

Road-elokuvat ovat tarinoita irtaantumisista, paoista ja muutoksen toivosta. Tielle kaasuttamisen pohjavireenä on yksilön kamppailu rajoittavia voimia vastaan. Suomessa on tehty road-elokuvia vuodesta 1959 lähtien. Mitä niissä paetaan ja mitä toivotaan? Miksi suomalaisissa road-elokuvissa lähdetään tielle ja mitä tielle lähdöstä seuraa?

Vieraana omassa maassa on ensimmäinen laajasti suomalaista road-elokuvaa ja tiellä kulkemisen elokuvallistamisen merkityksiä luotaava tutkimus. Se tarkastelee tien ja kulki-
jan esittämistä suomalaisissa road-elokuvissa 1950-luvun lopusta 2000-luvulle elokuvantutkimukselle uudesta, speaktaakelin ideologisen kritiikin näkökulmasta.

Eri vuosikymmenillä tehtyjä road-elokuvia tarkastellaan tekoaikansa kulttuuriin ja yhteiskuntaan kytkeytyvinä vapauden ja vastustuksen kertomuksina ja vallan ja vallattomuuden neuvotteluareenana. Erityisenä kysymyksenä tutkimus pohtii sitä, miten elokuvat eri aikoina loppuratkaisuisaan suhtautuvat yhteisöstä ja sen säännöistä irtaantuneisiin henkilöihin. Keskeisinä tarkastelukohteina on kahdeksan road-elokuvaa, joiden tukena analysoidaan lukuisia muita elokuvia.

ISBN 978-951-39-4851-1

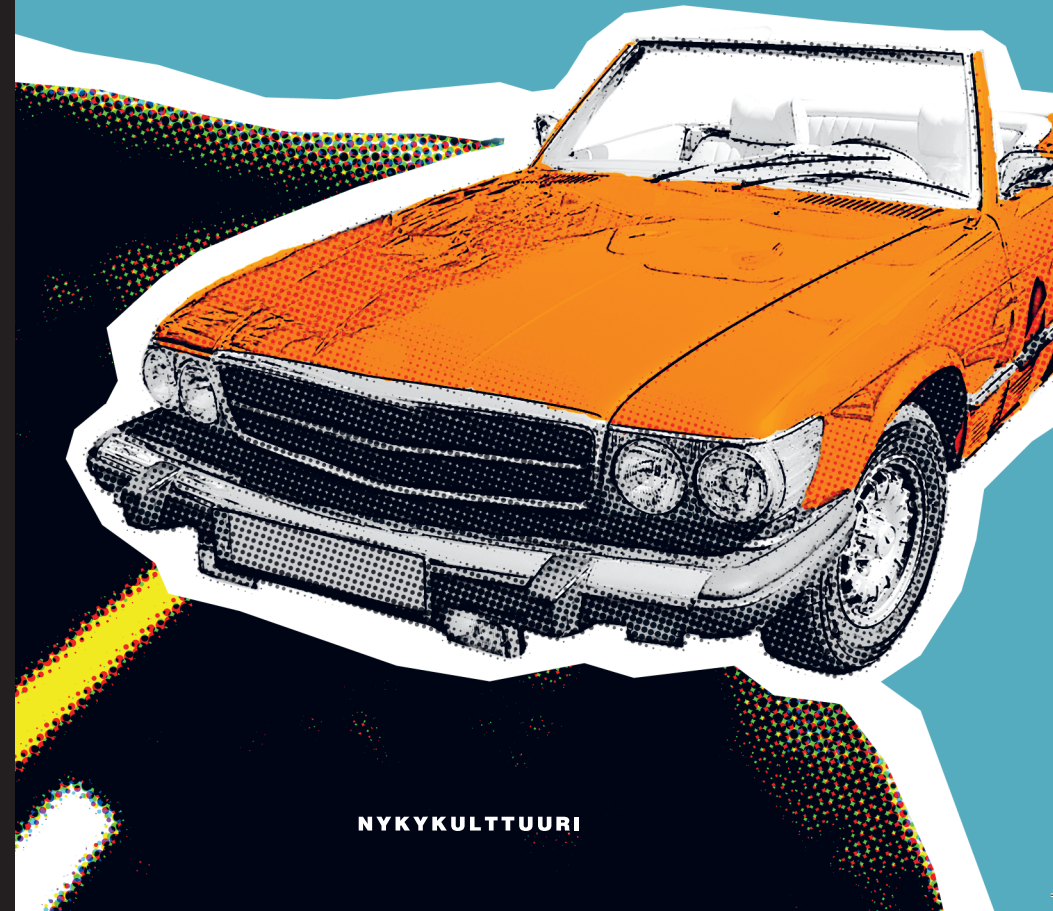


9 789513 948511 >

TOMMI RÖMPÖTTI

VIERAANA OMASSA MAASSA

SUOMALAISET ROAD-ELOKUVAT VAPAUDEN JA VASTUSTUKSEN
KERTOMUKSINA 1950-LUVUN LOPUSTA 2000-LUVULLE



"VIERAANA OMASSA MAASSA"

TOMMI RÖMPÖTTI

VIERAANA OMASSA MAASSA

SUOMALAISET ROAD-ELOKUVAT
VAPAUDEN JA VASTUSTUKSEN
KERTOMUKSINA 1950-LUVUN
LOPUSTA 2000-LUVULLE

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA 109
JYVÄSKYLÄN YLIOPISTO 2012

Copyright © tekijät ja Nykykulttuurin tutkimuskeskus

Urpo Kovala (vastaava toimittaja, Jyväskylän yliopisto)
Pekka Hassinen (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Tuuli Lähdesmäki (toimitussihteeri, Jyväskylän yliopisto)
Eoin Devereux (University of Limerick, Irlanti)
Irma Hirsjärvi (Jyväskylän yliopisto)
Kimmo Jokinen (Jyväskylän yliopisto)
Anu Kantola (Helsingin yliopisto)
Sanna Karkulehto (Jyväskylän yliopisto)
Raine Koskimaa (Jyväskylän yliopisto)
Sirkku Kotilainen (Tampereen yliopisto)
Olli Löytty (Turun yliopisto)
Jim McGuigan (Loughborough University, Iso-Britannia)
Tuija Modinos (Helsingin yliopisto)
Jussi Ojajärvi (Oulun yliopisto)
Susanna Paasonen (Turun yliopisto)
Tarja Pääjoki (Jyväskylän yliopisto)
Tuija Saresma (Jyväskylän yliopisto)
Erkki Sevänen (Itä-Suomen yliopisto)

Nykykulttuurin tutkimuskeskuksen julkaisusarja perustettiin vuonna 1986. Sarja on monitieteinen ja tieteidenvälinen. Siinä ilmestyy tutkimuksia nykykulttuurista ja kulttuuriteoriasta. Myös modernin kulttuurin vaiheisiin liittyvät kulttuuri- ja sosiaalihistorialliset tutkimukset kuuluvat kustannuslistalle.

Sarjassa julkaistavat käsikirjoitukset valitaan asiantuntija-arvioiden perusteella. Julkaisusarjan kirjat ilmestyvät joko painettuina kirjoina ja myöhemmin sähköisinä rinnakkaisjulkaisuina tai suoraan verkkokirjoina.

Painettuja julkaisuja voi tilata osoitteesta Jyväskylän yliopisto, Nykykulttuurin tutkimuskeskus, PL 35 (par), 40014 Jyväskylän yliopisto. Gsm. 040-805 38 39. Email: tuuli.lahdesmaki@jyu.fi, <http://www.jyu.fi/nykykulttuuri/>. Julkaisuja voi ostaa myös Kampus Kirjasta ja Kirjavitriinistä (Jyväskylä) sekä muista hyvin varustetuista kirjakaupoista.

Julkaisun taitto: Pekka Hassinen
Painoasun suunnittelu: Sami Saresma
Kansi: Sami Saresma

Bookwell Oy
Jyväskylä 2012

ISBN 978-951-39-4851-1(nid.), 978-951-39-5233-4 (PDF)
ISSN 1457-6899

SISÄLLYS

PROLOGI 7

TIEN ALKU 13

Lähtökohtia 15

Elokuvat 34

Kehykset 48

Kartta 71

TIE: UTOPIA VAPAUDESTA 75

Road-elokuvan määrittely: historiaa ja peruspiirteitä 76

Road-elokuvan ohjattu ja turistinen katse 102

Lasisydän – modernisoituvan yksilön liike 116

Metafiktiivisyydestä speaktaakkeliin 152

RISTEYS: SPEKTAAKKELI JA KAPINA 163

TIELLÄ TAAS: NOSTALGIA VAPAUDESTA 191

Nostalgia speaktaakkelin ylläpitäjänä 191

Syöksykierre – maailmassa olemisen väliaikaisuus 211

Neitoperho – nainen tiellä 244

Menolippu Mombasaan – mies rajalla 286

TIEN PÄÄ: ROAD-ELOKUVAN LOPPU SPEKTAAKKELIN

KRITIIKKINÄ 325

Miksi murtaa elokuvallista speaktaakkelia? 328

Suljettu/avoin 335

Metatason avoimuus 347

Loppujen loppuksi 403

EPILOGI 411

Viitteet 429

Lähteet 465

Elokuvahakemisto 511

Summary 519

PROLOGI

Tällä tiellä on road-elokuvan tapaan ollut matkaan lähtemisen jälkeen sekä vauhdin hurmaa että uhkaavia kurveja ja pysähdyksiä. Tutkimukseni siemenen kylvin tietämättäni lähes kymmenen vuotta sitten, jolloin kirjoitin ensimmäisen aiheeseen liittyvän artikkelini. Sen piti olla vain aiheensa ohi ajava artikkeli, mutta kartoittamaton tie alkoi vetää puoleensa. Päämäärätietoisien väitöskirjatyökentelyn aloitin 2005. Sen jälkeen olen päässyt elokuvakulkijoiden kanssa monille unohtumattomille matkoille. Viimeisen seitsemän vuoden aikana olen onnekseni ollut mukana myös useissa seminaareissa, tapaamisissa ja kohtaamisissa, jotka ovat antaneet moottoriini bensiiniä silloinkin, kun tie on tuntunut päättyvän umpikujaan.

Aluksi haluan kiittää ohjaajiani Jukka Sihvosta ja Kimmo Lainetta, jotka varsinkin tutkimukseni viimeisen kahden vuoden aikana alistuivat laatimaani aikatauluun ja lukivat lyhyellä varoitusaajalla laajoja tekstikappaleitani. Jukan ja Kimmon kanssa käymäni kannustavat kolmenkeskiset keskustelut ovat olleet sekä tutkimustyön nautinnollisinta antia että välttämättömiä väitöskirjani valmistumisessa. Jukan filosofinen ja teoreettinen tietämys ja kyky yhdistää toisiinsa erilaisia asioita ja näkökulmia sekä hahmottaa kokonaisuuksia, on auttanut minua uskomaan itseeni myös monessa tutkimukseni ongelmakohdassa. Toiseksi ohjaajaksi suomalaista elokuvaa tarkastelemaan tutkimukseen ei voisi saada Kimmoa, johtavaa suomalaisen elokuvan tutkijaa, parempaa asiantuntijaa. Kimmon laaja-alaisesta näkemyksestä ja tietämyksestä kummunneet kysymykset ja täsmennyspyynnöt ovat ratkaisevalla tavalla auttaneet minua terävöittämään omaa näkemystäni suomalaisesta road-elokuvasta.

Työni loppuvaiheessa sain arvokkaita kommentteja ja parannusehdotuksia Andrew Nestingeniltä ja John Sundholmilta, jotka toimivat työni esitarkastajina. Heitä kiitän argumentaationi hiomiseen ja täsmentämiseen johtaneista huomioista. Kiitän kommentteista myös kustantajan edustajia. Jyväskylän Nykykulttuurin tutkimuskeskusta kiitän myös siitä, että se otti tutkimukseni julkaisu-

sarjaansa. Taloudellisesti tutkimukseni ovat mahdollistaneet Turun yliopistosäätiö, Suomen akatemia ja Suomen kulttuurirahasto.

Yliopistossa pääaineeni oli suomen kieli, mutta kun vuonna 1994 aloitin elokuva- ja televisiotieteen sivuaineopiskelijana, ymmärsin nopeasti, mihin suuntaan akateeminen tieni oli johtamassa. Kielen merkitys ja rakkaus äidinkieleen, jotka istutettiin minuun suomen kielen oppiaineessa, eivät kuitenkaan ole kadonneet mihinkään. Osin juuri siksi olen kirjoittanut väitöskirjani suomeksi, vaikka road-elokuvasta, josta ei ole aiempaa suomenkielistä tutkimusta, olisi ollut perusteltua kirjoittaa englanniksi.

Oppiaineeni mediatutkimuksen henkilökuntaa kiitän siitä, että minuun on koko ajan suhtauduttu lämpimästi ja kollegiaalisesti huolimatta siitä, mikä statukseni kulloinkin on ollut. Erityisesti haluan kiittää Veijo Hietalaa, joka oli ensimmäinen opettajani elokuva- ja televisiotieteessä. Hän sysäsi minut tutkijan tielle. Kiitän myös Seija Ridelliä, jonka tinkimätön – paikoin ihailtavan rasittava – suhtautuminen tutkimukseen koitui hyödykseni tieni alkutaipaleella. Mediatutkimuksesta haluan kiittää myös Jukka-Pekka Puroa, joka on tarvittaessa lukenut ja kommentoinut tekstejäni ja kuunnellut valituksiani.

Työn eri vaiheissa olen käynyt monia inspiroivia keskusteluja ja saanut arvokkaita kommentteja Turun yliopiston mediatutkimuksen ensiluokkaisilta tutkijoilta. Tuuli Eltonen, Ilona Hongisto, Tero Karppi, Katariina Kyrölä, Mari Pajala, Tanja Sihvonen ja Pasi Väliäho ovat auttaneet työtäni sen eri vaiheissa sekä liikuttamalla ajatteluani uusiin risteyksiin että esittämällä teräviä huomioita jo olemassa olevista risteyksistä. Teroa kiitän lisäksi lounas- ja kahvikeskusteluista, jotka ovat monesti tavalla tai toisella liittyneet autoilukulttuuriin.

Väitöskirjani kannalta merkittävä käänne tapahtui 2009, kun pääsin mukaan Taiteen tutkimuksen oppiaineryhmän Säännellyt vapaudet -projektiin. Se on osoittanut minulle, mitä oppiainerajat ylittävä kollegiaalisuus ja yhteisyys voivat olla. Hankkeen tehokas johtaja Marianne Liljeström on näyttänyt minulle konkreettisesti, mitä tarkoittaa omien puolustaminen, mistä hänelle suuri kiitos.

Projektin taitavien, monipuolisten tutkijoiden – Virpi Alanen, Mikko Carlsson, Marko Gylén, Kaisa Ilmonen, Lotta Kähkönen, Antti-Ville Kärjä, Milla Peltonen – kanssa olen käynyt innostavia ja hauskojakin keskusteluja, jotka ovat aika ajoin pakottaneet minut ajatteluni rajoille. Erityisesti haluan kiittää Markoa, jonka kanssa käydyt filosofiset, hiuksia halkovat, usein leikkisiksi edenneet keskustelut ovat auttaneet minua laajentamaan ja syventämään näkemystäni road-elokuvan ja yleensä taiteen kyvystä neuvotella vapauden mahdollisuudesta.

Elokuvan historiaa ei tutkita ilman arkistoa. Siksi kiitän yhteistyöstä kansallisen audiovisuaalisen arkiston avuliasta henkilökuntaa ja erityisesti kotimaisen elokuvan arkistonhoitajaa Tommi Partasta, joka on vastannut kattavasti, nopeasti ja ystävällisesti niin esittämiini suuriin kuin pieniinkin kysymyksiin. Aivan työn lopussa Pietari Kääpä oli suureksi avuksi, kun tiivistin ajatuksiani englanniksi.

Haluan kiittää kaikkia tutkimuksen tekemistä auttaneita ja keventäneitä ystäviäni. Erityisesti kiitän Matti Salakkaa ja lankoani Panu Johanssonia, joiden kanssa minulla on samoja kiinnostuksen ja intohimon kohteita ja jotka ovat monin tavoin tukeneet työtäni. Matin kanssa olen työn ja Suomalaisen elokuvan festivaalin järjestelytehtävien lisäksi nauttinut vapaa-aikana niin suurten kuin pikkuruistenkin elokuvallisten seikkojen ruotimisesta. Panun kanssa olen käynyt moninaisia nautinnollisia keskusteluja ja väittelyitä erilaisista elokuvaan ja musiikkiin liittyvistä kulttuurihistoriallisista ja yhteiskunnallisista ilmiöistä.

Kiitän moninaisesta tuesta myös siskoani Sannaa sekä äitiäni ja isääni, joka ehti nähdä vain projektini alkumetrin. Vanhempani ovat aina tukeneet valintojani, vaikka matkan varrella onkin välillä muisteltu sitä, kuinka ”äiti pojasta pappia toivoi”.

Lopulta suurimman kiitoksen ansaitsee kärsivällinen perheeni. Omistan tämän kirjan Pauliinalle, joka on varmasti moneen kertaan ajatellut, että työni ei valmistu koskaan, sekä Severille ja Eerolle, joiden ansiosta elämä ei ole ollut pelkkää tutkimuksen tekemistä. Jokin aika sitten Severi kysyi, mikä road-elokuva oikein on.

Kiireessä puhuin jotakin autoilusta ja tiellä kulkemisesta ja sanoin, että voit sitten joskus lukea väitöskirjani. Kirja olisi nyt tässä, mutta nyt olisi myös aikaa kertoa tarkemmin.

Turussa 10. 9. 2012
Tommi Römpötti

*Suurin elein, suurin sanoin
rakennettu suuri maailma
kiiltelee ja meluaa
ei siellä ole ketään kotona.*

*Tahdotko pois
tahdotko mielesi
omana omana omana omana
pitää.*

(CMX: Pohjoista leveyttä)

TIEN ALKU

Tämä väitöskirja tarkastelee tien ja kulkijan esittämistä suomalaisissa road-elokuvissa noin neljän vuosikymmenen aikana 1950-luvun lopusta 2000-luvun alkuun. Tarkastelun kohteena olevissa elokuvissa kulkijan elämää määrittävät eri syistä johtuva liikkuminen, tie liikkumisen tilana sekä jokin liikkumisen mahdollistama motorisoitu kulkuväline. Moottorivoima kytkee elokuvat osaksi modernisaation prosessia, jota tarkastelen erityisesti suhteessa autoon. Lähtökohtana on kysymys siitä, miksi tielle lähdetään eri aikoina tehdyissä elokuvissa.

Suomen kielen perussanakirjan (1996) mukaan tie on ”maastoon muodostunut” tai erityisesti ”liikennettä varten rakennettu väylä” ja ”etenemis-, kulkusuunta, -reitti, -väylä, -meno, tulo-, pääsytie”. Yleisnimenä tie siis viittaa konkreettiseen, varta vasten rakennettuun tilaan, jota pitkin kuljetaan. Se voi kuitenkin yhtä hyvin muodostua kulkemisen tuloksena, kulkiessa. Tie on myös mentaalinen tila, sillä kulkemisen voi ajatella muodostavan tien vähitellen erityisesti silloin, kun kuljettava tie on kulkijalle ennestään tuntematon.

Matka on niin keskeinen osa ihmiselämää, että matkaan ja siihen välittömästi kytkeytyvään tiehen on totuttu viittaamaan metaforisemmallakin tasolla. Ihmisen elämästä puhutaan matkana ja ihminen voi esimerkiksi kulkea omia teitään, etsiä omaa tietään tai tulla tiensä päähän. Erityinen mentaalinen ulottuvuus tiellä on uskonnollisena metaforana: Raamatussa (Joh. 14) viimeisen ehtoollisen jälkeen juuri ennen vangitsemistaan Jeesus sanoo lähtevänsä pois ja että opetuslapset tietävät ”tien sinne minne minä menen”. Opetuslasten epäroïdissä Jeesus vastaa metaforisesti: ”Minä olen tie, totuus ja elämä.”

Tarkasteluuni tie kietoutuu kahdella tavalla. Ensiksi, tutkimuskohteena olevien elokuvien tasolla, ajattelen tien kulkijalle potentiaalisena vallattomuuden ja vapautumisen tilana. Toiseksi kulkemisen tuloksena syntyvä tie vertautuu mentaalisen rakentumisen myötä tämän väitöskirjan rakenteeseen. Metatasolla tie toimii väitös-

kirjani eteenpäin kulkemisen kehyksenä: tiellä kulkeminen on tutkimuskohde, mutta se kuvaa metaforisesti myös heuristista, vähittäiseen avautumiseen perustuvaa tapaa, jolla lähestyn tien ja tiellä olevan kulkijan kuvissa runsaan neljänkymmenen vuoden aikana tapahtuneita muutoksia. Road-elokuvan esittämä tie ja päämäärästä epävarma kuljeskelu ovat siten tutkimista ja kirjoittamista kehystävä malli, ajattelutapa, *way of thinking* (ks. Gall & Probyn-Rapsey 2006, 426). Road-elokuvassa tiellä on aina alku ja jonkinlainen pää, mutta ilman alun ja tien pään välissä olevaa tietä elokuva ei olisi road-elokuva¹. Tie sysää ajattelun liikkeeseen. Road-elokuvan refleksiivisyyttä painottavan Christopher Morrisin (2003, 26) mukaan tie näyttäytyykin road-elokuvassa ennen muuta lukemisen ja ymmärtämisen vertauskuvana.

Tie on siis tarkastelussani sekä tutkimuskohde että lähestymistapa. Se on sopivaa siksikin, että etymologisesti kreikan kielen sana *methodos* tarkoittaa ”tietä johonkin” ja suomen kielen *tietää*-verbi on ilmeisesti johdos nominista *tie*: *tietää*-verbin alkuperäinen merkitys on ”johtaa tielle, löytää tie” (SKES 5). Eero Ojasen (2006, 21) sanoin: ”Tie on keino, väline, metodi – joka kirjaimellisesti tarkoittaa ’tietä pitkin’.” Tie on siis metodi, jota kulkemalla, tietä pitkin ja samalla tietä rakentaen, on mahdollista päätyä johonkin ymmärrykseen. Lähestymistapana, tiedon ja ymmärryksen saavuttamisen keinona ja menetelmänä, tie viittaa juuri avautuvan ymmärryksen loogiikkaan. Mihin ymmärrys road-elokuvassa sitten avautuu?

Road-elokuvassa liike suuntautuu pois kaupungista, irti yhteiskunnan ytimestä. Road-elokuvan matkaan lähtöä on pidetty keinona kritisoida tutun ympäristön jämähtäneisyyttä ja painostavuutta sekä tietä mahdollisuutena löytää jotakin uutta ja vierasta, joka osoittautuu merkittäväksi (vrt. Laderman 2001, 1–2). Metaforisemmin ja metafiktiivisemmin road-elokuvan voi ajatella etsivän uutta ja siten lähtökohtaisesti vastustavan myös elokuvan apparaatin pysähtyneisyyttä, kuten klassisten genrejen tuttuutta, sekä sisältönsä että kerronnallisen rakentumisensa tasolla. Siksi road-elokuvan voi nähdä kommenttina, joka totunnaisuutta kyseenalaistavana kyke-

nee ehdottamaan herätystä, silmien avaamista, uusia tapoja havainnoida maailmaa.

Tässä tutkimuksessa tien alku on historiallisesti 1950-luvun puolivälissä, jolloin Suomessa alkoi muun läntisen maailman tapaan kehittyä uudenlainen nuorison kategoria. Muutokseen vaikutti kaupungistumisen voimistuminen ja maamme kansainvälistyminen, joka nuorisossa näkyi muuttavana muotina, kuului rockmusiikkina sekä vähitellen alkoi näkyä ja kuulua elokuvissa. Nuorison muutokseen oman lisänsä tarjosi liikkumisen mahdollisuuksien lisääntyminen, auto ja moottorien tuottama vauhti. 1950-luvun loppu- ja 1960-luvun alkupuolella henkilöautojen vähittäinen yleistyminen alkoi tehdä päämäärättömästä ajelustakin tavan viettää aikaa: ajelusta ajelun vuoksi saattoi tulla ajankulua.²

Liikkeessä olemisen ja vauhdin tilana tie on erityisen otollinen elokuvalle. Se on nimettyjen paikkojen välissä oleva monikäyttöinen ja monitulkintainen raja-alue, jota on pidetty esimerkiksi ”laajana tabula rasana” (Dargis 1991, 16). Jos tietä ajattelee tyhjänä tilana, se on elokuvassa otollinen erityisesti itseään, identiteettiään ja suhdettaan ympäristöönsä etsivän henkilön kuvaamisessa. Tie on dynaaminen *liikkumatila*, mahdollisuuksien tila, jossa vauhti ja jostakin pois päin suuntautuva liike tuottavat tunteen vapaudesta. Ajatuksella on menneisyydestä ja menneisyyden kuvista nouseva myyttinen paino, sillä tie voi olla varmasti myös rajoittava sääntelyn tila. Koska tie on tilana sekä fyysinen että mentaalinen, myös sääntely tiellä voi olla sekä ulkopuolista että kulkijan sisäistä itse-sääntelyä. Niinpä vaikka elokuvan esittämään tiehen liittyy voimakas myyttisen vapauden ulottuvuus, ei tiellä oletettavasti voi kulkea miten ja mihin tahansa – ei varsinkaan elokuvan tiellä.³

Lähtökohtia

Kulkemisen ja matkustamisen kuvaus on osaltaan vastannut elävän kuvan liikkeen korostamiseen heti ensimmäisistä elokuvi-ta lähtien.⁴ Erityiseen asemaan kulkemisen kuvauksen nosti road-

elokuvan genre, jota käsittelevän antologian *The Road Movie Book* (Cohan & Rae Hark toim. 1997) johdannon alussa todetaan tien ja elokuvan yhteydestä seuraavasti:

Tien ja elokuvan yhdistäminen on yhtä tavallista kuin minkä tahansa Hollywoodin tähtiparin liittäminen toisiinsa – sekä ilmeisesti yhtä välttämätöntä. Tie on aina ollut amerikkalaisen kulttuurin pysyvä teema. Sen populaariin mytologiaan ja sosiaalihistoriaan juurtunut merkitys on peräisin kansallisesta rajaseutueetoksesta, mutta 1900-luvulla sitä on muuttanut elokuvan ja auton kytkeytyminen toisiinsa. (Cohan & Rae Hark 1997, 1.)

Lainaus kytkee road-elokuvan amerikkalaiseen elokuvaan ja populaariin rajaseutumytologiaan. Road-elokuva on lännenelokuvan motorisoitu jatke (esim. Cohan & Rae Hark 1997, 3; Watson 1999, 22; Laderman 2002, 23–24) ja siten geneerisestikin osa amerikkalaisen populaarikulttuurin jatkumoa.⁵ Road-elokuvassa autolla on erityisasema sekä kulkuvälineenä että kulutushyödykkeenä. Lainauksen ”elokuvan ja auton kytkeytyminen toisiinsa” korostaa auton merkitystä elokuvan tarinan kuljettajana, mutta myös elokuvan voimaa mielikuvia ja merkityksiä lataavana representaatiokoneistona, joka voi vaikuttaa esimerkiksi automallien ja -merkkien statukseen.⁶ Lisäksi elokuvaa ja autoa yhdistävät elokuva- ja autoteollisuuden yhtäaikainen kehittyminen 1920-luvun aikana massatuotannoksi (ks. Laderman 2002, 3).

Mutta road-elokuvia tehdään tietysti muuallakin kuin Yhdysvalloissa, sillä liikkuminen ja jonkinlainen vapaudenkaipuu kiehtonevat ihmisiä kaikkialla. Road-elokuvat löytävät jonkinlaisen kaikupohjan ainakin kaikkialla länsimaissa, ja siksi ne kykenevät osallistumaan keskusteluun vapaudesta ja sen kaipuusta. Mitä sitten on otettava huomioon pohdittaessa sitä, miksi road-elokuvia tehdään ja mitä tarpeita ne kulloinkin palvelevat? Kun elokuvassa lähdetään tielle, merkitseviä ovat erityisesti kulkijan ikä ja sukupuoli, tien tiällinen luonne ja tapa, jolla kulkija tiellä esitetään sekä elokuvan tekoajassa vaikuttavat kulttuuriset ja yhteiskunnalliset virtaukset.

Olisi houkuttelevaa tarkastella tietä nuoren kulkijan itsenäistymisen tilana, sillä useat elokuvien kulkijat voi määritellä nuorik-

si. Aluksi keskityinkin tarkastelemaan kulkevan nuoren kuvauksia.⁷ Matkan varrella kävi kuitenkin selväksi, että nuoruuden painottaminen vaatisi fokusoimaan niin voimakkaasti nuorisotutkimukseen, että se tekisi vääryyttä kohde-elokuvien genre-rajaukselle, sillä road-elokuvassa kulkijoina on yhtäläillä aikuisia. Road-elokuvan kulkija on yhteiskunnan marginaalissa ”kirjaton ja karjaton”, kuten Eino Leinin (1924) runossa ”Löysäläisen laulu”, mutta tavallaan myös iätön.

Nuoruus on road-elokuvassa kuitenkin merkittävä kehys, sillä kuten Jack Sargeant ja Stephanie Watson (1999, 8) toteavat, road-elokuvan lähtökohta, erilaisista sidoksista ja vaatimuksista pakeneminen tai irtaantuminen, tarjoaa vanhemmillekin muistuman siitä, millaista on vastustaa aikuisyhteiskuntaa. Tie voi siis antaa mahdollisuuden kokea esimerkiksi sellainen nuoren asenne ja mielentila, jota määrittää ulkoa tulevien valvonta- ja huolenpitojärjestelmien turhiksi tai liiallisiksi koettavien normien ja rajojen vastustaminen, tai ainakin piittaamattomuus niistä. Tiellä liikkeen ja vauhdin mahdollistama irrallisuuden tunne voi näin ajatellen tehdä kenestä tahansa nuoren väliaikaisesti (ks. esim. Nestingen 2006, 299). Road-elokuvan voi tässä mielessä nähdä tarjoavan aikuisellekin terapiaa ja positiivista kapinaa, joita on pidetty myös nuorisotelokuvan funktiona (Astala & Hoikkala 1985, 12–14). Tällöin road-elokuvaa voi tarkastella kulkijaa määrittelevänä kontrolliteknologiana, jossa kulkija ei lähde, vaan hänet *lähetetään* tielle jostakin syystä.

Tie on historiallisesti muuttuva tila, jonka muutoksiin voivat vaikuttaa useat tekijät. Muutoksen olettaisi näkyvän myös elokuvien tiekuvastossa huolimatta siitä, onko elokuva kuvattu aidolla vai lavastetulla tiellä. Tarkastelen tietä neuvotteluareenana, joka liittyy oleellisesti elokuvissa eri aikoina representoidun kulkijan määrittelyyn. Kiinnostavaa on eritoten se, miten elokuvan voi tulkita hyväksyvän tai tuomitsevan tielle lähtemisen ja toiminnan tiellä eli miten elokuva oikeuttaa ja selittää tielle lähdön tai kritisoi ja asettaa sen kyseenalaiseksi. Tien ja kulkijan määrittelyyn osallistuvat niin elokuvan tekijät, katsojat kuin tekijöiden ja katsojien välissä mieliteen välittäjinä toimivat kriitikot.

Tarkastelen erityisesti tuotantoa valtana *tuottaa* tielle lähetettävästä elokuvan tekohetkellä tietynlainen representaatio, konstruktiio, jolla on mahdollisuus sekä kuvata tekoaikaa että vaikuttaa siihen. Tuotanto viittaa tiettyihin tuotantotapoihin ja -järjestyksiin, mutta erityisesti tarkoitan tuotannolla elokuvan tekohetkeen kytkeytyvää tulkinnallista konstruktiota eli sitä, että jollakin on jossain tiettyssä historiallisessa tilanteessa tarve ja mahdollisuus esittää tielle irtaantumisen ja irtaantuvasta kulkijasta tietynlainen kuva. Tekijää enemmän tarkastelun kohteena ovat siis elokuvan tulkintaan vaikuttavat, elokuvaa kehystävät kontekstit. Siksi tekijän mahdollisten tarkoituksien tai sanoman pohtimista kiinnostavampaa on se, mitä katsoja voi perustellusti elokuvasta sen tarjoamien viheiden perusteella tietynä aikana tulkita. Se mitä katsoja tekee, on yksi mahdollinen tulkinnallinen konstruktiio.

Tutkimuksen ensimmäinen kysymys on: miksi elokuvissa lähdetään tielle eri aikoina? Lähdetäänpä tielle mistä syystä tahansa, oletan elokuvassa nähtävän tien ”Löysäläisen laulun” tapaan korostavan kulkijan irrallisuutta ja olevan siten etäännytetty areena esittää kritiikkiä esimerkiksi sitä yhteiskuntajärjestyksestä kohtaan, joka tielle saa lähtemään. On syytä epäillä, että elokuvissa ei lähdetä tielle kuluttamaan aikaa pelkästä ajamisen tai vauhdin ilosta.

Toiseksi, kun on selvästi havaittavissa kriittinen suhtautuminen lähtöpaikkaan, josta otetaan etäisyyttä, kysyn, minkä kritisoimiseen kulloinenkin kulkija tien välitilaa käyttää. On kiinnostavaa huomata, kuinka paljon kritiikin kohteet eri aikoina muuttuvat, jos muuttuvat. Tietenkin merkittävää on samaten se, jos kulkijoiden tielle sysääjäksi kuvataan toistuvasti sama asia, esimerkiksi työn ahdistavuus tai nuorilla ongelmallinen suhde vanhempiin. Jos tiellä esitellyllä kritiikillä on taipumus ampua toistuvasti samaan kohteeseen, kannattaa pohtia sitä, nouseeko kritiikki jostakin elokuvan tekohetken yhteiskunnallisessa todellisuudessa pinnalla olevasta konfliktista vai kenties jonkinlaisesta modernisaatioon liittyvästä ajan hengen ylittävästä kamppailusta. Yhtä lailla kiinnostava kysymys mahdollisessa muuttumattomuudessa on se, onko toistuvuudessa sitten-

kin enemmän syynä aiempien elokuvien malli, jolloin kyse voisi olla road-kuvaston sisällöllisestä konventiosta.

Tielle lähtemisen syistä, tiellä olemisen funktioista ja esitetyn kritiikin kohteista piirtyy historiallisen muutoksen kaari, jonka oletan kertovan niin tien, elokuvan kuin yhteiskunnankin muutoksisista. Elokuvien kulkijat reagoivat tielle lähtemällä jotenkin negatiivisesti kokemaansa ympäristöön, jossa he ovat elämäänsä eläneet. Koska elokuva on kulttuurinen konstruktio, elokuvakulkijoiden kuvaamisen historiallinen muutos kertoo ennen muuta yhteiskunnan ja elokuvan muutoksista suhteessa kulkijoihin, joiden tielle irtaantumisen tarpeen syitä ja seurauksia elokuva tietyssä yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa määrittää ja arvottaa.

Kotimaisen lastenelokuvan lapsikuvatutkimuksessaan *Kuvitteltuja lapsia* Jukka Sihvonen (1986, 9) painottaa teoksen nimessä kuvittelua, siis nimenomaan keksittyä, fiktiivistä, sillä elokuvissa lapsista ”luodaan tietyssä tarkoituksessa *kuva*, joka ei ole eikä voi olla todellinen, vaan tähtää jonkinlaiseen ihannoituun ja ideaaliseen lapseen”. Tämän mukaan kuvaan on välineenä sisäänkirjoitettu keinotekoisuus tai epätodellisuus, vaikkakin ideaalisuus luodaan aina suhteessa johonkin todelliseen. Samanlainen ideaalisen (tai sen vastakohtan) konstruoiminen koskee siinä mielessä kaikenikäisiä, että niin asenteet ja moraaliset arvostelmat kuin laitkin koskevat kaikkia. Tämän oletan näkyvän hyvin myös road-elokuvissa siksi, että niissä tiellä on taipumus ohjata kulkija rikollisyyteen tai laittomuuden rajalle, mihin valtavirtaelokuva ei tavallisimmin suhtaudu välinpitämättömästi. Tästä syystä elokuvien kulkijoita kannattaa tarkastella ideologisina konstruktioina, jotka voivat näyttäytyä sekä uusintavassa että purkavassa suhteessa elokuvan tekohetken yhteiskunnan ihanteisiin ja erityisesti jatkuvuuden kannalta ideaaliseen ihmistyyppiin.

Ideaalisuuden määrittäminen vaatii tulkintaa, sillä kulkija voidaan elokuvassa esittää yhtä lailla haluttuna ideaalin mukaisena kuin sen vastakohtana eli representaationa ei-halutusta, esimerkiksi väkivaltaisesta ja pelottavasta ihmisestä. Ajatus ideaalisuudesta on suhteellinen ja muuttuva, ja kuva riippuu tietenkin merkittävästi

näkökulmasta, josta kulkija katsottavaksi rakennetaan. Siksi elokuvien eri aikoina positiivisesti lataamat kuvat varmasti poikkeavat toisistaan, joskin uskon, että niissä on myös yhtäläisyyksiä. Myös samoihin aikoihin tehtyjen elokuvien representaatioilla on tapana suurestikin poiketa toisistaan. Esimerkiksi 1960-luvun alussa ensi-iltaan tulleita elokuvia *Autotytöt* (Maunu Kurkvaara, Kurkvaara-Filmi Oy, 1960) ja *Tyttö ja hattu* (Aarne Tarkas, Suomen Filmiteollisuus Oy, 1961) yhdistää se, että molemmissa tien kokevat päähenkilöt ovat tyttöjä, jotka liftaavat vieraan auton kyytiin. Elokuviissa tyttöjen käytöksen ja kokemusten kuvaamis- ja käsittelytapa sekä loppuratkaisu kuitenkin poikkeavat selvästi toisistaan. Siihen luulisi vaikuttavan erityisesti tuotantoyhtiöiden ja elokuvien lähtökoh- taisen todellisuussuhteen väliset erot.

Lasisydän (Matti Kassila, Kassila & Harkimo, 1959), ensimmäinen suomalainen moderni road-elokuva, tehtiin tilanteessa, jossa elokuvan todellisuussuhde oli voimakkaasti esillä kotimaisen elokuvan 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun ahdinkotilaa ruoti- vissa puheenvuoroissa. Vuosi ennen *Lasisydäntä* Bengt Pihlström (1958, 5) piti neljännessä elokuvan vuosikirjassa kotimaisen elokuvan umpikujan syynä kaikkia alalla toimivia, mutta erityisesti tuottajia koskevan ”rakentavan ja uutta luovan ajattelun” puuttumisen, minkä seurauksena ”[y]hteiskunnan kehitys, ajan virtaukset ja mahdollisuudet omiin löytöihin liukuvat ohitse”. Pihlströmin esittä- mä ”uutta luovan ajattelun” puute vaati siirtymistä vanhasta ja tu- tusta uuteen ja ajankohtaiseen.

Vaikka elokuvateollisuuden elokuvaa pidettiin jämähtäneenä niin sisällöllisesti kuin muodollisesti, sen todellisuussuhdetta tarkasteltiin ensisijassa sisällöllisenä ongelmana. Totunnaisuuden ja stabiiliuden ongelman kiteytti Jörn Donner vuonna 1961 poleemisessa esseessään *Suomalainen elokuva vuonna 0*. Siinä hän kirjoit- taa elokuvan kuvaaman maailman ja todellisuuden suhteesta seuraavasti:

Suomalaisen elokuvan aiheenvalinta on kymmenen vuoden ajan ollut suunnilleen sama, että ei katsota vaivan arvoiseksi tunkeutua kohti uusia todellisuuksia, että kokonaan laiminlyödään ainoa perusta, jolta

lähtien kansallisen elokuvan myytti voi olla oikeutettu, nimittäin maan todellisuuden tutkiminen (Donner 1961, 45–46).

Elokuvan vaadittiin sisällön tasolla liittyvän tekohetken todellisuuteen. Road-elokuvan genre tarjoaa vaatimukseen mielenkiintoisen vastauksen, sillä vaikka tapahtumien tiellä voi tulkita viittaavan todellisuuteen tai olevan osa todellisuutta, tie näyttäytyy yhtä lailla katsomista varten rakennettuna tilana. Miten suomalaista road-elokuvaa sitten on tutkittu?

Suomalaisen road-elokuvan tutkimus

Väitöskirjatyöni alkumetreillä vuonna 2005 suomalaisesta road-elokuvasta ei ollut olemassa tutkimusta. Siksi odotin myös road-elokuvia olevan niukanlaisesti. Toinen syy oletukseeni oli se tosiasia, että Suomessa henkilöautoilun kehitystä hidastivat 1950-luvun lopulle saakka tuontisäännöstely ja teiden huono kunto (Bergholm 2001, 78). Vaikka suomalaisissa elokuvissa autolla on ajettu jo 1920- ja 1930-luvuilla,⁸ uskoin autoilukulttuurin todellisuuskehityksen vaikuttavan road-elokuvien määrään niin, että suomalainen road-elokuva alkaa vasta 1960-luvun puolella. Oletukselleni voi esittää vastaväitteen toteamalla, että elokuvilla on taipumus paitsi tarttua nopeasti ajan ilmiöihin niin myös kuvata sekä olemassa olevia että olemattomia asioita. Elokuva esittää asioita, joilla on jonkinlainen viittaussuhde todellisuuteen, mutta elokuvat osallistuvat myös todellisuuden rakentamiseen esimerkiksi tarjoamalla ratkaisuja ja päätösmalleja esittämiinsä tilanteisiin tai tapahtumiin.

Olettamani road-elokuvien pienen määrän lisäksi suomalaisen road-elokuvan tutkimuksen vähäisyyttä voi selittää road-elokuvan määrittämisen vaikeus. Road-elokuva ei ole genrenä selvärajainen, sillä sille ominaisia ajokohtauksia esiintyy elokuvassa kuin elokuvassa riippumatta siitä, mihin genreen elokuvan voi sijoittaa. Tällä perusteella ei kuitenkaan kannata hylätä road-elokuvan tutkimista, pikemminkin päinvastoin. Koko elokuvan kentän läpäisevänä genrenä road-elokuvaan sopii hyvin Christine Gledhillin (2000, 222)

näkemyks, jonka mukaan genren perusta piilee juuri sen määritettyjen ja uudelleen määritettyjen rajojen häilyvyydessä, sillä genreanalyysi ei kerro ainoastaan tietyntyyppisistä elokuvista, vaan myös katsojien ymmärryksen asemoinnista sekä elokuvien kulttuurisen tuotannon suhteesta vallitseviin normeihin ja yhteiskuntajärjestykseen. Genren ymmärrykseen liittyykin oleellisesti sellainen refleksiivisyys, jota voi sanoa elokuvan rajojen ulkopuolelle levittäytymiseksi.

Vallitsevalla järjestyksellä tarkoitan karkeasti ilmaisten sitä, että on olemassa jonkinlainen yhteiskunnan läpäisevä uskomusten ja arvojen järjestelmä, joka palvelee vallassa olevien etuja. Ajatusta on kritisoitu muun muassa siitä, että varsinkaan myöhäiskapitalismissa ei ole vain yhtä vallitsevaa järjestystä, vaan monia kilpailevia järjestyksiä (Abercrombie & Turner 1978, 161; 163). Minäkään en tarkoita, että olisi vain yksi vallitseva järjestys. Sen sijaan viittaan vallitsevalla järjestyksellä (tai dominoivalla järjestyksellä tai systeemillä) yhteiskunnan jatkuvuuteen, arvomaailman siirtämiseen sukupolvelta toiselle. Tässä merkittävä avainasemassa on globaalin kapitalismin kulutusfetisistinen jatkuvan kasvun logiikka, jota demokraattiset instituutiot eivät kykene kontrolloimaan. Kulutuskulttuurin erilaiset sääntelevät ja ohjaavat mallit vaikuttavat oleellisesti siihen, millaiseksi yhteiskunta ja maailmassa olemisen ehdot jatkuvuuden ylläpitämisen myötä muuttuvat.

Robert Kolkerin (2000, 12) sanoin elokuvan suhde ”todellisuuteen” on prosessoiva, minkä takia ”[e]lokuva on representaatiota, välittämistä”. Tämä välittäminen on konstruoitua populaaria historiankirjoitusta, joka voi merkittävästikin vaikuttaa yhteiskunnalliseen tietoisuuteen. Road-elokuvat ovat tässä mielessä kiinnostavia siksi, että tielle lähtevät henkilöt kommentoivat omilla valinnoillaan ja teoillaan vallitsevan järjestyksen oikeellisuutta tai vääryyttä. Koska road-elokuvien henkilöt ovat representaatioita, he eivät varsinaisesti itse lähde tielle, vaan heidät *lähetetään*. Siksi road-elokuva voi vallitsevan järjestyksen suhteen pitää yhdenlaisena havahduttajana.

Kaikki suomalaisesta road-elokuvasta kirjoitettu akateeminen tutkimus käsittelee Aki ja Mika Kaurismäen elokuvia, mikä omalta osaltaan korostaa Suomea ”Kaurismäkien maana” (vrt. esim Honka-Hallila et al. 1995, 209–210). Kaurismäkien road-elokuvia on tarkasteltu globalisaation ja transnationalismin (Nestingen 2006; Kääpä 2006; 2011) ja tekijyyden näkökulmasta (Mazierska & Rascaroli 2006; Nestingen 2010; Kääpä 2011). Road-elokuvan on siis ajateltu näyttäytyvän sekä kansallisuutta ja kansainvälisyyttä neuvottelevana genrenä että genrenä, joka korostaa tien ja liikkeen merkitystä tietyille tekijöille ominaisessa ilmaisussa.⁹

Road-elokuvaa on kansainvälisissä tutkimuksissa lähestytty monesta näkökulmasta. On esimerkiksi tarkasteltu kapinallisenä pidetyn genren temaattisia, kerronnallisia ja ikonografisia peruspiirteitä (Corrigan 1991; Eyerman & Löfgren 1995; Cohan & Rae Hark 1997; Sargeant & Watson 1999; Laderman 2002, Morris 2003; 2006; Wood 2007), rakennettu genren kehityksen historiallista jatkumoa (Cohan & Rae Hark 1997; Laderman 2002) sekä tarkasteltu genreä metafiktiivisemmin elokuvatuotannon kriisin merkittäjänä (Corrigan 1991). Road-elokuvaa on yksittäisiin elokuviin keskittyen tutkittu muun muassa sukupuolen (Kinder 1974; Bjurström & Rudberg 1996; Roberts 1997; Mills 1997; 2006; Laderman 2002; Mazierska & Rascaroli 2006; Conley 2006), seksuaalisuuden (Mills 1997; 2006), rodun (Willis 1997) ja maiseman (Klinger 1997; Widdis 2010) representoijana. Tarkastelukohteiden moninaisuus kertoo siitä, että vastustuksen tarpeen esittävä road-elokuva on otollinen areena monenlaisten kilpailevien diskurssien neuvotteluun.

Road-elokuvan genren konventionaalinen perusta on Yhdysvalloissa, mikä vaikuttaa varmasti myös siihen, että valtaosassa road-elokuvaa käsittelevistä teksteistä esimerkkinä on amerikkalainen elokuva. Kansallisuuden näkökulmasta genreä onkin lähestytty erityisesti silloin, kun tarkastelun kohteena on muualla kuin Yhdysvalloissa tehty elokuva. Esimerkiksi australialaista (Gall & Probyn-Rapsey 2007), brittiläistä (Picken 1999), ruotsalaista (Eyerman & Löfgren 1995) ja laajemmin eurooppalaista (Laderman

2002; Mazierska & Rascaroli 2006) road-elokuvaa on tarkasteltu suhteessa amerikkalaiseen vastineeseensa. Eurooppalaista road-elokuvaa on myös lähestytty tekijälähtöisesti (Mazierska & Rascaroli 2006; Mitchell 1999; Garwood 1999; Nestingen 2006; Kääpä 2006; 2011). Lisäksi road-elokuvaa on pidetty erityisen reflektiivisenä genrenä, jossa tie ja matka voivat näyttäytyä sekä toiminnan metaforana että voimakkaina todellisuuteen viittaavina tekijöinä (Morris 2003; 2006; Kääpä 2011).

Road-elokuvan reflektiivisyyttä korostaa paikka generisessä jatkumossa: road-elokuvien kulkijat ajavat lännenmiesten, elokuvallisen kulkemisen pioneerien viitoittamia teitä (Watson 1999, 22). Vastaavan, hevosvoimien laadullisen muutoksen jatkumon voi nähdä myös suomalaisessa elokuvassa, sillä meikäläistäkin road-elokuvaa edelsi kulkuvälineenä hevonen.¹⁰ Vapauden ja irtaantumisen teeman tasolla road-elokuvan edeltäjiä meillä ovat liikkuvaa ja riippumatonta elämäntapaa kuvaavat tukkilais-, kulkuri- ja rillumarei-elokuvat. Ne kuvaavat road-elokuvan esittämän tien tapaan välitilassa olemista. Kulkurielokuvissa (esim. *Kulkurin valssi*, T.J. Särkkä, 1941) liikutaan pääasiassa kävellen. Siksi junaan keskittyvä rillumarei- ja tukkia ja lauttaa kulkuvälineenä hyödynnettävä tukkilaiselokuva ovat lähempänä road-elokuvaa. Tukkilais- ja road-elokuva käsittelevät kumpikin omista lähtökohdistaan luonnon ja kulttuurin suhdetta, luonnon kesyttämistä ja kysymystä ihmisen asemasta luonnon ja kulttuurin välissä. Ne kuitenkin eroavat toisistaan merkittävästi siinä, että road-elokuvan kulkija matkaa motorisoidulla välineellä, joka on olennainen osa modernisaatiokehityksen aiheuttamaa havaitsemistapojen sekä yhteiskunnallisen että yksilöllisen liikkumisen mahdollisuuksien muutosta. Ajaja ja auto muodostavat toisiinsa kytkeytyvän väliaikaisen sosiaalisen olemisen muodon, josta ei voi puhua viittaamalla vain toiseen. Tästä syystä auto ei sinällään mahdollista mitään, vaan vasta ajajan ja auton yhdistelmä ajajan istuuduttua autoon (Dant 2004, 74.)

Taulukossa 1 erotan toisistaan neljä edellä mainittua elokuvaryhmää (kulkuri-, rillumarei, tukkilais- ja moderni road-elokuva), jotka eivät välttämättä tuotannollisen laajuutensa puolesta ole gen-

rejä. Oleellisempaa kuin pystyä määrittelemään ne määrän ja toistuvuuden perusteella omiksi genreikseen, on se, että ne saavat merkityksensä suhteessa laajempaan kulkemiseen liittyvään kulttuuriseen kehykseen, jonka olennainen osa on ulkomaisten elokuvien tarjoama merkityskonteksti (ks. Laine 2001, 46–47; Nestingen 2006, 281). Näen genren siis ennen muuta katsojan odotuksiin ja merkityksenantoon vaikuttavana tulkinnallisena kehyksenä, joka ei voi rajautua pelkästään kansalliseen elokuvatuotantoon. Taulukossa kuitenkin asetan suomalaisen modernin road-elokuvan aiempien kulkemiskuvausten kansalliseen jatkumoon osoittaakseni sen eroa sitä edeltäneistä kulkemiskuvauksista.

Kulkuri-, rillumarei- ja tukkilaiselokuvista mainitsen taulukossa esimerkkejä vain ajanjaksolta, jolloin niitä tehtiin useita. Taulukko onkin vain suuntaa antava sikäli, että tukkilaiselokuvia on tehty myös 1950-luvun jälkeen, joskin vain satunnaisesti (*Laulu tulipunaisesta kukasta*, Mikko Niskanen, 1971; *Kuningasjätkä*, Markku Pölönen, 1998). Autojen yleistymisen aiheuttama liikkumistavan muutos näkyy selvästi myös suomalaisen elokuvan esittämässä liikkumisessa niin, että 1960-luvulta lähtien taulukossa mainituista genreistä vain road-elokuvia tehdään jokseenkin säännöllisesti.

GENRE	AIKA	VÄYLÄ	VÄLINE	ESIMERKKEJÄ
Kulkurielokuva	1940- ja 1950-luku	tie	jalat, kävely	<i>Kulkurin valssi</i> (1941) <i>Kuningas kulkureitten</i> (1953)
Rillumarei-elokuva	1950-luku	rautatie	juna	<i>Rovaniemen markkinoilla</i> (1951) <i>Hei, rillumarei!</i> (1954)
Tukkilaiselokuva	1920–1950 -luku	joki	tukki, lautta	<i>Koskenlaskijan morsian</i> (1923) <i>Laulu tulipunaisesta kukasta</i> (1938) <i>Me tulemme taas</i> (1953)
Moderni road- elokuva	1959–	tie	moottori	<i>Lasisydän</i> (1959)

Taulukko 1. Moderni road-elokuva ja sitä edeltävien, kulkemista esittävien genren ajalliset painopisteet suomalaisessa elokuvassa.

Kuten aiemmin totesin, road-genren määrittelemisessä on ongelmansa. Ainakin väylän ja välineen osalta taulukko pakottaa kysymään, miten road-elokuvan esittämä vapaudenkaipuu ja vapaudentavoittelu eroavat sitä edeltäneistä vapaan kulkemisen kuvauksista. Yksinkertaiselta tuntuvan vastauksen antaa Timothy Corrigan (1991, 143–144), yksi ensimmäisistä road-elokuvan määrittelijöistä. Hän esittää road-elokuvan olevan toisen maailmansodan jälkeiseen kulttuuriseen ja yhteiskunnalliseen myllerrykseen kytkeytyvä ilmiö, jossa ajetaan ”autoilla, rekoilla, moottoripyörillä tai jollain muulla 1800-luvun junan seuraajalla”. Tässä näkemyksessä road-elokuvan määrittelyn lähtökohta on liikkumisen tapa, yksilöllinen motorisoitu liikkuminen, joka liittyy oleellisesti teolliseen modernisaatioon. Tätä seuraten tarkastelen elokuvan tekohetken yhteiskunnalliseen ja kulttuurihistorialliseen tilanteeseen kytkeytyen yksilöllisen *motorisoidun* liikkumisen mahdollisuuksien sekä erityisesti liikkumisen tarpeen esittämistä elokuvissa. Erottaakseni road-elokuvan selvästi taulukossa 1 esitetyistä muista elokuvista käytän sen yhteydessä määritettä *moderni*. Sillä viitataan moottorivoimaiseen liikkeeseen sekä erityisesti kaikkiin autoiluun liittyviin ilmiöihin, jotka vaikuttavat maailmassa olemiseen (ks. esim. Wollen 2002; Urry 2004).

Genren määrittämisen vaikeus tai keinotekoinen luonne ei tietenkään tarkoita sitä, että genre-elokuvalla ei olisi totuusarvoa ja todellisuussuhdetta. Dudley Andrew’n (1984, 51) mukaan representaatio, jollainen merkityskimppu on myös genre konventioineen, on katsojan mielikuvituksessa aina myös suhteessa elokuvan ulkoiseen maailmaan. Genren suhdetta ”todellisuuteen” määrittävät esimerkiksi stereotyyppien, myyttien ja erilaisten diskurssien uusintamat kulttuuriset merkitykset. Road-elokuvan reflektiivistä luonnetta korostavan Christopher Morrisin (2003, 26) mukaan tie opettaa kuvan (ja vertauskuvan) edeltävän kirjaimellista ja siten sen, että jokainen tie vaatii tulkintaa: ”Ei ole olemassa road-elokuvan tutkimusta [- -], jossa tien nähtäisiin viittaavan vain itseensä.” Siksi näenkin road-elokuvan esittämän tien metafiktiivisenä ”välitilana”, jossa liikkuminen ja tapahtumat viittaavat usein eksplisiittisesti –

mutta useimmiten ainakin implisiittisesti – jollain tavalla elokuvan ulkopuolelle, tavallisimmin joko elokuvan tekoprosessiin tai johonkin yhteiskunnassa meneillään olevaan kehityslinjaan.

Elokuvan esittämä maailma on väistämättä suhteessa ulkopuoliseen maailmaan. David Bordwellin (1991, 134) mukaan representaation ja todellisuuden välillä on referentiaalinen suhde, sillä elokuvan diegesiksessä on aina jotakin, joka muistuttaa sitä maailmaa, jossa me elokuvaa katsomme. Bordwellin (ibid.; 1985a, 34) katsoja tukeutuu elokuvaa seuratessaan erilaisiin opittuihin skeemoihin, jotka voivat nousta niin elokuvasta kuin sitä ympäröivistä konteksteista. Elokuvan ulkopuolelta tulevien kontekstien takia representaatio ja todellisuus kietoutuvat toisiinsa, jolloinokuva ei ole enää pelkästäänokuva. Esimerkiksi katsoessamme ajamisesta luotua kuvaa me saatamme verrata sitä paitsi aiempaan kokemukseemme ajamisesta tai autossa matkustamisesta niin erityisesti aiempaan kokemukseemme ajamisen kuvista. Yhteyttä voidaan rakentaa intertekstuaalisilla viitteillä myös tietoisesti, kuten tehdään esimerkiksi *Muurahaispolussa* (Aito Mäkinen & Virke Lehtinen, 1970), jonka dialogissa viitataan *Bonnie ja Clyden* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967) lopun kaltaiseen teurastukseen. Kun nuoret näkevät maantiellä esteitä, Marja (Tiina Harpf) sanoo: ”Mut jos se on ansa.” Jari (Simeon Rabinowitsch) vastaa: ”Ja joku kyttää puskas vai?” Koska kuvat ovat suhteessa kuviin ”todellisuudesta”, voi jopa väittää, että representaatiot ovat niin oleellinen osa arkeamme, havaintoamme ja ajatteluamme, että niiden ei mielekkäällä tavalla voi ajatella olevan arkitodellisuuden ulkopuolella.

Toistuvilla tavoilla, rakenteilla ja määritteillä, kuten mainoksissa autoihin usein liitettävällä vapaudella, on taipumus muuttua havaintoa ja tulkintaa ohjaaviksi. Elokuvan representaation sekoittumisesta tai limittymisestä kokemukseen kirjoittaa myös Annette Kuhn (2004, 108–109), joka 1930-luvun brittiläisen katsojuuden ja elokuvan kulttuurisen muistin tutkimuksessaan viittaa ”elokuvaan maailmassa” ja ”maailmaan elokuvassa” toisiinsa yhdistyvinä sfääreinä. Tällainen yhdistyminen on mahdollista myös tiellä, jossa aiemmat kuvat kehystävät ja johdattelevat katsomista ja jossa etene-

minen saattaa itsessään muistuttaa elokuvan katsomiskokemusta. Autolla ajamista on usein myös verrattu elokuvan katsomiseen ja valkokangasta tuulilasiin (esim. Baudrillard 1996, 7; Virilio 1998, 11; Kalanti 2001a, 189; Laderman 2002, 40–41).

Elokuvan ymmärtämisen perushypoteesin mukaan kerronnan tekstuaaliset yksiköt muodostavat koherentin kokonaisuuden, joka on jonkinlaisessa suhteessa sen ulkopuoliseen maailmaan (Bordwell 1991, 133). Koherenttius voi olla lähtökohta, mutta se ei tietenkään päde aina. Esimerkiksi kansallista elokuvaperinnettä kritisoineet eurooppalaiset 1960-luvun uuden aallon ja 1960- ja 1970-luvun vaihteen poliittisesti kantaaottavat elokuvat perustuivat monesti tietoiseen perinteisen, koherentiksi muodostuneen jatkuvuus-kerronnan rikkomiseen ja ristiriitaisuutta ja monitulkintaisuutta korostavaan kerrontaan. Vaikka koherenttius on suhteellista, elokuvan ei Bordwellin (ibid., 134) tapaan lähtökohtaisesti tarvitse ajatella olevan ”koherentti, kunnes toisin todistetaan”.

Ristiriitaisissa teksteissä ja ristiriitaa painottaneissa lähtökohdissa keskiöön on asetettu monesti elokuvan todellisuussuhde. Guy Debord (2003a, 36–37) kritisoi jatkuvuus-kerrontaan tukeutuvaa elokuvaa juuri siitä, että se eroaa arkitodellisuudesta, jossa ei useinkaan ole esimerkiksi koherentin kerrontamallin mukaisia onnellisia loppuja. Debordin mukaan elokuvan pitäisi olla epätäydellistä ja paljastaa ymmärrettävyyden poissaolo, koska todellisuutta määrittää ennemminkin eheyden puute ja ymmärtämättömyys. Tästä näkökulmasta elokuvien olisikin näytettävä, että yksiselitteinen kommunikaatio on harvinaista. Road-elokuvat ovat vastustusperustansa sekä liikkumisen ja ymmärryksen muutoksen kuvauksensa takia tässä suhteessa erityisen kiinnostavia.

Tie ja auto

Road-elokuvan keskeiset, toisistaan riippuvaiset tilat ovat tie ja auto. Tie on monien mahdollisuuksien konstruoitu areena, joka on merkittävä tila useissa populaarikulttuurin teoksissa, niin elokuvis-

sa, kirjallisuudessa kuin pop- ja rocklyriikassa. Yksi tällainen on Pelle Miljoona Oy:n vuonna 1980 ilmestynyt, yhdenlaiseksi aikakauden hymniksi muodostunut laulu ”Moottoritie on kuuma”. Sen pintatasoa kryptisemmässä kertosäkeessä lauletaan: ”Sisko tahtoisin jäädä / mutta moottoritie on kuuma / kaupunkien valot mulle huutaa / tahtoisin selittää mutta laiva odottaa / sä olet mulle unelmaa mutta maailma on totta.” Kertosäe korostaa levottomuutta, lähtemisen ja liikkumisen tarvetta. Asiat voisivat olla hyvin tilanteessa, jossa ”sä olet mulle unelmaa”, jos todellisuuden vaatimukset eivät tulisi väliin: sisäisen ja ulkoisen ristiriidassa unelmasta pakottaa lähtemään maailma, joka ”on totta”. Puoleensa vetävältä moottoritieltä saattaa löytyä parempi paikka kuin se, jossa ”kaupunkien valot mulle huutaa”.

”Moottoritie on kuumaa” kertosäe voisi kuvata melkein mikä tahansa road-elokuvan lähdön hetkeä, jossa tie nähdään lupauksen tai ainakin jostain irti pääsemisen lupauksen tilana. Monenlaisia maisemia, kuten peltoa, metsää, tuntureita, järviä, taajamia, kyliä ja kaupunkeja halkovana tie on elokuvan diegesiksessä olemassa, koska sen ja sillä tapahtuvan joku päättää esittää tietyllä tavalla. Konkreettisen todellisuuden osana tie on referentiaalinen tila, joka kytkee elokuvan ja sitä ympäröivän kulttuurisen ja yhteiskunnallisen todellisuuden toisiinsa. Road-elokuvassa tie on todellisuusulottuvuuden ohella voimakkaasti vaihtoehtoiseen elämäntapaan ja uuden sivun kääntämisen myyttiin liittyviä mielikuvia ruokkiva ja ylläpitävä tila. Tie on tavattu koodata miehen areenaksi, mitä osoittaa myös ”Moottoritie on kuumaa” kertosäe: ”sisko” jätetään odottamaan, kun mies lähtee retkilleen.

Tilana tien kiinnostavuuden nostaa toiseen potenssiin sen funktionaalinen ristiriitaisuus: tie yhdistää, mutta se voi myös erottaa, sillä modernissa yhteiskunnassa tie mahdollistaa kulkemisen päämäärätietoisesti paikasta toiseen, vaikkapa Joensuusta Helsinkiin, kuten elokuvassa *Pitkä kuuma kesä* (Perttu Leppä, 1999). Mutta tietä pitkin voi myös kulkea vailla selvää fyysistä päämäärää, mistä ovat osoituksia esimerkiksi elokuvan *Autotytöt* (Maunu Kurkvaara,

1960) liftausmatkat tai vaikka *Hysterian* (Pekka Karjalainen, 1993) kuvaama haahuilu Baltian teillä.

Tilana tie ei ole milloinkaan yksiselitteinen, sillä tie ja tien päällä koettavat asiat ja tapahtumat koostuvat eri tavoin esimerkiksi historiallisesti ja ideologisesti koodautuvien toimijoiden, tilojen ja aikojen verkostosta. Jo pelkkä autolla ajaminen risteyttää nykymomentin menneen ja tulevan kanssa: auto edustaa tilana nykyisyyttä, tuulilasista avautuva näkymä tulevaa ja taustapeilin heijastuksessa katoava maisema mennyttä. Autoilija siis istuu ikään kuin nykyhetken kapselissa. Tien päällä voi tuntua, että kaikki tapahtuu tässä ja nyt, mutta kulkija altistuu koko ajan myös menneisyydelle ja tulevalle. Tiellä tuntuukin olevan yhtä aikaa monenlaisia, myös toisensa kumoavia funktioita. Siksi kulkijoiden kuvissa keskeinen kysymys liittyy vapauden ja vallan neuvotteluun ja sääntelyyn.¹¹

Oletan, että kulkijoiden representaatioista on luettavissa sekä elokuvan tekoaikaan liittyviä pelkoja ja toiveita että dystopioita ja utopioita. Siihen viittaa jo pelkkä yhteiskunnasta irtaantumisen kuvaus. Yhteiskunnallisiin instituutioihin, esimerkiksi Valtion elokuvataarkastamoon¹², kytköksissä olevana toimijana populaaria historiankirjoitusta rakentava elokuva on ainakin osittain vallitsevan kultusjärjestyksen ohjattavissa. Siksi road-elokuvankin luulisi lähtökohtaisesta vastahankaisuudestaan huolimatta olevan säänneltyä ja rajattua, mikä tarkoittaa myös ideologista ohjausta. Siis kun elokuva tarkastelee todellisuuden tuottajana ja muokkaajana, sen ei ajattele kuvaavan todellisia ihmisen olemassaolon ehtoja vaan sitä, miten todellisiin ehtoihin ja niiden haastamiseen fiktiossa suhtaudutaan (Comolli & Narboni 1992, 685).

