleil, 1983), jonka hän kertoo antaneen vahvistusta ”vapaan muodon, kuvan ja tekstin yhteiselon, subjektiivisen ilmaisun mahdollisuuteen”.

Ensimmäiset omat elokuvat

Kanerva Cederström opiskeli 1980-luvun alussa Tukholmassa Dramatiska Institutetin elokuvakursseilla ja vaikka hänen mukaansa opiskelu ei ollut taiteellisesti vaativaa eikä antoisaa:

”Opin kuitenkin kamerasta, leikkauksesta ja äänityöstä perusteet. Muualla en ole opiskellut elokuvaa.”

Suomeen palattuaan ohjaaja alkoi valmistella ensimmäisiä omia elokuviaan. *Nukkekaappi* (1985) oli Tove Janssonin novelliin perustuva ja Yleisradion tuottama fiktio. *Paikan henki* (1986) taas Helsingin Töölonlahden maisemiin sijoittuva essee-elokuva. Ohjaaja itse vierastaa Nukkekaappia, joka esitettiin keväällä 2023 Turussa osana Suomalaisen elokuvan festivaalia. Lasse Pöystin ja Kurt Ingvallin pääosittama tv-elokuva sisältää äänellisesti kokeilevia elementtejä ja on aikaansa edellä oleva kuvaus homoseksuaalisesta pariskunnasta:

”Lähdin tekemään Nukkekaappia dramaturgi Tove Idströmin suostuttelemana, ja Tove Janssonin ja Tuulikki Pietilän tukemana. Tunsin Toven ja Tuulikin jo lapsuudestani ja ajattelin, että pystyisin välittämään Toven novellin maailman elokuvallisesti. Tunsin itseni varmaksi lähtemään fiktion ohjaamiseen. Kokemus itselleni oli kyllä ahdistava ja ymmärsin, ettei tuollainen fiktio ole ollenkaan omaa lajiani. Pidin eniten koko prosessissa juuri äänisuunnitteluvaiheesta, mikä ehkä välittyi siitä. Se oli TV-tuotantoa, joten aikataulu oli kiireinen ja kokemattomalle aikamoisen vaativa.”

Paikan henki (1986) taas tuo esiin ohjaajalle tyypilliset ajan ja muistin teemat. Siinä kaupungissa eläneet ihmiset kertovat niin nykyisestä kuin menneestäkin elämästään. Mukana on suomalaisen kevyen musiikin legendoihin lukeutuva Kullervo Linna ja filmi on saanut innoitusta Italo Calvinolta:

”Paikan henki on itselleni rakas työ, vaikka varmasti siinä vielä näkyy aloittelijan kömpelyyttä. Helsingin Töölonlahti oli minulle ja toisena tekijänä mukana olleelle Riikka Tannerille erittäin tärkeä ja rakas alue. Siinä kaupungin salaperäinen, runollinen ja lempeä henki ilmestyvät yhdessä kaupunkilaisten vapaan olemisen paikkana. Se toi mieleen Italo Calvinon Näkymättömät kaupungit-teoksen mielikuvittelliset kaupungit. Halusimme siihen mukaan kaupunkilaisia, joita sen rannoilla ja puistoissa kulki ja eli. Nythän se on jo myös dokumentti osittain kadonneesta Helsingistä.”

Poliittista tilitystä ja iskelmähistoriaa

Vuonna 1988 ensi-iltansa sai dokumentti *Lenin-setä asuu Venäjällä*. Myös Turun festivaaleilla tänä keväänä nähty tilitys taistolaisen liikkeen perinnöstä ja siinä mukana olleiden ihmisten mietteistä herätti aikanaan kiivastakin keskustelua. Nykyisin laadukkaan dokumentin arvo on entistä suurempi ajankuvan taltiointina, tosin se kaipaisi tuekseen lukuisien haastateltavien nimeämistä:

”Olimme Riikka Tannerin kanssa olleet molemmat mukana taistolaisliikkeessä opiskeluaikoina ja kun olimme vihdoinkin päässeet eroon sen totalitarismia tukeneesta, dogmaattisesta ideologiasta, halusimme yhdessä muutaman ystävämme kanssa kukin omalla tavallamme katsoa siihen aikaan ja kokemukseen. Elokuva oli oikeastaan aika kollektiivinen teos, koska annoimme ystävillemme vapaat kädet päättää, mitä seikkaa he tuosta ajastaan halusivat valottaa. *Lenin-setä asuu Venäjällä* oli ensimmäinen elokuva Suomessa, joka käsitteli kriittisesti Neuvostoliittoa ja Neuvostoliiton kommunistista puoluetta. Kriittisyys ulottui myös sen suomalaisen vastineeseen eli niin kutsuttuihin vähemmistökommunisteihin. Halusimme teoksesta satiirisia ja absurdejakin piirteitä sisältävän aikalaiselokuvan. Elokuvamme kohtasi tosiaan melkoista kohua aikoinaan 1980-luvun lopulla, eikä se vielääkään mene joiltakin nielemättä, niin sitkeässä ovat Suomessa vielä suomettuneisuuden ajan tabut.”

Aiheeltaan kokonaan toisenlainen on iskelmätähdestä kertova *Laila* (1989), joka on varsin nostalginen ja hauska. Laila Kinnusen traagiset elämänvaiheet muodostavat elokuvalla ikään kuin kaikupohjan ja sitä voidaan pitää myös 1950–1960 -lukujen taitteessa kukoistaneiden iskelmäelokuvien eräänlaisena jälkikirjoituksena. Idean antoi alun perin Appe Vanajas:

”Uskaltauduimme Riikka Tannerin kanssa tähän alkuun vähän pelottavaankin projektiin. Saatuamme yhteyden Lailaan, hän lupautui hommaan melko nopeasti. Kuvaukset olivat täynnä naurua ja laulua. Lailan temperamentti ja valtava ystävällisyys loivat aivan erityisen ilmapiirin. Halusimme antaa hänelle puheenvuoron ja Laila puhui! Elokuva sai teatterileivityksen, mutta se on saanut paljon katsojia erityisesti televisiossa, jossa se on uusittu monen monta kertaa. Monet Lailan ihailijat ovat myös olleet jälkikäteen iloisia elokuvasta. Se oli tietenkin tavoitteenammekin.”

Helsingin nykyisyyttä ja menneisyyttä

Kanerva Cederströmin tuotannon eräs merkittävä juonne on Helsingin maantieteen, sen menneisyyden ja (kuvaushetken) nykyisyydenkin kartoitus. Uran ensimmäisenä dokumenttina syntyneen *Paikan hengen* lisäksi tätä puolta edustavat erityisesti Lallukan taiteilijatalossa vaelteleva *Kohtaamisia Lallukassa* (1988) sekä *Erikoisia tapauksia* (2009). Kohtaamisia Lallukassa oli sekin Yleisradion tuotanto, joka asetti elokuvallisten keinojen käytölle omat rajoitteensa:

”Sain idean siihen keskustelulistani lapsudentoverini, myös Lallukassa asuneen Desirée Räsäsen kanssa. Tuon jylhän rakennuksen maailmasta ja meidän muistikuvistamme. Lallukka oli lapsuutemme sokkeloinen ja jännittävä linnake. Ajattelin, että koska Lallukka on kymmenien taiteilijoiden koti, eniten sen tunnelmaa välittäisivät asukkaat, jotka ovat eri taiteenlajien ihmisiä. Jokaisen oven takana on yhden taiteilijan maailma.”

Vuonna 2008 valmistunut *Erikoisia tapauksia* on muodoltaan vapaa elokuva, joka jättää runsaasti tilaa katsojan tunteille ja ajatuksille. Helsingin maisemia hyödyntävässä lyyrisessä dokumentissa ei myöskään puhuta paljon. Elokuva jättää vaikutelman, että ohjaaja on halunnut käyttää kameraa kuin kirjailija kynäänsä. Erikoisia tapauksia voisikin toimia myös taidegalleriassa ja sen rakenne toi minulle mieleen Roy Anderssonin:

”Erikoisia tapauksia-elokuvan lähtökohtana ovat Helsingin Sanomissa aikoinaan ilmestyneet lyhyet Erikoinen tapaus-jutut, jotka minulle olivat alituinen ilon ja oivalluksen lähde. Aloin pohtia, miten ne voisivat toimia elokuvassa. Päätin rakentaa kohtaukset osittain fiktiivisinä, mutta tavallisten ihmisten esittäminä. Elokuvaan tuli mukaan myös muita kohtauksia kuin Hesarista löytyneitä. Päähenkilöksi päätyi raitiovaunu. Sen matkan varrelle rakensimme kohtauksia, tapaamisia ja ilmiöitä. Pidän Alexandre Astrucin aikanaan löytämästä kamerakynän ajatuksesta, mutta kyllähän kamera on kuitenkin aivan muuta, näkyvän ja kätketyn maailman etsijä. Erikoisia tapauksia voisi tosiaan toimia myös luuppina galleriassa, sen levitys on vain jäänyt aika onnettomaksi. Mitä tulee Roy Anderssoniin, hänen ensimmäiset teoksensa olivat hyvin kiinnostavia, mutta hänen tyylinsä on jähmettynyt elokuva elokuvalta.”

Kaitafilmiä kauneutta Tove Janssonin ja Tuulikki Pietilän kanssa

Eräs Kanerva Cederströmiä aina kiinnostanut materiaali on kaitafilmi. Hän pitää sitä erityisesti muistin ja ajan tallettajana. Ohjaaja aloitti aikanaan yhteistyössä Museoviraston ja Riikka Tannerin kanssa kaitafilmiä keruuprojektin. Myöhemmin hän oli yhdessä Pia Andellin kanssa aloittamassa myös Yleisradion ja Taideteollisen korkeakoulun elokuvaopiskelijoiden kaitafilmiäprojektia. Cederström tunsivat Tove Janssonin ja Tuulikki Pietilän jo lapsuudestaan. He kertoivat hänelle Pietilän yli 20 vuoden aikana kuvaamista kaitafilmeistä, joita oli kertynyt valtava määrä:

”Keskustelut johtivat ensimmäiseen Tuulikin filmeihin perustuneeseen elokuvaan *Matkalla Toven kanssa* (1993). Sittemmin teimme yhteistyössä heidän ja Riikka Tannerin kanssa vielä elokuvat *Haru – yksinäisten saari* (1998) ja *Tove ja Tooti Euroopassa* (2004). Tuulikin kuvaamat filmit olivat kuvataiteilijan silmällä kuvattuja, valtavan vaikuttavia. Yhteistyö oli suunnitteluvaiheessa hyvin tiivistä, erityisesti Tuulikin kanssa, joka tunsivat materiaalit kuin omat taskunsa. Teknisesti työ oli vielä tuolloin 1990-luvulla hankalaa ja työlästä senkin takia, että kaitafilmejä oli yhtä elokuvaa kohti niin paljon, useita tunteja. Mutta Toven ja Tuulikin kanssa oli valtavan hauskaa istua ja suunnitella ja kuulla uskomattomia juttuja maailmalta. He olivat molemmat elokuvahulluja ja elokuvien tekeminen oli molemmille tärkeää.”

Sukelluksia aikaan ja muistiin

Cederströmin pääteoksiin lukeutuvat Helvi Juvosen ajatteluun ja runouteen pureutuva *Rajamaa* (1989), Leena Krohnin tekstiin ja suvun kokemuksiin perustuva *Kaksi enoa* (1991) sekä Neuvostoliiton vankileireillä olleiden Andrei Sinjavskin ja Amalia Suden kokemuksia käsittelevä *Trans-Siberia – Merkintöjä vankileiriltä* (1999). Elokuvia yhdistävät assosiativinen ja esseistinen muoto sekä ohjaajaa aina kiinnostaneet historialliset ja ajalliset teemat, joita käsitellään yksilöiden kokemusten kautta. Rajamaa saa myös fiktion piirteitä ja koin sen lyyrisenä elokuvana:

”Elokuvieni muoto on syntynyt useimmiten niistä eri aineksista, joita olen leikkauksessa sille löytänyt, usein siihen on vaikuttanut arkistofilmin ja todellisuuspohjaisen materiaalin välinen suhde, puheen ja äänimaailman suhde toisiinsa. En voi sanoa, että pyrkisin nimenomaan lyyrisyyteen, se taitaa syntyä juuri edellä mainituista elementeistä ja piilee ehkä syvemmin omassa taidekäsitteessäni. Rajamaassa vaikutti vahvasti meihin tietenkin Juvosen runous, meille molemmille Riikka Tannerin kanssa tärkeä ja rakas, sekä runoilija Mirikka Rekolan ja kirjailija Mirjan Polkusen läheinen ystävyys Juvoseen. Heidän kauttaan meille avautui mahdollisuus lähestyä sekä Juvosen elämää että runoutta ja löysimme yhdeksi elokuvalliseksi keinoksi myös fiktiiviset kohtaukset, jotka perustuivat Juvosen muistiinpanoihin ja luonnoksiin.”

Kaksi enoa puolestaan kertoo sodassa kaatuneesta Paavosta, joka oli sekä käsikirjoittaja Leena Krohnin että Kanerva Cederströmin eno. Krohnin kirjoittama teksti on toiminut elokuvan inspiraationa. Elokuvan keskeistä sisältöä ovat ajan ja muistin teemat, ihmisen vaikutus ympäristöönsä, ja se, mitä ihmisestä muistetaan hänen kuoltuaan:

”Kaksi enoa on yksi henkilökohtaisimmista elokuvistani. Se oli myös ensimmäinen elokuva, jonka ohjasin Karjalassa ja Venäjällä, juuri Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen ja johon liittyivät mummoni, enoni ja isoisäni elämät.”

”Aika on elokuvassa fyysisesti läsnä erityisesti arkistofilmien ja nykyhetkellä kuvattujen kohtausten rinnasteisuutena. Niissä on sama paikka, mutta eri aika. Samaa ajan teemaa edustavat myös valokuvat äitini ja tätini käsissä tai vanhan venäläisen taittajan kertoessa viikkolehdestä, jossa kadonneen enoni kuviteltu kuva oli kannessa. Eli käytin elokuvassa eri aikakausien kuvaa eilisen ja nykyhetken välisen yhteyden läpivalaisemiseksi ja siksi elokuva tehtiin mustavalkoisena, mikä teki osittain vaikeaksi erottaa eri aikakaudet toisistaan. Mutta tärkein teema elokuvassa oli varmaan ajan sietämätön kulku ja yhä haaleammaksi käynyt kuva enosta ja mielikuvista hänestä. Mutta se on tietenkin myös elokuva sodasta ja sen jättämistä jäljistä vuosikymmenien jälkeenkin.”

Junamatka Siperiaan

Cederströmin pääteoksiin lukeutuva *Trans-Siberia* (1999) kytkeytyy myös ohjaajan henkilöhistoriaan. Hän kuuli jo lapsena paljon tarinoita Siperiasta, jossa hänen isoisänsä oli tutkimusmatkoilla 1800-luvun lopussa. Andrei Sinjavskin teos *Kuorosta kohoaa ääni* (suom. 1979) sekä Hiidenkivi-lehdessä 1990-luvun alussa ilmestynyt artikkeli Amalia Suden leirimuistelmien löytymisestä merkitsivät elokuvaprojektille tärkeimpiä herätteitä:

”Näistä kahdesta alkoi vähitellen kehkeytyä ajatus elokuvasta, joka veisi siperialaisen kärsimyksen, Stalinin vankileirien maailmaan. Pian päätin, että elokuva kuvattaisiin junassa matkalla läpi Siperian, pysähtymättä ja sen päähenkilöinä olisivat Sinjavskin ja Suden äänet. Leikkausvaiheessa ratkesi se, ettei elokuvassa olisi lainkaan sataprosenttista ääntä eikä arkistomateriaalia. Juna olisi aikaa lävistävä luoti.”

”Kuvassimme elokuvaa Pietarissa, junassa kahdeksan vuorokauden ajan ja Vladivostokissa Tyynen meren rannalla vuonna 1998. Venäjä oli kaaoksessa, rupla oli juuri romahtanut. Junassa matkustajat eivät ihmeeksemme reagoineet kuvausryhmään juuri millään lailla, saimme kulkea sen käytävillä kuin ketkä tahansa matkustajat.”

Turun suomalaisen elokuvan festivaaleilla 2023 esitetty teos on muodoltaan rohkean esseistinen. Pekko Pesosen miksaama kollaasimainen musiikki rytmittää Tomi Jarvan ja Hellevi Seiron lukemia Sinjavskin ja Suden tekstikatkelmia junan halkoessa siperialaista maisemaa. Juri Nummelin on huomauttanut, että välillä junan ikkunasta näkyvä maisema muuttuu melkein abstraktiksi. (Nummelin 2023, 12). Ohjaajan mukaan hän teki elokuvan voidakseen käsitellä traumoja, jotka syntyivät hänen tajuttuaan Neuvostoliiton propagandan harhan.

Ihmisten äänet ja muistot

Venäjä-teeman käsittely jatkuu myös ohjaajan viimeisimmässä elokuvassa. *Sandarmohin suru* (2022) kertoo suomalaisten kohtaloista Stalinin vainojen aikana. Muodoltaan elokuva on pelkistetty. Se koostuu haastatteluista, arkistomateriaalista ja nykypäivän Sandarmohissa kuvatuista jaksoista:

”Sandarmohin suru poikkeaa paljon aiemmista elokuvistani siinä mielessä, että sen runkona on useamman ihmisen haastattelu suoraan kameraan. Toisaalta sen yhtenä elementtinä ovat arkistovalokuvat, jotka ovat tuttua materiaalia jo muistakin elokuvistani. Tärkeintä ovat kuitenkin henkilöiden todistajanlausunnot heidän sukulaistensa kohtalosta Stalinin vainojen uhreina. Elokuva syntyi tarpeesta muistuttaa tapahtumista, jotka ovat olleet Suomessa vuosikymmeniä vaiettuja, unohdettuja. Uhrien sukulaiset kuvattiin Helsingissä Kansallisarkiston vanhassa tutkijasalissa, jossa kansakuntamme muisti on konkreettisesti läsnä ja jonka osaksi näiden henkilöiden muisti nyt liittyi.”

Lähteet

Suomalaisen elokuvan festivaalin ohjelmakirja, 2023. Trans-Siberiaa koskevan esittelyn kirjoittaja Juri Nummelin. Ohjelmakirja kirjoittajan hallussa.

Kanerva Cederströmin sähköpostihaastattelu, vastaukset saatu 6.9.2023.

Kriitikko kertoo – Tapani Maskulan haastattelu

Juha Rosenqvist

juha [a] film-o-holic.com

päätoimittaja

Film-O-Holic.com

Viittaaminen: Rosenqvist, Juha. 2023. ”Kriitikko kertoo – Tapani Maskulan haastattelu”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/kriitikko-kertoo-tapani-maskulan-haastattelu/>

Avainsanat: Haastattelu, Tapani Maskula, kritiikkipakki



Tapani Maskula. (c) [Wikimedia Commons](#), Soppakanuuna.

Tapani Maskula (s. 1941) on kirjoittanut elokuvakritiikkiä vuosikymmenten ajan ja lukeutuu Suomen tunnetuimpiin elokuvakritikoihin. Maskula aloitti kritiikkien kirjoittamisen jo 1960-luvun alussa, mutta parhaiten hänet muistetaan *Turun Sanomien* elokuvakritikkona, jona hän toimi yhtäjaksoisesti vuodesta 1980 vuoteen 2003. Nykyään Maskula julkaisee elokuvakritiikkejä omalla Facebook-sivullaan.

Valtakunnallista mainetta Maskula sai ollessaan mukana *Helsingin Sanomien Nyt*-liitteen tähtitaulukossa, jossa kriitikot antoivat elokuville tähtiä yhdestä viiteen. Maskula sai maineen tiukkana ja tinkimättömänä kriitikkona, ”yhden tähden Maskulana”.

Maskulan laaja elokuvatietämys ja vivahteikas kirjoitustyyli toivat hänelle arvostusta varsinkin elokuvaharrastajien keskuudessa. Maskulan esimerkki elokuvakirjoittamisesta innoitti muun muassa turkulaisia elokuvaharrastajia aloittamaan vuonna 1997 oman elokuvalehden, internetissä julkaistavan *Film-O-Holic.comin* ja sen sisäjätkäisun *WiderScreen.fi:n*.

Haastattelin Tapani Maskulaa vuonna 2008 osana projektia, jossa taltioitiin tunnettujen elokuvakriitikoiden ajatuksia, näkemyksiä ja kokemuksia elokuvakriitikon työstä. Maskulan lisäksi tallennetut haastattelut tein **Helena Yläsestä**, **Tarmo Poussusta** ja **Antti Selkokarista**. Haastatteluja on hyödynnetty taustamateriaalina muun muassa kritiikin opetuksessa. Kaikki haastattelut on julkaistu kuunneltavina versioina kritiikkiin ja sen kirjoittamiseen perehdyttävällä [Kritiikkipakki-sivulla](#).

Tapani Maskulan haastattelusta olen toimittanut tiivistetyn tekstiversiön Päivi Valotien tekemän litteroinnin pohjalta. Maskulan haastattelu luo kiinnostavan ja kokonaisvaltaisen katsannon elokuvakritiikkiin ja sen kirjoittamiseen sekä suomalaiseen elokuvakulttuuriin. Maskulan elokuva-arvosteluihin on mahdollista tutustua myös kirjan muodossa, sillä Juri Nummelin on toimittanut Maskulan valikoiduista kritikeistä kirjan *Tapani Maskula Intohimosta elokuvaan – valitut elokuvakritiikit 1960–2010-luvuilta* (2018).

Tapani Maskula on aikanaan nimetty *Film-O-Holic.com* ja *WiderScreen.fi* -lehtiä julkaisevan Filmiverkko ry:n kunniajäseneksi.

Tie kritiikoksi

Kritiikin kirjoittamisen, kansanomaisemmin arvostelemisen, taustalla on lähes poikkeuksetta kiinnostus ja harrastuneisuus kyseistä taiteenlajia kohtaan. Lisäksi on halu ilmaista kirjoittamalla omia näkemyksiä ja tulkintoja taideteoksista, elokuvakriitikon kohdalla elokuvista.

Tapani Maskula ei ole poikkeus. Hänen kriitikkotaipaleensa alkoi elokuvien harrastamisesta, ennen kaikkea elokuvakerhotoiminnasta, mikä aikanaan ennen kotikatselumahdollisuuksia oli luontevin tapa harrastaa elokuvia.

– Kipinä, siis kriittinen kipinä, lähti elokuvakerhosta. Mistä syystä lähdin aikanaan kirjoittamaan kritiikkejä, sitä en ole itsellenikään täysin selvittänyt. Olin kirjaston ahkera asiakas, kävin kerran viikossa kirjastossa ja luin kirjoja sekä kävin valtavasti elokuvissa. Jossain vaiheessa kirjastokäynnit alkoivat harveta ja elokuvakäynnit lisääntyä.

Minulla oli myös hyvä mahdollisuus katsoa elokuvia. Paras kaverini oli kaupunginjohtajan poika, ja kaupunginjohtajalla oli vapaakortti kaikkiin turkulaisiin elokuvateattereihin ja se oli kahden hengen vapaakortti – ja kaupunginjohtaja ei ymmärrettävistä syistä käynyt elokuvissa lainkaan, joten kortti oli hänen poikansa hallussa jatkuvasti.

Parhaina koulukavereina kiersimme kaikki kaupungin elokuvateatterit läpi. Siihen aikaanhan (1950-luvulla) teattereita oli aika paljon ja tarjontakin oli runsas – klassikot oli mahdollista katsoa yönäytöksinä. Siitä se elokuvaharrastus lähti liikkeelle.

Ja sitten tietysti mukaan tuli *Turun elokuvakerho*, johon liityin mukaan heti täytettyäni 16-vuotta. Olin alusta lähtien aktiivinen jäsen ja esitin kerhon ohjelmistosta aika kärkeviäkin mielipiteitäni.

Muutaman vuoden katselin elokuvia, useamman sadan taisin vuodessa katsoa. Koulussa olin ollut hyvä kirjoittaja, joten aloin miettiä, voisiko elokuvista kirjoittaa muuallekin kuin vain omiin muistiinpanoihin. Yrittäisi arvostella elokuvia oikein tosissaan.

Onnistuin pääsemään yhteen pikkulehteen elokuva-arvostelijaksi. Lehdellä oli oma pääarvostelija, joten olin tietysti – kun ei ollut minkäänlaista kokemusta – vain apuarvostelija.

Pääarvostelijat ja kaupunkitoimittajat kävivät tietysti katsomassa ja arvostelemassa kaikki kotimaiset ensi-illat, koska niihin liittyi tarjoilua, ravintolailta ja niin poispäin. Muut olivat sitten niitä, jotka lankesivat minulle kirjoitettaviksi.

Siihen aikaan ennakkonäytöksiä oli vielä hyvin vähän. Aina perjantaisin menin toimituksesta kysymään, mitkä elokuvat ovat vapaina kirjoitettaviksi. Sen jälkeen katsoin ne perjantain normaaleissa yleisönäytöksissä, jotka alkoivat puoli seitsemältä ja puoli yhdeksältä. Viimeisen näytöksen jälkeen kirjoitin arvostelut yötä myöten, sillä aamulla niiden oli oltava toimituksessa.

Arvosteluja ei ehtinyt sen enempää pohtia. Eniten silloin harmittikin, että tyyli kärsi. Sanavarasto toki lisääntyi nopeasti, mutta kun olen aina elokuvissakin kiinnittänyt huomiota elokuvien muotopuhtauteen, minua harmitti, että lauseet jäivät töksähteleviksi ja kirjoituksen taso ei noussut nopealla työskentelyllä kovin korkeaksi. Ennen kuin sitten vuosien mittaan kehittyi jonkinlainen rutiini.

Muutamaa vuotta myöhemmin ennakkonäytöksistä alkoi tulla käytäntö, mikä helpotti arvostelijan työtä. Täytyy tosin todeta, että 1960-luvulla harvasta elokuvasta otettiin useampaa kopiota kuin yksi, minkä johdosta ennakkonäytökset olivat perjantaisin. Kun Helsingissä filmien näytökset päättyivät torstai-iltana, ennakkonäytökset alkoivat Turussa heti, kun filmikelat olivat tulleet rautatieasemalle tai linja-autoasemalle. Sitten niitä katsottiin perjantaina koko päivä siihen asti, kunnes yleisönäytökset alkoivat.

Se oli aika kovaa ja raskasta työtä. Ei sitä olisi varmaan jaksanut tehdä, ellei olisi ollut kiinnostunut ja innostunut elokuvista. Ja kun siihen aikaan varsinkin aloittelevalla elokuvakriitikolle palkkiokin oli nimellinen. Siitä ei paljon kostunut.

Tähtitaulukon pioneeri

Kriitikon ura alkaa usein pienemmistä julkaisuista, joihin kirjoittamalla hankitaan kokemusta ja kartutetaan osaamista. Tapani Maskula aloitti kriittikouransa turkulaisesta *Uusi Päivä* -lehdestä.

– Kirjoitin *Uuteen Päivään* lehden loppumiseen asti. Sen julkaiseminen loppui muistaakseni vuonna 1969. Sen jälkeen aloin kirjoittaa arvosteluja *Turun Ylioppilaslehteen*, jossa olin enemmän tai vähemmän mukana kymmenisen vuotta eli noin vuoteen 1979. Tuona aikana kirjoitin myös *Anna*-lehteen, eli naistenlehteen.

Ylioppilaslehdessä siirryin *Turun Sanomiin*, jonne tuli arvostelijan paikka vapaaksi. Se olikin ensimmäinen merkittävä tai koko uran ajalta merkittävin media siksi, että se on valta-lehtenä tavoittanut eniten lukijoita.

Tosin muistelen *Ylioppilaslehden* aikaa hyvin suurella sympatialla, koska *Turun Ylioppilaslehti* oli sellainen lehti, jossa ensinnäkin ehti miettiä, mitä kirjoittaa. Ei tarvinnut yötä myöten kirjoittaa, vaan oli pari päivää miettimisaikaa. Ja sen tiesi, että teksti todella luettiin, ja sen luki kriittinen lukijakunta. Sellaiselle lukijakunnalle on miellyttävä kirjoittaa, koska tietää, että teksti ei ole mennyt hukkaan.

Palstatilaa *Ylioppilaslehdessä* ei varsinaisesti ollut muita enempää käytössä, mutta siellä otettiin käytännöksi kirjoittaa tärkeimmästä elokuvasta pitempi juttu ja muista elokuvista kirjoitettiin lyhyemmät kommentit. Lisäksi *Turun Ylioppilaslehdessä* alettiin vuonna 1964 julkaista, ainakin tietääkseni Suomen ensimmäistä tähtitaulukkoa, jonka ideaa tarjosin *Ylioppilaslehdelle* jo ennen kuin aloitin siellä kriittikona.

Tai sen nimi oli ”Turun elokuvaindeksi”. Siihen valittiin Turussa silloin ilmestyneiden neljän–viiden sanomalehden pääkriitikot. Heidän lisäksi indeksissä olivat mukana *Turun elokuvakerhon* ja *Kinokoplan* puheenjohtajat. He antoivat indeksissä elokuville tähtiä yhdestä viiteen. Indeksi otti lehdessä aika ison palstatilan ja sitä julkaistiin vain kerran kuussa eli indeksiin karsiutui sen kuukauden aikana esitettyjen elokuvien parikymmentä parasta. Kesäkuukausina indeksi ei ilmestynyt.

Minulla oli siinä kulttuuripoliittinen tavoite. Halusin indeksin avulla osoittaa, että elokuvakerhojen, *Kinokoplan* ja *Turun elokuvakerhon*, ohjelmat olivat parempia kuin kaupallinen elokuvatarjonta.

Ja niinhän se tietysti olikin. *Elokuvakerhon* ja *Kinokoplan* klassikkoelokuvat olivat yleensä vallanneet indeksin ykkös- ja kakkostilat. Sikäli indeksi täytti tehtävänsä ja varmastikin värväsi monta lukijaa näihin elokuvakerhoihin mukaan.

Ei vasemman käden arvioita

Elokuvateatterien ensi-iltojen ohella elokuva-arvosteluja kirjoitetaan ja julkaistaan televisiossa esitettävistä elokuvista. Nämä arviot saattavat usein saada jopa enemmän lukijoita kuin teatteriensi-iltojen arviot. Tapani Maskula aloitti televisiossa esitettävien elokuvien arvioiden kirjoittamisen *Anna*-lehdessä ja jatkoi tätä *Turun Sanomissa*.

– *Annaan* kirjoitin televisioelokuvista. En kauhean paljon erotellut sitä, kirjoitinko teatteriensi-illoista vai televisioesityksistä. Ehkäpä televisioelokuviissa huomioin enemmän näyttelijöitä ja kerroin enemmän näyttelijöihin liittyviä anekdootteja sekä tietoja elokuvan tekemisestä.

Mutta pyrin niissäkin arvioissa tiettyyn kriittisyyteen enkä pitänyt niitä vasemman käden juttuina. Täytyy muistaa, että 1970-luvulla, jolloin tein *Anna*-lehden palstaa, Suomessa oli vain kaksi televisiokanavaa ja elokuvien lukumäärä oli pieni. Jos viikossa esitettiin joskus seitsemän elokuvaa, se oli paljon. Muistan yhden kesän 1970-luvulta, jolloin televisiosta ei tullut kesäkuukausina muuta kuin Isä Camillo -elokuvat ja Angelika-elokuvat eikä mitään muuta.

Eli siihen aikaan elokuvien esittäminen televisiossa oli äärimmäisen niukkaa. Toisaalta taso oli aika korkea. Jopa Maikkari esitti aikoinaan mustavalkoklassikoita, puhumattakaan Yle Ykkösestä ja Kakkosesta, joiden ohjelmistopolitiikka oli vielä vaativampaa. Siihen aikaan ei niin sanottuja uusia viihde-elokuvia televisiosta tullut lainkaan.

Ne viihteellisetkin elokuvat, joita televisiossa esitettiin, olivat 1950-luvulta tai ainakin 10 vuotta vanhoja. Tämä osaltaan helpotti työtä, koska elokuvat olivat pääsääntöisesti hyviä ja valikoituja. Siihen aikaan toimituksissa Ylellä ja Maikkarilla oli ihmisiä – **Kaarle Stewen** tai **Olli Tuomela** – joilla oli vankka elokuvatietämys ja elokuvasivistys. He eivät päästäneet sormiensa läpi ihan roskaa.

Ainoa mikä 1970-luvulla oli televisiossa ongelma, oli varovaisuus elokuvien kanssa. Muistaakseni esimerkiksi Universal tarjosi Maikkarille alkuperäisiä *Frankenstein*-elokuvia, mutta **Tauno Äijälä** kieltäytyi esittämästä niitä. Esittämisestä kieltäydyttiin, koska ne olivat liian vääränlaisia/sairaalloisia elokuvia.

Politiikka oli toinen juttu. Kun **Rouben Mamoulianin** *Silkkisukat* (1957), **Ernst Lubitschin** *Ninotchkan* (1939) uudelleenfilmatisointi, näytettiin uudenvuoden yönä, niin siitähän nousi eduskuntakysely: kuinka tämmöistä neuvostovastaista propagandaa voidaan esittää valtakunnankanavalla!

Siihen aikaan oltiin kieli keskellä suuta ja elettiin suomettumisen kaikkein synkintä vaihetta. Se heijastui jonkin verran elokuvakirjoitteluunkin. Muistan, miten siihen aikaan teattereihin tuli aika runsaastikin venäläisiä elokuvia, joista kirjoittaessa sai olla aika tarkka. Jos niistä kirjoitti poliittisesti epäkorrektia tekstiä, niin kyllä kaupallinen lähetystö Turussakin reagoi aika herkästi. Virallisilta tasoilta palautetta ei tullut. Kyse oli lähinnä yksityisistä puoluepukareista, jotka olivat hyvin herkkänahkaisia.

Toisaalta televisiossa tällaisia elokuvia ei juuri esitetty ja teatterielokuvat arvosteltiin kulttuurisivuilla, jotka – luoja kiitos – olivat vähempiarvoisia urheilun rinnalla. Kun Tšekkoslovakia voitti Neuvostoliiton jääkiekon maailmanmestaruuskisoissa, niin sen uutisointi urheilusivuilla herätti paljon enemmän arvostelua kuin elokuvakritiikit kulttuurisivuilla.

Olen nimittäin muutaman venäläisenkin elokuvan haukkunut.

Kriitikko saa palautetta

Tapani Maskulalla oli radikaalikin maine, myös Turun ulkopuolella. Erityisesti Maskulan valtavirrasta poikkeava maku herätti huomiota jo paljon ennen *Helsingin Sanomien Nyt*-liitteen tähtitaulukkoa.

– Tämä varmaan pitää paikkansa. Minua se ei ole koskaan haitannut, koska minusta elokuvakritiikki on loppujen lopuksi yksinkertaista hommaa. Täytyy vain muistaa, ettei saa pelätä liikaa. Ei saa pelätä lukijoita, ei teatterinomistajia, maahantuoja eikä lehden kustantajia.

Heti perään on sanottava, että olen ollut sikäli erittäin onnekas kriitikko moniin muihin verrattuna, että en ole koskaan joutunut hankaluuksiin minkään lehden kustantajan kanssa. Olen aina saanut kirjoittaa juuri niin kuin olen halunnut, eikä tekstiäni ole koskaan sensuroitu.

Muiden tahojen kanssa olen kyllä joutunut joskus nokat vastakkain ja suhteet ovat menneet solmuun. Kaikkein eniten elokuvien maahantuojien ja teatterinomistajien kanssa.

Kun kirjoitin *Turun Ylioppilaslehteen*, lehti julkaisi arvosteluni vieressä maksullisen ilmoituksen, jossa oli: ”Koska tämän lehden arvostelija ei arvosta meidän elokuviamme, saanemme ylpeänä todeta, että esitämme tällaisia tulevaisuudessakin...” Tämä oli mielestäni paikallista koninleikkiä eikä se hetkauttanut minua mihinkään suuntaan.