Road-elokuvassa edessä oleva tie on määritelty muun muassa ei-kenenkään-maaksi ja välitulaksi (Dargis 1991, 16; Sargeant & Watson 1999, 12). Nämä viittaavat ihmismaantieteen *ympäristöpossibilismin* näkökulmaan, jonka mukaan kuka tahansa voi ottaa tien haltuun haluamallaan tavalla. Mutta voiko henkilö reagoida tiellä vastaan tuleviin asioihin miten tahansa? Road-elokuvassa onkin kiinnostavaa se, millaisena tien päällä oleva kuvataan silloin, kun hän on omillaan ilman yhteiskunnan eksplisiittisen ohjauksen

läsnäoloa. Toimiiko esimerkiksi Ritva (Ritva Vepsä) haluamallaan tavalla elokuvassa *Autotytöt* (1960), kun hänen elokuvan lopuksi nähdään palaavan liftausreissuilta kotiinsa, vai ohjaako joku tai jokin hänet kotiin?¹³

Tämänkaltaisiin tulkinnallisiin kysymyksiin vastattaessa on tärkeätä muistaa, että elokuva on audiovisuaalinen väline, siis visuaalisen lisäksi myös auditiivinen. Tulkinnan tekemiseen vaikuttavat siis kaikki elokuvassa nähtävä ja kuultava (ks. esim. Nichols 1981, 60). Siksi myös mainitussa *Autotytöt*-esimerkissä loppukohdauksen taustalla kuultava laulu voi muodostaa merkittävän, kenties jopa merkittävimmän osan tulkintaa. Kaikkien äänien (dialogi, musiikki, tehosteet) ja kuvassa nähtävän lisäksi myös elokuvan tekstin ulkopuoliset kontekstit, kuten markkinointi (esimerkiksi lajityypittäminen) sekä ensi-iltaa edeltävä ja seuraava julkinen keskustelu, saattavat ratkaisevasti vaikuttaa siihen, miten elokuva nähdään ja kuullaan. Vaikka en tarkastele tekijöiden mielipidettä, viittaan tekijöiden ensi-iltaa edeltäviin mediassa esittämiin lausuntoihin, jos ne liittyvät johonkin huomioon, joka nousee omasta tulkinnastani. Samasta syystä viittaan ensi-iltaa seuraaviin kritiikkeihin.

Vaikka kohteenani on laajasti ottaen kaikenlainen motorisoitu liikkuminen, rajaan tarkasteluni pääasiassa autolla liikkumiseen. Auto on elokuvan kanssa kenties yksi 1900-luvulla eniten havainnoimamme ja maailmassa olemistamme muuttanut väline. Auto on muuttanut maailmaa ja tapaamme havaita maailmaa 1900-luvun aikana niin ratkaisevasti, että autoa on pidetty ”kulutusmentaliteetin huippukohtana” (Lefebvre 1970, 100) sekä vuosisadan merkittävimpänä hyödykkeenä ja välineenä (Miller 2001, 1). 1900-lukua on nimitetty auton vuosisadaksi (Ross 1998, 19; Urry 2004, 27–28) ja amerikkalaista kulttuuria olemattomaksi ilman autokulttuuria (Urry 2000, 62). Auto on ristiriitainen väline, sillä se on yhtäältä tavara *par excellence* ja jokapäiväisten säänneltyjen tapojen jatkuvuuden ylläpitäjä, mutta toisaalta myös väline, johon on rakennut illuusio vapaudesta (Inglis 2004, 208). Luonnehdinnoissa ei ole kyse pelkästään autosta välineenä, vaan autoilukulttuurin aiheuttamien muutosten opettelusta, niin ajajalta kuin jalankulkijalta-

kin uudenlaista asennoitumista vaativasta infrastruktuurista ja yhteiskuntasuunnittelusta (ks. Toiskallio 2001, 7–8; Wollen 2002, 11; Urry 2004). Road-elokuvat ovat myös tämän muutoksen dokumentoijia ja rakentajia.

Auton tulo Suomeen oli verraten hidasta, mutta kun autoja alkoi tulla, ne muuttivat Tapani Maurasen (2001, 33) mukaan yhteiskuntaa kenties enemmän kuin mikään muu keksintö lukuun ottamatta sähköä. Auton historiasta on kirjoitettu melko paljon, mutta auton käytöstä, autoilusta, suomalaisessa kontekstissa taas on kirjoitettu vähänlaisesti. Suomalaisen autoilukulttuurin muutosta historiasta auton tuottamiin elämyksiin ja ympäristökysymyksiin käsitellään artikkelikokoelmissa *Sata lasissa* (Ismo Vähäkangas toim. 2000) ja *Viettelyksen vaunu* (Kalle Toiskallio toim. 2001).¹⁴

Liikennehistorian näkökulmasta auto on yhteiskunnallinen kuljetusväline, jolla liikutetaan ihmisiä ja tavaroita. Vaikka historiallinen näkökulma on yleisesti ottaen tärkeä, tässä ei ole niinkään tarpeellista kysyä sitä, milloin ensimmäinen auto tuli Suomeen. Kiinnostavaa kuitenkin on se, että auton keksimisestä (1885) kului viitisentoista vuotta ennen kuin ensimmäinen ”automobiili” saatiin Suomeen. Syitä oli varmasti monia, erityisesti autoille soveltuvien teiden puute ja se, että kukaan ei Suomessa myynyt autoja. (Mauranen 2001, 34–37.) Road-elokuvan kannalta autoilukulttuuri muuttui merkittävästi 1950-luvun puolimaissa samoihin aikoihin, johon sijoittuu uuden, kansainvälisyyteen ja kulutukseen suuntautuvan kulttuurisen nuoruuden synty. (Autoilukulttuurin muutoksista Yhdysvalloissa ks. Gartman 2004). Suomessa muutos auton liikkeeseen tapahtui erityisen laajamittaisesti vasta seuraavalla vuosikymmenellä, kun autojen saatavuus parani.

Kun nuoriso pääsi sotien jälkeen auton rattiin ensin Yhdysvalloissa ja myöhemmin muualla, auton avulla oli mahdollista erottautua vanhemmista, joille auto merkitsi pääasiassa kuljetuksen helpottumista (Sargeant & Watson 1999, 9). Yksi erottautumista korostava suomalainen esimerkki on elokuvan *Rakkaus alkaa aamuyöstä* (Jarno Hiilloskorpi, 1966) kohta, jossa toimittaja (Liisamaja Laaksonen) haastattelee voittoa haastattajaa (Esko Salminen) ja

pyytää tätä antamaan neuvon rallikusiksi haluaville. Lähikuvassa humaltunut rallisankari juo pokaalista, minkä jälkeen voiton merkkinä oleva seppel kaulassaan katsoo suoraan kameraan ja sanoo:¹⁵

Ensteks tarttee hankkii kaara. Faijalt. Sit kaahaa nii saamaristi. Nii, kuha ei tee ruumiita. (Nostaa etusormen pystyyn ja heristää sitä.) Ruumiita ei saa tehdä. Ruumiit ei sovi rallimiehelle. No niin, posottaa sen kun ruoti kestää. Se rupee kestää, kun ei funtsaa. Jos funtsaa niin on paras mennä maitokuskiks Valiolle. (Nauraa.) Loppu.

Rallisankarin ”neuvossa” suhde vanhempiin ei ole vapauttava, mutta esitetty auton käyttötapa on. Ensimmäisen merkittävän, sukupolvien välistä eroa kuvaavan valtavirran elokuvaesimerkin mainittuun ”funtsaamattomaan” ralliin antoi *Nuori kapinallinen (Rebel Without a Cause, Nicholas Ray, 1955)*, jossa autot tarjoavat mahdollisuuden ajankuluun ja vaaralliseen jännitykseen, kun pojat kilpailevat, kuka ajaa lähimmäksi kallion reunaa. Kisailu päättyy toisen pojan kuolemaan eli traagisella ja äärimmäisellä tavalla vanhempien kontrollista vapautumiseen.

Auto on olennainen väline modernisaatioon liittyvässä pyrkimyksessä ympäristön hallintaan, sillä auton avulla voidaan hallita etäisyyksiä ja siten tilaa. Auto on tärkeä väline myös statuksen kannalta siksi, että auton (ja ajokortin) omistaminen tarkoittaa aikuisuuteen liitettyä valtaa päättää omista menoistaan (vrt. esim. Shove 1998, 1). Tähän hallintaan kuuluu myös mahdollisuus käyttää autoa järjestyksen vastustamisen välineenä, jolloin sen voi tulkita liittyvän peliin, leikkiin tai vain ajan tappamiseen, kuten vaikka elokuvassa *Nuoruus vauhdissa (Vaala, 1961)*, jossa Rami (Rami Sarmasto) ja Anja (Anjukka Haahdenmaa) lähtevät ajelemaan pelkän ajelamisen vuoksi. Autolla ajaminen voi merkitä myös konkreettista lain ja järjestyksen vastustamista, kuten tositapahtumaan perustuvassa elokuvassa *Vaarallista vapautta (Veikko Itkonen, 1962)*, jossa nuoret yrittävät auttaa Neuvosto-Virosta Suomeen loikannutta miestä pääsemään turvaan Ruotsiin.¹⁶

Road-elokuvassa tielle lähtemisen syy ja erityisesti tie irtaantumisen oikeutuksen tai tuomitsemisen tilana ovat tärkeitä, mutta kulkijan luonnehtimisen kannalta merkittävin on loppuratkaisu.

Elokuvan loppu osoittaa sen, minkälaista suhtautumista tielle lähteneeseen, yhteiskunnan ytimestä irtaantuneeseen henkilöön ja hänen tiellä tekemiinsä tekoihin elokuva ehdottaa. Onpa loppu millainen hyvänsä, niin autoa ei ehkä voi koskaan kesyttää yhteiskunnallisilla keinoin, sillä niin voimakkaasti se liittyy varsinkin amerikkalaisessa mytologiassa yhteiskunnan kontrollista irtaantumiseen (Kalanti 2001, 183). Erilaisten autoon liitettyjen vapausrepresentaatioiden kierto populaarikulttuurin tuotteissa on iskostanut tuon myyttisen vapauden osaksi autoa ja tiekokemusta myös suomalaisessa elokuvassa. Siten road-elokuvaa voi pitää myös yhtenä amerikkalaisuuden levittämisen välineenä.

Elokuvat

Genre ja kapina

Suosituksen määritelmän mukaan genre-elokuvat ovat kaupallisia elokuvia, jotka toistaen ja varioiden kertovat tuttuja tarinoita tutuista henkilöistä tutuissa tilanteissa (Grant 2007a, xv). Tähän kovin yksinkertaistavaan ja vain näennäisesti kaksisuuntaiseen määritelmään sopivasti Judith Hess Wright (2007, 42–43) toteaa, että genre tarjoaa esittämiinsä konflikteihin yksinkertaisia ja taantumuksellisia ratkaisuja, jotka tuntuvat mahdollisilta ja loogisilta kolmesta syystä: 1) elokuvat eivät käsittele todellisia sosiaalisia ja poliittisia ongelmia suoraan, 2) elokuvat eivät sijoitu nykyisyyteen ja 3) toiminnan ympäristönä oleva yhteiskunta on yksinkertainen, ja se toimii elokuvassa pääasiassa pelkkänä taustana, jota vasten elokuvan esittämää ongelmaa käsitellään vain harvoin. Tätä seuraten voisi väittää, että klassiset genre-elokuvat eivät useimmiten ole yhteiskunnallisesti osallistuvia, vaan niiden maailma näyttää suljetulta ja olevan vailla yhteiskunnalliseen todellisuuteen osallistumisen vaatimusta.

Elokuvan esittämän maailman suhde aikansa todellisuuteen oli keskeinen ”uudelle elokuvalle” esitetty vaatimus suomalaisen elo-

kuvakulttuurin murroksessa 1950-luvun lopussa ja 1960-luvulla. Suomalaisen modernin road-elokuvan alku sijoittuu samaan murroskauteen, jossa se karttaa klassisten genrejen hermeettisyyteen taipuvaista perustaa. Siksi sitä voi tarkastella vanhasta irtaantumisen keinona.

Genren käsitteellinen määrittely on omanlaisensa kehätie. Andrew Tudorin (2003, 5) mukaan genren määrittämisen ongelma on juuri kehämäisyydessä, sillä voidaksemme puhua jonkun genren peruspiirteistä, on ensin tiedettävä, mistä genrestä puhutaan, ja jos-takin tietystä genrestä voidaan puhua vain, kun tiedämme sen peruspiirteitä, jotka taas on mahdollista tietää vasta, kun genre on nimetty. Tässä mielessä genret ovat aina keinotekoisia ja historiallisia, jälkikäteen määriteltyjä luomuksia (vrt. Altman 2002, 48–52). Tämä koskee myös road-elokuvaa.

Genret ovat usein yksinkertaistavia luokkia, joihin esitetään kuuluvaksi elokuvat, jotka voidaan ongelmattomasti sijoittaa johonkin ryhmään. Rick Altman (2002, 29) irvailee, että ”[k]oska genre ymmärretään kanavaksi, johon kaadetaan tekstuaaliset rakenteet, tuotanto, esittäminen ja vastaanotto, genretutkimus tuottaa tyydyttäviä tuloksia vain silloin, kun käsillä on oikeanlaista materiaalia” (ks. myös Tudor 2003, 5; Staiger 2003, 185–186). Kysymys on tutkimuksen yksinkertaistamisesta, jolla on ideologinen seuraus: ongelmallisia elokuvia ulos rajaamalla genre voi näyttää siltä, että sen kaikki elokuvat tukevat samaa ajatusta, kuten road-elokuva valitsevan järjestyksen vastustusta.

Esimerkiksi Peter von Bagh (2009, 417) toteaa, että ”[r]oad movien juuria voi seurata pitkin varhaista elokuvan historiaa”, mutta sen syntyyn ”tarvittiin täsmäkohdassa valmistunut elokuva”. Sellainen von Baghin mukaan oli *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969). Mainittu ”täsmäkohta” viittaa sekä Hollywoodin tuotannolliseen että yhteiskunnalliseen murrokseen, jota määrittää jyrkkä liberaalien ja konservatiivisten vastavoimien taistelu. Tällä perusteella von Baghin mukaan ei esimerkiksi pitäisi ”käyttää termiä elokuvista Tapahtuipa eräänä yönä, Vihan hedelmät, La Strada ja Mansikkapaikka”. Von Baghin esittämä rajausta on yksi esimerkki siitä, että

road-elokuvakin on teoreettinen genre, sillä siitä alettiin puhua vasta 1960-luvun lopussa.

Tie- ja ajokuvaukset ovat olleet osa Hollywood-elokuvaa alusta lähtien, mutta genrenä road-elokuva on sen varhain alkaneesta kehityksestä huolimatta pääasiassa sotien jälkeinen, liikkeen helpotumisen ja nopeutumisen olennaisesti määrittämän modernin kulttuurin ilmiö, joka liittyy jonkin asian vastustamiseen. Ehkä siksi *Easy Rideria* on tavattu pitää road-elokuvan genren aloittajana. Se on toki merkittävä alkupiste tai käännekohta road-elokuvan genressä, sillä se aloitti yhdessä pari vuotta aiemmin filmatun *Bonnie ja Clyden* kanssa road-elokuvan uuden, modernin vaiheen. Mainitut elokuvat ovat myös vanhan ja uuden Hollywoodin välisen rajankäynnin merkkipaaluja, sillä ne hylkäävät klassisen kerronnan näkymättömän kertojan ja passiivisen katsojan ideaalin ja tekevät kerrottansa ja välineluonteensa näkyväksi refleksiivisyydellään ja rikkomalla perinteisen jatkuvuuskerronnan ja ideologisen konstruoinnin mallin (esim. Schatz 1983, 21; 243; Laderman 2002, 44). Mutta irtaantumista ja matkantekoa kuvaavia elokuvia tehtiin kuitenkin 1930-luvulta lähtien – ja jossain mielessä road-elokuvia tehtiin jo elokuvan alkuvuosina 1800-luvun lopussa (ks. esim. Mazierska & Rascaroli 2006, 4).

Von Baghin lyhyt *Easy Rider* -esittely on oikeassa kuitenkin siinä, että genren yhteydessä kysymys ei niinkään ole siitä *mitä*, vaan *miksi* (ks. myös Kolker 2000, 11; Wood 2003, 62–63). Vastustusta ja kapinaa pidetään tavallisesti road-elokuvan perustana, mutta en usko road-elokuvan olevan pelkästään eksplisiittistä vastaelokuvaa, jollaisena sitä usein käsitellään, sillä kapinallisessakin road-elokuvassa voi olla tulkinnallisesti ristiriitaisia aineksia.

Road-elokuvan on vastustamisen näkökulmasta nähty eroavan muista genreistä siksi, että sen esittämä kapina on kirjaimellista eikä vertauskuvallista: kapina ja kulttuurikritiikki ovat road-elokuvassa ”eksplisiittisenä sisältönä” (Laderman 2002, 35–36). Näkemystä road-elokuvasta vastustavana ja siten reaktiivisena ja progressiivisena genrenä tukee se, että moderni road-elokuva alkoi Yhdysvalloissa riippumattomana, Hollywoodin klassisessa studiosys-

teemissä sotien jälkeen tapahtuneista muutoksista nousseena tuotantona (esim. Schatz 1993). Yksi merkittävä piirre on se, että uuden tekijä sukupolven elokuvien myötä amerikkalaisen road-elokuvan kerronnassa ja tyyliässä alkoi näkyä eurooppalaisen taide-elokuvan vaikutus. Thomas Elsaesser (2004, 334–335) nimittää tuota vaikutusta ”epäonnistumisen paatokseksi” (*pathos of failure*), jolla hän viittaa päähenkilön käyttäytymisen motivoimattomuuteen ja päämäärättömyyteen sekä elokuvien matkustusrakanteeseen.¹⁷

Eurooppalaisen taide-elokuvan vaikutus ja Elsaesserin mainitsema ”epäonnistumisen paatos” näkyivät alusta lähtien myös suomalaisessa road-elokuvassa. Vaikka elokuvaa ympäröivä yhteiskunta oli 1950-luvun lopun Suomessa erilainen kuin 1960-luvun loppupuolella jyrkän kahtiajaon Yhdysvalloissa, niin Kassilakin teki *Lasisydämensä* sukupolvet ja poliittiset arvomaailmat vastakain jakaneessa ilmapiirissä. Siten sen syntyyn vaikutti myöhempien yhdysvaltalaisien elokuvien tapaan rajoitusten ja vapauden kaipuun ristiveto, joka pakottaa liikkeeseen.

Barbara Klingerin (2007, 78–83) mukaan valtavirran genre-elokuva voi olla progressiivinen, jos se poikkeaa sisällöllisen vastustuksen lisäksi klassisen kerronnan tarkasti määritellyn kausaalisuuden ja onnellisen lopun perustasta myös joidenkin tekstuaalisten piirteiden takia. Tämän mukaan progressiivisuus tarkoittaa klassisen elokuvan ”todellisuuden” kuvaamisen konventionaalisten keinojen haastamista. Haastavia genrejä Klingerin mukaan ovat film noir, 1950-luvun melodraama, 1970-luvun kauhuelokuva sekä eksploitaatioelokuvat, jotka kaikki refleksiivisyydellään muovavat ja rapauttavat systeemiä sisältä päin.

Klingerin (ibid., 81–90) käsittelemiä progressiivisiä genrejä yhdistää usein pessimistinen, ”synkkä, kyyninen, apokalyptinen ja/tai erityisen ironinen” maailmankuva, valtavirtaelokuvan positiivisena pitämien arvojen ja sosiaalisten instituutioiden, erityisesti lain ja perheen, vastustamisen teema, ideologisten vastakohtien ja jännitteiden paljastaminen ja korostaminen kerronnan muodossa ja tyyliässä, itsereflektiivisyyden ja muodollisen liioittelun korostama visuaalisen tyylin merkitys sekä henkilö hahmojen konstruktivisen

representaatioluonteen osoittaminen seksuaalista stereotyyppittämistä painottamalla. Progressiivinen genre on kuitenkin käsitteenä häilyvä, sillä usein klassisesta kerronnasta poikkeavien tekstuaalisten merkitsijöiden kumouksellista voimaa liioitellaan ja valtavirran kykyä ja halua kerrontaa uudistavaan neuvotteluun aliarvioidaan. On muistettava, että yhden valtastrategian mukaisesti esimerkiksi road-elokuva voi myös ylläpitää dominoivaa systeemiä edistämällä sellaista kapinaa, jonka voi ja joka pitää eliminoida, jotta järjestys palautuisi.

Progressiivisuus on edistystä vain silloin, kun se on dominoivaa järjestystä ja tapaa vastustavaa. Vastustuksen kohteen määrittäminen ei aina ole helppoa. Kun hyväksyy sen, että vastustaminen on aina säänneltyä, niin road-elokuvassa kiinnostavaa on se, missä ja miten sääntely kulkijoihin vaikuttaa. Jaan road-elokuvan vastustamisen kolmeen toisiinsa vaikuttavaan tasoon, kerrontaan ja estetiikkaan, tyyliin sekä speaktaakkelin metatasoon. Ensiksi road-elokuvaa määrittää vastustamisen eetos, joka sisällön lisäksi ilmenee klassisen kerronnan päämäärätietoisena, jatkuvuuteen perustuvan toiminnan logiikan kyseenalaistavana kerrontana ja estetiikkana. Toiseksi vastustamista osoittaa kulkijan yksilöllisyyteen ja vapauspyrkimykseen liittyvä tyyli, jota voi sanoa eettiseksi näkökulmaksi. Vastustuksen estetiikka kytkeytyy erityisesti konventionaalisuutta kyseenalaistavaan avantgarde-elokuvaan ja vastustuksen etiikka Marxista lähtevään kapitalismikriittiseen vieraantuneen maailmassa olemisen määrittelyyn. Sen lähtökohta on ihminen, joka toisille esineitä ja voittoa tuottaessaan redusoituu työtä tekeväksi koneeksi ts. esineeksi, joka vieraantuu ihmisyydestä ja itsestään (ks. Marx 1844, 14–22; 63–81). Kolmas vastustamisen taso on speaktaakkelin metatasoon liittyvä yhteiskuntateoreettinen ulottuvuus, joka kytkee elokuvan selvemmin ulkomaailmaan ja tekoaikaansa. Guy Debordin speaktaakkelin kritiikissä esteettinen ja eettinen näkökulma, katseelle konstruoitu ”todellisuus” ja tuon ”todellisuuden” kyseenalaistaminen, limittyvät toisiinsa.

Suomessa modernin road-elokuvan alku sijoittuu Ranskan mallin mukaisesti jo 1950- ja 1960-luvun vaihteeseen. Kun Matti Kas-

sila vuonna 1959 teki ensimmäisen suomalaisen modernin road-elokuvan, sen tuotti Kassilan ja kuvaaja Osmo Harkimon suurista yhtiöistä riippumaton Kassila & Harkimo.¹⁸ *Lasisydän* enteili uudenlaista, kevyempää tuotantotapaa, sillä sen kuvausryhmä oli erittäin pieni (ohjaajan ja kuvaajan lisäksi vain järjestäjä ja yleisapulainen). Tuotantotapa vaikutti siihen, mitä ja miten Kassila halusi ja pystyi tekemään. Eron tekeminen aiempaan elokuvaan oli tietoista, sillä hänen sanojensa mukaan tarkoitus oli ”vapautua juonen tiukasta pakkopaidasta, vapauttaa kuva ja ääni uuteen ilmaisuun vapaan assosiaation kautta” (Kassila 1995, 207). Tarkoitus oli siis vapautua studion vallasta, elokuvateollisuuden ja pääoman kehyyksen rajoittavista malleista ja konventioista.

Mikään tyyli tai genre ei kuitenkaan ole täydellinen vapauttaja, vaikka se aiempia kertomisen ja esittämisen tapoja kyseenalaisitaisikin. Road-elokuvallakin on omat konventionsa, joiden luulisi ohjaavan sen progressiiviseksi luonnehdittua diskurssia. Ladermanin (2002, 37) määrittelyn mukaan road-elokuvia ovatkin juuri ne, joissa ei integroiduta takaisin dominoivaan järjestykseen vaan joissa levoton kulkeminen määrittää elokuvaa myös sen lopussa. Siksi hän pitää road-elokuvia Klingerin esimerkkejä ”aidommin progressiivisinä”.

Olen Ladermanin kanssa samaa mieltä, sillä road-elokuvan tarkastelussa hänen elokuvan loppua painottava tai ainakin siihen viittaava näkemyksensä on välttämätön. Eri mieltä olen kuitenkin siitä, millainen road-elokuvan loppu saa olla, jotta se olisi progressiivinen. Road-elokuvassa *irrallaan* tai jostakin syystä *paossa* tehty matka on merkittävä varsinkin representaation ideologisuutta ja valintojen poliittisuutta tarkasteltaessa riippumatta siitä, miten elokuva päättyy. Siis vaikka kulkija integroituisi vapaaehtoisesti takaisin vallitsevaan järjestykseen, paluuta edeltävä matka vaikuttaa elokuvan diegesiksessä henkilön matkan jälkeiseen elämään (vaikka sitä ei aina selvästi esitetäkään) sekä asettuu välttämättömäksi elokuvan lopusta tehtävän tulkinnan taustaksi.

Loppu painottaa tuotannon näkökulmasta tietyssä historiallisessa tilanteessa tiellä koetun merkitystä kulkijalle ja yhteiskunnalle.

Näin loppu osoittaa sen, mitä tielle lähteneistä ja heidän toimintaan tulisi ajatella. Koska road-elokuva poikkeaa muista genreistä, myös niiden loppuratkaisujen luulisi eroavan tulkintamahdollisuuksiltaan muista. Tästä huolimatta oletan, että elokuvat eivät tarjoa kulkijoiden ratkaisuista kovinkaan omaehtoista kuvaa, vaan heidän esitetään todennäköisimmin käyttäytyvän lopulta totuttujen, ulkopuolelta määrättyjen, yhteiskuntajärjestyksestä seuraavien mallien mukaisesti. (Road-elokuvan loppuja käsittelen erityisesti viidennessä luvussa.)

Ovatpa loput millaisia hyvänsä, road-elokuvat eroavat muista genreistä erityisesti siksi, että ne sijoittuvat yleensä tekohetkensä nykyaikaan, jossa niiden esittämät henkilöt tavataan koodata jollain lailla kapinallisiksi.¹⁹ Ajankohtaisuus ja nykyhetken painotus korostavat myös muista genreistä poikkeavaa yhteiskuntasuhteen kuvausta. Road-elokuvassa sosiaalisten ja poliittisten olosuhteiden tai ongelmien esiin nostaminen on usein eksplisiittistä. Esimerkiksi *Muurahaispolku* (1970) alkaa liikkuvan auton sisältä kuvatulla otoksella, jonka aikana kuulemme autoradiosta ajankohtaisia uutisia: ”Pekingin radio väitti varhain tänä aamuna, että Neuvostoliitto jatkaa vahvistusten siirtämistä raja-alueelle [- -].” Yhteiskunta voi näyttäytyä nykyhetken painotuksesta huolimatta myös pelkkänä aikalaisuutta korostavana tulkinnan kehyksenä, joka ei eksplisiittisesti sido elokuvaa mihinkään yhteiskunnan vallitsevaan virtaukseen. Näin on esimerkiksi juuri *Muurahaispolussa*, jossa ei alun radioutusten jälkeen vastaavaan tapaan eksplisiittisesti viitata ajan yhteiskuntaan.

Olen valinnut ja rajannut tarkastelemieni näytelmäelokuvien²⁰ joukon aineistolähtöisesti. *Suomen kansallisfilmografian* (osat 3–12, vuodesta 1947 vuoteen 2000) elokuvien sisältöselosteita luki-
malla rajasin ensimmäisen laajan elokuvajoukon. Uskon, että jos tiellä ja kulkemisella olisi elokuvan tarinan kannalta merkitystä, se näkyisi myös kansallisfilmografian sisältöselosteissa. Olen rajannut aineistoni kahden periaatteen mukaisesti. Ensimmäistä rajausperustelua nimitän dramaturgiseksi periaatteeksi. Sen mukaan elokuvassa täytyy olla joku tiellä matkalla johonkin niin, että matkalla,

tiellä tilana ja tiellä kuvatuilla tapahtumilla on erityistä merkitystä elokuvan tarinan kannalta.

Katsottuani kansallisfilmografian sisältöselosteiden ehdottamat elokuvat väitöskirjani aineistoksi muodostui kaiken kaikkiaan 66 näytelmäelokuvan joukko. Laajaa aineistoa rajasin paremmin hallittavaksi toisen, geneerisen periaatteen mukaisesti: keskeisenä tutkimuskohteena olevia road-elokuvia aineistossa on 24. Niitä ovat *Lasisydän* (1959), *Autotytöt* (1960), *Tyttö ja hattu* (1961), *Kesäkapina* (1970), *Muurahaispolku* (1970), *Narrien illat* (1970), *Lampaansyöjät* (1972), *Jäniksen vuosi* (1977), *Voi juku – mikä lauantai* (1980), *Syöksykierre* (1981), *Ajolähtö* (1982), *Aidankaataajat* (1982), *Arvottomat* (1982), *Jon* (1983), *Rosso* (1985), *Leningrad Cowboys Go America* (1989), *Hysteria* (1991), *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (1993), *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994), *Neitoperho* (1997), *Hiekkamorsian* (1998), *Highway Society* (1999), *Menolippu Mombasaan* (2002) ja *Honey Baby* (2004). (Elokuvien filmografisista tiedoista ks. lähdeluettelo.)

Road-elokuva on genrenä häilyvä, sillä ajokohtauksia voi olla minkä lajityypin elokuvissa tahansa eikä ole yksiselitteistä vastausta siihen, kuinka paljon mukana on oltava ajamisen kuvausta, jotta elokuvaa voisi nimittää road-elokuvaksi. Yksi esimerkkipari määrittämisen vaikeudesta ja tulkinnallisuudesta on *Jon* (Jaakko Pyhälä, 1983) ja *Ariel* (Aki Kaurismäki, 1988). Näistä tarkastelen road-elokuvana *Jonia*, mutta *Arielia* en, vaikka elokuvat ovat rakenteellisesti samankaltaisia: molemmissa on yksi merkittävä, henkilön uuteen paikkaan vievä ajojakso elokuvan alussa. Molemmissa ajokaksot toimivat *genreristeyksinä*, joissa genren tarjoama mielihyvä ja kulttuurin vaatimukset asettuvat vastakkain (Altman 2002, 178–179). Andrew Nestingenin (2006, 287–289) mukaan *Arielin* alku on genreristeys, jossa Taiston (Turo Pajala) elokuvan alussa isältään saamat avo-Cadillacin ”avaimet johdattavat road-elokuvan semantiikkaan”. Sama pätee *Joniin*, jonka alussa linja-auton kyydistä myöhästynyt Jon (Kari Väänänen) pääsee Tekstiili-Kettusen (Juhani Tuominen) avo-Cadillacin kyytiin, mikä tekee *Arielin* tapaan tilanteesta ympäristöön nähden nyrjähtäneen ja humoristisen. Minul-

le *Jonin* ja *Arielin* ero suhteessa road-elokuvaan on liikkeen suunnassa ja siitä johtuvassa irrallisuudessa. *Arielissa* liike suuntautuu pohjoisen kaivostyöläisten pienyhteisöstä Helsinkiin ja järjestyksen ulottuville ja *Jonissa* Suomesta Pohjois-Norjaan, kalatehtaan ja pienen kylän irrallisuuden ja ulkopuolisuuden määrittämään yhteisöön.

Arielin ja *Jonin* alun vertaaminen osoittaa sen, että aineiston muotoutumiseen ja painotuksiin vaikuttaa aina näkökulma, josta elokuvia tarkastellaan. Siksi aineisto voisi toisin painotuksin muotoutua toisenlaiseksi. Minun tutkimuskohteenani ovat tie ja kulkija nimenomaan road-elokuvissa, joissa tie ja irtaantumisen mahdollisuus vaikuttaa henkilön elämään koko elokuvan ajan. Road-elokuvien ulkopuolelle rajaamani 42 elokuvaa, joissa on tielle sijoittuvia kohtauksia, ovat yhtä kaikki tärkeitä, sillä vaikka joku elokuva olisi mukana vain yhden esimerkin vuoksi, se saattaa valaista merkittävästi analyysiäni joko sitä tukien tai kyseenalaistaen.

Historiallisen järjestyksen mukaan aineistoni ensimmäinen eli vanhin elokuva on Matti Kassilan ohjaama *Lasisydän* (1959) ja viimeinen eli uusin Pekka Lehdon ohjaama *Game Over* (2005). Ensimmäisen ja viimeisen elokuvan välillä on tapahtunut muutoksia niin elokuvan sisällössä, muodossa kuin audiovisuaalisessa tyylissä. Elokuvat eroavat toisistaan ensiksikin siksi, että *Lasisydän* on road-elokuva mutta *Game Over* ei. Sen kuulumista aineistooni ei motivoi genre vaan se, että sen tarinassa auto liittyy olennaisesti päähenkilön elämäntapaan ja identiteettiin sekä laajemmin yhteiskunnassa ja kulutuskulttuurissa tapahtuneisiin muutoksiin. *Game Over* kuvaa 2000-luvun kontekstissa sellaista auton merkitystä, johon Henri Lefebvre (1971, 100) olisi 1960-luvulla voinut viitata nimittäessään autoa ”esineiden esineeksi” (the epitome of ’objects’) ja ”tärkeimmäksi esineeksi” (the Leading-Object), koska se vaikuttaa monella tavalla ohjaten ympäristöön ja ihmisten käyttäytymiseen.

Kohde-elokuvat jaan kuuteen ajanjaksoon. Ne näyttäytyvät murrosvaiheina, joissa yhteiskunnallisen ja kulttuurisen todellisuuden olosuhteet vaikuttavat elokuvan sisältöön niin, että nousee tar-

ve paon fantasiaan, joka elokuvassa reaalistuu tielle lähtemisenä. On esitetty (esim. Laderman 2002), että road-elokuvassa tielle lähtöön liittyy aina potentiaalisesti kritiikki sitä paikkaa ja aikaa kohtaan, josta lähdetään. Tällöin kritiikki kohdistuu todennäköisimmin joihinkin ajassa ilmeneviin yhteiskunnallisiin ja/tai kulttuurisiin kehityskulkuihin, jotka määrittävät taakse jäävän paikan luonnetta ja maailmassa olemista yleensä.

Elokvien kuvaamia tilanteita voi tätä vasten tarkastella sekä ritualistisena ongelman käsittelynä että ideologisena ohjauksena. Näkökulmia ei kuitenkaan voi järkevästi erottaa toisistaan siksi, että molemmat ovat jossain mielessä sulkeisia ja deterministisiä (vrt. Laine 2001, 33). Rick Altman (2002, 43) huomauttaa myös road-elokuvaan osuvasti, että ritualistisen näkökulman yhteydessä ei voi unohtaa ideologista näkökulmaa: molemmat ovat mahdollisia, mutta ero on siinä, että kun ritualisti tulkitsee elokuvan kerronnallisia tilanteita kuvitteellisina ratkaisumalleina olemassa oleviin yhteiskunnallisiin ongelmiin, niin ideologiaa painottavasta näkökulmasta samat tilanteet nähdäänkin vääränlaisina, harhaanjohtavina ratkaisuuina, joissa hyödyn saaja on vallitseva yhteiskuntajärjestelmä. Genren kaikenkattavaa tuttuutta korostava näkemys johtaa helposti ajattelemaan genreä taantumuksellisena, dominantin järjestyksen pönkittäjänä. Useat genrekritikot (esim. Schatz 1981; Grant 2007) pitävätkin järjestyksen ylläpitoa genren toistuvuuden keskeisenä funktiona.

Thomas Sobchackin (2003, 103–105) mukaan genren olemassaolon oikeuttaa sen ”luontaisen ideaalimuodon” toistuvuus. Siinä keskeistä on tarina, jonka mahdollinen suhde ulkomaailmaan on toissijaista siksi, että genre-elokuva ei ole ”todellisuuden” vaan genren imitointia. Sobchackin näkemys väheksyy elokuvan merkitystä, sillä vaikka elokuvaa toki katsotaan suhteessa edeltävien elokuvien muodostamaan odotushorisonttiin, niin ulkomaailman mittaaminen tekee elokuvasta hermeettisen konstruktion. Väitän, että vaikka road-elokuvallakin on toistuvat konventionsa, se on poikkeuksellinen genre, joka ei yksiselitteiseen, kaavojen tai minkään sille ”luontaisen ideaalimuodon” mukaiseen järjestyksen pönkityk-

seen taivu. Koska road-elokuvan tie on irtaantumisen tila, tiellä tapahtunut on välttämättä merkittävä tekijä myös elokuvan lopussa, jonka oletan tarjoavan mahdollisuuden niin vallitseville yhteiskuntajärjestyksestä kuin elokuvan kerrontajärjestyksestä vastustaville tulkin- tamahdollisuuksille.

Kuusi keskeistä yhteiskunnallista ja kulttuurihistoriallista ajanjaksoa sekä niistä nousevaa ja/tai niitä käsittelevää ja muovaavaa road-elokuvaa sijoittuvat vuosikymmenten vaihteiden molemmille puolille. Keskeisiä ajanjaksoja, 1950-luvun loppua, 1960-luvun alkua, vuotta 1970, 1980-luvun alkua, 1990-luvun loppua ja 2000-luvun alkua, määrittävät erilaiset kehykset. Vuoden 1959 *Lasisydämen* ja vuoden 2002 *Menolippu Mombasaan* -elokuvan välissä on tapahtunut useita muutoksia, jotka vaikuttavat elokuvien tekemiseen ja vastaanottamiseen. Koska suomalaista road-elokuvan tutkimusta ei aiemmin ole tehty, keskityn ensisijassa tarkastelemaan eri aikoina tehtyjen road-elokuvien irtaantumiskuvausten suhdetta jatkuvuuteen. Elokuvien moninaisten kontekstien erilaisuuden eksplisiittinen tarkastelu on myöhemmän tutkimuksen tehtävä. Jokaisesta ajanjaksosta tarkasteluni keskeisenä esimerkkinä on yksi tai kaksi elokuvaa, joihin muut saman ajanjakson elokuvat vertautuvat eri tavoin. Koska vuosi 1970 ja 1980-luvun alku ovat tutkimusajanjaksoni suurimmat road-elokuvien ensi-iltatihentymät, analysoin niistä seikkaperäisemmin kahta elokuvaa. Keskeisiä analyysikohteita on kahdeksan. Ne ovat ensimmäinen suomalainen moderni road-elokuva *Lasisydän* (Matti Kassila, 1959), nuoren tytön irtaantumiskuvaus *Tyttö ja hattu* (Aarne Tarkas, 1961), nuorenparin paoksi muuttuvaa ajelua kuvaava *Muurahaispolku* (Aito Mäkinen ja Virke Lehtinen, 1970), kulutusyhteiskuntaa eksplisiittisesti kritisoiva *Kesäkapina* (Jaakko Pakkasvirta, 1970), tulevaisuuteen liittyvää ahdistusta käsittelevät *Syöksykierre* (Tapio Suominen, 1981) ja *Ajolahti* (Mikko Niskanen, 1982), naista tiellä ja vastakertomuksen mahdollisuutta käsittelevä *Neitoperho* (Auli Mantila, 1997) sekä miehen kriisiä kuvaava *Menolippu Mombasaan* (Hannu Tuomainen, 2002).

Mainituista elokuvista käy ilmi, että road-elokuvan nimi on usein metaforinen. Metafora viittaa tavallisimmin elokuvan päähenkilön tai -henkilöiden elämäntilanteeseen, kuten nimessä *Ajolahti*. Elokuvan alussa armeijasta vaputuvilla pojilla on tulevaisuus edessään, mutta pesäpallon liikkumisen pakkoa osoittavan ajolahtötilanteen tapaan heidän on pakko lähteä. *Ajolahti* on samassa esimerkki siitä, että road-elokuvien metaforiset nimet tapaavat myös kytkeytyä laajempaan, tekoajan yhteiskunnan kehukseen. Elokuvan nimi on merkittävä siksi, että se on tavallisimmin ensimmäinen kehys, joka ohjaa katsojan tulkintaa elokuvan sisällöstä ja luonteesta. Nimi on yksi osa elokuvan merkitykselliseksi rakennettua konstruktiota, ja tässä tutkimuksessa käsittelen elokuvia nimenomaan konstruktiona, jotka ovat sekä oman aikansa tuotteita että asenneilmaston rakentajia. Elokuviiin vaikuttavat monet niitä ympäröivät asiat, mutta yhtä lailla ne vaikuttavat tekoympäristöönsä.

Road-elokuva ja tiekuva

Kuten olen jo todennut, road-elokuva on häilyvärajainen lajityyppi. Ehkä sille on siksi useimmiten tyydytty muotoilemaan jonkinlainen laeva määrittely. Useiden määritelmien mukaan road-elokuva keskittyy vailla päämäärää kulkevien henkilöiden kuvaukseen (esim. Eyerman & Löfgren 1995; Cohan & Rae Hark 1997; Laderman 2002). Road-elokuvan määrittely on usein myös ohitettu toteamalla se hybridiksi, jossa on monien genrejen piirteitä (ks. Morris 2006, 147–148). Jotkut eivät pidä sitä genrenä lainkaan, vaan vaikka vain lännenelokuvan alagenrenä (Wood 2007, xii).

Hollywoodissa ensimmäisenä road-elokuvana on totuttu pitämään Frank Capran elokuvaa *Tapahtuipa eräänä yönä* (*It Happened One Night*, 1934). Sitä on Howard Hawksin *Primadonnan* (*Twentieth Century*, 1934) ohella pidetty myös screwball-komedian aloittajana (esim. Thompson & Bordwell 1994, 254). Screwball-komedian perusprojektina on heteroseksuaalinen integraatio, jossa taloudellisesti ja sosiaalisesti eri lähtökohdista tulevat mies ja nai-

nen saavat romanttisen hupailun jälkeen toisensa. Samaa ajatusta seuraa tavallaan myös *Lasisydän* (1959), ensimmäinen suomalainen road-elokuva, jossa lasitaiteilija ja turistibussin opas saavat toisensa.

Road-elokuva on tiekuvaston perusgenre, mutta kiinnostavia tiekuvia on muissakin elokuvissa, kuten jo edellä mainitut Capran ja Hawksin esimerkit osoittavat. Yksi ainoa tielle tai autoon sijoitettava kohtaaminen voi jossain tapauksessa luonnehtia henkilöä tai hänen mielipidettään erityisen voimakkaasti. Tiehen liittyen myös auto on elokuvassa kuin elokuvassa osoittautunut merkittäväksi, jopa genreerisesti hybridisoivaksi tilaksi. Robert Kolker (2000, 41) epäilee, että melkein jokaisessa elokuvassa jokin merkittävä dialogi käydään autossa. Yksi näytelmäelokuvien toistuva kuva onkin konepelliltä tuulilasin läpi kuvattu *kahdenkuva*²¹, otos auton etupenkilä istuvista ihmisistä, jotka tuulilasi kehystää olemaan kaksin. Esimerkiksi Aki Kaurismäellä tällainen autossa istuvia ihmisiä esittävä kuva esiintyy niin monessa elokuvassa (esim. *Ariel* 1988; *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* 1993; *Mies vailla menneisyyttä* 2002; *Laitakaupungin valot* 2006; *Le Havre* 2011), että sitä voi melkein pitää yhtenä hänen perusotoksenaan, jolla on muutakin merkitystä kuin esittää ihmisten liikkuvan autolla paikasta toiseen.

Erotan aineistossani toisistaan road-elokuvan (24) ja *tiekuvan* (42), joista ensimmäistä määrittävät genrekonventiot ja jälkimmäistä elokuvan tarinan tai henkilön ymmärtämistä merkittävästi tukeva ajokohtaaminen. Kohdeaineistoni road-elokuvien tukena käytän siis esimerkkeinä elokuvia, joissa on jonkun teeman kannalta merkittävä tiekuva. Esimerkiksi elokuvan *Vain neljä kertaa* (Aito Mäkinen & Virke Lehtinen, 1968) ainoassa merkittävässä autoilukohdauksessa naisiin menevä laivainsinööri Lasse (Esko Salminen) palaa kotiin vaimonsa luo ja huomaa joutuvansa kuljettamaan lastenvaunuja autonsa katolla. Pienen vastustelun jälkeen lastenvaunut auton katolla osoittavat, että Lasse ei ole riippumaton toimissaan. Sitä korostetaan humoristisella lähikuvalla auton katolla keikkuvista vaunuista: vaimo on poistanut autosta Lassella siihen usein liitetyn miehisen vapauden mahdollisuuden.

Yleisyyden jatkumossa tiekuva määrittää road-elokuvaa, minkä takia sitä voi pitää road-elokuvan kehyksenä. Road-elokuvan erityisyys tiekuvaan nähden on siinä, että road-elokuvassa tiekuvat ja motorisoidun liikkumisen tarve määrittävät henkilön maailmassa olemista läpi elokuvan, mikä korostaa levottomuuden ja rauhattomuuden tunnetta. Road-elokuvan genrestä voi omaksi alalajikseen rajata elokuvat, joista on tulkittavissa jonkinlaisen yhteiskunnallisen tai kulttuurisen järjestyksen itsestäänselvyyden, ohjaavuuden ja sääntelyn vastustus. Lähes jokaisessa road-elokuvassa tielle lähtemiseen kuitenkin liittyy jonkinlainen vastustaminen, josta jo lähteminen itsessään on osoitus.

Elokuvassa voi myös olla paljon tiekuvastoa ilman, että elokuvaa liikkumisen alueen suppeuden takia voi pitää varsinaisena road-elokuvana. Tällainen on esimerkiksi *Syöksykierre* (Tapio Suominen, 1981), jossa ajetaan pääasiassa pienen pohjoisen kylän hiekkateitä. Se tarjoutuu kuitenkin niin voimakkaasti katsottavaksi road-elokuvalla ominaisen välitilan kuvauksena, että sitä voi perustellusti tarkastella road-elokuvana pienoiskoossa. Siksi se on myös toinen keskeinen analyysikohteeni 1980-luvun alun elokuvista.

Road-elokuvassa tie on liikkeen ja mahdollisuuksien tila, jossa kulkijan käytös viittaa sekä elokuvan alun tielle lähtemiseen että elokuvan loppuun. Kerronnan keskikohtana tie on merkittävä siksi, että sekä alku että loppu saavat merkityksensä tien tapahtumien kautta. Elokuvan luennan kannalta loppuratkaisu on kuitenkin keskeinen, sillä se antaa ymmärtää, miten henkilön tiellä tekemät teot ja ajatukset kehystetään ja suljetaan, eli mikä on niistä seuraava ”tuomio”. Esimerkiksi tietynä yhteiskunnallisena hetkenä oikean tai väärän toimintatavan esittämisen kannalta viimeinen sana sanotaan lopussa. Richard Neupertin (1995, 32) sanoin elokuvassa ”loppu on kaikkien kerronnan tekijöiden lopullinen tuote” ja siten ”loppullinen osoitus katsojalle siitä, että tarina voi ratketa ja kerronnan diskurssi sulkeutua”. Siksi se, miten road-elokuvat loppuvat ja asemoivat katsojansa, on elokuvien ideologisen virityksen tarkastelussa keskeinen kohteeni.

Kehykset

Tarkastelen elokuvan tiellä olevaa kulkijaa konstruktiona, josta on luettavissa sekä tielle lähtemiseen (tien alku), tien päällä olemiseen (tie ja tiellä taas) että elokuvan tien loppuun (tien pää) liittyviä väitteitä ja oletuksia. Alun, keskikohdan ja lopun välillä sävy saattaa muuttua, mutta siitä, miten elokuva asemoi katsojansa, on oletettavasti tulkittavissa joko positiivinen tai negatiivinen suhtautuminen kulkijaan ja hänen irtautumiseensa ja yhteiskuntajärjestystä mahdollisesti haastaviin toimiinsa. Elokuva on – Teresa de Lauretis (2004, 103) lainaten – historiallinen ilmiö, jota ”halkovat ideologiset efektit, joita se omalta osaltaan itsekin tuottaa”. Kiinnostava, tarkasteluni teoreettiseen kehykseen johdettava, autoilukulttuuriin liittyvä esimerkki ideologisista efekteistä on elokuvan *Mustaa valkoisella* (Jörn Donner, 1969) prologi. Siinä naistenlehteä edustavan voice-over-kertojan offscreen-ääni esittelee elokuvan päähenkilön Juha Holmin (Jörn Donner) perheen elämäntilanteen kulutushyödykkeisiin kytkettyvän maailmassa olemisen kautta.

Tämä on Juha Holmin maailma. [PLK edestä. Juha kirjoittaa pöydän ääressä.]

Juha, 36 vuotta, menestyvä liikemies, Arctis Osakeyhtiön Helsingin myyntikonttorin johtaja, valittiin äskettäin vaimoineen [PLK. Katsoo suoraan kameraan. Kuva tiltaa hitaasti yllä olevaan seinäkelloon.]

ja lapsineen lehtemme järjestämässä kilpailussa vuoden perheeksi. [LK takaa. Juha Holm työpöytänsä ääressä. Ottaa pöydältä vaimonsa ja lastensa kuvat käteensä.]

Juha Holmin perhe on onnellinen, tasapainoinen, suomalaisen keskiluokan malliperhe. [Voice-over-kertojan edustaman lehden kuvaustilanne Holmin kotona. Ensin koko perhe, sitten Juha ja hänen vaimonsa poseeraavat yhteisissä kuvissa.]

[- -]

Anja-rouva, 33 vuotta, on diplomiekonomi ammatiltaan, mutta muutama vuosi sitten hän jätti toimensa perheen hankittua rivitalo-osuuden Helsingin Lassimäestä ja omistautui yksinomaisesti kodinhoidolle. [Kuvaa perheen aamiaispöydästä, jossa koko perhe on paikalla.]

[- -]

Holmien koti on ennen kaikkea koti. Holmien keittiö on täysin koneistettu. Keittiökojeet auttavat tekemään jokapäiväiset askareet helpoiksi. [Lähikuvia kodin kulutushyödykkeistä, erityisesti kodinkoneista. Ensimmäisenä kuvassa näkyy televisio.]

[- -]

Autoja perheellä on kaksi. Juhalla on firman puolesta Volvo 144 Sport, nelivaihteinen, erittäin tilava ja sopiva Juha Holmin pitkillä työmatkoilla. [Taustaaänä mottorin pärinää, kaasutusta. ELK auton yksityiskohdista: etusäleikkö, ajovalot, Volvon logo, Volvon mallikilpi, pölykapseli.]

Anja-rouvan shopping-auto on pieni, ketterä Datsun Bluebird, jota hän säännöllisesti pesee talon edustalla. [ELK sivulta ja kojelaudasta.]

Esimerkki kuvaa toimeentulevan modernin perheen, jossa kaikki tuntuu olevan stereotyyppisesti tukemassa patriarkaalisuuden yhteiskunnan jatkuvuutta. Median, tässä naistenlehden, diskurssissa esitettyä Juha Holmin ja hänen perheensä elämä näyttäytyy spektakelisoituna kulutustavaroiden tiivistymänä, jonka huipentumana ovat ”täysin koneistettu” keittiö sekä se, että ”autoja perheellä on kaksi”. Perheen äidin auto on vielä ”shopping-autoksi” kuvailtuna valjastettu kulutuksen kierron ylläpitoon. Prologi on paitsi tavaroiden niin myös representaatioiden yhdistelmästä rakentuva merkitysten tiivistymä, pinnan kuvailuun jäävä, valheelliseksi osoittautuva speaktaakkeli: elokuvan tarina asettuu prologin spektakelisoituneen aselman antiteesiksi osoittaessaan Juhan ja ”Anja-rouvan” suhteen ongelmalliseksi ja riitaisaksi. Tavarat ovat tulleet ihmissuhteiden väliin. Juhan ja hänen vaimonsa väliin on tullut myös Maria (Kristiina Halkola), joka on Juhalle vain tyydytystä tarjoava tavara muiden tavaroiden joukossa. Juhan ja Mariankin välissä on kultuskulttuuri korosteisesti Marian ryhdyttyä valokuvamalliksi.

Autonkäytön kannalta esimerkissä on huomattavaa, että vaikka naisella on oma auto, autonkäytön funktioissa on voimakas sukupuoliero. Perheen isällä on pitkiä työmatkoja (liikettä), kun taas äiti pesee (liikkumatonta) autoa säännöllisesti talon edustalla. Naisen autoilun esitetään auton ”hoivaamisen” lisäksi keskittyvän ni-

menomaan autolla näyttäytymisen rationaalisuuteen, auton hyödyllisyyteen esimerkiksi kauppamatkoilla. Naistenlehden edustajan voice-over toteaa positiiviseen sävyyn, että nainen on jättänyt uransa omistautuakseen ”yksinomaisesti kodinhoidolle”, ja että siihen hän tarvitsee oman ”shopping-auton”, mikä taas lisää kulutusta.

Esimerkki kytkeytyy teoreettisen viitekehysten perustaan, jonka muodostavat situationistifilosofi Guy Debordin kriittinen näkemys *spektaakkelista* kaikkia dominoivana pinnan ja kulutuksen ideologiana sekä Michel Foucault’n tilojen valtasuhteita määrittävä *heterotopian* käsite. Heterotopiaa käytän spektaakkelin tukikäsitteenä, jolla määritän tien luonnetta suhteessa siihen usein liitettyyn ajatukseen vapaudesta.

Debordin ja Foucault’n näkemykset ovat yhdistettävissä, vaikka niillä onkin se lähtökohtainen ero, että Foucault näkee ongelmalliseksi ihmisen alistamisen katseen kohteeksi ja Debord ihmisen pakkottamisen katseen subjektiksi (Jay 1994, 416). Molempien kritiikki kuitenkin kohdistuu valtaan ja silmäkeskeisyyteen, Foucault’lla dominoivan järjestyksen kontrolloivaan ja itsekontrollia tuottavaan, Debordilla tyypistävään ja vieraannuttavaan elämän rajaamiseen ja sääntelyyn. Molemmat ajattelevat, että maailmassa vallitsee valtakonstruktio tai valtajärjestys, joka asettaa subjektin tiettyyn asemaan. Spektaakkeli ja heterotopia muodostavat kehyksen, jossa road-elokuvan kulkijaa voi tarkastella elokuvan konstruoivan tarkkailun kohteena ja katsojalle tarjottavana ideaalikulkijan määrittelynä. Molemmissa tapauksissa on kyse rajoittamisesta.

Tarkasteluni teoreettisen lähtökohdan voi esittää kronologisesti kolmella toisiinsa kytkeytyvällä väitteellä tai kehyksellä. Ne ovat elokuvan ja talouden suhde, elokuvan merkitys välineenä sekä elokuvan välineen rajoittava luonne. Näistä ensimmäinen liittyy elokuvateorian 1960–1970-luvun poliittisen modernismin keskusteluun, jossa Jean-Luc Comolli ja Jean Narboni (1992, 684–685) esittivät vuonna 1969 *Cahiers du cinémassa* julkaistussa artikkelissaan ”Cinéma/Idéologie/Critique”, että elokuva on aina ideologista, koska se on välttämättä osa talousjärjestelmää. Väite muistuttaa Guy Debordin (1967, suom. 2005) pari vuotta aiemmin julkaistua

esitystä speaktaakkelin yhteiskunnasta kapitalistisen kierron piirinä, josta ei ole ulospääsyä.

Debordin voisi taiteeseen ja erityisesti elokuvaan vaatimansa jatkuvan herättävän uudistumisvaatimuksen vuoksi liittää osaksi 1960-luvun lopussa ja 1970-luvulla velloneita poliittisen modernismin keskustelua.²² Teoksessaan *Crisis of Political Modernism* D.N. Rodowick (1988, 1–2) määrittelee poliittisen modernismin elokuvateoretisoinnin semioottista ja ideologista analyysia yhdistäväksi diskurssin logiikaksi, joka liittyy avantgarde-estetiikan radikaalien sosiaalisten vaikutusten tuottamiseen vuodesta 1968 lähtien. Poliittisen modernismin teoriat käsittelevät kaikki muotoa elokuvan ideologisen sanoman tärkeimpänä tuottajana. Ne ovat kaikki myös normatiivisia pyrkiessään osoittamaan sen, millaista elokuvien muodon pitäisi olla, jotta elokuvat eivät olisi taantumuksellisia ja kapitalistista järjestelmää palvelevia. Poliittisen modernismin diskurssi perustuu epistemologiseen katkokseen, jota selittävät oppositioparit modernismi/realismi, materialismi/idealismi, teoreettinen/ideologinen, dekonstruktio/koodi (ibid., 34). Koska realismi viittaa tässä klassisen Hollywood-elokuvan konstruoimaan realismiin, kulloinkin toisena mainittu on oppositioparien ongelmallisenä pidetty puoli.

Rodowick käsittelee laajasti ja seikkaperäisesti keskeisten poliittisen modernismin teoreetikoiden tekstejä, mutta Debordia hän ei mainitse edes taustaviitteenä, vaikka erityisesti Comollin ja Narbonin sekä Jean-Louis Baudryn artikkelissaan ”Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus” (1986, alk. 1970) esittämien ajatusten yhteys Debordin näkemykseen speaktaakkelin yhteiskunnasta ja elokuvan jatkuvuuskerronnan häiritsemisen tarpeesta on ilmeinen. Syynä Debordin ulos rajaamiseen saattaa olla se, että hänelle, toisin kuin formalisteille, pelkkä teoreettinen Hollywood-elokuvasta tuttujen konventioiden rikkominen ei yksinään riitä luomaan radikaalia asennetta, vaikka kerronnan muodon rikkominen olennainen osa vastustusta onkin (esim. Levin 1991, 109).

Talousskytköksen jälkeen ja sitä seuraten toinen väite on se, että elokuva on Debordin (1990, 3) mukaan speaktaakkelin yhteiskunnan

keskeinen ylläpitäjä. Debord vaatii (kuten esim. Comolli ja Narboni ja Baudry hänen jälkeensä) tekijöiltä elokuvan ideologisen piirin murtamista tai ainakin haastamista, jotta speaktaakkelin illuusiosta voitaisiin edes hetkellisesti nähdä toisenlaiseen todellisuuteen. Kolmannen lähtökohtaisen väitteen esittää Jonathan Beller (2006), jonka mukaan erityisesti 2000-luvun visuaalisen kulttuurin kontekstissa havaitseminen on muuttunut elokuvalliseksi ja kulutuksen kiertoon kytkettynä rajoitetuksi. Elokuvassa tämän perustana on *pää-omaelokuva* (capital cinema).

Kolme mainittua väitettä, elokuvan suhde talouteen, merkitys välineenä ja välineen rajoittava luonne, muodostavat kehyksen, jonka neuvottelijaksi, kommentoijaksi ja vastustajaksi road-elokuvan oletan. Oletan näin siitä syystä, että road-elokuva on perinteisistä genreistä poikkeava, Hollywood-järjestelmästä noussut ja kaikkialle tunkeutunut ”kapinallinen”, jonka yksilöllisen irtaantumisen kuvaukset voivat vastustaa juuri sellaista maailmaa, jossa ihmisarvoa määrittää yksilöä ulkopuolelta kontrolloiva speaktaakkeli, byrokraatia, pinta, hintalaput ja rahan valta. Tällainen kontrolli liittyy erityisesti kaupunkiin, mistä hyvä esimerkki on Maunu Kurkvaaran 1950-luvun lopun yhteiskunnan kontrollia tarkasteleva lyhytelokuva *Kaupunki* (Kurkvaara-Filmi Oy, 1957). Elokuvan kertojanääni toteaa muun muassa näin: ”Nimiä, numeroita, kortteja, kaavakkeita, lajittelujärjestelmiä, hakemistoja. Lokero, numero, kortti. Sinä olet siinä, ihminen. Koneita, jotka siirtävät sinut hetkessä oikealle paikalleen, oikeaan ryhmään, oikeaan lokeroon. Lajittelevat sinut paikallasi tieteellisesti ja teknillisesti. Erehtymisen vaaraa ei ole. Koneet ovat sataprosenttisen varmoja. [- -] Yhteiskuntakoneisto ei voi hyväksyä yhtäkään säröilevää osaa. Jokaisen koneen osan, pienimmänkin ruuvien, on oltava kiristetty oikein. Ja sinähän tiedät sen ja tunnet sen, tuon kiristyksen.”

Uskon siis, että road-elokuva kykenee tuottamaan säänneltyyn järjestykseen hallitsematonta liiallisuutta tai ylijäämää, joka voi vapauttaa elokuvan henkilön, mutta voisi vapauttaa myös katsojan sulkeiselta näyttävästä järjestyksestä kohti monenlaisia tulkin-toja.²³

Spektaakkeli, nostalgia, katsoja ja ideologia

Väitöskirjani teoreettisen viitekehyksen perusta on *spektaakkeli*. Elokuvaa voi sanoa spektaakkeliaksi, mutta elokuvassa voidaan myös *spektakelisoida* yksittäisiä asioita, henkilöitä ja tapahtumia. Spektakelisoinnin voi karkeasti määritellä alleviivaavaksi esittämissiksi, jolla on esteettinen, kerronnallinen ja ideologinen ulottuvuus. Tavallisimmin spektaakkelin käsitteellä viitataan elokuvan estetiikkaan ja kerrontaan, jolloin sillä tarkoitetaan jonkin asian suureellista, mahtipontista ja jotenkin liioittelevaa esittämistä. Hyviä esimerkkejä spektakelisoinnista ovat elokuvia mainostavat trailerit, jotka ovat tiukkaan työstettyjä potpureita, tavallisimmin elokuvan vauhdikkaimpia, hurjimpia ja tunteellisimpia otoksia esittäviä spektaakkeli-paketteja.

Spektaakkelilla tyydytään siis tavallisesti viittaamaan suureelliseen esittämiseen toisin sanoen *spektakelisoivaan* näyttämiseen, jolloin spektaakkeli toimii kuvailevana sanana. Spektaakkelilla on kuitenkin myös ulottuvuus, joka antaa mahdollisuuden tarkastella elokuvaa ensisijassa ideologisena rakennelmana. Analyytisesti erityisen käsitteen spektaakkelistä tekeekin ideologinen näkökulma, joka kytkee sen oleellisesti kerronnan keinoihin. Tätä tukee Sean Cubittin (2004, 55) ajatus siitä, että elokuvasta tuli tavarafetisismiä, kun siihen ilmestyi katsojan ajallis-tilallista kokemusta kontrolloiva leikkaus.

Spektaakkelin käsitteen käytön ideologisessa merkityksessä vaikiinnutti situationistifilosofi Guy Debordin teos *Spektaakkelin yhteiskunta* (alk. *La société du spectacle*, 1967, suom. 2005). Siinä Debord määrittelee elokuvien kuvailusta tutulla käsitteellä nykykulttuuria ja yhteiskuntaa sekä maailmassa olemista ja todellisuuden suhtautumisen tapaa. Näkemys on totaalinen, mikä käy ilmi Debordin (2005, § 1) perusteesta, jonka mukaan kaikki, mikä aiemmin elettiin välittömästi, on muuttunut representaatioiksi. Tästä syystä elokuvakin tuntuisi olevan tuomittu osallistumaan kuvien ja kuvallistuneen kulttuurin ylläpitämään spektaakkeliin, joka perustuu jonkun muun hallitsemaan luonnollistuneen toiston ja kier-

ron logiikkaan (Römpötti 2006, 195–196). Debordin Karl Marxilta johtaman ajatuksen mukaan tuotannossa puolestamme tehdyn vallinnan logiikka syöttää ”väärää tietoisuutta”, johon me kuluttajina mukaudumme (Debord 2005, § 3–6).

Debordin merkitystä ovat korostaneet esimerkiksi Giorgio Agamben ja Michel Onfray, joiden näkemykset kytkeytyvät toisiinsa. Agamben (1996, 75) näkee Debordin keskeiseksi anniksi pitkään hyljeksityn *tavarafetisism*in käsitteen nostamisen takaisin yhteiskunnan luonteesta käytävään keskusteluun. Onfray (2004, 126) taas painottaa suurelta osin tavarafetisismiin perustuvan *spektaakkelin* käsitteen voimaa ei niinkään kuvallisuuden kasvamisen kriittikinä, vaan ennen muuta kapitalistisen kulutusyhteiskunnan kehityksen metaforana. Douglas Kellnerin (2003, 2) mukaan spektaakkelissa on pohjimmiltaan kyse ”media- ja kulutusyhteiskunnasta, joka on järjestynyt kuvien, tavaroiden ja lavastettujen tapahtumien tuottamisen ja kuluttamisen ympärille”. *Spektaakkelin yhteiskunnan* suomennetun laitoksen esipuheessa Jussi Vähämäki (2005, 12) toteaa, että ”spektaakkeli järjestää ja rakentaa kuvat yhteiskunnan yhden osan intressien mukaan”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että jonkun olisi mahdollista jäädä spektaakkelin yhteiskunnan ulkopuolelle vaan sitä, että kaikkia koskeva spektaakkeli toimii hierarkkisesti (ks. myös Plant 2001, 333).

Debordin ajatusten käyttäminen teoreettisena kivijalkana on haasteellista. Totalisoivana sitä on pidetty liian helppona selityksenä ja itsessäänkin spektaakkelina (ks. Jappe 1999a, 145) sekä elitistisenä (Blissett 1995, 20)²⁴. Ongelmallista on lisäksi se, että Debord ei *Spektaakkelin yhteiskunnassa* esittänyt varsinaista teoriaa, vaan pikemminkin kriittisen teesikokoelman kulutuskapitalismin dominoimasta länsimaisen yhteiskunnan tilasta 1960-luvun lopussa. Siinä spektaakkeli on lähes fatalistinen käsite, jota on helppo käyttää toteamalla, että sen vaikutuspiiristä ei voi murtautua ulos. Spektaakkelin kritiikissä on myös nähty nostalgisen kaipuun (Bonnett 2006; 2010) ja romanttisuuden (Löwy 1998) eetosta. *Spektaakkelin yhteiskunnan* ensimmäisen teesin viittauksen johonkin ”aiempaan” voikin tulkita kaipuuksi aikaan ennen spektaakkelia. Tällai-

senä speaktaakkeli on eräänlainen selityksen oikotie, mutta silloin sillä ei ole analyyttistä voimaa. Koska speaktaakkelin analyyttinen käyttökelpoisuus ei ole yksioikoista, väitöskirjani on myös esitys siitä, miten ajatus ideologisesta speaktaakkelista ja sen kritiikistä voisi elokuvan tarkastelussa olla hyödyllinen.

Yksi speaktaakkelin yhteiskunnan ”väärän” tai ainakin ”raken-
netun tietoisuuden” strategia on nostalgia, jonka jälkiä on siis näh-
ty myös speaktaakkelin kritiikissä itsessään. Nostalginen diskurssi
näkee jollakin tavalla menneisyyden tai jonkun sen osan utopial-
le läheisenä ulottuvuutena. Nostalgian ilmestymistä populaarikult-
tuurin tuotteisiin on selitetty esimerkiksi sillä, että vaikeina tai epä-
varmoina aikoina pysyvältä ja idylliseltä tuntuvaan menneisyyteen
kääntyminen tuntuu houkuttelevalta (esim. Baudrillard 1983; Short
1991). Nostalgia tuntuisi olevan erityisen kiinnostava ja tarkaste-
luun sopiva speaktaakkelin yhteiskunnan ulottuvuus road-elokuvas-
sa, jossa tielle lähtöön liittyy jonkinlainen kadotetun ja paremman
eetos. (Neljännessä luvussa käsittelen nostalgiaa kolmen road-elo-
kuvan valossa.)