Ehkä kaikkein vakavin konflikti oli *Talvisota*-elokuvan (1989) jälkeiset tapahtumat. Siinä mielestäni hiukan lyötiin vyön alle, kun mainokseen otetaan jokin amerikkalainen pikkulehti, joka kehui Talvisotaa taivasiin ja pantiin ilmoitus arvosteluni alle: ”Ja näin Amerikassa, ja näin Suomessa Tapani Maskula.”

Tämä meni siihen, että **Jarmo Virmavirta**, joka oli silloin *Turun Sanomien* päätoimittaja, puhalsi pelin poikki. Näin loppui se ilmoituskampanja *Turun Sanomissa*. Mutta kyllä **Jukka Mäkeläkin** (Finnkino Oy:n toimitusjohtajana 1986–1995) toista tuntia jaksoi puhelimesta yrittää kääntää mielipidettäni.

Minä totesin vain, että tämä on mielipiteeni ja en nyt rupea sille mitään anteeksipyyntöä mihinkään julkaisemaan. Sanoin, että sitten kun elokuva tulee uudestaan nähtäväksi, katson sen ja jos huomaan erehtyneeni elokuvan suhteen, kirjoitan siitä uuden arvostelun ja myönnän erehtyneeni. Mutta tässä vaiheessa en voi mitään tehdä; ei se elokuva parane uusintakatsomisella. Se on mielestäni vain yksi ajastaan jäljessä oleva elokuva, ja huono elokuva – ja sillä siisti.

Tässäkään yhteydessä en missään vaiheessa kokenut painostusta lehden taholta. Virravirta, eli päätoimittaja, suostui sitten kirjoittamaan jonkinlaisen ison artikkelin, jossa hän kehui, kuinka hieno elokuva *Talvisota* on. No, se oli hänen oikeutensa tietysti. Ja se ehkä tyydytti Finnkinon. Mutta minä en joutunut omalla palstallani pyytämään keneltäkään anteeksi enkä sanomaan, että olisin ollut jotenkin väärässä.

Senkin arvostelun minä omasta mielestäni perustelin hyvin, koska jo ennen kuin vein sen toimitukseen, tiesin, että tästä tulee lunta tupaan. Tein arvostelun niin perustellusti kuin pystyin.

Lukijoilta joskus aiheellistakin palautetta

Kriitikot saavat palautetta myös lukijoilta. Mitä tunnetumpi ja seuratumpi kriitikko, sitä enemmän hän saa lukijapalautetta. Tämän myös Maskula on kokenut.

– Lukijoilta tulee palautetta, kielteistä mutta myös myönteistä. Kaikkien lukijoiden mieliksi ei vain voi olla. Se pitää vain ottaa niin.

Olen myös tottunut palautteeseen. 1960-luvulla paneelit olivat yleisiä, oli vaikka mikä maailman asia, niin aina järjestettiin paneeli. Otettiin ihmiset johonkin julkiselle estradille keskustelemaan ja yleisö sai haukkua paneelin osallistujia ja kysyä veemäisiä kysymyksiä.

Eli ei minua lukijoiden taholta tuleva raskaskaan arvostelu, siis ihan törkyjuttu, kauheasti ole masentanut. Kyllähän niihin törmää netissä, jos viitsii sieltä katsoa. Jos heittää oman nimensä Googleen, niin kyllähän sieltä tulee vastaan melkein mitä vaan.

Netti- ja yleisönosastokeskusteluissa minua on aina lämmittänyt, että kun joku oikein raskaasti haukkuu, niin ennen pitkää tulee joku puolustaja, joka toteaa, että tällaisestakin kriitikkoa tarvitaan. Sellaista tiukkaa kriitikkoa, joka ei anna kaikille kolmea ja neljää tähteä. Oman kannattajapiirin tunteminen auttaa pysymään tiukalla linjalla, eikä rupea lipsumaan siitä.

Kriittisiä kritikoita on loppujen lopuksi yllättävän vähän. Ei yksistään Suomessa vaan myös maailmalla.

Arvosteluista tuleva palaute on vähän kausiluonteista. Silloin jos jonkin aivan selvän kassamenestyksen haukkuu eikä löydä siitä mitään hyvää, palautetta tulee tietysti enemmän.

Viime aikoina, viimeisen kymmenen vuoden aikana, on tullut ihan aiheellistakin kritiikkiä. On moitittu siitä, että spoilaan liikaa elokuvaa ja kerron liikaa elokuvan juonesta. Ja sitä pitää arvosteluissa kyllä välttää, ja olenkin tullut sen suhteen entistä varovaisemmaksi.

Välillä tulee vain vastaan elokuvia, joita on hyvin vaikea arvostella, jos ei kerro elokuvan juonesta jotain. En ole koskaan kirjoittanut semmoisia kritiikkejä, joissa olisin niin sanotusti paljastanut murhaajan... niin kuin salapoliisiromaanissa olisin kertonut etukäteen loppuratkaisun. Loppuratkaisua en ole koskaan kertonut kenellekään.

Mutta jotkut pahastuvat jo siitä, jos kirjoittaa jotain juonesta. On aika vaativaa arvostella elokuvaa, jos ei kerro yhtään mitään juonesta. Se on todella vaativaa, mutta siihen olen yhä enemmän pyrkinyt. Olen kutistanut juoneen liittyvän kritiikin mahdollisimman vähiin.

En ole koskaan kokenut, että olisin spoilaaja pahimmasta päästä. On arvostelijoita, jotka kertovat paljon yksityiskohtaisempia juoniselosteita arvosteluissaan. He ovat – nyt hieman ilkeästi – niin sanottuja senttareita. Saavat vain juttunsa pitemmäksi, kun kertovat vielä kertaalleen elokuvan juonen ja laittavat jonkin tähtimäärän perään.

Rehellinen neuvoni arvostelujen lukijoille on, että ehkä ei kannattaisi lainkaan lukea arvostelua ennen katsomista, vaan lukea arvostelu vasta elokuvan katsomisen jälkeen. Siis jos tietää jo etukäteen, että elokuva kiinnostaa ja on oikeissa mennä katsomaan sen.

Toisaalta olen myös sitä mieltä, että arvostelija on koko ajan lukijansa palvelija. Elokuvalipun hinta on tällä hetkellä aika korkea. Kyllä kriitikon pitää silloin olla lukijalle myös jonkinlainen ennakkovalistaja. Jos tunnetulta elokuvaohjaajalta ilmestyy ihan toivoton tekele, niin kyllä se sitten pitää vaikka juonenkin kustannuksella todeta. Joskus on vaikea löytää tasapainoa sille, että arvostelu olisi samalla kuluttajavalistusta ja vahvaa kritiikkiä.

Tekijöiltä harvoin palautetta

Suomea pidetään tietysti mielessä pienenä maana, jossa varsinkin kulttuuripiireissä ihmiset tuntevat toisiaan. Joskus kriitikot saattavatkin saada palautetta suoraan taiteen tekijöiltä. Maskulan kokemuksen mukaan se on kuitenkin harvinaista.

– Hyvin vähän tulee palautetta tekijöiltä. Minusta on hienoa, että suomalaiset elokuvantekijät ovat nykyään niin fiksuja, että he tietävät ja ymmärtävät, ettei elokuville pidä antaa mitään sympatiapisteitä kotimaisuudesta. Vaan suomalaistakin elokuvaa pitää arvostella kansainvälisen mittapuun mukaan, koska suomalaiset elokuvaohjaajat – parhaat heistä – pääsevät nykyään esille myös kansainvälisillä näyttämöillä.

Selän takaa on aina välillä kuullut huhuja, miten joku on sanonut, ettei tule Turkuun lehdistönäytökseen muuten kuin pesäpallomailan kanssa, jos Maskula on paikalla. Nämä ovat semmoisia kiertokautta korviini tulleita juttuja, mutta kukaan ei ole tullut minulle näin suoraan sanomaan.

Olen kyllä omasta mielestäni pyrkinyt myös siihen, jos elokuvantekijä on paikalla ollut ja elokuva on ollut hyvä, niin olen rehellisesti mennyt heti näytöksen jälkeen onnittelemaan ohjaajaa ja kiittänyt hienosta ja hyvästä elokuvasta.

Mutta jos elokuva on ollut huono, en ole tietysti mennyt sanomaan yhtään mitään. Minkään väärän tunnustuksen antamisella ei ole mitään merkitystä. Mutta jos elokuva on hyvä, silloin tunnustus pitää antaa.

Ennen vanhaan Suomessa studiokauden elokuvaohjaajia – studioiden palkkarenkejä – ei paljoa kiinnostanut, mitä arvostelija sanoi. Heitä kiinnosti, mitä tuottaja **Särkkä** tai tuottaja **Orko** sanoivat: saavatko he jatkaa edelleen studion palkkalistoilla ja kuinka paljon heidän elokuvansa tuotti rahaa studiolle.

Mutta sitten tuli sellainen välivaihe. Tuli ohjaajia, jotka ehkä hiukan kinsusivatkin hyviä arvosteluja. Yksi tällainen hyvin tunnettu ohjaaja oli **Mikko Niskanen**. Nyt on tietysti muistettava, että hän käytti alkoholia aika runsaasti, eli kuinka paljon tästä on pistettävä jälki-istuntojen eli elokuvan jälkeisten kosteiden istuntojen varaan. Hänellä oli kyllä sellainen taipumus, että hän aneli hyviä arvosteluja.

Mutta muuten tekijöiden palaute on ollut vähäistä, eikä kukaan ohjaaja ole myöskään koskaan osoittanut mieltään minua kohtaan siitä, että olen edellisen elokuvan haukkunut lyttyyn.

Kriitikko ei ole oikeassa

Kaikkeen kirjoittamiseen, myös kritiikin kirjoittamiseen, kuuluu itsekritiikki. Kirjoittajana ei ole koskaan valmis. Hyvän kirjoittajan merkki on, että lukee omia tekstejään, ottaa virheistä opiksi ja pyrkii kehittymään paremmaksi kirjoittajaksi.

– Sanon suoraan, että jos joskus tulee vastaan ennen vuotta 1975 kirjoittamiani tekstejä, niin ne ovat kauheita. Onneksi en 1960-luvulla kirjoittanut paljoakaan omalla nimelläni vaan käytin nimimerkkejä ja elokuvakerhon monisteissa salanimiä. Jossain vaiheessa on harmittanut, että *Ylioppilaslehteen* tuli aloitettua omalla nimellä.

Kyllä teksteissä on näkynyt, kuinka ratkaisevaa on, paljonko elokuvia on nähnyt. Mitä enemmän elokuvia näkee, sitä varmemmaksi oma mielipide muodostuu. Samalla tietysti mitä enemmän kirjoittaa, kehittyy myös tyylillisesti.

Toisaalta havainnot oman kirjoittamiseni alkutaipaleelta ovat auttaneet minua ymmärtämään nuoria nykykriitikoita. Kun he kirjoittavat huonosti, ajattelen, että ”mitäpä itse kirjoitin nuorena!” Silloin oivaltaa, että kun ei nuorena ole vielä nähnyt paljoa elokuvia ja kerännyt kokemusta, niin ei voi vielä kirjoittaa mitään varmaa asiasta.

Olen todella vaativa omiin kirjoituksiini, ja olen oikeastaan tyytyväinen, että minun ei enää tarvitse kirjoittaa kovin paljoa kritiikkiä. Se kritiikki, mitä kirjoitan, on sitten sitäkin punnitumpaa.

Kun olin selkeästi *Turun Sanomien* ykköskriitikkona, jouduin kirjoittamaan hirmuisesti elokuvista. Kun ensi-iltojen ruuhkaviikkoina kirjoitti kolmesta tai neljästä elokuvasta arvostelun, niin kyllä silloin syntyi sellaisia tekstejä, joihin ei ole jälkikäteen tyytyväinen.

Niille, jotka tulevat ihmettelemään näkemystäni elokuvasta, olen aina sanonut, että voi olla ihan mahdollista, että en ole ymmärtänyt elokuvaa, koska olen saattanut katsoa elokuvan väsyneenä ja kirjoittaneeni siitä kiireessä. Kerron avoimesti myös sen, että monista elokuvista saatan muutaman vuoden kuluttua uudelleen katsomisen jälkeen muuttaa mielipiteeni.

Arvostelija ei ole mikään automaatti. Eli kun työnnät kolikon korvasta sisään ja väännät, niin suusta tulee viimeinen jumalan sana ja tuomio elokuvasta. Missään tapauksessa kritiikkiin ei saa näin suhtautua.

Täytyy aina muistaa, että kriitikko, joka luulee olevansa makutuomari, on kaikkein heikoin kriitikko. Kriitikolle täytyy sallia, ja kriitikolla täytyy olla oikeus muuttaa mielipiteensä. Tämä riski lukijankin on aina otettava.

Olen muutaman kerran saanut oikein hyvän palautteen kritiikistäni, kun palautteessa on avattu elokuva ihan kokonaan toisesta näkökulmasta. Olen joutunut myöntämään, että olen luultavasti ollut väärässä. Ja sille ei voi mitään. Mitä vanhemmaksi ihminen tulee, sitä selkeämmin ihminen huomaa oman rajoittuneisuutensa. Kukaan ei hallitse kaikkea. Ei edes kriitikko – tällaisella kapeallakaan alalla kuin elokuva.

Kriitikollakin on oikeus muuttaa näkemystään

Elokuva on monesti katsomisajankohtaansa sidottu ja elokuvasta tehtävät tulkinnat ovat tähän sidottuja. Vuosien myötä tulkinnat ja näkemykset saattavat muuttua paljonkin, mikä näkyy myös kritiikeissä ja kritiikon työssä.

– Voisin ottaa esimerkiksi yhden ohjaajan, jonka alkutuotantoon suhtauduin hiukan väärin, eli **Ridley Scott**. *Blade Runner* (1982) ja *Thelma ja Louise* (1991) olivat sellaisia elokuvia, joiden nerokkuutta en ensimmäisellä katsomisella aivan ymmärtänyt.

Blade Runnerissa auttoi paljon, kun siitä tuli nähtäville niin sanottu director's cut, josta oli otettu taustaselostus pois ja loppu on muutettu. Ja siitä pidin vielä vähemmän. Kun sitten katsoin alkuperäisen teatteriversioon uudestaan, ymmärsin, kuinka hyvä se teatteriversio on. Olen aivan samaa mieltä tuottajien kanssa, että taustaselostus pitää olla ja loppu pitää jättää avoimemmaksi.

Thelma ja Louise oli sikäli ongelmatapaus, että se hän kertoo kahden naisen ystävydestä ja kehittyvästä ystävydestä. Ensin epäilin kovasti elokuvan feminististä näkökulmaa. Mutta... toisella kerralla olin samaa mieltä kuin useimmat muutkin, että se on todella feministinen elokuva ja miehen ohjaamaksi elokuvaksi harvinaisen hyvä feministinen elokuva. Elokuvan kaikki miehet, jos eivät ole paskiaisia, niin ovat **Harvey Keitelin** komisarion tapaan isällisen ohjaavia hahmoja, jotka yrittävät hallita naisia.

Eli Scott on esimerkki ohjaajasta, jonka alkupään teoksia en ihan ymmärtänyt. Tosin muistaakseni hänen ensimmäisestä elokuvastaan *Kaksintaistelijat* (1977) pidin valtavasti. Samoin *Alienista* (1979).

Minulla on aina ollut suuri rakkaus kauhu- ja tieteiselokuviin niin kuin yleensä useimmilla kriitikoilla ja filmihulluilla, koska ne ovat elokuvalajeja, joissa mielikuvitukselle voi antaa tilaa lentää. Muistan, että *Alienille* olen antanut kiittävän kritiikin heti ensimmäisellä kerralla. Mutta sitten tulivat nämä Scottin varsinaiset läpimurtoelokuvat.

Suomalaisista elokuvista täytyy myöntää, että kun **Peter von Baghin** *Kreivi* (1971) tuli ensi-iltaan, niin annoin sille negatiivisen kritiikin. Ja sitä olen hävennyt myöhemmin. Petterille aikanaan sanoinkin, että se on niin hieno elokuva, että en vain ymmärtänyt sitä silloin. Elokuvakin poikkesi suomalaisesta valtavirrasta niin paljon, että en tajunnut sen suuruutta.

Kreivi on esimerkki sellaisesta suomalaisesta elokuvasta, joka on silmissäni noussut todella, todella paljon. Jos nyt pitäisi kymmenen parasta suomalaista elokuvaa valita, niin kyllä minä *Kreivin* sille listalle laittaisin.

Suhtautuminen elokuvaan

Pitkään elokuvista kirjoittanut on seurannut elokuvia ja elokuvakulttuuria jopa vuosikymmenten ajan. Elokuva muuttuu ajan saatossa, mutta muuttuuko kriitikon suhtautuminen elokuvaan?

– Olen aikanaan arvostanut erityisesti elokuvien formalistista muotoa, siis formalismia, tietynlaista muotopuhtautta. Se varmaan johtuu siitä, että **Hitchcock** on ollut sellainen ensimmäinen innoittava elokuvaohjaaja, jonka elokuvat ovat todella viimeisen päälle tehtyjä.

Jos sitten ajatellaan tätä päivää, niin nykyäänhän elokuvat eivät juuri mitään muuta olekaan kuin muotoa. Nykyään voisinkin sanoa, että elokuvan sisältö ehkä puhuttelee muotoa enemmän.

Mutta, kun olen katsonut monia vanhoja elokuvasuosikkejani vuosien takaa, niin eivät ne kaikki niin muotopuhtaita olekaan. Minua on kiinnostanut kuleshovimainen elokuvantekotapa, varhainen neuvostoelokuvan tyyli tehdä elokuvaleikkausta montaasin avulla ja luoda elokuvakokonaisuuksia psykologisesti ja esittää sellaista, mitä ei paljaalla kameran silmällä pysty tavoittamaan. Eli tehdään elokuvia, jotka naksahtavat vasta katsojan aivoissa.