Speaktaakkelin käsitteen ymmärtämistä ja soveltamista auttaa,
kun käsitettä tarkastelee toisiinsa vaikuttavan makro- ja mikrotas-
son yhteispelinä. Tällöin speaktaakkelin voi ajatella laajaksi, koko
yhteiskuntaa käsittäväksi, kaikenkattavaksi makro- tai metatasok-
si. Se on ideologinen, yhteiskuntajärjestyksen arvojen ja asenteiden
olemassaoloa määrittävä ja rajaava kehys, jonka me koemme eri-
laisten spektakulaaristen mikrotason representaatioiden, kuten elo-
kuvien, välityksellä. Speaktaakkeli ei siis ole pelkästään jokin kuva
tai kuvien joukko, vaan kuvien välittämä ihmisten välinen yhteis-
kunnallinen suhde (Debord 2005, § 4). Koska Debordin (1990, 3)
mukaan speaktaakkelin ylläpidossa elokuvalla on keskeinen asema,
olennaisia lähteitä ovat myös hänen taiteen ja erityisesti elokuvan
luonnetta ja sen muutoksen tarvetta käsittelevät tekstinsä (erit. De-
bord 1958; 1981a; 1990; 2003a; 2003b) sekä kuusi elokuvaansa²⁵,
joita Thomas Y. Levin (1991) on tarkastellut suhteessa Debordin
normatiivisiin elokuvateksteihin. Lisäksi tärkeitä ovat kollektiivi-
sesti Situationist Internationalin nimiin kirjatut taidetta ja elokuvaa

käsittelevät tekstit, jotka voisivat olla Debordin kirjoittamia (erit. Situationist International 1959; 1981b; 1981c).

Debordin speaktaakkelia on Suomessa tutkinut Marko Pyhtilä, joka väitöskirjassaan *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki* (2005) käsittelee situationistien ja erityisesti Debordin ajattelua ja toimintaa suhteessa 2000-luvun kulutuskulttuurin läpituokemaan yhteiskuntaan. Elokuviin Pyhtilä tai kukaan muukaan ei Suomessa Debordin näkemyksiä ole aiemmin soveltanut ainakaan vastaavassa laajuudessa (ks. kuitenkin Sihvonen 1996, 72–78).

Debordin (2003a; 1990) mukaan elokuvamarkkinoita dominoiva klassinen Hollywood-elokuva – ja sen mallia seuraava elokuva – on keskeinen speaktaakkelin ylläpitäjä, mutta sen syynä ei ole elokuvan teknologia, vaan yhteiskunta, jossa elokuva toimii tietyllä tavalla. Speaktaakkelin yhteiskunnan 2000-luvun huomiotalouden (attention economy) kontekstiin tuonut Jonathan Beller (2006, 2–3) kirjoittaa kaupallisesta elokuvasta totalitaarisena yhteiskunnallisena tilana, joka opettaa meille kulutuksen kiertoon perustuvia sääntöjä ja sopeuttaa havaintoamme kulutuksen (debordlaisesti speaktaakkelin) piirin osaksi. On huomattava, että samoin kuin Debord ei tarkoita speaktaakkelilla kuvia sinänsä, myöskään Beller ei huomiotaloudessa viittaa elokuvalla vain valkokankailla ja kuvaruuduissa nähtäviin elokuvaan, vaan *elokuvallisuuden* määrittämään, talouteen perustuvan yhteiskunnan logiikkaan, jossa ja jonka avulla pääoma liikkuu. Elokuvan kannalta kiinnostava kysymys on, miten ne tuohon logiikkaan suhtautuvat. Siksi tarkastelen erityisenä kysymyksenä sitä, voisiko road-elokuva – ja erityisesti road-elokuvan loppu – eri aikoina toimia speaktaakkelia ja pääomaelokuvan järjestystä häiritsevänä herättäjänä.

Metodologisesti voidaan erottaa karkeasti kaksi tapaa ymmärtää katsoja: toisessa keskeistä on se, miten elokuva konstruoi katsojansa ja toisessa se, miten katsoja konstruoi elokuvan. Teoksessaan *Inside the Gaze: The Fiction Film and Its Spectator* Francesco Casetti (1998) tarkastelee sitä, miten elokuva konstruoi katsojansa. Hän lähestyy elokuvaa katsojaa ohjaavana puhuttelijana, jossa elokuvan diegesis ja elokuvan ulkopuolinen maailma toimivat inter-

aktiivisessa suhteessa ja ovat koko ajan liukumassa toisiinsa (ibid., 14–15; 44). Thomas Elsaesserin (1981, 271) mukaan elokuvan ja katsojan keskustelu on dialogista siksi, että elokuva ei vain imaise katsojaa maailmaansa, vaan myös katsoja imaisee elokuvan omaan maailmaansa. Tämä viittaa siihen, että representaatiot voivat tulla oleelliseksi osaksi arkitodellisuutta.

Kun viittaaan katsojaan, tarkoitan Francesco Casettin (1998, 48) tapaan teoreettista katsojuutta, joka nousee siitä tosiasiaista, että elokuva tarjoaa itsensä katsottavaksi. Tässä näkemyksessä katsoja ei ole pelkkä tekstifunktioiden dekodaaaja, vaan elokuvan kerrontaan rakennetun katseen ja katsojan oman kontekstin välissä risteilevä tulkitseva keskustelukumppani, sillä ”katsojan mahdollisuus aktualisoituu jokaisessa roolihenkilön ja katsojan kohtaamisessa” (ibid.) Keskeistä on siksi ajatusta laajentaen se, millä tavalla, milloin ja miksi elokuva yhtäältä vetää katsojan maailmaansa tai toisaalta pyrkii työntämään itsensä ja katsojan rajojensa ulkopuolelle (ibid., 5–18). Katsojaa ei siis ole mielekästä tarkastella pelkäämään tekstin sisäisen rakenteen osana, kuten tavattiin tehdä poliittisen modernismin formalistisissa teorioissa (esim. Rodowick 1988, 280), vaan ennen muuta elokuvan rajojen yli levittäytymään pyrkivänä intertekstuaalisuutena. Tämä käy selväksi erityisesti sellaisissa elokuvan loppuissa, jotka hämmentävät tai rikkovat elokuvan klassisen speaktaakkelikoneiston rakentumisen perustan eli kuvan ja katsojan välisen eron.

Konventionaaliseen kerrontaan nähden poikkeuksellisen lopun tulkinnassa voivat korostua niin elokuvan kerronnan keinot, tuotanto-olosuhteet kuin tekoajan yhteiskunnallinen kehys. Siksi kiinnostavampaa kuin se, mitä tekijä kenties on halunnut sanoa, on se, mitä elokuvassa *voi* nähdä. Koska kyse on nimenomaan historiallisesta tulkinnasta, katsoja ei voi mitenkään rajautua vain elokuvan rakenteen sisäiseksi osaksi tai tekijöiden elokuvaan lataamien merkitysten dekodaaajaksi, vaan katsoja on keskustelija, jolla on omat keskustelun kulkuun vaikuttavat kontekstinsa.²⁶ Siis vaikka elokuvasta voi lukea jonkinlaisen ideologian läsnäolon, katsoja tuo aina keskusteluun myös omia asenteitaan ja arvojaan. Debordille (2005,

§ 215) ideologian huipentuma on speaktaakkeli, koska ihmisten väliin tulemalla se erottaa ihmiset toisistaan.

Ideologian voi yleisesti määritellä jonkun ryhmän jakamien kokemustapojen ja ajatussysteemien, ideoiden ja tietoisuuden vaikutusalueeksi. Kulttuureilla on aina jokin vallitseva ideologia tai keskenään taistelevia tai vastustavia ideologioita, jotka kehystävät ajatusta maailmassa olemisemme ehdoista. Ideologia ei ole milloinkaan ristiriidaton ja pysyvä vaan prosessi. Vallitsevaa ideologiaa merkityksellistetään, vahvistetaan ja vastustetaan jatkuvasti esimerkiksi erilaisissa politiikkaan, uskuntoon ja kasvatukseen liittyvissä julkisissa diskursseissa. Elokuva on diskurssiivinen väline, joka on todellisuuteen viittaavana taipuvainen pönkittämään vallitsevia näkemyksiä esimerkiksi sankaruudesta, perhe-elämästä, seksuaalisuudesta ja historiasta (vrt. Kolker 2000, 11–14). Valtaideologia voi prosessimaisena tietenkin myös muuttua, kuten tapahtui eurooppalaisen elokuvakulttuurin sukupolvien välisessä poliittisessä ja esteettisessä murroksessa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa ja voimakkaasti koko 1960-luvun mittaan.

Artikkelissaan ”Elokuvateatterista poistuesssa” Roland Barthes (1985, 3) esittää ideologian olevan ”pohjimmiltaan jonkin ajankohdan Imaginaarinen järjestys, jonkin yhteiskunnan Elokuva”. Ajatus korostaa sitä, että maailmassa olemisen ehdot ovat muuttuva, kuvitteellinen konstruktio ja järjestys, jonka kuvana, ylläpitäjänä ja jopa järjestyksenä itsenään elokuva saattaisi toimia. Barthesin impressionistiselta tuntuvan ideologian, yhteiskunnan ja elokuvan yhdistäminen on lähellä speaktaakkelin yhteiskunnan ja kapitalistisen kultuskulttuurin kehitystä, jossa ihminen vieraantuu tavaraksi (Marx 1844, 65), tavara muuttuu kuvaksi (Debord 2005, § 34) ja Marxia ja Debordia soveltavan Bellerin (2006, 20) mukaan pääoma elokuvalliseksi.

Ideologian käsite ei aina ole merkinnyt uskon asiaa, sillä alusta lähtien sillä ei ole ollut valheellisuuden ja väärän tietoisuuden levittämisen negatiivista viitekehystä. Kun ranskalainen filosofi Destutt de Tracy vuonna 1796 ensimmäisen kerran käytti sanaa *ideologia*, hän viittasi sillä positiivisesti ”ideoiden tieteen” oppialaan. Ideolo-

gian hän ajatteli tarjoavan moraalille ja valtiotieteille tukevan perustan, joka eliminoisi niihin liittyvät ennakkoluulot. Näkemys korosti valistusta, ihmisten kehittämistä ”täydellisiksi” kouluttamalla. Ideologian määrittelyssä on siitä lähtien ollut keskeistä *valistus* (enlightenment) (Thompson 1990, 28–33). Tosin suhtautuminen valistukseen on muuttunut.

Ideologian siirsi korosteisesti negatiiviseen viitekehykseen Karl Marx. Raymond Williams (1988, 70) on tiivistänyt Marxin ideologiasityksen suuntaviivat kolmiosaiseen määrittelyyn, jossa ideologia viittaa sekä tiettyä luokkaa tai yhteisöä yhdistävään uskomusten järjestelmään, todellisen (tai tieteellisen) tiedon vastakohtana olevaan harhaanjohtavien uskomusten järjestelmään tai laajemmin merkitysten, aatteiden ja asenteiden tuottamisen yleiseen prosessiin. Määrittelyn kaikki osat sopivat tekijöiden ja vastaanottajan kontekstista riippuen myös elokuvaan.

Marxin ideologian ytimenä on hallitsevan luokan valtaa ylläpitävät tuotannon taloudelliset suhteet, jotka näyttävät luokkasuhteiden todellisuuden illusorisessa valossa. Marxia seuraten ja Barthesin ideologian imaginaariselle järjestykselle läheisesti Louis Althusser (1984) määrittelee ideologian tiiviisti maailmassa olemisen valheellisiksi ehdoiksi. Ideologia ei ole positiivista tai progressiivista vaan abstrakteina doktriineina ja valheellisina ajatuksina leviävänä Marxin sanoin ”sairaana yhteiskunnan oire”. Tässä mielessä ideologia on olemassa olevaa luokkajärjestystä ylläpitävä systeemi, joka suuntaa yksilöt luokkasuhteet kätkeviin menneisyyden kuviin ja ideaaleihin sekä erottaa heidät yhteisestä yhteiskunnan muutosvaatimuksesta. (Thompson 1990, 45–46.) Ajatukset menneisyydestä, kuvista, väärästä tietoisuudesta ja ihmiset toisistaan erottavasta ideologiasta johtavat Marxista Frankfurtin koulukunnan valistuksen dialektiikan ja kulttuuriteollisuuden²⁷ kautta Debordin speaktaakelin kritiikkiin sekä elokuvaan ja elokuvallisuuteen yhtenä speaktaakelin yhteiskunnan merkittävänä ylläpitäjänä (ks. Jappe 1999, 158).²⁸

Elokuva on aina valintojen ja kehystysten kokonaisuus, jonka voi tulkita ilmentävän jonkinlaista ideologiaa ja siten kertovan

yhä lailla tuotannon asenteista kuin kuvauksen kohteista. Klassinen kertova (pääoma)elokuva pyrkii asettamaan katsojan sellaiseen valmiiksi rakennettuun katsojaposition, josta asioiden esitystapa ja tarjottu positio tuntuvat oikeilta ja luonnollisilta. Näin pääomaelokuva osoittaa katsojalle position, josta elokuvan diskurssin koherenssi tuntuu järkevältä. Esimerkiksi Stephen Nealen (1981, 12) mukaan valtavirtaelokuva pyrkii tuottamaan katsomiseen koherenssia esittämiensä epäyhtenäisten efektien keskellä määrittämällä efekteille symmetriaa ja tasapainoa tuottavia kerronnallisia funktioita. Yksi järkevyyttä tai ymmärrystä rakentava tekijä on genre, sillä tekijälle ja katsojalle oletettua yhteistä tietoa sisältävänä se paljastaa jo ennen elokuvan katsomisen aloittamista kehyksen, jossa ”lopuksi kaikki käy hyvin” (ks. *ibid.*, 15). Road-elokuvakaan ei voi olla ideologiaton, mutta oletan sen muun vastahankaisuuden ohella vastustavan tielle lähtöön liittyvän kritiikin takia myös klassisten genrejen onnellisen lopun vaatimusta.

Elokuvallisen ja ylipäätään kulttuurisen esittämisen ideologisuus liittyy jatkumohakuisuuteen, vallitsevan yhteiskunnallisen ja kulttuurisen järjestyksen ylläpitoon. Kulttuurissa keskeinen tapa tuottaa merkityksen eheyttä ja jatkuvuutta on kerronta, jonka mahdollisuuksien yksi säätelijä genre on. Toiston kautta tutuiksi käyneitä kerronnan konventioita voidaan rikkoa kertomalla toisin. On kuitenkin huomattava, että ideologiasta on kyse myös silloin, kun elokuva pyrkii horjuttamaan vallitsevaa tilaa ja säännöstöä. Olen tämän todetessani myös tietoinen siitä, että sama pätee teorioihin ja yksittäisiin tutkimuksiin (vrt. Hietala 1993, 30).

1960-luvun lopun ja 1970-luvun poliittisen modernismin teoretisoinneissa elokuvan ideologisuus liitettiin nimenomaan muotoon, minkä takia juuri muotoa vaadittiin rikottavaksi. Elokuvan muodon ideologisuutta käsitteleviä tekstejä elokuvatutkimuksen perinteessä löytyy esimerkiksi kokoelmasta *Narrative, Apparatus, Ideology* (Philip Rosen ed. 1986). D.N. Rodowickin *The Crisis of Political Modernism* (1988) taas tarkastelee kattavasti vertaillen ja yhteen vetäen poliittisen modernismin formalistisia, radikaalista muodosta esitettyjä vaatimuksia.

1950-luvun lopun ja 2000-luvun alun välillä tehtyjen elokuvien painotusten yhtäläisyydet ja erot kertovat tiellä olemisen kuvien funktioiden muutoksesta tai muuttumattomuudesta sekä laajemmin elokuvan tuotannon vallasta, rakenne- ja arvomuutoksista ja speaktaakkelin kulttuurisen muotoutumisen muutoksista. Elokuvasa esitettävä tie voi toimia eri tavoin monista syistä spektakelisoituna tilana ja kulkijoita ideologisesti määrittelevänä neuvottelualueena. Tässä yhteydessä on tärkeä huomata, että koska ideologian tarkasteleminen on aina sen tutkimista, millä tavoin merkitykset auttavat saavuttamaan ja ylläpitämään valtasuhteita, tarkastelua ei voi rajata vain ”valheellisina” pidettäviin kuviin (vrt. Thompson 1990, 56). Elokuvat voivat olla ja ovat ideologisia, vaikka niitä voisi pitää ”valheita” paljastavina. Hyvä esimerkki tästä on kulutusyhteiskunnan toimintaa eksplisiittisesti käsittelevä *Kesäkapina* (1970). Valheellisuus on suhteellista eikä ideologisuus aina ole välttämättä negatiivista.

Suomalaiseen elokuvahistoriaan on kirjoitettu esteettinen ja ideologinen katkos 1960-luvun alkuun. Tuotannollisesti, tyyllillisesti ja sukupolvellisesti 1960-luvun vaihteessa alkanut murros on selvä, minkä toteaa esimerkiksi Markku Koski (1984, 143).²⁹ Vanhaa suomalaista elokuvaa – joitain poikkeuksia lukuun ottamatta elokuva ennen 1960-luvun puoliväliä – on pidetty valtiollisen ideologian ylläpitäjänä, mihin Kosken (ibid., 144) mukaan merkittävä syy on se, että vanhan elokuvan ristiriidat eivät ole yhteiskunnallisia, vaan ainoastaan rakenteellisia juonen ristiriitoja. Sakari Toiviainen (1975, 29) esitti kymmenisen vuotta aiemmin saman asian hieman kuvavammin tiivistäessään vanhan suomalaisen elokuvan perustuvan ”kodin, uskonnon ja isänmaan, miekan, ja auran, raamatun ja lakikirjan tyyllittömälle hanhenmarssille”. Kannanotot kuvastavat yhtä lailla esittäjiensä ideologista paikantumista kuin aikakautta.

Edellä viitattujen määrittelijöiden hengessä vanhan ja uuden suomalaisen elokuvan voi karkeasti jakaa ideologiamäärittelyltään positiiviseksi ja negatiiviseksi, sillä vanha elokuva muistuttaa periaatteiltaan ja loppuratkaisuiltaan Destutt de Tracy'n mukaista positiiviseksi määrittyvää ideologiaa, jonka tehtävä on valistamalla

muokata ihmisistä ”täydellisiä”. Elokuvasa tämä ”täydellisyys” tarkoittaa ristiriidat tasoittavaan jatkuvuuteen integroimista, jonka esimerkki on elokuvateollisuuden halu tehdä elokuvia ei osayleisöille, vaan koko kansalle. Viimeistään 1960-luvun alkupuolella ajatus yhtenäisestä kansallisesta yleisöstä näytti kuitenkin aikansa eläneeltä (ks. esim. Donner 1961, 46–47). Ensimmäisiä murrokseen viittaavia rajatapauksia suomalaisen elokuvan historiassa on road-elokuva, vuonna 1959 ensi-iltaan tullut *Lasisydän*.

Kun tuotanto-olosuhteet muuttuivat 1960-luvun alussa, myös elokuvien ideologinen, yhteiskunnallisen jatkuvuuden pakkopaita murrettiin. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että eksplisiittisestikään esitetty ideologia olisi elokuvista kadonnut. Se vain ilmenee uudenlaisina sisältöinä, kerronnan muotoina ja laajemmin suhteessa speaktaakkelin yhteiskuntaan ja sitä kohtaan esitettyyn kritiikkiin. Tässä muutoksessa vapauden ja vastustuksen eetoksen kehystämä road-elokuva on merkittävä.

Esteettinen ja alleviivaava speaktaakkeli kytkevät väitöskirjani olennaisesti kysymykseen elokuvan esittämisen tien tarjoamasta vapaudesta sekä tuotannon vallasta säädellä kuvien avulla yhteisön ulkopuolelle lähteneisiin liitettyjä esteettisiä, moraalisia että yhteiskunnallisia ihanteita. Tällöin kiinnostava on esimerkiksi kysymys siitä, miksi nuori elokuvien *Tyttö ja hattu* (1961) ja *Menolippu Mombasaan* (2002) lopussa palaa kotiin, vaikka tielle ja matkaan lähteminen aluksi tuntui oikealta ratkaisulta. Kysyttäessä miksi merkitsevää on erityisesti se, miten ja millaisena kotiinpaluu esitetään. Vaikka paluu näyttäisi eksplisiittisestikin vallitsevan järjestyksen voitolta ja yksilöllisyyden ja omaehtoisuuden tappiolta, jehotopäätös vaatii aina tulkintaa.

Elokuva vaatii jo lähtökohtaisesti tulkintaa, koska elokuva on metonymisesti toimiva väline. Tällä tarkoitan elokuvan narratologista perusjakoa diskurssiin ja tarinaan, jossa diskurssi on se, minkä me elokuvaa katsoessa näemme ja kuulemme, ja tarina se diskurssista katsomisen aikana eheytyvä tai muodostuva kokonaisuus, jonka katsoja esitetyistä paloista yhdistää jotenkin mielekkääksi. Kun korostan tulkinnan merkitystä, erottaudun vaikutusvaltaisen David

Bordwellin (1991, 1–4; 9–10; 1993, 95–97) neoformalistisesta näkemyksestä, jonka mukaan analyysi ei ole implisiittiseen ja symptomaattiseen tietoon liittyvää *tulkitsemista*, vaan referentiaaliseen ja eksplisiittiseen pinnan tietoon liittyvää *ymmärtämistä* ja *selittämistä*.³⁰ Tällaista elokuvan selittävää ymmärtämistä ei voi pitää riittävänä, sillä silloin jäädyään helposti kontekstittomaan ideaaliabstraktioon, joka redusoi kerronnan ja kertomuksen pelkkään ”tiedon-siirtoon” (ks. Sundholm 1999, 11–13). Selittäminen ei voi olla riittävä siksikään, että tulkinnan erottaminen selittämisestä on mahdollonta. Tulkinnassa ei voi järkevästi erottaa elokuvaa ulkomaailmasta, ei tekstiä kontekstista. Tulkintaan voikin vaikuttaa mikä tahansa tieto, ennako-oletukset ja erilaiset tottumukset.³¹

Neoformalistinen kuvakuvalta-analyysi paljastaa elokuvan kerronnallisen rakenteen ja kuvallisia kompositioita, joilla voi olla suuri painoarvo elokuvan merkityksellistämässä. Kuvakuvalta katsoamalla ei kuitenkaan voi sanoa mitään varmaa elokuvan valitun rakenteen tai edes elokuvan sisällön syistä. Jotta representaatiot tuottaisivat mielekkäitä merkityksiä, niitä on tutkittava suhteessa maailmaan, jossa ne tuotetaan ja jonka ne mielessämme tuottavat (vrt. Andrew 1982, 51). Siis, kun elokuvalta haluaa muutakin kuin sen rakentumisen selvittämistä, teoreettinen viitekehys on tutkimuksessa tärkeä, koska se rajaa tulkinnalle loogisen taustan eli kertoo täsmennetyt näkökulman, josta elokuvaa katsotaan.³²

Tarkastelen aineistolähtöisesti valitsemiani elokuvia ensisijassa speaktaakkelin yhteiskunnan ja ideologian kehyksessä ja olen tietoinen siitä, että esimerkiksi *Kesäkapinaa* analysoidessani (kirjan päätösluku) kriittisen teorian asenne paistaa tekstin läpi. Se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että olisin lähtenyt liikkeelle determinoivasta teoriasta vaan siitä, että tietynä aikana tehty elokuva on tyrkyttänyt itseään tulkittavaksi tietyssä teoreettisessa viitekehysessä. Lähdän siis liikkeelle aineistona olevista elokuvista, joita tarkastelen ja tulkiten suhteessa road-elokuvan genreen ja elokuvien merkitysten avaamisessa auttaviin teorioihin tai teoreettisiin malleihin.

Konteksti on tulkinnassa olennainen, sillä se on kehys, joka osoittaa, mikä tulkinnassa on tärkeitä (Andrew 1984, 172–173).

Ympäröivä kulttuuri ja historia sekä erityisesti kertovan välineen eli tässä elokuvan historia, ovat tärkeitä tulkintakehyksiä. Keskeisenä kontekstinani on elokuvan suhde tekoajan kulttuuriin ja yhteiskunnallisiin virtauksiin. En kuitenkaan ota yhteiskunnallista kontekstia annettuna eli en tarkastele elokuvia etukäteen määriteltävässä kontekstissa. Tämä on myös yksi syy siihen, että kohde-elokuvieni kontekstuaaliset muutokset eivät tule vertaillen eksplikoituksi.

Minulle aineistolähtöisyys tarkoittaa sitä, että konteksti rakentuu kohteena olevien elokuvien lähiluvun esiin nostamista kysymyksistä, jotka ehdottavat vastausten etsimistä tietyistä suunnista elokuvan ulkopuolelta. Lähestymistapani ei siten ole täysin vastakkainen neoformalismille eikä varsinkaan historialliselle poetiikalle, vaan ennemminkin osoittaa sen, että elokuva­lähtöisyys voi perustellusti korostaa myös kontekstin merkitystä.³³

Tie heterotopiana

Tie on sekä mahdollisuuksien että rajoitusten tila. Päämäärähakuisena tiellä on ajateltu olevan ensisijassa kansakunnan yhteisyyttä eheyttävä voima, sillä tietä pitkin etäällä toisistaan asuvat ihmiset ovat voineet tuntea kuuluvansa yhteen. Tie siis pienentää tilan ja yhdistää tekemällä saavutettavissa olevat paikat olemassa oleviksi. Näin ajatellen tie laajentaa tutun alueen rajoja.

Ensin näin teki teistä rautatie 1800-luvun alkupuolelta lähtien. Juna laajensi ihmisen ymmärrystä tilasta viemällä ennennäkemättömiin paikkoihin, mutta rautatiellä tärkeäksi muodostuivat kuitenkin vain lähtö- ja määräasema, sillä kulkuväylän ja kulkuvälineen tiukasti toisiinsa liittävil­lä raiteilta ei voi poiketa toisiin paikkoihin kulkeville raiteille kuin määrät­yillä risteysasemilla. Asemien väliin jäävä tila muuttui Wolfgang Schivelbuschin (1996, 37) mukaan pelkäksi *matkustustilaksi*, jonka funktio oli vain johtaa haluttuun paikkaan.

Rautatien tapaan maantie yhdistää paikat toisiinsa, mutta toisin kuin rautatiellä, maantiellä voi halutessaan kääntyä toiselle tielle missä risteyksessä tahansa. Maantie onkin rautatielle vastakkainen siksi, että se korostaa juuri matkustustilan merkitystä tarjoamalla valinnanvapautta myös (ja varsinkin) lähtö- ja määräpaikan välissä. Jos tietä ajattelee yhdistämisfunktion sijaan kaupunkien välissä olevana raja-alueena, ei kenenkään maana, sen voi road-elokuvassa nähdä potentiaalisena vapauden vyöhykkeenä, jossa jokainen voi toimia oman tahtonsa mukaisesti. (Tien vapauttavuuden ajatus kaiku edelleen englannin kielen sanassa *freeway*.) Tällöin tietä ei enää määritä tuttuus, vaan ennen muuta tuntemattomuus ja vieraus. Tiellä voikin tulla vastaan melkein mitä tahansa.

Elokuvassa *Aidankaatajat* (Olli Soinio, 1982) kolme elämän ehtoapuolella olevaa miestä pakenee Helsingistä sairaalan syöpäosastolta ja suuntaa kohti Turussa ja Uudessakaupungissa asuvia sukulaisia. Päämäärää tärkeämmäksi osoittautuu itse matka, mikä tekee miesten liikkeestä päämäärätöntä sikäli, että yksilöllistä valintaa korostavana tien matkustustila näyttäytyy niin eron ja irrallisuuden tuottamien yllätysten kuin ymmärryksen tilana. Sairaalaan pakenevien ja tielle lähdön jälkeen miehet kääntyvät huoltoasemalle mennäkseen kahville, mutta kaasuttavat takaisin tielle huomattuun toisesta suunnasta huoltamolle yllättäen kaartavan poliisiauton. Pian takaisin tielle kaasuttamisen jälkeen yllätykset jatkuvat: kuskinä oleva Oiva (Matti Kainulainen) pudottaa vahingossa silmälasinsa auton lattialle, minkä seurauksena miehet suistuvat tieltä ja ajavat läpi pellolla seisovasta seurakunnan mainoksesta, joka kysyy humoristisesti mutta miesten tilanteeseen sopivasti: ”Missä vietät iäisyytesi?” (kuva 1).

Humoristinen tilanne ei ehkä vielä johda varsinaiseen ymmärryksen muutokseen, vaikka Oiva tieltä suistumisen jälkeen toteaaikin silmälasiaan auton lattialta nostaessaan: ”Näin minulle aina käy. Ei sille mitään mahda.” Taksin takapenkillä istuessaan sama mies esittää elokuvan loppupuolella kunnan heikettyä road-elokuvallisen ymmärryksen: ”Näin liikkeellä ollessa asiat on jotenkin selkeitä.” *Aidankaatajat* on yksi esimerkki road-elokuvan esittä-

män tien matkustustilan merkityksestä. Sitä korostaa vielä se, että lähdön hetkellä maantieteellinen määränpää voi olla lähtijälle tois-sijainen tai jopa merkityksetön, vaikka sellainen ilmoitettaisiin, kun-ten tapahtuu *Aidankaatajissa*.

Esimerkissä tie ja liike aiheuttavat siis yllätyksen sekä tukevat ja tuottavat jonkinlaisen ymmärryksen. Yllätys ja ymmärryksen muu-tos liittyvät tiehen, jota voi tilana luonnehtia *heterotopiaksi*. Käsit-teen esitteli arkkitehdeille pitämässään luennossa Michel Foucault (1986; 2000) vuonna 1967. Heterotopia on kaksiosaisen käsite, ja sen juuri on kreikassa.³⁴ *A Greek-English lexiconin* (Liddell 1996) mukaan *hetero* (ἕτεροί-ος) voi kontekstista riippuen merkitä ”eri-laista, moninaista, vaihtelevaa”, ”vaihdettua, erotettua” tai ”erilais-ta kuin pitäisi olla” ja *topos* (τοπος) ”paikkaa, aluetta”, ”asemaa”,



Kuva 1. *Aidankaatajat* (1982). Tie yllättää.

”ruumiinosaa”, ”läpikulkua, väylää, tietä”. Heterotopian voi osien-
sa merkitystä seuraten määritellä karkeasti tavallisuudesta poikkea-
vaksi, erilaiseksi paikaksi tai tilaksi.³⁵

Heterotopialla Foucault tarkoittaa tavallisuudesta poikkeavaa,
yhteiskunnan marginaaliin sysättyä, muille tiloille alisteista tilaa,
joka liittyy oleellisesti vallankäyttöön. Heterotopia on välitila, jo-
hon siirrytään tai lähdetään vapaaehtoisesti, pakotettuna tai näen-
näisen vapaaehtoisesti. Välitilana se on itse asiassa muiden tilojen
ja paikkojen keskinäisen suhteen ja valtarakenteen muodostaja ja
ylläpitäjä. Heterotopia on näin niin läheinen spektaakkelille, jonka
massoittavaan valtaan kulutuskulttuuri saa ihmiset vapaaehtoisesti
alistumaan, että sitä voi pitää merkittävänä spektaakkelin järjes-
tyksen ylläpitäjänä. Yhteiskunnan määräämän pakon heterotopian
selvin esimerkki on vankila. Näennäisen vapaaehtoisuuden hetero-
topioita ovat esimerkiksi nuorisotalo ja vanhainkoti, joiden voi val-
tanäkökulmasta katsoen ajatella olevan olemassa siksi, että yhteis-
kunnan ikään liittyvän kyvykkyyden ytimen ulkopuolelle rajattuja
nuoria ja vanhuksia voitaisiin kontrolloida paremmin. *Aidankaata-
jien* kulkijoiden mukaan samaan tapaan harmittomana, yhteiskun-
nan ulkopuolelle rajavana tilana voi myös pitää sairaalaa.

Tien luonteen kannalta kiinnostavasti topoksen yksi merkitys-
vaihtoehto on nimenomaan ”väylä, tie”. Tiehen liitettynä heteroto-
pia voi siis tarkoittaa ”erilaista, moninaista tai tavallisesta poikke-
avaa tietä”. Kun tietä ajattelee myös metaforisesti ajattelutapana ja
siihen liittyen henkilön valintana, tielle lähteminen on ”tavallisuud-
esta poikkeava” vaihtoehto. Näin on ainakin vapaaehtoiselta tun-
tuvan lähdön hetkellä, jolloin tie on pikemminkin utopialla ladat-
tu. Elokuvallista tietä määrittääkin osaltaan sekä utopia että hete-
rotopia.

Erottaessaan toisistaan utopiaa ja heterotopiaa Foucault (2000,
178–179) määrittelee utopian tilaksi, jota ei vastaa mikään todelli-
nen paikka: se on tilana illuusio, esimerkiksi elokuvateatterin val-
kokankaalla näkyvä tila, joka on olemassa vain valona. Utopian ja
heterotopian välistä suhdetta Foucault (ibid. 179) kuvaa peilillä,
joka heijastuksen osalta on utopia, mutta heterotopia peilin itsensä

osalta, sillä peili on olemassa. Se on spektaakkelin väline, väylä nähdä paikkaan, jota ei ole.

Peiliesimerkki on kiinnostava suhteessa elokuvaan, jota kannattaa heijastavan peilin sijaan kuitenkin tarkastella ennemminkin konstruoituna ”peilinä”. Road-elokuvan suhde peiliin on erityisen kiinnostava siksi, että se kääntää usein kirjaimellisesti katseen kohti katsojaa. Näin elokuva tekee tiettäväksi, että sen esittämä tarinakin on tavallaan heterotopia, joka voi esimerkiksi pitää yllä illuusiota siitä, että yhteiskunta toimii rationaalisesti ja on sikäli utooppinen. Elokuvan kääntämä katse saa merkityksensä suhteessa yhteiskuntaan ja konstruktion takana olevaan systeemiin. Se voi saada katsojankin suuntaamaan katseen itseensä ja ympäristöönsä (Foucault 2000, 179; Bonazzi 2002, 45–46). Varsinkin silloin, kun road-elokuva kurkottaa rajojensa yli kohti ulkomaailmaa, se voi toimia aktiivijana ja herättäjänä.

Heterotopia on tilana ristiriitainen, sillä samassa, kun se on oleellinen osa yhteiskunnan ydintä, se tuntuu olevan sysätty ytimen ulkopuolelle. Kevin Hetheringtonin (1997, viii) mukaan kyse on ”välitilasta” (in-between), toiseuden tilasta, jossa on tavallisesta poikkeava, sosiaalisesti vaihteleva järjestys. Tämän mukaan heterotopian tehtävä olisi rajata normeista ja rationaalisen kehityksen ja eteenpäinmenon poikkeukset yhteiskunnan marginaaliin. Näin nähtynä heterotopia on läheinen Jonathan Bellerin (2006) määrittämän pääomaelokuvan toimintatavalle.

Hierarkkisessa suhteessa heterotopia on siten oleellisesti vallan tila, joka kulkee jonkun toisen tilan läpi tai sisältyy alisteisesti johonkin toiseen tilaan. Tämä kuvaa hyvin tietä, joka on paikkojen välissä kulkevana, paikat yhdistävänä, perusfunktioltaan alisteinen niin lähtö- kuin päätepisteellekin. Tie kulkee paikasta toiseen, mutta tieverkoston osana se on myös suhteessa muihin teihin. Näin ollen jokainen tie on alistussuhteessa toisiin, niihin liittyviin teihin, ja siten myös jokainen tiellä kulkeva on alisteisessa suhteessa tien systeemille. Siksi myös oman tilan muodostavan auton voi nähdä heterotopiana heterotopiassa, heterotopiana maantien heterotopian sisällä. Auto on julkisessa tilassa liikkuva yksityinen tila, etäisy-

den tarjoava suoja, rajapinta kulkijan ja tien tilan välissä, mutta kuitenkin alisteisessa suhteessa väylään, jota pitkin kuljetaan (vrt. Kalanti 2001a, 114).

Tie määrittyy funktionaalisesti heterotopiaksi ensin siksi, että se on yhteiskunnallisesti ajatellen talouden liikkeen väylä, joka on alisteinen lähtö- ja päätepisteelleen. Jatkuvuuden näkökulmasta tie on siis päämäärään pääsemistä, ei olemista varten. Esimerkiksi Helsingin ja Turun välissä kulkevan Ykköstien (E18) valtaväylänä korvannut moottoritie rakennettiin siksi, että päästäisiin nopeammin, joustavammin ja turvallisemmin paikkaan, johon ollaan menossa – siis vallan näkökulmasta Helsinkiin. Heterotopia on tässä katsannossa jotakin, jolla on alku (tien alku) ja loppu (tien pää). Siksi sitä määrittää tilapäisyys tai väliaikaisuus.

Heterotopian käsitettä on käytetty luonnehtimassa monenlaisia tiloja, esimerkiksi maisemia, erilaisia rakennuksia ja ympäristötilaita, mutta tien luonteen tarkastelussa en ole havainnut sitä käytettyä. Ainakin road-elokuvan yhteydessä heterotopia kuitenkin sopii tien määrittelyyn, sillä heterotopiaan on melkein poikkeuksetta liitetty vastustaminen ja jonkinlainen sääntöjen rikkominen (ks. Johnson 2006, 81).³⁶

Elokuvan esittämänä tilana tie on kaksinkertainen heterotopia, sillä myös elokuva on heterotopia: koska elokuvalla on alku ja loppu, se on tilapäisesti, hetkellisesti kokemuksen tasolla arjen katkaiseva mutta väistämättä myös siihen liittyvä tila. Tiellä kulkevan kannalta heterotopiassa on kyse vapauden neuvottelusta tilassa, joka on yhteiskunnan järjestyksen kannalta merkittävä mutta joka sijoittuu yhteiskunnan tilahierarkian marginaaliin.

Ihmisenä olemiseen tien heterotopia kytkeytyy oleellisesti vertauksen tasolla, sillä samoin kuin tie on välitila, myös ihminen voi olla välitilaan rinnastuvassa elämäntilanteessa esimerkiksi *Aidan-kaajien* tapaan vakavan sairauden tai vaikka loman tai ikänsä takia. Esimerkiksi yhteiskunnallisen jatkuvuuden kannalta nuoruus määrittyy lapsuuden ja aikuisuuden välissä olevaksi siirtymäajaksi, jonka keskeisenä funktiona on johtaa lapsuudesta aikuisuuteen. Näin ajatellen tie on tila, jonka läpi kuljetaan mahdollisimman nopeasti

kohti lähdön hetkellä tiedossa olevaa etukäteen sovittua (tai jonkun toisen sopimaa) päämäärää.

Identiteettiään ja paikkaansa maailmassa etsivälle tie voi näyttyä otollisena vallan ja vallattomuuden rajankäynnin tilana. Mahdollisena katoamisen, pakenemisen ja vapauden areenana tien välitilan voikin määritellä juuri vallattomuuden tilaksi. Siksi tie käy esimerkiksi sekä utopiasta että heterotopiasta. Tiehen liittyvä utoopisuus tuntuu road-elokuvassa kytkeytyvän yhteisöstä etääntymiseen, mikä tekee vallan ympärikäntämisen ja hierarkioiden väliaikaisen purkamisen mahdolliseksi. Siksi tien heterotopia muistuttaa Mihail Bahtinin määrittelemää *karnevalismia*. Onkin esitetty, että vaikka suoraa vaikutusta ei ole, Foucault'n heterotopian muotoilussa on ”bahtinilainen vivahde” (Defert 1997, sit. Johnson 2006, 82). Vallattomuuden mahdollistavana vallan tilana tietä voi tarkastella modernin yhteiskunnan päättymättömänä vapauden kaipuun ja kontrollin tarpeen välillä häilyvänä prosessina (vrt. Hetherington 1997, 139). Tähän sopivasti Timo Kalanti (2001a, 212) kuvaa ajamista modernin tilaverkostolle (ja *Aidankaataajat*-esimerkille) ominaisesti dialektiseksi välitilaksi, joka on ”olotila hallitun, ohjatun järjestyksen ja täydellisen kaaoksen ja tuhon välisellä kapealla alueella, liukuvassa ja virtaavassa maailmassa – autossa, joka luistaa sivuttain kuivalla asfaltilla”.

Road-elokuvan tien ja kulkijan tarkastelussani kysyn, miten suomalaisia road-elokuvia voi tarkastella vapauden ja vastustuksen kertomuksina. Kysymyssana *miten* osoittaa, että kysymys liittyy kohteen lisäksi myös lähestymistapaan. Road-elokuvien vapauden ja vastustuksen kertomuksia ja neuvottelua tarkastelen monin samanarvoisin alakysymyksin, jotka seuraavat tutkielman tien alusta tielle ja tien päähän etenevää järjestystä. Kysymykset ovat tiivistetyksi seuraavat:

- Miksi tielle lähdetään eri aikoina tehdyissä elokuvissa?
- Minkä kritiikkinä tielle voi eri aikoina tulkita lähdettävän?
- Minkälaisia elokuvien loppuratkaisut ovat?
- Minkälaisen kuvan elokuva tarjoaa kulkijasta tiettyinä aikoina?

- Tarjoaako tie vapautta ja kenelle? Minkälaista vapaus on luonteeltaan?
- Minkälainen on elokuvan kulkijan historiallinen muutos 1950-luvun lopusta 2000-luvun alkuun? Mitä muutokset kertovat elokuvan suhteesta yhteiskuntaan ja jatkuvuuteen?

Kartta

Tämän väitöskirjan rakenne mukailee kerronnallisesti tutkimuskohteena olevan road-elokuvan rakennetta: tien alusta eli tielle lähdöstä ei päädytä erinäisten vaiheiden jälkeen paluuseen, vaan monitulkintaisemmin tien päähän, joka voi periaatteessa olla millainen tahansa. Se, että rakenne on näin selvästi tiedossa, ei kuitenkaan muistuta road-elokuvan matkaa, joka useimmiten perustuu spontaaniuteen, suunnittelemattomuuteen ja päämäärättömyyteen tai joka ainakin matkan aikana kääntyy sellaiseksi.

Tässä luvussa eli tien alussa olen perustellut tutkimukseni kohteen tarpeellisuuden, esittänyt kysymyksenasettelun lähtökohdat ja määritellyt alustavasti keskeiset käsitteet (tie, road-elokuva) sekä teoreettiseen lähestymistapaan liittyvät käsitteet (spektaakkeleli ja heterotopia), jotka täsmentyvät käsittelyluvuissa. Koska aiempi suomalaisen road-elokuvan tutkimus on lähes olematonta, tielle pääsemistä edeltävä tien alku on muodostunut melko pitkäksi.

Ensimmäisellä tiellä (seuraava luku) tarkastelen road-elokuvan historiaa sekä ikonografisia, kerronnallisia ja temaattisia peruspiirteitä. Koska suomalainen road-elokuva on miltei tutkimatonta, en käsittele road-elokuvaa vielä tässä luvussa eksplisiittisesti spektaakkelin yhteiskunnan näkökulmasta, vaan tarkastelen road-elokuvaa yleisemmin, jotta sitä kehystävistä ajatuksista ja sitoumuksista selviäisi mahdollisimman laaja kuva. Luvun keskeinen esimerkki on ensimmäinen suomalainen moderni road-elokuva, Matti Kassilan ohjaama *Lasisydän* (1959). Sen avulla suhteutan road-elokuvan sekä tekoajan yhteiskunnalliseen ja kulttuuriseen että myllerryksessä tuolloin olleen elokuvatuotannon kontekstiin. Lähtökohtani mu-

kaan road-elokuvan kulkija hakee tieltä muutosta maailmassa olemista määrittäviin tekijöihin. Tällöin tie voi näyttäytyä houkuttelevana vaihtoehtona, mahdollisena vallattomuuden ja vapauden tilana, jossa ei nähdä olevan rajoituksia.

Lyhyen tiellä olon jälkeen saavun risteykseen (kolmas luku), jossa syvennän ja tiukennan teoreettista taustaa voimakkaammin kohti elokuvia ympäröivää yhteiskuntaa. Väitöskirjan matkan risteyksessä tarkastelen Debordin näkemystä speaktaakkelista sekä speaktaakkelin kritiikistä ja sen tarpeesta. Tämän jälkeen lähdän taas tielle (neljäs luku), jolla tarkastelen speaktaakkelin kritiikin kehyyksessä tiellä olemisen kuvaa yksilön ja yhteisön, kulkijan kapinan ja yhteiskunnan kontrollin välisenä neuvotteluna. Oletan sekä kulkijan pyrkivän vapauteen että ympäröivän maailman (yhteiskunnan) eri keinoin hankaloittavan järjestyksestä irtaantumista. Tästä lähtökohdasta tarkastelen nostalgiaa yhtenä speaktaakkelin ylläpitäjänä. Esimerkkinä nostalgiaa katson *Syöksykierrettä* (Tapio Suominen, 1981) nuoren maailmassa olemisen väliaikaisuuden näkökulmasta sekä *Neitoperhoa* (Auli Mantila, 1997) ja elokuvaa *Menolippu Mombasaan* (Hannu Tuomainen, 2002) nostalgisen musiikin ja sukupuolirepresentaation näkökulmasta vuosituhannen vaihteen molemmin puolin.

Viimeinen käsittelyluku on tien pää, jossa keskityn tarkastelemaan road-elokuvan loppuja. Ne ovat ratkaisevassa asemassa silloin, kun pohditaan elokuvien sanomaa tai ideologiaa. Road-elokuvan suljettua ja avointa loppua tarkastelemalla pohdin sitä, miten antigenrenäkin (Laderman 2002) pidetty road-elokuva voisi kyetä vastustamaan speaktaakkelin yhteiskunnan perustaa ja kietoutua osaksi ulkomaailmaa ja katsojan todellisuutta.

Road-elokuvaa, speaktaakkelia ja nostalgiaa sen ylläpitäjänä sekä speaktaakkelin haastamista tarkastelemalla selvitän elokuvassa tielle lähetettävän kulkijan kuvaamisen historiallisen muutoksen ja/ tai muuttumattomuuden jatkumoa. Road-elokuvan loppujen painavuutta seuraten minäkin konstruoin aineistoni historiallisen kaaren kronologisena kokonaisuutena vasta elokuvien loppujen käsittelyä seuraavassa epilogissa. Muutokset ja niihin vaikuttavat tekijät käy-

vät kuitenkin selväksi jo sitä ennen, vaikka en elokuvia täysin kronologisessa järjestyksessä käsittelekään.

Elokuvassa *Arvottomat* (Aki Kaurismäki, 1982) todetaan, että ”tärkeintä on lähteminen”. Lähtemisen tärkeyden toteaa ohimennen kepeänä heittona Juippi (Veikko Aaltonen), kun hän on vaimonsa kanssa lähdössä viemään maalta Helsinkiin muuttavaa Harria (Juuso Hirvikangas) junalle. Road-elokuvan alussa on tarve lähteä ja vaihtaa maisemaa, mutta lähteminen ei viittaa pelkkään lähtemisen hetkeen: road-elokuvassa tärkeintä on lähtemistä seuraava liike, johon kiteytyy lähdön hetkeä kritisoiva toive tulevaisuuden tuomasta muutoksesta. Lähteminen voi olla tärkeintä, mutta oleellista on, että lähdön syynä on jonkin asteinen vieraantumisen kokemus. Road-elokuvassa tieltä tavataankin irtaantua hakemaan helpotusta ympäristön ja yhteisön oletusten ja rajoitusten luomaan ahdistukseen. Tähän viittaa myös tutkimustani kehystävä CMX-lainaus: ”Tahdotko pois / tahdotko mielesi / omana omana omana omana / pitää.”

Väitöskirjani yläotsikko ”vieraana omassa maassa” on tekstiinsertti kulutuskuultuuria suorasukaisesti kritisoivasta elokuvasta *Kesäkapina* (Jaakko Pakkasvirta, 1970). Insertti on yksi elokuvan teesinomainen kehys, sillä se nähdään elokuvassa kaksi kertaa, ensin elokuvan alku- ja sitten loppupuolella. Insertti kuvaa kriittisyyden eetosta, ja se kytkeytyy road-elokuvaan kolmella tavalla. ”Vieraana omassa maassa” kuvaa road-elokuvan henkilöä hyvin siksi, että tielle lähdetään, koska lähtöpaikassa maailmassa olemisen ehdot tuntuvat pakottavilta ja siksi vierailta. Toisaalta henkilö on myös tiellä ”omassa maassaan” liikkueksaankin vieraassa ympäristössä. Vieraus kuvaa metatasolla lisäksi suomalaista road-elokuvaa, joka on geneerisesti lainatavaraa ja siten ”vieraiden” mallien mukaista. Näin vieraus liittyy läheisesti speaktaakkelin yhteiskunnan totaalisuuteen. Debordin (2005, § 32) sanoin: ”Speaktaakkelin tehtävä yhteiskunnassa on vieraantumisen konkreettinen varmistaminen.”

Siis road-elokuvassa tärkeintä on lähteminen siksi, että vain lähtemällä voidaan yrittää vastustaa vieraantumista ja muuttaa omaa suhdetta ympäristöön ja siten oman olemassaolon ehtoja. Siksi se,

minkälaisena kulkijan ja ympäristön suhde elokuvissa kuvataan, on oleellista. Kulkijan ja ympäristön suhteen näkökulmasta tutkimukseni ytimen voi muotoilla vielä seuraavasti: pyrkimyksenäni on tarkastella sekä sitä, miksi elokuvat ovat eri aikoina henkilöitä tielle lähettäneet että sitä, miten elokuvat yhteisöstä tielle irtaantuvaan ovat eri aikoina suhtautuneet.

TIE: UTOPIA VAPAUDESTA

Tässä luvussa tarkastelen road-elokuvan genreä ja sitä, miksi sen tarkasteleminen on tarpeellista. Aluksi määritän road-elokuvan historian ja peruspiirteiden kehityksen tarkastelemalla lännenelokuvaa elokuvallisen kulkemisen aloittajana, amerikkalaisen ja eurooppalaisen road-elokuvan välisiä eroja sekä auton merkitystä kulku- ja havaintovälineenä ja kulkijan määrittelyvälineenä. Kaikissa kolmessa kehystyksessä kulkeminen ja liike kytkeytyvät ajatukseen utopiasta.

Genrekehityksen määrittämisen jälkeen käsittelen suomalaisen modernin road-elokuvan alkupistettä *Lasisydäntä* (1959) oman rakentumisensa ehtojen ja kerronnallisen luonteensa kommentoijana. *Lasisydäntä* tie ja autolla liikkuminen ovat yhteisöstä irtaantumista seuraavan vapauden utopia. *Lasisydäntä* voisi lähestyä Guy Debordin speaktaakkelinäkömyksen kehityksessä, mutta en liitä sitä eksplisiittisesti speaktaakkelin yhteiskuntaan ja speaktaakkelin kritiikkiin. Koska suomalaisen road-elokuvan tutkimus on lähes olematonta, keskityn aluksi road-genren perustaan, josta suuntaan tutkimusta kohti speaktaakkelin risteystä (kolmas luku) ja kritiikkiä (neljäs ja viides luku).

Yhdellä tavalla genren voi määritellä kulttuuristen tuotteiden koosteeksi, jonka osia yhdistävät kerronnalliset rakenteet, tyylilliset konventiot, arkkityyppiset henkilöhahmot, tilanteet sekä suhde yhteiskunnallisiin ja institutionaalisiin rakenteisiin (esim. Gall & Probyn-Rapsey 2006, 429). Tällainen tiivis määrittely saattaa sopia klassisiin lajityyppisiin, kuten musikaaliin ja lännenelokuvaan, joita on tavattu pitää valtaideologian ylistyksinä. Road-elokuvaan tuttuja rakenteita korostava määrittely sopii staattisuutensa vuoksi vain varauksin. Toisen määrittelyn mukaan genre-elokuvan sulkeinen, juonen kulkua kruununaan pitävä konstruktio on yhtä kuin säännelty klassinen elokuva, jossa ei ole sijaa monitulkintaisuudelle (Sobchack 2003, 103–107). Tähän tiukkaan näkömykseen verraten road-elokuva hahmottuu kaavoistaan ja generisyydestään huolimatta perinteisen genre-ajattelun vastaisena.

Road-elokuvan määrittely: historiaa ja peruspiirteitä

Road-elokuvan historiaa ja peruspiirteitä on aiheellista tarkastella amerikkalaislähtöisesti kahdesta toisiinsa kytkeytyvästä syystä. Näin on siksi, että road-elokuvan representaation historia on amerikkalaisessa elokuvassa. Siksi se, mitä me todennäköisimmin ajatella road-elokuvaan kuuluvan, on lähtöisin amerikkalaisen elokuvan representoimasta asenteesta elämään, yhteiskuntaan ja yhteiskunnasta irtaantumisen mahdollisuuteen. Kyse on myytistä, joka road-elokuvassa koskee erityisesti tiehen ja autoon liitettyä lupautusta vapaudesta. Vapauteen viittaa esimerkiksi *Muurahaispolun* (1970) Jari, kun hän toteaa: ”Must on kiva ajaa autoa. Voi mennä minne haluaa ja tehdä mitä haluaa. Sitä on niinku paljon vapaampi.” Repliikin aikana kuvataan ohi kiitävää havupuumaisemaa ja lopuksi tien laidassa käveleviä, lastenrattaita työntäviä naisia, mikä korostaa ajatusta road-elokuvassa vapauteen liitetystä sitoutumattomuudesta.

Myytin voi määritellä John Rennie Shortin (1991, xvi) tapaan väljästi tapahtumiin, käyttäytymiseen ja havaitsemiseen vaikuttavaksi, uskomuksia ja arvoja ilmentäväksi, toistuvuuteen perustuvaksi konstruktioksi. Näin määriteltynä sen toimintaa kuvaa hyvin Wim Wendersin road-elokuvassa *Ajan mittaan* (*Im Lauf der Zeit*, 1976) Saksan pienten elokuvateattereiden koneita huoltamassa kiertävä projektorimekaanikko Bruno (Rüdiger Vogler), joka toteaa toistuvien tapojen, rakenteiden, kaavojen ja ylipäätään toiston ainakin saksalaisessa 1970-luvun kontekstissa johtaneen siihen, että ”jenkit ovat kolonialisoineet alitajuntamme”.³⁷

Road-elokuvalla on esitetty peruspiirteitä, mutta sitä on kuitenkin tavallisesti pidetty hybridinä, jonka ilmentymiä on tarkasteltu esimerkiksi suhteessa lännenelokuvaan, film noiriin, gangsterielokuvaan ja screwball-komediaan.³⁸ Road-elokuvan hybridiluonteeseen takia on myös esitetty yksinkertainen kysymys: kuinka paljon elokuvassa pitää matkustaa, jotta voidaan puhua road-elokuvasta? (Morris 2007, 148). Vastaus ei ole yhtä yksinkertainen. Lisäksi voi kysyä, mitä elokuvassa tarkoittaa *matkustaminen*. Viittaaako se eskplisiittiseen matkustamisen kuvaamiseen? Ajattelen road-

elokuvaa mieluummin levittäytyjägenrenä, joka tunkeutuu muiden lajityyppien osaksi vaikuttamalla niiden kuvastoon sekä elokuvan teko- että katsomisvaiheessa. Siksi jaan kohde-elokuvani tiekuvaston osalta road-elokuviin ja tiekuviin. Niiden ero on se, että road-elokuvassa matka ja kulkeminen jäsentävät elokuvan kokonaisuutta, mutta tiekuvia sisältävissä elokuvissa matkan kuvaus on vain yksi, joskin tärkeä osa tarinaa tai henkilön kehityksen kuvausta.

Ei ole ihme, että road-elokuvalla ominainen tiekuva asettuu osaksi elokuvaa yleensä, sillä matka on oleellinen osa ihmisen elämää, jota on itsessäänkin verrattu matkaksi. Useimmitenokuva kytkeytyy jonkinlaiseen matkaan ja tiekuvastoon auton kautta. Autoa käytetään elokuvissa paljon varmasti ainakin siksi, että pienenä, sulkevana tilana se pakottaa kommunikoimaan ja tunkeutumaan helposti toisen alueelle, mikä suurella todennäköisyydellä laukaisee konfliktin. Autoa voikin tästä syystä pitää erityisenä draaman tilana.

Hyvä esimerkki autoon sijoittuvasta tiekuvasta on elokuvan *Lapsia ja aikuisia* (Aleksi Salmenperä, 2004) kohta, jossa kärjistyy Venlan (Minna Haapkylä) ja Anteron (Kari-Pekka Toivonen) erimielisyys siitä, yrittävätkö he saada lasta vai eivät. Aamun yhteisellä työmatkalla Venla väittää Anteron teeskennelleen edellisiltäisen orgasminsa, koska ei halua lasta. Keskustelun estääkseen Antero keskittyy radiossa soivan Kari Peitsamon laulun ”Kauppaopiston naiset” kehumiseen ja mukana laulamiseen. Anteron näin torjuma Venla tarttuu kesken laulun autoradioon, riuhtaisee sen irti ja heittää kojelaudalle. Antero pysäyttää auton ja tuijottaa kojelaudalle nostettua radiota kuin hänestä itsestään olisi repäisty pala pois. Radion irti repimiseen asti Venla ja Antero on nähty koko ajan kahdenkuvassa. Venlan toimittaman symbolisen kastration jälkeen loppumatkan keskustelun (kyse on monologista sikäli, että Venla puhuu ja Antero on hiljaa, mutta dialogista sikäli, että kamera tekee näkyväksi myös Anteron reaktiot) aikana kerronnan diskurssi erottaa heidät tulemalla heidän väliinsä ja kuvaamalla heitä vain erillisissä lähikuvissa (kuvat 2–4). Näin elokuvan kerronta johdattelee katsojan ajattelemaan henkilöiden liukuvan erilleen ilman, että kerrontaan kiinnittää tietoisesti huomiota.³⁹

Melkein kaikissa klassisissa lajityyppielokuvissakin on road-elokuvalle ominaisia elementtejä. Ehkä juuri siksi vasta 1960-luvun lopun ”uuden amerikkalaisen elokuvan” myötä road-elokuva muotoutui omaksi tunnistettavaksi lajityypikseen (ks. esim. Laderman 2002, 3).⁴⁰ Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ennen 1960-luvun loppua ei olisi tehty road-elokuvia. Kysymys on ennemminkin siitä, että road-elokuvassa siirryttiin 1960-luvun lopussa uuteen, moderniin vaiheeseen, jota määrittää vastakulttuurinen asenne, entistä eksplisiittisempi, kirjaimellinen vastustaminen ja kapina, jolla on taipumus päättyä epäonnisesti. Tästä syystä road-elokuvia on nimetty muun muassa ”marginaalisuuden hymneiksi” (Schaber 1997, 39). Yhdysvalloissa muutokseen vaikuttivat muun muassa sukupol-



Kuvat 2–4. *Lapsia ja aikuisia* (2004). Kahdenkuvan jakaminen konfliktin merkinä.

vellisen ja poliittisen kahtiajaon syveneminen ja Hollywood-systeemin sukupolvimurros, joka näkyi sekä muodossa että sisällössä.

Hevosvoimista motorisoituihin hevosvoimiin

Genren muutosta ja prosessiluonnetta korostaa road-elokuvan komentoima ja siten tavallaan myös ylläpitämä ja muovaama lännenelokuvasta alkanut geneerinen jatkuvuus. Genrenäkökulma tarjoaakin mielekkäitä vastauksia silloin, kun pelkkien genererajojen luomisen sijaan elokuvia katsotaan sekä eri aikojen ja paikkojen kulttuuristen käytänteiden tuotteina että niitä tuottavina akteina. Thomas Schatzin (2003, 100) mukaan genre-elokuvassa on kyse konventionaalisesta taidemuodosta, joka yhteiskunnassa meneillään olevia virtauksia ja konflikteja käsittelemällä esittää ideaalisen kollektiivisen minäkuvan. Tiivistys sopii road-elokuvan tarkasteluun, kunhan muistetaan, että representaation ideaalisuus on jonkun rakentamana aina suhteellista. Road-elokuva ei suostu varsinkaan vallan ja valitsevan järjestyksen pönkittäjäksi, jollaisena perinteisiä genrejä on pidetty (esim. Hess Wright 2003, 42). Tämä käy selväksi, kun road-elokuvaa katsoo lännenelokuvaa vasten.

Road-elokuvan konventioiden ja peruspiirteiden muotoutumisen juuri on siis Yhdysvalloissa, jossa avoin ja tuntematon tie (open road) on olennainen osa kulttuurista mytologiaa. Tie on keskeinen osa amerikkalaista psyykeä, sillä tien riippumattomaan virtaan lähtemisellä (hitting the road) on Yhdysvalloissa pitkä kulttuurinen historia, jonka elokuvalliset juuret ovat lännenelokuvassa, sen uudisraivaajissa ja ratsain kulkevissa muukalaisissa; lännenelokuva on elokuvassa kulkemisen kuvaamisen pioneeri, jonka viitoittamia teitä road-elokuvassa ajetaan (esim. Eyerman & Löfgren 1995, 53; Watson 1999, 22). Amerikkalainen road-elokuva ei yritä peittää jatkumoa vaan pikemminkin korostaa sitä, mistä hyvä esimerkki on se, että vastakulttuuria juhliivan *Easy Riderin* (Dennis Hopper, 1969) kulkijoiden nimet, Billy (the Kid) ja Wyatt (Earp), viittaavat villin lännen mytologiaan.

Toiseksi yhteys lännenelokuvaan näkyy siinä, että useissa road-elokuvissa mennyt ja nykyisyys asettuvat tai asetetaan vastakkain erilaisten hevosvoimien tasolla samaan tapaan kuin esimerkiksi lännenelokuvan *Lännen valloittajat* (*Dodge City*, Michael Curtiz, 1939) alussa, jossa rautahepo kisaa nopeudesta hevosten vetämien postivaunujen kanssa. Junassa istuva mies toteaa teknologian voitettua kisan: ”Herrat, tuo on Amerikan tulevaisuuden symboli. Edistys. Rautaisia miehiä ja rautaisia ratsuja ei voi voittaa.” Motorisoiuihin hevosvoimiin siirtymisessä on siis kyse nopeuteen, liikumisen vauhtiin ja fyysiseen helppouteen liittyvästä modernisaatiokehityksestä.

Amerikkalaista mallia – joskaan ei geneerisesti yhtä mittavaa – muistuttaen suomalaisessakin elokuvassa motorisoituja hevosvoimia edelsi hevonen. Suomalaisen elokuvateollisuuden kuvaama todellisuus on tässä mielessä lähellä sosiaalista todellisuutta, sillä 1950-luvun alkuun asti tiet olivat meillä niin huonokuntoisia, että yksityisautoilu oli vähäistä. Tutkija Tapani Maurasen (2001, 48) sanoin 1920-luvulta 1950-luvun alkuun asti Suomessa ”rahalla sai auton, mutta hevosella pääsi”.⁴¹ Hevonen näkyi myöhemmin motorisoidulle ratsulle varatussa roolissa esimerkiksi elokuvassa *Härmästä poikia kymmenen* (Ilmari Unho, 1950). Hevosten vetämällä vaunuilla kulkevien Isoo-Antin (Tauno Palo) ja Rannanjärven (Yrjö Kantoniemi) mellastuksesta ja häiriköinnistä kertova elokuva muistuttaa asenteeltaan kolme vuotta myöhemmin tehtyä amerikkalaista elokuvaa *Hurjapäät* (*The Wild One*, 1953), jossa motoristijengi kylvää touhuillaan ja koneidensa pärinällä pelonilmapiirin pienen kylän asukkaisiin. *Härmästä poikia kymmenen* ei pärisyttä moottoripyöriä, mutta sen vastineena vauhdikkaasti hevosen vetämällä kärryillä kulkevien häjyjen joukko laulaa äänekkäästi, mikä on kyläläisille kuin sotahuuto, jota on syytä pelätä.

Vaikka road-elokuva lähtee amerikkalaisesta maisemasta ja psyykestä, se ei tarkoita, että road-elokuva voisi toimia vain amerikkalaisessa laajaa tyhjyyttä korostavassa maisemassa. Road-elokuvalla on kyllä oma maiseman tyhjyyteen ja sen asetelmalliseen vastakohtien symboliikkaan perustuva konventionaalinen ikono-

grafiansa, mutta henkilöiden liikkuminen, liike itsessään, tuntuu olevan maiseman merkkejä keskeisempi. Siis aluksi tärkeintä on lähteminen ja liike pois jostakin, ei niinkään päämäärä, vaikka se tiedossa olisikin. Liikkuminen symboloi toivoa, muutoksen mahdollisuutta ja siten myös utopiaa. Morelaisittain⁴² utopia viittaa ajatukseen ihanneyhteiskunnasta, jossakin toisaalla olevasta paremmasta maailmasta ja maailmanjärjestyksestä. Utopian juuri on kreikan kielen kaksiosaisessa sanassa *ū-topos*, ”ei-paikka”. Utopialla viitataan tavallisimmin täydelliseen, mutta myös saavuttamattomaan ja mahdottomaan yhteiskuntaan (ks. Levitas 2003, 3).⁴³ Joka tapauksessa utopiaan liittyy halu paremmasta elämästä, mikä road-elokuvassa sysää tielle. Taloudellisen ja poliittisen kilpailun ajamassa maailmassa utopia on häiriötekijä, koska se vastustaa ajatusta siitä, että tuottamisen ja kuluttamisen kehän ylläpitäminen olisi jokaisen velvollisuus (Couton & López 2009, 100). Onpa tielle lähtemisen syy mikä tahansa, niin road-elokuvassa paetaan aina myös kulutusyhteiskunnan vaatimuksia ja ylipäänsä vastustetaan järjestyksen kaikille asettamia velvollisuuksia.

Road-elokuva on kapinallinen genre, jonka henkilö lähtee tielle siksi, että hän vastustaa jotakin. Irtioton tarve korostuu yhteiskunnan tasolla erityisesti murrosaikoina ja yksilöllisemmin jonkin takaiskun, kuten sairastumisen (esim. *Aidankaajat*, *Menolippu Mombasaan*), jonkinlaisen ahdistuksen (*Lasisydän*, *Syöksykierre*, *Jon*, *Ajolähtö*), hylätyksi tulemisen (*Neitoperho*) tai vaikka loman (*Lampaansyöjät*, *Hysteria*) tai sen tarpeen (*Lasisydän*, *Tyttö ja hatu*, *Jäniksen vuosi*) koittaessa. Liikkeestä itsestään voi tällöin muodostua utopia, jos liike koetaan tärkeämmäksi kuin jokin konkreettinen päämäärä.

Road-elokuva on amerikkalaisen kulttuurin myyttis-ideologiseen traditioon kuuluvien keskeisten merkitysten muovaaja, rakentaja, kommentoija ja levittäjä. Koska road-elokuva motorisoi ja modernisoi lännenelokuvasta tutun rajaseutumytologian ja siihen sisältyvän amerikkalaisen individualistisen vapausunelman, sen voi nähdä ajautuvan syvälle Yhdysvaltojen historiaan – tai ainakin sii-

tä luotuihin myyttisiin representaatioihin (vrt. Laderman 2002, 23; myyttis-ideologisesta traditiosta ks. Slotkin 1995, 254).

Lännenelokuvassa ja road-elokuvassa on molemmissa utooppisuutta. Niitä yhdistää kulkeminen ja erityisesti miehen riippumattomuus. Genret kuitenkin eroavat funktioltaan toisistaan ratkaisevasti, sillä siinä missä lännenelokuva on ollut kansallisen identiteetin yhdistäjä, road-elokuva on pyrkinyt osoittamaan, että yhtenäinen kansallinen identiteetti saattaa sittenkin olla mahdottomuus (Watson 1999, 25; Laderman 2002, passim.) Voi sanoa, että lännenelokuva on ulkoisen luonnon valloittamista yhteisön hyväksi, mutta road-elokuva on itsen valloittamista takaisin väkinäiseltä, pakottavalta yhteisyydeltä. Tälle ajatukselle läheisesti Katie Mills (2006, 20–21) korostaa road-elokuvassa erilaisten identiteettiä koskevien rajoitusten ajavan henkilöitä liikkeeseen. Road-genreä voikin pitää kapinallisena siksi, että se rohkaisee meitä näkemään identiteettiamme, autonomisuuttamme ja maailmassa olemistamme säänteleviä rajoitteita ja kieltämään ne kuvittelemalla uusia, erilaisia, vapaampia elinmahdollisuuksia.

Jos road-elokuva ja erityisesti sen loppuratkaisu tästä huolimatta tuntuu vallitsevien arvojen pönkitykseltä, saattaa tulkinnallisesti olla kyse pelkästä pinnasta tai pseudosulkeumasta, sillä päättyypä tarina miten tahansa, road-elokuvassa tarinan ratkaisua määrittää aina henkilön toiminta tiellä. Road-elokuvan voi liittää osaksi speaktaakkelin yhteiskuntaa ja kulttuuriteollisuutta, joka pitää yllä valheellista näkemystä olemassaolomme ehdoista (ks. Hess Wright 2003, 42–43; 50), mutta toisaalta on muistettava, että kaikenlaiset mallit, siis myös genret, voivat avata portin yhtä lailla tottumusten vastustamiselle (Bourget 2003, 51). Millsin (2006, 19) sanoin road-genre ”opettaa meitä tekemään rajoituksista mahdollisuuksien tarinoita”.

Road-elokuvassa maailmassa olemisen ehtojen käsittelyn perusta on yksilön ja yhteisön, itsensä toteuttamisen ja yhteisön sääntöjen noudattamisen välinen konflikti, jota on myös pidetty genre-rajat ylittävänä ominaisuutena (esim. Sobchack 2003, 110). Road-elokuvan kuitenkin erottaa dikotomian käsittelyssä muista genreis-

tä kirjaimellinen vastustus, joka (useimmiten) näkyy sekä tarinassa että kerronnan muodossa (ks. Laderman 2002, 34–37). Tässä mielessä road-elokuva on usein muita genrejä selvemmin sekä reaktiivinen että progressiivinen genre.

Vaikka korostan amerikkalaisuutta, road-elokuvan alku ei ole pelkästään amerikkalainen. Road-elokuva on nykyisestä maantieteellisestä painotuksestaan huolimatta kehittynyt Euroopassa ja Yhdysvalloissa siinä mielessä samaan tahtiin, että tie on ollut tärkeä eurooppalaisenkin elokuvan *mise-en-scènes*sa jo ranskalaisten Lumière-veljesten ensimmäisistä elokuvista lähtien, sillä heidän kiertävät kameramiehensä kuvasivat muiden näkymien ohessa teitä eri puolilla maailmaa. Siten he olivat samassa itsekään eräänlaisia elokuvakulkijoita. On jopa esitetty, että melkein kaikki Euroopassa elokuvan ensimmäisen vuosikymmenen aikana (1894–1904) kuvatut elokuvat olisivat jonkinlaisia matkaelokuvia (travel films), kuten *Juna saapuu asemalle* (*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, Auguste & Louis Lumière, 1895) ja *Matka kuuhun* (*Voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902) (Gordon, Bertram M. 2003, sit. Mazierska & Rascaroli 2006, 4). Sisällöllisesti keskeinen amerikkalaisia ja eurooppalaisia road-elokuvia yhdistävä tekijä on ihmisyyden perustaan kuuluvan liikkumisen ja matkustamisen käyttäminen elämän tarkoituksen kaltaisten metafyyssisten kysymysten käsittelyyn (Mazierska & Rascaroli 2006, 4). Siksi road-elokuva tarkastelee oleellisesti juuri maailmassa olemisen ehtoja.

Yhdysvalloista Eurooppaan – ja takaisin

Road-elokuvat suhteutetaan tavallisesti amerikkalaiseen elokuvaan tiekuvaston kumuloituneen painolastin vuoksi, mutta kuten aiemmin totesin, tie ei ole vain amerikkalaisen elokuvan omaisuutta (ks. Eyeran & Löfgren 1995, 54–55; Wood 2007, xix; Römpötti 2008, 26–27). Kansan, yhden perheen tai minkä tahansa yhteisön yhtenäisyyden vaikeutta tai mahdottomuutta voi irrallisuudella ja erilaisilla tiehen liittyvillä raja-alueilla kuvata tietenkin myös muussa

kuin amerikkalaisessa elokuvassa, siis myös suomalaisessa elokuvassa. Road-elokuvia voi kuitenkin erityisesti autoon liitetyn myyttisen vapauden kierrättäjinä tarkastella yhtenä amerikkalaisuuden levittäjinä.

Yhdysvaltalaisilla ja eurooppalaisilla road-elokuvilla on paljon yhteistä, mutta eurooppalaiset road-elokuvat myös eroavat selvästi amerikkalaisista vastineistaan. Sotien jälkeisistä 1950-luvun eurooppalaisista elokuvista Roberto Rossellinin *Matka Italiassa* (*Viaggio in Italia*, 1954), Federico Fellinin *La Strada* (1954) ja Ingmar Bergmanin *Mansikkapaikka* (*Smultronstället*, 1957) ovat esimerkkejä siitä, että eurooppalaisella modernistisella road-elokuvala ei välttämättä ole paljonkaan tekemistä amerikkalaisen, kapitalisuutta romantisoivan vastineensa kanssa (vrt. Mazierska & Rascaroli 2006, 3). Erojen osoittaminen ei kuitenkaan ole aukotonta siksi, että amerikkalaisen ja eurooppalaisen road-elokuvan välinen vaikutus on kaksisuuntaisuuntaista. Ensin kulkijat muuttuivat lännenelokuvasta motorisoiduiksi. Seuraavaksi eksplisiittisen kapitaliseen, 1960-luvun loppupuolella alkaneeseen amerikkalaisen road-elokuvan moderniin vaiheeseen vaikuttivat merkittävästi eurooppalaiset 1950-luvun kuljeskeluelokuvat. Ne vaikuttivat ensin ranskalaiseen uuteen aaltoon, jonka vaikutus näkyy myöhemmin selvästi esimerkiksi *Easy Riderin* (1969) kerronnan fragmentaarisuudessa ja episodimaisuudessa – mikä taas on yksi tulkinnallinen tausta myös suomalaisille road-elokuville. Vaikutukset menevät siis molempiin suuntiin, sillä eurooppalaiset kuljeskeluelokuvat vaikuttivat ranskalaiseen uuteen aaltoon – ja Suomessa erityisesti Kassilan *Lasisydämeen* – sekä amerikkalaisen 1960-luvun loppupuolen uuden tekijäsukupolven moderniin road-elokuvaan ja uuteen amerikkalaiseen elokuvaan yleensä (esim. Schatz 1983, 21–22; Kolker 2000, 8–9; Laderman 2002, 247; Biskind 1998, 21).

David Laderman (2002, 247–248) hahmottaa eurooppalaisen ja amerikkalaisen road-elokuvan välisiä eroja, jotka osuvat osin myös suomalaisiin road-elokuviin. Ensiksi eurooppalainen road-elokuva eroaa amerikkalaisesta siinä, että sen kuvaama matka ei ole yhtä lailla eksplisiittisen väkivaltainen kuin useimmissa amerikkalaisis-

sa road-elokuvissa. Tämä pitää paikkansa suomalaisen elokuvan kohdalla sikäli, että varsinaisesti vakavaan rikollisuuteen taipuu vain *Neitoperhon* (1997) Eevi (Leea Klemola).⁴⁴

Toiseksi Laderman väittää, että eurooppalaisen road-elokuvan esittämä irtaantuminen kaupungista ei korosta niinkään yksilön pakoa yhteisöstä ja siten yksilön ja yhteisön konfliktia, vaan etsintää. Tällöin lähdön syynä saattaa olla tarve jäljittää omaa kansallisuutta, jolloin matka suuntautuu kansalliseen kulttuuriin. Tästä voi johtaa ajatuksen, jonka mukaan itseään etsivä kulkija etsisi samassa yhteisöllisyyttä. Laderman ehdottaa tämän eron syyksi sitä maantieteellistä tosiasiaa, että koska Euroopassa naapurimaiden rajat ovat lähempänä kuin Yhdysvalloissa, se voi kasvattaa eron tekemisen ja itsetutkiskelun tarvetta varsinkin erilaisina kriisiaikoina (ks. myös Short 1991, 34). Näin voi toki olla, mutta ei suoraviivaisesti, sillä jo road-elokuvan genren mukanaan tuoma amerikkalaisuus korostaa kansallisuuden etsintää ja käsittelyä kansainvälisessä kontekstissa. Road-elokuvan voisikin paikallisen yhtenäisyyden sijaan ajatella viittaavan myös kansainväliseen yhteisyyteen. Road-elokuvassa raja ei viittaa pelkästään valtioiden välisiin rajoihin, vaan se on monimutkaisempi kulkijan etenemistä määrittävä tekijä.⁴⁵ Tietä voi lisäksi itsessään tarkastella rajana, jolloin kulkija on matkallaan koko ajan jonkinlaisella rajalla. (Rajan merkitystä tarkastelen erityisesti neljännen luvun lopussa.)

Siis jos kulkija eurooppalaisessa road-elokuvassa etsii yhteisöllisyyttä, hän etsii sitä siksi, että on kokenut ongelmalliseksi sen yhteisön tai yhteisöttömyyden, josta hän on irtaantunut. Tielle siis ajaa lähes poikkeuksetta jonkinlainen yksilön ja yhteisön välinen konflikti. Tämä liittyy oleellisesti kysymykseen road-elokuvan kuvaaman vapauden laadusta. Road-elokuvan vallan ja vallattomuuden keskustelussa toisiinsa limittyen käy neuvottelua kaksi erilaista vapausnäkemystä, angloamerikkalainen, yksilön rajoituksista irtaantumista korostava negatiivinen vapaus, ja J.V. Snellmanin suomalais-kansalliseksi rakentama, hegeliläisestä traditiosta nouseva idealistinen näkemys vapaudesta yksilön ja ympäröivän todellisuuden välisenä sovituksena. Jälkimmäisessä yksilö voi olla vapaa

vain yhteisön, tarkemmin valtion osana. Tässä näkemyksessä yksilön vapaus on yhteistoimintaa, joka perustuu toimintaa ehdollistavaan henkiseen ja aineelliseen perintöön, kuten kieleen, tapoihin ja lakeihin – eli jatkuvuuteen. (Ks. Karkama 1985, 9–12; 1989, 37; 50–51.) Yksilön ja yhteisön välistä suhdetta neuvotteleva näkemys muistuttaa Zygmunt Baumanin (2000, 29–34) määritelmää, jonka mukaan vapaus viittaa *kykyyn* päättää ja valita. Tuohon kykyyn vaikuttavat monet yksilöä ulkopuolelta ohjaavat asiat, mutta road-elokuvan kontekstissa erityisesti yhteisön hierarkia, joka antaa jossain tilanteessa jollekin suuremman vapauden päättää ja valita myös toisia koskevista asioista. Näin ollen yhteisö sosiaalistajana sekä mahdollistaa että sääntelee sitä, mitä voi ja saa tehdä. Jos sääntely koetaan liian määrääväksi ja ahdistavaksi, henkilö voi karata yhteisöstä, jonka hän kokee riistävän vapauttaan.

Vastakkaisilta tuntuvien vapausnäkemysten limittymisestä ja neuvottelusta hyvä esimerkki on *Lasisydän*, jossa lasitaiteilija vapautuu tielle lähtemällä työn rajoittavuudesta. Elokuva korostaa aluksi irtaantumista negatiivisena, mutta myös positiivisena yksilöllisen riippumattomuuden ja itsemääräämisen mahdollistavana vapautena. Vastakkain asettuvat yhteisöllinen ja individualistinen vapaus eivät elokuvan historiassa kuitenkaan ole täysin erillisiä, sillä road-elokuvan irtaantujan oman tien ja ratkaisujen vapaus on lännenelokuvaan ja tukkilaiselokuvaan vertautuen modernia uudisraivaajan vapautta. *Lasisydän* taipuu alun negatiivisen vireen jälkeen rakkausjuoneen liittyvän itseymmärryksen muutoksen myötä niin yksilön kuin yhteisönkin näkökulmasta näkemään tielle irtaantumisen tuottaman vapauskokemuksen tuottavan jotakin positiivista. Näin elokuvan voi ajatella sosiaalistavan irtaantujan osaksi jatkuvuutta. Epilogissa vapauden luonne joutuu kuitenkin kyseenalaiseksi, kun henkilön esitetään jälleen kokevan yhteisön rajoitukset ahdistaviksi. Lopussa suomalaiselle elokuvalla uusi laji onnistuu negatiiviseen vapauteen ja vastustamisen haluun palatessaan kyseenalaistamaan jatkuvuuden ehdottaman vapauden ja yhteisöllisyyden perustan. (*Lasisydäntä* käsittelen tarkemmin edempänä tässä luvussa.)

Perustaltaan road-elokuvan vastustuksen eetosta osoittaa siis liike pois päin, liike ulos yhteisöstä ja yhteiskuntajärjestyksestä. Amerikkalaisessa road-elokuvassa vapaudutaan tiukasta järjestyksestä ajamalla laajaan tilaan, erämaan avoimeen maisemaan. Eurooppalaisessa elokuvassa yhtäläillä laajoja maisemia on vähemmän. Andrew Nestingen (2005, 280) pitää eurooppalaisia elokuvia (tarkemmin pohjoismaisia) tästä syystä pikemminkin klaustrofobisina. Ajatus on osuva, joskin klaustrofobisuus liittyy pikemminkin road-elokuvaan yleensä. Näin on varsinkin silloin, kun tien määrittelee heterotopiaksi, välitilaksi.

Foucault (2000, 179–180) jakaa heterotopiat kriisi- ja poikkeavuusheterotopioihin, mikä kuvaa hyvin myös road-elokuvien kulkioiden liikettä. *Kriisiheterotopiat* (heterotopia of crisis) ovat näennäisen neutraaleja mutta etuoikeutettuina näyttäytyviä paikkoja ihmisille, jotka ovat ”kriisitilassa” suhteessa ympäröivään yhteiskuntaan ja sen ylläpitämiin ideaalikäsityksiin ihmisyydestä. Rationaalisuutta ja tehokkuutta ylistävässä länsimaisessa aikuisyhteiskunnassa kriisitilassa ovat esimerkiksi vanhukset ja nuoret (ibid., 179). Road-elokuvissa tie on kriisiheterotopia par excellence, sillä tie näyttäytyy useimmiten tilana, johon ”kriisissä” oleva, yhteiskunnan normiston painostama tai vaikka ystäviinsä, sukulaisiinsa tai umpikujalta tuntumaan elämänsä pettynyt voi irtaantua hakemaan ratkaisua ongelmiin ja siten parempaa tulevaisuutta. Olennaista kriisiheterotopiassa road-elokuvan kannalta on se, että kerronnassa esitetty päätös tielle lähtemisestä tuntuu itse tehdyltä, vaikka joku henkilö tai jokin tapahtuma matkaan lähettäjänä tai melkein päkottajana toimisikin.

Poikkeavuusheterotopia (heterotopia of deviation) on oikeastaan moderni muotoilu kriisiheterotopiasta, sillä ne ovat paikkoja, joihin suljetaan käyttäytymisen tai jonkin muun syyn takia vallitseviin kulttuurisiin normeihin sopimattomat henkilöt. Tällaisia poikkeuksellisia paikkoja ovat erityisesti vankila ja mielisairaala, mutta myös joutilaisuuden määrittämät vanhainkoti ja nuorisotalo (Foucault 2000, 180). Road-elokuvassa tie voi lähtiessä tuntua lupaavan vapautta, mutta matkan edetessä tiellä on taipumus muuttua näen-

näisen vapaaehtoisuuden kriisiheterotopiasta poikkeavuusheterotopiaksi.

Thomas Schatzin (2003, 97) mukaan genret ovat tarpeellisia, koska niiden kautta kulttuurisia konflikteja voi eri aikoina käsitellä massayleisölle tutussa, helposti lähestyttävässä muodossa. Genreistä Timothy Corriganin (1991, 138–142) mukaan road-elokuva osoittaa parhaiten sen, että kyseessä on oireellinen ilmaus, jossa on oleellista kykyä liittää tekohetkellä yhteiskunnassa meneillään olevia virtauksia osaksi elokuvan tarinaa ja laajemmin osaksi genren historiaa. Erityisesti Corrigan (ibid. 143) korostaa road-elokuvaa miehen kriisin merkitsijänä, joka kuvaa kulttuurin ja historian yhteensovittamattomuutta piilottamalla miehen jonkin toisen historian ja kulttuurin representaatioihin. Näin käy varsin konkreettisesti *Lasisydämessä*, jossa taiteilija vaihtaa kalliin, työssään edustustehtävissä käyttämänsä puvun mielestään rentoihin kulkurivaatteisiin ja lähtee maantien vieraaseen tilaan. Road-elokuvan perustavaa sukupuoliasetelmaa on patriarkaalisen painolastin vuoksi kyseenalaistettu 1990-luvulta lähtien (Laderman 2002, 21; Mills 2006, 10–11). Suomalaisessa road-elokuvassa sukupuolikonventiota haastetaan 1990-luvulla erityisesti elokuvissa *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* (1993), *Neitoperho* (1997) ja *Hiekkamorsian* (1998).⁴⁶

Autojen yleistyttyä Suomessa 1950- ja 1960-lukujen vaihteessa nämä ihmiskehon motorisoidut jatkeet mahdollistivat entistä joutuisamman liikkumisen. Road-elokuvassa motorisoidun liikkumisen keskeisyys tarjoaa keinon välttää klassisen elokuvakerronnan konventioita, mikä näkyy erityisesti liikkeen kuvaamisen tyylissä (vrt. Corrigan 1991, 146). Lynne Kirbyn (1997, 1–7) mukaan junarata synnytti 1800-luvulla erityisen modernin, ”protokinemaattisen”, katsojan havaintoa orientoivan mallin, jota Lumière-veljesten varhaisista elokuvista lähtien sovellettiin myös elokuviin, kun kameraa alettiin liikuttaa raidetta pitkin (tracking shot) junan kyydissä.

Road-elokuvalla ominainen liikkuva otos (travelling shot), jossa kamera liikkuu tavallisimmin auton tai moottoripyörän kyydissä, eroaa raideotoksesta sekä fyysisesti että mentaalisesti. Vaikka

sekä junan että auton kyydissä saadaan aikaan tunne nopeudesta ja vauhdista, niin liikkuva otos eroaa raideotoksesta idean tasolla samoin kuin junamatkustus autolla-ajosta: autolla ajaessa liike on lähtökohtaisesti vapaampaa kuin junan kyydissä, sillä juna kulkee ennalta määrättyä rataansa. Juna ja auto ovat molemmat moderneja kuluvälineitä, mutta auto (erityisesti henkilöauto) on vapaampi, sillä siihen on varsinkin mainoksissa liitetty erityinen individualismin eetos. Liikkuva otos esittää usein kuljettajan tai auton näkökulmaa. Liikkuvaa autoa voidaan kuvata myös toisesta liikkuvasta autosta tai moottoripyörän päältä.⁴⁷ Näin voidaan esimerkiksi pyrkiä saamaan aikaan tunne yli-inhimillisestä ”modernisoidusta nopeudesta”, jota ajokuvauksissa tehostetaan usein autoa ja vauhtia spektakelisoivilla leikkauksilla auton sivuille, eteen, taakse ja jopa auton alle. (Vrt. Laderman 2002, 14–15.)

Road-elokuvissa tielle lähteminen kuvataan useimmiten spontaaniksi ja äkilliseksi: tielle lähdetään enempää ajattelematta tai esimerkiksi jonkin akuutin, pakottavan syyn takia. Syy voi olla ulkoinen, jolloin tielle paetaan esimerkiksi poliisia jostakin kiinnijäämisen pelossa. Syy voi olla myös sisäinen, jollainen on esimerkiksi jonkinlainen ahdistus. Tämä johtaa helposti päämäärättömään kuljeskeluun, ajelehtimiseen. Selvä konventioiden vastustamisen keronnallinen, tyyliä kehystävä piirre onkin klassisen päämääräjuonen välttäminen. Klassinen jatkuvuuselokuva on toimintakeskeinen, sillä sen peruskivenä on kausaalisuuden logiikan mukainen päämäärähakuinen juoni, jossa psykologisesti selvärajainen päähenkilö johdattaa juonen ratkaisuun eli sulkeumalla vahvistettavaan päämäärään. Road-elokuvassa voi tässä mielessä nähdä niin David Bordwellin (1985a, 206–207) määrittelemän taide-elokuvan kuin Peter Wollenin (1985, 501) määrittelemän vastaelokuvan piirteitä. Road-elokuvaa on jopa pidetty ”perustaltaan skitsoidisena” genrenä, koska siinä intohimo moottoreihin ja päättymättömään tiehen johtaa väistämättä epäonnistumiseen ja tuskaan (Atkinson 1994, 16).⁴⁸

Epäonnistumiseen voi viitata myös elokuvan rakenne. Klassisen alku–keskikohta–loppu-tarinakaavan mukaisesti road-elokuvassa-

kin tien alku (lähtö) ja tien pää (loppu) ovat merkittäviä. Road-elokuvan vastustamisen eetoksessa alku ja loppu ovat erityisiä kritiikin ja mahdollisesti jopa argumentin esittämisen paikkoja, sillä tielle lähdetään ja takaisin palataan tai ei palata jostain syystä. Varsinkin tien pään tulkintaan vaikuttaa alun ja lopun välissä oleva tie, joka road-elokuvassa usein organisoiuu aukollisesti, ajallista jatkuvuutta hämärtävien episodien varaan. Tällainen rakenne tukee ajatusta kulkemisen intuitiivisuudesta ja vallitsevan järjestyksen vastaisuutta osoittavasta nomadisesta luonteesta (Laderman 2002, 17; Mazierska & Rascaroli 2006, 111–112). Road-elokuvan alun ja lopun välissä tie on siis tila, jossa ei tavallisesti matkusta klassisen kerroksen päämäärätietoinen toimija, vaan ennemminkin tien matkustustilasta nauttiva tai ainakin jotenkin sitä hyödykseen käyttämään pyrkivä kulkija. Tämä on amerikkalaisen road-elokuvan perinteestä nouseva oletus, jonka vastainen esimerkki on vaikkapa *Lampaansyöjät* (Seppo Huunonen, 1972), jossa kaverukset lähtevät kesäomallaan tarkoin etukäteen suunnitellulle matkalleen. Tien välitila on kuitenkin aina oleellinen tausta pohdittaessa sitä, miksi kulkijan elokuvassa esitetään onnistuvan tai epäonnistuvan.

Tässä eurooppalainen road-elokuva eroaa amerikkalaisesta vastineestaan Ladermanin (2002, 248) mukaan siinä, että eurooppalaisen elokuvan henkilöt eivät tavallisimmin lähde tielle omasta vapaasta tahdostaan vaan ulkopuolelta tulevasta pakosta esimerkiksi etsimään työtä. Näin onkin esimerkiksi 1980-luvun alun *Ajolähdössä* (1982) ja *Jonissa* (1983). Tällöin kulkeminen ei työhön hakeutumisen osalta näyttäyty päämäärättömänä, vaikka maailmassa oleminen muuten tuntuisikin ajalehtimiseltä. Väite olisi yleistyksenä kuitenkin virheellinen, sillä tielle lähtemisen motiivi on poikkeuksetta jonkinlaisessa suhteessa elokuvan teko hetken ympäröivään yhteiskuntaan ja kulttuuriseen tilanteeseen. Lisäksi ei välttämättä ole helppo sanoa, milloin tielle lähdetään vailla ulkopuolista pakkoa tai painostusta. Esimerkiksi *Lasisydämessä* lasitaiteilija lähtee oma-aloitteisesti, vaikka yhtä hyvin voi ajatella, että hänen on lähdettävä päästäkseen eroon ahdistuksestaan. Pakottava tekijä onkin usein juuri sisäinen tunne, kuten ahdistus, joka ulkoises-

ta pakosta huolimatta vaikuttaa myös esimerkiksi *Ajolähdsssä* ja *Jonissa*.

Tielle lähdetään aina jostain syystä, mutta oikeastaan harvoin suoranaisesti kenenkään tai minkään pakottamana. Eri aikoina omasta tahdostaan tielle lähtevät esimerkiksi Mirja (Pirkko Mannola) elokuvassa *Tyttö ja hattu* (1961), Jari (Simeon Rabinowitsch) ja Marja (Tiina Harpf) *Muurahaispolussa* (1970), Vatanen (Antti Litja) *Jäniksen vuodessa* (1976) ja vaikka Reino (Matti Pellonpää) ja Valto (Mato Valtonen) elokuvassa *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (1993). Lähdön jälkeen vapauden ja pakon suhde voi tietenkin matkan aikana muuttua, mikä on ainakin draamallisista syistä myös oletettavaa.

Kun tielle on lähdetty, pakosta tai vapaaehtoisesti, road-elokuva tarjoaa otollisen alustan neuvotteluihin elokuvan teko hetken tärkeistä asioista sekä tarkemmin historiallisten jännitysten ja konfliktien tarkasteluun yksilön ja yhteisön välillä (vrt. Cohan & Hark 1997, 2). Pidän road-elokuvassa kiinnostavana sen kykyä esittää vapauden ja vastustuksen eetoksella lastatun matkustustilan, tie- ja matkakuvaston kautta säröjä teko hetken yhteiskunnan ja kulttuurin erilaisten vaatimusten paineessa (vrt. Corrigan 1991, 142). Oletan road-elokuvan lähdön hetkellä asettuvan tielle irtaantuvan puolel le. Road-tarina onkin ollut erityisen tärkeä riippumattomissa tuotannoissa, joissa liikkumisen kuvaus voi olla maailmassa olemisen ja sen esittämisen voimaannuttavaa uudelleen tulkintaa (vrt. Mills 2006, 12). *Lasisydän*, jota tarkastelen tämän luvun lopuksi, on yksi esimerkki riippumattomasta tuotannosta.

Road-elokuvan kulkijan riippumattomuuden kaipuun ja sisäiseen etsinnän kuvaamiseen taide-elokuvalla ominainen, omaan sisäiseen maailmaansa uppoutumaan taipuva ajelehtija sopii paremmin kuin klassisen Hollywood-elokuvan päämääränsä mahdollisimman nopeasti saavuttamaan pyrkivä toimija. Road-elokuvan kerronnan diskurssikin toimii tiukkaa rationaalisuutta vastaan, sillä sattumuksesta toiseen etenevän kulkijan matkaa tukee usein episodimainen kerronta, jonka käyttäminen osana yhteiskuntakriittistä elokuvaa voimistui 1960-luvun lopulla. Suomalaisessa elokuvassa

tämä juonne näkyy jo *Lasisydämen* ristikuvien jäsentämässä kerronnassa, mutta erityisen voimakkaana vuonna 1970 ensi-iltaan tullessa Jaakko Pakkasvirran *Kesäkapinassa*, jossa ollaan elokuvassa neljästi toistuvan välitekstin mukaan ”suomalaista onnea etsimässä”. (*Kesäkapinaa* tarkastelen viimeisessä luvussa.)

Road-elokuvassa vapauden eetokseen liittyvä kriittisyys ilmenee tematiikan lisäksi myös kerronnan diskurssissa. Sitä määrittävät erityisesti innovatiivisesti liikkuva kamera, montaasi ja monipuolisesti teko hetken (tai menneisyyden) populaarimusiikkia hyödyntävä ääniraita, jota voidaan käyttää kommentoimaan kulkijoiden elämäntilannetta ja suhdetta ympäröivään todellisuuteen. Elokuvan kerronnassa mitkään piirteet eivät kuitenkaan ole kriittisiä sinänsä, vaan aina on kyse piirteiden yhdistelmästä ja suhteesta elokuvan teko- ja vastaanottokontekstiin. Tästä huolimatta jonkun kerronnallisen ratkaisun toistuvuus voi vaikuttaa siihen, että sitä aletaan tulkita tietyllä tavalla. Esimerkiksi kuolema on road-elokuvan lopussa niin tavallinen tapahtuma, että siitä on tullut yksi genren keskeinen konventio (Mills 1997, 308). Yhteiskuntajärjestyksen näkökulmasta irrallisuus pitää sovittaa jotenkin, ja usein sovitukseksi on äärimmäisin eli kuolema. Irrallisen, kontrollin ulottumattomissa liikkuvan henkilön kuolema voi myös olla kriittinen kommentti esimerkiksi yksilöllisyyden tukahduttavia voimien toiminnasta, jollaiseksi kuoleman voi tulkita esimerkiksi *Jengin* (1963) ja *Syöksykierteen* (1981) lopussa. Kriittisyys vaatii kuitenkin aina tulkintaa suhteessa johonkin.

Ensimmäisiä road-elokuvan määrittelijöitä oli Timothy Corrigan, joka teoksessaan *Cinema Without Walls: Movies and Culture after Vietnam* (1991, 145) esittää road-elokuvan perustan muodostuvan neljästä toisiinsa sulautuvasta piirteestä. Ne ovat kerronta, henkilön suhde historiaan ja ajoneuvoon sekä sukupuoli. Kerronnallisesti päämäärättömän liikkeen kuvaukseen keskittyvä road-elokuva liittyy 1950-luvun loppupuolella alkaneeseen ydinperheen murenemiseen. Vaikka 1950-luku oli agraarisen ydinperheen kukoistusaikaa, vuosikymmenen puolimaissa yhteisölliseen kokonaisuuteen alkoi ilmestyä häiritseviä tekijöitä. Suomessa alkoi tällöin

joukkomuutto maalta kaupunkiin ja agraariyleisön myyttiä pönkittänyt elokuva sai kilpailijoikseen baarit, tanssipaidat, rock-musiikin ja vähitellen myös autot. Autojen tuomaa muutosta kuvataan esimerkiksi elokuvassa *Nuoruus vauhdissa* (Valentin Vaala, 1961), jossa Anjukka (Anja Haahdenmaa) ja Rami (Rami Sarmasto) lähtevät illalla ajelemaan tai Anjukan sanoin ”urheilemaan”.

1950-luvun lopulla ilmestynyt televisio esitetään vielä *Kurittoman sukupolven* (Matti Kassila, 1957) modernisoidussa versiossa perheen ja sukupolvet yhdistävänä välineenä. Yhteiskunnallinen rakennemuutos ja elokuvan kohtaamat kilpailijat mursivat ajatusta elokuvateollisuuden olettamasta yhtenäisestä agraariyleisöstä. Yleisön rakennemuutokseen voimakkaimmin vaikutti rock-musiikin myötä Suomeen saapunut urbaani nuorisokulttuuri, joka syvensi sukupolvien välistä kuilua. Tätä vasten tielle lähtevä mies tuntuu esittävän maskuliinisen subjektiviteetin ja vallan horjuvana. *Lasi-sydämen* lasitaiteilija on tästä varhainen esimerkki. Hän etsii tieltä ymmärrystä itsestään, taiteilijuudestaan suhteessa kansallisuuteen, josta hänellä on stereotyyppisiin ja uskomuksiin perustuvia mielikuvia.

Road-elokuvan henkilöt ovat myös tapahtumien johdateltavissa, sillä historiallinen maailma näyttää olevan henkilöille liian laaja ja hallitsematon: monet vieraat asiat osoittautuvat uhkaaviksi. Pohjimmiltaan kyse on tutun ja tuntemattoman välisestä erosta, jossa tuttu, hallittu tila korostaa sosiaalista integraatiota ja vieras hallitsematonta, sosiaalisen järjestyksen ja integraation mahdollisuuden haastavaa tilaa. Road-elokuva on tutun ja vieraan törmäyksessä integraation haastaja.

Auto

Road-elokuvalle on ominaista päähenkilön kiinteä suhde kulkuvälineeseen, jolla matkaa taitetaan; henkilö identifioituu välineeseen, ihmiskehon motorisoituun jatkeeseen, joka häntä kuljettaa tai jonka ”osana” hän kulkee.⁴⁹ Tavallisimmin elokuvissa kuljetaan autolla,

ja road-elokuva onkin auton kulttuuristen ominaisuuksien ja mahdollisuuksien merkittävimpiä hyödyntäjiä ja kuvastimia. Road-elokuvat pönkittävät ajatusta autojen modernisuudesta, edistyksellisyydestä, tehokkuudesta, kätevyydestä ja tyylikkyydestä sekä ennen muuta mahdollisuudesta vapauttaa.

Road-elokuvasta alettiin puhua genrenä vasta 1960-luvun lopussa, vaikka autot ja elokuvat olivat jo pitkään kulkeneet yhtä matkaa amerikkalaisen teknologian valtiolla. Auto ja elokuva heijastavat ja rakentavat yhdessä dynaamisesti liikkumis-, kuljetus- ja representaatiokulttuurissa tapahtuneita muutoksia (Laderman 2002, 3).⁵⁰ Tiekuvinna saatetaan käsitellä selvärajaisiakin tekoajassa puhuttaneita asioita tai ilmiöitä. Yksi esimerkki tällaisesta on elokuvan *Helmiä ja sikoja* (Perttu Leppä, 2003) kohta, jossa Ukko (Pekka Valkeajärvi) ajaa pakettiautolla perä laatikoittain täynnä pimeään myyntiin tarkoitettua Koskenkorvaa. Kännykkä soi, ja soittaja osoittautuu lehtimyyjäksi. Hetken myyntipuheen jälkeen tielle pakettiauton eteen kirmaa ensin kissa ja sen perässä koira. Ukko yrittää väistää yhdellä kädellä ohjaten samassa, kun soittaja esittää korvaan *Kaksplus*-lehden tarjousta. Auto suistuu tieltä ja kaatuu kyljelleen niin, että suuri osa pulloista menee rikki. Ukko paiskaa puhelimen maahan ja murahtaa: ”Tais jäähä kakslussan tilaamiset, perkele!” Kohta kommentoi yhtä tekoajan autoiluun liittynyttä ilmiötä, kännykkää liikenteessä. Halutessaan sen voi jopa tulkita sanovan, että ajaessa ei kannata puhua puhelimeen.

Eero Silvasti (2001, 208) toteaa humoristisesti, että ”1900-luvun proletariaatin suurin vapauttaja ei ollutkaan vanhan mantereen Lenin vaan uuden mantereen Ford”.⁵¹ Auton vapauttavaa luonnetta kehystää kuitenkin ristiriita, sillä auto lupaa vapautta, mutta näennäisen yksilöllisenä massatuotteena se muistuttaa samassa siitä jäykästä, liukuhihnalle ositetusta tuotantotavastaan, josta työläisten vapaapäivänään oletettiin haluavan irtaantua. Kristin Rossin (1998, 55) sanoin auto on ”ihmeellinen väline, sillä se tarjoaa ratkaisun ongelmaan, jonka se on itse luonut”. Sama ongelma on kulkijan vapautta kuvaavassa road-elokuvassa (ja elokuvassa yleensä): sekin on kuluttavaa massaa tarvitseva tuote, jolla siksi luulisi olevan tai-

pumusta alun kumouksellisuudestaan huolimatta liudentua sovinnaisuuksiin.

Henkilöauto on kuitenkin yksilöllinen kulutushyödyke, jonka käyttöön liittyy usein välineen rationaalisuuden ja hyödyllisyyden ylittäviä merkityksiä. Autonkäytön kulttuurinen logiikka onkin usein vastakkainen muiden automobiiliuden ulottuvuuksien kanssa.⁵² Autoon liittyy ajatus omaehtoisuudesta, vapaudesta ja ympäristön hallinnasta. Elokuvin erityisesti nuorten autonkäyttö liittyy usein vauhtiin ja vapauden tunteeseen. Hyvä esimerkki auton liikkeen ja vauhdin tarjoamasta irrottautumisesta ja vapauden tunteesta on elokuvan *Mona ja palavan rakkauden aika* (Mikko Niskanen, 1983) alku, jossa nuoret astuvat koulun kevätjuhlan jälkeen iloisesti metelöiden ulos auringonpaisteeseen, sulloutuvat autoihin ja kaasuttavat tiehensä. Alkutekstien aikana kuvataan vuoroin nuoria autoissa ja kaupunkia liikkuvan auton ikkunasta. Taustalla soi Pelle Miljoonan ”Olen rakastunut”, joka kertoo sen, mistä nuorten ilossa ja vauhdissa on kysymys: ”Tänään se on alkanut. (Olen rakastunut.) / Tänään se on tapahtunut. (Olen rakastunut.) / Tänään kaikki on muuttunut. (Olen rakastunut.) / Tänään kesä on tullut.” Esimerkissä auto tekee eron suhteessa kouluun, yhteen ideologisen valtiokoneiston osaan. Koulusta lähdön hetki on kuin hyppääminen aikuisuuteen, sillä auton omistamisen on väitetty olevan yhtä kuin olla aikuinen, jolla on valta mennä mihin haluaa (esim. *Shove* 1998, 1).

Toinen kiinnostava, yhteiskuntajärjestyksen ohjauksesta irtaantumisen esimerkki on elokuvassa *Koti-ikävä* (Petri Kotwica, 2005). Siinä psykiatrisessa sairaalassa olevat Sami (Julius Lavonen) ja Rude (Hannu Hurme) kaappaavat pakettiauton, jolla heidät on kuljetettu uimahalliin. Sami toteaa kuskin paikalle menneelle Rudelle: ”Aja moottoritielle.” Kun pojat lähtevät kaasuttaen liikkeelle, taustalla alkaa soida elokuvan tunnuslaulu, 51 koodia -yhtyeen *Kahleet*: ”Kuka sinä olet minulle kertomaan / mitä saisin tehdä, mitä en / kahleesi kuristaa.” Tielle karkaamalla Sami ja Rude pääsevät ”irti kahleista”. Rude ei kuitenkaan aja moottoritielle, vaan kiireesti takaisin sairaalaan. *Koti-ikävässä* kodiksi muuttuneen sairaalan tuttu

turvallisuus vie siis voiton. Esimerkki osoittaa, että se, mitä pidetään kahleina, on suhteellista. Kahleista irrottautumista voi seurata tunne vapaudesta ja itsemääräämisoikeudesta, mutta samassa voi seurata turvallisuuden tunteen menetys. Sami ja Rude siis pääsevät koettamaan irrottautumista, jota sekä *Koti-ikävässä* että *Mona ja palavan rakkauden aika* -esimerkissä tukee teko hetken pinnalla oleva musiikki.⁵³

Auto oli alkujaan yksilöllinen kulkuväline,⁵⁴ mutta erityisesti 1950-luvulla sen nähtiin olevan pääasiassa taloudelliseen, kapitalistiseen kasvuun keskittyvän modernisaation motorisoitu liikuttaja. Auton nähtiin 1950-luvun lopussa tulleen valjastetuksi työelämän tarpeisiin, hyödykkeiden ja siten kapitalistisen ideologian levittämiseen. (Debord 1981b, 56.) Debord (ibid. 57) vaati vuonna 1959 ongelman ratkaistavaksi siten, että työmatkailusta siirryttäisiin nautintomatkailuun. Hän ei siis vastustanut autoa sinänsä, vaan sitä yhteiskunnallista tapaa, jolla autoon suhtaudutaan.⁵⁵ Siksi autoon voi välineenä liittyä myös positiivisia funktioita, kun sen käyttö erotetaan kulutusyhteiskunnan pyörittämisen pakosta. Roland Barthes (1994, 138) oli samoilla linjoilla kaksi vuotta ennen Debordin teesejä, kun hän uutta Citroënia kuvaillessaan näki olevan käynnissä siirtymän ”nopeuden alkemiasta ajamisen nautintoon”. Ensimmäiset autot olivat yksityisiä kulkuvälineitä, joten oikeastaan se, mitä Debord vaati ja Barthes jo havaitsi olevan tapahtumassa, oli paluu, siirtymä tuotannon kierron pakottavaan nopeuteen ja etukäteen sovittuihin reitteihin kytkeytyvästä ajamisesta vapaaseen yksityisautoiluun.

1960-luvun lopussa Henri Lefebvre korosti autoilun merkitystä ”arjen alajärjestelmänä” (1971, 98–99) ja nimitti autoa ”esineiden esineeksi” (the epitome of ’objects’) ja ”tärkeimmäksi esineeksi” (the Leading-Object) (ibid., 100), koska se vaikuttaa merkittävästi monella tavalla ohjaten ympäristöön ja ihmisten käyttäytymiseen. Auto onkin modernisaation moottorina vaikuttanut ihmisten kokemusmaailmaan sekä liikkumisen muotona että laajemmin kulttuurisena diskurssina, jota määrittävät kulutuksen kierron vaatima tuo-

tannon jatkuva uudistuminen lieveilmiöineen, autoilun yhteiskunnalliset organisaatiot sekä auton erilaiset käyttötavat.

Unohtamatta autoilun negatiivisia vaikutuksia, kuten ympäristöhaittoja ja meteliä, voi sanoa, että auto on yksi merkittävimmistä toisen maailmansodan jälkeisistä havaintotapojamme muovaneista tekijöistä. Peter Wollenin (2002, 11) mukaan auton sivuvaikutusten alue on koko ajan kasvanut, ja se vaikuttaakin esimerkiksi seuraaviin arkeen liittyviin asioihin: tiet ja niiden kunnostus, parkkipaikat ja parkkitalot, öljyn hinnan nousu, geopoliittinen kilpailu, ympäristökysymykset, teollinen tuotanto, elämäntavat, markkinointi, ihmisten liikkuminen, ruuhka, esikaupunkien kasvu, matkailun ja turismin lisääntyminen, rikollisuuden tavat, väkivalta, kuolema. Wollen (ibid.) korostaa, että autokulttuuria tarkasteltaessa oleellista ei niinkään ole määritellä sitä, ketkä tai mitkä määrittävät hyväksi ja pahoiksi, vaan yrittää ymmärtää tapoja, joilla auto on vaikuttanut elämäämme. Samoin road-elokuvassa tulisi pyrkiä näkemään, miten tiellä irrallaan olemisen esitetään tekohehkensä kontekstissa vaikuttavan kulkijan elämään, identiteettiin ja yhteiskuntasuhteeseen.⁵⁶

Auton keskeisestä asemasta huolimatta elokuvissa voidaan kulkea yhtä lailla moottoripyörällä, junalla tai linja-autolla. Kulkuväline voi olla hieman omituisempikin, kuten ruohonleikkuri *Straight Storyssa* (David Lynch, 1999) tai Segway elokuvassa *10 mph* (Hunter Weeks, 2007). Amerikkalaisessa elokuvassa avoauto on tavallinen, mutta suomalaisessa elokuvassa erityisesti amerikkalainen avoauto on geneerinen viite, joka saattaa meillä tuntua yhtä oudolta kulkuvälineeltä kuin ruohonleikkuri. Äärimmäinen esimerkki on *Arielin* (Aki Kaurismäki, 1988) alku, jossa Taisto lähtee talven viimaan sopimattomalla avo-Cadillacillaan ajamaan kohti Helsinkiä. Välillä henkilöt voivat joutua myös kulkemaan kävellen, mutta motorisoidun, modernisaatioon liittyvän välineen ja ihmisen liittoa korostamalla rajaaan road-elokuvan ulkopuolelle sellaiset elokuvat, joissa kuljetaan vain kävellen.⁵⁷

Road-elokuvan ydin on siis motorisoitu ajoneuvo, joka kuljettaa sekä elokuvan päähenkilöä että elokuvan tarinaa. Laderman (2002,

13) korostaa nimenomaan *ajamista*, joka on sotien jälkeen tehnyt liikkumisesta painokkaammin itsenäistä toimintaa. Esimerkiksi sukupuoliasetelman kannalta oleellista onkin, onko henkilö autossa kuljettajana vai kyydissä. Linja-auton ja junan matkustaja on riippuvainen etukäteen sovitusta reitistä ja pysähtymispaikoista. Hän on pysäkkien ja asemien vanki, mutta autolla tai moottoripyörällä matkaa taittava voi milloin hyvänsä pysähtyä tai vaihtaa suuntaa. Automobiiliuteen liittyy olennaisesti spontaanius, sillä ideaalitapauksessa kyse on vapaudesta ohjata kulkuneuvo tieverkostossa milloin tahansa mihin tahansa. Tällöin junille ja linja-autoille välttämättömän aikataulun korvaa ajajan yksilöllinen aika. (Urry 2004, 28–29.)

Koska monissa road-elokuvissa paetaan poliiseja tai muita takaa-ajajia, yksilöllisen automobiiliuden tarjoama vapaus voi olla sekä oman toiminnan että jonkun ulkopuolisen sääntelemää. Aina ei siis välttämättä voi ajaa sinne, minne haluaa, vaan on ajettava sinne, minne voi. Kun paon kohteena on menneisyys, kuvaan rajauksia ja heijastavia pintoja luovana tilana auton merkitys tuntuu kasvavan: tuulilasin, sivuikkunoiden ja taustapeilin reunat toimivat rajauksina, jotka korostavat ajajan katsetta, ajaessa näkemistä ja ajajan aktiivista katseen suunnan ohjaamista. Lisäksi katseen heijastukset auton muodostaman sulkevan kapselin pinnoista korostavat itsetutkiskelua suhteessa vauhtiin ja maisemaan, jonka läpi kuljetaan (ks. Laderman 2002, 16).

Ajamisessa oleellinen osatekijä on tieverkosto, jonka painokas ikonografinen merkitys erottaa road-elokuvan muista genreistä (vrt. Laderman 2002, 14). Amerikkalaisessa maisemassa erämaan tyhjäys tarjoaa demokraattisen tilan, sillä ainakaan teoriassa tiellä ei ole luokkasysteemiä tai epäoikeudenmukaisia hierarkioita (Klinger 1997, 188). Erämaan demokraattisuus muistuttaa Marc Augén (2008, 69–70; 76) *ei-paikkaa*, jota määrittää väliaikaisen katoamisen, tunnistamattomuuden ja yksinäisyyden mahdollisuus, esimerkiksi autoon ja ylipäätään matkustamiseen liittyvä identiteettittömyys. Bauman (2002, 125–126) luonnehtii *ei-paikkaa* tilaksi, jota on mahdoton tehdä kotoiseksi, sillä siellä kaikki muuttuvat persoo-

nattomiksi vierailijoiksi. Tie on välitilaluonteensa vuoksi ei-paikka, mutta autojen erilaisuus pitää kuitenkin huolen siitä, että demokraattisuus ja identiteettittömyys ovat tiellä vain illuusio.

Kadota voi muuallakin kuin erämaassa tai sitä halkovilla teillä, eivätkä kaikki road-elokuvat – varsinkaan Yhdysvaltojen ulkopuolella – edes voisi sijoittua erämaan mahdollistamaan avoimeen tilaan. Esimerkiksi Susan Picken (1999, 222) toteaa humoristisesti brittiläisen road-elokuvan olevan maantieteellisesti muutenkin lähes mahdottomuus, sillä ajaapa suuntaan tai toiseen, meri tulee aina vastaan viimeistään 125 kilometrin päästä. ”Etäisyyden mystiikan” puuttumisen vuoksi tien mytologia ei ole koskaan vaikuttanut brittiläiseen mielikuvitukseen yhtä voimakkaasti kuin amerikkalaiseen. Suomessa taas on etäisyyttä ainakin etelästä pohjoiseen road-elokuvalla riittävästi, mutta erämaahan vertautuvassa paikassa suomalaisessa road-elokuvassa ajetaan vain *Syöksykierteen* (Tapio Suominen, 1981) kaadetussa korvessa ja *Rossossa* (Mika Kaurismäki, 1985), jossa Pohjanmaan lakeuksilla tulva yllättää siellä ajavan ulkomaalaisen.⁵⁸

Ympäröipä tietä millainen maisema tahansa ja onpa tie kuinka pitkä tai lyhyt tahansa, road-elokuvan perustassa on matkaan lähtijän pyrkimys saavuttaa riippumattomuuden tunne, eikä siihen välttämättä tarvitse tyhjyyttä, sillä kyse on ennen muuta irtaantumisesta ja taakse jättämisen aiheuttamasta sisäisestä tunteesta. Vaikka kyse on pohjimmiltaan modernista ilmiöstä, on myös esitetty, että road-elokuvat olisivat esimerkkejä postmodernista ahdistuksesta ja levottomuudesta, jollaista on aiheuttanut niin kulutuskulttuurin sirpaleisuuden tuottama häilyvyys kuin aikasidonnaisemmin moninaiisiin pelkoihin ja utopioihin liitetty vuosituhannen vaihde (ks. Atkinson 1994, 14–17). Kyse ei kuitenkaan ole mitenkään erityisesti postmodernin ominaisuudesta, sillä ahdistusta ja levottomuutta on esiintynyt jo paljon ennen postmodernia. Sosiaalisen eroavaisuuden ja taantumuksellisen politiikan painajaisena road-elokuvan riippumattomuuden vastautopia paljastaa kansallisen ja sukupolvellisen yhtenäisyyden häilyväksi ja saavuttamattomaksi utopiaksi.⁵⁹ Tätä korostaa maaseudun ja kaupungin, rauhan ja kiireen, van-

han ja uuden, perinteen ja muutoksen välinen dikotomia, joka organisoii road-elokuvan kerrontaa.

Suomalaisessa elokuvassa modernin road-elokuvan edeltäjiä olivat tukkilais- ja kulkurielokuvat, joita Veijo Hietala (1992, 13) pitää tukkilaiselokuvan muunnelmana. Vielä 1950-luvun alkupuolella voimissaan ollut tukkilaiselokuva on suomalainen lännenelokuvan vastine siinä mielessä, että molemmissa ”luonnon ja sivilisaation voimat ottavat mittaa toisistaan”. Näin ajatellen tukkilaiselokuvia voi katsoa siirtymäriitteinä, kulttuurisina rituaaleina, jotka 1950-luvulla toimivat tasoittajina teollistumis- ja urbanisointikehityksen aiheuttamassa kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa muutoksessa. (Ibid. 11.) Tällaisen ritualistisen tulkinnan mukaan genrellä on perustava, oppositiopareihin (esim. luonto/sivilisaatio, maaseutu/kaupunki) tukeutuva myyttinen rakenne, jonka kautta elokuva käsittelee todellisuudesta tuttuja konflikteja (Hietala 1996, 101–102). Siinä missä road-elokuvan kulkijasta Yhdysvalloissa tuli lännenmiehen seuraaja, häntä voi meillä pitää tukkilaisen seuraajana. Genren ritualistinen painopiste kuitenkin muuttui: vaikka vallitseva järjestys pakottaisi road-elokuvan osaksi systeemiä, road-elokuva ei perustaltaan kuitenkaan ole kansallisen tai minkään muunkaan yhteisön yhtenäistäjää, vaan pakottaviin sääntöihin perustuvien liittymien kyseenalaistaja ja vastustaja.

Anu Koivunen ja Kimmo Laine (1993, 136–154) ovat tarkastelleet *jätkyyttä* suomalaisen elokuvan tukkilaisdraamoissa ja -komedioissa sekä rillumareissa, joissa kaikissa käsitellään miehen identiteetin muotoutumista suhteessa yhteiskunnan kehitykseen. *Lasi-sydäimestä* alkava suomalainen road-elokuva asettuu tukkilaisten ja rillumarein jatkumoon luontevasti paitsi vapaan elämäntavan vuoksi niin myös siksi, että edeltäjiensä tapaan road-elokuvaa organisoii kaupungin ja maaseudun dikotomialle läheisesti kaupungin ja tien heterotopian dikotomia. Mutta siinä missä tukkilaiset kulkevat – Koivusen ja Laineen artikkelin otsikon mukaisesti – ”metsästä pelon kautta kaupunkiin (ja takaisin)”, niin road-elokuvassa suunta on toinen, sillä niissä kulkijat lähtevät pois kaupunkien modernista ympäristöstä.

Aiheen käsittelytavaltaan lähinnä road-elokuvan kulkijaa on tukkilaisdraama, jossa tukkilaisuus on päähenkilölle väliaikainen elämänvaihe eikä elämänura, kuten joillekin sivuhenkilöille.⁶⁰ Esimerkiksi elokuvassa *Laulu tulipunaisesta kukasta* (Mikko Niskanen, 1971) Olavi (Pertti Melasniemi) lähtee peltotyöstä tukkilaisen vapaaseen liikkuvaan elämään, jossa luonto (koski) opettaa hänelle ”miehistä” vastuuta niin, että hän lopulta palaa kotitilansa isännäksi. (Ks. Koivunen & Laine 1993, 138.) Veden virtauksen vääjämätön jatkuvuus osoittaa velvollisuuden, joka on täytettävä. Veden virtaus muistuttaa klassisen Hollywoodin jatkuvuuskerrontaa, joka kulkee eteenpäin kuin itsestään vailla ohjaajaa ja kertojaa vain siksi, että niin on aina ollut.⁶¹ Tässä maantie eroaa vesitiestä ja auto tukista tai lautasta, sillä vesi virtaa myös ilman kulkijaa, mutta tie ei itsessään kulje mihinkään, sitä pitkin kuljetaan, mikä tekee kulkijasta ainakin valinnan mahdollisuuden näkökulmasta aktiivisemmän.

Miten on ensimmäisessä suomalaisessa road-elokuvassa? Ohjaako *Lasisydämen* kulkijan tieltä takaisin *Tulipunaisen kukan* Olavin tapaan jonkinlainen jatkuvan virtauksen vääjäämättömyys? Vai ohjaako kulkijaa tiellä mikään muu kuin kulkija itse? Kysymys kytkeytyy moderniin liikkeeseen ja modernisaatioon, jota voi yhdellä tavalla määrittää jatkuvaksi, uusien välineiden ja niiden tuottamisen ja mahdollistamien tapojen käyttöönotoksi ja hyödyntämiseksi. Modernisaatio on vaihtelevalla nopeudella muuttuvien taloudellisten ja yhteiskunnallisten kehityskulkujen prosessi (esim. Ross 1998, 4), joka viittaa liikkeeseen kaupungistumisen, teollistumisen ja individualismin eetoksen kasvun mahdollistaman ja yllyttämän nykyaikaisen kulutuskulttuurin verkostossa. Tuon verkoston muutoksessa auto on oleellinen hyödyke. Se erottui heti kuluvälineenä junasta siinä, että sitä kehitettiin alusta lähtien yksityiseen käyttöön eikä julkiseksi kuluvälineeksi (vrt. Salmi 1996, 120). Siksi autoon on alusta lähtien ollut helppo liittää ajatus vapaudesta.

Road-elokuvan ohjattu ja turistinen katse

Modernin voi road-elokuvalla mielekkäästi määrittää itsemääräämisen ja yksilön rajoittamisen, halun ja sääntelyn, vapauden ja valan väliseksi ristiriidaksi. Yksilön näkökulmasta modernin elämän perustana on ajatus riippumattomuudesta ja liikkumisen mahdollisuudesta (esim. Mills 2006, 21), kun taas kulttuurisesti modernin keskeinen ominaispiirre on katsetta ohjaava ja hallitseva liike (esim. Friedberg 1993; Jay 1994). Yksi esimerkki vapauden ja ohjaamisen kietoutumisesta toisiinsa on turistimatka, vapaa-ajan säännelty konstruktio, jossa matkailijoiden katse pyritään kiinnittämään samaan rajattuun kohteeseen, esimerkiksi johonkin matkakohteessa olevaan nähtävyyteen, kuten kirkkoon tai patsaaseen (ks. Urry 1990, 2–3). Turismia voi pitää yhtenä arkea määrittävän kulutus-kulttuurin ”alasysteeminä”, koska sillä on omat havaitsemista ohjaavat sääntönsä (Lefebvre 1971, 100). Yhtä lailla, ja vielä voimakkaammin, arkea ohjaava systeemi on autoilu, jonka kaikkialle arkeen levinneitä ulottuvuuksia, itsemääräämisen, riippumattomuuden ja liikkumisen vapauden mahdollisuuksia ja rajoitteita road-elokuva ilmentää.

Peter Wollen (1995, 18) viittaa 1900-luvun alkupuolen modernin yhteiskunnan teknologiaan ja tuotannon vauhtiin sanalla ”amerikanismi”, jolla hän tarkoittaa elokuviin, korkeisiin rakennuksiin, voimakkaisiin koneisiin, nopeisiin autoihin ja vertikaaliseen suuruuteen kohdistuvaa ihastusta. Kyse on juuri katseeseen vaikuttavista teknologioista, joista elokuva on katsomistapojen ja -rakenteiden muokkaajana yksi keskeisimmistä (vrt. Wollen 1995, 34; Eyerma & Löfgren 1995, 54). Guy Debordin (1990, 3) mukaan se on jopa kaikkein keskeisin. Debordin ajatuksia 2000-luvun *huomiotalouden* (attention economy) kontekstiin soveltaneen Jonathan Bellerin (2006, 1) näkemyksessä elokuva on erityisen voimakas ja merkittävä maailman jäsentäjä, sillä elokuva ei hänen mukaansa viittaa vain siihen, mitä me katsomme elokuvateatterin valkokankaalta tai television ruudusta, vaan kaikkialla kohtaamiimme kuvallisiin rakenteisiin, jotka limittyvät havaintoomme.

Road-elokuva on Bellerin ajatuksesta osuva esimerkki. Sen perustana olevan amerikkalaisen road-elokuvan avoimen tien ja laajan maiseman ikonografiasta ja eurooppalaisesta sotienjälkeisestä elokuvasta vaikutuksia saanutta individualismin eetosta ja vapauspyrkimystä juhlivaa kuvastoa kierrätetään mainoksissa miltei loputtomasti. Elokuva saa merkityksiä suhteessa arkitodellisuuteen, mutta samassa elokuva on myös merkittävä osa tuota ”todellisuutta”. Todellisuuden osana varsinkin genre-elokuvat ovat merkittävässä suhteessa toisiinsa. Esimerkiksi amerikkalaista road-elokuvaa koskevat oletukset vaikuttavat siihen, miten me asemoimme itsemme suhteessa tiehen ja tien kulttuuriin kuviin.

Jokainen elokuva ohjaa katsetta, sillä elokuvan tarjoama näkymä on jonkun muun meille etukäteen rakentama. Elokuvan katsominen muistuttaakin turistista katsetta sikäli, että niin turistimatalla kuin elokuvassa katsoja pyritään asettamaan ennalta määrättyyn näkemistä rajaavaan positioon. Elokuvan turistikissa luonteessa⁶² kiteytyy speaktaakkelin vähitellen valtaansa opettavan toisteisuuden dominanssi, joka välittää ensisijassa rajaavia sääntöjä (ks. Debord 1990, 6).

Road-elokuva on katseen rajaamisen kannalta kiinnostava genre, sillä sen esittämää irtaantumista ja vapaudentavoittelua voi tarkastella suhteessa liikkeen tuottaman katseen laatuun kahdessa mielessä. Ensiksi, lähtökohtaisesti, tielle lähteminen ja tiellä liikkuminen antavat mahdollisuuden tarkastella tuttua, taakse jätettyä paikkaa etäältä, erilaisesta näkökulmasta. Road-elokuvassa etäisyyden ja henkilön matkan aikana muuttuvan ymmärryksen on nähty ruokkivan yhteiskuntakritiikkiä (esim. Corrigan 1991, 144; Laderman 2002, 7). Mutta yhtä hyvin kulkijan etäisyys lähtöpaikkaan voi herättää kaipuun palata sinne, mistä on pakoon lähdetty. Paon ja palaamisen dikotomisuus viittaa osaltaan modernia (ja myöhemmin postmodernia) jäsentävään yksilön ja yhteisön kamppailuun.

Kritiikinäkemyksiä korostaa myös toinen näkökulma, jossa matkustamisen tapa ja katseen laatu asettavat vastakkain yhteisön kontrollin ja yksilön vapauden. Näin on esimerkiksi *Lasisydämesä*, jonka tarinassa ja kerronnassa asettuvat vastakkain lasitaiteili-

jan yksilöllinen matka ja turistibussin ohjaama massamatka. *Lasisydämen* tie avautuukin tarkasteltavaksi yksilöllisen vapauden neuvotteluareenana.⁶³

Lasisydämessä yksilöllisyyden ja massan väliseen eroon viitataan jo ennen matkalle lähtöä. Milanon triennalesta voittajana Suomeen palannut ahdistunut lasitaiteilija herää seuraavana aamuna jo kello viisi ja nousee sängystä kepeästi kuin pelkkä ajatus tielle lähtemisestä ja kaupungin sosiaalisista rajoituksista irtaantumisesta tekisi mielen iloiseksi. Ennen lähtöä velvollisuuksista muistuttava puhelin soi kolmesti, kunnes taiteilija jättää puhelimen luurin pöydälle. Ensimmäisenä soittaa kauppaneuvos. Kuulemme keskustelusta vain taiteilijan repliikit:

LASITAITEILIJÄ: Haloo. (...) Usko nyt, minä lähdän lomalle. (...) Lääkärin määräys, henkinen tasapaino järkkynyt. (...) Henkinen tasapaino. (...) No meillä taiteilijoilla on sellainen (...) (Naurua.) Tulet mainiosti toimeen ilman minua. Ansaitset hillopurkeilla paremmin. No, hei kauppaneuvos, hei.

Viittaus ”ansaitsemiseen” erottaa kauppaneuvoksen ja taiteilijan toisistaan ja osoittaa, että taiteilija on kauppaneuvokselle ensisijassa ansaitsemisväline. Taiteilija on Milanon triennalen Grand Prix’n voittamisensa jälkeen seppelöity nimi, tavara, jota myydään. Statuksestaan huolimatta hän on kuitenkin koneiston yksilöimätön osa, mitä korostaa se, että taiteilijan nimeä ei mainita elokuvassa lainkaan: hän on vain anonyymi lasitaiteilijataavara.⁶⁴ Matkallaan taiteilija ei haluakaan tulla tunnetuksi. Hän pakenee etsimään itsestään puolta, jonka systeemi on tukahduttanut alistettuaan hänet kiertonsa ylevöittäjäksi.

Yksilöllisyys korostuu matkan alussa: liikkeelle lähdetään kulkurimentaliteetilla vailla ulkopuolisen ohjausta. Taiteilija heittää tavarat Lancia-avoautoonsa⁶⁵, jossa on ratti oikealla puolella, mikä korostaa hänen yksilöllisyyttään ja eroaan muista. Ennen kuin hän pääsee autollaan ulos kaupungista, hänen on pysähdyttävä, koska turistibussi tukkii hänen valitsemansa tien (kuva 5). Näin kaupunki yrittää vielä estää matkaan lähdön. On kuvaavaa, että vapautteen pyrkivän liikkeen estää turistibussi, jonka kuljettajalla on han-



Kuvat 5–6. *Lasisydän* (1959). Yksilöllinen katse törmää massakatsee-

kaluuksia bussin kääntämisessä lähtösuuntaan eli suuntaan, johon bussin ”on määrä lähteä”. Linja- ja avoautossa vastakkain asettuvat massamatkailu ja yksilöllinen matkailu, joiden katseeseen paikantuva ero kehystää koko elokuvaa.

Turistin ja yksilöllisen katseen eron osoittaa hyvin lasitaiteilijan auton kyydistä kuvattu otos, jossa taiteilija ohittaa bussin ja pääsee viimein ajamaan maantielle (kuva 6). Näkökulmaotosten vaihtelu auton takaa ja lasitaiteilijan näkökulmasta kertovat siitä, miten elokuva rakentuu ja tarjoutuu katsottavaksi. Näin elokuvaakin voi tarkastella tiettyyn kohteeseen suunnattuna turistikatseena. Se ei osoita itseään jollekin olemassa olevalle katsojalle vaan abstraktimmin katsojan mahdollisuudelle, joka osoitetusta positioista aktualisoituu aina uudestaan fiktion ja sen kokijan kohdatessa (ks. Casetti 1998, 46.)

Turistinen katse rikkoo arjen säännönmukaisuuden ohjatusti, kun taas yksilöllisen matkailijan katse on ainakin näennäisen vapaa. Erottelun mukaan yksilöllinen matkustaminen olisi jotenkin aidompaa, rajattomampaa ja speaktaakkelittomampaa kuin turistin. *Lasisydämen* linja-auton ja henkilöauton voi funktionaalisesti erottaa toisistaan situationistien tapaan toteamalla, että turistibussi on kuljetusväline, kun taas ”henkilöauto on ensisijassa idioottimainen lelu ja vasta toiseksi kuljetusväline” (Situationist International 1981a, 45). Näin ajateltuna henkilöauton automobiilius liittyy mahdollisuuteen matkustaa mihin tahansa milloin tahansa (ks. Urry 2004, 28). Lasitaiteilija pyrkii jättämään taakseen Suomen lasi- ja kaupunkin, toisen valitsemaan vauhtiin alistavan valtapiirin, minkä osoittaa konkreettisesti yleiskuva, jossa näemme lasitaiteilijan ajavan muista erottuvalla autollaan ohi eduskuntatalon (ks. s. 145).

Lasisydämen kerronta on episodimaista, mikä tekee elokuvasta ajallisesti aukollisen. Elokuvan katsojalle sattumuksesta toiseen kulkevan matkan kuvaus saattaa muistuttaa rakenteellisesti turistin kokemusta, jossa siirrytään nähtävyydeltä toiselle, museosta toiseen ja retkeltä seuraavalle retkelle. Taiteilija lähtee matkaan yksin henkilöautolla, mutta hänen matkassaan on silti ohjatun turistimatkan piirteitä.