Urani alkuvaiheessa olin jo kiinnostunut tällaisista tekijöistä. Esimerkkinä **Irving Lerner**, joka on nykyään ihan tuntematon elokuvaohjaaja ja joka teki muutaman hyvän rikoselokuvan. Ihan b-elokuvia kaikki. Mutta hän pystyi hyvin taitavalla leikkauksella luomaan assosiaatioita katsojalle.

Nykyään tämän tyyppistä elokuvaa ei mielestäni oikeastaan kovin paljoa tehdä. Sen takia elokuvat, joiden tekovaiheessa on käytetty paljon digitaalitekniikkaa, eivät kiinnosta minua tippaakaan.

Nykyisin painotan elokuvien sisältöä ehkä enemmän kuin joskus 1960-luvulla, jolloin olin lopen kyllästynyt italialaisen neorealismiin pateettisiin köyhyystarinoinhin ja sosialistisen realismin sankaritarinoinhin, yleensä elokuvaan, joissa oli vahva sanoma ja jotka oli rakennettu kokonaan vahvan sanomaan varaan.

Ja nyt kun sellaisia elokuva ei taas oikeastaan tehdä, tulee vaistomaisesti antaneeksi sympatiaa elokuvalla, jossa on jokin inhimillinen sanoma ja jossa huomaa jotain inhimillisyyttä kaiken kyynisyyden keskellä. Nykyviihde kun on niin kyynistä.

Kriitikon esikuvia

Kriitikoksi ei tulla pystymetsästä. Jokainen aloitteleva kriitikko millä tahansa taiteen alalla lukee ensin muiden kritiikkejä. Osa näistä kritiikeistä tekee vaikutuksen, osa ei. Vaikuttavat kriitikit ja taitavasti kirjoittavat kriitikot toimivat inspiroijina ja rohkaisijoina aloitteleville kriitikoille omaan kirjoittamiseen.

– Kyllä olen muutamista vanhoista kriitikoista pitänyt. Kaksi vasemmistokriitikkoa kirjoitti mielestäni elokuvista erinomaisen hyvin. Toinen oli **Jörn Donner** (1933–2020) ja toinen oli **Martti Savo** eli Modest Savtschenko (1918–1995).

Molemmat olivat hyvin lahjomattomia kriitikoita. Eli jo poikasena tajusin, että he kirjoittivat hyvin eri tavalla kuin esimerkiksi Hesarin **Pimpula Talaskivi** [HS:n kriitikko Paula Talaskivi (1914–1990) tunnettiin lempinimellä Pimpula Talaskivi, litteroijan ja toimittajan huomio].

Donner ja Savo sanoivat aina suoraan, mitä mieltä olivat. Oli elokuva kotimainen tai ulkomainen, he sanoivat hyvin suorasukaisesti. Jo silloin opin kunnioittamaan tällaista suorasukaisuutta, koska mielestäni on ihan turha kierrellä ja kaarrella ja peittää negatiivista asennetta johonkin joko–tai-ilmaisuihin.

Kun 1960-luvulla olin elokuvakerholiikkeessä mukana, niin silloin elokuvalehti *Projektion* edeltävä päätoimittaja ennen minua oli **Matti Salo**, ja hän oli esseistinä ja kriitikkona aivan omaa luokkaansa. Hänen muutamit kirjansakin, joita hän on kirjoittanut amerikkalaisesta elokuvasta – mustasta elokuvasta ja mccarthyismin vainon kohteeksi joutuneista ohjaajista ja elokuvantekijöistä – ovat kyllä sellaisia, että jatkuvasti käytän niitä lähdeteksinä. Ne ovat niin pätevää, tiivistä ja hyvää tekstiä.

Ja sitten oli tietysti nämä 1960-luvun nuoret vihaiset kriitikot. Uusi nouseva kriitikkopolvi. *Helsingin Ylioppilaslehdessä* oli Peter von Bagh. Sitten tuli **Sakari Toiviainen**. En nyt edes kaikkien nimiä enää muista, mutta kyllä hyvin voimakkaasti tunsin kuuluvani siihen porukkaan.

Heidän arvostelunsa luin kaikki, olin sitten samaa mieltä tai eri mieltä. Elokvakriitikki koki silloin 1960-luvulla sellaisen ensimmäisen murroksen: elokuvakriitikot todella näkivät elokuvan osana yhteiskuntaa ja että elokuvalla oli jokin sivistyksellinen tehtävä.

Donnerin ja Savtschenkon kylvämä siemen sai silloin vastakaikua. Esimerkiksi Talaskivi vaikutti silloin 1960-luvulla jo toivottoman vanhanaikaiselta arvostelijalta, jonka juttuja ei jaksanut enää lukea. Tajusi, että hän ei ymmärtänyt enää elokuvasta, vaikka olikin omassa lajissaan pätevä kriitikko. Mutta hänen tekstinsä olivat sellaisia, että niissä ei ollut mitään kokoavaa sisältöä kuten uuden nuoren polven kirjoittajien kritiikeissä.

Ja on minulla vieläkin näin myöhemmiltä ajoilta suosikkikritikoita, joita luen. Sekä kotimaisia että ulkolaisia kritikoita. Mutta silloin uran alkuvaiheessa tietynlaiset esikuvat olivat aika tärkeitä ja myös se, että koki itse kuuluvansa johonkin samanhenkiseen porukkaan.

Elokvakritiikin kehityksestä

Elokuva ja elokuvakritiikki ovat vuosikymmenten aikana kehittyneet. Viime vuosikymmeninä elokuvakritiikin kehitystä ovat kuitenkin varjostaneet kulttuurijournalismin kohdentuneet heikennykset, kun lehdet ovat karsineet kulttuuriosastojaan ja vähentäneet esimerkiksi elokuvakritiikille annettua tilaa.

– Elokvakritiikki kehittyi mielestäni pitkän aikaa hyvään suuntaan. Mutta jossain vaiheessa 1990-luvulla sanomalehtien kiinnostus elokuvakritiikkiin lopahti. Esimerkiksi *Helsingin Sanomat* pudotti elokuvat pois kulttuurisivuilta ja siirsi ne *Nyt*-liitteeseen. [Elokuva-arvostelut palautettiin *Helsingin Sanomien* kulttuurisivuille 2010-luvulla, litteroijan ja toimittajan huomautus.]

Elokvakritiikille annettu tila on kutistunut ja kutistunut. Nykyisin vain yhdestä elokuvasta voi oikeastaan kirjoittaa niin sanotun pääarvostelun eli käsitellä tarkemmin ja perusteellisemmin.

Lyhyessä tekstissä kriitikko ei kovin paljoa pysty perustelemaan näkemyksiään. Toisaalta on sanottava, että lyhyesti kirjoittaminen on äärimmäisen vaikeaa, ja kuka sen hallitsee, hänellä on kadehdittava taito. Tv-elokuvia olen joutunut käsittelemään lyhyinä vinkkeinä, ja olen siinä huomannut, että lyhyet arvostelut ovat vaikeita kirjoittaa.

Toisaalta kaikki lukijatutkimukset valitettavasti todistavat, että lyhyet arvostelut luetaan. Niitä luetaan enemmän kuin pitkiä arvosteluja. Ei nykylukijalla ole enää kiinnostusta lukea pitkiä arvosteluja. En tiedä, ovatko pitkät arviot liian vaikeita tai ylipäättään liikaa aikaa vieviä. Mutta lyhyet jutut luetaan, niillä on paljon enemmän lukijoita.

Ennen oli lehtiä kuten *Apu* ja *Seura*, joissa oli laajoja artikkeleita. Nyt meillä on jokin *Seiska* ja *Katso*, joissa on aivan kaameaa sillisalaattia, paljon valokuvia ja muutama lause tekstiä, eikä missään selitetä yhtään mitään. Jos tällainen tulee kulttuurin puolelle vallitsevaksi olotilaksi, ei se minusta mukavaa ole.

Tähtiä ja tähdittämistä olen joskus moittinut uuslukutaidottomuuden edistämisestä, mutta en siihen enää usko. Kyllä meillä lukutaito säilyy. Kirjoja lainataan ja kirjoja ostetaan, mikä on osoitus siitä, että ihmiset haluavat lukea.

Mutta ehkä on vain niin, että elokuva koetaan nykyään kulutustavaraksi. Elokuvat ovat osa hampurilaiskulttuuria. Elokvasta ei haluta enää tietää niin paljon, elokuva ei ole enää osa yhteiskuntaa ja kehittyvää yhteiskuntarakennetta tai mitään ideologista ajatusmaailmaa. Jos elokuva on vain pelkkää pinnallista kulutustavaraa, niin ehkä siitä ei kannatakaan kirjoittaa pitkiä analyyssejä. Saattaa olla näin.

Kun katsoo elokuvia, joita Suomeen tuodaan, niin eihän vuodessa ole kovinkaan monta elokuvaa, joista voisi itse asiassa kirjoittaa kovin pitkästi ja jotka edes ansaitsisivat pitkän analyysin. Kyllähän suurin osa elokuvista on sellaista toisesta silmästä sisään ja toisesta ulos.

Minkälaista on sitten kritiikin tulevaisuus. Riippuu ainakin osin siitä, mihin kritiikkiä kirjoitetaan. Sanomalehtien kohdalla näkisin tulevaisuuden aika huonona. Eivät sanomalehdet ilmeisesti pysty kilpailemaan nettijulkaisujen kanssa. Ei ajankohtaisuudessa eikä tilassa. Sanomalehdet ovat kuitenkin kaupallisia yrityksiä ja mistä ensimmäisenä vähennetään, niin se on kulttuurista. Ja elokuva on aina ollut se kulttuurin potkupallo. Huvittavaa kuin se siinä mielessä onkin, että lukijatilastot aina todistavat elokuva-arvostelujen olevan kulttuuripalstojen luetuinta materiaalia, niin jostain syystä kulttuuritoimitukset eivät kuitenkaan arvosta elokuvakritiikkiä kovin korkealle.

Enää ei lehtiin kirjoiteta pitkiä, esseeluotoisia arvosteluja, jollaisia minäkin joskus 1980-luvulla kirjoitin. Ei tulisi enää kysymyksenäkään.

On ikävää, että vakavampi elokuvakirjoittelu menee marginaaliin. Toisaalta uskon, että aktiivisimmat lukijat etsivät ja löytävät netistä ne kirjoitukset. Luulen jopa, että vakavat elokuvaharrastajat tulevat siirtymään nettijulkaisuihin. Pidän sitä ihan luonnollisena kehityksenä.

Ja voi jopa olla niin, että parhaat elokuva-arvostelijatkin löytyvät jatkossa netistä. Hyvät elokuva-arvostelijat eivät viitsi enää kirjoittaa sanomalehtiin, koska niissä ei pääse kirjoittamaan elokuvista, joista haluaisi kirjoittaa. Lisäksi netti tarjoaa mahdollisuuden kirjoittaa pitempiä tekstejä. Epäkaupallinen kirjoittaminen, josta ei mitään rahaa saa, on nykyään tavallaan hyvinkin helppoa. Se on sitten eri asia, ketä se tavoittaa. Tavoittaako se ketään.

Kriitikon vallasta ja merkityksestä

Kriitikoiden valta nousee aika ajoin puheeksi. Katsojamäärien suhteen elokuva-arvostelujen merkitystä pidetään kuitenkin vähäisenä. Laajasti markkinoitujen viihdepainotteisten elokuvien katsojamääriin kritiikeillä ei ole elokuvalevittäjienkään mukaan merkitystä. Toisin on pienempien elokuvien kohdalla. Pienellä tai olemattomalla markkinointibudjetilla levitettävälle elokuvalle elokuvan saama kritiikki voi olla hyvinkin merkityksellistä. Positiiviset arvostelut saattavat tuoda merkittävästikin katsojia, ja päinvastoin, eli kielteinen arvio ei houkuttele ihmisiä elokuvaa katsomaan.

Kriitikot usein ilmaisevat omana toiveenaan, että heidän kirjoituksillaan olisi merkitystä, vaikka usein samaan hengenvetoon toteavatkin, että yksittäisten kriitikoiden merkitys lienee vähäinen, vaikka ne omaa osaansa kulttuurikeskustelusta edustavatkin.

– Olisihan se mukavaa, jos pystyisi elokuva-arvostelullaan vaikuttamaan yleiseen kulttuuripolitiikkaan, että se tulisi elokuvamyönteisemmäksi. Mutta olen pessimisti. Ei yksittäinen kriitikko kesää tee, eikä kymmenenkään.

Minusta on huvittavaa, kun elokuvateatterien pitäjät ja maahantuojat usein vetoavat siihen, että elokuvakriitikoilla on valtaa. Ei elokuvakriitikoilla mitään valtaa ole! Siis valtahan on taloudellista, ja elokuvakriitikoilla ei ole minkäänlaista valtaa, ei edes lukijoihin. Valta on kyllä ihan jossain muualla, toisella äänilaidalla.

Elokuvakriitikon tragikoominen asema on kuin **Don Quijotella**, joka taistelee tuulimyllyjä vastaan. Vaikka tietäisi jonkin asian vääräksi, sitä ei kuitenkaan pysty muuttamaan, siis sitä yleistä kehitystä, joka on peräisin sieltä, missä todellinen valta on. Mistä valta sanellaan, sitä vastaan ei pysty taistelemaan. Korkeintaan pystyy valistamaan lukijoitaan. Mutta todellista muutosmahdollisuutta kriitikoilla ei valitettavasti ole.

Sanoisin, että jokaisessa kriitikossa, joka on vuosikymmenet katsellut ja arvostellut elokuvia, on työssään tietynlainen itsekkyyden siemen. Sitä ei sovi kiistää.

Olen aina sanonut, että hyvä elokuvakriitikko voisi ottaa oppia **Ingmar Bergmanista**. Kun Bergmanilta kysyttiin, minkä takia hän tekee aina – kuinka hän jaksaa aina tehdä – niin hyviä elokuvia, niin Bergman sanoi, että aina kun hän aloittaa uuden elokuvan, hän päättää, että tämä on viimeinen elokuvani.

Samalla tavalla kriitikonkin pitäisi ajatella. Tämä on viimeinen kritiikkini ja tämän jälkeen päätoimittaja antaa potkut. Jos näin ajattelee, syntyy paras kritiikki. Näin kriitikko koettaa voittaa entiset saavutuksensa ja kilpailee itsensä kanssa. Eli kyllä sellainen itsekkyyden ajatus on.

Mutta yhtä paljon mukana on tietysti lukijoiden valistamista. Sitä aina vain toivoo ja kuvittelee, että mitä enemmän on valistuneita katsojia, sitä suuremmat mahdollisuudet on saada hyviä elokuvia näkyville. Sitä pitäisi aina vain toistuvasti – vaikka se tuntuu kauhean tylsältä – muistuttaa lukijaa vanhasta totuudesta.

Savtschenko päätti silloin tällöin arvostelunsa: ”Ja muistakaa, jokainen ostettu elokuvalippu on äänestyslippu, jolla äänestätte lisää samanlaisia elokuvia.”

Tätä pitäisi toivottaa jatkuvasti: Aina kun menette katsomaan elokuvaa, sitä kannattaa harkita siinä mielessä, että se on todella äänestyslippu. Tuette tietynlaisia elokuvatuotantoa, kun menette jotain tiettyä elokuvaa katsomaan.

Ehkä tällainen käytännön ohjeiden antaminen saattaisi olla hyödyksi lukijoille. Sitähän elokuvakriitikko ei kuitenkaan tule tehneeksi. Se tuntuu hiukan liian yksinkertaiselta, mutta sitä toivoisi, että se tulisi tekstistä kuitenkin jotenkin selville.

Kritiikin lukijat

Useimmilla kritikoilla lienee ainakin jonkinlainen mielikuva, kenelle arvostelujaan kirjoittaa ja ketkä niitä lukevat. Journalismissa objektiivisuuteen pyrkivät uutisjutut pyritään suuntaamaan kaikille, mutta subjektiivinen kritiikki taas useimmiten kohdennetaan, ainakin mielikuvissa, tietynlaisille lukijoille, joiden elokuvavalintoihin kritiikki ainakin toivoo voivansa vaikuttaa.

– Kritiikkieni lukijat ovat elokuvaharrastajia. Ja elokuvaharrastajiin kuuluu hämmästyttävä määrä erilaisia ihmisiä. Tällaisessa Turku-nimisessä pikkukaupungissa elokuvien harrastajat tuntevat minut ainakin ulkonäöltä, jos eivät muuten. Kadulla kulkiessa joutuu lukijoiden kanssa vastatusten ja ihmiset tulevat juttelemaan elokuvista. Tällöin näkee, että elokuvaharrastajista toiset ovat herroja ja toiset narreja, skaala on hyvin laaja niin ikäjakauman kuin kaiken muunkin suhteen. Ei voi nähdä yhtä homogeenista pientä ryhmää. Se on yllättävän laaja kirjo ihmisiä, jotka harrastavat elokuvaa.

Ainoa huomaamani yhdistävä tekijä elokuvaharrastajissa on intohimo elokuvaan, mikä on osin jopa liikuttavaa. Olen joutunut tilanteisiin, joissa elokuvista syntynyt keskustelu on tuonut toiselle jopa tipan silmään. Kyllä elokuva vieläkin herättää äärimmäisen voimakkaita tunteita osassa katsojissa ja omassa lukijakunnassa.

Sitä on itse tullut hieman jo kynniseksi. Koska on nähnyt niin paljon elokuvia, on vaikea kuvitella, että elokuva vielä herättäisi ihmisissä niin vahvoja tunteita kuin näissä keskusteluissa tulee ilmi.

Koen sen todella miellyttäväksi, että ihmiset uskaltavat tulla keskustelemaan elokuvasta eivätkä koe, että olisin jotenkin muiden yläpuolella. Pidän siitä, että ihmiset tulevat juttelemaan kanssani elokuvista. Sitten valitaan vain se taso, jolla elokuvista jutellaan. Jotkut

haluavat keskustella yhdellä tasolla ja toiset haluavat keskustella vähän korkeammalla tasolla. Minulle käyvät kaikki tasot.

En pysty kohtaamistani ihmisistä tekemään päätelmää, mikä olisi se ryhmä, joka arvostelujani lukee. En näe näissä ihmisissä välttämättä muuta yhtäläisyyttä kuin intohimon elokuvaan.