Korosteisesti road-elokuvan katsoja pääsee osaksi turistisen katseen efektiä kulkijan näkökulmaotoksissa ja subjektiivisissa otoksissa, joissa katsojan ja ajajan tai matkustajan katseet hetkellisesti yhdistyvät. *Lasisydämässä*, taiteilijan vihdoon päästyä maantielle, näemme ensin tien tuulilasin läpi taiteilijan näkökulmasta hänen autonsa kyydistä (kuva 7). Toiseksi, kun taiteilija pysähtyy ensimmäisen maantiellä näkemänsä naisen luona, näemme naisen auton kyydistä lasिताiteilijan subjektiivisena otoksena (kuva 8). Sisäisen ja ulkoisen, subjektiivisen ja objektiivisen vaihtelu täsmentää yksilön kulkijaksi, jonka kokemukseen katsoja päästetään (tai vedetään) mukaan.⁶⁶ Vaihtelu korostaa myös kokemuksen rakennettua luonnetta, jossa Francesco Casettin (1998, 52) sanoin ”*sinä* [katsoja] sulautuu *häneen* [elokuvan henkilö] ja molemmat näkevät vain sen, mikä heidän sallitaan nähdä”. Subjektiivisen ja objektiivisen vaihtelu onkin ominaista road-elokuvalla, jonka kerronnan lähtökohta on päähenkilön järjestyksestä irtaantuminen. Yksilölliseen kokemukseen viittaavat kuvat ovat varmasti myös yksi syy siihen, että road-elokuvan on esitetty rohkaisevan katsojaa kyseenalaistamaan (ks. Mills 2006, 20–21).

Dean MacCannell (1973, 589–591) on esittänyt turistimatkojen tarjoavan ”lavastettua todellisuutta”, jossa luodaan tunne pääsystä osaksi jotakin autenttista. Tällaisen todelta tuntuvan ”väärän todellisuuden” rakentamiseen liittyy mystifiointia, joka kytkeytyy stereotypioihin ja erilaisiin uskomuksiin jonkin paikan luonteesta. Näin voi olla myös elokuvassa. Esimerkiksi Aki Kaurismäen road-elokuvien konstruoitua tai ”lavastettua” autenttisuutta tarkastellessaan Andrew Nestingen (2006, 281) painottaa sitä, että kansallisuus ei elokuvassa ole autenttista, vaan ainoastaan yksi kulttuurisen merkityksenannon taso monien muiden tasojen joukossa. Siksi Kaurismäen elokuvia pitäisikin hänen mukaansa tarkastella erityisesti suhteessa genren konventioihin ja intertekstuaalisuuteen.

”Lavastetun” tai ”rakennetun” todellisuuden monimutkaisuudesta hyvä amerikkalainen esimerkki on Utahin ja Arizonan rajalla sijaitseva Monument Valley: se on todellinen paikka, josta erityisesti John Fordin lännenelokuvat ovat konstruoineet merkityksillä



Kuvat 7–8. *Lasisydän* (1959). Autoilevan lasitaiteilijan näkökulma ja subjektiivinen otos.

ladatun topoksen (vrt. Leurat & Liandrat-Guigues 1998, 165). Monument Valley on kesyttämätön, kaupunkien välissä oleva tila, jota on Fordin elokuvien luomaan merkityksperustaan tukeutuen myöhemmin käytetty taustana useissa elokuvissa ja mainoksissa.⁶⁷ Road-elokuvan kannalta olennainen jatkumo Fordin elokuvien maisemalle on *Easy Rider* (1969), jonka musiikkivideomainen ajo-kuvaus Monument Valleyssa näyttää kansallismaisemaa ylistävältä matkailumainokselta (ks. Klinger 1997, 179–199).

Jean Baudrillardin (1996, 9) mukaan Monument Valley on representaatioiden kesyttämättömäksi kesyttämä kooste, joka säteilee ”tiettyä maagista läsnäoloa”, mutta jolla ”ei ole mitään tekemistä luonnon kanssa”. Merkitysten muodostuminen on käänteisenä simulaatiivista, sillä kuvien ”kartta” on jäljennös, joka edeltää todellista paikkaa. Erityisesti Monument Valley’in osuvasti Baudrillardin (1983, 31–32; 104) mukaan kuvat ovat niin oleellinen osa todellisuutta, että alkuperän ja representaation kysymys ei ole mielekäs. Elokuvissa maisemat voivatkin olla paitsi todellisia, niin myös temaattisia, metonyymisiä ja metaforisia. Siten ne voivat olla haluihin ja arvoihin liittyviä, ohjaavia mielenmaisemia. (Vrt. Harper 2010, 20–21.)

Suomalaisessa road-elokuvassa ei ole yhtä tiettyä Monument Valleyn kaltaista toposta, mutta kaupungin ja maaseudun (tie) välinen jako kuitenkin jäsentää kulkua. *Lasisydämessä* ajattelua ohjaavat representaatiot näkyvät siinä, että taiteilija törmää matkalla omiin ennakkoluuloihinsa, jotka koskevat maaseudun luonnetta. Aiemmasta kotimaisesta elokuvasta poikkeavana *Lasisydän* avautuu tarkasteltavaksi juuri suhteessa aiempiin kotimaisiin elokuviin, joiden maaseutukuvat toimivat eräänlaisena paikkoihin ja tilanteisiin, jopa katsojan matkareittiin ja mielihyvään kytkeytyviin ”generisteyksiin” (Altman 2002, 178–185) johdattavina ”karttoina”. Kun matkalla olevan taiteilijan mielikuvat törmäävät kuvien synnyttämän todellisuuden kanssa, siirrymme metatasolle, jossa *Lasisydämen* voi tulkita käyvän neuvottelua kotimaisen elokuvan tilasta.

Maaseutu ei *Lasisydämässä* näyttäytyä lähtökohtaisesti valtiolista jatkuvuuden ideologiaa pönkittäväenä. Modernin road-elokuvan perustana oleva vastustus ja kapinallisuus ilmenevät irtaantumisenä, pakenemisena, karkaamisena – joka tapauksessa lähtemisenä. Niinpä lasitaiteilijan irtiottokin on kapinaa, vaikka hän ei sitä sellaiseksi itse tarkoittaisikaan, sillä hän irtaantuu kapitalistisen yhteiskunnan perustasta eli työstä ja siihen liittyvästä kontrollista. Sitä luovan työn tekijälle edustaa eritoten hänen aikataulunsa laativa kauppaneuvos, joka toteaa lasitaiteilijan kadottua: ”Tämäkö on kiitos siitä, että olen tehnyt hänestä kuuluisan?”

Taiteilijan matkaanlähdön syy on sama kuin Uuno Turhapurola (Vesa-Matti Loiri) työnteon lopettamiseen ensimmäisessä *Uuno Turhapuro* -elokuvassa (Ere Kokkonen, 1973). Siinä Uuno tilaa postimyynnistä tee se itse -viulun, ottaa osaa nuori kyky -kilpailuun ja voittaa sen. Voiton jälkeen Uunon manageriksi ryhtynyt naapuri Kotkala-Hammaslärvänen (Juhani Kumpulainen) järjestää konsertteja niin paljon, että Uuno ei ehdi nauttia vapaa-ajasta, vaikka siihen kerrankin olisi varaa. Siksi Uuno lopettaa viulunsoiton ja palaa makaamaan kotisohvalle.

Lasitaiteilijan ratkaisu on toinen: hän ei vastaa työn vauhtiin pysähtymällä vaan toisenlaisella, yksilöllisellä vauhdilla – tai tarkemmin episodimaisen kerronnan mukaisella vauhdin ja pysähtymisen vuorottelulla. Näin hän pyrkii liikkeen suuntaa ja tapaa muuttamalla tekemään itsestään itsemääräävän subjektin.⁶⁸ *Lasisydän* osoittaa alullaan sen, että moderni road-elokuva ei ainakaan ongelmita avaudu luettavaksi valtaideologian ylistyksenä (ks. esim. Grant 2003, 33). Elokuvan tekemiseen vertautuen lasitaiteilija lähtee haluamaansa suuntaan eikä sinne, minne teollisuus ja kulutus osoittavat. Road-elokuvien henkilöt irtaantuvat kaupungin rajoittavaksi koettavasta, muotittavasta ja massoittavasta yhteisöstä, mutta miten road-elokuvissa suhtaudutaan turisteihin?

Road-elokuvissa saatamme katsojina olla turisteja, mutta turismi ei kovinkaan usein ole konkreettisesti läsnä elokuvan tarinassa. Silti road-elokuvia voi elokuvan henkilöiden kautta tarkastella turistisena katseena ainakin kolmesta eri näkökulmasta. Ensiksi

katse voi liittyä suomalaiseen Suomessa, toiseksi suomalaiseen ulkomailla ja kolmanneksi ulkomaalaiseen Suomessa. Turistisen katseen voi elokuvasta ja kohtauksesta riippuen tulkita ohjailevuutta tukevaksi tai sitä kritisoiivaksi, mutta joka tapauksessa jollain lailla turismia tai esitettävää turistia kommentoivaksi. Tarkastelen seuraavaksi yhtä esimerkkiä jokaisesta näkökulmasta.

Lasisydän on road-elokuvista ainoa, jossa suomalainen matkustaa Suomessa niin, että mukana on selvästi positiivisia turistisen katseen merkkejä. Syynä on se, että lasिताiteilija etsii lomallaan sitä suomalaisuutta, johon hän kansainvälisen uransa vuoksi on kadottanut kosketuksensa. Ehkä hänen katseensa siinä mielessä muistuttaakin ulkomaalaisen katsetta, että hänen odotuksensa rakentuvat pitkälti representaatioista, vanhoista kotimaisista elokuvista opitulle.

Lasisydän vihjaa populaarikulttuurista oppimisen ja sen rakentamien kehystysten merkitykseen, kun taas esimerkiksi 1990-luvun lopun *Going to Kansas City* (Pekka Mandart, 1998), jossa Mikko (Mikko Nousiainen) katsoo ulkomaata suomalaisen silmin, painottaa eksplisiittisesti populaarikulttuurin merkitystä ymmärryksemme rakentajana. Mikko lentää vaihto-oppilaaksi Kansas Cityyn, mutta määränpään lentokentällä hän kuulee joutuvansa pieneen 120 mailin päässä olevaan maaseutukylään.

Isäntäperheen auton takaikkunasta loittonevaa Kansas Cityä katsoessaan Mikko ei maaseutuun ja kaupunkiin liittyvien oletustensa välissä näe kaupunkia vaan kulttuuristen representaatioiden varaan rakentuvan mielikuvansa siitä, millaista Kansas Cityssä voisi olla. Kitaraa soittavan Mikon mielikuvan perusta on populaarikulttuurissa, tarkemmin laulussa ”Kansas City Blues” (säv. Jim Jackson, 1927), jota Mikon kuullaan laulavan elokuvan alun prologissa. Iloista vapautta uhkuen Mikko laulaa kesähuvilan laiturilla häntä ihailevasti katsovalle Arjalle (Vilma Melasniemi): ”I’m gonna move to Kansas City, I’m gonna move to Kansas City / I’m gonna move, baby, honey where they don’t like you.” Mikko lähtee yksin, ilman Arjaa, ilman ketään muuta. Hänen irtaantumisensa tuntuukin viittaavan enemmän useiden artistien esittämään lauluun ”Kansas

City” (säv. Jerry Leiber & Mike Stoller, 1952): ”I’m going to Kansas City, Kansas City, here I come / They got a crazy way a-lovin’ and I wanna get me some / Oh yeah.” Laulut ovat kuin turistikohteita, jotka ohjaavat vieraassa paikassa olevaa vaihto-oppilasta representaatioiden lavastamaan harhaan.

Vielä *Going to Kansas Cityn* Mikkoa selvemmin valheellisiin amerikkalaiseen elämään liittyviin odotuksiin viitataan *Leningrad Cowboys Go Americassa* (Aki Kaurismäki, 1989). Populaarikulttuurille ja sen malleihin tukeutuville odotuksille nauraen yhtyeen jäsenet pohtivat New Yorkin hiljaisuutta seuraavasti: ”I wonder when the violence starts? You always get murdered when you go to New York. I’ve seen it on television.”

Suomessa lomailevien ulkomaalaisten turistikohdeksi katseelle ja käytökselle nauretaan *Muurahaispolussa* (1970), jossa Jari ja Marja matkallaan törmäävät episodimaisesti erilaisiin ihmisiin. Yhdessä kohtauksessa nuoret liftaavat Lapissa saksalaisten turistien kyydissä Sodankylästä kohti Ivaloa. Kuskina oleva mies laulaa saksalaista laulua, jolloin hänen vaimonsa kääntyy katsomaan takapenkillä istuvia liftareita ja sanoo hymyillen: ”Adolf hat eine schöne Stimme, nicht?” Miehen nimestä syntyvä ristiriita historian ja elokuvassa esitetyn Lapin ihailun välillä on ilmeinen. Kun Adolf poroja nähdessään ajaa tiensivuun ja ryntää innokkaasti valokuvamaan, vaimo huutaa miestänsä varoittaakseen kuin menneen muistoksi: ”Achtung, Adolf, Achtung!”

Muurahaispolun kanssa samana vuonna tuli ensi-iltaan ”Suomalaisista onnea etsimässä” olevien nuorten matkaa kuvaava *Kesäkapina* (1970). Se pyrkii kulutusyhteiskunnan mekanismeja tarkastellessaan purkamaan myös kapitalistisen järjestyksen ohjaamaa ja ylläpitämää turistikohdetta. Särkylääkemainosta pilkkaavan katkelman jälkeen näemme kuvia hiekkarannalta. Kertojanääni toteaa: ”Osta, osta, menesty. Yhteiskuntamme siveännäköisen nahkan alle kätkeytyy talousjärjestelmän kova totuus: menesty tai jää. Pako unelmiin ja pako luontoon ovat vieraantuneen länsimaalaisen onnen etsintää. Tule, tule.” ”Pako luontoon” muistuttaa Fordin 1910- ja 20-luvulla mainostamasta autosta välineenä, joka palauttaa luon-

nosta vieraantuneen kaupunki-ihmisen luontoyhteyteen (ks. Salmi 1996, 126). Samassa auton voi ajatella takaavan sen, että talouden pyörät pyörivät, kun niiden pyörittäjät saavat rentoutua.

Kesäkapinassa nähtävien väliotsikoiden ”Suomalaista onnea etsimässä” ja ”Retki maalle” jälkeen valkoisella kuplavolkkarilla kulkevat nuoret kurvaavat Honkarakenteen hirsimökkiesittelyyn. Esittelijän kanssa pirtinpöydän ympärillä käytävä keskustelu osoittaa nuorten lähteneen vastaretkelle maalle, jota edustaa markkinamökki valtavyölyän varressa. Situationistisesti nuoret sotkevat kaupalliseksi järjestetyn tilanteen ryöväämällä sen omiin vastakkaisiin päämääriinsä.

SUSANNA: Kaunis ikkuna.

ESITTELIJÄ: Juu, karjalaista vanhaa perinnettä.

SUSANNA: Kaunis pöytä.

ESITTELIJÄ: Liittyy samaan pirttitunnelmaan.

EKI: Mitä te luulette et ihmiset hakee tällasest tapakulttuurist? Onks tollaset ensimmäisen polven kaupunkilaiset, haluaako ne palata johonki lapsuuden muistoihin takaisin honkain keskelle?

ESITTELIJÄ: No sekä sitä että sitten yleensä kaikkea viihtyisyyttä haluaa kaikista kaupungin kiireistä haluaa pois sieltä. (Kuvassa voikukkia.)

EKI: Löytää taas sellasen perusturvallisuuden?

ESITTELIJÄ: Juu kyllä. Honkarakenne pyrkii suunnittelussaan kaikeen täydelliseen teknillisyyteen sekä viihtyisään kesänviettomahdollisuuksien kannalta. (Kuvassa toista lehmää astuva lehmä. Lehmän ammuntaa.)

Dialogiin yhdistetyt ei-diegeettiset insertit, erityisesti kuva lehmistä, kommentoivat humoristisesti rakennetun, turistisen, taloutta hyödyttämään tarkoitetun katseen stereotyyppisyyttä. Nuorten vierailu esittelyssä pyrkii paljastamaan kohtausta edeltävää kertojanääntä lainaten yhteiskunnan ”nahkan alle kätkeytyvän” järjestyksen. Ekin (Eero Melasniemi) puheen diskurssi iskee lempeästi kritiikin säilää esittelijän (Eero Saarelainen) markkinointidiskurssiin. Laajemmin kohtaus kaataa road-elokuvan konvention, jonka

mukaan liike on kulkijoille turvallista mutta pysähtyminen tarkoittaa uhkaa. *Kesäkapinan* situationistisella suomalaisuuden etsintämatkalla nuoret aikuiset tuottavat itse kriittisellä asenteellaan uhkaa niille, joiden kohdalle he kulloinkin pysähtyvät.

Situationistisen *ajelehtimisen* (*dérive*) peruseräteen mukaan yhteiskuntakriittisin silmin ympäristöään katsova henkilö luopuu ajelehtiessaan sovituksi ajaksi arkisista liikkumisen ja toiminnan motiiveistaan, suhteistaan, työhönsä ja vapaa-aikaansa liittyvistä aktiviteeteista ja antautuu kohtaamiensa asioiden vietäväksi (Debord 1981c, 50). Vaikka ajatus liittyy erityisesti kaupunkiympäristössä kulkemiseen, sitä voi soveltaa myös road-elokuvan kulkijaan, joka ei ole sopeutuja vaan henkilö, joka pyrkii muovaamaan auton ja tien itselleen sopivaksi yhdistelmäksi liikkua.

Debordin (1981c, 51) määrittelemä situationistinen ajelehtiminen ei kuitenkaan siinä mielessä ole satunnaista, että se on ajallisesti rajattu ja siten tarkoin harkittua, vaikka muutoin olisikin päämäärätöntä liikettä. Ajelehtiminen, jonka kesto on etukäteen määriteltä, on urbaanissa ympäristössä pelattavaa kokeellista peliä, jonkinlaista spontaania turismia, jossa henkilö on arjen motiivien sijaan sattumusten vietävissä. Vaikka elokuvakin toimii ajelehtimisen kuvaamisen välineenä harkitusti, ei elokuvan henkilön ajelehtiminen tai matkustaminen ole situationistista ajelehtimistä, vaan etukäteen jonkun muun (tekijöiden) ohjelmoimaa.

Road-elokuvan voi kuitenkin nähdä lähestyvän situationistista ajelehtimistä. Marko Pyhtilän (2005, 55) mukaan situationistisen ajelehtijan voi tulkita metaforaksi liikkeessä olevasta vallankumouksellisesta, joka voidaan lopettaa, kun hänen päämäärätön kulkunsa päättyy. Niinpä varsinkin silloin, kun road-elokuva päättyy kuolemaan, sitä voi pitää metaforana yhteiskunnan sääntöjen ja rajojen vastustamisesta, joka osoittautuu mahdottomaksi. Kuolema on äärimmäinen tapahtuma, jonka syyksi voidaan usein helpostikin määritellä ideologinen kehys.

Tiellä vastustamisen vaikeutta rakentavat ajamiseen liittyvät erilaiset järjestykset ja struktuurit. Esimerkiksi liikennesääntöjen sekä tien ja tuulilasin näkökenttää rajaavan luonteen takia myös itsenäi-

sesti maantiellä matkatessa voi kokea hallinnan ja ohjailun läsnäolon. Etenevän auton tuulilasi on kuin elokuvateatterin valkokangas, johon erilaiset toisten tekemät näkymät iskeytyvät ja samantien katoavat, ellei kuljettaja jarrua painamalla pysäytä liikettä.

Lasisydämessä turistibussi pysähtyy muun muassa Kokemäellä, jossa lomailijat voivat seurata Satakunnan laulujuhlien kansantanssinäytöksiä. Se on hyvä esimerkki turistikokemuksesta, etukäteen ohjatusta, rakennetusta massakatseesta, jonka perusta on katseen arkitodellisuudesta erottavassa, etukäteen määrätyn suunnan speaktaakkelissa. Todellisesta maailmasta erottavan speaktaakkelin keskeinen funktio on suojella silmään ja näkemiseen painottuvaa turistikokemusta eristämällä turisti paikallisesta ympäristöstä ja paikallisista ihmisistä eksoottisten ja attraktiivisten näkymien maailmaan. Tarjoamalla lavastettua autenttisuutta matkanjärjestäjät vapauttavat turistin vastuusta nähdä ja ajatella karua todellisuutta. (Ks. Urry 1990, 4–7.)

Turismissa, kuten missä tahansa katseen rajaamisessa, yhtä tärkeätä kuin näyttää jotkin viralliset kohteet, on jättää toiset, epäviralliset kohteet näyttämättä. Koska elokuvassakin katsotaan kohteita, jotka joku muu on katsojalle etukäteen tietyllä tavalla näytettäväksi valinnut, ei elokuvakaan turistikokemusta katseen tapaan – Baudrillardia lainatakseni – voi olla ”puhdas”, vaan se on aina ideologisilla merkityksillä ladattu.

Historiallisesti muutos tietämättömyydestä (kehysten puuttumisesta) tietoon tapahtuu road-elokuvassa yleisemmän tiedostamismuutoksen mukana 1960-luvun aikana. Tällöin muutos *Lasisydämen* kotimaansa todellisuudesta tietämättömän nuoren kulkijan viattomasta etsintämatkasta *Kesäkapinan* kriittisyyteen on selvä. Se näkyy sekä kritiikin kohteessa että kerronnan tyyliin, joka elokuvan turistista katsetta jäsentää. Kun *Lasisydämen* kritiikki kohdistuu ennen muuta elokuvateollisuuden jatkuvuutta korostavaan sääntelevään systeemiin, niin *Kesäkapinan* kulkijat ovat Ekin johdolla avaamassa tietoisemmin ja laajemmin koko yhteiskunnallista jatkuvuutta tuottavan järjestyksen naamiota. Muutoksen syynä ovat sekä elokuvakentän taloudellinen että elokuvan sisällöllinen muutos 1960-luvun alussa. Radikaali taloudellinen muutos oli se, että

elokuvateollisuuden yhtiöt lopettivat toimintansa osittain tai kokonaan. Suomen Filmiteollisuus teki viimeisen elokuvansa vuonna 1963 (*Turkasen tenava!*) ja meni konkurssiin 1965. Suomi-Filmi teki viimeisen elokuvansa vasta vuonna 1980 (*Tulitikkuja lainaamassa*), mutta vuosina 1964–1980 vain kahdeksan pitkää näytelmäelokuvaa. Vuoden 1980 jälkeen se on toiminut lähinnä elokuvavuokraamona.⁶⁹ Toinen syy muutokseen oli elokuvakulttuurin 1960-lukua leimannut uudistumisen, yhteiskunnallisuuden ja osallistumisen vaatimusta koskeva keskustelu. *Kesäkapinassa* vaatimus, joka kohtasi myös ankaraa kritiikkiä, näkyy sekä kerronnassa että sisällössä. (Yhteiskunnallisuuden vaatimuksesta ks. Pantti 1998, 143–159.)

Tässä alaluvussa on käynyt selväksi, että road-elokuvaa voi tarkastella elokuvan henkilöön keskittyen irtaantumisen ja vapauden tarpeen näkökulmasta sekä elokuvan välinelunnetta korostaen ohjaavana, turistista katsetta muistuttavana konstruktiona, jossa katsoja matkaa elokuvan henkilön mukana. Nyt siirryn käsittelemään tarkemmin *Lasisydämen* esittämää vapautta ja vapauden ehtoja tekoaikansa suomalaisen elokuvan kontekstissa. Seikkaperäisemmän esimerkkianalyysin avulla täsmennän road-elokuvan peruspiirteitä ja ilmaisun kontekstuaalisia mahdollisuuksia.

***Lasisydän* – modernisoituvan yksilön liike**

Suomalaisessa 1950-luvun lopun ja 1960-luvun alun elokuvakeskustelussa nuoren polven äänet hylkäsivät jyrkästi menneen maailman tuottajien (elokuvateollisuuden) kartanoidyllin ja vaativat elokuvilta suoraa kosketusta olemassa olevaan todellisuuteen (ks. Donner 1961, 44–48). Tuolloin vaadittiin myös, että elokuvia tulee tehdä osayleisöistä ja osayleisöille, erityisesti nuorista ja nuorille, koska nuorisosta oli maaltapakoa seuranneessa yhteiskunnan taloudellissosiaalisessa murroksessa tullut suurin ja ostovoimaisin katsojaryhmä (ks. Pantti 1998, 106–107). *Lasisydän* ei varsinaisesti kuvaa nuorta. Vaatimuksen kontekstissa sen esimerkkiluonteen

motivoikin genre: *Lasisydän* on ensimmäinen suomalainen modernia, yksilöllistä motorisoitua liikkuvuutta kuvaava road-elokuva, jonka päähenkilöä voi pitää nuorena suhteessa ympäristöön, josta hän pakenee.

Lasisydämen päähenkilö on poikkeuksellinen, taiteellisesti lahjakas ja hyvin toimeentuleva, itsenäinen, yksin ajava nuori mies. Ehkä näin on siksi, että vain hyvin toimeentulevalla saattoi olla 1950-luvun lopussa varaa omaan autoon ja mahdollisuus irtaantua työstä etukäteen määräämättömäksi ajaksi. Eurooppalaisen uuden aallon elokuvan esittämät nuoruutta ja uutuutta representoineet henkilöt työskentelivät pääosin vapaiksi ajatelluissa keskiluokkaisissa ammateissa (esim. valokuvaaja, kirjailija, mannekiini, toimittaja). Rahan puute onkin näissä elokuvissa varsin harvoin ongelma. *Lasisydämen* lasिताiteilijakin lähtee lomalle, koska yhtäkkiä niin haluaa. Lauri Luotonen ja Pentti Wavela (1965, 19) irvivät suomalaisen uuden aallon elokuvan nuorten henkilökuvien osuvan harvoja poikkeuksia lukuun ottamatta palkkaluokkien A17 ja B1 väliin.

Lasisydämen alkutekstien taustalla näemme lasinpuhaltajia työssään (kuvat 9–11). Kuvissa korostuu käsityöläisyys, lasin muotoileminen käsin ja henkiin puhaltamalla. Lasिताiteen ja elokuvan rinnastamisen voi näin heti elokuvan ensi kuvissa tulkita kommentiksi ”taipumatonta elokuvan koneistoa”⁷⁰ kohtaan. Lasिताide ja elokuva ovat molemmat tietyssä tuotannon vaiheessa plastisia, mutta 1950-luvun lopussa elokuvan plastisuus nähtiin voiton maksimoimispyrkimyksen sääntelemäksi.⁷¹ Ero taiteenlajien välillä näkyi statuksessa: kun suomalainen elokuva 1950-luvun lopulla ajautui kriisiin, lasिताiteilijamme olivat maailmalla modernin lasिताiteen kärkekartia. Lasिताiteilija onkin siksi henkilönä ajankohtainen hahmo. Suomalaisen lasिताiteen ja modernistisen muotoilun, erityisesti Tapio Wirkkalan (1915–1985), Timo Sarpanevan (1926–2006), Saara Hopean (1925–1984) ja Kaj Franckin (1911–1989) kansainvälisen läpimurron aikoihin, esikuva elokuvaan löytyi läheltä.

Vaikka elokuvaa kehystää konventioksi muodostunut huomautus siitä, että ”[t]ämän tarinan henkilöt ja tapahtumat ovat mielikuvituk-

sen tuotetta ilman minkäänlaista vastinetta todellisuudessa” (kuva 11), elokuva on vahvasti kiinni ajan kulttuurisessa virtauksessa.

Vuonna 1951 *House Beautiful* -lehti valitsi Tapio Wirkkalan vanneriveistoksen ”vuoden kauneimmaksi esineeksi”. *Lasisydämen* lasitaiteilija taas kertoo psykiatrilille, että hänen muotoilemansa lasi-



Kuvat 9–11. *Lasisydän* (1959). Lasinpuhaltajia alkutekstien taustalla.

pullo ”valittiin viime viikolla maailman kauneimmaksi esineeksi”, mikä viittaa siihen, että elokuvan lasitaiteilijan esikuva olisi Wirkkala. Hän voitti Milanon triennalessa kolme Grand Prix’tä vuosina 1951 ja 1954. Toisaalta lasitaiteilijan habitus viittaa ennemminkin Sarpanevaan, joka viihtyi seurapiireissä toisin kuin enemmän erokkomainen Wirkkala. Sarpaneva sai Milanon Triennalen Grand Prix’n vuosina 1954 ja 1957. Myös Kaj Franck sai Grand Prix’n vuonna 1957. Tämän mukaan lasitaiteilijan ei voi ajatella olevan ”vailla minkäänlaista vastinetta todellisuudessa”, vaan kooste aikansa todellisista lasitaiteilijoista.

Autoilun näkökulmasta elokuvasta teki ajankohtaisen 1950-luvun lopulla alkanut panostus tieverkon parantamiseen (ks. Bergholm 2001, 78), mikä mahdollisti laajemman autolla liikkumisen. *Elokuva-Aitassa* (14/1959, 16) nimimerkki Peliculan ”Kassila uusilla vesillä” -otsikoidussa kuvausraportissa ohjaaja luonnehtii elokuvaansa yhteiskuntaan kytkeytyväksi saduksi:

Tämä uusi filmi on eräänlainen moderni satu, sillä olen yrittänyt irrottaa sen pikkutarkasta realismista, johon filmi helposti pyrkii juuttumaan. Mutta ei se silti tapahdu missään Utopian valtakunnassa, vaan tämä meidän oma yhteiskuntamme on sen selvästi tunnettavana taustana, nimenomaan kaupunkilaistuva maaseutu ja sen probleemit.

Lasisydän ei tapahdu ”Utopian valtakunnassa”, vaikka liike utopialta tuntuisikin, vaan tarttuu aikaansa uudella, ”vapaammalla” tavalla, mikä huomattiin myös kritiikeissä. *Lasisydämen* todetaan olevan ”persoonallista elokuvakerrontaa täydessä vapaudessa” (*Päivän Sanomat* 18.10.1959, E.E. [Esko Elstelä]) ja että sillä on ”vapautuneitten mieleenjohtumien luonne” (*Savon Sanomat* 18.10.1959, Inkeri Lius). ”Persoonallisen sävyn” määrite (esim. *Ylioppilaslehti* 23.10.1959, Rihla [Risto Hannula]) tarkoittaa sitä, että suomalaisessa tuotannossa *Lasisydämellä* ei varsinaista vertailukohtaa ollut. Aikalaiskritiikeissä elokuvaa verrataankin Charles Chapliniin ja Jacques Tatiin (esim. *Kaleva* 15.11.1959, Veikko Laulajainen; *Pyrkijä* 1/1960, Juha Numminen). Lukuisten kotimaisen elokuvateollisuuden elokuvien vastaisesti *Lasisydän* ei esitä moraalista kommenttia eikä eksplisiittisesti huoltaan mistään.

Huomiot *Lasisydämen* suhteesta edeltävään kotimaiseen elokuvaan, kun niitä esitetään, ovat positiivisia. *Arina*-lehden (4/1959) artikkelissaan Raimo Oksa ylistää elokuvaa näin: ”Lasisydän on paras suomalainen elokuva, minkä olen nähnyt sitten Tulion Siljan”, sillä sen kirjallisesti esitettynä varsin heppoinen tarina saa merkityksensä, ”kun se kerrotaan elokuvan kielellä, filmikuvina”. *Nya Pressenin* Bengt Pihlström (19.10.1959) taas toteaa, että *Lasisydän* ”har en standard och smak som vi aldrig brukar förbinda med inhemska film”. *Lasisydämässä* Pihlströmin mainitsema uudenlainen ”taso” ja ”maku” syntyvät liikkeen vapautta kuvaavasta kerronnasta, joka ei perustu totunnaisiin jatkuvuusleikkauksen selittäviin konventioihin. *Lasisydän* oli paitsi ensimmäinen suomalainen moderni road-elokuva, niin se oli myös ensimmäisiä eurooppalaisia elokuvia, jotka kuvaavat ennalta suunnittelemattoman ajamisen ja liikkeen tarjoavan mahdollisuuden muutokseen.

Pierre Sorlin (1991, 130–131) esittää, että ensimmäiset liikkeen tarjoamaa vapauden ja sosiaalisen muutoksen mahdollisuutta kuvaavat eurooppalaiset elokuvat olivat englantilaiset free cinema -elokuvat *Tilaa huipulla* (*Room at the Top*, Jack Clayton, 1959) ja *Miehen hinta* (*This Sporting Life*, Lindsay Anderson, 1963). *Tilaa huipulla* kertoo nuoresta kirjanpitäjästä, joka muuttaa pienestä työläiskaupungista keskiluokkaiseen kaupunkiin ja kiipeää naimisiin rikkaan tehtaanomistajan tyttären kanssa. *Miehen hinta* korostaa voimakkaammin sosiaalista nousua, jossa autolla on nimenomaan hyödykkeenä merkittävä asema: kaivostyöläisestä rugbyammattilaiseksi nouseva Frank (Richard Harris) pyrkii korostamaan statuksensa muutosta hankkimalla komean auton.

Lasisydän on 1950-luvun lopussa kiinnostava eurooppalaisen elokuvan jatkumossa siksi, että siinä päähenkilö lähtee tielle, koska hän haluaa irtaantua ahdistusta aiheuttavasta kaupunkiympäristöstä ja työn dominoimasta arjestaan. Työn pakottavuus ja moderni kaupunkiympäristö ajavat ihmissuhteista vieraantuneen lasitaiteilijan tielle etsimään niin muita ihmisiä kuin itseäänkin. Brittiläiseen, ranskalaiseen, saksalaiseen ja italialaiseen elokuvaan keskittyvän Sorlinin mainitsemien brittiesimerkkien karheasta luokkarealismis-

ta *Lasisydän* poikkeaa sekä aiheellaan että humoristisella käsitteilytavallaan. Henkilöauto on *Lasisydämässä* korosteisesti irtaantumisen ja potentiaalisen vapauden väline, mutta siinä ei kuvata autoa varsinaisesti luokan merkitsijänä tai edes statuksen nostattajana, sillä lasिताiteilijan status on korkea ilman autoakin. Sen sijaan auton mallilla (avo-Lancia) korostetaan lasिताiteilijan habituksen ohella hänen erilaisuuttaan suhteessa muihin tiellä oleviin. Koska lasिताiteilija *pakenee*, hänen voisi jopa nähdä edeltävän modernin amerikkalaisen road-elokuvan vastustusta painottavaa linjaa, ellei lasिताiteilijan vastustuksen voimaa vähentäisi elokuvan humoristinen, paikoin farssimainen esitystapa.⁷² Kassila (2004, 261) näkee itse filmografiansa jakautuvan kahtia niin, että *Lasisydämen* kohdalla hän siirtyy realismista tyyllittelyyn. Koska realismi on suhteellista, kyse on ennemminkin Kassilan siirtymisestä studiorealismista on location -realismiin, jotka ovat molemmat vahvasti tyylliteltäjä. Humoristisuudesta huolimatta kyse on vallitsevan kapitalistisen järjestelmän pakottavan kierron vastustamisesta, kun taas esimerkiksi *Lasisydämeen* todennäköisesti vaikuttaneen *Mansikkapaikan* (*Smultronstället*, Ingmar Bergman, 1956) vanhan Isak Borgin (Victor Sjöström) matkassa ei ole määriteltävissä selvää ulkoista vastustuksen kohdetta lainkaan.⁷³

Lasisydän oli askel kohti elokuvan tuotannon murrosta. Anu Juva (2008, 68) toteaa elokuvan musiikkia käsittelevässä väitöskirjassaan, että *Lasisydän* ”on selkeästi osa kotimaisen elokuvan esteettiseen uudistumiseen pyrkivää liikettä”.⁷⁴ *Elokuva-Aitan* (3/1960) pääkirjoituksessa Risto Turenki kirjoittaa pian *Lasisydämen* ensi-illan jälkeen pienen budjetin elokuvista ja toteaa *Lasisydämen* olleen ”ensimmäisiä meikäläisiä johdonmukaisesti pienen budjetin varassa tehtyjä elokuvia”. Juuri *Lasisydämen* tuotannollinen poikkeavuus mahdollisti esteettisen uudistumisen.

Koko elokuvakulttuuri olisi voinut saada todellisen muutossäyksen melko pian *Lasisydämen* jälkeen vuonna 1961, jolloin päätettiin ensimmäisen valtion elokuvapalkinnon jakamisesta. Niin ei kuitenkaan vielä tapahtunut: vuonna 1962 ensimmäisen kerran jaettu valtion elokuvapalkinto korosti edelleen tuottajan panosta, sillä

se oli tuottajapalkinto. Tuottajakeskeisyyden vastaisesti arvoon olisi voitu nostaa ranskalaisen uuden aallon elokuvan vaatimusten mukaisesti elokuvan tekijä, ohjaaja (ks. Pantti 1998, 131–154). *Lasisydämen* kohdalla tämän ongelman ratkaisuyritys oli taiteellinen riippumattomuus, sillä elokuvan vastaavana tuottajana toimi ohjaaja Kassila itse. Näin riippumattomuuden representaatio lähti riippumattomuudesta. Kari Uusitalo (1981, 134) toteaa, että lasitaiteilijasta ”tulee kulkuri Suomen pölyisille maanteille kauniin kesän a.D. 1959 ajaksi, lukuisien aikaisempien valkokangasvirkaveljien sä tapaan”. Tämä on totta vain kansainvälisessä kontekstissa; aiempaan suomalaiseen elokuvaan verraten väite ei pidä paikkaansa, sillä se ei viittaa genreen ja jättää siksi huomiotta kulkurin riippumattomuuden perustan, motorisoidun liikkeen ja vauhdin mahdollistaman vapautumisen ja perinteen kyseenalaistamisen.

Lasisydämen alussa lasitaiteilija (Jussi Jurkka) palaa edustamansa Suomen lasiyhtymän kauppaneuvoksen (Matti Aulos) kanssa kotiin Milanosta, jossa lasitaiteilija on palkittu triennalen Grand Prix’llä. Heti lentokoneesta laskeutuessaan taiteilija näyttää rasituneelta ja väsyneeltä. Sen sijaan kauppaneuvos saapuu koti-Suomeen iloisesti hymyillen ja lentokoneen laskeutumisportailta vilkuttaen kuin voitto olisi hänen ansiotaan. Valokuvaajien joukko pakottaa palaajat pysähtymään portaille. Näemme lähikuvan kireäilmeisestä taiteilijasta, joka nostaa vaivoin vastaanottajille hattuaan. Taustalla soi taiteilijan väsymyksen ja ulkoisen vauhdin ristiriitaa korostavaa kaoottisen tuntuista marssimusiikkia, jonka ehdottamasta pakottavuudesta taiteilija lienee saanut tarpeekseen.⁷⁵ Päähenkilön ilme on koko ajan ristiriidassa musiikin menevän luonteen kanssa. Sen sijaan innostunut kauppaneuvos puhuu toimittajille monikon ensimmäisessä persoonassa: ”*Me* olemme triennaleen yhtä ihastuneita kuin ennenkin, varsinkin kun *pärjäsimme* näin hyvin... Grand Prix, antakaas kun näytän.”

Monikon ensimmäinen persoona korottaa kauppaneuvoksen merkitystä, vaikka palkinnon voittaneen teoksen tekijä onkin taiteilija. Kauppaneuvoksen sanat antavat ymmärtää, että taiteilija ei ole työssään vapaa: kauppaneuvos tulee osoittaneeksi, että elokuvate-

ollisuuden hierarkian tapaan Suomen lasiyhtymällä on Grand Prix -teoksen tuottajana ratkaiseva merkitys menestyksessä. Yhtiön merkityksen painotus yksilön kustannuksella jatkuu, kun kauppaneuvos ja taiteilija saapuvat Suomen lasiyhtymään, jossa odottaa juhlavastaanotto. Siellä kauppaneuvos toteaa tympeäilmeinen lasिताiteilija vierellään: ”Hyvät naiset ja herrat, tässä *me* nyt *olemme* saapuneina suoraan Milanon Triennalesta, sieltä missä mestareita tehdään (nauraa iloisesti), missä *meidät on palkittu* Grand Prix’llä.”

Musiikki vaikuttaa merkittävästi ymmärrykseemme taiteilijan mielentilasta. Taiteilijan ja kauppaneuvoksen saapuminen vastaanotolle kuvataan lasिताiteilijan subjektiivisena otoksena. Subjektiivinen kamera ajaa kohti sampanjalasit käsissään odottavien ihmisten joukkoa. Taiteilijan kävellessä ihmisten ohi subjektiivisen kameran liikkeen nopeus ja epätarkkuus korostavat taiteilijan väsymystä, mielen häilyvyyttä, ja erottavat hänet hänelle vieraasta juhlijoiden joukosta. Alun kaoottista kiirettä rakentava marssimusiikki loppuu sisälle astuttaessa. Musiikkitausta muuttuu, ja kuulemme taiteilijan sisäistä ahdistusta kuvaavia vibrafonin, klarinetin ja huilun säveliä (ks. Juva 2008, 93). Kauppaneuvoksen puhuessa lasिताiteilija seisoo pakotetun näköisenä hänen selkensä takana. Kauppaneuvoksen repliikin jälkeen näemme lähikuvassa pahoinvoivan lasिताiteilijan, joka lähtee sanaa sanomatta kiireisin askelin raittiiseen ilmaan pois juhlapaikalta piikinomaisen, päätä särkevän urkusävelen soidessa taustalla.

Lasिताiteilija ei edusta perinteistä palkan vuoksi työskentelevää proletaaria, mutta hänen ja kauppaneuvoksen hierarkkisessa suhteessa voi silti nähdä yhdellä tavalla kiteytyvän Karl Marxin (1844, 63–81) ajatuksen työn ja pääoman ristiriidan aiheuttamasta palkkatyön esineellistävistä ja vieraannuttavasta luonteesta. Kehittynyt kapitalismi on saanut modernin voitosta kertovan Grand Prix’n, mutta taiteilija on musertua modernin yhteiskunnan jatkuvan kiireen kasaaman, ihmisyystä vieraannuttavan painon alle. Lasिताiteilija on jumissa speaktaakkelin yhteiskunnassa, joka vain kasvattaa taloutta kasvattaakseen speaktaakkelia eli itseään samassa esineellistämällä speaktaakkelin tekijät (Debord 2005, § 16).

Lasिताiteilija häilyy yksilöllisyyden ja yhteiskunnan, luovuuden ja teollisuuden, vapauden ja sääntelyn rajalla, jossa tuntuu tiivistyvän sellainen modernin dialektiikka, jonka Marshall Berman (1988, 15) määrittelee seuraavasti: ”Modernissa me huomaamme olevamme ympäristössä, joka lupaa seikkailua, valtaa, iloa, kasvua, itsen ja maailman muutosta, mutta joka samaan aikaan uhkaa tuhota kaiken, mitä meillä on, mitä me tiedämme ja mitä me olemme.” Ajatus liittyy läheisesti varsinkin kaupunkikokemukseen. 1950-luvun alun esisituationistisessa tekstissään Ivan Chtcheglov (1981, 1–4) kirjoitti meidän liikkuvan kaupungin ”suljetussa maisemassa”, josta on mahdollista murtautua ulos ”jatkuvalle kuljeskelulle” (continuous derive), koska maisemien vaihtuminen voi johtaa täydelliseen orientoimattomuuteen. Vielä konkreettisemmin kaupungin ”suljetusta maisemasta” maisemien vaihtumiseen pääsee pois lähemällä maantielle.

Suomeen saapumispäivän iltana taiteilija työntää auki asuntonsa raollaan olevan ikkunan, josta tunkee sisään vapauden houkutus modernin ajanvietteen paketissa. Viereisen talon kattoterassilla ihmiset tanssivat Brita Koivusen esittämän Lasisydän-iskelmän tahdissa: ”Linna päällä lasivuoren kutsuu kulkijaa, kuka luokse neidon nuoren ylös ratsastaa...”⁷⁶ Sanat tarjoavat vihjeen kulkemisesta, ja sen mahdollistamasta tulevaisuudesta. Lasिताiteilija hylkää musiikin ehdottaman toisen maailman sulkemalla ikkunan ja samassa itsensä muiden ulkopuolelle omaan sisäiseen universumiinsa, moderniin asuntoonsa.⁷⁷

Lasिताiteilijan yksinäisen rauhattomuuden rikkoo ovikelloa soittava kauppaneuvos. Lasिताiteilija jättää oven avaamatta, mikä voimistaa itseän käpertymistä ja sulkeutumista ulkomaailmalta. Mies on kriisissä, minkä konkreettisena merkinä hän varaa ajan psykiatrille (Toivo Mäkelä), jonka vastaanotolla hän kertoo: ”Olen tehnyt paljon työtä päästäkseni tähän, kieltäytynyt kaikesta.” Taiteilija paljastaa, että hän ei ole ollut vapaa toimimaan oman tahtonsa mukaisesti eikä hänellä ole ollut vapaa-aikaa, koska työ on vieraannuttanut hänet sekä muista että itsestään. Psykiatri ehdottaa hoitokei-

noksi ympäristönvaihdosta ja tulee näin avanneeksi taiteilijalle jo kerran suljetun vaihtoehdon lähteä kulkemaan:

PSYKIATRI: Ottakaa lomaa, matkustakaa maalle, rentoutukaa, unoh- takaa lasi, tavatkaa ihmisiä, iskekää silmää tytöille, no penkule vie- köön, on kai teillä joku serkku tai setä maalla, jonka luokse voitte mennä.

Taiteilija kuvataan uutta kokiessaan iloiseksi ja energiseksi, mutta kaupungissa, työn ja työstä muistuttavan kodin määrittämien sosi- aalisten rajoitteiden maailmassa, ihmissuhteisiin ja luovaan työhön kykenemättömäksi. Lasिताiteilija lähtee kulkemaan vailla selvää suunnitelmaa. Hänen matkansa on päämäärätöntä, mutta orientoimaton se ei ole. Ivan Chtcheglovin (1981, 4) mukaan ajelehtimisen tuottama irtaantumiskokemus on vain hetkellistä, sillä jossain vaiheessa suoran kokemuksen liikkeet vakiintuvat ja muuttuvat kokemukseksi representaatioista eli kokemukseksi ajattelua ohjaavasta spektaakkelista. Näin käy myös lasिताiteilijalle, jonka liikettä representaatiot orientoivat alusta lähtien, mikä näkyy elokuvan tarjoamassa ajankuvassa, tarkemmin maaseutuun liittyvien mielikuvien ja maaseudun todellisuuden törmäyksessä.

Lasisydämässä kansallisuuden olemusta lähtee kokemaan Italiasta Suomeen palannut urbaani lasिताiteilija. Hän edustaa työssään Suomea, jota hän ei itse tunne. Kaupungin ahdistavuuden vastakohtana hän näkee maaseudun nostalgisoiden myyttisenä menneisyytenä, jossa elämä on kaupungin kiihtyvistä tahdistista ja markkinavoimista erillisenä yksinkertaisempaa, aidompaa ja stressaamat- tomampaa (vrt. Short 1991, 31). Kun lasिताiteilija törmääkin maaseutuun, joka ei enää käy yksiin hänen oletuksensa kanssa, oletus muuttuu satiiriksi. Road-elokuvassakaan ei siis lähdetä tielle vailla oletuksia siitä, mitä tie eteen tuo.⁷⁸ Lasिताiteen kansainvälistä huomiota painokkaammin ajankuva välittyy juuri maaseudun modernisoitumisen ja kokijan mielikuvien välisessä erossa: vähitellen urbaanit tavat saavuttava maaseutu ei enää tunnu vastaavan kaupungissa asuvan mielikuvia, jotka osoittautuvat valheellisiksi ja lienevät rakentuneen pitkälti vanhojen suomalaisten elokuvien representaatioiden varaan.

Amerikka-matkakirjassaan Jean Baudrillard (1996, 7) esittää, että automatkaan liittyy ”järjettömän toiston lumous”, joka tuottaa mielihyvää kuin elokuva: ”Erämaan kelautuminen silmien eteen on äärettömän lähellä filminauhan ikuisuutta.” *Lasisydämessä* juuri representaatioiden ja stereotyyppien ”järjettömän toiston lumous” ohjaa taiteilijan matkaa jo ennen kuin hän käynnistää autonsa. Taiteilija saa psykiatrilta työstä irtaantumisen (”unohtakaa lasi”) lisäksi mielikuviin tukeutuvan neuvon, jonka kolmikanta on loman, maaseudun ja tyttöjen tuottamien mielikuvien yhdistelmä. Matkalle lähtöä määrittää ulkoisesti eurooppalaisuus (auto, vaatetus), mutta pään sisällä oletukset perustuvat vanhan kotimaisen elokuvan ”särkkäläiseen” maaseutukuvastoon. Kun taiteilija lähtee ajelehtivalle matkalleen psykiatrin lataamien merkitysten ohjaamana, hän olettaa maiseman kelautuvan tiellä hänen silmiensä eteen kuin filminauhasta. Mutta minkälainen on tuo oletusten filminauha ja mitä sen seuraaminen aiheuttaa?

Miehen viisi silmäniskua

Vaikka tielle lähdetäisiin road-elokuvan tavalliseen tapaan vailla päämäärää, niin irtaantumistarpeen kuitenkin laukaisee aina joku, jota voi nimittää lähettäjäksi. Tavallisesti tielle lähettäjä on jokin ikävä tapahtuma tai takaisku, kuten sairaus tai vain epämiellyttävä tunne jostakin. Niinpä irtaantumisen tarpeen syy on lähes poikkeuksetta jokin negatiivinen, sisäinen tunne, mikä henkilön olemuksessa ilmenee ahdistuksena. Road-elokuvassa kulkemisen tulkitsemiseen vastustavaksi liittyy lähettäjistä riippumatta oleellisesti se, onko henkilöllä liikkeelle lähtiessään päämäärä vai ei. Yleisesti ottaen vastustamisen ensimmäinen ja ainoa todellinen päämäärä on rajoittaviksi koettavista sidoksista irtaantuminen. Usein ajatellaankin, että road-elokuvan henkilölle liikkeessä oleminen itsessään on päämäärä. Näin on ehkä siksi, että liikkeen mahdollistama vapauden ja hallinnan tunne näyttytyy kritiikkinä sitä alistavaa ja rajoittavaa järjestystä kohtaan, josta pakoon on lähdetty (vrt.

Laderman 2002, 51–54). Se, että liike itsessään olisi päämäärä, tarkoittaisi myös sitä, että matkan päässä ei välttämättä ole mitään saavuttamisen arvoista eikä oletettavasti mitään ratkaisevaa. *Lasisydämessä* lasitaiteilija haluaa kauppaneuvokselle sanomansa mukaan lähteä lomalle: ”Haloo. (...) Usko nyt, minä lähdän lomalle. (...)” (ks. puhelinkeskustelusta s. 104).

Lasitaiteilijan sysää matkalle psykiatri, joka kehottaa ahdistunut, luovuutensa menettänyttä taiteilijaa palaamaan ihmisten pariin, lähtemään kaupungista maaseudulle. Kun *Lasisydämen* taiteilija vihdoinkin pääsee kaupungista maantielle, kuvataan tietä aluksi taiteilijan näkökulmasta tuulilasin läpi (kuva 7, s. 108). Subjektii-visuutta korostavasta otoksesta leikataan kuvaan, joka liittyy taiteilijan autoineen laajalla, korkealta kuvatulla panoraamalla pieneksi osaksi luontoa ja ympäristöä, jossa hän kulkee. Irrallinen otos spektakelisoitua maaseudun ja luonnon. Pienen ihmisen suureen luontoon sijoittavassa asetelmallisuudessaan otos saattaa myös vihjata taiteilijan joutuvan koettelemuksiin luonnon armoilla. Laajat maantieteelliset panoraamat ovat yksi road-elokuvan konventionaalinen tapa pyrkiä tuottamaan visuaalista mielihyvää (esim. Sargeant & Watson 1999, 15), mutta sisällöllisesti ne osoittavat metaforisemmin sen, että tiellä matkaaja on omillaan ja siten altis uhkaavillekin koettelemuksille.

Ensimmäinen lasitaiteilijan luonnonkoettelemus liittyy ihmisluontoon: tien varressa auton vieressä seisoo kellohameessa vaalea nainen, jonka näemme taiteilijan näkökulmasta (kuva 8, s. 108). Taiteilija pysähtyy tarjotakseen apua: ”Onko autostanne suvainnut puhjeta kumi?” hän kysyy, minkä jälkeen taiteilijan näkökulmaotoksesta leikataan yleiskuvaan, jossa taiteilija hyppää ketterästi oven yli ulos avoautostaan. Hän jatkaa: ”Kohtalo on suvainnut lähettää minut paikalle. Olen ilmiömäinen automekaanikko.” Kuvarajauksen ulkopuolelta kuuluu miesääni ”Kuule äijä”, ja auton takaa nousee mies kasvot rasvassa työkalu kädessään. Mies jatkaa uhkaavasti: ”Vaikka olisit minkäläinen ilmiö, niin nyt alat ajaa.” Lasitaiteilijan erottaa olemuksen ja auton lisäksi toisesta miehestä puhekielen muoto, joka ei tunnu kuuluvan tielle. Tilaan sopimat-

tomat repliikit korostavat sitä, että tie on lasitaiteilijalle vieras tila, mutta samoin lasitaiteilija on vieras tielle. Hänen kaasuttaessaan tiehensä näemme naisen seuraavan tilannetta hymyillen aurinkolasiensa sankaa imien. Taiteilijan ensimmäinen yritys ”iskeä tytöille silmää” on epäonnistunut, vaikka hän onkin selvästi tehnyt naiseen vaikutuksen. Heti perään⁷⁹ taiteilija on ajaa ojaan jäädessään katsomaan kahta hänelle vilkuttavaa vastaan kävelevää naista. Tien halkoma maaseutu ympäristö alkaa heti uhata tottumaton, yksinäistä kulkijaa.

Kolmannelta tien vieressä kulkevalta naiselta taiteilija kysyy monitulkintaisesti: ”Saanko tarjota kyytiä?” Nainen istuu kyytiin, mutta keskustelu ei oikein luonnistu. Kun taiteilija jättää naisen kyydistä lyhyen matkan jälkeen, paljastuu, että nainen on ennemminkin tyttö, joka niiaa, sanoo ”Kiitos sedälle” ja toteaa kysyttäessä iäkseen kolmetoista vuotta. Psykiatrin kehoitus ”iskeä tytöille silmää” on epäonnistunut kolmesti. Road-elokuva tuntuu sanovan, että tiellä niin naisista kuin pakonomaisesta yrittämisestä on harmia. Taiteilija ei kuitenkaan anna periksi: hän yrittää noudattaa psykiatrin antamaa neuvoa.

Lasisydäntä kuljettaa subjektiivisen ja objektiivisen näkökulman vaihtelu. Kun tapahtumia kuvataan ulkopuolisen kertojan näkökulmasta, elokuvaan liittyy komediallisuutta, mikä käy hyvin ilmi kolmen lyhyen otoksen mittaisesta maalaistanssijaksosta, jossa lasitaiteilija tapaa matkansa neljännen naisen. Tansseihin siirrytään ristikuvalla, ja tanssijoita kuvataan loivasta yläkulmasta, josta välittyä tiivis, hikinen tunnelma. Viimeisessä tanssiotoksessa taiteilija tanssii naisen kanssa poski poskea vasten – tai pikemminkin velloo muiden tanssijoiden liikkeen mukana.

Tansseista siirrytään ristikuvalla tilanteeseen, jossa taiteilija saattaa kotiin Mirri-nimisen naisen (Maikki Länsiö), joka alkaa matkalla puhua autoista. Konepelliltä tuulilasin läpi kuvatussa kahdenkuvassa taiteilijan muuttuvat ilmeet kertovat, että tälläkään kerralla ”silmän iskeminen” ei ole onnistunut. Hänen vastaukseensa on kuitenkin lipsahtaa ajatus hienosta avoautosta naisia miellyttävänä ja puoleensa vetävänä menopelinä.

MIRRI: Mitäs tykkäätte tästä autosta? Eiks Mersu ois parempi?

LASITAITEILIJA: No en tiedä. Olen ollut tyytyväinen. Tällä pääsee eteenpäin ja... kaunis yö, tarkoitan että on lämmintä ja niin pois päin.

MIRRI: (Ottaa lasitaiteilijaa käsivarresta kiinni, nojautuu tämän olkaa vasten ja puhuu tauotta.) Ihanaa. Voit sanoa mua Mirriks mä oon Mirri se on mun isän antama lempinimi mun oikee nimi on Mirja mut isä tykkäs et Mirri sopii mulle paremmin mitäs tykkäät eiks se oo sopiva?

LASITAITEILIJA: Öö, saattaa hyvinkin olla. Öö, asutko kaukana... Mirri?

Kun lasitaiteilija alkaa Mirrin kodin luona kehua maalaistalon kauneutta, tämä esittää kauneudesta epäilyksensä. Autosta kaupunkilaismies toteaa: ”On ainakin minusta – näin kaukaa.” Etäisyyden mainitseminen osoittautuu oikeaksi, sillä lasitaiteilijan mielikuva maalaistalon idyllistä hälvenee pian, kun Mirri vie hänet melkein pä väkisin kotinsa pihapiiriin. Sielläkin taiteilija vielä yrittää: ”Jaa-a, täällä on kaikki paikoillaan. Lujasti ja vuosisatoja. Tätä ei mikään järkytä.” Heti kommentin jälkeen kuitenkin järkkyy, kun lasitaiteilija saa todistaa tytön veljen ja isän välisen kiivaan, huutavan keskustelun, jossa sukupolvien ero liittyy kysymykseen moottoriajoneuvon funktiosta. Tytön isä ja veli juoksevat kinastellen pihalle. Isällä on yllään pelkät pitkät alushousut, joista hän pitää toisella kädellä kiinni, etteivät ne putoa. Tytön veli kiipeää traktorin isuimelle:

ISÄ: Et jumalauta ota traktoria. Ei sitä ole ostettu kyläjuoksuja varten.

VELI: No mitä varten se on ostettu?

ISÄ: Työtä varten tietenkin.

Isälle traktori on työväline, mutta traktorin seisoessa käyttämättömänä poika on valmis laventamaan sen käyttöalaa. Poika on kuin situationisti, joka kaappaa traktorin käyttöönsä ja antaa sille uuden, omaa elämäntilannettaan palvelevan merkityksen. Isän ja pojan välinen kinastelu on kuin elokuvallinen sovellus *Lasisydämen* ilmestymisvuoden joulukuussa Guy Debordin (1981b, 56–57) esittämää ajatuksesta, jonka mukaan auto ja sen johdannaiset eivät ole perimmältään kuljetus- ja työvälineitä, vaan kapitalististen markki-

noiden tuotteita ja vieraantuneen elämän keskeisiä välineitä, joiden avulla kehittynyt kapitalismi levittää ajatusta työn, kuljetuksen ja talouden kierron tuottamasta onnesta. Tästä syystä Debord vaati työn määrittämisen matkan korvaamista nautintomatkaileulla. *Lasisydämen* esimerkissä välineen käyttäminen nautintomatkaileuun korostuu, sillä traktori on kokonaisuudessaan suunniteltu työnteon apuvälineeksi toisin kuin henkilöauto. Traktorin kaappaamalla Mirrin veli lähtee keskellä yötä ”kyläjuoksulle”. Traktori kytkeytyy käyttötarkoituksen muutoksen myötä myös maaseutu–kaupunki-dikotomiaan, kun Mirri toteaa, että ”me aiotaan muuttaa kaupunkiin, isä vaan joskus vielä vastustaa”. Maaseutukaan ei siis ole muuttumaton: kaikki ei pysy paikoillaan ”lujasti ja vuosisatoja”, vaikka lasitaiteilija niin oppimansa fraasin mukaisesti toteaaakin.⁸⁰

Urbaanin, viattoman miehen oletukset eivät päde maatalon saati sen tyttären suhteen. Lasitaiteilija on aktiivisen naisen kanssa vaikeuksissa. Mirri vie puoliväkisin lasitaiteilijan aittaansa ja kumoa vanhoista elokuvista (esim. *Hilja, maitotyttö*, Toivo Särkkä, 1953) opitun, jonka mukaan mies on se, joka yrittää päästä saatille ja tytön aittaan. Aitassa lasitaiteilija suutelee pyynnöstä, jännittyneenä ja tottumattoman jäykästi, syliin tuppaavaa Mirriä, minkä jälkeen he käyvät aitan ja puolikuvan ahtaudessa keskustelun Mirrin edelleen lähennellessä:

LASITAITEILIJÄ: Kyllä (tauko) nyt täytyy lähteä (tauko) kotiin.

MIRRI: Kuule, sä oot ihan erilainen kun muut pojat täällä. Sul on niin erilaiset vaatteetki. Etkä sä ole ollenkaan tunkeilevainen. (Tiputtaa käden liikkeellä lasitaiteilijalta lakin päästä.)

LASITAITEILIJÄ: Lakki putos.

MIRRI: Ei se mitään. Kyllä se aamulla löytyy.

LASITAITEILIJÄ: Kuule, etkö viitsisi soittaa jotain Tommia tai sitä toista.

Mirri kääntyy Tommy Steelen, Elvis Presleyn ja levysoittimen luokse, jolloin lasitaiteilija pakenee aitasta. Kulutuskulttuurin (äänilevyjen) väliintulon avulla taiteilija pääsee karkaamaan ahdisteleväksi kokemansa innokkaan naisen aitasta. Kun taiteilija astuu ulos

aitan ovesta, Brita Koivusen esittämä ”Lasisydän” (Mirrin sanomana ”porsliinisydän”) alkaa soida. Autossa taiteilijan nähdään tuulilasien läpi kuvatussa lähikuvassa huokaisevan helpotuksesta samassa, kun hän ajaa pois maaseudun luonteeseen liittyneitä oletuksia kumonneen Mirrin luota.

Autolla ihmiset voivat lähteä ajamaan milloin haluavat, mutta siitä huolimatta auto ei milloinkaan voi olla vain individualistinen nautintoväline, sillä henkilöautokin pakottaa potentiaalisesta yksilöllisyydestään huolimatta ”jatkuvaan joustavuuteen” (Urry 2006, 20) ja, kuten Mimi Sheller (2004, 224) huomauttaa, ajamiseen liittyy aina myös kolarin näkemisen tai kolariin joutumisen pelottava mahdollisuus. Muista ihmisistä vieraantuneelle lasिताiteilijalle naisten tapaamiset ovat ihmissuhteiden kolareita⁸¹.

Neljästi naisten kanssa ”kolariin” jouduttuaan lasिताiteilija päätyy nukutun yön jälkeen ajamaan Kokemäelle, jossa on alkamassa Satakunnan laulujuhlat. Matka yöpymispaikalta Kokemäelle kuvataan liikkuvana kuvana taiteilijan perässä ajavasta autosta sekä taiteilijan oman auton kyydistä hänen vierestään. Profililähikuvassa lasिताiteilija laulaa piippu suussaan laulua ”Jos sais kerran reissullansa”: ”Jos sais kerran reissullansa nättiä tyttöä (taputtaa kolmesti käsiään yhteen ennen kuin jatkaa) halailta. Oishan se paljon mukavampi reissulta kotia (taputtaa ennen kuin jatkaa) palata.” Laulu painottaa kulkijan leikkisyyttä mutta myös sen, että lasिताiteilija ei ole unohtanut psykiatrin matkalle osoittamaa tarkoitusta.

Ajan yhteiskunnan kuvaamiseen tie tarjoaa otollisen tilan, sillä tietä kuvaamalla tallennetaan valitusta näkökulmasta myös liikkumisen ja sen esittämisen historiaa sekä konkreettisia teiden infrastruktuurissa tapahtuneita muutoksia. Esimerkiksi *Lasisydämässä* ajetaan tunnistettavasti Satakunnan laulujuhlien kulkueen mukana autolla pitkin Kokemäen Tulkkila-nimisen keskustan raittia ja päädytään Kokemäen seurojentalolle, joka on olemassa vieläkin. Elokuva osoittaa, että viidessäkymmenessä vuodessa tietä reunustavat rakennukset ovat osin muuttuneet, mutta paikka on kuitenkin selvästi tunnistettavissa.⁸²

Kokemäellä kaupunkilaisen katse törmää ja sulautuu turistin näkökulmaan, kun hän eteenpäin päästäkseen lähtee ryömimään au-

tollaan laulujuhlien paraatin mukana. Tällöin hän ajautuu ohjattuna eteenpäin yllättäen tielle kaartavan, hidastamaan pakottavan kansanperinteen mukana. Viisikymmentä sekuntia kestävä marssijakso nähdään lasitaiteilijan subjektiivisten otosten ja hänen liikkeen hitaudesta johtuvaa väsymystään kuvaavien otosten vaihteluna. Näin subjektiivisten kuvien kautta katsoja vedetään sekä mukaan perinteen hidastukseen että nauramaan sen kokevan kaupunkilaisen liioitellulle väsymykselle.

Laulujuhille on saapunut myös turistibussi, joka matkan alussa tukki lasitaiteilijan tien. Viidennen kerran lasitaiteilija iskee silmää leikkisästi: hän ilmeilee ja työntää kasvonsa linja-auton ikkunaan huomattessaan siellä matkansa alussa tapaamansa bussiemännän. Linja-autossa lomalaisille Kokemäestä puhuva bussiemäntä hämmentyy nähdessään miehen käyttäytyvän kuin lapsi. Kohtaus on osoitus siitä, miten tie voi tehdä kulkijasta nuoren, mutta tarpeen tullen myös lapsen.

Ilveilyn jälkeen lasitaiteilija istuu bussiemännän kanssa laulujuhlien yleisön joukkoon. Mies kuitenkin epäilee, mahtaako hän viihtyä, koska ”täällä vain tanhutaan”. Naisen vuoksi hän kuitenkin katsoo esityksen, jonka elokuvan kerronnan diskurssi näyttää dokumentaarisenä taltiointina kuin turistikatseelle rakennettuna speaktaakkelina. Hetkellisesti turistin ja vapaammaksi koodatun kulkurin katseet limittyvät. Tätä korostaa se, että tanhuesityksen aikana kamera irtaantuu henkilöiden katseesta ja näyttäytyy elokuvan katsojaa varten rakennettuna speaktaakkelina, jossa kuvataan kokokuvissa tanssijoiden koreografioiden kuvioita sekä lähikuvissa tanssijoiden vauhdin hurmaa.⁸³

Kansantanssiesitysten välillä taiteilija ja bussiemäntä istuvat katsomossa puolikuvassa. Taiteilija toteaa iloisesti taputtaen: ”Minua on petetty. Eihän tämä ollutkaan ikävää.” Maaseutuun liitetty kansanperinne on kääntänyt taiteilijan tylsyyttä sisältävät odotukset ylösalaisin. Toisaalta kommentin voi tulkita toisella tasolla sanovan, että maaseutu ja kansanperinnekkin voivat olla kiinnostavia, jos niitä kuvataan uudella tavalla. Lasitaiteilijan ja bussiemännän välille viriää keskustelu, joka kertoo yhteiskunnan muutoksesta, mutta

joka implisiittisesti tuntuu kertovan myös kotimaisen elokuvan py-sähtyneisyyden syistä, joita riippumaton *Lasisydän* omalta osaltaan pyrkii välttämään:

BUSSIEMÄNTÄ: No mutta miksi kansantanhun pitäisi olla ikävää? Sehän on leikkiä.

LASITAITEILIJA: No tavallisesti se on vähän ikävää.

BUSSIEMÄNTÄ: Se on totta. Meillä on kaikki niin juhmallista.

LASITAITEILIJA: Mmm.

BUSSIEMÄNTÄ: Tarvittaisiin enemmän leikkiä.

LASITAITEILIJA: Huumoria.

BUSSIEMÄNTÄ: Mielikuvitusta.

LASITAITEILIJA: Luovaa ajatusta.

BUSSIEMÄNTÄ: Jotta se siitä...

LASITAITEILIJA: ...kasvaisi ja kehittyisi...

BUSSIEMÄNTÄ: ...eikä jäisi ajan aaltojen alle.

Bussiemäntä edustaa kansanrunouden, suomen kielen ja kirjallisuuden opintoineen uskoa suomalaisuuteen ja siihen, että ”ainoa turvallisuus syntyy itsensä tuntemisesta”, olipa kyse sitten kansasta tai yksilöstä. Nainen edustaa tässä mielessä pysyvyyttä, kun hänen vastapoolinaan on kansainvälisyyteen kurkottanut mies, jolle ainoata pysyvyyttä on edustanut liike eteenpäin. Dikotomia pönkittää perinteistä sukupuolijakoa, jossa nainen on rajattu, kansallinen ja paikallaan pysyvä ja mies rajaamaton, kansainvälinen ja liikkuva. (Road-elokuvan sukupuolta käsittelen erityisesti neljännessä luvussa.) Matkallaan lasitaiteilija siis löytää maaseudun, joka ei menevine kansantansseineen monin paikoin enää käy yksiin hänen tielle lähtemistä kehystäneiden oletustensa kanssa.

Lasitaiteilijan keskeinen oletus on dikotomia, jossa maaseutu näyttäytyy kiireisen, alati muuttuvan kaupungin muuttumattomana vastakohtana. Maaseutua halkovan tienkin lasitaiteilija usko (ja toivoo) olevan ei-paikka, joka mahdollistaa anonyymiyden kuin kaupungin kiireinen massa. Zygmunt Bauman (2002, 125–127) nimittää moottoritietä Marc Augéltä (2008) lainaamallaan käsitteellä

ei-paikaksi ja määrittää sen erottomaksi paikaksi, jossa ihmisen persoonallisuudella ei ole merkitystä, koska moottoritien vauhdissa puuttuvat identiteetin, suhteiden ja historian symboliset ilmaisimet. Mikä tahansa tie voi olla *ei-paikka*, jos tietä ajattelee katoamisen areenana, mutta identiteettiä ja identiteetin ymmärrystä tie ei kuitenkaan hävitä, vaan pikemminkin kääntää huomion persoonallisuuden pintailmaisimiin, kuten *Lasisydämässä* lasitaiteilijan kulkuvälineeseen ja habitukseen. Huomio siirtyy pintailmaisimiin ensinnäkin siksi, että pelkkä ajaminen voidaan tulkita myös itsen näytökseksi ja toiseksi siksi, että liikkeessä kuljettaja/matkustaja redusoi-tuu katseeksi, jonka olennainen osa vastaantuleville ja tien laidalla oleville on auton kori (Kalanti 2001a, 119; 2001b, 189). Esimerkiksi lasitaiteilijan tiellä tapaamat naiset (bussiemäntää lukuun ottamatta) tuntuvat määrittelevän hänet lyhyissä kohtaamisissa kulkuvälineen perusteella. Tässä mielessä mies sulautuu autoon, jonka erityisesti Mirri näkee myös mahdollisuutena päästä kaupunkiin. Tästäkään syystä maaseutu ei enää ole pelastava paikka, jossa voisi kulkea anonyyminä, identiteetistään vapaana kuin jossain *ei-paikassa*. Kaupungista pakoon lähteneen lasitaiteilijan tunnistaa bussiemäntä sekä yhdellä tavalla häntä ennen jo Mirri, jolle auton rekisterikilpi osoittaa miehen olevan Helsingistä (ks. dialogi s. 129).

Kun bussiemäntä paljastaa tunnistavansa ”Herra Lasitaiteilijan”, kansallisuus ja työminä taitavat tulla liian lähelle. Koska tie ei enää näyttäydy *ei-paikkana* ja mies ei voi enää matkustaa tuntemattomana, hän kiipeää autoonsa ja ajaa pois sanaa sanomatta. Anonyymiyden katoaminen on kerronnallinen raja, jossa elokuva muuttuu. Miehen ei ole onnistunut ”iskeä naiselle silmää” niin, että seuraukset olisivat hänen hallittavissaan.

Kulkurin opetukset

Road-elokuvan keskeisimpiä konventioita on kahden ”todellisuudessa” epätodennäköisen kaveruksen yhteinen matka (Mills 2006, 199), mikä toteutuu myös *Lasisydämässä*. Lasitaiteilijan karattua

bussiemännän luota *Lasisydän* muuttuu kaveruselokuvaksi (buddy film). Kaveruselokuva on sotienjälkeisen road-elokuvan perusmuoto, jossa kaksi miestä matkustaa yhdessä matkustamisen vuoksi niin, että naiset – tai erityisesti naisten merkitys muuna kuin nautinnon lähteenä – suljetaan matkan ulkopuolelle.⁸⁴ Tavallisesti road-elokuvien kaverukset eroavat toisistaan ja ovat samassa yhden kuljijan kaksi erilaista puolta. Ero voi liittyä niin ulkoiseen (habitus) kuin sisäiseenkin olemukseen (esim. älykkyys). Mutta vaikka ero olisi selvä, miesten välinen solidaarisuus on tiellä huipussaan, sillä tietä tavataan road-elokuvissa kuvata tilana, jossa yhdessä matkustavat miehet ymmärtävät toisiaan. Näin on ainakin niin kauan, kun miehet eivät ota liftaavaa naista sotkemaan heidän yhteistä matkaansa.

Miesten välisestä solidaarisuudesta hyvä esimerkki on *Lasisydämen* kohtaaminen, jossa taiteilija tekee itselleen aamiaista leirinuotioilla. Paikalle ilmestyy kulkuri (Toivo Mäkelä), joka ”onkii” kalliolta taiteilijan retkipöydälle asettamia ruoka-aineita. Kulkurin varastelusta huolimatta lasitaiteilija ei aja tätä tiehensä, vaan lyhyen kyräilyn jälkeen tarjoaa tälle syötävää ja ruokailun päätteeksi jopa sikarin. Ehkä pettymys turistibussin emännän ja aiempien tiellä tapaamien naisten kanssa saavat taiteilijan iloitsemaan ennemmin miesseurasta. Yhteisen ruokailun jälkeen aiemmin toisilleen vieraat miehet lähtevät matkaan yhdessä. Fyysistä työtä vieroksuva kulkuri istuu auton takapenkillä ja selittää leiriään autoon pakkaavalle taiteilijalle kulkuriuden perustaa:

KULKURI: Katselin juuri karttaanne.

LASITAITEILIJJA: Mmm.

KULKURI: Suunnittelin teille pienen hauskan reitin.

LASITAITEILIJJA: Ajattelin matkustaa ilman suunnitelmaa.

KULKURI: Se on hyvä, oikein hyvä, mutta pistävä suunnitelma mausteeksi ei ole haitaksi. Pitääkin olla suunnitelma, jota sitten sopivassa tilanteessa voi muuttaa, kuten esimerkiksi minä äsken.

[---]

LASITAITEILIJJA: No mihin nyt aiotte.

KULKURI: Teidän mukaan. Opastan teitä matkallanne. Kulkeminen vaatii taitoa.

LASITAITEILIJJA: No mihin suuntaan mennään?

KULKURI: Tuohon suuntaan! (Heittää samassa kartan tielle auton taakse.)

Keskustelu käsittelee road-elokuvan kulkemisen oletetusti keskeistä piirrettä eli päämäärättömyyttä. Vaikka matkalla olisi päämäärää, se ei useimmiten ole lopullinen pääte piste, vaan ainoastaan välipäämäärä tien välitilassa. Kulkemiseen liittyy spontaanisuus ja turhien etenemistä ohjailevien asioiden hylkääminen. Kulkuri heittää kartan pois juuri ennen matkaan lähtöä, mikä voi tekona muistuttaa nykykatsojaa *Easy Riderin* (1969) alusta, jossa Captain America hylkää rannekellonsa vapautuakseen ajankierron ohjailevuudesta.

1980-luvun kaveruselokuvia tarkastelleen Ina Rae Harkin (1997, 204) mukaan kaveruselokuvien peruskaavassa toinen miehistä on itsenäinen, läheisyyttä halveksiva tyyppi, joka taistelee saavuttaakseen jonkin tärkeänä pitämänsä henkilökohtaisen päämäärän. Tällainen on lasitaiteilija, joka ennen matkalle lähtöään on sosiaalisesti rajoittunut ja pyrkii työssään jatkuvasti henkilökohtaiseen päämäärään, suunnitellun esineen ”täydellisyyteen”. Tiellä hän ei enää pyri *tuottamaan* täydellisyyttä vaan vastakohtaisesti *olemaan* täydellisen spontaani. Tottumattoman kulkijan oppaaksi ryhtyvä kulkuri kuitenkin toteaa, että kulkeminen vaatii opettelua: ”Sitä luulisi kulkijaa huolettomaksi aivan kuin pilvi taivaalla tai uiskenteleva tukki joessa, mutta joka niin luulee, erehtyy suuresti. Ei, kulkeminen on taidetta ja kauan kestää ennen kuin sen oppii. Aijai, monet oppirahat siinä on maksettava.” Lasitaiteilija on sen jo huomannut matkan alun epäonnistuneiden ”silmäniskujen” yhteydessä.

Humoristiselle elokuvalla sopivasti kulkuri osoittautuu lasitaiteilijaa hoitaneen psykiatrin kaksoisveljeksi, joka määrittelee psykiatriveljeään seuraavasti: ”Ikävä ihminen, kumma irvistelijä, me riitelemme aina.” Toivo Mäkelä näyttelee kaksoisroolin, jonka voi tulkita niin ihmisen kuin elokuvankin kahdeksi puoleksi: toinen puolisko seuraa jatkuvuuden sääntöjä ja sen luomia oletuksia kuin teollinen tuotanto (psykiatri) ja toinen on spontaanisti toimi-

va ja säännöistä piittaamaton kuin taide-elokuvan kerronta (kulkuri). Vaikka sekä psykiatri että kulkuri johdattavat lasitaiteilijaa vapautumaan, jako liittää elokuvan hetkittäisen vapautumisen lisäksi myös totuttuihin kerrontamalleihin ja sääntöihin, joita elokuvaa tehtäessä mahdollisuuksien mukaan rikotaan.

Kiinalainen, rauhallista elämää ylistävä filosofi Lin Jutang (1984, 300) kirjoitti 1930-luvulla, että ”[o]ikea matkailija on aina kulkuri. [--] Hyvä matkailija ei tiedä, minne hän on menossa, täydellinen matkailija ei tiedä edes, mistä hän tulee”. Taiteilijan tapaa ma kulkuri on tämän mukaan oikea opettamaan kulkemisen ”taiteen” saloja. Vaikka liikkeellä ollaan autolla urbaanin kaupunkiympäristön ulkopuolella, kulkurin opetukset muistuttavat situationistista ajelehtimista.⁸⁵ Ajelehtiminen ei nimestään huolimatta ole pelkkää sattuman varaan heittäytymistä, vaan jatkuvan nykyhetken, pakotettujen asemien ja reittien ulkopuolelta ”psykomaantieteellistä helpotusta” hakeva menetelmä (Debord 1981c, 50). Koska speaktaakelin yhteiskunnan nähdään ohjaavan ihmistä arjessa samoin kuin turistia lomalla, me emme ole näkemyksen mukaan koskaan vapaita, vaan aina ulkopuolisen ohjauksen alaisia. Siksi ohjat täytyy edes yrittää ottaa omiin käsiin. Yksi mahdollinen keino siihen on ajelehtiminen.

Jonkin aikaa yhdessä kuljettuaan taiteilija ja kulkuri haluavat pitkän kalavoittoisen ruokavalion sijasta syödä lihaa. Kulkuri tyrää taiteilijan ehdotuksen ostaa lihaa kaupasta, koska siinä ei ole mitään ”hauskaa”. Ja olisihan se myös kulutusta. Kommentin jälkeen näemme otoksen, jossa kulkuri istuu kiitävän auton takapenkillä elävä kana sylissään. Situationistinen ajelehtiminen hylkää totut toimintatavat, mutta ajelehtiminenkin loppuu joskus. Siksi sen voikin nähdä lähtökohtaisesti karnevalistisena. Tästä yksi road-elokuvaesimerkki on *Lampaansyöjät* (Seppo Huunonen, 1972), jossa Sepe (Heikki Kinnunen) ja Valtteri (Leo Lastumäki) ajelehtivat kesälomansa ajan salaa lampaita ampuen ja lammasruokia valmistaen.⁸⁶

Maantiellä keskeisin uhkaa aiheuttava tekijä on liikkeen loppuminen, pysähtyminen, sillä heti, kun liike lakkaa, tiestä tulee uhkaava tila. Liikkeen voisi liittää kapitalistisen kulutusyhteiskunnan

jatkuvan kierron vaatimukseen, jos liike toisi välillä myös perille. Myös vallitseva talousjärjestelmä on pulassa, jos kierron liike lakkaa. Liikkeiden välinen ero on siinä, että road-elokuvassa ei tarvitse päästä mihinkään, koska unelma on nimenomaan irrallisuuden liike. Siksi liike on road-elokuvassa kapinallista myös silloin, kun elokuvan loppu pyrkii kulkijan liikkeen pysäyttämällä kieltämään vallitsevan järjestyksen ulkopuolisen utopian mahdollisuuden.

Road-elokuva ei suinkaan ole pelkkää liikkumista. Pysähtyä pitää välillä esimerkiksi tankkaamaan, syömään ja nukkumaan. Liikkumiseen oleellisesti kytkeytyviä paikkoja ovatkin bensiasemat, tienvarsikuppilat ja motellit tai mitkä tahansa nukkumapaikat. Miehen vapautta korostaen liikkeen pysäyttäjäksi on voitu myös kuvata kotiin ja stabiiliuteen liitetty nainen. Näin ajatellen nainen on esimerkiksi miehen katseen ja halun kohteena tai miestä palvelevana tarjoilijana vain miehen matkan määrittäjä. Road-elokuvassa mies onkin perinteisesti nähty aktiivisena toimijana juuri siksi, että nainen on pakotettu paikalleen kotiin tai muuten stabiileihin rooleihin. *Lasisydämessä* näkemykseen viitataan dialogissa suoraan, sillä psykiatriveljensä neuvon vastaisesti kulkuri opastaa lasitaiteilijaa välttämään erityisesti naisten karikot. Kun miehet ajavat autolla vastaan kävelevän naisen ohi, lasitaiteilija vilkuttaa naiselle tyytyväisesti hymisten. Kamera kuvaa liikettä auton takapenkiltä, mutta naisen kohdalla leikataan konepelliltä tuulilasin läpi nähtävään minuutin mittaiseen kahdenkuvaan, jossa miehet käyvät keskustelun tiellä pysymisen ehdoista. Molempien kasvot esittävät omasta näkökulmastaan hämmästyksiä, mikä tekee keskustelusta humoristisen:

KULKURI: Mitäs sinä teit?

LASITAITEILIJJA: Iskin silmää.

KULKURI: Mitä varten?

LASITAITEILIJJA: No, nätti tyttö.

KULKURI: Älä nyt hemmetissä. Sun täytyy säästää energiaa.

LASITAITEILIJJA: Energiaa?

KULKURI: Niin. Katsos nyt, jos sä tapaavat naisen, sä et enää itse voi muuttaa suunnitelmaa, nainen muuttaa sen sinun puolestasi. Oletko sitten enää vapaa? Minä kysyn vaan.

LASITAITEILIJÄ: Joo joo, joo joo. No, sinä olet säästänyt sitä energiaa?

KULKURI: Koko ikäni.

Lasitaiteilijan viisi aiempaa silmäniskua joutuvat uuteen valoon, kun kulkurin opetusten mukaan naisia pitäisikin välttää, koska naiset vievät mieheltä ”energiaa”. Kulkurin ajatukset ovat vastakkaisia hänen kaksoisveljensä (psykiatrin) neuvolle iskeä naisille silmää. Niinpä siinä missä psykiatri kehottaa jatkuvuuteen ja yhteisyyteen, kulkuri painottaa omaehtoista matkaa. Näiden vastakkaisten vaihtoehtojen välillä lasitaiteilija – ja metaforisemmin myös elokuva – käy neuvottelua *Lasisydämen* loppuun asti.

Lasisydämessä kaverusten välille ei synny varsinaista läheisyyttä, mutta yhteisyyttä kylläkin. Kulkurin opetusten kautta miesten liitto vahvistuu, mutta se vahvistuu vielä selvemmin aiempaan kotimaisen elokuvan aiheeseen viittaavan sattumuksen myötä: miehet löytävät metsästä pontikkapannun. Vasta naisen tulo osoittaa miesten läheisyyden puuttumisen. Miehet viettävät juhannuksen yhdessä ahdistelevan bussikuskin kynsistä pelastamansa bussiemännän kanssa. Juhannuspäivän aamuna kulkuri huomaa jäävänsä kolmanneksi pyöräksi, kun lasitaiteilija ja bussiemäntä suunnittelevat yhteistä tulevaisuuttaan leikkimällä rantakalliolla kotia. Matka osoitetaan miehelle jälleen leikin tilaksi, johon nainenkin nyt osallistuu. Kulkuri osallistuu leikkiin pakotettuna ja on pettynyt, kun taiteilija ei heti suostu jättämään naista, kuten hän opastaa.

Kun road-elokuvassa lähdetään tielle, kyse on tavallisesti sisäisestä etsimisestä, jonka ulkoisen etsinnän liike mahdollistaa. Tuon liikkeen esitetään elokuvissa usein heilahtavan rikolliseksi tai ainakin moraalisesti epäilyttäväksi. Road-genressä epäilyttävää vallitsevan järjestyksen kannalta on jo lähtökohta, irtaantuminen ja pyrkimys vapauteen yhteisöllisyyden säännöistä. *Lasisydämessä* on vain kaksi kepeästi rikollisuuteen viittaavaa tapahtumaa: kulkijat

varastavat kanan ja löytävät metsästä pontikkapannun, mutta eivät ilmoita asiasta poliisille vaan päättävät hyödyntää pannun sisällön itse. Esimerkiksi 1970-luvun alun *Lampaansyöjissä* lampaan ampuminen ja varastaminen on suunnitelmallisuutensa vuoksi selvästi rikollisempaa.

Amerikkalainen road-elokuva painottaa kerronnassaan joko rikollisuuden tai etsinnän linjaa. Toisessa tarinalinjassa henkilö pakenee takaa-ajajia tai tylsää ja/tai ahdistavaa elämää ja toisessa keskeistä on itsen etsintä jonkin toiminnan, kuten kaahailun tai väkivallan kautta. (Ks. Stringer 1997, 165.) Molemmissa rikollisuus vaikuttaa kuitenkin niin olennaiselta, että se tuntuu liittyvän liikkeen päämäärättömyyteen itseensä. *Lasisydämen* lasitaiteilijan matkassa on varsinaisen rikollisuuden puuttumisesta huolimatta molempien linjojen aineksia, sillä taiteilija karkaa työ- ja kaupunkielämänsä kiirettä ja ahdistavuutta sekä samassa tulee etsineeksi avoimempaa, sosiaalisempaa itseään, johon asiat ja ihmiset matkalla häntä johdattavat. Pako ja etsintä eivät sulje toisiaan pois, mutta ne voi kuitenkin erottaa suhteessa vapauteen, sillä paettaessa lähdetään jostakin ja etsittäessä taas johonkin.

Lasisydämen taiteilija on sekä pakenija että etsijä, sillä hän pakenee kaupungista etsiäkseen sekä muita että itseään. Bussiemännän sanoin ”ainoa turvallisuus syntyy itsensä tuntemisesta” ja ”se sopii kansoihin aivan yhtä hyvin kuin yksilöihin”. Henkilöiden toiminnan laadusta riippumatta road-elokuvalla on aina olennaista etsintä, jonka tuloksena henkilö ymmärtää jotakin itsestään, suhteestaan muihin ja suhteestaan ympäröivään yhteiskuntaan. Esimerkiksi suhteessa massayhteiskuntaan voi todeta, että mitä enemmän jättää ihmisiä taakseen, sitä lähemmäs pääsee itseään (Stringer 1997, 165). Tässä mielessä lasitaiteilijan pakeneminen alun juhlavastaanotolta on välttämätöntä. Pako ulos kadun vilinä ja ihmismassaan voi tuntua ristiriitaiselta, mutta vieraassa joukossa hän kuitenkin voi olla anonyymi vailla jatkuvaa häirintää. Ymmärryksen muutoksen vaatimus rajaa road-elokuvan genren ulkopuolelle pelkät takaa-ajoon keskittyvät elokuvat, jollaisia tosin suomalaisessa elokuvassa ei ole edes tehty. Takaa-ajokohtauksia toki on suomalaisissakin elo-

kuvissa, kuten *Tytössä ja hatussa* (1961), *Muurahaispolussa* (1970) ja *Arvottomissa* (1982).

Lasitaiteilija ymmärtää ensin olevansa suljettuna uuvuttavassa ”täydellisyyden” tuottamisen pakossa. Hän pakenee jatkuvan työhön keskittymisen aiheuttamaa ”kaikesta kieltäytymistä”, josta hän mainitsee psykiatrille. Taiteilija hyppää pois työmaailmasta levätäkseen ja rentoutuakseen mutta ennen muuta elääkseen itsenäisempää ja vapaampaa elämää.⁸⁷ Matkallaan hän ymmärtää jotakin kotimaastaan ja itsestään ainakin sen, että hän on rakastunut busiemäntään. Mutta voiko siitä road-elokuvassa seurata muuta kuin vaikeuksia? Millaiseksi matka määritetään elokuvan lopussa, eli millainen on lasitaiteilijalle rakennettu tien pää?

Viimeisen kuvan murros

Vuoden 1959 lopulla *Lasisydän*⁸⁸ enteili uudenlaista suomalaista elokuvaa. Sitä osoitti niin kulkemisen, luonnollisen tuntuisen liikkeen kuvaamisen mahdollistama rento kerronta kuin elokuvan tuotantotapakin. Aiemmasta kotimaisesta elokuvasta erottautumiseen ja vapautumisen tarpeeseen Kassila (1957, 54) viittasi implisiittisesti jo 1950-luvun puolivälin jälkeen, kun hän kuvasi ”suomalaista filmintekohenkeä” yhteisöksi, joka pyrkii ”sulattamaan tulokkaan mahdollisimman vähin muutoksin itseensä”. Vapautuminen tarkoitti siis muutosta tuotannon pakottavaan maaperään, josta ei itse voi olla vastuussa (ks. *ibid.*, 55).

Pyrkimyksissään *Lasisydän* oli siirtymä-, murros- ja enne-elokuva. Suomalaisen elokuvassa 1960-luvun alussa tapahtuneen tuotantomurroksen jälkeen Sakari Toiviainen (1975, 123) kirjoitti seuraavasti:

Lasisydän jäi vanhan suomalaisen komedian, monien riistettyjen, väärinkäytettyjen tai käyttämättömien mahdollisuuksien alueen joutsenlauluksi. Eikä se ole enää mikään viaton elokuva: siitä välittyi moderni levottomuus, murroksen aavistus sekä elokuvassa että yhteiskunnassa.

”Moderni levottomuus” ja ”murroksen aavistus” näkyvät sisällössä lasitaiteilijan paon tarpeena, mutta erityisesti road-elokuvan muodossa ajalehtimisen fragmentaarisenä, episodimaisena, ristikuvien ja häivytyisleikkauksin ajallista ja tilallista jatkuvuutta hämärtävänä kerrontana, jossa maaseutua lähestytään kaupunkilaisen silmin. Tulkinnan tasolla levottomuuden taustalla on elokuvan metafikttiivisen kommentoinnin taso, joka voi tehdä katsojan tietoiseksi ajattelun ja katseen liikkeen konstruoinnin tavoista.

Kaupungista pakenemisen ja eteläisen Suomen teillä kulkemisen kuvaus oli vuonna 1959 uudenlaista suhteessa genreen, kerrontaan ja metafikttiivisyyteen. Ensiksi *Lasisydän* on ensimmäinen suomalainen road-elokuva, joka perustuu motorisoituun irtaantumiseen ja päämäärättömään liikkeeseen. Toiseksi sen kerronta rakentuu jatkuvuusleikkauksen sijaan liikkeen ja pysähdysten vaihtelun määrittämiin tien ja liikkeen rytmiin episodeihin, mitä painottavat useat ajallisesti epämääräiset ristikuvat sekä lasitaiteilijan auton kyydistä tai näkökulmasta koettavat subjektiiviset otokset. Kolmanneksi lasitaiteilijan riippumattoman, nautinnon vuoksi ajamisen voi tulkita metaelokuvaksi, joka tekoaikansa kontekstissa tuntuu kommentoivan elokuvateollisuuden suurten yhtiöiden tapoja tehdä elokuvaa. Erityisen kiinnostava on juuri kolmas piirre, joka saa voimansa kahdesta ensimmäisestä piirteestä.

Road-elokuvassa tien pää on tarinan ratkaisu. Tarinan ideaalisen mallin mukaisesti voi sanoa, että road-elokuvassa tielle lähteminen synnyttää epätasapainon, joka palautetaan tasapainoon henkilön palatessa matkaltaan takaisin. Tarinatason ratkaiseminen ja juonen sulkeminen ei kuitenkaan tarkoita aukotonta tarinan ja kerronnan diskurssin, representaation ja representationaalisuuden yhteispeliä, joka on jatkuvuuskerronnan perusta. (Vrt. Neupert 1995, 14–15). Tarinan tasolla rakennetun sulkeuman voi kyseenalaistaa sen kanssa ristiriitana asettuva kerronnan diskurssi. Näin on varsinkin silloin, kun elokuvaa tarkastellaan pelkän kuvailun ja selittämisen sijasta tekoaikansa kontekstia heijastavana ja tuottavana konstruktiona, joka pyrkii esittämään jonkinlaisen tulkintaa vaativan argumen-

tin. Näin lähestyn *Lasisydämen* tarinan ratkaisua ja sitä kommentoivaa elokuvan viimeistä kuvaa.

Lasisydämen matka avautuu metaelokuvana, joka tuntuu kommentoivan tarinatason kulutusyhteiskunnan luomien paineiden ja muista ihmisistä vieraantumisen lisäksi implisiittisesti myös suomalaisen elokuvateollisuuden tilaa 1950-luvun lopussa. Tästä syystä *Lasisydäntä* voi pitää kapinoivana ehdotuksena keinotekoisien, rajatun ja säännönmukaisen leikin lopettamiseksi. Lasिताiteilija ja bussiemäntä rakastuvat juhannusaattona, ja juhannuspäivänä he puhuvat leikkisästi yhteisestä tulevaisuudestaan ja piirtävät rantakalliolle tulevan talonsa seinä merkitsevät rajat. Kun kulkuri vedetään vastentahtoisesti mukaan kotileikkiin, hän yrittää saada lasिताiteilijan karkaaman naisen luota. Lasिताiteilija uskoo vastustelustaan huolimatta kulkuria, lopettaa leikin ja astelee kallioon piirtämiensä seinien läpi.

BUSSIEMÄNTÄ: Mutta siinähan on seinät.

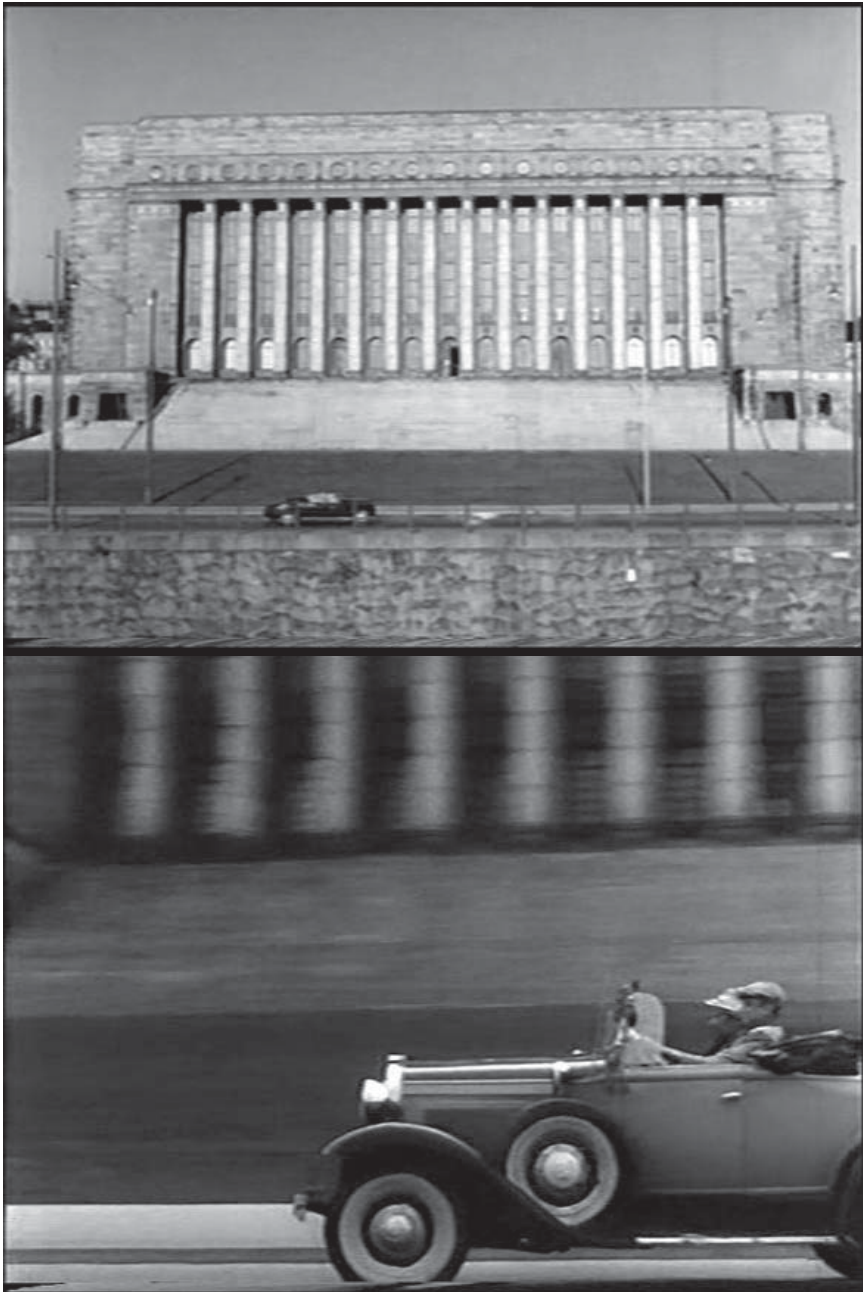
LASITAITTEILIJJA: Ei leikitä enää. (Kävelee naisen ohi.)

Lyhyen sananvaihdon jälkeen siirrytään tilannetta tarkkailevan kulkurin lähikuvan kautta kaikki henkilöt toisistaan erottavaan otokseen. Kuvakompositiossa maata hiljaisina tuijottavat henkilöt ovat etäällä toisistaan, mikä korostaa heidän välilleen virinnyttä erimielisyyttä. Bussiemäntä haluaisi jatkaa yhdessä. Kulkuri taas ei naisen läsnäolosta piittaa. Näin lasिताiteilija on matkallaan ajautunut rakkauden ja kulkurin ohjauksen ja allegorisesti elokuvan tekijä teollisuuden konventioiden ja vapauspyrkimystensä ristivetoon.

Elokuva kertoo sisältönsä lisäksi myös siitä, mitä se ei ole ja mitä se voisi olla. Siksi elokuvien voi väittää aina olevan myös allegorioita elokuvasta. (James 1989, 12.) Näin yksinkertaista allegorisuus ei kuitenkaan ole: allegorisuudessa on aste-eroja, sillä toiset elokuvat tyrkyttävät oman luonteensa esittelyä pinnalle, kun taas toiset pyrkivät piilottamaan sen. Allegorisuuden korostaminen sopii erityisesti riippumattomaan, vaihtoehtoiseen tuotantoon, jonka poikkeavuus kertoo suhteesta valtavirran tuotantoon. *Lasisydämeen* ajatus sopii, sillä *se* on toisinajatteleva elokuva, jossa road-

elokuvan henkilölle ominainen etsiminen toimii elokuvan tekoajassa kolmella tasolla. Niistä kaksi jälkimmäistä ovat allegorisia. Ensiksi, elokuvan tarinassa, lasitaiteilija etsii itseään ja pyrkii kuromaan umpeen eron määrittämää suhdettaan muihin ihmisiin. Toiseksi elokuva on ohjaajalleen Kassilalle allegorinen matka oman elämän ongelmiin, joiden ratkaiseminen elokuvan tekohetkellä tuntui hankalalta (Kassila 1995, 207). Kaksi vuotta ennen *Lasisydäntä* Kassila (1957, 54) kirjoitti elokuvan vuosikirjassa *Studio 3*, että ”jokainen elokuva, kevyinkin, merkitsee minulle jonkinlaista tilani määrittelyä, diagnoosia, jokaisessa filmissäni ikään kuin tutkin, missä pisteessä olen”. Kolmanneksi elokuvassa etsii itseään ahdingossa oleva suomalainen elokuvateollisuus – tai oikeammin Kassila etsii tuotannollista ja kerronnallista vaihtoehtoa sellaiselle elokuvan tekotavalle, joka on ”tavattoman raskasliikkeistä ja taipumaton elokuvan koneistoa, joka ei totisesti hevin taivu olemaan ’kynä runoilijan kädessä’” (ibid., 56). Näin todetessaan Kassila tulee myös viitanneeksi Alexandre Astrucin (1997, 151–154) vuoden 1948 artikkeliin ”Camera-stylo – elokuvan uusi avantgarde”, jossa elokuvan ohjaamista luonnehditaan kamerakynällä kirjoittamiseksi. Astrucin artikkeli oli ranskalaisen uuden aallon tekijyyšnäkemyksen ensimmäinen julkilausuma.⁸⁹

Kotileikin lopettamisen jälkeen lasitaiteilija ja kulkuri saattavat bussiemännän tämän hotellille, minkä jälkeen he vastoin lupautaan karkaavat omille teilleen. Sitä edeltävä, ihmiset toisistaan erottanut kuvakompositiokin jo tavallaan ehdotti. Koska auto on naisen takia vaihdettu veneeseen, miehet jatkavat matkaansa vesiteitse. Kotkan sataman kupeessa sijaitsevan Sunilan selluloosatehtaan ja Helsingin edustalla sijaitsevan Hevossalmen kautta miehet ajavat kohti Helsinkiä, jossa he vaihtavat veneen autoon. Lasitaiteilijan paluu Helsinkiin ei ole yhtä moderni kuin lähtö. Näin ei ole siksi, että elegantin kaupungista irtaantumisen rikkoo lasitaiteilijan seurassa kaupunkiin kuluneissa ja liian isoissa vaatteissa palaava kulkuri. Tulkinnallisesti kiinnostavan kaupunkiin palaamisesta tekee erityisesti kulkuvälineen vaihtuminen modernista, eurooppalaisesta avo-Lanciasta, vanhanmalliseen autoon.



Kuvat 12–13. *Lasisydän* (1959). Irtaantuminen järjestyksestä ja paluu järjestykseen.

Niin kaupungista lähtiessään kuin sinne palatessaan lasitaiteilijan nähdään ajavat Mannerheimintietä eduskuntatalon ohi (kuvat 12–13). Yksilön ja yhteisön suhteen kannalta kuvarajauksen muutos on kiinnostava. Lähtiessä avo-Lancian nähdään ohittavan eduskuntatalon laajassa yleiskuvassa, joka kuva-alaa hallitsevasta valtarakennuksesta huolimatta ilmavuudessaan johtaa ulos kaupunkiyhteisön rajoista. Toisin on paluussa, jossa vanha auto tuntuu ajavan sisään vallan ja yhteisön tiukasti rajaamaan tilaan.

Kuvarajauksen tiukentumisen ja auton muuttumisen uudesta vanhaksi voi tulkita kommentiksi kotimaisen elokuvan ahdinkotilasta ja siihen vaikuttavista elokuvan pakottavista malleista, joista Kassilankin oli elokuvallaan tarkoitus vapautua. *Lasisydämässä* rakkaustarina viedään loppusuudelmalla onnelliseen, suljetun kerronnan hyperkoodattuun päätökseen. Siitä huolimatta tasapainotilasta ei päädytä uuteen tasapainoon vaan umpikujasta uuteen umpikujaan. Lasitaiteilija kokee paon tarpeelliseksi elokuvan alussa mutta myös lopussa. Paluu vanhalla autolla kommentoi loppusuudelmakonvention ohella sitä, kuinka vaikeata elokuvateollisuuden kasvattamista malleista on päästä irti.

Richard Neupert (1995, 31) nimittää elokuvan loppua merkityksellistämisen ja katsomisoletusten testipaikaksi. Vaikka loppu solmii yhteen elokuvan ehdottamia ja nostamia vihjeitä, lopusta tehtävä tulkinta ei voi olla millainen tahansa, vaan sen on oltava loogisessa suhteessa tarinan ja kerronnan kokonaisuuteen (ks. *ibid.*, 14). Tätä seuraten *Lasisydämenkin* loppu avautuu metafiktiiviseksi, lasitaiteilijan matkan aiempien metafiktiivisten viitteiden kumulointeeksi huipentumaksi. Metafiktiivisyys ei kuitenkaan ole elokuvan ominaisuus sinänsä, vaan elokuvan sisä- ja ulkopuolen, tekstin ja kontekstin suhde. Siksi elokuvan voi tulkita metafiktiiviseksi erityisesti suhteessa teko- tai katsomishetken ympäröivään yhteiskuntaan, tässä suhteessa kansallisen elokuvatuotannon ahdinkoon.

Vaikka lasitaiteilijan irtaantumisen onnistuminen ratkeaa vasta elokuvan lopussa, sitä voi pitää epäonnistuneena alusta lähtien, mihin viittaavat matkalla koettavat erilaiset, pienimuotoiset ”umpikujat”. Esimerkiksi italialaisen henkilöauton ja turistibussin koh-

taamisen voi symptomaattisesti tulkita elokuvateollisuuden säännöstön yritykseksi tulla yksilöllisemmän, italialaisen auton ja kuljijan habituksen vihjaaman modernimman, ”eurooppalaisemman” elokuvan esteeksi. Tulkintaa tukee kohtauksen ”eurooppalainen” sävy, joka muistuttaa paikoin Jacques Tatin komiikkaa, kun lomamatkalle lähdössä olevat turistit juoksentelevat kääntymään pyrkivän bussin ympärillä kepeän puhallinmusiikin soidessa taustalla (kuva 14).

Lasिताiteilija lähtee tielle sekä päästäkseen eroon työnsä aiheuttamasta ahdistuksesta että löytääkseen matkaltaan itsensä ja suomalaiskansallisen todellisuuden. ”Todellisuus”, joka taiteilijalla lähdön hetkellä on mielessään, on *utopia* siksikin, että se on olemassa vain hänen mielessään aiemmin nähtyinä kuvina.⁹⁰ Myös tie on



Kuva 14. *Lasisydän* (1959). Linja-auton ympärillä pyörivien turistien komiikkaa.

utopia, mutta ei saavuttamattomana paikkana, vaan Herbert Marcusen (1971, 11–12) tavoin ajatellen paikkana, joka on olemassa mutta jonka toteutumisen kapitalistinen työhön pakottava yhteiskuntajärjestys on estänyt. Lasitaiteilijan matka onkin monin tavoin säänneltyä, sillä lähtöä ohjaa psykiatri, tietä lasitaiteilijan oletuksia rikovat naiset ja maaseutu sekä opastustaan tarjoava kulkuri.

Lasisydämen loppu on erityisen kiinnostava siksi, että loppuja on kaksi: elokuvassa on perinteisen jatkuvuuskerronnan tapaan lähikuvassa esitetty loppusuudelma, jota säestää taustalla kuultava elokuvan tunnussävel. Suudelma implikoi konventionaalista onnellista loppua, lupausta heteroseksuaalisesta integraatiosta. Rakkaustarina ja elokuvan diskurssi eli elokuvan tarina ja kerronta, menevät kuitenkin ristiriitaan jo ennen miehen ja naisen lopullista kohtaamista. Suudelman johtava sekvenssi on modernistinen, mikä näkyy ja kuuluu miehen ja naisen näkökulmaotosten sellaisessa ristiinleikkaamisessa, jota voisi nimittää emotionaaliseksi kuva–vastakuva-leikkaukseksi. Sekvenssissä kuultavat modernistiset ei-diegeettiset äänet kuvaavat henkilöiden mielenliikkeitä, tunteita ja reaktioita, jotka äänten säestämänä liittyvät yhteen ja muodostavat yhdenlaisen jousiorkesterin soittaman variaation elokuvan tunnussävelestä (vrt. Juva 2008, 96–97). Kun taiteilija kävelee ulkona kohti porraskäytävää, kamera seuraa edestä kuvatussa lähikuvassa hänen kasvoistaan luettavaa tunnetilaansa ja kuulemme kitaran näppäilyä. Kun ristiinleikkaamalla näytetään bussiemännän samassa laskeutuvan varjoisia portaita kohti paikallaan seisovaa kameraa, kuulemme vibrafonin ääniä. Sekvenssin kerronta poikkeaa niin selvästi elokuvan muista osista, että suudelmasta huolimatta se piirtää modernistisessa tyylittelyssään elokuvan esittämään yhteisyyteen särön. Särö vahvistuu, kun loppusuudelman jälkeen näemme ajallisesti noin vuoden päähän sijoittuvan epilodin.

Klassisessa jatkuvuuskerronnassa epilodin tehtävä on varmistaa tarinan sulkeuma ja vahvistaa elokuvan esittämän maailman ideologiset rajat. *Lasisydämen* epilodi on tällaisen epilodin vastakohta, sillä se kyseenalaistaa ennen epilogia nähdyn ”loppusuudelman” onnellisuuden. Epilodi jättää elokuvan rakkaustarinan avoimeksi.

Kassilan (2004, 306) oman määrittelyn mukaan ”*Lasisydän* on kepeän sortin komedia, mutta samalla se kuvaa ahdistusta, joka ei lopullisesti purkaudu, vaan elokuva päättyy umpikujaan.” Road-elokuvan kontekstissa jokainen pysähdys on potentiaalinen umpikuja. *Lasisydämessä* umpikuja konkretisoituu lopulliselta tuntuvassa pysähtymisessä, kun taiteilija palaa kaupunkiin, menee naimisiin ja perustaa perheen. Asetelman perustana on voimakas staattisuuden ja dynaamisuuden välinen sukupuolidikotomia. Liikkumisen utopiasta lasitaiteilija päätyy heterotopiaan, riippumattomuudesta tukahduttavan, tielle lähdön hetkestä kaksinkertaistuneen sääntelyn ja kontrollin piiriin. Elokuvan lopussa miestä ahdistavat sekä työ että perhe.

Paikalleen jäänyt mies kuvataan elokuvan lopuksi taistelemassa kotona luovuutensa lukkojen kanssa. Umpikujassa ovat sekä taiteellinen luovuus että siihen oleellisesti vaikuttava riippumattomuus. Taiteilija tarkastelee kädessään olevaa tummaa lasipalloa ja soittaa psykiatrilille. Vaimo tulee miehensä taakse, ottaa puhelimen luurin ja sulkee linjan. Nainen estää miestä tavoittamasta liikkeestä aiemmin saatua vapautta, eikä vapauden saavuttamista auta yhtään se, että ”vauvakin pyrkii vielä öisin valvottamaan”. Tätä umpikujasta umpikujaan -rakennetta vasten psykiatrin ennen matkaan lähtöä suorittama hypnoosi on välitilallisuudessaan kuin road-elokuvan tie, joka unimaisena, psykiatrin ohjaamana rajoituksista vapaana tilana on vain väliaikainen. Road-elokuvaa määrittääkin ”välissä oleminen”, joka korostaa tien välitilaisuuden väliaikaisuus. Näin ajatellen elokuva tuntuisi sanovan, että kahleista voi päästä irti vain väliaikaisesti jossakin epätodellisessa, järjestetyssä tilanteessa, kuten elokuvassa, jota joku toinen ohjaa samoin kuin psykiatri hypnoosia.

1960-luvun amerikkalaista vaihtoehtoeelokuvaa tutkinut David E. James (1989, 5) korostaa, että elokuva ei koskaan ole muusta yhteiskunnasta irrallinen kuvien kooste, vaan kuvien välittämä suhde ihmisten välillä. Ajatus muistuttaa Debordin (2005, § 4) speaktaakkelia, joka ei ole kuva tai kuvien joukko, vaan kuvien välittämä yhteiskuntasuhde. *Lasisydämen* lopussa kuvatun miehen umpikujan

voikin elokuvan tekoajan kontekstissa tulkita laajemmin metakomentiksi suomalaista elokuvaa tuona aikana vaivanneesta ”suoranaisestä kouristustilasta” (ks. Uusitalo 1981, 17). Tulkintaa tukee myös Kassila (1995, 206), joka kirjoittaa muistelmissaan huomaneensa *Lasisydäntä* ja sitä ennen *Punaista viivaa* (1959) tehdesään, että ”suomalainen elokuva tulee joutumaan vaikeuksiin”.

Samaan tapaan kuin James (1989, 17) tulkitsee *Easy Riderin* lopun repliikin ”We blew it” allegoriaksi Dennis Hopperin ja Peter Fondan epäonnistumisesta tehdä vastakulttuurin ideaalien mukainen elokuva, *Lasisydämen* umpikujalopun voi tulkita allegoriaksi ”epäonnistumisesta”, jossa mies on integroitunut takaisin vallitsevaan järjestelmään ja elokuva valtaelokuvaan. Tämä on road-elokuvalla ominaista, sillä jos kulkija jotain löytää matkallaan, hän tapaa löytää epäonnistumisen.

Lasisydämen viimeisessä otoksessa taiteilijan ja tämän perheen luokse saapunut habitukseltaan ja käytökseltään herrasmieheksi muuttunut, sikaria tuprutteleva kulkuri toteaa lähikuvassa suoraan kameraan katsoen: ”Joo, se on sellainen luonne.” (Kuva 15.) Repliikki voi viitata taiteilijaan, joka tarvitsee vapautta ollakseen luova, mutta samassa elokuva kommentoi vielä viimeisessä repliikissään myös tekijän ja tuotantoyhtiön suhdetta, jossa tekijän vapaus hukkuu yhtiön päätäntävaltaan. Tätä korostaa sikarin savu, jonka kulkuri repliikkinsä jälkeen puhalttaa suoraan kameraan niin, että savu leviää peittämään koko kuva-alan (16–17). Savu on kuin tuotantoyhtiön verho, elokuvan metafiktiivinen manööveri, joka paljastaa yhteiskunnallisen jatkuvuuden ja vallitsevan järjestyksen ylläpitoon tarkoitettun onnellisen lopun keinotekoiseksi.

Jamesin (1989, 10–11) mukaan kapitalistisesta tuotantotavasta irtaantumalla voi synnyttää uudenlaisia elokuvia, joita voi myös pitää sosiaalisen vapautumisen vertauskuvina. Niinpä samalla, kun elokuvan lasिताiteilija vapautuu lähdettyään päämäärättömälle lomamatkalleen, elokuvantekijä vapautuu elokuvateollisuuden sellittävän kerronnan kahleista ja ohjauksesta tuottamalla elokuvansa itse ja uskomalla katsojan kykyyn jättämällä tarinaan esimerkiksi ajallisia aukkoja.

Jos suomalainen elokuva ei pysynyt yhteiskunnan modernisoinnin vauhdissa, kuten on väitetty (esim. Alanen 1998, 23; Donner 1961), niin *Lasisydän* on road-elokuvan esittämän vapautumisen vertauskuva, joka on poikkeuksellinen suomalaisessa elokuvassa siksi, että siinä ajetaan autolla vailla suunnitelmaa kenties pää-



Kuvat 15–17. *Lasisydän* (1959). Viimeinen otos: ”Joo, se on sellainen luonne.”

määrättömämmin kuin missään suomalaisessa elokuvassa sen jälkeen.⁹¹ Vasta lopuksi lasitaiteilijan matkalla on selvärajainen tarkoitus – joka kuitenkin road-elokuvan epäonnistumisen ajatukselle ominaisesti osoittautuu vääräksi tai valheelliseksi. Tien tarjoama vapautumisen mahdollisuus osoittautuu valheelliseksi niin elokuvan henkilölle kuin elokuvan tekijällekin. Elokuva siis kommentoi metafiktiivisesti luonnettaan suhteessa tekoajan ”todellisuuteen”, mutta epäonnistuu irtaantumisessaan.

Metafiktiivisyydestä speaktaakkeliin

Lasisydämen lasitaiteilija kokee 1950-luvun lopussa matkallaan irtaantumisen tuottaman vapauden ja vapauden menetyksen, joka korostuu epilogissa hänen palattuaan ja sitouduttuaan vallitsevan järjestyksen, speaktaakkelin yhteiskunnan oletusten ja vaatimusten mukaiseen, työn ja perheen hallitsemaan elämään.

Lasisydämen ulkoiseen todellisuuteen viittaavan kerronnan oli Kassilan (2004, 342–343) mukaan tarkoitus nousta ”elämän tapahtumien hahmottamisesta elokuvan ilmaisukeinojen kautta”. Näitä keinoja ovat nopea leikkaus, tapahtuman kuvaaminen samaan aikaan subjektiivisesta ja objektiivisesta näkökulmasta sekä ajan ja tilan uudenvuoden hahmottaminen. Kuvaamistavan muutoksen tavoitteluun liikkeen merkitystä ja henkilön riippumattomuutta kuvaava road-elokuva tarjosi hyvän lähtökohdan.

Ensimmäisen suomalaisen road-elokuvan matkasta 2000-luvulle tultaessa tapahtunut muutos näkyy elokuvan kerronnan lisäksi funktioissa, joita elokuvat esittävät autolle. Luvun lopuksi tarkastelen kahta tiekuvaelokuvaa, joiden kuvaaman autonkäytön kautta rakennan aineistolleni ajallisen rajan. Elokuvan esittämän autonkäytön muutokset siirtävät tarkasteluni painopisteen *Lasisydämen* osoittamasta kerronnan itsetietoisuudesta voimallisesti kohti speaktaakkelia. Kiinnostavan vertailukohdan autonkäytön kulttuurisen muutoksen kuvaukseen tarjoavat 1980-luvun lopun juppii-ajan sijoittuva *Insiders* (Lauri Törhönen, 1989) ja aineistoni ajal-

lisesti nuorin elokuva, 2000-luvun kuvavälitteiseen kulutuskulttuuriin kytkeytyvä *Game Over* (Pekka Lehto, 2005). Nämä kaksi esimerkkiä kuvaavat auto/ajaja-koosteessa ja sen kuvaamistavassa tapahtuneita muutoksia, jotka toimivat siirtymänä road-elokuvan, autoilun ja speaktaakkelin suorasukaisempaan kytkökseen. Muutos näkyy elokuvissa erityisesti auton käyttämisessä henkilön luonteen ja elämäntavan merkitsijänä. Tällöin tien voi sanoa liikkumisen funktion ohella olevan voimallisesti myös näyttäytymisen ja identiteettipeliin liittyvän taistelun pinnan polarisoima areena.

1980-luvun lopun *Insidersia* kehystää mainoslause ”itken mieluummin Alfa Romeossa kuin Ladassa.”⁹² Se kiteyttää mielikuvan pinnallisesta, kulutukseen liittyvästä elämäntavasta ja asettaa elokuvan tekoaikansa taloudellisen nousukkuuden kulttuuriseen kontekstiin. Mainoslause kiteyttää myös yhdellä tavalla sen, että auto on yksityisyyttä tarvitsevalle luotettava kaveri, jonka suojassa voi esimerkiksi itkeä piilossa muiden katseilta. Mainoslause ei varsinaisesti kuvaa elokuvan sisältöä, vaan luonnehti elokuvan tekoaikaa ja henkilöiden maailmankuvaa. Elokuvassa ei mainoslauseen lataamasta odotuksesta huolimatta ole kiinnostavia autoilukohtauksia, mutta alkutekstijaksossa neljä keskeistä henkilöä esitellään autoilun kautta (kuvat 18–22).

Auton ja ajajan yhdistelmä on sosiaalisen olemisen muoto, joka tuottaa erilaisia yhteiskunnallisia suhteita ja toimintoja (Dant 2004, 61–62). Se on siten myös kulttuurinen konstellaatio, jonka avulla asioita voi metonymisesti yhdistää toisiinsa. Auto/ajaja-yhdistelmässä merkitykset voivat siirtyä autosta ajajaan tahattomasti tai tarkoituksellisesti.⁹³ *Lasisydämessä* taiteilija esitetään avo-Lanciasaan korostuneen ”eurooppalaisena”, mutta *Insidersin* alkutekstijakson tiukasti rajatuissa kuvissa henkilöt sen sijaan kytkeytyvät osaksi ajoneuvoaan autokuvien toistuvuuden takia, vaikka emme toimittajan autoa ja radio-ohjattavaa lukuun ottamatta edes näe autoja kokonaan. Auto/ajaja-yhdistelmä on esittelyssä oikopolku, joka luottaa katsojan stereotyyppisiä seuraavaan ajatteluun.

Autojen avulla rakennettu henkilöiden statushierarkia rakentuu esimerkkikuvista helposti ajajan ulkoisen olemuksen perusteella.



Kuvat 18–22. *Insiders* (1989). Henkilöiden esittely *Insidersin* alkutekstitijaksossa.

Kuvissa 18 ja 19 miehet ajavat määrätietoisuutta uhkuen solmiot kaulassaan. Kuvassa 20 avoautossa ajaa nainen, jonka auton takapenkillä seisoo iso koira. Kyynärvarsi ovella/ikkunalla ajava nainen kuvastaa kulutuskulttuurin tai rahan tuottamaa valtaa ja tietoisuutta omasta asemasta siihen pisteeseen, että speaktaakkelimainen autoilu muuttuu naurettavaksi. Kuvassa 21 siirrytään hierarkiassa alaspäin: Volkswagen Kuplalla, ”kansanautolla”, ajaa lehden kesätoimittaja, joka pääsee paremman auton ohjaimiin vain kuvan 22 kauko-ohjattavalla autolla. Silloinkin hänen ajonsa keskeyttää statukseltaan ylempi, lehden päätoimittaja.⁹⁴

Auton avulla voi elokuvassa esittää nopeasti viittauksen tietynlaiseen elämäntapaan, kuten *Insiders*-esimerkissä, mutta auto voi elokuvassa kytkeytyä myös niin oleelliseksi osaksi päähenkilön elämää, että auto ei ole vain kodinomainen, vaan koti. Tällöin auto on paljon enemmän kuin pelkkä kulkuväline, mistä äärimmäinen esimerkki on *Game Over*. Autonkäytön tarkastelu osoittaa, että muutos *Lasisydäimestä Game Overiin* on melkoinen.

Timo Kalanti (2001b, 107) kirjoittaa autotallista ”irrotettavana huoneena”, joka mahdollistaa kotoa lähtemisen astumatta ulos. *Game Over*, jossa Kimillä (Reino Nordin) on avo-Minilleen muusta asunnosta erottamaton paikka sisällä kotonaan, on esimerkki tällaisesta auton ja kodin yhdistymisestä.⁹⁵ Yhdessä kohtauksessa Kimi ajaa ylioppilaslakki päässään tyttöystävänsä Salla (Lilli Aro) kyydissään kotiin koulusta omista ylioppilasjuhlistaan. Kimin kolme kaveria seuraa heitä skoottereilla anonyymeinä kypärät päässään, vaikka autonkin kyytiin mahtuisi. Kimi ajaa auton sisälle kotiin ja skooterit seuraavat. Kimin ja muut pojat erottaa toisistaan ensin kulkuväline (auto/skootteri), mitä korostaa vielä Kimin turhamaisuutta ja pinnallisuutta kuvaava auton rekisteritunnus: KIM-1. Toiseksi Kimin statusta nostaa kotioven edessä oleva ”Go, Kimi, Go!” -huutava cheerleadereiden kuja (kuva 23), jonka läpi Kimi ajaa auton sisään.

Kerronnan diskurssi vahvistaa Kimin eron kavereistaan. Kun kaverit kiirehtivät iloiten television eteen pelaamaan konsolilla tanssipeliä, Kimi erottautuu heistä jäämällä Sallan kanssa autoon,

jonka Kimi nostaa nostolavalla ylös kohti katonrajaa. Autoa kuvataan kavereiden näkökulmasta (24), mikä korostaa Kimin ja auton yhteisyyttä, omistajan identifioituvan autoonsa. Mini on Kimille kuin koti, ”kasvojen naamio”, ”ruumiin sarkofagi”, ”kolmas iho” (Kalanti 2001b, 99). Auton kori on siis henkilökohtaisen tilan suojaava haarniska, jonka koskemattomuuteen pätevät samat säännöt kuin ihmiskehoon (ibid. 115). Auton merkin voi *Game Overissa* kuitenkin tulkita myös ironiseksi piikiksi, sillä suuren isän itseään suureksi luuleva, muita koko ajan hallitsemaan pyrkivä poika ajaa Minillä.

Lyhyt kohtausta kertoo kodin, auton ja autokodin avulla sen, millainen Kimi on. Hän on pidetty salibandy-valmentaja, jota cheerleaderitkin onnittelevat. Toisaalta hän on hyväksikäyttävä, mihin viittaa seinällä auton takana oleva neonvaloin koristeltu sana ”use” (25). Kimin voi siis ajatella käyttävän hyväksi sekä kuvassa näkyviä kavereitaan että autossa hänen kanssaan olevaa Sallaa, jonka hyväksikäytön tapa esitetään seuraavassa otoksessa (26) kattokameralla. Hyväksikäyttämiseen voisi viitata myös cheerleadereiden kujan läpi ajaminen, jonka voi auton sisäänajona tulkita seksuaalisen aktin symboliksi. Kimin ei tarvitse kuin osoittaa kaukosäädintä – siis ohjata mielensä mukaan.

Katonrajaa kohti nousevassa autossa Kimi ja Salla syleilevät, kenties rakastelevat. Kimin ja kavereiden välinen ero korostuu kuvassa (27), jossa kuvan etualalla vasemmalla kiiltävä auton kylki ehdottaa, että sen näkökulmasta kuvan taka-alalla musiikin sykkeessä pelaamassa olevia poikia tarkkaillaan. Kohtauksen lopuksi kuvataan alhaalla olevien poikien näkökulmasta autoa (28) ja vastakuvana kaihoisasti lähikuvassa autoa katsovia poikia (29). Alakulmasta nähtävään autoon liittyy panoptinen ominaisuus, sillä Kimin osana sen lamppujen tuijotuksessa kiteytyy symbolinen kontrolli. Auto on elokuvassa rakastelun paikkana tavanomainen. Sen sijaan erillisenä yksityisenä tilana laajemmassa yksityisessä tilassa auto on kuin huone tai koti kodissa. Auto on speaktaakkeli, joka erottaa ihmiset toisistaan samoin kuin poikien pelaama konsolipeli.



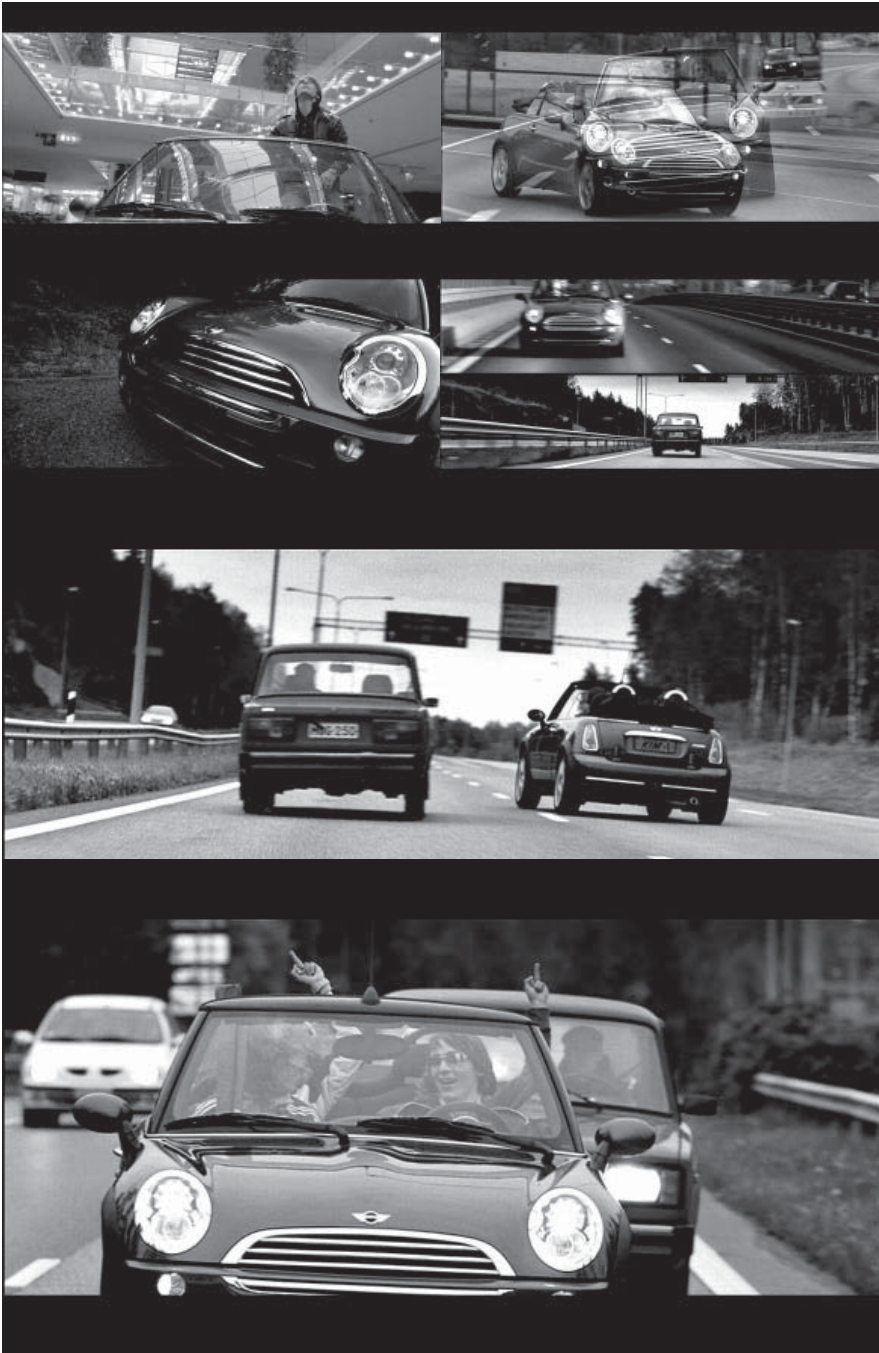
Kuvat 23–29. *Game Over* (2005). Auto erottajana ja henkilön luonnehtijana.

Eroa korostaa vielä ala- ja ylätasoa välinen hierarkkisuus kuvassa, jossa pojat katsovat autoa ylöspäin.

1950-luvun lopun *Lasisydämässä* lähdetään lomamatkalle varsin viattomasti niin, että auto on pääasiassa vain väline liikkua, vaikka se omistajansa statukseen muista erottavasti vaikuttaakin. Vajaa puolivuosisikymmentä myöhemmin auto on *Game Overissa* oleellinen ja ennen muuta tietoinen osa ajajansa identiteettipeliä. Se on esimerkki muutoksesta, jossa autosta on tullut voimallisesti tavara, fetisistinen halutun identiteetin aktiivisen performoinnin väline. Samassa autosta on tullut kodin ja omistajansa liikkuva osa, haarniska, jonka avulla ja suojassa valta-asema tuntuu mahdolliselta.

Tavaroitumisesta ja tietoisesta eron tekemisestä vielä selvempi esimerkki on tiekohtaus (kuvat 30–35), jossa Kimi hakee kolme kaveriaan ostoskeskuksesta ajamalla Minillään keskuksen sisälle. Ajettuaan sisälle ostoskeskukseen Kimi nousee avoautossaan seisomaan (30), mikä kuvataan alakulmasta hänen erityislaatuisuuttaan korostaen. Samassa kuulemme Rikun (yksi kavereista) voice-overin: ”Kimissä on kyllä jotain, joka saa sut tekemään just niinku se haluaa.” Kun Kimi lyö auton takaluukun kiinni, Mew-orkesterin ”Am I Wry? No” (suom. ”Olenko ironinen? En”) alkaa soida, ja Kimi lähtee renkaat ulvoen ulos ostoskeskuksesta. Kamera jää ostoskeskukseen kuvaamaan alakulmasta, kun Mini kaasuttaa ulos. Musiikki viittaa yhtäältä pinnan merkitykseen postmodernissa identiteettipelissä, mutta toisaalta ironisuuteen liittyvässä epävarmuudessaan se voi ehdottaa myös, että henkilö ei ole varma tekojensa tarkoituksesta.

Leikkauksen jälkeen musiikki jatkuu ja kiiltävää autoa kuvataan edestä. Kymmenen sekuntia näemme ristikuvassa kaksi tiellä liikkuvaa Miniä päällekkäin (31). Yllättäen kuva häivytetään mustaksi, minkä jälkeen näemme auton pysähtyneenä metsätiellä. Kamera ajaa vauhdikkaasti yleiskuvasta auton takaosan kautta keulan lähikuvaan (32) hyväillen auton muotoja ja kiiltävää pintaa. Muusta kerronnasta irralliselta tuntuva spektakelisoiva otos muistuttaa musiikkivideomaisuuteen tukeutuvien automainosten estetiikkaa.



Kuvat 30–35. *Game Over* (2005). Auto erottautumisen merkitsijänä.