Lukijakuntani osalta uskon, että pystyn vaikuttamaan elokuvien valintaan, ainakin jossain määrin. Mutta se on eri asia, kuinka suuri joukko se on, joiden elokuvavalintoihin kritiikkini vaikuttavat.

Elokuva-arvostelija lukevat sellaisetkin, jotka eivät tiedä elokuvasta hölkäsen pöläystä. Mutta ne lukijat, jotka tietävät elokuvasta ja lukevat arvostelua siinä mielessä, että haluavat tietää arvostelijan näkemyksen elokuvasta, niin heidän elokuvavalintoihinsa kritiikeillä on vaikutusta. Miksi he muuten edes kritiikkejä lukisivat.

Kritiikissä tärkeintä

Kritiikillä on monia merkityksiä. Osaltaan kritiikki esittelee teosta ja sen tekijää, osaltaan analysoi teosta ja osaltaan arvottaa teosta. Mitä pitkän linjan elokuvakriitikko pitää elokuva-arvosteluissa tärkeimpänä ja mitä vähemmän tärkeänä?

– Minusta elokuvan avaaminen on kaikkein tärkein asia, elokuvan tarkoituksen avaaminen. Olen jonkun kerran muutamia kriitikoita, jotka ovat tulleet lehdistönäytöksiin lehtiö ja kynä kädessä, opastanut jättämään lehtiön ja kynän pois. Jos ei elokuvan loputtua muista jotakin kohtaa elokuvasta, se ei ole muistamisen arvoista.

Asiat, mitä elokuvasta pitää muistaa, jäävät kyllä mieleen. Jonkin nippelitiedon kirjaaminen elokuvasta jonnekin vihkoon ei muuta mitään vaan lähinnä hämää siinä vaiheessa, kun alkaa tehdä arvostelua. Muistiinpanoista ei ole siinä vaiheessa hyötyä.

Eli hyvä kriitikko on sellainen, joka pystyy lukemaan elokuvaa. Ja elokuvan lukutaidon ansiosta hyvä kriitikko pystyy kertomaan, mikä elokuvan tarkoitus on ja mitä ohjaaja on elokuvalla tarkoittanut ja minkä takia siinä on jotain tai ei ole.

Visuaalisen lukutaidon välittäminen edelleen on elokuva-arvostelussa tärkeintä. Tietysti elokuvaan voi olla toinenkin näkökulma, mutta hyvä kriitikko löytää sen oleellisen näkökulman ja kykenee tekstin kautta välittämään sen lukijalle.

Tämä on minusta kritiikin perusasia. Ei niinkään sen sanominen, onko elokuva hyvä vai huono, koska sen pystyy jokainen tuolta kadulta tuleva sanomaan. Mutta sen jälkeen, kun kysytään, miksi elokuva oli hyvä tai huono, ruvetaankin jo puhumaan elokuva-arvostelusta ja juuri tästä visuaalisesta lukutaidosta.

Täytyy kuitenkin muistaa, että suuri osa ihmisistä ei ole saanut – tai on saanut hyvin vähän – opetusta visuaalisesta lukutaidosta, vaikka tällä hetkellä elämme maailmassa, joka on tulvillaan visuaalista ilmaisua. Yllättävän moni esimerkiksi retkahtaa mainoksiin ymmärtämättä, mikä on totta ja mikä valhetta.

Sanoisin visuaalisen lukutaidon edistämisen olevan kriitikon yksi perustehtävä. Opastetaan ihmiset näkemään, mikä on hyvää ja mikä huonoa, mikä on valhetta ja mikä totta.

Ei se tarkoita, että valhe olisi aina huono. Kaikki elokuvathan ovat valhetta, mutta pitää kertoa ja auttaa ymmärtämään, että elokuvassa on oma todellisuutensa, joka on osa muuta todellisuutta. On kerrottava niistä lainalaisuuksista, joiden pitäisi olla voimassa elokuvan

rajatussa todellisuudessa. Siinä pitäisi tietyn loogisuuden toimia, jotta kyseessä olisi hyvä elokuva.

Vähiten olennaista arvosteluissa on mielestäni tuoteselostaminen. Se on kaikkein tylsintä, kun hehkutetaan ja hypetetään jotain turhanpäiväistä elokuvaa ja kerrotaan sen juoni ja jotain nippelitietoa tyyliin, mitä tähtinäyttelijä sanoi, kun filmaukset loppuivat: ”Tämä oli suurenmoisin rooli, jossa olen koskaan ollut ja olen kuin uudesti syntynyt...”

Hypetystä, nippelitietoja ja juorujen levittämistä jonkun elokuvan ympärillä en pidä lainkaan kritiikkinä. Voisin ajatella, että se on antikritiikkiä, joka kaikkein vähiten minua kiinnostaa. Monet ihmiset, tiedän, pitävät sellaista elokuvakritiikkinä, vaikka se ei sitä ole.

Myös oman itsensä tuominen elokuvakritiikkiin mukaan on mielestäni huonoa kritiikkiä. Kyllä elokuvakriitikon pitää aina pystyä säilyttämään tietty etäisyys, koska muuten taideteosta ei pysty analysoimaan.

Sanoisin näin – vaikka en kovin uskonnollinen henkilö olekaan – että, jos jumala jotain kautta ihmisille puhuu, se on taide. Taide on totta ja pysyvää ja säilyvää tässä maailmassa. Kaikki muu on höpötystä. Jos kertoo taideteoksesta, siihen ei pidä sotkea mitään oman sielun syövereitä, vaan jättää turhat itsetehostukset syrjään.

Onko elokuva taidetta?

Elokuva lienee taidemuodoista se, jonka kohdalla eniten pohditaan, onko milloin kyse taiteesta, milloin viihteestä. Voiko viihde-elokuvan ja taide-elokuvan välille tehdä erottelua?

– Se on veteen piirretty viiva. Sitä on mahdoton vetää.

Siihän pitää tietysti aina lähteä, että joka ainoa elokuvantekijä haluaa elokuvallaan olevan mahdollisimman paljon katsojia. Elokuvan tekeminen on tähän asti ollut niin kallista, ettei kukaan ole viitsinyt elokuvaa pöytälaatikkoon tehdä. Mutta nyt kun tallennusmenetelmät ovat tulleet edullisemmiksi, tämäkin periaatteessa olisi mahdollista.

Tässä ollaan hankalassa asemassa. Kun puhutaan koko ajan elokuvasta taiteena ja viihteenä, niin olemme länsimaisen tuotantoviihteen vankeina. Meillä on kauhean kapea näkökulma elokuvaan. Tiedämme hyvin vähän esimerkiksi iranilaisesta, egyptiläisestä tai afganistanilaisesta elokuvasta, ja näissä elokuvissa ehkä taiteen ja viihteen merkitys voikin olla ihan toinen.

Täällä kun katsomme lähinnä pelkästään amerikkalaista elokuvaa, niin rajaa taiteen ja viihteen välille on vaikea vetää. Kun amerikkalainen tekee taidetta, se on aina viihdettä, ajanvietettä. Ei siitä pääse mihinkään.

Mutta kun joku iranilainen tekee elokuvan, jonka maan viranomaiset välittömästi sensuroivat eikä sitä saa esittää kotimaassaan, ja kopiot salakuljetetaan jonnekin kansainväliselle festivaalille, jotta edes joku länsimaissa saisi elokuvan nähdä, niin silloin tämä ajanvietepointti kutistuu aika vaatimattomaksi.

Kyllä elokuvia tehdään muussakin tarkoituksessa kuin pelkästään viihdyttämistarkoituksessa. Se on vain niin, että me olemme liikaa tämän länsimaisen hapatuksen vaikutuksen alla. Meidän on mahdotonta amerikkalaisesta tuotannosta erottaa viihdettä ja taidetta toisistaan.

Kuten kaikki tietävät, Walt Disneyn piirretyt tehtiin aikoinaan vain hupinumeroiksi, mutta kyllähän ne ovat sen ajan taidetta. Ihan samalla tavalla monilla tekoaikanaan tyhjänpäiväisiksi kuvitelluilla elokuvilla voi myöhemmin olla kulttuurihistoriallista merkitystä. Tämä

kulttuurihistoriallinen merkitys on vielä yksi sellainen pointti, joka lisää aikojen kuluessa elokuvan kuin elokuvan painoarvoa.

Ajatellaan elokuvaa *Rovaniemen markkinoilla* (1951). Se on klassinen esimerkki siitä, miten kukaan ei sitä kehnunut vaan kaikki haukkuivat, mutta nyt elokuvalla on ihan kiistaton kulttuurihistoriallinen arvo. Tämä on länsimaisessa viihteessä aina otettava huomioon. Se, että huonollakin elokuvalla on joku arvo, vaikka sitä arvo ei välttämättä huomata juuri sillä hetkellä. Eli huonokin elokuva voi itse asiassa olla taidetta, vaikka emme sitä tällä hetkellä hoksaisi.

Mutta se on taidetta vain tässä länsimaisen kulttuurin kehyksissä. Jos elokuva viedään johonkin muuhun tuotantosysteemiin ja todellisuuteen, niin ei se siellä välttämättä mitään taidetta ole.

Oikeastaan koko erottelua viihteen ja taiteen välillä ei elokuvan osalta voi tai kannata tehdä, koska ei kukaan elokuvia kärsimykseseen katsele. Jokainen katsoo elokuvia viihtyäkseen ja saadakseen elokuvilta jotain. Mutta, toiset saavat elokuvista enemmän kuin toiset. Toiset saavat elokuvista yksinkertaisemmilla keinoilla, toiset vaativat taas hieman mutkikkaammat pelikuviot. Samaan tapaan kuin on eritasoisia palapelejäkin. On kymmenen palan palapelejä pienille lapsille ja kolmen tuhannen palan palapelejä kehittyneemmille. Mutta ei silti voi mennä väittämään, että kymmenen palan palapelit olisivat turhia, ettei niillä olisi mitään arvoa.

Elovakritiikki ja tähdet

Elokuva-arvosteluihin on jo pitkään liitetty tähdet. Elokvien tähdittäminen arvosteluissa yleistyi 1980-luvulta alkaen ja sittemmin tähtiasteikko on vakiintunut yhdestä viiteen. Varsinkin elokuvakritiikin sisällä käydään aina välillä keskustelua tähdittämisen mielekkyydestä ja tarpeellisuudesta.

– Mitä tähtisysteemiin tulee, se on sikäli elokuvakritiikkaa rajoittava, että elokuvaa ei voi arvottaa kuin viidellä tavalla. Onhan se aivan mieletön ajatus. Kaikki elokuvat pitäisi kategorioida viiteen ryhmään. Se kaatuu jo siihen, että elokuvat, kuten kaikki taide, vaativat laajemman skaalan. Oman loogisen mielipiteen julkaiseminen vain viidellä vaihtoehdolla on aika mahdotonta.

Näenkin tähdittämisen osana käyttökulttuuria. Helppo omaksua, helppo katsoa. Sanoisin, että tähdittäminen palvelee eniten niitä kritiikin lukijoita, jotka haluavat käänteisen mielipiteen elokuvasta. Eli kun tällainen henkilö näkee kritikon antaneen elokuvalla yhden tähden, niin sitä elokuvaa voi mennä katsomaan, jos taas kritikko on antanut viisi tähteä, niin sitten ei missään tapauksessa.

Elokuvaharrastajat saattavat taas jättää yhden ja kahden tähden arviot kokonaan lukematta, koska eivät pidä tällaisia elokuvia kiinnostavina. Tässä on vain se huono puoli, että tiedän omasta kokemuksesta kirjoittaneeni monesta huonosta elokuvasta parhaat kritiikkini. Eli huono elokuva voi joskus innoittaa todella hyvään kritiikkiin. Vaikka antaisi elokuvalla vain yhden tähden, voi elokuvassa olla jotain, josta todella kannattaa kirjoittaa, negatiiviseen sävyyn yleensä, tietenkin.

Viiden tähden elokuvat ovat usein sellaisia, niin hyviä elokuvia, että niistä ei kritiikkokaan välttämättä pysty eikä voi sanoa mitään ihmeempiä. Mielenkiintoiset kritiikit ovat yleensä niissä pienemmissä tähtimäärissä.

Ei tämä toki yleispätevää ole. Ei kaikista huonoista elokuvista pysty kirjoittamaan kiinnostavasti. Mutta siellä on joukossa sellaisia elokuvia, joista voi esimerkiksi havaita tulevia

vaarallisia trendejä, joista haluaisi tiedottaa ja kertoa lukijoille haistavansa, että tässä on niin sanotusti koira haudattuna.

Huonoista elokuvista on välillä jopa vaikea kirjoittaa. Kriitikissä on kansantajuisesti paikoin hankala selittää, miksi elokuva on huono. Ja jos elokuva on mielenkiintoisella tavalla huono, selittäminen tulee vielä vaikeammaksi.

Sen sijaan huippuhyvän elokuvan kehuminen ei tuota kovinkaan suuria vaikeuksia, varsinkin jos elokuvan sanoma sattuu olemaan suhteellisen selkeä. Sitten on tietysti eri asia, kun joudutaan **David Lynchin** tapaisten hieman mutkikkaampien ohjaajien kanssa tekemisiin. Näiden elokuvien juontakaan kaikki ihmiset eivät käsitä.

Vähemmän hyvissä elokuvissa voi olla arvokasta selittää, mikä potentiaali elokuvassa on hukattu. Sellainen tosin vaatisi usein tilaa, jota lehdistä on nykyään vaikeaa löytää. Monta kertaa epäonnistujat ja epäonnistumiset ovat mielenkiintoisia. Eikä niitä kaikkia voi ihan yksioikoisesti tuomita.

Kritiikin kirjoittaminen

Kritiikin kirjoittamiseen ei ole yhtä oikeaa tapaa, vaan kyseessä on hyvin kriitikkokohtainen prosessi, miten kritiikki syntyy.

– Itse sanoisin, että arvostelu kannattaa tehdä mahdollisimman nopeasti katsomiskokemuksen jälkeen. Se on toki henkilökohtainen asia. Jotkut haluavat pitää pitempiä miettimisaikoja, mutta kuten sanottua, olen joutunut nuoruudessani tekemään kritiikin heti elokuvan katsomisen jälkeen siltä istumalta, ja se on minulle edelleenkin aika tärkeitä. Minulle kritiikin pääkohdat hahmottuvat jo heti elokuvaa katsoessa ja kotiin kävellessä. Ja kun rupean kirjoittamaan, tiedän jo ne päälinjat, mitä haluan sanoa. Ne eivät enää pohtimisesta parane.

Mutta jos on vaikeasta tai vaativammasta elokuvasta kysymys, ei ensimmäinen versio yleensä läpi mene. Eli kun olen ammentanut tekstiin tärkeinä pitämäni pääkohdat, jätän tekstin vähäksi aikaa ja teen jotain ihan muuta. Tämän jälkeen palaan tekstin pariin ja aloitan lukemalla sen uudestaan. Sitten teen tarvittavat täydennykset, muutokset ja korjaukset.

Yleensä kirjoitan arvostelun samana päivänä, kun olen elokuvan katsonut. En sitä seuraavaan päivään jätä. Useampia versioita saattaa joutua kyllä kirjoittamaan.

Ja Turussa, jossa elokuvat näytetään lehdistölle yleensä vain pari päivää ennen ensi-iltaa, kritiikit on pakkokin kirjoittaa nopeassa tahdissa.

Suomalainen ja ulkomainen elokuvakritiikki

Suomalaista elokuvakritiikkiä kuten suomalaista elokuvaakin pidetään joskus hieman kotikutoisena. Tapani Maskula on seurannut myös ulkomaista elokuvakritiikkiä eikä näe merkityksellistä eroa suomalaisen ja ulkomaisen elokuvakritiikin välillä.

– Sanoisin, että suomalainen ja ulkomainen kritiikki ovat aika paljon samanlaista. Ei suomalaisessa elokuvakritiikissä mielestäni mitään hävettävää ole. Jos ajatellaan parasta suomalaista elokuvakritiikkiä, mitä esimerkiksi valtaehdissä ja tärkeimmissä nettijulkaisuissa julkaistaan, niin kyllä se minusta on yhtä hyvää kuin ulkomaistenkin lehtien kritiikki. Kyllä

suomalainen kritiikki on ihan kansainvälisellä tasolla. Ulkolaisista lehdistä löytyy paljon huonompiakin arvosteluja kuin mitä Suomesta.

Ja hyvien arvostelijoiden löytäminen ulkolaisista lehdistä on aina aika kiven takana. Sitten on tietysti eri asia, kun puhutaan jostain erikoislehdistä, kuten *Sight & Soundista*, tai vastaavista elokuvalehdistä. Mutta jos puhutaan sanomalehdistä ja päiväkohtaisesta kritiikistä, niin en tasoeroa kovin suurena näe.

Lähteet

Tapani Maskulan haastattelu 21.5.2008 Turussa Panimoavintola Koulussa. Toimittajana Juha Rosenqvist. Alkuperäinen audioversio julkaistu osoitteessa <http://widerscreen.fi/kritiikki/>

Elokvakritiikillä on lukijoilleen merkitystä

Juha Rosenqvist

juha [a] film-o-holic.com

päätoimittaja

Film-O-Holic.com

Viittaaminen: Rosenqvist, Juha. 2023. "Elokvakritiikillä on lukijoilleen merkitystä". *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/elokvakritiikilla-on-lukijoilleen-merkitysta/>

Avainsanat: elokvakritiikki, kritiikkipakki, kysely



Kuvakooste Jokke Ihalaisen laatimista elokuva- ja kritiikkiaiheisista WiderScreenin teemakuvista vuodelta 2002.

Elokvakritiikin merkitystä pohditaan aika ajoin siinä missä muunkin taidekritiikin. Julkaisujen toimituksissa puntaroidaan kritiikin arvoa, tarvetta ja sille annettavaa tilaa. Kritiikin tekijät miettivät kritiikkien sisältöjä. Mutta entä kritiikin kohderyhmä, yleisö?