Spektaakkelimaisen mainoksen eroa aiemmin nähtyyn lisää se, että Minissä on katto vedetty päälle toisin kuin sitä edeltävässä ja sen jälkeen nähtävässä otoksessa. Kyse ei ole tavarasijoittelusta, vaan häpeilemättömästä mainoksesta, sillä auto ja siihen kiteytyvä kulutuskulttuurin esteettisyys ovat elokuvan esittämän elämäntavan perusta.

Kellertävällä suodattimella jyrkkyyttä muuttavassa kanttikulmassa kuvattu liikkuva 12 sekunnin ”mainosotos” tuntuu kameran liikkeen takia nopeammalta kuin se todellisuudessa on. Irrallisen otoksen jälkeen leikataan takaisin liikkuvaan Miniin: näemme horisontaalisesti kahtia jaetun kuvan, jonka molempia osia määrittää sekä leikkausten että kuvauskohteiden liike ja vauhti (33). Spektaakkeliotoksen kellertävän suodattimen käyttö leviää hetkeksi poikien liikkeen kuvaukseen, mikä korostaa entisestään Kimin kulutukseen ja tavaroihin keskittyvän elämäntavan pinnallisuutta.

Välillä näemme kokokuvassa Ladan, jonka Kimi myöhemmin ohittaa (34). Ohituksen jälkeen lähikuva Ministä ja sen takarekisterikilvestä (KIM-1) korostaa Kimin autoon paikantuvaa statuseroa suhteessa taakse jätettyyn Ladaan. Kun leikataan Minin eteen, näemme varmuudeksi poikien kädet pystyssä näyttävän ohitetulle keskisormea (35), mikä on merkki erosta mutta 1900-luvun lopun fragmentaarisuuden logiikan mukaan myös ”minunlaisteni” voitosta ”tien darwinilaisen taistelun tilassa” (Gartman 2004, 192). *Game Overin* kuvaamat kohtaamiset ja ihmissuhteet tuntuvat sanovan, että muuta yhteisyyttä ei voi olla kuin kuluttajuuden luoma näennäisyhteisyys, joka samassa myös korostaa spektaakkelin väliintulon tuottamaa eroa.

Kohde-elokuvistani kronologisesti ensimmäinen ja viimeinen, *Lasisydän* ja *Game Over*, kuvaavat molemmat tekoaikansa kontekstissa sellaista maailmaa, jota voi luonnehtia Guy Debordin käsitteellä spektaakkelin yhteiskunta. Runsaassa neljässä kymmenessä vuodessa tapahtuneista elokuvallisista ja yhteiskunnallisista muutoksista huolimatta molemmissa kuvallisuus erilaisine ohjaavine malleineen, rakenteineen ja niitä seuraavine mielikuvineen vaikuttaa merkittävästi sekä ihmisten välisiin suhteisiin että ihmis-

ten yhteiskuntasuhteisiin. Molempien elokuvien kerrontaa määrittää myös metafiktiivisyys, joka kertoo elokuvasta ja sen kuvaamasta maailmasta välttämättömänä speaktaakkelin yhteiskunnan ilmentymänä ja osana. Tämän toteamisen jälkeen edessä on risteys, jossa pysähdyn tarkastelemaan Debordin speaktaakkelin kritiikkiä. Se avaa road-elokuvan tarkasteluun uuden, pelkkää genreteoreettista kehystä kriittisemmän näkökulman, jonka esimerkkejä käsittelem erityisesti kahdessa viimeisessä luvussa.

RISTEYS: SPEKTAAKKELI JA KAPINA

Hollywoodin kulta-ajan vaikutusvaltainen elokuvatuottaja Samuel Goldwyn totesi kerran ideaaliksena elokuvan, joka alkaa maanjäristyksellä ja etenee siitä kohti kliimaksia. Vaatimuksen mukainen elokuva kuulostaa sellaiselta, jota on tavattu nimittää *spektaakkeliiksi*. Ajatuksessa spektaakkeli on estetiikan ja kerronnan suureellisuutta ja mahtavuutta korostava modus, niin joukkokohtauksissa kuin taloudessa suurten lukujen tuotantoa, josta Hollywoodissa tuli jo varhain laadun tae. (Staiger 1985, 100.)

Tälläkään matkalla suureellisuutta ja paisuttelua ei voi kategorisesti ohittaa, minkä osoittaa jo edellisen luvun *Lasisydämen* ja *Game Overin* vertailu. Tarkastelun keskiössä suureellisuus ei kuitenkaan ole. Suomalaisen road-elokuvan alku eli *Lasisydän* ehdottaa metafiktiivisyydessään toisenlaista näkökulmaa. Tällöin spektaakkeli ei ole vain estetiikkaa ja kerrontaa, vaan myös, ja erityisesti, yhteiskunnallisteoreettinen ideologian ja sen kritiikin metatase. Yhteisöstä irtaantumisen metafiktiivisenä kuvauksena *Lasisydän* tarjoutuu tulkittavaksi juuri ideologisen järjestyksen kommentina. Tästä syystä sitäkin olisi jo voinut tarkastella suhteessa Guy Debordin näkemykseen elokuvan ja spektaakkelin suhteesta. Tässä tutkimuksen risteysnäkökulmana toimivassa luvussa tarkastelen Debordin näkemystä spektaakkelin vallasta ja spektaakkelin kritiikistä. Risteyksen kehystää oleellisesti ajatusta road-elokuvallisesta vastustamisesta, mutta se on myös metakehys, jonka on tarkoitus osoittaa, miten elokuvan analyysissä niukaksi jäänyt spektaakkelin kritiikki voisi elokuvan tutkimuksessa olla käyttökelpoinen näkökulma.

Tiivistys ja todellisuus, ero ja kapina

Elokuvassa *Kesäkapina* (1970) valokuvamalli Susanna (Titta Karakorpi) herää ystäviensä avulla vastustamaan kulutuskulttuurin valheellista mainosmaailmaa, jonka osoitetaan esineellistävän ja muuttavan hänet kulutettavaksi kuvaksi (kuva 36). Susanna alkaa



Kuva 36. *Kesäkapina* (1970). Susanna kuvana, tavarana ja kuvatavarana.

kapinoida sellaista järjestystä vastaan, jota situationistifilosofi Guy Debord nimittää speaktaakkelin yhteiskunnaksi. *Speaktaakkelin yhteiskunta* (2005, alk. 1967) on speaktaakkelia ideologisesta näkökulmasta lähestyvän tarkastelun perusteos, jonka mukaan kuvien dominoima kulutuskulttuuri on väärän tietoisuuden suljettu piiri, josta meillä ei ole ulospääsyä: speaktaakkeli kattaa kaiken ja sisältää kaiken.

Sanan *speaktaakkeli* perusta on latinan nominissa *spectâculum* ”näytös, speaktaakkeli” ja verbissä *spectâre* ”nähdä, katsoa”. *Speaktaakkelin* voi näin määritellä tarkoittavan katsottavaksi – tarkemmin katseen kiihottamiseksi – rakennettua näytöstä. Kyse on siis silmään kohdistetusta vallasta. Debordin (2005, § 18) mukaan speaktaakkelin maailma havaitaan ainoastaan erilaisten katseeseen

kohdistuvien välitysmuotojen kautta. Speaktaakkelissa katsomme meitä – tarkemmin kulutustamme – varten luotuja, olemassaolomme jostain näkökulmasta ohjaavia tiivistettyjä fragmentteja, kuten elokuvia.

Walter Benjamin (1989, 151) kirjoitti vuonna 1936, että elokuva on ”[h]etkellisten kuvauskohteiden sarja, jonka leikkaaja kokoaa käyttöönsä saamastaan materiaalista [- -]”. Egon Fridell (1997, 63) puolestaan määritteli jo pari vuosikymmentä aiemmin vuonna 1912 elokuvan ”lyhyeksi, nopeasti eteneväksi, eräänlaiseksi salakirjoitukseksi”, joka sopii mainiosti ”typistelmien aikakaudelle”. Molemmat luonnehdinnat kytkeytyvät speaktaakkeliin, joka on aina jonkun etukäteen tekemä kooste, tiivistys ja typiste. Tässä typiste ei tarkoita pientä vaan ajallisesti ja tilallisesti tiivistettyä näytöstä, joka elokuvassa saa suureellisia muotoja.

Elokuvassa speaktaakkelin näytös alleviivaa kuvauksen kohteen merkitystä kiinnittämällä erityistä huomiota kuvaustavan kokemuksellisuuteen. Speaktaakkeli voi mikrotasolla näkyä esimerkiksi maiseman jylhyyttä tai ihmismassan määrällistä suuruutta ylistävinä laajoina panoraamaotoksina, mutta yhtä hyvin ”elämää suurempina” lähikuvina, jolloin speaktaakkelin kohteena ei ole niinkään henkilön ulkopuolinen todellisuus vaan hänen kasvonsa ja tunnereaktionsa.

Kerronnan diskurssissa esimerkiksi kuvakoon, otoksen keston ja kameran liikkeen tai liikkumattomuuden valinnalla voidaan kiinnittää katsojan huomio joko henkilön toimintaan, toimintaympäristöön tai tunteeseen. Jatkuvuusleikkauksessa liikkuva kamera seuraa useimmiten henkilöä ja painottaa toiminnan kerronnallista merkitystä enemmän kuin kuvan näyttävyyttä (esim. Maltby 1995, 242). Kerronnan eteneminen ja kuvan näyttävyyttä eivät kuitenkaan sulje toisiaan pois. Niinpä esimerkiksi montaasisekvenssinä nähtävä paikasta toiseen siirtyminen voi henkilön liikkumisen ohella korostaa esimerkiksi vauhtia ja maisemaa, mutta myös välittävää teknologiaa. Varsinkin poikkeavuudellaan yllättävä otos paljastaa myös kameran läsnäolon ja kiinnittää huomion kerronnan luonteeseen. Esimerkiksi elokuvassa *Narrien illat* (Tapio Suominen, 1970) Markku

Suomisen ja hänen Finlandia-yhtyeensä keikkamatkojen kuvauksissa yllättäviä ovat kolariin tai sen mahdollisuuteen viittaavat nopeat subjektiivisen kameran zoomaukset, jotka saavat auton liikkeen tuntumaan kurveissa niin hallitsemattomalta, että ulosajo on mahdollinen. Elokuvan yhdessä jaksossa leikataan ristiin yhtyettä lavalla esittämässä lauluaan ”Mabuse” (1970) ja kulkemassa autolla keikkapaikkojen välillä. Autosta nähtäviin subjektiivisiin otoksiin rinnastuen näemme lavalta Markku Suomisen subjektiivisen otoksen, jossa mies yrittää yleisön joukosta hyökätä lavalle. Näin aggressiivisen yleisön edessä esiintyminen rinnastuu autoiluun liittyvään kolarin mahdollisuuteen.⁹⁶

Tietyllä, etukäteen valitulla tavalla konstruktioita tarjoava *spektaakkelin yhteiskunta* on pessimistinen ja jopa lohduton modernin teollisen ja kapitalistisen järjestyksen maailmanselitys. Historiallisesti debordlainen spektaakkeli kytkeytyy oleellisesti Pariisiin kevään 1968 tapahtumiin, mutta sen selitysvoima tuntuu 2000-luvulle tultaessa vain kasvaneen kuvien määrän ja teknologiavälitteisen kommunikaation lisääntymisen kanssa (ks. Debord 1990, 3). Debordin kriittiset teesit ihmisiä muotittavan yhteiskunnan tilasta, kulttuurin jatkuvan tavaroitumisen ja tavaroiden kuvallistumisen kasvun syistä ja erityisesti seurauksista, ovat olleet kauaskantoisia. Debordin spektaakkelin yhteiskunnan on sanottu olevan merkki ”maailman kuvallistumisesta sekä tietämisen ja näkemisen lopullisesta liitosta” (Koivunen 1993, 32). Silmän ja näkemisen merkitys on keskeinen, mutta tarkkaan ottaen Debordin mukaan kyse ei ole tietämisen ja näkemisen liitosta, vaan pikemminkin näkemisen korostuneen merkityksen aiheuttamasta *tietämättömyydestä* yhteiskunnassa, jossa itsensä itsellään oikeuttava spektaakkeli ”rapauttaa ihmisten konkreettisen elämän *spekulatiivisuuden* maailmaksi” (Debord 2005, § 19).⁹⁷ Elokuvaan sopivasti spekulatiivisuus viittaa spektaakkelin totaalisuuteen, jonka perustana ovat jonkun toisen tekemät ja välittämät representaatiot.

Mikä siis on Debordin vastustama spektaakkelin itseään ruokkiva ja ylläpitävä systeemi ja miksi se sopisi road-elokuvan tarkasteluun?⁹⁸ Lähestyn kysymystä *Spektaakkelin yhteiskunnan* ohella

Debordin keskeisten elokuvaa ja taidetta yleensä käsittelevien tekstien kautta. Vaikka elokuva on Debordin mukaan keskeinen speaktaakkelin ylläpitäjä, hän kirjoitti sivumäärässä mitaten varsin vähän eksplisiittisesti juuri elokuvasta.⁹⁹ Hän teki kuitenkin myös kuusi elokuvaa (1952–1978),¹⁰⁰ jotka sekä muotonsa että sisältönsä osalta selventävät hänen ajatuksiaan elokuvan ja speaktaakkelin suhteesta. Elokuvien, kuten *Speaktaakkelin yhteiskunnan* filmatisoinnin (*La Société du Spectacle*, 1973), myötä korostuu myös Debordille tärkeä teorian ja käytännön toisiinsa kietoutuminen.

Debordin mukaan speaktaakkelin keskeinen ylläpitäjä on elokuva. *Speaktaakkelin yhteiskuntaan* kirjoittamassaan kommenttiteoksessa Debord (1990, 3) toteaa speaktaakkelin yhteiskunnan kehittyneen nopeasti, sillä ”vuonna 1967 sillä oli takanaan juuri ja juuri neljäkymmentä vuotta”. Toteamuksen mukaan speaktaakkelin yhteiskunta syntyi jotakuinkin samaan aikaan kun tehtiin ensimmäiset äänielokuvat.¹⁰¹ Speaktaakkelin yhteiskunnan ajallinen sijoittaminen kytkeytyy oleellisesti teknologiaan¹⁰² ja klassisen Hollywood-elokuvan kausaalisuuden logiikkaan perustuvan kerronnan muovamaan käsitykseen realismista. 1950-luvun lopussa Debord (1958) kirjoitti, että ”elokuva on meidän yhteiskuntamme keskeinen taidemuoto, anarkistisesti toisiinsa liitettyjen keksintöjen aikakauden paras representaatio”.¹⁰³

Elokuvan keskeisestä asemasta huolimatta Debord ei viittaa speaktaakkelilla ensisijassa kuviin, elokuvaan tai mihinkään muuhunkaan kuvien joukkoon (vrt. Levin 1991, 75). Sen sijaan speaktaakkeli on ymmärrettävä makrotasoksi, kehykseksi, jonka me havaitsemme mikrotason representaatioina niin kuin Debord (2005, § 4) esittää: ”Speaktaakkeli ei ole kuvien kokoelma vaan ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde, jonka kuvat välittävät.” Elokuvatkin siis välittävät tai rakentavat osaltaan ihmisten välistä yhteiskunnallista suhdetta. Siitä yksi esimerkki on *Lasisydämen* lasitaiteilija, jonka matkaa aiempien kotimaisten elokuvien representaatioiden ”järjettömän toiston lumouksen” (ks. Baudrillard 1996, 7) voi ainakin matkan alussa ajatella ohjaavan. Debordin kuvavälitteisyyden teesin taustalla on Karl Marxin (1974, 79) näkemys, jonka mu-

kaan pääomassa ei ole pohjimmiltaan kyse tavaroista, vaan niiden välittämästä yhteiskuntasuhteesta ihmisten välillä.

Debordin ajattelusta kirjoittaneen Anselm Jappen (1999a, 2) mukaan Debordia voi ymmärtää parhaiten, kun hänen määrittelemänsä speaktaakkeli asetetaan marxilaisen ajattelun kehykseen. Olen samaa mieltä, sillä Debordin keskeiset vaikuttajat ovat Marx, Marxin ajatuksia 1900-luvun alkupuoliskolla muovannut unkarilainen Georg Lukács (erityisesti teos *Gechichte und Klassenbewusstsein*, 1923) sekä Frankfurtin koulukunta, josta Debordin ajattelussa on yhtymäkohtia erityisesti Herbert Marcusen *Yksiulotteiseen ihmiseen* (1969/1964), Theodor Adornon ja Max Horkheimerin kulttuuriteollisuutta ruotivaan *Valistuksen dialektiikkaan* (2008/1944) sekä Adornon näkemykseen taiteen ja yhteiskunnan suhteesta (ks. Jappe 1999b). Näitä vasten Debordin ajattelu liittyy erityisesti modernin yhteiskunnan ja yksilön vastakkainasettelua voimistavaan muutokseen, jota voi tarkastella Marxia seuraavilla fetisismin, esineellistymisen ja vieraantumisen käsitteillä. Käsitteet osuvat myös *Lasisydämen* lasitaiteilijaan, sillä hänellä on lasiin (sen täydelliseen muotoon) fetisistinen suhde, hän on itse muuttunut Suomen lasiyritymän tavaraksi ja hän on vieraantunut itsestään ja muista.

Tavara on Marxin (1974, 77) mukaan ”kiero olio, täynnä metafyyssistä rikkiviisautta ja teologisia oikkuja”. Tavarahan ”mystisyys ja ylimaallisuus johtuvat siitä, että valmistunut tavara osoittaa työn luonteen esineenä, josta tulee ulkopuolisessa kierrossa yhteiskunnallisen suhteen määrittäjä. Kun fyysinen esine, jolla on jokin *käyt-töarvo*, tulee esineiden suhteiden piiriin, se saa arvolatauksen, jolla ei perustassa ole mitään tekemistä esineen käytännöllisyyden kanssa. Kun tavarahan arvosuhde, *vaihtoarvo*, saa käytännöllisyyttä suuremman merkityksen, on kyse *tavarafetisismistä*, joka ulottuu saavuttamattomiin kuin ”uskonnollisen maailman usvakerrokseen” (ibid., 79). Tavarafetisismissä on kyse tavaraan lyödystä leimasta, vaikkapa Milanon triennalessa palkitusta lasitaiteilijan suunnittele-
masta ”muotovaliosta” tai autossa merkistä, joka on muuttunut itseisarvoksi. Autoon viittaa esimerkiksi *Lasisydämässä* lasitaiteilijan ja Mirrin keskustelu, jossa Mirri puhuu lasitaiteilijan avoautos-

ta ja kysyy: ”Mitäs tykkäätte tästä autosta? Eiks Mersu ois parempi?” Koska ajamiseen käytetään välinettä eikä merkkiä, joka väliineseen on kiinnitetty, voi tiivistetysti sanoa, että samoin kuin käyttöarvoa ei voi myydä, ei myöskään vaihtoarvoa voi kuluttaa.

Tavarafetisismien käsite oli pitkään unohduksissa. Sille antoi ensimmäisenä uuden hengenvedon 1920-luvulla Lukács (1967, 27; 84), joka piti sitä erityisenä modernin kapitalismin ongelmana. Lukácsille (ibid., 14) tavarafetisismi on porvarillisen tuotantojärjestyksen totaalisuuden peruskivi, joka on tuottanut illuusion siitä, että se perustuisi tavaroiden välisiin suhteisiin, vaikka kyseessä ovat marxilaisittain tavaroiden välittämät suhteet ihmisten välillä. (Ks. myös Jappe 1999a, 20.) Lukácsin tapaan tavarafetisismien totalisuuteen perusti ajattelunsa 1950-luvulta lähtien myös Debord. 1920-luvulta Debordin taustaksi kytkeytyy myös ranskalaisen taidemaalari Fernand Légerin (1980/1924, 114) ajatus speaktaakkelista, joka tarkoittaa ”maailmaa kaikkine visuaalisine ilmentymineen” ja joka on ”vallitsevana kaikessa elämänmenossa”.¹⁰⁴ Totalisuus näkyy Debordilla speaktaakkelin kaikenkattavuutena mutta, kuten Jappe (1999a, 21) huomauttaa, yhtäläillä situationistien vaatimuksena siitä, että myös vastustuksen kohteena on oltava kokonaisuus.¹⁰⁵ Tämä näkyy selvästi Debordin kriittisessä elokuvanäkemyksessä, jota käsittelem seuraavan alaotsikon alla.

Marxille modernin talouden ydin on vaihtoarvoon liittyvä abstrahoinnin prosessi, jonka kruunu on raha. Tähän viitaten Jappe (1999a, 13 alaviite 8) korostaa Debordin speaktaakkelia tavaramuodon laajentumana: speaktaakkeli viittaa materiaalistien asioiden kuvaksi kääntymiseen, mikä tarkoittaa siirtymistä rahasta rahan kuvaan ja omistamisesta ilmenemiseen. Niinpä siinä missä Marx puhuu tavarasta, Debord puhuu kuvasta: kun työläinen Marxilla (1844, 65) vieraantuu tavaraksi, muuttuu tavara Debordilla (2005, § 34) kuvaksi (ks. kuva *Kesäkapinasta*, s. 164). Debordin modifioinnin myötä on ymmärrettävää, miksi hän pitää elokuvaa speaktaakkelin keskeisenä ylläpitäjänä.¹⁰⁶

Marxin esittämään tavaran vaihtoarvon ja uskonnon rinnastukseen nojaten speaktaakkeli on Debordille (2005, § 20) ”uskonnol-

lisen harhakuvitelman rekonstruktio”.¹⁰⁷ Niinpä, kun vaihtoarvo alistaa käyttöarvon, kuluttajasta tulee kuvitelmiin kuluttaja. Debordin (2005 § 47) mukaan ”[t]avara on tämä todellinen kuvitelma, ja speaktaakkeli on sen yleinen ilmenemismuoto.”¹⁰⁸ Näköaisiin keskittyvä speaktaakkeli on ”raha, jota vain katsellaan, koska siinä käytön totaalisuus on jo vaihdettu abstraktin representaation totaalisuuteen” (ibid., § 49). Speaktaakkelin totaalisuus vieraannuttaa, sillä sen voima on tavaroiden, kuvien ja kuviksi muuttuneiden tavaroiden loputon kierto, jonka pakotuksessa esimerkiksi *Lasisy-dämen* kierron tuotannossa toimiva lasitaiteilija tuntee itsensä ahdistuneeksi. Elokuvasa tuotannon ja talouden kierron merkitystä painottavia speaktaakkemiesimerkkejä ovat elokuvien massiivisuutta korostavien tuotantokustannusten sekä muiden erilaisten lukujen, määrien ja superlatiivien korostaminen erityisesti mainonnassa.¹⁰⁹ Debordia seuraten Anselm Jappe (1999a, 29) toteaa, että speaktaakkeli ei takaa laadullisesti hyvää elämää, vaan tasapäistävää määrän ihannoitua.

Speaktaakkeli on kuin läpikuultava, paradoksaalisesti ilmaisten kaikkialla näkyvä näkymätön, pakottava verho,¹¹⁰ joka on heitetty todellisuuden ylle. Debordin totaalisuus muistuttaa Lukácsin lisäksi Marcusea (1969, 19), joka kirjoitti vuonna 1964 tuotannon kattavan jotakuinkin koko ihmiselämän: ”Tässä yhteiskunnassa tuotantokoneisto pyrkii tulemaan siinä määrin totalitaariseksi, ettei se määrää vain yhteiskunnallisesti välttämättömistä töistä, taidoista ja asenteista vaan myös yksilöllisistä tarpeista ja toiveista. Siten se häivyttää sen vastakohtaisuuden joka on yksityisen ja julkisen olemassaolon, yksilöllisten ja yhteiskunnallisten tarpeitten välillä.”

Speaktaakkelin yhteiskunnan yhteydessä olisi kuitenkin väärin puhua yhden totuuden järjestyksestä, sillä kehittyneimmillään *integroituna speaktaakkelinä*¹¹¹ sitä ylläpitävät ja vahvistavat kaikkialle levinneet fragmentit ja osatotuudet (Debord, 1990, 8–9). Fragmentaarisuus ja osittuminen viittaavat speaktaakkelin järjestyksen eroa tuottavaan monologisuuteen, joka esittää jakautumisen yhtenäisenä ja yhtenäisyyden jakautuneena (ks. Debord 2005, § 54). Jakautuneisuuden ja yhtenäisyyden välittäjä on kuva, jonka tasol-

la speaktaakkeli saattaa toisistaan erotetut osat näennäisesti takaisin yhteen (Jappe 1999a, 6).

Speaktaakkeli siis perustuu erottamiseen ja eristämiseen, maailman jakamiseen kahtia siten, että ylempänä on maailmalle esitettävä maailmasta tuotettu representaatio (Debord 2005, § 25–29). Elokuvas- sa erottaminen toteutuu vieraannuttavan logiikan sisältämässä ristiriidassa: leikkauksen avulla katsoja vedetään mukaan elokuvan maailmaan, mutta samassa elokuvan ja katsojan maailma erotetaan toisistaan. Näin elokuva estää kaksisuuntaisen dialogin, sillä speaktaakkeli yhdistää erilliset maailmat vain pitääkseen ne erillään.¹¹² Eron ylläpitämiseen Debord toteaa, että ”mitä enemmän hän [ihminen] katselee, sitä vähemmän hän elää”. (Debord 1981d, 25; 2005, § 29–30.) Debordille speaktaakkelin yhteiskunnan totaalisuus on siis siinä, että me olemme pakotettuja katsomaan, koska todellisuuden välitön kokeminen on korvautunut representaatioilla. Representaation väliintulo vieraannuttaa tarjoamalla illuusion valmiista vastauksista ja siten näennäisestä, jonkun muun rakentamasta elämän hallinnasta. Tästä klassisen elokuvan koherenttius on yksi esimerkki.

Inhimillistä elämää ohjaava erottava speaktaakkeli on myöhäiskapitalistisen yhteiskunnan perusominaisuus, koosteiden ja tyyppiteiden suureellista esittämistä, joka on samaan aikaan sekä tuotannon päämäärä että sen tulos. Speaktaakkeli kuvaa osuvasti elokuvaa, sillä sen sfäärissä otamme vastaan sen, mitä meille annetaan; alistumme tuotannossa tehdyille valinnoille ja etukäteen tehtyjä valintoja seuraavaan kulutukseen. (Debord 2005, § 6.) Kun kulutuksella viitataan jokaisen ”erottamiseen, vieraantumiseen ja osallistumattomuuteen” (Canjeurs & Debord 1981, 307), niin elokuvien koosteiden ja tyyppiteiden konstruktio rakentavat ihmisten välille yhtä aikaa näennäisen yhteisyyden ja peitetyn etäisyyden. Elokuva on samanaikaisesti kahdella tavalla vieraannuttava. Ensiksi, metonymiaan perustuvana välineenä, elokuva tarjoaa katsottavaksi fragmentteja, joista koostuva tarina voi tuntua yhtenäiseltä ja eheältä, sillä elokuvaan rakennetusta positiosta koettuna kuva on jakautuneisuudessaan yhdistävä. Toiseksi kuva on sekä yhdistävä että erotta-

va myös ihmisten välillä, sillä kuva saattaa ihmiset samaan tilaan ja samaan kokemukseen, mutta samalla se erottaa heidät tulemalla heidän väliinsä. Ihmisten suhteet ovat muuttuneet representaatioiden, kuvien välittämiksi.¹¹³ Speaktaakkelin kritiikki kapinoi ylhäältä alas osoitettua, erottavaa ja passivoivaa, näennäistä yhtenäisyyttä tuottavien kerronnallisten konstruktioiden maailmaa vastaan. Tähän viittaa myös *Lasisydämen* viimeinen, suoraan katsojalle osoitettava repliikki: ”Joo, se on sellainen luonne.”

Debordin ajattelun taustoittamisen jälkeen siirryn tarkastelemaan sitä, millaista elokuvan hänen normatiivisen elokuvakäsityksensä mukaan pitäisi olla. Debordin elokuvaa käsittelevien tekstien ja teoriaa käytäntöön yhdistävien elokuvien ääniraidoista muodostuu ideologiakriittinen kehys, jota vasten voi tarkastella road-elokuvien tien alkua, tietä ja tien päätä.

Debord ja elokuva: kerronnan ideologisuus

1900-luvun alkupuolella speaktaakkelilla tarkoitettiin elokuvasta puhuttaessa positiivisessa hengessä ensi sijassa esittämisen tapaa ja esitysteknologiaa, mutta 1950-luvulta lähtien sillä alettiin viitata negatiivisesti sekä klassisen elokuvan muotoon että yhteiskunnan ja kulttuurin muuttumiseen kulutuskeskeisemmäksi. Muutoksen valossa elokuvan kehityksen tarkastelu onkin aina myös tavaramuodon kehityksen tarkastelua (Cubitt 2004, 2–3), jossa keskeinen huomio kohdistuu kuluttamiseen ja kulutettavista tuotteista luettavissa olevaan asenteeseen ja ideologiaan. Katie Millsin (2006, 10) mukaan elokuva on pääomavaltaisinta kulttuurituotantoa, joka valtavirrassa kuvaa pääasiassa vallassa olevan järjestyksen hyväksymiä identiteettejä. Road-elokuva ei hänen mukaansa ole poikkeus tästä linjasta, vaikka se jollain tavoin marginaaleja muita genrejä enemmän käsittelee.

Speaktaakkeli ei siis viittaa ainoastaan suureelliseen, liioittelevaan estetiikkaan, vaan esteettinen ja ideologinen, muoto ja politiikka limittyvät aina toisiinsa. Elokuvassa esteettisen ja ideologi-

sen erottelu on useimmiten keinotekoista, mutta speaktaakkelin tapauksessa se merkitsee myös tutkimuksellisen potentiaalin kasvua. Näin on siksi, että kun speaktaakkelilla viitataan suureelliseen estetiikkaan, joudutaan useimmiten tyytymään pelkkään pinnan kuvailuun, mutta kun mukaan otetaan ideologinen näkökulma, speaktaakkeli voi muuttua kuvailevasta sanasta analyyttiseksi käsitteeksi. Tällöin sen analyyttinen erityisyys ja voima liittyvät näyttämisen ohella nimenomaisesti kerrontaan. Niinpä speaktaakkeli ei olekaan vain yhteiskunnan kuva, vaan speaktaakkelina toimivan yhteiskunnan oleellinen osa (Debord 1981a, 310).

Speaktaakkelia on elokuvan segmenttinä nimitetty ”nautinnon suljetuksi piiriksi”, joka ei kuljeta kerrontaa, vaan vain näyttää jotakin (Polan 1986a, 299). Ajatus viittaa kerronnan jatkuvuuden hetkellisesti keskeyttävään speaktaakkelisegmenttiin, mutta se sopisi paremmin kuvaamaan elokuvan kokonaisuutta, jonka speaktaakkelin mikrotason representaatiot ja kerronta muodostavat yhdessä. Speaktaakkelisegmentin ja kerronnan erottelu on kiinnostava suhteessa Debordin näkemykseen siksikin, että speaktaakkelin on esitetty olevan kerronnan jatkuvuudelle vastakkaista. Esimerkiksi Dana Polanin (1986b, 58–59) mukaan speaktaakkeli hajottaa kerronnan koherenssein ja sekoittaa elokuvan diegeettisen järjestyksen visuaalisen näyttämisen takia. Musiikkikomedioita tarkasteleva Patricia Mellencamp (1991, 3) viittaa Polanin tapaan merkitystä korostavaan alleviivaukseen todetessaan speaktaakkelin olevan elokuvan väliaikainen osa, joka liikuttaa katsojaa fiktiivisen tarinan olipa kerran -ajan ja elokuvan nähtävän speaktaakkelin tässä ja nyt -ajan välillä.

Mellencampille ja Polanille speaktaakkeli on siis näyttämistä, joka ohittaa hetkellisesti tarinan kertomisen näytelmäelokuvan keskeisenä funktiona. Jaolla tuntuisi olevan yhtymäkohta Debordiin, sillä jos klassisen elokuv Aspeaktaakkelin ylitsevuotavuus muistuttaa strip tease -esitystä, jossa elokuvakoneisto väliaikaisesti paljastaa itsensä, kuten Mellencamp (1991, 9–11) esittää, sen voisi nähdä itsessään tarjoavan jonkinlaista anarkismia sulkeiseen jatkuvuuselokuvaan. Mellencamp viittaa Christian Metz'n näkemykseen elokuvan katsomisen ja unen näkemisen samankaltaisuudesta, kun hän

toteaa, että speaktaakkeli voi toimia katsojan herättäjänä, koska se vetää katsojan fiktion unenomaisesta olipa kerran -ajasta tässä ja nyt -aikaan, jossa speaktaakkeli paljastaa katsojalle elokuvan illuusioluonteen eli oman speaktaakkelimaisuutensa. Mellencampin ja Polanin kerronnan ja speaktaakkelin erottavaa ajatusta seuraten voisi esittää, että elokuvan jatkuvuuskerronta vieraannuttaa katsojan todellisuudesta, mutta kerronnan katkaiseva speaktaakkelisegmentti vieraannuttaa katsojan elokuvan vieraannuttavasta maailmasta. Näin speaktaakkelia on voitu pitää ideologisesti positiivisena, koska sillä on nähty olevan tiedostamiseen ja havahtumiseen johtava vaikutus. Mellencamp seuraa pohdinnassaan 1970-luvulla poliittisen formalismin teoretisoinneissa esitettyä ajatusta, jonka mukaan pelkkä muodon rikkominen voisi riittää herättämään katsojan ideologisesta unesta.

1970-luvun vaihteessa ja alussa nimenomaan klassista Hollywood-kerrontaa pidettiin monella tavalla ideologisesti värväävänä rakenteena. Sen nähtiin alistavan katsojan sukupuolesta riippumatta kapitalistisen manipulaation kohteeksi (esim. Comolli & Narboni 1992; Baudry 1986) ja naisen miehisen katseen kohteeksi (Mulvey 1975). Elokuvan ja katsojan välille alettiin vaatia uudenlaista suhdetta, jossa katsomisesta tulisi tietoista siten, että se irrottaisi passiivisesta kontemplaatiosta pohtimaan elokuvan luonnetta. Tähän nähtiin kyettävän erityisesti kahdella tavalla: esittämällä itsereflektiivisiä, elokuvan konstruktioaluonteen paljastavia otoksia sekä representoimalla asioita ristiriitaisesti (ks. Rodowick 1988, passim.).

Speaktaakkelisegmenteillä tähän tuskin päästäisiin. Geoff King (1999, 35) huomauttaakin, että vaikka speaktaakkelisegmentin tulkitsisi muodollisesti itsereflektiiviseksi, se tarjoaa vain illuusion kerronnan linjaa suoremasta emotionaalisesta ja kokemuksellisesta vaikutuksesta. Speaktaakkelisegmentin erottaminen kerronnan jatkuvuudesta on ongelmallinen siksikin, että se perustuu sisällön ja muodon erottamiseen, vaikka molemmat ovat erottamaton, toisiinsa vaikuttava osa elokuvan ilmaisu. Elokuvasa jokin muoto voikin olla edistyksestä vain silloin, kun elokuva ponnistaa myös sisällöllisesti vasta elokuvan lähtökohdista.¹¹⁴ Debord eroaa 1970-lu-

vun formalisteista juuri siinä, että hänelle ei ole sama, mistä elokuva kertoo, kunhan se vain rikkoo jatkuvuuskerronnan normeja. Deboard korostaa elokuvan muodon rikkomisen tärkeyttä, mutta yhtä lailla kumousta elokuvan sisällössä. (Ks. Levin 1991, 109.)

Polanin ja Mellencampin esittämässä speaktaakkelsegmentin ja kerronnan jatkuvuuden välisessä erossa kerronta näyttäytyy ylätasona, jonka toteutumista näyttämistä painottava, itsenäinen [sic] speaktaakkelsegmentti häiritsee. Tästä hierarkiasta voi johtaa näkemys, jonka mukaan kertovan elokuvan tulisi olla homogeenista, vaikka sitä vastaan puhuu se, että esimerkiksi taloudellinen voitto on valtavirtaelokuvalle ollut aina tärkeämpää kuin homogeenisuus. Taloudellisista syistä speaktaakkelsegmentit taas ovat aina olleet Hollywoodin ydintä samalla tavalla kuin kerronnan jatkuvuuskin. (Vrt. King 1999, 25–26.)¹¹⁵

Speaktaakkelia ja kerrontaa ei siis kannata yksioikoisesti nähdä toistensa vastakohtina, sillä näytelmäelokuvassa väliaikaiseen näytöksellisyyteen perustuva segmenttikin motivoidaan tavallisesti kerronnallisella jatkuvuudella. Jos speaktaakkelsegmentin tarkoitus on vain esittää henkilön taitavuus ja kyvykkyys, kuten musikaaleissa, speaktaakkeli motivoidaan osoittamalla se väliaikaiseksi ja johonkin rajattuun fyysiseen tai mentaaliseen tilaan kuuluvaksi. Esimerkiksi kelpaa vaikka Broadway-teatteri 1930-luvun alkupuolella kukoistaneessa backstage-musikaalissa. Speaktaakkeli (tanssi ja laulu) toimii pikemminkin kerronnan vaikuttavana osana kuin kerrontaa häiritsevänä tekijänä. Tästä pitää huolen taloudelliseen voittoon tähtäävä päämaaelokuva, joka pyrkii rajaamaan ulos selittämättömän ylijäämän (ks. Beller 2006, 13; 195).

Kerronta on keskeistä elokuvan speaktaakkelin ideologisuudessa, sillä kertomukset eivät ole itsessään loogisia, vaan ne käyttävät katsojan logiikkaa hyväkseen (Thompson 1986, 140). Kerronnan tekniikoilla ja painotuksilla elokuva voi manipuloida “loogista intentiotamme” välittääkseen jotakin sanomaa, näkökulmaa tai maailmankuvaa. Oleellista kerronnassa ja sen ideologisuudessa on tyyli eli se, millä tavalla asiat kerrotaan ja ilmaistaan. David Bordwell (1985a, 50) liittyy tyylin kerrontatekniikoihin ja määrittelee

sen ”elokuvan keinojen systemaattiseksi käytöksi”. Stephen Heat-
hin (1976, 97) ideologisemmassa lähestymistavassa tyyli on spek-
taakkelin estetiikalle läheisesti ”kontrolloitua liioittelua” erityisesti
genre-elokuvissa. Road-elokuvassa tämä liittyy usein ainakin tien
päässä kontrolliin siitä, että tarjolla on sulkevan jatkuvuuskerron-
nan vastaista ylijäämää.

Vaihtoehtoisten tekniikoiden valinta määrittää sen, miltä eloku-
van diskurssi kulloinkin näyttää. Koska maailmansotien välisenä ai-
kana valta-asemaan nousseen Hollywood-elokuvan kerronta näyt-
tää rajoittuneelta, välineen tyypistävältä, Debord vaatii siihen muu-
tosta.¹¹⁶ Debordin teesit pitävät sisällään kolme selvää dikotomiaa:
passiivinen/aktiivinen, kulutus/tuotanto, kulutus/mielikuvitus. Pas-
siivinen kulutus luonnehtii speaktaakkelia, josta olisi Debordin nor-
matiivisen näkemyksen mukaan päästävä aktiiviseen tuottamiseen.
Tähän viittaa osaltaan myös ajatus katsojan määrittelemisestä neu-
vottelijaksi eikä dekodaaajaksi (ks. Casetti 1998, 5–14).

Debord (1981e, 7) käytti *speaktaakkelia* ensimmäisen kerran
vuonna 1955 julkaistussa urbaanin maantieteen kritiikkiä käsitte-
levässä tekstissään.¹¹⁷ Tuolloin hän totesi arkkitehtuuriin liittyen
erilaisten ilmapiirien, esimerkiksi rikkaiksi ja köyhiksi koettavi-
en alueiden, kombinaatioiden mahdollistavan erottavia, monimut-
kaisia tunteita samoin kuin mikä tahansa *speaktaakkeli*. Elokuvan
yhteydessä situationistit käyttivät speaktaakkelia ensimmäisen ker-
ran joulukuussa 1959 (Situationist International 1959), kun he ylis-
tivät Alain Resnais’n elokuvaa *Hiroshima, rakastettuni (Hiroshi-
ma mon amour, 1959)*.¹¹⁸ Tekstissä esitetään, että elokuva on yleen-
sä ”niin raskaasti sidoksissa moraalisiin ja taloudellisiin kahleisiin,
että vallitsevissa yhteiskunnallisissa olosuhteissa se ei kykene ole-
maan vapaa”. Resnais’n elokuvassa situationisteja ilahdutti erityi-
sesti äänenkäyttö, jossa elokuvaa ei ohjaa niinkään henkilöiden toi-
minta vaan jatkuvuuskerronnan painotuksesta poikkeavasti kuvasta
erottuva dialogi, se mitä henkilöt sanovat. Jo tämä korostaa sanon-
nan sisällön merkitystä ja erottaa Debordin hänen jälkeen alkanees-
ta uusvasemmistolaisesta, lähinnä muotoon keskittyvästä elokuvan
kerronnan ja koneiston teoretisoinnista.

Situationistien mukaan *Hiroshima, rakastettuni* on merkittävä ”elokuvallisen speaktaakkelin” kehityksessä siksi, että se tuo kaupallisessa elokuvassa esiin itsetuhon, joka ”hallitsee kaikkea modernia taidetta”. Debordin speaktaakkelin yksi perusominaisuus on juuri ”oman tuhon esittäminen”.¹¹⁹ Vuonna 1961 Debord (1981a, 311) toteaa modernin kulttuurin ainoaksi positiiviseksi piirteeksi sen, että se esittää ”itsetuhon, kokoon kuivumisen, todistuksen itseään vastaan”.¹²⁰ Elokuvassa tämä viittaa luonnollisiksi kiteytyneiden tottumusten kääntämiseen, haastamiseen ja rikkomiseen. Ajatus siitä, että realistinen elokuva sisältää itsetuhonsa siemenen, on myöhemmin keskeistä myös esimerkiksi Jean-Louis Baudrylle (1986, 287), jonka mukaan elokuvailmaisun ideologisuuden peruskysymys on se, onko ”objektiivinen todellisuus” muutettu elokuvaksi refleksiivisesti vai transformaatio salaamalla. Tämä on erityisen kiinnostava kysymys road-elokuvassa, jota kehystää vastustuksen eetos.

Letteristiaikanaan (1951–1956)¹²¹ vuonna 1952 Debord (2003b) julkaisi ensimmäisen elokuvansa *Hurléments en faveur de Sade* (Howls for Sade) yhteydessä sivun mittaisen julistavan fragmentin ”Prolegomena to all future cinema”. Siinä hän vastustaa selvyyttä ja elokuvaa, joka ohjaa katsojaa samastumaan. Debord vaati, että ”tulevaisuuden taiteen on pirstottava kaikki situaatiot tai ei mitään” (ibid.). Tällä hän tarkoittaa kaiken tuttuuden, juonen ja kerronnan jatkuvuuteen perustuvan koherenssin hävittämistä siksi, että koherenttius on todellisuudelle vastakkaista. Elokuvan ja todellisuuden suhteesta Thomas Y. Levin (1991, 92) toteaa: ”Debord ei ole rikkonainen peili, joka pirstoo eheän todellisuuden, vaan ehjä peili, joka heijastaa pirstoutuneen todellisuuden.” Elokuvan kerronnan ja todellisuuden vastaavuuden vaatimus muistuttaa Euroopassa nousseiden kansallisten uusien aaltojen piirissä esitettyjä vaatimuksia, mutta jälleen myös Debordia seurannutta elokuvan apparatuurin poliittisuutta koskevaa formalistista teoretisointia (ks. esim. Rodowick 1988).¹²²

Siis jos elokuvan ei pidä, eikä se voi olla osa ”todellisuutta”, niin sen tulisi ainakin tukea kokemustamme jostakin ”todellisuudeksi”

kutsumastamme sen sijaan, että se pääoman mallien mukaisesti tuottaisi lisää keinotekoisia yhtenäisyyttä. Debordin (2003a, 29) sanoin “elokuvallisella speaktaakkelilla on sääntönsä, jotka mahdollistavat tyydyttävien tuotteiden tuottamisen”, vaikka juuri ”tyytymättömyys on todellisuus, joka on otettava lähtökohdaksi”. Ajatus johdattaa kokemuksen ja ”todellisuuden” hahmottamisen kriittisyyteen, jossa ”[a]inoa seikkailu on haastaa totaalisuus [--]” (ibid., 31). *Lasisydämessä* kritiikkiin johdattavat lasitaiteilijan ahdistus, alistainen suhde kauppaneuvokseen nähden sekä oman luonteen ja elokuvateollisuuden mallien metafiktiivinen kommentointi. Situationistit korostivat haluavansa hävittää kahden maailman, taiteen ja todellisuuden välisen eron (Situationist International 1981d, 139).¹²³ Vaikka speaktaakeli on monessa suhteessa *kulttuuriteollisuuden* jatke, niin taiteen todellisuussuhteessa Debordin ajattelu eroaa Adornosta merkittävästi: Debord vaatii taiteen negatiivista, joka ilmenee taiteen ja todellisuuden yhdistämisenä, kun taas Adorno puolustaa taidetta nimenomaan erona todellisuudesta (Jappe 1999b, 104). Molemmat näkivät kuitenkin taiteen rajojen ja sääntelyn rikkomisen voivan johtaa myös yhteiskunnan eheyden valheellisuuden tiedostamiseen (vrt. Lukács 1967, 14).¹²⁴

Keskeinen eron osoittamisen menetelmä Debordille on *detournaaminen* (détournement), joka tarkoittaa olemassa olevan taiteellisen tai jonkin muun aineiston omiin tarkoituksiin kaappaamista, esimerkiksi elokuvassa uuteen diskursiiviseen kontekstiin viemistä ja ympäri kääntämistä. Vuonna 1956 Debord ja Gil J. Wolman (1981, 9; 12) esittivät, että detournata voi missä tahansa ja mitä tahansa, mutta elokuvassa se on omimmillaan, sillä he pitivät elokuvia vain raaka-aineena uusille teoksille. Oikeastaan näin koko audiovisuaalisen kulttuurin voi nähdä potentiaalisena kaappaamisen raaka-ainevarastona. Laajimmillaan detournaaaminen on Debordille (2005, § 208–209) vallitsevan järjestyksen rakenteisiin kohdistettua väkivaltaa. Elokuvassa ”väkivalta” tarkoittaa sekä kerronnan jatkuvuuteen että tarinan sisältöön liittyvien opittujen oletusten häiritsemistä. Oleellista kaappaamisessa on se, että siten ei vastusteta taidetta sinänsä, vaan taiteen vapauden vihollisia, jotka kieltäytyvät

näkemästä ”taiteen rappiossa” positiivisia puolia (Debord 2003a, 222).

Jos elokuvaa ajattelee kielenä, jonkinlaisia sääntöjä (esim. 180- ja 30-asteen sääntöä), seuraavana järjestyksenä, taiteen vapauden vihollisia ovat sääntöjen rikkomisen vastustajat, sillä kieli on speaktaakkelin perustavin ylläpitäjä. Vaikka speaktaakkeli on irrationaalinen fragmenttien verkosto, sitä vastaan kapinoiminen näyttää helposti vielä järjettömämmältä, koska ”speaktaakkelin kieli” on ainoa kieli, jota kapinoija osaa (Debord 1990, 30–31). Elokuvaakin on näin ollen pyrittävä häiritsemään speaktaakkelin omin keinoin, koska muu ei ole mahdollista. Debord on saanut huomata kapinointinsa ”järjettömyyden”, sillä hänet on sivuutettu niin elokuvateoreettikkona kuin avantgarde-elokuvan tekijänä.¹²⁵ Syynä lienee se, että Debord jättäytyi tietoisesti instituutioiden ja hyljeksimänsä akateemisen maailman ulkopuolelle eikä lähtenyt mukaan välittömään julkiseen dialogiin esimerkiksi elokuvan ideologisuudesta tai merkityksestä speaktaakkelin yhteiskunnassa. *Speaktaakkelin yhteiskunnan* suomenkielisen painoksen esipuheessa Jussi Vähämäki (2005, 7) pitää syynä ymmärryksen puutetta, sillä Debord ”puhuu suoraan ja selvästi siitä kurjuudesta ja alennustilasta, johon nykyinen (talous)uskontomme ja sen luoma speaktaakkelin yhteiskunta ovat saattaneet elämämme ja toimintamme. Tämän suoruden vuoksi niiden, jotka ovat alistuneet elämään valheessa ja kurjuudessa, on vaikea ymmärtää tätä teosta”.

Giorgio Agamben (2002, 315) korostaa Debordin merkitystä montaasin, elokuvan kerronnan perustan, ehtojen eli *toiston* (repetition) ja *pysäyttämisen* (stoppage) esiin nostajana.¹²⁶ Montaasi tarkoittaa siis sekä erottamista että yhdistämistä. Detournaukselle läheisesti toisto ei kuitenkaan tarkoita saman uudelleen esittämistä, vaan vanhan jo olemassa olevan tekemistä mahdolliseksi jonakin uutena. Toisto kytkeytyy muistiin ja muisti elokuvaan, sillä sekä muisti että elokuva voivat tehdä ”todesta mahdollista ja mahdollisesta totta”. (ibid., 316.) Siinä, missä toisto viittaa uuden mahdollisuuden, pysäyttäminen viittaa tuhon tai ainakin vastustamisen

mahdollisuuteen, sillä toiston ja pysäytyksen vaihtelussa väline tekee itsensä näkyväksi (ibid., 318).

Elokuvassa keskeisiä detournaamisen keinoja ovat montaasin lisäksi mistä tahansa visuaalisesta kulttuurista lainatut kuvat ja kaikenlaiset sitaatit, kuvia kommentoiva voice-over-kerronta sekä kuvan ja äänen ristiriitainen suhde. Kaikki mainitut keinot liittyvät epäjatkuvuuden tuottamiseen. Speaktaakkelin kritiikille sopivaa on varsinkin kulutuskulttuurin keskeisten tuotteiden, mainosten detournaava kommentoiminen. Yksi ääritapaus on mainosmaailman kehystämä *Kesäkapina* (1970), jonka kerronnan osiksi on kaapattu esimerkiksi kello-, särkylääke- ja imurimainoksia. Greil Marcusin (1990, 188) mukaan tällainen toisiinsa liittymättömien – tai ainakin siltä näyttävien – asioiden kytkeminen toisiinsa on 1900-luvun modernistisen taiteen keskeinen menettelytapa.

1950-luvun loppupuolella Debord (1958) kohdisti kritiikkinsä jälleen säännellyn elokuvan normeja vastaan. Hän pitää elokuvaa ”yhteiskuntamme keskeisenä taiteena” ja vastustaa sen monipuolisten mahdollisuuksien rajoittamista pelkkään passivoivaan ja eroa vahvistavaan klassiseen kerrontamuotoon, joka tyypistää katsojat pelkiksi kuluttajiksi. Debordille speaktaakkelin perustassa oleva erottaminen on syy myös sille, miksi luokkatietoisuuden tunteminen ei enää ole ollut mahdollista (vrt. Debord 2005, § 72). Integroidussa speaktaakkelissa me kuulumme kaikki samaan speaktaakkelia ylläpitävään luokkaan, joka on *kuluttaja*.

Päämaaelokuvassa erottamista ylläpitävät väärän tietoisuuden kuvat sekä pyrkimys rajata kerronnassa voiton maksimoimiselle epämiellyttävä ylijäämä kuvan ulkopuolelle. Mahdollisuuksien tietoinen pois sulkeminen viittaa siihen, että on olemassa jotain, mitä elokuva ei voi representoimalla leimata. Näin speaktaakkelin yhteiskunnassa representoimattomuus, näkymättömäksi jääminen, ilmenemättömyys, voi olla positiivista, jos se tarkoittaa ”esineellistämistä kieltäytymistä” (Beller 2006, 194). Toisaalta ilmenevästä vaativassa speaktaakkelissa representoimatta jääminen tarkoittaa myös olemattomuutta, sillä Debordia seuraten speaktaakkeli on ainoa mahdollinen olemassaolon ulottuvuus. Loputtomassa voi-

tontavoittelun kierrossaan päämaelokuva on sulkeva, tukahduttava taidemuoto.¹²⁷ Sigmund Freudiin viitaten Beller (ibid. 195) vertaa päämaelokuvan systeemiä mielihyvä- ja todellisuusperiaatteen suhteeseen, jossa todellisuusperiaate kerronnallisista strategioista ja konventioista sääntelee mielihyvää. Tästä seuraa, että jos päämaelokuva pyrkii sulkemaan konstruoimastaan maailmasta koherenssia häiritsevän ylijäämän, niin ylijäämän tuottaminen voisi olla keino horjuttaa elokuvallista speaktaakkelia.

Bellerin ajatus on läheinen Peter Wollenin (1986, 127) 1970-luvun alussa esittämälle näkemykselle todellisuus- ja mielihyväperiaatteen toiminnasta, johon Wollen viittaa tarkastellessaan Godardin vasta-elokuvan periaatteita. Wollen liittyy todellisuusperiaatteen selviytymiseen, ja siksi se on hierarkiassa mielihyvän yläpuolella erityisesti ”vallankumouksellisessa tilanteessa”. Sen sijaan tilanteessa, jossa selviytyminen ei tuota ongelmaa, todellisuus- ja mielihyväperiaate asettuvat vastakkain. Muutos lähtee mielihyväsistä, sillä todellisuusperiaate on perustaltaan sopeutuvainen. Tämä ei kuitenkaan tarkoita sitä, että kaikki käy. Situationistien käsitettä käyttäen voi todeta, että todellisuusperiaate auttaa *rekuperoimaan*. Speaktaakkelin totaalisuudessa rekuperaatiokin koskee potentiaalisesti kaikkea ja kaikkia. Se on pääomavallan vallitsevaa järjestystä ja jatkuvuutta ylläpitävää toimintaa, joka tarkoittaa suosituiksi nousseiden poikkeavien ja/tai vastustavien teosten ja tyylien kuoliaksi syleilemistä ja saattamista speaktaakkelin piirissä kiertoon uusiin kääreisiin pakattuna. Rekuperaatio on oleellinen osa kapitalistista kiertoa, vapauden muuttamista hallinnaksi (ks. Beller 2006, 28), aiemman ajatuksen kääntämistä vastakkaiseksi ja käännöksen myymistä kuluttajalle näennäisesti uudessa, kiiltävässä kuoressa (ks. Plant 2001, 335–336; Pyhtilä 2005, 55–59).

Lasisydän on rekuperaation näkökulmasta mielenkiintoinen esimerkki siksi, että se on elokuva, joka tarinan tasolla palautetaan jatkuvuuden vaatimiin rajoihin, mutta muodon (epilogi ja henkilön katse kameraan) tasolla jätetään ainakin osin avoimeksi. Se oli vuonna 1959 erilainen, riippumaton ja siten ”yksinäinen” elokuva, josta oli helppo vaieta, koska se ei saanut paljon yleisöä. Hork-

heimerin ja Adornon (2008, 176) rekuperaatiota muistuttavan ajatuksen mukaan ”vastarannankiiski” pärjää vain osana kokonaisuutta: ”Kun kulttuuriteollisuus on pannut merkille hänen eroavuutensa, hän kuuluu perheeseen yhtä lailla kuin maareformin toteuttaja kapitalismiin. Todellisuudentajuisesta kapinasta tulee alaa uusilla ideoilla rikastuttavien tavaramerkki.” Vaikka *Lasisydäntä* ei rekuperoitu aallonpohjassa olevaa suomalaista elokuvateollisuutta rikastuttavaksi tavaramerkiksi, se on suomalaisen elokuvan historiassa kapinallinen siirtymäelokuva, joka käy keskustelua fiktion ja sen tuotannon välissä.

Elokuvassa ylijäämä ei olekaan tavatonta, päinvastoin, sillä jokainen elokuva sisältää ylijäämää – ainakin suhteessa klassisen elokuvan jatkuvuuteen, joka on määritelty dominantiksi. 1940-luvun lopun italialaisesta neorealismista lähtien avoimuuden ja moniselitteisyyden konventiota on pidetty ”todellisempana” kuin ennustettavan kerronnan Hollywood-elokuvaa (Thompson 1988, 228). Selvärajaisten merkitysten puuttumista voi tarkastella koherenssin hajottamisena, mutta ei yksiselitteisesti, sillä jos esimerkiksi monitulkintaisesta, häiritsevän elliptisestä kerronnasta tulee rakenteellinen strategia, siitä voi myös tulla yhtä sitova kuin jatkuvuusleikkauksesta. Road-elokuva on lähtökohtaisesti vastustava, mutta myös konventionaalinen siinä missä mikä tahansa genre. Siitä huolimatta se tapaa päätyä kerronnan diskurssin luomaan ylijäämään, jonka voi tulkita viittaavan tietoisuuteen elokuvan oman rakentumisen ehdoista.

Elokuvassaan *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unite de temps* (*On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time*, 1959) Debord (2003a, 23) vaatii arjen vapauttamista vieraannuttavien kommunikaatiomuotojen vallasta ja tuhoamaan erityisesti pysähtyneisyyttä ylläpitävän elokuvan, jossa tekijä saa ”iloisesti ilmaista omaa nöyrää, orjamaista asennettaan”. Yhdessä Pierre Canjeursin kanssa Debord (1981, 308) kirjoittaa vuotta myöhemmin, että ”[v]allankumouksellisia taiteilijoita ovat ne, jotka vaativat interventioita sekä ne, jotka ovat itse häirinneet ja hajottaneet speaktaakkelia”. Muutosta ja tietynlai-

sen elokuvan tuhoa vaati – paikoin melko debordlaisin sanankään-
tein – Suomessa pari vuotta Debordin jälkeen Jörn Donner (1961,
57), joka kirjoittaa kuulleen näyttelijöiltä ja ohjaajilta, että ”[e]i
ole innostavaa tehdä suomalaista elokuvaa, sillä yksinkertaisuuden
spektaakkeliin osallistuminen ei ole ikinä innoittavaa”. Elokuvante-
kijöistä Matti Kassila osoitti *Lasisydämellään* (1959) kykyä spek-
taakkelin häirintään sekä halua yrittää irtaantua Debordin mainitse-
masta ”orjan asenteesta” tuottamalla elokuvansa itse.

Elokuvan *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978) mu-
kaan elokuvan tulee aktivoida katsojia.¹²⁸ Vaatimus ei ole norma-
tiivisessa teoriassa eikä Debordilla itselläänkään¹²⁹ uusi. Debord
(2003a, 143) vastustaa kaupallista elokuvaa, joka on ”suunnitel-
tu olemaan sanomatta mitään” ja jonka ainoa tarkoitus on tarjota
”tylsyydestä paenneelle heijastus samasta tylsyydestä”. Syynä hän
pitää yhteiskuntaa, joka on alistanut elokuvan (ibid., 145). Näke-
mys paljastaa spektaakkelia ylläpitävän ja voimistavan kehän: yh-
teiskunta tekee elokuvasta sellaisen, jollaisena sen näemme, ja me,
”yhteiskunta”, havaitsemme maailman elokuvallisin mieleemme
juurtunein tavoin. Debord on Jean-Louis Baudryn (1986, 286–298)
kanssa samaa mieltä siitä, että elokuvan *apparaatti* tuottaa valta-
ideologian määrittämää korviketta, mutta Debordin mukaan eloku-
van tuhoaminen ei tarkoita sitä, että myös elokuvan koneisto pitäisi
tuhota: tuhottava on vain pääoman determinoima tapa, jolla eloku-
va on typistetty kertomaan tarinoita.¹³⁰ Oli siis anastettava elokuva
uudenlaiseen käyttöön ja pyrittävä siten kumoukseen totunnaisten
kuvien kulutuksen johdattelemassa arkielämässä (vrt. Crano 2006).
Niinpä jos apparaattia ei ole syyttämisen, niin pääomaelokuvan
vaatimukseen sopimattoman, vastustavan elokuvan tekeminen – tai
ainakin sellaisen osoittaminen – on mahdollista (vrt. Levin, 1991,
75). Sen osoittaa yhdellä tavalla myös road-elokuva.

Lukácsin (1967, 14) mukaan talouden järjestyksen ylläpitämän
illusion tuhoamalla voi tuhota samassa esineellistymisen ja tarjota
mahdollisuuden tietoon todellisuudesta. Debord (2005 § 218–219)
voisi viitata Lukácsiin vaatiessaan rikkomaan vallitsevaa katso-
jaa lapsellistavan¹³¹, passivoivan, ”yleistetyn autismin” järjestystä,

vaikka speaktaakkelin vieraantunein keinoin rikkominen ei mahdollista olekaan. Esimerkiksi *Lasisydäntä* voi pitää tekoajassaan riippumattomana ja rakentumisensa luonnetta käsittelevänä vastustavana elokuvana. Sen metafiktiivisyys on kuitenkin allegorista ja siten erityistä tulkintaa vaativaa, minkä vuoksi sitä ei voi pitää speaktaakkelin verhon repijänä ja siten olemassaolon todellista luonnetta osoittavana.

Canjeurs ja Debord (1981, 307–308) esittivät vuonna 1960, että ihmisten väliset suhteet ovat työn ulkopuolella pääasiassa speaktaakkelivälitteisiä.¹³² He näkivät vapaa-aikana tekijöiden ja katsojien suhteen toisinnoksena työajan hierarkkisesta johtajan ja työntekijän suhteesta. Rinnastus tekee speaktaakkelin ja katsojan suhteesta keskeisen kapitalistisen järjestyksen ylläpitäjän. *Speaktaakkelin yhteiskunnan* avausteesissään Debord (2005, § 1) laajentaa näkemyksen totaaliseksi koskemaan olemassaoloa, jossa kaikki on muuttunut representaatiovälitteiseksi: ”Yhteiskunnissa, joissa nykyaikaiset tuotanto-olosuhteet vallitsevat, näyttäytyy kaikki elämä suunnattomana speaktaakkelien kasautumana. Kaikki aiemmin välittömästi eletty on etäänäntynyt representaatioksi.” Debordin (ibid., § 26) ajatus siitä, että talouden erottamiseen ja määrän palvontaan perustuvan järjestelmän voittokulku on proletaaristanut koko maailman, muistuttaa Lukácsin (1967, 91) väitettä, jonka mukaan Marxin esittämä työläisen esineellistymiskohtalo on muuttunut koko yhteiskunnan kohtaloksi. Tällaiseen totalisuuteen viittaa myös Sadie Plant (2001, 333), joka korostaa speaktaakkelin alistavan valtaansa jokaisen. Enää olennaista alistumisessa ei kuitenkaan ole luokka, vaan integroidun speaktaakkelin kulutukseen liittyvä fragmentaarisuuden totalitarismi.

Fragmentaarisuuden totalitarismin vie pidemmälle Jonathan Beller, joka toteaa heti teoksensa *The Cinematic Mode of Production: Attention Economy and the Society of the Spectacle* (2006) ensimmäisellä sivulla, että ”kuvalliset funktiot ovat limittyneet osaksi havaintoamme”. Beller (ibid., 10; 14) viittaa länsimaiseen käytäntöön, jossa visuaalisuus ja kuvallisuus ovat välttämätön ja olennainen osa talouden liikettä. Tämän näkemyksen mukaan pääoma

liikkuu kuvana ja kuvassa niin, että pääomatuotanto on kytkeytynyt oleellisesti *huomion herättämiseen*.

Havainnon elokuvallistuminen kytkeytyy toistoon ja pysäytykseen, jonka alkuna Beller pitää 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla ja 1910-luvun alkupuolella teollisuudessa (Fordin autotehtaat) käyttöön otetun liukuhihnan logiikkaa. Toisto ja pysäytys viittaavat montaasiin, jota Beller (2006, 9) pitää tavaran fetissiluonteen perustana. Ajatusta tukee Sean Cubittin (2004, 55) näkemys, jonka mukaan elokuvasta tuli tavarafetisismiä silloin, kun siihen ilmestyi katsojan ajallis-tilallista kokemusta kontrolloiva leikkaus. Liukuhihnan liikkeestä Beller (2006, 9–10) vetää paraleelin paitsi varhaisen elokuvan montaasiin niin myös näköaistiin. Tässä mielessä elokuvan voi siis nähdä seuraavan liukuhihnaa, jonka pysäytyksen ja toiston perustan se siirsi havaintoon ja tietoisuuteen.¹³³ Frankfurtin koulukunnan ja Debordin kaiuin Beller (ibid., 209) toteaa tämän johtaneen tilanteeseen, jossa elokuva pidentää työpäivää käyttämällä katsojien aisteja, toisin sanoen huomiokykyä, tavaroiden kierron väylänä. Kun elokuvallisuuden totaalisuutta seuraten tavarasta tulee kuva ja katsojasta työläinen, vaihtoehtoinen aika ja tila supistuvat minimiin ja vapaus tuotannosta tai talouden kierrosta ylipäättään typistyy näennäiseksi. Siksi, jos haluamme edes hetkellisesti päästä irti talouden vaatimuksista, näkemisen totunnaisia tapoja olisi häiritävä.

Usein toistetun näkemyksen mukaan elokuva on aina ideologista siksi, että se on välttämättä osa talousjärjestelmää (esim. Comolli & Narboni 1992, 684). Koska speaktaakkeli on nimenomaan taloutta, se liittyy erityisen otollisesti elokuvaan ja tekniseen kehitykseen (Debord 1990, 3; 11–12). Speaktaakkelin järjestykselle onkin ominaista teknologinen determinismi, erilaisten teknologisten keinojen ja vempaimien jatkuva, vääjäämättömältä ja melkein pä omaehtoiselta tuntuva uudistuminen. Kun tarkastellaan elokuvaa speaktaakkelin osana ja ylläpitäjänä, teknologian muutoksilla on siis oma painava merkityksensä. On esimerkiksi esitetty, että digitaalisuuden myötä hämmästyttämisen kumuloituva prosessi on johtanut siihen, että kyetäkseen edelleen hämmästyttämään elokuvan on tois-

tuvasti hukutettava katsoja erilaisiin efekteihin (Dixon 1998, 7; 23; 32). Road-elokuva ei toimi näin, vaikka teknologian vaikutus kerrottatyylin muutoksessa näkyikin (esim. *Lasisydämen* ja *Game Overin* välisestä erosta ks. ensimmäisen luvun loppu). Näin voisi olla juuri siitä syystä, että road-elokuvan ydintä on juuri spehtaakkelin vastustaminen.

On myös väitetty, että suosittuna ja suurina taloudellisia satsauksia vaativana viihde- ja taidemuotona elokuva on spehtaakkelivälineistä kaikkein strategisin siksi, että se voi analysoida omaa olemustaan ilman pelkoa siitä, että se tulisi samalla vähätelleeksi itseään (Cubitt 2004, 3). Päämaaelokuvassakin road-elokuvan vastustuksesta ja mahdollisesta muutoshakuisuudesta nouseva meta-fiktiivinen luonne on tästä yksi esimerkki.