Ketkä esimerkiksi seuraavat elokvakritiikkiä? Mistä lähteistä elokuva-arvosteluja seurataan ja kuinka paljon? Miten kritiikkiin suhtaudutaan ja onko arvosteluilla vaikutusta elokvavalintoihin?

Näihin kysymyksiin haettiin aikanaan vastausta elokuvaan erikoistuneen [Film-O-Holic.comin](http://Film-O-Holic.com) taustaorganisaatiossa, Filmiverkko ry:ssä. Vastauksien saamiseksi Film-O-Holic.comin sivustolla toteutettiin lehden lukijoille suunnattu kritiikkikysely. Kyselyn tarkoituksena oli kerätä materiaalia niin julkaisun toimituksen kuin silloin vireillä olleiden hankkeiden tausta-aineistoksi. Näitä käyttötarkoituksia varten kyselystä laadittiin aikanaan muutamia raportteja, joita ei aiemmin ole julkaistu.

Kyselyn tuloksia käytiin läpi myös muutamien haastateltujen elokvakritiikoiden kanssa. Haastattelut on sittemmin julkaistu [Kritiikkipakissa](#), jonne on koottu kritiikkiin ja sen kirjoittamiseen perehdyttävää aineistoa. Kritiikkipakki on tarkoitettu opetuskäyttöön vapaasti hyödynnettäväksi.

Vuonna 2022 toteutetun Kritiikkipakki-hankkeen myötä kävin vuonna 2008 tehtyä kyselyä ja siitä laadittuja raportteja läpi. Kyselyn ja nykyhetken välisenä aikana mediakentässä on tapahtunut merkittäviäkin

muutoksia, mutta kuluneesta reilusta vuosikymmenestä huolimatta kyselyn tulokset ovat kuitenkin edelleen monilta osin olennaisia ja mielenkiintoisia. Kyselyn vastauksista käy muun muassa ilmi, millaisia merkityksiä lukijat antavat elokuvakritiikille.

Kyselyn ja vastaajien taustatekijät

Elokuvakritiikkiä koskeva kyselytutkimus toteutettiin internetissä vuosien 2007 ja 2008 vaihteessa. Kyseessä oli avoin nettikysely, johon tuli 221 vastausta. Kysely oli Film-O-Holic.comin sivuilla ja se oli lisäksi linkitetty sivustoilta Skenet.fi ja Plaza.fi. Kaksi viimeksi mainittua sivustoa ei ole enää toiminnassa. Film-O-Holic.com on sen sijaan toiminut yhtäjaksoisesti vuodesta 1998.

Tutkimuksen vastaajia ei nettikyselyssä valittu satunnaisotannalla, vaan kuka tahansa saattoi vastata kyselyyn, myös anonyymisti. Tutkimusta ei tehty sellaisin tilastotieteellisin menetelmin, että vastauksia voitaisiin yleistää. Kyselyyn vastanneiden määrä oli kuitenkin sen verran suuri, että tilastointien pohjalta voi tehdä suuntaa antavia johtopäätöksiä ja oletuksia. Tämä oli aikanaan myös kyselyn tarkoitus eli kerätä riittävän laajaa tausta-aineistoa.

Jäljempänä vertaan joitain kyselyn tuloksia Suomen elokuvasäätiön yleisötutkimuksiin vuosilta 2008–2019. Elokuväsäätiön yleisötutkimukset on tehty satunnaisotannalla puhelinhaastatteluina ja tutkimuksissa on ollut noin 500 vastaajaa.

Film-O-Holicin sivuilla olleen kyselyn ja Elokuväsäätiön kyselyiden tulokset eivät luonnollisesti ole vertailukelpoisia tutkimusten erilaisten toteutustapojen ja kysymysasettelujen takia. Kyselyissä on kuitenkin havaittavissa samansuuntaisia ilmiöitä ja huomioita.

Film-O-Holic.comin kyselyssä kerättyjen taustatietojen perusteella keskimääräiseksi vastaajaksi voi profiloida 20–50-vuotiaan koulutetun kaupunkilaisen, joka on kiinnostunut elokuvasta. Maantieteellisesti vastaajia oli eniten Länsi- ja Etelä-Suomen alueilta ja merkittävä osa vastaajista asui yli 10 000 asukkaan kaupungissa. Suurimmalla osalla vastaajista oli vähintään toisen asteen koulutus. Vastaavanlaisiin tuloksiin on päädytty myös Film-O-Holicin omissa lukijakyselyissä, jotka on toteutettu vuosina 2002 ja 2017.

Puolet vastaajista kävi elokuvateatterissa kuukausittain, aktiivisimpia elokuvateatterikävijöitä olivat koulutetut kaupunkilaiset. Vertailuksi Suomen elokuvasäätiön vuoden 2008 ja vuoden 2019 yleisötutkimuksissa noin 10 % vastaajista kertoi käyvänsä elokuvissa kuukausittain, joten Film-O-Holic.comin sivuilla kyselyyn vastanneet edustivat tavallista aktiivisempia elokuvateatterissa kävijöitä. Tästä voi päätellä, että Film-O-Holicin kyselyyn vastasi merkittävältä osin henkilöitä, jotka harrastavat elokuvaa ainakin jossain määrin.

Kotona elokuvia katsoi viikoittain noin puolet Film-O-Holicin kyselyn vastaajista ja vähintään kuukausittain elokuvia katsoi kotona 90 % vastaajista. Tulos on samansuuntainen kuin Elokuväsäätiön vuoden 2008 yleisötutkimuksessa.

Kritiikin lukijat

Film-O-Holic.comin kyselyyn vastanneista 85 % seurasi ja luki elokuva-arvosteluja kuukausittain. Kaikista vastanneista reilu kolmannes seurasi arvosteluja viikoittain. Aktiivisimpia arvosteluiden seuraajia olivat eniten elokuvia katsovat.

Elokuvakritiikkejä lukivat erityisesti he, jotka kävivät usein elokuvateatterissa, ja tässäkin ryhmässä korostuivat korkeakoulutetut katsojat. Elokuvien runsas katselu televisiosta ei vastaavalla tavalla näkynyt kiinnostuksena kritiikkiin.

Kyselyyn vastanneet seurasivat arvosteluja ylivoimaisesti eniten lehdistä ja internetistä. Kyselyssä ei aikanaan eroteltu nettijulkaisuja ja printtilehtien verkkosisältöjä. Kyselyn toteuttamisaikana useat printtilehdet julkaisivat sisältöä verkkosivuillaan vapaasti. Tänä päivänä printtilehtien sisällöt ovat verkossa pääasiassa maksumuurin takana. Puhtaat nettijulkaisut ovat sen sijaan toimineet koko ajan pääsääntöisesti vapaan luettavuuden periaatteella. Kyselyn vastauksista voi päätellä, että printtilehdet on ymmärretty printtijulkaisuina, vaikka arvosteluja olisi luettu niiden verkkosivuilta.

Mielenkiintoinen havainto on, että Film-O-Holicin kyselyn vastaajista suhteessa eniten kritiikkiä seurasivat internetistä he, jotka eivät asuneet isoissa kaupungeissa. Internetin merkitys kritiikin lähteenä on elokuvaharrastajien kohdalla todennäköisesti korostunut alueilla, joilla ei ole vahvaa ja myös elokuvakritiikkejä julkaissutta päivälehteä. Suomen elokuvasaatiön vuoden 2008 yleisötutkimuksessa tulos oli kiinnostavasti päinvastainen ja eniten internetiä elokuvatiedon lähteenä käyttivät isoissa kaupungeissa asuvat.

Tutkimusten tulokset eivät ole vertailukelpoisia jo erilaisen kysymysasettelunsa takia. Poikkeavat tulokset kertovat kuitenkin elokuvayleisön heterogeenisyydestä ja kyselyiden erilaisista vastaajaryhmistä. Olennaista on, että kyselyissä merkittävä osa vastaajista ilmoitti hakevansa elokuvasta tietoja katseluvalintansa tueksi. Eli elokuvajournalismille on tarvetta ja lehdet ja internet ovat yhdessä merkittävien elokuvatiedon ja elokuvajournalismin lähde.

Kyselyn vastaajat seurasivat ylivoimaisesti eniten elokuvateatteriensi-iltojen arvosteluja. Myös videojulkaisujen arvosteluja seurattiin merkittävässä määrin, mutta televisiossa esitettävien elokuvien arvosteluja ilmoitti seuraavansa vain noin puolet vastaajista. Tulos on linjassa sen kanssa, että aktiivisimmin arvosteluja seuraavat katsovat eniten elokuvia teattereissa ja että arvostelujen seuraamisaktiivisuudella ei näyttäisi olevan kovin merkittävää suhdetta siihen, kuinka usein ja paljon televisiosta katsotaan elokuvia.

Kritiikillä on merkitystä

Film-O-Holicin kyselyyn vastanneista kaksi kolmannesta ilmoitti arvosteluiden vaikuttavan elokuvavalintoihinsa. Vastaajat kertoivat seuraavansa elokuvakritiikkiä saadakseen tietoa siitä, mitä elokuvia kannattaa katsoa. Kritiikkiä seurattiin myös, koska oltiin kiinnostuneita kriitikoiden näkemyksistä, ja samalla haluttiin vertailla omia mielipiteitä arvostelijoiden ajatuksiin tai vertailla kriitikoita keskenään. Annetut vastaukset viittaavat siihen, että arvosteluilla on merkitystä potentiaaliselle elokuvayleisölle: arvosteluista haetaan tietoa ja kriitikoiden näkemyksiä siihen, onko elokuva katsomisen arvoinen ja kannattaako siitä maksaa elokuvalipun hinta.

Kyselyn vastaukset ovat linjassa Suomen elokuvasaatiön yleisötutkimusten kanssa. Niissä yli puolet vastaajista on ilmoittanut elokuva-arvosteluilla olevan vaikutusta elokuvavalintoihin. Eri kyselyiden tulokset ovat melko lähellä toisiaan ja Film-O-Holicin hieman suurempi prosenttiluku selittyy kyselyn profiloitumisella enemmän elokuvaharrastajiin. Johtopäätös on eri kyselyiden pohjalta kuitenkin selkeä: elokuvakritiikeillä on vaikutusta yleisön elokuvavalintoihin ja elokuvissa käymiseen.

Film-O-Holicin kyselyllä selvitettiin tarkemmin myös suhtautumista elokuvakritiikkiin ja sen sisältöön. Tärkeimpänä ja kiinnostavimpana arvostelujen sisältönä vastaajat pitivät elokuvan analysointia. Sitä mitä analysoinnilla tarkoitettiin, ei kyselyssä tarkemmin määritelty. Huomioitava on, että analyysi voidaan ymmärtää eri tavoin. Jo kriitikot mieltävät analyysin eri tavoin, mikä kävi ilmi, kun kyselyn tuloksista keskusteltiin kriitikoiden kanssa. *Helsingin Sanomien* pitkäaikainen kriitikko Helena Ylänen ymmärsi analyysin elokuvan lähilukuna eli esimerkiksi kohtausten osiin purkamisena. *Iltä-Sanomiiin* elokuvakritiikkejä kirjoittava Tarmo Poussu tulkitsi analyysin elokuvan sisältöjen ja teemojen selittämisenä. Vastaava ajatus oli myös *Turun Sanomiiin* kirjoittaneella Tapani Maskulalla. Oletettavasti suurin osan kyselyyn vastanneista lienee tarkoittanut analyysillä jotain samantapaista kuin Poussu ja Maskula, eli elokuvan analyysi ymmärretään elokuvan sisällön avaamisena ja selittämisenä.

Edellä kuvatun kaltainen analyysi oletettavasti hyödyttää kritiikin lukijaa, kun hän kritiikkiä lukemalla pyrkii hankkimaan tietoa siitä, onko elokuva häntä kiinnostava vai ei. Samasta lähtökohdasta myös elokuvan juonen selostamista pidettiin kyselyn vastaajien taholta tärkeänä, mutta ei lainkaan samassa määrin kuin analyysiä. Toisaalta juonen selostaminen nähtiin myös ongelmallisena mahdollisten juonipaljastusten osalta.

Kyselyn vastauksissa on kiinnostavaa havaita, että arvottamista ei kritiikeissä pidetty erityisen tärkeänä. Elokuvan ylenmääräiseen haukkumiseen suhtauduttiin jopa kielteisesti kuten myös kritiikon elitistisyyteen tai ylimielisyyteen. Vaikka arvottaminen on kritiikkiä jo tekstilajina määrittävä tekijä, niin elokuvakritiikin lukijoille arvottaminen ei vaikuttaisi olevan olennaisinta ainakaan Film-O-Holicin kyselyn vastaajien keskuudessa. Kyselyn perusteella elokuvakritiikin lukijat haluavat tietoa elokuvasta, eivät niinkään kritiikon näkemystä siitä, onko elokuva hänen mielestään hyvä vai huono.

Toisaalta arvottamisen merkitys korostui tähdissä. Valtaosa vastaajista suhtautui elokuvien tähdittämiseen myönteisesti tai neutraalisti. Vastausten perusteella elokuvien tähdittäminen mielletään elokuva-arvosteluihin liittyväksi käytännöksi, jota pidettiin tärkeänä, koska tähtien katsottiin nopeuttavan sekä elokuvien valintaa että arvostelujen valikointia varsinkin niissä tapauksissa, joissa arvostelijan linja oli tiedossa.

Eli hieman paradoksaalisesti vastaajien näkemykset arvottamisesta ovat osin ristiriitaiset. Vastausten perusteella kritiikolla on suotavaa olla johdonmukainen linja elokuvien arvottamisessa mutta arvottaminen ei saisi itse kritiikissä olla hallitsevassa roolissa. Tätä voi tulkita eri tavoin ja eri painotuksin. Oletettavasti kritiikin lukijat odottavat kritiikolta ammattitaitoa avata ja selittää elokuvaa sellaisilla arvottavilla painotuksilla, joiden avulla kritiikin lukijat voivat muodostaa elokuvasta oman näkemyksensä ja arvioida kiinnostaako elokuva heitä vai ei.

Kritiikillä on siis lukijalleen merkitystä. Kritiikon mielipiteillä ei ehkä niinkään ole väliä, mutta sillä mitä kritiikko sanoo elokuvasta, voi olla paljonkin painoarvoa.

Kyselyn tulokset suhteessa nykypäivään

Yli vuosikymmenen takaisen kyselyn tuloksia ja havaintoja on osaltaan suhteutettava nykypäivään ja esimerkiksi internetin osalta tapahtuneeseen kehityskulkuun.

Elokuvakritiikki itsessään ei ole 2000-luvun aikana olennaisesti muuttunut eikä kritiikin julkaisukanavissakaan ole tapahtunut huomattavia muutoksia, ainakaan toimitetun taidekritiikin näkökulmasta. Internet ja sosiaalinen media ovat luonnollisesti lisänneet kritiikin julkaisumahdollisuuksia sekä moniäänisyyttä, mutta yleisesti noteerattava kritiikki julkaistaan edelleen pääsääntöisesti vakiintuneissa ja toimitetuissa julkaisuissa, joko printtinä tai internetissä.

Internetin merkitys julkaisukanavana on sen sijaan olennaisesti muuttunut 2000-luvulla. Kun vuoden 2008 kritiikkikyselyn vastaajien taustatietoja vertaa Film-O-Holicin vuosien 2002 ja 2017 lukijakyselytutkimuksiin, on havaittavissa selvä muutos vastaajien ikäjakaumassa. Vanhempien vastaajien osuus on vuosien myötä huomattavasti kasvanut ja nuorempien vähentynyt, mikä on selitettävissä internetin kehityksellä ja vakiintumisella yhdeksi merkittäväksi mediakanavaksi.

Vastaava kehitys on havaittavissa myös Elokuvasäätiön yleisötutkimuksissa. Niissä internetistä elokuvatietoa hakevien määrä nousi selkeästi vuodesta 2008 vuoteen 2015. Tämä näkyy myös ikäjakaumassa. Kun vuonna 2008 internet oli suosituin tiedonhakukanava alle 24-vuotiaille, vuonna 2015 internetistä oli tullut suosituin tiedonhakukanava alle 45-vuotiaille.

Läpikäymieni kyselytutkimusten perusteella voi sanoa, että internetin merkitys elokuvatiedon lähteenä on tasaisesti kasvanut ja samalla internetin käyttäjien ikäprofiili on noussut. Tämän myötä internetiä voi tänä päivänä pitää vähintäänkin tasavahvana elokuvajournalismin lähteenä perinteisen printtimedian kanssa.

Kehityskulkuun lienee osaltaan vaikuttanut, että elokuvajournalismin ja elokuvakritiikien saama palstatila on printtimediassa kaventunut.

Viimeisen kymmenen vuoden aikana elokuvateatterien osalta ei ole tapahtunut sellaista muutosta, jonka voisi olettaa merkittävästi vaikuttaneen elokuvissa käymiseen ja sen osalta kritiikin seuraamiseen. Korona-ajan rajoitukset tunnetusti vaikuttivat suuressa määrin elokuvateatterien toimintaan, mutta korona-ajan vaikutuksia elokuvateattereissa käymiseen varsinkaan pidemmällä aikavälillä on vielä aikaista arvioida.

Sen sijaan elokuvien kotikatselun osalta on kymmenen vuoden aikana tapahtunut merkittävä muutos. Kritiikkikyselyn ajankohtana vuonna 2008 suoratoistopalveluja ei ollut vielä olemassa vaan kotikatselu tarkoitti tallenteiden tai televisiokanavilla esitettyjen elokuvien katselua. Nykyään suoratoistopalveluiden myötä elokuvia katsellaan kotona huomattavasti enemmän kuin kyselyn ajankohtana. Elokuvasäätiön vuoden 2019 yleisötutkimus puoltaa tätä, sillä vuoden 2019 tutkimuksessa näkyy jo selvä muutos, kun yli puolet Elokuvasäätiön kyselyn vastaajista kertoo katsovansa elokuvia eri suoratoistopalveluista. Nousu aiempiin tutkimusvuosiin 2013 (17 %) ja 2015 (26 %) on huomattava.

Myös korona-ajalla on julkisuudessa arveltu olleen vaikutuksia elokuvien katselutottumuksiin. Korona-aikana yleistyi käytäntö, jossa suoratoistopalveluissa julkaistaan merkittäviäkin uutuuselokuvia jopa ohi elokuvateatterien tai lähes samaan aikaan elokuvan teatteriensi-illan kanssa. Kyseessä on tuore ilmiö, jonka vaikutuksesta elokuvien levitykseen ja katselutottumuksiin ei vielä toistaiseksi ole saatavilla kattavasti tietoa.

Elokuvakritiikin ja ennen kaikkea elokuvakritiikin vastaanoton osalta on huomioitava, että Film-O-Holicin kritiikkikyselyn toteutusajankohtana vuonna 2008 sosiaalisen median käsite ei ollut vielä vakiintunut eikä sosiaalisella medialla ollut myöskään nykyisenkaltaista roolia mediakentässä. Tämän takia sosiaalista mediaa ei oltu kyselyssä eritelty lainkaan vastausvaihtoehtona kuin ei myöskään Elokuvasäätiön saman vuoden tutkimuksessa. Elokuvasäätiön tutkimuksissa sosiaalinen media on mukana vasta vuosina 2013 ja 2015. Elokuvasäätiön vuoden 2015 tutkimuksessa sosiaalinen media oli elokuvatiedon lähde 13 % vastaajista.

Sosiaalisen median merkitystä elokuvakritiikin osalta on hankala arvioida, sillä sosiaalisella medialla ei vielä nykyäänkään ole perinteisempiin julkaisukanaviin rinnastettavaa roolia kritiikin julkaisualustana, ainakaan taidekritiikin viitekehityksessä. Kritiikin osalta sosiaalisen median merkitys kytkeytynee kritiikistä tiedottamiseen ja siitä käytävään keskusteluun. Muun elokuvatiedon suhteen tilanteen voi olettaa olevan toinen.

Lopuksi todettakoon omana elokuvakritiikin kannalta mielenkiintoisena yksityiskohtana, että Film-O-Holicin kyselyn toteutusajankohtana 2008 televisiosta oli vielä mahdollista seurata elokuvakritiikkiä ja televisiokanavilla esitettiin elokuvia käsitteleviä ohjelmia. Sittemmin ainakin isompien valtakunnallisten tv-kanavien tarjonnasta elokuvakritiikki on käytännössä kadonnut.

Lähteet

Linkit tarkistettu 17.10.2023.

Kritiikkikyselyn alkuperäinen raportti: *Kritiikkikyselyn raportti 2008*. <http://widerscreen.fi/kritiikki/pdf/kritiikkikysely-raportti-2008.pdf>

Kotimaisen elokuvan yleisöt -tutkimus 2008. Suomen elokuvasäätiö. [https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/10/Kotimaisen elokuvan yleisot tutkimus 2008.pdf](https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/10/Kotimaisen_elokuvan_yleisot_tutkimus_2008.pdf)

Kotimaisen elokuvan yleisöt -tutkimus 2015. Suomen elokuvasäätiö. [https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/10/Kotimaisen elokuvan yleisot raportti 2015.pdf](https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/10/Kotimaisen_elokuvan_yleisot_raportti_2015.pdf)

Kotimaisen elokuvan yleisöt -tutkimus 2019. Suomen elokuvasäätiö. <https://www.ses.fi/wp-content/uploads/2020/10/Kotimaisen-elokuvan-yleis%C3%B6t-2019.pdf>

Naisinen katse uuteen suomalaiseen elokuvaan

Kimmo Ahonen

kimmo.ahonen [a] tuni.fi

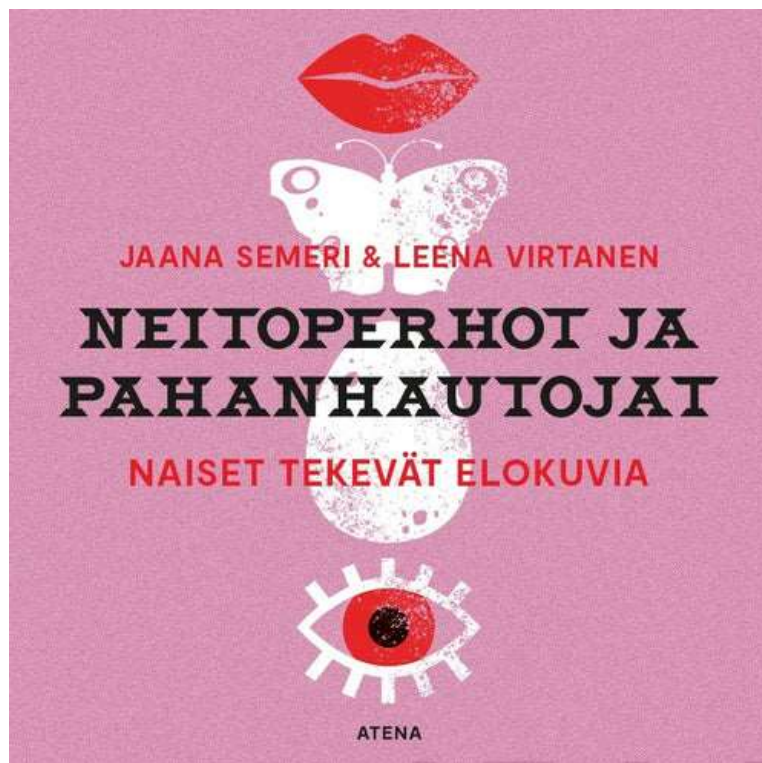
FT, Projektipäällikkö

Tampereen yliopisto Pori

Viittaaminen: Ahonen, Kimmo. 2023. ”Naisinen katse uuteen suomalaiseen elokuvaan”. *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/naisinen-katse-uuteen-suomalaiseen-elokuvaan/>

Avainsanat: kirja-arvio, naisinen katse, suomalainen elokuva

Kirja-arvio Jaana Semerin ja Leena Virtasen teoksesta Neitoperhot ja pahanhautojat – naiset tekevät elokuvia. Atena kustannus, Jyväskylä 2023, 255 sivua.



(c) Atena Kustannus.

Mitä tulee elokuvien ohjaamiseen, suomalaisen elokuvan 1900-luvun historia on ollut pitkälti miesten historiaa. Naistekijyyden historia on kuitenkin yhtä pitkä kuin elokuvan historia: naispuolisia elokuvantekijöitä on ollut elokuva-alalla jo suomalaisen elokuvan varhaisvuosikymmenillä. Silti vasta tällä vuosituhannella naisten tekemien elokuvien määrä on suorastaan räjähdysmäisesti noussut. Mistä tämä johtuu?

Leena Virtanen ja Jaana Semeri pureutuvat naisten tekemiin elokuvaan teoksessaan *Neitoperhot ja pahanhautojat – naiset tekevät elokuvia*. Nimensä mukaisesti teoksen ajallinen painopiste on Auli Mantilan *Neitoperhosta* (1997) Hanna Bergholmin *Pahanhautojaan* (2022). Juuri nämä kaksi elokuvaa ovat allekirjoittaneen mielestä oman aikansa suomalaisen elokuvan huippuja (ohjaajan sukupuolesta riippumatta), ja niitä käsittelevät osiot ovat teoksen oivallisinta antia. Käsiteltävien elokuvien kirjo on kuitenkin laaja, ulottuen Pirjo Honkasalon dokumenttielokuvista Anna Paavilaisen *Kikka!*-elokuvaan (2022) ja Anna Erikssonin taide-elokuvaan.

Suomalaisen elokuvan historiaa, nykypäivää ja naistekijöiden merkitystä käydään teoksessa läpi esseistisellä ja välillä tietoisien provosoivalla kirjoitusotteella. Fokuksessa ovat naisten 1990- ja 2000-luvulla ohjaamat ja käsikirjoittamat elokuvat ja niiden temaattinen monipuolisuus. Siinä sivussa käsitellään myös naisnäyttelijöiden kokemia roolipaineita ja elokuvien uusintamaa stereotyyppistä naiskuvaa. Kirjoittajat kytkevät naistekijöiden nousun myös #metoo-liikkeen nostattamaan kuohuntaan, jonka myötä elokuva-alalla ilmenevä sukupuolisyrintä on noussut julkisen keskustelun kohteeksi.

Naistekijöiden verkostot uudessa suomalaisessa elokuvassa

Semerin ja Virtasen teosta voidaan lukea myös täydentävänä julkaisuna mediatutkija Tarja Savolaisen teokselle *Tasa-arvokupla puhkeaa: Naiset ja elokuva Suomessa* (2022), jossa pohditaan samoja teemoja (ja jonka myös tekijät kreditoivat innoittajakseen). Semerin ja Virtasen kirjan vahvuutena pidän erityisesti äänen antamista kymmenille naispuolisille elokuvantekijöille sekä elokuva-analyysiä, jossa pohditaan ”naisista katsetta” elokuvien tekemiseen ja katsomiseen.

Naistekijöiden uutta nousua avataan lukuisilla haastatteluilla. Ne todentavat, kuinka laaja naispuolisten elokuvantekijöiden verkosto on suomalaisessa 2000-luvun elokuvassa, Taru Mäkelästä Zaida Bergrothiin ja Mari Rantasilasta Selma Vilhuseen. Siten kirja tulee dokumentoineeksi merkittävän – ja toistaiseksi myös vähemmän kartoitetun – osan uutta suomalaista elokuvahistoriaa.

Elokuva-analyysien osalta mielenkiintoisimmat luvut ovat ne, missä pohditaan naisista katsetta elokuvaan. Metodina on elokuvien lähiluku ja tavoitteena analysoida, miten naisten tekemät elokuvat erottuvat miehisen katseen hallitsemasta elokuvaperinteestä. Taustaoletuksena on, että naisinen katse tuottaisi lähtökohtaisesti erilaista elokuvaa. Analyysi on pätevää, mutta jaottelu naisten ja miesten elokuvaan on mallinnuksena silti myös tarpeettoman yksioikoinen.

Tyylillisesti teos on yhdistelmä tietokirjaa ja pamflettia. Välillä sävy on toteava, välillä analyttinen, ja seuraavassa hetkessä närkästynyt. Akateemisesta elokuva-analyysistä liu’utaan, osin sujuvasti ja välillä töksähtelevästi, elokuvien herättämiin henkilökohtaisiin tuntemuksiin. Hieman kömpelöltä tyylikeinolta tuntuu se, että kirjoittajat puhuvat itsestään etunimillä. Kirjoitustyyli muistuttaa Leena Virtasen elokuvakritiikkejä. Jos lukija pitää niistä, kirja on sujuvaa luettavaa; jos ei, sukki tökkii välillä pahasti.

Martyrologinen katse naistekijyyden historiaan

Teoksen alussa tehdään pikakelaus suomalaisten naisohjaajien elokuvaan ennen 1990-lukua. Esiin nousee yksittäisten elokuvantekijöiden, erityisesti Pirjo Honkasalon, merkitys esikuvana ja mentorina. Historiakatsauksessa on myös kummallisia aukkoja. Missä on esimerkiksi Päivi Hartzell ja *Lumikuningatar* (1986)? Toisaalta teosta ei pidäkään lukea historiikkina. Kirjoittajat myöntävät itsekin esipuheessa, että elokuvien valintaperuste on sattumanvarainen ja intuitiivinen

Alussa tekijät ilmoittavat, että kirjassa tullaan kiroilemaan paljon. Lupaus ei toteudu, sillä voimasanoja on vähän. Tuohtumusta tekstissä kyllä on, ja välillä myös aivan hyvästä syystä. Naistekijöiden mahdollisuudet tehdä elokuvia jäivät miesvaltaisessa tuotantokoneistossa ja toimintakulttuurissa kovin kapeaksi,

vuosikymmenten ajaksi. Tekijät vertaavatkin kirjaansa (kehumaansa) *Kikka!*-elokuvaan. Kirjassa ”kerrotaan tarinaa siitä, miten elokuva-alalla naiset on usein jätetty sivuun eikä heitä ole otettu tosissaan tai on kohdeltu suorastaan huonosti”.

Teos tarjoaakin vaihtoehdoisen näkökulman suomalaisen elokuvan historiaan ja nykypäivään. Vakiintuneiden tulkintojen ravistelu on sinänsä virkistävää. (Mies)ohjaajakeskeisen elokuvahistorian kriittinen tarkastelu on paikallaan. Eri asia on sitten se, kuinka tarkasti kritiikki osuu maaliinsa. Martyrologinen, naisten kokemaa sortoa alleviivaava nuotisto tuo tekstiin paikoin turhan opettavaisen poljennon.

En ole myöskään vakuuttunut kaikista teoksessa esitetyistä väitteistä siitä, kuinka ”hyvä veli” -verkostot ovat torpanneet naisten uramahdollisuuksia elokuvanteossa. Risto Jarva onnistutaan, yhden haastattelulausunnon perusteella, leimaamaan tällaiseksi jarrumieheksi. Kyllä tästä joku voisi loukkaantua Jarvan puolesta.

Teoksessa tuodaan vahvasti esiin, kuinka naistekijät ovat jo työskentelykäytännöillään muuttaneet elokuva-alaa tasa-arvoisemmaksi. Turvallisen tilan luominen on tärkeämpää kuin käskyttäminen. Onkin ilmeistä, että esimerkiksi intiimikohtausten kuvauksissa näyttelijöiden tunteet otetaan nyt aivan eri tavalla huomioon kuin ennen #metoo-aikaa. En ole silti lainkaan varma, tuottaako demokraattisempi työskentelyilmapiiri automaattisesti eettisesti korkeatasoisempaa tai laadullisesti parempaa elokuvaa. Aika näyttää. Poliittisesti korrektia liturgiaa se ainakin tuottaa.

Marginaalia vai valtavirtaa?

Neitoperhot ja pahanhautojat – naiset tekevät elokuvia -teoksella on kiistattomat ansionsa, ja se puoltaa paikkaansa nimenomaan aikalaiskommentaarina. Teoksen julkilausumattomana argumenttina on oletus siitä, että suomalaisessa elokuvassa naisinen katse elokuvaan on ollut pysyvästi marginaalissa. Historiallisesti ajatellen argumentilla on tietysti kantopintaa, mutta on eri asia, kuinka täsmällisesti se kuvaa 2020-luvun todellisuutta.

Elokvakritiikin roolista kirjassa ei puhuta juuri mitään. Kuitenkin Martta Kaukonen on *Helsingin Sanomien* elokuva-arvosteluissaan toistuvasti nostanut esiin ”naisista katsetta” arvottamalla elokuvia usein vain sen mukaan, millaisia ovat elokuvan sukupuolirepresentaatiot. Huonoimmillaan tämä sukupuolisensitiivisyyden ylikorostaminen on johtanut jopa mekanistisempaan ja yksilotteisempaan elokvakritiikkiin kuin mitä mieskriitikoiden auteur-katse aikanaan tuotti. Naisinen katse ei ole siten vain marginaalia, vaan myös (ja yhä enemmän) valtavirtaa.

Myönnän toki auliisti, että oma katseeni suomalaiseen elokuvaan on lähtökohtaisesti erilainen. Esimerkiksi *Fucking With Nobody* (2020), jota kirjoittajat estoitta hehkuttavat uusimman suomalaisen elokuvan huipputeoksena, näyttäytyy itselleni lähinnä rasittavan tympeänä muotokokeiluna. Virtasen ja Semerin teoksen ansiona voi pitää kuitenkin juuri sitä, että lukija alkaa pohtia omaa katsettaan ja katsomisen lähtökohtiaan. Elokuvaesseeismin pitääkin herättää vastaväitteitä, ja *Neitoperhot ja pahanhautojat* onnistuu siinä mainiosti.

Havainnot 2000-luvun suomalaisesta elokuvasta

Juha Rosenqvist

juha [a] film-o-holic.com

päätoimittaja

Film-O-Holic.com

Viittaaminen: Rosenqvist, Juha. 2023. "Havainnot 2000-luvun suomalaisesta elokuvasta". *WiderScreen* 26 (2–3). <http://widerscreen.fi/numerot/2-3-2023-widerscreen-26/havainnot-2000-luvun-suomalaisesta-elokuvasta/>

Avainsanat: suomalainen elokuva, 2000-luku

Aloitin suomalaisen elokuvan aktiivisen seuraamisen vuonna 1995 ryhtyessäni elokuvakriitikoksi. Muutamaa vuotta myöhemmin olin mukana perustamassa elokuvalehtiä Film-O-Holic.com ja WiderScreen.fi sekä niiden taustalla olevaa julkaisijayhdistystä Filmiverkko ry:tä. Kriitikon työ laajeni Film-O-Holicin vastaavaksi toimittajaksi, jona olen toiminut lehden perustamisesta eli vuodesta 1998 lähtien. Film-O-Holicissa kotimaiseen elokuvaan on kiinnitetty erityistä huomiota niin kriitikoiden kuin tekijähaastattelujen myötä.

Film-O-Holicin perustaminen osui sattuvasti samaan aikaan, jolloin suomalainen elokuva alkoi nousta aallonpohjasta, johon se oli 1990-luvulla vajonnut. Vuosikymmenen lopulla kotimaiset elokuvat alkoivat saada katsojia laajalla rintamalla ja useiden menestyselokuvien myötä suomalaisesta elokuvasta alettiin vuosituhannen vaihteessa puhua ilmiönä. Tämä ei jäänyt Filmiverkon ja sen lehtien piirissä huomioimatta ja yhdistyksen toimesta suomalaisesta elokuvasta tehtiin aikalaisteos *Taju kankaalle – uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa* (2003), jota olin itsekin mukana toimittamassa.

Lastenelokuvat menestyksen veturina

Kirjoitin tuolloin *Taju kankaalle* -kirjaan itselleni tärkeästä aiheesta eli suomalaisesta lastenelokuvasta, joka 2000-luvun alussa koki huomattavan arvonnousun. Nimekkäät ohjaajat, kuten tuolloin vielä uutta tekijäpolvea edustaneet **Kaisa Rastimo** ja **Olli Saarela**, tekivät omat koko perheen elokuvansa. Elokuvataiteellisesti kunnianhimoiset ja tuotannollisesti korkeatasoiset elokuvat menestyivät ja muuttivat elokuva-alallakin suhtautumista lastenelokuvaan, joita oli aiemmin tehty vähän kuin vasemman käden projekteina. Asia, jonka useampi ohjaajakin on todennut.



Kuva 1. Näkymätön Elina (2002). Ohjaus Klaus Härö. © Filmlance & Kinoproduction.

Lastenelokuvista tuli vuosituhaten alun menestysten myötä kotimaisen elokuvan yksi merkittävä vetovoimatekijä. Kotimaisia koko perheen elokuvia alkoi tulla teattereihin vuosittain ja ne ylsivät lähes poikkeuksetta ensi-iltavuotensa katsotuimpien elokuvien joukkoon. Lastenelokuvat olivat ja ovat edelleen tuotantoyhtiöille tuottoisia, joten niihin panostaminen oli ja on edelleen kannattavaa.

Tuottavuuttakin tärkeämpää on, että suomalaisella elokuvakentällä ymmärrettiin, mikä merkitys laadullisesti korkeatasoisella lastenelokuvalla on koko elokuvakentälle ja ennen kaikkea kotimaisen elokuvan tulevaisuudelle. Kun lapset oppivat käymään elokuvateattereissa katsomassa suomalaisia elokuvia, he todennäköisesti myös vanhempina käyvät teattereissa katsomassa kotimaisia elokuvia. Esimerkiksi itse vartuin aikana, jolloin kotimaisia lastenelokuvia tehtiin vähän ja nekin vähät olivat kotikutoisia ja poikkesivat kansainvälisistä tuotannoista. Kun en ollut lapsena oppinut katsomaan teattereissa kotimaista elokuvaa, kynnys niiden katsomiseen oli nuorena aikuisena korkealla. Tiedän monen sukupolveni edustavan jakavan saman kokemuksen.

2000-luvulla lapsiperheillä on ollut aivan toisenlaiset mahdollisuudet käydä katsomassa kotimaisia elokuvia, jotka tuotannollisesti ja ulkoiselta anniltaan ovat jopa kansainvälistä tasoa. Tämä on näkynyt positiivisesti elokuvien katsojamäärissä ja ollut tärkeässä asemassa rakentamassa perheiden yhteisistä elokuvakäynneistä ylisukupolvista kokemusta katsoa kotimaista elokuvaa.

Menestyksellä on ollut myös kääntöpuolensa. Lähes kaikki suomalaiset lastenelokuvat ovat tällä vuosituhatennalla tehty varman päälle laskien eli elokuvat ovat perustuneet jo valmiiksi tuttuun ja menestyneeseen lastenkirjaan tai kirjasarjaan. Varsinaiset alkuperäiskäsikirjoitukset ovat olleet harvassa. Ja vaikka elokuvat ovat tuotannollisesti olleet korkeatasoisia ja näyttäviä, niin elokuvataiteellisesti kunnianhimoisia lastenelokuvia ei ole liiemmin tehty sitten **Klaus Härön Näkymättömän Elinan** (2002) ja **Liisa Helmisen Pelikaanimiehen** (2004). Tässä suhteessa suomalaisiin lastenelokuviin kaipasi pientä ryhtiiliikettä, jotta korkeiden tuotantoarvojen rinnalle saataisiin lisää myös elokuvataiteellista kunnianhimoa.

Elokuvat ovat yleisölle

Katsoessani suomalaista elokuvaa taaksepäin viimeisen parinkymmenen vuoden ajalta näen edessäni pääosin myönteisen näkymän. Reiluun kahteen vuosikymmeneen mahtuu monenlaisia ja monen tasoisia suomalaistuotantoja. Kotimaisten ensi-iltojen määrällinen kasvu on ollut vuositasolla huomattavaa ja tästä kirjosta voisi vaivatta poimia epäonnistumisia ja jauhaa niistä negatiivista luentaa suomalaisen elokuvan ja elokuvanteon puutteista ja vajavaisuuksista. Niitä luonnollisesti on, mutta tällä kertaa en halua ainakaan

kokonaan langeta kritikoille usein sälytettävään helmasyntiin eli puimaan elokuvien ongelmia ja heikkouksia.

Kotimaisella elokuvakentällä on tällä vuosituhanella nähty monia onnistumisia ja monessa suhteessa suomalainen elokuva on mennyt jopa harppauksin eteenpäin. Edellä mainittu lastenelokuva on tästä ehkä kirkkain esimerkki, mutta onnistumisia on ollut muillakin saroilla ja on ohjaajia, joita haluan viimeisen parinkymmenen vuoden ajalta nostaa esiin. En niinkään siksi, että he olisivat tehneet ne parhaat elokuvat, vaan siksi, että näen heidän tuotannollaan laajempaa merkitystä.

Kun puhutaan vuosituhanen vaihteen suomalaisen elokuvan noususta ja tämän nousun vakiintumisesta vallitsevaksi tilaksi, yhden ohjaajan merkitystä on vaikea liioitella, ja hän on **Markku Pölönen**. Pölösen elokuvat saivat katsojien lisäksi usein myös kritikoilta myönteisen vastaanoton. Pölösen merkitys korostuu erityisesti vuoden 1995 *Kivenpyörittäjän kylän* ja vuoden 2004 *Koirankynnen leikkaajan* välisenä aikana. Sen jälkeen Pölösen elokuvat ovat saaneet ristiriitaisemman vastaanoton ja hänen merkityksensä suomalaisessa elokuvassa on jäänyt vähemmälle huomiolle.



Kuva 2. *Koirankynnen leikkaaja* (2004). Ohjaus Markku Pölönen. © Fennada Filmi.

Pölösen ohella nostaisin esiin – kriitikolta ehkä hieman yllättäen – myös **Timo Koivusalon**. Koivusalo ei ole kritikoiden taholta saanut Pölösen tavoin juuri kiitosta tai kehuja, mutta Koivusalon elokuvien merkitystä suomalaisen elokuvakulttuurin elinvoimaisuuden kannalta ei pidä väheksyä, vaikka hänen elokuviaan nenänvartta pitkin katsoisikin.

Koivusalo lienee elokuvillaan eniten katsojia kerännyt nykyohjaaja. Tämä ei ole merkityksetön asia, sillä Koivusalon ja Pölösen elokuvat ovat olleet niitä, jotka ovat saaneet katsojia laajalla rintamalla, myös kuuluisista kansan syivistä riveistä. Monille maakuntien pienille ja yksityisille elokuvateattereille nämä elokuvat ovat olleet elintärkeitä. Maakuntien elokuvateatterit ovat merkittävä osa elinvoimaista suomalaista elokuvakulttuuria, mikä joskus tahtoo unohtua isojen kaupunkien teatterikompleksien ja art house -teattereiden syleilyssä.

Koivusalo on osuvasti todennut, että ”elokuvaa ei ole olemassa ilman yleisöä”. Tämä pitää paikkansa, mutta elokuvaa ei voi eikä pidä mitata tai arvioida vain katsojalukujen valossa. Elokuva on taidemuoto ja yksi pitkäaikaisen kerrontaperinteemme moderneimmista muodoista. Jotta elokuvan kaltainen kertova taide kykenee olemaan ajassaän läsnä ja vaikutusvoimainen, sen ilmaisun on oltava alati kehityksessä. Jos elokuvataide olisi vain pysyvää tietyn kerrontaformaatin ja muodon toistoa, se menettäisi merkityksensä. Siksi elokuvataiteessa tapahtuvat kokeilut ja uudet ilmaisutavat ovat välttämättömiä.

Laajassa otannassa suomalainen elokuva on tässä suhteessa melko konservatiivista. Suomalaisissa elokuvissa harvemmin poiketaan rohkeasti niin sanottua suurta yleisöä myötäilevältä mukavuusalueelta. Poikkeuksiakin on. Onneksi.

Huomionarvoisia ohjaajia

Valtavirrasta poikkeamisella tai erottumisella en tarkoita festivaaliyleisöjen makuja myötäileviä teennäisesti tiedostavia tai näennäisesti kokeellisia elokuvia, vaan sellaisia tekijöitä, jotka seuraavat omaa elokuvavisiotaan jokseenkin järkähtämättömästi. Suomalaisista elokuvantekijöistä ilmeisin esimerkki on tietysti **Aki Kaurismäki**.

Kaurismäki on kuitenkin tehnyt merkittävän osan urastaan jo ennen 2000-lukua, mutta toki hänen elokuvillaan on ollut merkitystä myös tällä vuosituhanella. Viimeisen parinkymmenen vuoden aikana Kaurismäen elokuvista on tullut toivorikkaampia ja suurelle yleisölle helpommin lähestyttäviä, mistä *Kuolleiden lehtien* (2023) katsojamenestys on hyvä esimerkki. Kaurismäen viitoittaman tien voisi ainakin olettaa vahvistaneen monen häntä nuoremman tekijän uskoa oman näköisen elokuvan tekemiseen.

Persoonallisina, omasta tekemisestään tinkimättöminä ja rohkeina tekijöinä nostaisin viimeisen kymmenen vuoden ajalta esiin erityisesti **J-P Valkeapään** ja **Teemu Nikin**. Molemmat ovat tehneet useita elokuvia ja ennen kaikkea eri tyyppisiä elokuvia, joista tekijänsä kädenjälki ja elokuvallinen tyyli ovat kuitenkin helposti tunnistettavissa.

Valkeapään elokuvat voisi niputtaa festivaaleja kiertäviksi art house -elokuviiksi, mutta hänen elokuviaan vähänkin lähemmin tarkastellessa käy selväksi, että Valkeapään kerronta on hyvin lähellä hollywoodilaista valtavirtaa, mutta aiheet, tarinat ja tyyli ovat kaukana valtavirtaelokuvan mukavuusalueilta. Jos joutuisin jotain listaa laatimaan 2000-luvun suomalaisista elokuvista, Valkeapään *Koirat eivät käytä housuja* (2019) olisi listan kärkipäässä.



Kuva 3. *Koirat eivät käytä housuja* (2019). Ohjaus J-P Valkeapää. © Helsinki-filmi.

Sama on todettava Nikin elokuvasta *Sokea mies joka ei halunnut nähdä Titanicia* (2022). Visuaaliselta kerronnaltaan näin poikkeavan elokuvan tekeminen ei onnistu niiltä, jotka tekevät elokuvia excel-taulukoihin nojautuen. Valkeapään ja Nikin edellä mainitut elokuvat näen heidän tähänastisen uransa elokuvataiteellisina voittoina uskollisuudestaan omalle näkemykselleen siitä, minkälaisia elokuvia haluaa ja voi tehdä.

Alexi Salmenperää en ehkä suoraan rinnastaisi Valkeapäähän ja Nikkiin, mutta enemmän valtavirtaan kallellaan olevassa elokuvassa Salmenperä on onnistunut säilyttämään oman näkemyksellisyytensä. Yhtenä harvoista näytelmäelokuvien tekijöistämme hän on kyennyt uskottavasti käsittelemään myös yhteiskunnallisia aiheita jopa kantaottavalla otteella, mistä Talvivaaran kaivokseen pureutunut *Jättiläinen* (2016) on esimerkillinen osoitus.

Suomalaisessa elokuvassa itseäni on kenties eniten ihmetyttänyt juuri yhteiskunnallisten aiheiden vähyys ja tekijöiden haluttomuus ottaa kantaa. Aivan kuin suomalaisessa nykyelokuvassa olisi unohdettu, että elokuvalla on taiteena velvollisuus osallistua yhteiskunnalliseen keskusteluun samaan tapaan kuin **Jarmo Lampela** vuosituhannen alussa elokuvallaan *Eila* (2003). Yhteiskunnallisuus ei tarkoita paatoksellisuutta tai poliittisuutta vaan yhteiskunnallisten aiheiden käsittelyä myös hienovaraisemmin ja vertauskuvallisemmin. Ei tämä toki täysin vierasta suomalaiselokuville ole, mutta silkkihansikkaat voisi useammin rohkaistua riisumaan pois.

Toisaalta suomalaisissa elokuvissa on otettu merkittäviä askeleita inhimillisten aiheiden ja ihmissuhteiden käsittelyssä ja kuvauksessa. Tässä suhteessa on mainittava ainakin **Klaus Härö** ja **Saara Cantell**. Molemmat ovat tehneet pitkän ja useita kiiteltäviä teoksia sisältävän uran, josta kummankin oma elokuvallinen tyyli on hyvin tunnistettavissa.



Kuva 4. *Sisarukset* (2023). Ohjaus Saara Cantell. © Making Movies.

Härön elokuvia cinefililit ovat moittineet kahvimainosestetikasta, mutta tosiasiaa Härö on tuonut suomalaiseen elokuvaan sellaista klassista estetiikka ja tunneveitoista kerrontaa, mikä vetoaa laajaan aikuisyleisöön. Erityisesti inhimillisesti koskettavien nyanssien tavoittamisessa Härö on suomalaisohjaajista omassa sarjassaan. Cantellin ihmissuhdedraamoissa on taas hyvin voimallisesti ollut läsnä älyllinen mutta samalla arkinen tunnerealismi.

Naistekijöiden nousu

Suomalaisesta elokuvasta löytää vaikeuksitta viimeisen parinkymmenen vuoden ajalta paljon myönteistä ja tätä läpikäyntiä voisi jatkaa pidempäänkin. Lopuksi haluan kuitenkin palata kotimaisen elokuvan näkyvimpiin myönteisiin kehityskulkuihin. Esiin tuomani lastenelokuvien arvostuksen nousun ohella toinen mielestäni vähintäänkin yhtä tärkeä ilmiö on ollut naistekijöiden esiin nousu.

Lähtökohtaisesti vierastan asioiden käsittelyä sukupuolen kautta. Varsinkin taiteessa itse teokset ja niiden sanottava ovat tekijyyteen liittyviä seikkoja olennaisempia. Elokuvan saralla on ollut kuitenkin kiistämätön tosiasia, että elokuva on ollut erittäin miehinen ala, mikä osaltaan on vääristänyt elokuvan tarjoamaa kuvaa

yhteiskunnasta. Vielä 1990-luvulla suomalaisten naisohjaajien laskemiseen riittivät yhden käden sormet. Tässä suhteessa tilanne on 2000-luvulla merkittävästi ja ilahduttavasti muuttunut. Naistekijät ovat vakiinnuttaneet paikkansa suomalaisessa elokuvassa, minkä myötä sukupuoli on tekijyyden käsittelyssä jopa menettämässä merkitystään, ja hyvä niin.

Useampi naisohjaaja ansaitsi maininnan ja tarkemman käsittelyn, mutta laajassa parikymmenvuotisessa tarkastelussa nostan esiin jo aiemmin mainitun **Saara Cantellin** rinnalle **Virpi Suutarin**. Molemmat ovat tehneet merkittävän uran viedessään eteenpäin kotimaisen elokuvataiteen kehitystä. He ovat tehneet tunnistettavaa ja omannäköistään elokuvaa, ja osaltaan todennäköisesti raivanneet samalla tietä myös muille naistekijöille.

Elokuvantekijöiden haastatteluissa on sukupuoleen katsomatta voinut välillä ainakin rivien välistä aistia, että Suomessa ohjaaja ei välttämättä aina pääse toteuttamaan täysin omaa elokuvavisiotaan ja naistekijöille se on vielä astetta haastavampaa. Tämä osaltaan kertoo alan perässään vetämästä miehisestä painolastista, mikä on kriittisesti todettava myös tästä omasta tekstistä, jossa valtaosa mainituista ohjaajanimistä on miesten. Veikkaisin, että jos aiheesta kirjoitan vielä vaikkapa tämän vuosikymmenen lopulla, niin tilanne on muuttunut ja esimerkiksi **Selma Vilhunen**, **Zaida Bergroth** ja *Pahanhautojan* (2022) ohjaaja **Hanna Bergholm** saavat huomiota.



Kuva 5. *Eedenistä pohjoiseen* (2014). Ohjaus Virpi Suutari. © Made.

Nyt huomion saavat vielä Cantell ja Suutari. Cantell on syventänyt suomalaista ihmissuhdedraamaa ja ollut merkittävä tekijä myös suomalaisen lastenelokuvan saralla. Cantellin *Onneli ja Anneli* -elokuvat ovat olleet elokuvallisesti kunnianhimoisimpia lastenkirjojen filmatisointeja. Suutarin merkitys suomalaisen dokumentin saralla on kiistämätön. **Susanna Helken** kanssa yhteistyössä tehtyjen dokumenttien jälkeen Suutari on jalostanut omista dokumenteistaan esteettisesti huoliteltuja ja kuvakerronnallisesti rikkaita elokuvateoksia. Visuaalisesti Suutarin dokumentit ovat jättäneet varjonsa valtaosan suomalaisesta fiktiotuotannosta.

Loppusanat

Loppusanoina todettakoon, että kootessani havaintojani suomalaisesta elokuvasta koin myös voimattomuutta mahdollistaa kaikkea sanottavaa yhteen artikkeliin. Toisaalta tarkoitus ei olekaan edes

koettaa kattaa kaikkea. Olennaisempaa on nähdä suomalaisen elokuvan kehityskulku kokonaisuutena, joka on lipunut eteenpäin myötätuulessa viimeisen parinkymmenen vuoden ajan. Toivottavasti tämä myötätuuli jatkuu tulevaisuudessakin. Jos jotain voisi toivoa, se olisi pientä lisäpuhtia rohkeudesta ja riskinotosta.

Suomessa puhe elokuvasta kääntyy helposti puheeksi rahasta ja rahan puutteesta. Kieltämättä kotimaisten elokuvien budjetit ovat pieniä ja rahalla saisi isompia puitteita ja näyttävyyttä, mutta se ei ole automaattinen resepti menestykseen. Tämän on muutamakin suomalaisohjaaja haastatteluissa todennut.

Rahalla ei saa sisältöä ja sanottavaa, ei näkemystä eikä oivaltavaa elokuvakerrontaa. Ne ovat kuitenkin merkityksellisen elokuvan perusedellytyksiä. Tätä potentiaalia monelta suomalaiselta elokuvantekijältä löytyy. Heille on vain suotava mahdollisuus tehdä rohkeasti omannäköistään elokuvaa, jota suomalainen elokuva kaipaa edelleen lisää.