Ideologiakriittisestä näkökulmasta spehtaakkelia on vastustettu siihen liitetyn sovinnastavan, passivoivan voiman takia (esim. Horkheimer & Adorno 2008; Comolli & Narboni 1992; Debord 2003a, 33–37; 143–146). *Tappajahaista* (*The Jaws*, Steven Spielberg, 1975) kirjoittaessaan Philip Kolker (2000, 324–325) lausuu julki keskeisen spehtaakkelin vastustamisen syyn: spehtaakkelielokuvassa pääsylipun vastineeksi saadaan taantumuksellisia, tunteisiin vetoavia kuvia matkalla vaaraan, jonka kerrontaan tuttuutta ja yhdenmukaisuutta tuovat konventiot tekevät vaarattomaksi. Horkheimer ja Adorno (2008, 168) ilmaisivat saman runsas viisikymmentä vuotta aiemmin kulttuuriteollisuuden yhdenmukaistavia kliiseitä ruotiessaan seuraavasti: ”Elokuvasta näkee yleensä jo heti alkuun, kuinka se päättyy, kuka palkitaan, ketä rangaistaan ja kenen osana on unhon helma.”

Hyvä kotimainen road-esimerkki on 1960-luvun alussa vanhan elokuvateollisuuden piirissä tehty *Tyttö ja hatu* (Aarne Tarkas, 1961). Siinä Mirja (Pirkko Mannola) lähtee kotoaan ”vaikka maailman ääriin” sen jälkeen, kun äiti on pyytänyt häntä jälleen kerran tekemään kotitöitä. Mirjan lähtö voisi olla emansipatorinen hetki, kuten tielle lähteminen road-elokuvassa usein on, mutta sen vesittää näyttelemisen ja kuvaamisen teatraalinen, karrikoiva komediaalinen tyyli, joka käy ilmi ennen Mirjan lähtöä kuva-vastakuvin esitetyssä dialogissa (kuvat 37–38).



Kuvat 37–38. *Tyttö ja hattu* (1961). Kuva–vastakuva-konventio Mirjan ja äidin keskustelussa.

MIRJA: Ehkä nyt äiti näet tyttäresi viimeisen kerran. (Käännytty liioittelun kannoillaan ja lähtee.)

ÄITI: Aamiainen on tunnin kuluttua. Muistahan tulla siksi takaisin maailman ääristä.

Omasta ohjaajan roolistaan teollisessa elokuvatuotannossa Tarkas totesi *Monalisa*-lehdelle vuonna 1967 seuraavasti: ”Toimin tuottajien senhetkisten mielialojen mukaan. Oli vain harvoja elokuvia, joista itse innostuin. Kun rattaat pyörivät liian nopeasti, ne vioittuvat” (Uusitalo 2006, 160). Lausunto kuvaa hyvin *Tytön ja hattun* suhdetta speaktaakkelin tuotantokeskeisyyteen ja väitettyyn tasapäistävyyteen. Siihen voisi viitata myös Pirkko Mannolan muistelmissaan Mirjan irtaantumismatkasta käyttämä ilmaus ”päiväkävely” (Lampela 2005, 177), johon ei tunnu liittyvän edes siementä siitä vastustuksesta, joka on ominaista road-elokuvalle.

Tyttö ja hatu on esimerkki siitä, että elokuvan valintojen ja niihin vaikuttavien kehystysten kokonaisuus asettaa vastaanottajan sellaiseen rakennettuun katsojaposition, josta asioiden esitystapa ja tarjottu näkymä tuntuvat luonnollisilta ja jopa oikeilta. Näin ajateltuna elokuvallisen ja yleensä kulttuurisen esittämisen ideologisuus liittyy jatkuvuuteen, vallitsevan yhteiskunnallisen ja kulttuurisen tilan ylläpitoon. Kulttuurissa juuri kerronta on yksi keskeisimpiä tapoja tuottaa jatkuvuutta ja merkityksen eheyttä. Heath (1976, 85) käyttää katsojan positioinnista ja yhtenäisestä tai yhtenäistävää subjektin konstruoinnista ilmausta ”trikkiefekti”. Tuo illuusio on juuri se, minkä Debord haluaa murtaa ja tuhota, jotta jonkinlainen herääminen ja toisin näkeminen voisi tulla mahdolliseksi.

Speaktaakkelin valheellisen eheyden, näennäisesti yhdistävän erottamisen paljastamiseksi Debord (2005, § 204) vaatii elokuvan lisäksi myös kriittiseltä teorialta ristiriidan kieltä. Se ei ole vallitsevan tyylin negaatiota vaan negaation tyyliä, ja sen pääasiallinen keino, detournaaminen, on ”anti-ideologian virtaava kieli”, rakenteesseen kohdistuvaa väkivaltaa (ibid., § 208–209), jota tarvitaan siksi, että ”[r]akenne on nykyhetken vallan tytär” (ibid., 202). On kuitenkin muistettava, että jonkinlaisesta ideologiasta – tai ideologian muodostamiseen vapauttavasta – on kyse myös silloin, kun vallit-

sevaa tilaa tai säännöstöä yritetään horjuttaa. Kulttuuristen esitystapojen ideologisuus ja puolen valitseminen korostuvat erityisesti yhteiskunnallisissa murrosvaiheissa (esim. Grant 2007, 29–30), mutta väitän, että se on oleellista yhteisöstä pois lähtemisen vuoksi road-elokuvassa aina – riippumatta siitä, miten elokuva päättyy.

Road-elokuvaa voi irtaantumisen ja jonkin paremman tavoittelemisen kuvauksena pitää elokuvien mikrotason spektakulaarisista representaatioista huolimatta speaktaakkelin makrotasoa kyseenalaistavana genrenä. Tämä lähtökohta voi elokuvassa kääntyä nopeastikin progressiivisesta taantumukselliseksi. Yksi usein taantumuksellisenä pidetty piirre on menneisyyteen kurkottava nostalgia. Se sopii speaktaakkelin totalitaarisen järjestyksen yhteydessä tarkasteltavaksi siksin, että sitä on pidetty ”melankolisten tutkijoiden”, kuten Frankfurtin koulukunnan ja sen seuraajien, siis myös Debor-din, ajattelua kehystävänä eetosena (Stauth & Turner 1988, 509).

Seuraavassa, uudelle tielle kääntyvässä luvussa tarkastelen nostalgiaa speaktaakkelin ylläpitäjänä ja kyseenalaistajana. Lähestyn nostalgiaa road-elokuvan henkilöiden maailmassa olemista kuvavana ja ohjaavana tekijänä sekä yhtenä mahdollisena speaktaakkelin ylläpitäjänä että sen oletusten kriittisenä neuvottelijana.

TIELLÄ TAAS: NOSTALGIA VAPAUDESTA

Elokuvan *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (Aki Kaurismäki, 1993) alkutekstijakson vauhtia huokuvissa, liikkuvalla kameralla kuvatuissa otoksissa miehet kyyditsevät naisia moottoripyörillään, jollaisia ei enää näe liikenteessä. Naiset istuvat kyydissä mekko yllään, hui-vi päässään, vinottain molemmat jalat moottoripyörän samalla puolella. Elokuva sijoittuu menneisyyteen, johonkin 1960-luvun puoliväliin, ja sitä tuntuu alusta lähtien määrittävän jonkinlainen nostalgia.

Tässä luvussa lähestyn nostalgiaa yhtenä speaktaakkelin ylläpitäjänä. Tarkastelen nostalgian funktioita kolmen road-elokuvan kerromnassa. 1970- ja 1980-luvun vaihteen yhteiskunnalliseen keskusteluun osallistunut *Syöksykierre* (1981), sukupuolirooleihin liittyviä oletuksia ja naisen oman kertomuksen mahdollisuutta neuvotteleva *Neitoperho* (1997) sekä vuosituhannen vaihdetta seurannut *Menolippu Mombasaan* (2002) ehdottavat kaikki omalla tavallaan päähenkilöidensä maailmassa olemisen ongelmallisuuden selitykseksi, helpottamiseksi tai ratkaisemiseksi nostalgiaa. Aluksi tarkastelen nostalgian kehyksiä ja esitän, miksi se voi toimia road-elokuvan tulkinnan työkaluna.

Nostalgia speaktaakkelin ylläpitäjänä

Nykyään nostalgiaa puhuminen on niin yleistä, että sen alkuperäinen merkitys on hämärtynyt. Usein yksinkertaisena selityskäsitteenä käytetty nostalgia on alkujaan lääketieteen termi. Vuonna 1688 sveitsiläinen lääkäri Johannes Hofer yhdisti kreikan sanat *nostos* (kotiinpaluu) ja *algos* (tuska) ja viittasi luomallaan neologismilla sveitsiläisten lähetyssaarnaajien kokemaan koti-ikävään, jonka oireita olivat muun muassa epätoivo, melankolia, äärioloihin heittelevät tunteet, itkukohtaukset, anoreksia, yleinen riutuneisuus ja itsemurhayritykset (Felski 1995, 40; ks. myös Starobinski & Kemp 1966, 84–85; Sedikides et al. 2008, 304).

Ajan kuluessa nostalgian merkitys muuttui. 1700-luvulla sillä tarkoitettiin sairautta, joka ilmeni äärimmäisenä kiintymyksenä kaukaiseen kotimaahan, ja saman vuosisadan lopussa sillä viitattiin patologiseen kiintymykseen mihin tahansa kaukana olevaan paikkaan. 1800-luvun jälkipuoliskolla nostalgiaa ei enää diagnosoitu sairaudeksi, mihin vaikutti erityisesti se, että aiemmin jotkut sen oireina pidetyt, kuten melankolia ja depressio, saivat oman nimityksensä. (Natali 2005, ei sivun.) Nostalgia viittasi aluksi (koti)paikkaan, mutta jo 1700-luvun lopussa Immanuel Kant (ibid.) tarkoitti nostalgialla pikemminkin kaipuuta aikaan. Nostalgialla on siis jo yli kaksisataa vuotta viitattu kaipuuseen, joka kohdistuu sekä kaukana olevaan paikkaan että johonkin toiseen aikaan.

Nostalgian käsitteen merkitystä tarkasteltaessa on erotettava sen käyttäminen arkikielessä ja tutkimuksessa. Arkikielessä nostalgialla viitataan yleisesti menneisyyden kaipuuseen, joka nousee jonkun esineen, asian tai tapahtuman herättämästä tunteesta. Tällä perusteella nostalgiseksi voi tulkita ja sanoa melkein mitä tahansa. Populaarikulttuurin tutkimuksessa nostalgiaa on käytetty sekä tulkinnallisena selityksenä että kysymyksiä ja näkökulmia herättävänä metatasona. Selityksenä nostalgia viittaa jonkinlaiseen tekstuaalisen tason ja ajan hengen yhteisvaikutuksesta nousevaan tunteeseen. Näkemys kytkeytyy ajatukseen populaarikulttuurin ritualistisuudesta, jonka mukaan kulttuurin murroskohdassa esimerkiksi jotakin elokuvaa voidaan tulkita kyseisen murroksen käsittelijäksi. Näin nostalgiaa on pidetty sekä yksilöllisenä että kollektiivisena terapoinnin keinona (ks. esim. Hietala 1996, 118–130).

Toisen näkemyksen mukaan nostalgia on metataso, joka ei selitä vaan ennen muuta pakottaa kysymään. Selitysvoiman sijaan nostalgiadiskurssi on siis kohteiden merkityksiä ja vaikutuksia koskeva kysymys (Koivunen 2000, 345). Se koskee kulttuurisia rakenteita ja niiden vaikutuksia, minkä vuoksi *mitä*-kysymyksen sijaan on tärkeämpi kysyä *miksi*. Tästä kriittisemmästä näkökulmasta nostalgian selitysvoima nähdään ongelmalliseksi kolmesta toisiinsa kytkeytyvästä syystä. Ensiksi nostalgiaselitys liittää elokuvan osaksi laajempaa ilmiötä niin, että yksilöllinen ja kollektiivinen historia

liukuvat päällekkäin, mikä pönkittää illuusiota kansallisesta yhteisyydestä. Toiseksi nostalgia näyttäytyy ajallisesti epämääräisenä, sillä samaan aikaan, kun se kytketään tiettyyn yhteiskunnalliseen murrokseen, se näyttäytyy myös ajattomana. Kolmanneksi ongelmallista on nostalgian uusintama sukupuolijärjestys, jossa on aina kyse ”mieslapsen liikkeestä kohti kotia, kahvipöytää ja äidin kohtua”. (Koivunen 2000, 342–345.) Road-elokuvan irtaantumisen kannalta erityisen kiinnostava on ajatus ”yhtenäisestä kansasta” ja liikkeen suunnasta, sillä luulisi, että liike kotiin ei sovi road-elokuvan vastustushenkisyyteen.

Anu Koivusen tapaan Yrjö Heinonenkaan (2005, 285) ei pidä nostalgiaa selityksenä, mutta hän ei pidä sitä myöskään kysymyksenä. Beatlesin ”Penny Lanen” eri versioiden¹³⁴ reseptiohistoriaa käsittelevässä artikkelissaan nostalgia on hänelle kulttuurista ilmiötä kuvaava käsite, joka määrittyy sekä teoreettisesti että empiirisesti. Heinonen pyrkii selvittämään nostalgiaa *sukupolven* käsitteellä. J.P. Roosiin viitaten hän tarkastelee sukupolvea ihmisryhmänä, jota yhdistävät samankaltaiset kokemukset ja ajallisesti yhtenäinen kulttuuritausta (ibid. 286; ks. Roos 1988, 25). Suurten ikäluokkien (1945–1949 syntyneiden) kokemuksiin keskittymällä Heinonen kiinnittää huomionsa yksilöiden ja kollektiivien historioiden päällekkäin liukumiseen sekä ”tapahtumien ja niiden kokemisen spesifiin historiallisuuteen”. Nostalgian voi nähdä näin, mutta sen määrittämisessä sukupolvikokemukseksi on se vaara, että nostalgian luonne konstruoituna kokemuksena unohtuu.

Oma lähtökohtani eroaa sekä selitysnäkökulman ritualistisuudesta että Koivusen ja Heinosen lähestymistavasta. Näin on ensin siksi, että vaikka tarkastelen elokuvia suhteessa niiden tekoajan yhteiskuntaan, en ota kontekstia annettuna, vaan elokuvasta nousevana ehdotuksena. En siis tässäkään luvussa pyri varsinaisesti tarkastelemaan sitä, miten elokuvat representoivat sitä yhteiskuntaa ja kulttuuria, jossa ne on tehty. Sen sijaan ajattelen elokuvien itsensä kertovan, mitkä elokuvan ulkopuolelta tulevat kehystykset ovat tien alun, tien ja tien pään tulkinnassa hyödyllisiä. Toiseksi näkökulmani eroaa Koivusen ja Heinosen lähestymistavasta perustal-

taan myös siksi, että en tarkastele nostalgiaa suoranaisesti vastaanoton näkökulmasta, vaan ensisijassa elokuvan ”tekstuaalisena” piirteenä, joka kehystää kulkijan liikettä elokuvan diegesiksessä. Slavoj Žižekin (1991, 112–114) tapaan pidän nostalgiaa katsomisen tapana, jossa oma katseemme suhteutuu kuvaan sisäänkirjoitettuihin aikalaiskatseisiin. Tällöin nostalgia liittyy välttämättä myös tulkitsemiseen, sillä se kurottautuu kohti tekoajan yhteiskuntaa ja on nimenomaan keino käsitellä nykyisyyttä. Niinpä vaikka en tarkastele nostalgiaa ensisijassa vastaanoton näkökulmasta, en kuitenkaan voi sulkea vastaanottoa tarkastelun ulkopuolelle, sillä elokuvaa (ja niin muodoin elokuvatutkimustakaan) ei olisi ilman katsojaa. Tekstuaalisuus on minulle ”välialue”, sillä se ei hylkää täysin nostalgian selitysnäkökulmaa eikä nostalgian metatasoluonnetta.

Elokuvan kulkijan matkaa kehystävänä tai johdattelevana kerronnan elementtinä nostalgiassa on kiinnostavaa sen suhde ideologiaan. Road-elokuvien historiallisen kaaren kannalta oleellista tässä katsannossa on se, miten kulkijoiden kohtalot ja tarinoiden ratkaisut eroavat toisistaan vai pysyvätkö ne muuttumattomina vuosikymmenestä toiseen. Saman voi esittää kysymyksenä: annetaanko kulkijoiden yksilöllisyyden ja erilaisuuden toteutua elokuvan loppuun asti? Jos kulkijoiden omaehtoinen liike estetään, elokuvat antavat ymmärtää, että yhteiskunta on muuttumaton, tai että sen ainakin pitäisi olla. Siksi nostalgiaa ei pidä nähdä selityksenä, mutta kysymys tai kysymysten joukko se kyllä on. Kysymykset koskevat elokuvien kerronnan nostalgisiksi koettavien elementtien funktioita, ja niiden suhdetta genreen, speaktaakkeliin ja ideologiaan. Siis kysymykset koskevat kulkijan representaatiossa sitä, miten nostalgia elokuvassa saa kulkijan toimimaan ja päätymään tekemiinsä ratkaisuihin sekä sitä, miten ratkaisut tarjotaan katsojalle tulkittaviksi. Road-genren kontekstissa kannattaa myös kysyä, voisivatko road-elokuvat itsessään tuottaa nostalgiaa toistuvan lähtemisen rakenteensa kautta.

Normaaleista rutiineista irtaantuvien road-elokuvan kulkijoiden tarkasteluun nostalgian alkuperäinen ajatus melankoliasta, epätoivosta ja koti-ikävästä soveltuu sikäli, että nostalgiassa on perustal-

taan kyse väliaikaisesta erosta totuttuun ympäristöön (vrt. Starobinski & Kemp 1966, 84). Nostalgiaa muistuttava vire on oleellinen osa road-elokuvaa, jossa lähdetään pakoon kaupungin urbaanista kiireestä ja jämähtäneistä kuvioista uskomuksena se, että irtaantumisen seurauksena jotakin parempaa. Road-elokuvassa tielle lähtemisestä ja yhteisöstä irtaantumista voi tarkastella nostalgisena kaipauksena johonkin kadotettuun tai kulkijan vielä saavuttamattomaan. Road-elokuvassa etsinnän tilana on kaupungin ulkopuolella oleva maantie. Tien ei voi yksioikoisesti väittää olevan maaseudulla, vaikka road-elokuvassa nähtävällä tiellä maaseutuun liitettyjä piirteitä onkin. John Rennie Short (1991, 34) määrittää maaseudun menneisyyden ja nostalgian tilaksi, joka tuntuu idylliseltä, koska siellä ihmisiä ei rasita jatkuva nykyhetken moninaisissa vaatimuksissa eläminen (ks. *ibid.*, 47–48). Tie ja liike pois päin vertautuvat menneisyyteen, johon turvautuva henkilö saattaa olla esimerkiksi pako- tai karkumatkalla, mikä taas mahdollistaa kritiikin sitä kohtaan, mikä on jätetty taakse (esim. Tannock 1995, 456).

Tarkastellaanpa vielä *Pidä huivista kiinni, Tatjanan* jatkoa. Alkutekstien jälkeen näemme ensimmäisessä otoksessa ompelukoneella työskentelevän, keski-ikää lähentelevän Valton (Mato Valtonen). Ero alkutekstijakson dynaamisiin motoristikuviin on korostunut: liikkeestä on siirrytty paikallaan istuvaan mieheen, ulkoa sisälle ja tieltä kotiin. Kun kahviin addiktoitunut Valto huomaa kahvin olevan lopussa, äiti lupaa lisää kahvia ”huomenna”. Koska se ei Valtoa miellytä, hän lukitsee äitinsä ompelimon takahuoneeseen ja lähtee ulos. Tottumuksen kieltäminen saa Valton irtaantumaan työstä ja äidin vallasta.

Vaikka menneisyyteen sijoittuvat kulttuurituotteet liittyvät tavallisesti jonkinlaiseen kadotetun ajan ihannointiin, ne kertovat pääasiassa kuitenkin oman esiintymisensä hetkestä. Niinpä menneisyyteen sijoittuva *Pidä huivista kiinni, Tatjana* kertoo ensi sijassa 1990-luvun alun Suomesta. Aki Kaurismäen *Arielin* (1988) nostalgian ja tekijyyden suhdetta pohtiessaan Andrew Nestingenkin (2010, 51) toteaa, että Kaurismäelle menneisyys ei ole päämäärä vaan nimenomaan keino käsitellä nykyisyyttä.

Nostalgian ja road-elokuvan yhteydelle kiinnostavasti näyttelijä Matti Pellonpää (elokuvan Reino) sanoo *Tatjanan* ensimmäistä televisioesitystä (TV1, 5.9.1994) edeltäneessä mainoskatkelmassa kameraan katsoen:

Pidä huivista kiinni, Tatjana on ennen kaikkea elokuva eräästä aika uskomattomasta ja ainutlaatuisesta, jopa surkukupaisasta ilmiöstä, nimittäin (kröhöm) meistä suomalaisista miehistä. Niinpä se on väistämättä komedia, vähän absurdi ja ehkä vähän surumielenkin [- -].

Pidä huivista kiinni, Tatjana sijoittuu 1960-luvun puoliväliin, mutta sen kuvaus epävarmoista suomalaisista miehistä osuvammin elokuvan tekohetken, 1990-luvun alun Suomen syvään taloudelliseen lamaan, joka on merkittävä haaste ja katkos modernin talouskasvun määrittämälle kehitykselle. Modernin kehityksessä esteiden ja vaikeuksien seuraukseksi on usein kuvattu maskuliinisuuden kriisi (esim. Koivunen 2000, 334). Ajatus eteenpäin liikkumisen katkosen ja maskuliinisuuden kriisin kausaalisuhteesta kytkeytyy kysymykseen perinteisen yhteiskunnan kriisistä, joka on tavannut pönkittää hypoteesia yhtenäisestä kulttuurista (Koivunen 2000, 334). Samaan tapaan road-elokuvan genrekin on pakonomaisessa toistossaan nähty niin ongelmiin ajautuneen modernisaatiokehityksen kuin kriisissä olevan genren ja maskuliinisuuden merkkinä (Corrigan 1991, 138–140). Niin nostalgiaan kuin road-elokuvan irtiottoon nykyhetkestä liittyy siis jonkin kadotetun ja paremman eetos.

Pidä huivista kiinni, Tatjanassa Valto irtaantuu kodin ja äidin sfääristä. Mutta tuotannolle ja lineaariselle kiireelle vieraana näyttäytyneestä, naiseen liitetystä kodista, syklisyydestä, rauhasta ja luonnollisuudesta on kriisissä myös haettu turvaa. Pysähtyneisyyden ja rauhoittumisen tilana koti voi näyttäytyä nostalgisena paratiisina, niin yhteiskunnallisissa kuin yksilöllisissäkin murroksissa vaarassa olevan jatkuvuuden ja perinteen turvaajana. Esimerkiksi Veijo Hietala (1996, 124) on tulkinnut televisiosarjaa *Metso-lat* (1993–1995) suomalaisten kollektiivisena paluuna maalle äidin ”tuoksuvaan kahvipöytään” kansallisesti tärkeän kysymyksen, Euroopan Unioniin liittymisen rajalla. Kriisissä olevan kansallisuuden kertomuksessa maaseutuun liitetty nainen (äiti) merkitsee py-

syvyyttä ja luonnollisempaa menneisyyttä, teollistumista edeltäneen yhteiskunnan luonnonsyklisiä rytmejä, jotka modernin kehityksessä ovat korvautuneet kulutuksen sykleillä ja kiireellä.

Kotona äitinsä valvonnassa työskentelevä Valto pakenee tielle alistussuhteesta, jossa äiti vastaa pakottavaa tuotantojärjestyksen nykyhetkeä eikä suinkaan nostalgista menneisyyttä. Auto taas on väline, jolla mies voi paeta ja etsiä vapautta paikalleen jämähtäneeseen elämään. Tässä mielessä tie vertautuu Shortin (1991, 21) esittämään ajatukseen erämaasta, joka sosiaaliset konventiot ja rajoitukset riisumalla mahdollistaa suuremman itsetietoisuuden, ja maaseudusta (ibid. 31; 34), joka modernin yhteiskunnan uhkakuvien ilmaantuessa näyttäytyy kansallisen yhtenäisyyden, yksinkertaisuuden ja pysyvyyden määrittämäksi nostalgian kohteeksi.

Pidä huivista kiinni, Tatjanassa maskuliinisuuden kriisi näkyy Reinon (Matti Pellonpää) ja Valton (Mato Valtonen) ajelussa, jolle vasta naiset antavat päämäärän ja tarkoituksen: miehet ottavat tehtäväkseen kuljettaa rikkoutuneen linja-auton jättämä virolainen (Kati Outinen) ja neuvostoliittolainen (Kirsi Tykkyläinen) naisturisti satamaan, jotta naiset ehtivät kotiin lähtevään laivaan. Mazierska & Rascarolin (2006, 19–20) mukaan vanhan ja uuden roolin ristipaineessa kamppaileville miehille kuljeskelu on tapa selviytyä. *Tatjanassa* maskuliinisuuden kriisiä kuitenkin osoittaa se, että vasta naisten vaikutus saa miehet muuttamaan päämäärättömän ajelun päämäärätietoiseksi. Valto siis pakenee äidin hallinnasta, mutta ajautuu tielläkin naisten ohjaamaksi. Satamassa Reino ja Valto nousevat naisten jäljessä laivaan. Elokuvan lopussa Reino jää Tatjanan kanssa Viroon ja Valto palaa kotiin, jossa hän päästää äitinsä lukkojen takaa, minkä jälkeen elämä tuntuu jatkuvan irtiottoa edeltäneeseen malliin.

Valton tarinan kaari korostaa tien tarjoaman vapauden väliaikaisuutta ja siten tien luonnetta karnevalistisena tilana. Road-elokuvan kontekstissa nostalgian voi ”karnevalistisuudessaan” nähdä myös tien heterotopialuonteen vahvistajana.¹³⁵ Tien väliaikaisuuden yhdistyy myös väliaikainen mentaalinen piipahdus toisenlaisessa ajassa. Baudrillard vertaa (1992) nostalgiaa utopiaan totea-

malla, että molemmat ovat saavuttamattomina aina epätäydellisiä, mutta hän määrittelee nostalgian menneestä voimaa hakevana ajallisesti myös ”nurin käännettyksi utopiaksi”. Foucault (2000, 178–179) taas määrittelee heterotopiaa juuri vertaamalla sitä utopiaan.

Kun road-elokuvaa tarkastelee nostalgisena, se esittää positiivisen ja mahdollisesti haluttavan suhteen menneeseen. Samassa se voi kuitenkin vahvistaa heterotopian tarpeellisuutta kontrolloivan yhteiskunnan jatkuvuuden kannalta, sillä aluksi vapauden tilana näyttäytynyt tie voi muuttua matkan aikana voimakkaastikin rajoittavaksi. Näin käy *Tatjanassa*, mutta on taipumus käydä erityisesti silloin, kun matkaan lähdetään pakoon virkavaltaa tai kun kulkijan toiminta muuttuu tien päällä rikolliseksi. Tällöin tie muuttuu kriisiheterotopiasta poikkeavuusheterotopiaksi ja tien ja matkan voi tulkita vankilaksi tai jonkinlaiseksi koetilaksi, josta eheytyneet kansalainen palaa yhteisöön (vrt. Foucault 2005, 334–335). Vaikka tieltä olisi aina palattava, niin sitä ennen tie on kuitenkin tarjonnut kulkijalle tilan opetella yhteiskunnan jatkuvuuden kannalta tarpeellisia taitoja. Tie on näin tulkittuna ymmärryksen ja kasvamisen tila ja tässä mielessä perinteisen draaman kaaren mukainen. Jos kulkija palaa lähtöpaikkaan, hänen voi ajatella rikastuttavan sitä tieltä oppimillaan tiedoilla ja taidoilla, mutta toisin päin katsottuna tien välitilaan irtaantuminen osoittaa jatkuvuuden järjestyksen ideologian avaamista.

Nostalgiasa nainen ei siis edusta negatiivisesti pysähtynyttä kehitystä, vaan positiivisesti eheätä, modernin koskemattomaksi jättänyttä paratiisia (Felski 1995, 38–40). Vastaavanlainen dikotomia rakentaa myös speaktaakkelin kritiikkiä, josta on kaipuu johonkin alkuperäisempään ja suorempaan ihmisten väliseen kommunikaatioon. Esimerkiksi Martin Jay (1993, 416) näkee situationistien pitäneen yllä toivetta vallitsevan silmän vallan järjestyksen ylösalaisin kääntämisestä. Samaan viitaten Thomas Y. Levin (1991, 75) on Debordin elokuvia ja elokuvanäkemyistä tarkastellessaan tulkinut speaktaakkelin kritiikin toivoksi siitä, että dominoivan järjestyksen ulkopuolelle tunkeutuminen saattaisi sittenkin olla mahdollista. Debordin teeseissä nostalgisuuden voi ajatella osoittavan poliittis-

ta funktiota, yritystä tunkeutua kriittiseen etäisyyteen speaktaakkelin ulkopuolelle. Ongelmatonta nostalgian läsnäolo ei kuitenkaan ole.

Alastair Bonnett (2010, 148) näkee nostalgian ristiriitaisuuden häiritsevän speaktaakkelin kritiikin koherenssia, sillä nostalgia on Debordille sekä abstraktia (”rootless”) että konkreettista (”rooted”). Abstraktia nostalgiaa määrittää metafyysinen menetyksen tunne, melankolia ja vieraantuminen, joiden syyksi nähdään passiivoiva ja erottava teknologivälitteisyys. Tässä mielessä speaktaakkelin kritiikki on taistelua vallitsevan järjestyksen ylläpitoa vastaan. Speaktaakkelin kritiikissä konkreettinen nostalgia on kuitenkin subjektiivista ja viittaa jonkinlaiseen pysyvyyden kaipuuseen. Sen syyinä on joidenkin Debordille mieleisten Pariisin paikkojen katoaminen, mutta myös laajemmin pelko menetettyihin paikkoihin kytkeytyvän populaarin muistin häviämisestä (ibid., 145). Bonnett (ibid., 146) on oikeassa siinä, että speaktaakkelin kritiikki on sekä anti-nostalgista, speaktaakkelin järjestystä häiritsevää, että paikoin myös voimakasta kaihoa menneisyyteen.¹³⁶ Mutta kun Bonnett tuomitsee ristiriitaisuuden, hän myös jättää ottamatta huomioon Debordin kriittiselle teorialle asettaman vaatimuksen, jonka mukaan kriittisen teorian kielen on oltava ”ristiriidan kieltä” (Debord 2005, § 204). Vaikka ristiriitaisuuden vaatimusta pitäisi etukäteen esitetynä puolustuksena sille, että kaikki ei ehkä ole aivan koherenttia, ristiriidan voi speaktaakkelin totalisuudessa kuitenkin olettaa näkyvän yhtä hyvin suhteessa nostalgiaan.

Tielle lähteminen osoittaa road-elokuvassa halua (kaipuuta) johonkin toisaalle, toiseen aikaan tai ainakin toisenlaiseen, kiireettömämpään ajankulkuun. Yksilöllisyyttä korostavassa road-elokuvassa liike suuntautuu ulos kaupungista kohti maaseutua, jossa tiestä tulee pakopaikka modernista yhteiskunnasta karkaavalle. Jos *menneisyyteen* viittaava nostalgia vie kulkijan jonnekin toisaalle, lähtöön ja liikkeeseen sisältyy yhtä lailla ajatus utopiasta, jostain *tulevaisuudessa* siintävästä paremmasta. Kuten Linda Hutcheon (1998) toteaa, nostalgia ja utopia ovat yhteneväiset sikäli, että molempiin turvautumalla, niin eteen kuin taakse katsomalla, voi hylätä nykyhetken. Samalla tavalla road-elokuvan kulkija voi tulevai-

suuteen tai menneisyyteen katsomalla pyrkiä pääsemään eroon nykyhetken toivottomuudesta ja ahdistavuudesta.

Vaikka road-elokuvassa lähdetään pois yhteiskunnan ytimen si-doksista, nostalgian ”kotiinpaluun” ja ”tuskan” alkuperäinen merki-tys liittyy siihen myös toisensuuntaisena ja toisensisältöisenä: road-elokuvan lopussa paluu kotiin kuvataan usein pakottavana tuskal-liseksi tai ainakin hämmentäväksi (esim. *Autotytöt*, 1960; *Syöksy-kierre*, 1981; *Ajolahtö*, 1982; *Neitoperho*, 1997). Paluu kotiin voi-daan toki kuvata iloiseksi, mutta se voi siitä huolimatta johtaa epä-onnistumiseen (esim. *Lasisydän*). Tätä vasten asettuvat järjestyksen jatkuvuutta painottavat kotiinpaluuelokuvat, joissa paluu ei ideolo-gisessa mielessä tarkoita välttämättä tiettyyn paikkaan palaamista. Palata voidaan esimerkiksi kotiin vanhempien luokse (esim. *Tyt-tö ja hattu*, 1961; *Menolippu Mombasaan*, 2002) tai koulukodin ja jonkun muun yhteiskunnan kontrollitilan tuttuun, turvalliselta tun-tuvaan järjestykseen (*Punahilkka*, 1968; *Koti-ikävä*, 2005). Eloku- van rakenteessa paluulla on tarinan ratkaisutavasta nouseva symbo- linen ja ideologinen funktio.

Symbolisena paluuna nostalgia viittaa ajattelun tuskallisuuteen. Nykysuomen sanakirjan mukaan substantiivin *nostalgia* merkitys on ”menneen ikävöinti, kaiho, haikeus”. Adjektiivi *nostalginen* tar-koittaa ”kaipuuta menneeseen herättävää”, mutta se voi tarkoittaa myös ”kotimaan kaipuuta”. Elokuvallisesti jälkimmäisen merki-tyksen kiteyttää Andrei Tarkovskin *Nostalgia* (*Nostalghia*, 1983), jossa venäläinen, Italiassa matkustava runoilija potee tuskallisek-si kuvattua koti-ikävä. Kenties myös *Arvottomien* (1982) Veeran (Pirkko Hämäläinen) elokuvan lopussa pariisilaisessa kahvilassa katsojaan suuntaaman katseen voi tulkita tuskalliseksi koti-ikäväk-si. Tällöin tuskallisuus voi liittyä fyysiseen etäisyyteen kotimaasta, mutta metafiktiivisemmin ja symptomaattisemmin myös kotimaan kulttuuripolitiikkaan, joka on pakottanut lähtemään ulkomaille.

Elokuvan määrittäminen nostalgiseksi ei siis ole ongelmatonta. Yksi mahdollisuus on selittää nostalgia yhdeksi *spektaakkelin yh-teiskuntaa* ylläpitäväksi ominaisuudeksi, jolle olemme alttiita kaik-ki, koska emme pääse spektaakkelin toiston ja kierron rakenteesta

eroon. Debordin (2005, § 1) perusteisiin mukaan kaikki aiemmin suoraan koettu on muuttunut representaatioksi. Tätä seuraten Jameson (1989, 246) kuvaa menneisyyden pelkäksi ”pölyisten speaktaakkelien sarjaksi”, jossa ei niinkään ole kyse historiallisesta sisällöstä vaan pelkästä pastissimaisesta pinnan tyylistä (ibid. 240; 248). Pastissi ja pinnan korostaminen ovat postmoderniin liitettyjä määreitä, joilla Jameson (1992, 137) määrittelee marxilaisesta näkökulmastaan ”nostalgiaelokuvan” taantumukselliseksi, koska se hämärtää ”aidon” historiantajun ja tarjoaa tilalle kulutettavaksi rakennettua pseudomenneisyyttä. Näkemys on velkaa Debordille (2005, § 142), jonka mukaan historia katoaa massatuotannon jatkuvuuden, ”esineiden ajan” pintaan. Mutta mitä on tuo postmodernissa kulttuurissa kadotettu ”aito”? Voiko sellaista sanoa, kun kaikki on, Debordia seuraten, representaatiota? Siis onko joku representaatio toista aidoimpi? Jamesonin näkemys muistuttaa Debordin ja situationistien näkemystä myös siksi, että molemmista on luettavissa nostalginen kaipuu johonkin aikaisempaan, kadotettuun aikaan.

Rita Felskin (1995, 58–59) ja Andreas Huyssenin (1995, 88) mukaan on turhan yksioikoista ajatella, että nostalgia olisi erityisesti postmodernin ajan ominaisuus, kuten Jameson (1989, 247–250) esittää. Nostalgian avulla on Suomessakin selitetty populäärikulttuurin vetovoimaa jo esimerkiksi 1930-luvun *Niskavuori*-filmaisoinnin yhteydessä (Koivunen 2000). Nostalgiaa voi kuitenkin tarkastella yhtenä niin historiantajua rakentavana kuin häiritsevänäkin speaktaakkelin ylläpitäjänä.

Postmodernin kontekstissa nostalgiaa on tulkittu sekä oireeksi paon tarpeesta että keinoksi paeta sirpaloituneen kulttuurin informaatiotulvaa aikaan, jolloin asiat ja ilmiöt tuntuivat yksiselitteisempinä ymmärrettävämiltä ja maailma siten hallittavammalta. Paon tarve on voinut liittyä niin suureen yhteiskunnalliseen konfliktiin tai rakennemurrokseen kuin yksilölliseen tragediaan ja identiteetin etsintään, johon ajan yhteiskunnalliset virtaukset voivat vaikuttaa.

Linda Hutcheonin (1998) mukaan postmoderni nostalgia ei ole taantumuksellista ja vallitsevaa järjestystä pölkittävää, vaan etäi-

syöttä tuottava, ironisoiva keino tai järjestys, joka kyseenalaistaa nostalgian itsensä. Tässä mielessä esimerkiksi Kaurismäen elokuvaan liittyy Henry Baconin (2002, 92–93) mukaan oleellisesti epäjatkuvuus, ”sijoiltaan olo”, jossa Helsinki on yhtä aikaa tunnistettavissa ja tunnistamaton. Nestingen (2006, 290) korostaa, että sijoiltaan on anakronistisen tyylin ja asenteiden vuoksi myös kuvauksen kohteena oleva aika, ja siksi Kaurismäen elokuvat sanovat ironisesti aina jotain muuta kuin tarkoittavat. 1950-luvun lopun *Lasilydämen* humoristisesti oletuksia kaatava suhde maaseudun nostalgisointiin on yksi osoitus siitä, että ironiakaan ei liity pelkästään postmoderniin nostalgiaan.

Nostalgiaa voi siis sen väitetystä taantumuksellisuudesta huolimatta käyttää myös progressiivisesti. Situationistien ajattelun nostalgisia piirteitä tarkastellessaan Alastair Bonnett (1998, 24) korostaa nostalgian voivan olla myös poliittista, kun sitä käytetään vaihtoehtoiseen menneisyyden kuvien tuottamiseen. Bonnett viittaa Jennifer Ladinon (2005, ei sivun.) esittämään virallista nostalgiaa ja vastanostalgiaa (counter-nostalgia) tuottavan asenteen eroteluun, jossa vastanostalgia on refleksiivistä toisin kuin virallinen, rajaava ja totalisoiva ”pääomanostalgia”. Pääomanostalgialla viitataan Jonathan Bellerin (2006, 194) näkemykseen päämaaelokuvasta representaatiotuotannon muotona, joka pyrkii rajaamaan ylijäämän elokuvan maailman ulkopuolelle ratkaisemalla kaikki esittämänsä ongelmat ja ristiriidat elokuvan ajallis-tilallisen kokonaisuuden raameissa.

Ladino tarkastelee rajaseuturetoriikkaa kirjallisuudessa menneisyyden ja nykyisyyden uudelleen tarkasteluna. Hän esittää virallisen nostalgian paikaksi kansallispuistoja, jotka edustavat luonnon esteettiseen spektakelisointiin perustuvaa kansallista identiteettiä. Kansallispuisto muistuttaa turismia ja elokuvaa, sillä ne kaikki tuottavat ja rajaavat kohteensa tietynlaiseksi. Suomalaisessa elokuvassa kansallispuisto voisi vertautua perinnemaiseman kuvaukseen ja maiseman käyttämiseen tapahtumapaikkana. Maisema voi tulkinnassa olla merkityksellinen, sillä ei esimerkiksi ole sama, rakastelevatko nuoret 2000-luvulla tehdyssä elokuvassa autossa vai

heinäladossa. Rakastelun paikkana sekä auto että heinälato vetävät perässään toistoon perustuvan konventionaalisuuden laahusta, mutta siinä missä auto viittaa rakastelun paikkana ennen muuta amerikkalaiseen nuorisoelokuvaan, lato viittaa ”vanhan” suomalaisen elokuvan kartanoromantiikkaan. (Ks. neljännen luvun lopussa olevaa *Menolippu Mombasaan* -analyysiä.)

Vastanostalgian Ladino (ibid.) liittää tekijään, joka konventiot omiin tarkoituksiinsa anastamalla (eli detournaamalla) voi haastaa menneisyyttä ja nykyisyyttä hallitsevan järjestyksen. Vastanostalgia näyttää perinteen stereotypiaan perustuvan kehykseen monimutkaisena ja monitasoisena, ristiriitaisena ja dynaamisena paikkana tai asiana, joka jollain tavalla haastaa vallitsevan, virallisen historian.

Kun esimerkiksi perinnemaisema esitetään konventioiden vastaisesti ristiriitaiseksi, kyseessä saattaa olla vastanostalginen esitys, joka ei selitä asioita loppuun asti, vaan yllyttää tulkintoihin jättämällä argumenttien ja merkitysten muodostamisen sitovien ohjauksen ja rajausten puuttuessa katsojalle. Perinnemaiseman kannalta tällaisia elokuvia aineistossani ovat erityisesti *Lasisydän* (1959) ja *Syöksykierre* (1981). *Lasisydämässä* lähdetään etsimään edeltävää suomalaista elokuvasta tuttua Suomea, mutta havaitaan representaatioiden tarjoamat oletukset vääriksi. *Syöksykierteessä* taas lähdetään Helsingin ja Tukholman urbaanista vieraannuttavuudesta nostalgisin tuntein kohti pohjoisessa sijaitsevaa kotikylää, jonka kansallismaisemaan yhteiskunnan ja rahan valta on ylettänyt kouransa niin, että paikka ei sellaisenaan enää ole kaipaamisen arvoisen.

Sekä *Lasisydän* että *Syöksykierre* osoittavat, että road-elokuvan irtaantumista kehystää epäonnistumisen haamu, sillä valtavirran tie tapaa osoittaa kulkijan eksistentiaalisen projektin mahdolliseksi viemällä lopuksi kuolemaan tai takaisin järjestykseen, josta alussa irtaannuttiin (Stringer 1997, 165). Road-elokuvan yksi perustava piirre on matkan epäonnistumisen kuvaaminen kulkijan näkökulmasta ja toisaalta onnistuminen yhteisön ja järjestyksen näkökulmasta, mutta ei ole sama, miten liikkumiseen liitetty vapauden

mahdollisuus tai mahdottomuus esitetään. Siksi takaisin järjestykseen saattavakaan loppuratkaisu ei aina välttämättä tarkoita konservatiivista asennetta.

Vaikka road-elokuvassa epäonnistuminen koskee pääsääntöisesti niin naisia kuin miehiä, Shari Roberts (1997, 62–66) korostaa naisten kohtaavan vain epäonnistumisen mahdollisuuden siksi, että tiellä he asettuvat miehiseen rakenteeseen ja omaksuvat miehiset sukupuolikäsitykset, vaikka ymmärtäisivätkin taustaoletusten keinotekoisuuden. *Thelma ja Louisea* tarkastellessaan Alistair Daniel (1999, 178–179) esittää, että road-elokuvan yhteys lännenelokuvan väkivallan mytologiaan tekee feministisestä näkökulmasta road-elokuvasta ongelmallisen, koska siinä naisten käyttäytymisen oikeutetaan karkean miesstereotypian avulla. Vaikka näkemyksen hyväksyisi, se kuitenkin unohtaa sen, että ennemminkin juuri miesstereotypia on ongelmallinen. Koska aktiivinen nainen tiellä on epäonnistuessaankin perinteen rajoittaman representaation tiellä, hän nostaa road-elokuvan progressiivisuuden toiseen potenssiin. Sharin ajatus muistuttaa Ladinon virallisen ja vastanostalgian erotelun tapaan Jonathan Bellerin (2006, 194) pääomaelokuvaa, jossa on kyse tuotannon kontrollista totunnaisen representaation ja taloudellisen voiton maksimoimiseksi.

Ensimmäisessä suomalaisessa elokuva-aiheisessa väitöskirjassa Helge Miettunen (1948, 128) toteaa elokuvan olevan ”selluloidin nauha, joka on täytetty kuvilla, ja sillä on kaksi pääasiallista käyttötapaa: ensimmäiseksi tehdä rahaa ja toiseksi kertoa tarina.” Teollisen elokuvan ensisijainen periaate eli rahan tekeminen on Miettusen (ibid. 135) mukaan muovannut elokuvan ohjaajan työn ”opittujen ja totuttujen tapojen kertaukseksi [- -], jossa jatkuvasti toistetaan samoja muotoja”, ja se taas on määrittänyt sitä, ”millä yleisön harrastamien elokuvien juoni ja rakenne voi liikkua”. Pääomaa auktoriteettinaan pitävä elokuva siis ohjaa ja rajaa niin tekijän kuin katsojankin mahdollisuuksia. Siksi Debord (2003a, 36) vaati 1960-luvun alussa hävittämään taiteen muistin ja hylkäämään konventiioihin perustuvan kommunikaation eli speaktaakkelin.¹³⁷

Nostalgia ja vuosituhannen vaihde

Nostalgian suhteen vuosituhannen vaihde on kiinnostava ajanjakso, sillä tuolloin nostalgian avulla selitettiin melkein mitä tahansa ilmiötä. Vuosituhannen vaihteen lähestyminen synnytti Anu Koivusen (2000, 345) sanoin ”loputtomalta tuntuva nostalgiadiskursusi”. Vuosituhannen vaihde onkin kulttuurissa kiinnostava ajallinen raja, jota voi nimittää *megaspektaakkeli*ksi. Douglas Kellnerin (2003, 93–96) mukaan megaspektaakkelit ovat mediatapahtumia, jotka eivät ole tavallisten spektaakkeliensa tapaan aikataulunmukaisia. Ne eivät kuulu kiinteästi esimerkiksi vuorokauden, viikon tai vuoden kiertoon, kuten television uutislähetykset, saippuaoperaat tai presidentin linnan itsenäisyyspäivän juhlavastaanotto ja jääkiekon MM-kilpailut. Toistuvat aikaan sidotut mediaspektaakkelit ovat näennäissyklisiä aikoja. Niissä ajan on korvannut hyödykkeiden teollinen tuotanto, ilmeneminen, kulutus ja ilmenemisen kulutus, ”ajan julkisuus”, jossa historia kadotetaan pintaan (Debord 2005, § 17; § 148–158). Kapitalismin näennäissyklisen ajan spektakulaarisessa järjestyksessä kaikki mikä näkyy, on hyvää ja kaikki, mikä on hyvää, näkyy (ibid. § 42). Tämän mukaan menneisyyteen sijoittuva elokuvakin kykenee kertomaan pääasiassa vain omasta ajastaan. Megaspektaakkeli taas ei ole syklistä edes näennäisesti, sillä se ilmestyy yllättäen, odottamatta, ja korvaa määräämättömäksi ajaksi aiemman spektaakkelin.

”Aikataulunmukaisuudestaan” tai yllättämättömyydestään huolimatta vuosituhannen vaihde on megaspektaakkeli siksi, että sen lähestyminen halkoi koko mediakentän ja se synnytti pitkällisen ja monihaaraisten toiveiden ja erityisesti pelkojen ryöpyn, jonka verkosto tuntui sille asetetussa tärkeydessään syrjäyttävän kaikki muut tärkeät uutiset.¹³⁸ Erityisesti länsimaissa varauduttiin Y2K:ksi (Year 2000) nimettyyn tietotekniikan mahdolliseen katastrofiin, jonka jotkut uskoivat saattavan vaaraan koko maailman. Tietokoneiden ajanlaskuongelmien pelättiin esimerkiksi aiheuttavan ydinvoimaloiden toimintahäiriöitä ja kuolemia sairaaloissa. Jotkut uskonnolliset ryhmittymät ennustivat eskatologiansa mukaisesti vuo-

situhannen vaihteen olevan raja, jossa Jeesuksen toisen tulemisen ja maailmanlopun jälkeen siirrytään paratiisiin (ks. esim. Daniels 1999, 2–5; Court 2008, 183).

Vuosituhannen vaihteeseen sopivasti nostalgiaa on usein tulkittu terapeuttiseksi strategiaksi, jossa menneisyydestä haetaan kadotettua pysyvyyttä, jota nykyhetken epävarmuus ei pysty tarjoamaan (ks. esim. Hietala 1996, 118–130). Pysyvyyden vastaisesti road-elokuvassa suunta on toinen, sillä siinä ajetaan pois nykyisyyttä rajoittavan järjestyksen muuttumattomuudesta menneisyyteen, jonka kanssa leikki olisi vielä mahdollista (vrt. Tannock 1995, 458). Niin pysyvyyden ja varmuuden kaipuussa kuin järjestyksestä pakenemissessakin nostalgian tarvetta voi selittää modernisaation ja kapitalismin yksilöä vieraannuttavalla kehityksellä (Turner 1987, 150–153). Nykyhetken epävarmuutta korostavassa tilanteessa nostalgia on tavattu määrittää kollektiiviseksi, koko kansan kokemukseksi (vrt. Koivunen 2000, 342), mutta nykyisyyden pysyvyyttä kritisoidussa tilanteessa yksilölliseksi. Road-elokuvat ovat tavallisimmin esimerkkejä jälkimmäisestä.

Suomalaisen elokuvan 1990- ja 2000-luvun vaihteen uutta nousukauttakin selitettiin osin kansalliseen menneisyyteen ja perinteesseen käpertyvillä sekä tuttujen genrejen konventioihin tukeutuvilla elokuvilla (esim. Toiviainen 2002, 279), joihin viitattiin esimerkiksi sanalla ”nostalgiahistoriallisuus” (Salmi 1999, 221). Toisaalta yhtä lailla jo 1980-luvun suomalaista elokuvaa moitittiin vanhasta kotimaisen elokuvan perinteestä malleja hakevana taaksepäin katsovaksi. Uudelleenfilmatisointien, kirjallisuusmukaelmien ja koko perheen komedioiden (erityisesti *Uno Turhapuro* -elokuvien) on katsottu edustavan ”nostalgista rintamaa”, kun taas ”nykyaikaiseen linjaan” laskettiin vuosikymmenen alun nuorisokuvaukset *Täältä tullaan, elämä!* (1980), *Syösykierre* (1981), *Ajolähtö* (1982) ja *Jon* (1983) (Honka-Hallila et al. 1995, 204–208). Ne eivät ehkä aikalaiskatsojalle tarjonneet nostalgista kokemusta, mutta täysin vailta nostalgista virettä ne eivät ole, sillä elokuvien henkilöiden kokemusta nostalgia saattaa määrittää.

Lähestyvän vuosituhannen vaihteen aiheuttamaa hysteriaa tarkastellessaan Jean Baudrillard (1997, 449) toteaa modernin lineaarisen kehityksen langan olevan solmussa ja että eteenpäin menemisen sijasta historia ennemminkin pirstoutuu ja leviää fragmenteiksi, menneiden, jo unohdetuiksi luultujen tapahtumien ja konfliktien elvyttäjäksi. Asioiden ja tapahtumien pakkomielteenomaisen uudelleen elämisen Baudrillard näkee ”fossilisoituneissa toiveissa” piehtaroimisena, jossa mikä tahansa asia tai tapahtuma voidaan kohottaa merkittäväksi perintökohteeksi. Tätä Baudrillard (ibid. 447–448) pitää merkinä siitä, että vuosituhannen vaihteen lähestyessä siirryttiin progressiivisesta regressiiviseen historiaan, mikä näkyi yrityksenä muuttaa nostalgisella muistelemisella mennyt hyväksyttävämmäksi. Tällainen nostalgian logiikka kieltää ekvivalentin representaation ja todellisuuden välisen suhteen, mikä tuottaa epävarmuutta. Ja kun todellisuus muuttuu epävarmaksi, nostalgialla on tapana vahvistua, mikä näkyy ”paniikinomaisena tarpeena” toden ja vastaavuuden tuottamiseen. (Baudrillard 1983, 12–13.) Vuosituhannen vaihteessa Baudrillardin (1992) mukaan siirtyminen historian ja sen loppujen tuolle puolen synnyttää kollektiivista paniikkia, joka voi ajaa ottamaan askeleita taaksepäin aikaan, jossa representaatioiden viitepisteet tuntuvat selvemmilta. Hieman kevyemmin asiaa katsoo Hillel Schwartz (1990, 9–11), jonka mukaan vuosisatojen vaihteisiin liitetyt pelot ja toiveet ovat 1300-luvun vaihteesta lähtien kumuloitunut ”kepponen”. Se on johtanut siihen, että vuosisatojen vaihteen kokemusten kulttuurinen perimä on opettanut meidät odottamaan vuosisadan lopun olevan sekä yhden aikakauden loppu että uuden ajan alku.

Suomalaisessa elokuvassa Baudrillardin ”selvyyden” saavuttamisen vaikeuden ja Schwartzin kumuloituneen kepposen vaikutus näkyy myös siinä, millaiseksi Sakari Toiviainen (2002, 25) kuvaa suomalaisen elokuvan tilan vuosituhannen vaihteessa:

Suomalainen elokuva ei vuosituhannen vaihtuessa ole yksi ja jakamaton ”suomifilmi”, mitä se ei toki koskaan ole ollutkaan, eikä myös-

kään tekohengityksellä kituuttava muinaisjääne, vaan monimuotoinen kenttä tai verkosto, joissa uudet ja vanhat tarinat ja audiovisuaaliset ilmaisupyrkimykset elävät kaiken aikaa.

Suomalainen elokuva alkoi viimeistään 1960-luvun uuden elokuvantekijäsukupolven uusien ajatusten ja käsittelytapojen myötä rapauttaa ajatusta yhtenäisestä ”suomifilmistä”. Uudet tuulet sekoituivat vanhaan kommentteiksi, paikoin jopa tyrmäykseksi (esim. Donner 1961), mutta aina edeltävän elokuvan muodot ja tyyli ovat jatkaneet elämäänsä jossain muodossa. Menneisyyden kuvien, äänien, rakenteiden ja ylipäätään viittausten käyttäminen on näistä tavoista yksi.

Elokuvasa kaipauksen kohteena on usein koti, jonka tuttuutta ja turvallisuutta kaivataan varsinkin epävarmuuden ja vaikeuden hetkinä. Tästä yksi konkreettinen esimerkki on *Jengin* (Åke Lindman, 1963) kohta, jossa huvilalle murtautuneiden nuorten menokäy niin villiksi, että maalta Helsinkiin lähteneet Eeva ja Paavo pakenevat muiden nuorten huomaamatta ulos, koska eivät tunne oloaan kotoisaksi. He juttelevat merenrannassa:

EEVA: Onko Helsinki sellainen paikka miksä sen kuvittelit?

PAAVO: En mä oikeen tiä. Joskus mul on semmonen tunne et ois parempi ettemmä ois tullu tänne lainkaa.

EEVA: Kuule Paavo, ja minusta tuntuu etten mä haluais olla täällä ellei sua olis. Mutten mä haluais olla kotonakaa. Must tuntuu ettei mul oo paikkaa missä olla.

Eeva ei koe olevansa kotonaan missään, mutta maaseutu kuvataan nuorelle paremmaksi, sillä kaupungin vierautta, vaarallisuutta ja ongelmia tuottavassa tilassa Eeva tukeutuu menneisyyteen, jota edustaa maalta myös kaupunkiin lähtenyt Paavo. Rannassa keskustellessaan nuoret ovat rajalla, jossa elokuva esittää heidän ymmärtävän, että maalta kaupunkiin muuttaminen ei ehkä ollutkaan viisasta. Kohta, mökissä ja sen jälkeinen keskustelu ovat elokuvassa askel kohti Suomen Filmiteollisuuden itsevaltiaan T.J. Särkän ihanteen mukaista, pysyvyyttä ja perinteen jatkuvuutta tukevaa eloku-

vaa. Kahdeksan vuotta *Jengiä* aiemmin vuonna 1955 Särkkä (*Suomen kansallisfilmografia* 7, 219–220) totesi ihanteekseen elokuvan, joka on ”esimerkiksi tarina maalaistytöstä, joka lähtee kaupunkiin, joutuu siellä hiukan huonoille teille ja palaa takaisin kotiin mukanaan avioton lapsi, seuraavan sukupolven edustaja...” Särkän ajatus kiteyttää 1960-luvun aikana esiin nousevan eron suhtautumisessa nuoreen ja nuoren esittämiseen: uusi elokuvakulttuurin puolesta perinteen teollisia kaavoja vastaan liputtanut sukupolvi halusi tarkastella nuoren elämää elokuvan teko hetken todellisuudessa, kun taas elokuvateollisuudessa nuorta käsiteltiin pääasiassa lipunostajana sekä funktionaalisenä osana palapelissä, jolla pönkitetään kansallisen yhtenäisyyden jatkuvuuden ideologiaa (vrt. Koski 1981, 144).

Jengi seuraa tätä agraaria yhtenäiskulttuuria idealisoivaa linjaa loppuratkaisuun asti. Kaupunkinuorison sensaatiohakuiseen käyttäytymisen avulla elokuvan pelotteleva linja kuvastaa taloudellisen voiton maksimointia sekä kulttuurin sisäänpäin käpertymistä, jossa maaseutu esitetään turvallisuuden ja tasaisuuden tyysijaksi. *Jengi* on yksi niistä elokuvista, johon vedoten vanhan suomalaisen elokuvan on väitetty olevan kaupunkikielteisistä. Kimmo ja Silja Laine (2008, 22–23) ovat 1920-luvun suomalaisiin elokuviin keskittyvässä tarkastelussaan osoittaneet, että kaupunkikielteisyydessä on kyse pienen esimerkkielokuvajoukon voimaan luottavasta myytistä, jonka laajempi ja tarkempi elokuvien tarkastelu osoittaa harhaksi. Siitä huolimatta ja toisaalta myös sen vuoksi *Jengi* on kuitenkin hyvä esimerkki elokuvan pitkäikäisestä vaikutuksesta.

Kulkijan kuvaa voi lähestyä myös Jean Baudrillardin (1983, 1–4; 10) määrittelemänä simulaation ja todellisuuden muodostamana hypertodellisuutena. Baudrillardin (ibid., 11–12) esittämä nelivaiheinen siirtymä representoivasta kuvasta simulaatioon hylkää referentiaalisuuden ja sen seurauksena hävittää uskon representaatioon. Ensimmäisessä vaiheessa on utooppinen ajatus kuvasta todellisuuden heijastumana. Toisessa vaiheessa kuva nähdään todellisuuden väärinä heijastumana. Kolmas vaihe kieltää todellisuuden poissaolon ja neljäs, jossa representaatiosta on tullut simu-

lacrum, kieltää kokonaan kuvan suhteen todellisuuteen. Siis silloin, kun simulacrum kieltää kuvan ja todellisuuden suhteen, minkä tahansa voi ajatella synnyttävän nostalgisen kokemuksen kenelle tahansa. Ajatusta voi selventää erottamalla toisistaan ”kätkemisen” ja ”simuloimisen”: kätkemällä teeskentelee, että ei ole olemassa jotain, mitä on, mutta simuloimalla teeskentelee, että on olemassa jotain, mitä ei ole (ibid. 5). Minun näkökulmani kannalta simulaatiossa on oleellista poliittinen ulottuvuus, sillä jos todellisuussuhdetta ei ole, ei myöskään voi vaatia representaatiolle selitystä: loputtomasta uudelleen tuottamisen systeemistä on turha etsiä totuutta, koska simulacrum on totuus. (Ibid., 48; 54; 111–112.) Tuo jokin, joka on olemassa, vaikka ei ole, on tietynlaiseksi ”puhdistettu” historia, jonka yksi ylläpitäjä on elokuvallinen nostalgia.

Nostalgian paradigmaa hahmottanut Bryan S. Turner (1987, 150) korostaa, että nostalgia on kulttuurisesti konstruoitu tunne, jonka perusta on ihmisen vieraantuminen, mikä liittyy nostalgian läheisesti Marxin ajatukseen palkkatyön vieraannuttamasta ihmisestä. Yhteyttä seuraten nostalgian voi nähdä myös osana Debordin määrittelemää speaktaakkelin yhteiskuntaa. *Jengi* sopii esimerkiksi tässäkin, sillä maalta kaupunkiin työn ja huvien perässä lähteneet nuoret ovat vieraassa ympäristössä tuuliajolla. Turner (ibid. 150–152) selittää vieraantumisen ja nostalgian suhdetta neljällä mahdollisella kehyksellä, jotka ovat: 1) tunne historian katoamisen aiheuttamasta kodittomuudesta, 2) tunne oman itsen ja moraalisen selvyuden kadottamisesta, 3) tunne yksilöllisen vapauden, riippumattomuuden ja todellisten sosiaalisten suhteiden menettämisestä sekä 4) tunne yksinkertaisuuden, yksilöllisen autenttisuuden ja spontaanien tunteiden kadottamisesta. Kaikki Turnerin mainitsema kehykset viittaavat menetyksen tunteen aiheuttamaan vieraantumiseen. Kaikenlaisen menetyksen tunteen voi vaivattomasti liittää road-elokuvan välitilassa olevaan kulkijaan, jonka kokema maailmassa olemisen yksinkertaisuuden ja ymmärtämisen kadottamisen esittää – tai sen voi ainakin tulkita – määrittävän hänen kulkuaan.

Tarkastelen seuraavaksi kolmea eri vuosikymmenellä tehtyä road-elokuvaa, joissa kaikissa henkilöiden kulkua johdattaa, tai

heitä ajaa eteenpäin elokuvan kerronnassa korostetusti esiin nouseva nostalgia. Elokuviissa erityisen kiinnostava on kysymys siitä, mihin nostalgiaelementtejä käytetään eli mitä nostalgialla halutaan sanoa. Tarkastelen elokuvista nousevan nostalgian funktioita suhteessa elokuvan teko-aikaan sekä metatasolla suhteessa speaktaakkeleihin kritiikkiin. Aloitan tarkastelun *Syöksykierteestä*, jossa henkilöiden kokema nostalgia suhteessa koti-ikävään on kaikkein konkreettisinta.

Syöksykierte – maailmassa olemisen väliaikaisuus

Nuorten miesten levottomuutta ja liikkuvuutta kuvaava *Syöksykierte* (Tapio Suominen, 1981) sijoittuu 1980-luvun alkuun, joka on yksi suomalaisen road-elokuvan tuotannollinen tihentymä. Tuolloin nykyhetkestä ja tulevaisuudestaan epävarmat nuoret lähtivät *Syöksykierteen* lisäksi tielle elokuvissa *Ajolähtö* (Mikko Niskanen, 1982), *Arvottomat* (Mika Kaurismäki, 1982) ja *Jon* (Jaakko Pihl, 1983).¹³⁹ Elokuvat kuvaavat nuoren miehen ahdistusta elämän solmukohdassa, jota määrittää sopeutumattomuuden aiheuttama levottomuus.

Sopeutumattomuus ja tyytymättömyys paikkaan ja paikallaan olemiseen pakottaa etsinnän liikkeeseen. Etsinnän kohteena voi olla mikä vain, mutta oleellista on vapauden kaipuu ja vapauden rajojen koetteleminen. Mainituista neljästä muusta *Arvottomat* eroaa metaelokuvallisuutensa vuoksi, sillä se kiinnittyy erityisesti elokuvan välineen historiaan ja fiktiiviseen kuvastoon. Haastatteluissa tekijät kuitenkin korostivat elokuvan kuvaavan tekoajan yhteiskunnan ahdistavuutta. Aki Kaurismäki, elokuvan toinen käsikirjoittaja, totesi esimerkiksi näin: ”Ongelma on tämä: miksi suomalainen yhteiskunta on niin epäonnistunut, että ihmiset, joilla olisi täydet mahdollisuudet eivät halua olla siinä millään lailla mukana. Ainoa asia, mitä he tavoittelevat on vapaus ja sitä he eivät voi saavuttaa.” (*Savon Sanomat* 23.6.1982, Markku Rimpiläinen.)

*Syöksykierr*e, *Ajolähtö* ja *Jon* ovat temaattisesti toisilleen läheisiä, sillä niissä kaikissa päähenkilöiden huonon olon, ahdistuksen ja vieraantuneisuuden taustaksi asettuu 1970-luvun loppupuolen kasvanut työttömyys sekä työnhaun ja ulkomaan vieraudessa työskentelemisen aiheuttamat vaikeudet. *Syöksykierr*e ja *Ajolähtö* käsittelevät lisäksi maaseudun kiihtyvää autioitumista nuoren miehen ulkoisen ja sisäisen etsinnän näkökulmasta. Tässä yhteiskunnallisen rakennemuutoksen kontekstissa henkilöiden ulkoinen kokemus ja sisäinen tunne törmäävät. *Syöksykierteess*ä se näkyy maailmassa olemista määrittävänä väliaikaisuutena, joka näkyy erilaisten tilojen, niin maiseman, rakennusten kuin auton kuvauksen korostamassa heterotopisuudessa.

*Syöksykierteess*ä on niin paljon maailman ja maailmassa olemisen muutosta ja epävarmuutta ehdottavia kuvia, että se tarjoutuu katsottavaksi väliaikaisuuden sekä road-elokuvan rakenteelle ominaisesti välitulallisuuden kuvauksena. Väliaikaisuus ilmenee otoksissa ja jaksoissa, väliaikaisuuden kuvissa, jotka viittaavat asioiden tai toiminnan tilapäisyyteen. Se näkyy tilapäisluonteisten tilojen tukemana erityisesti päähenkilöiden tunteessa siitä, että he eivät itse voi vaikuttaa olemassaolonsa ehtoihin. Ehkä juuri siksi heidän olemistaan tuntuu määrittävän ulkopuolisen nostalginen melankolia, joka ajaa liikkeeseen.

*Syöksykierr*että ei voi ongelmitta määrittää road-elokuvaksi, mutta se on hyvä esimerkki road-elokuvalle tyypillisten ajokohtausten tunkeutumisesta elokuvan kuin elokuvan funktionaaliseksi osaksi – jopa niin, että sitä voi tarkastella road-elokuvana pienoiskoossa. Eero Ojasen (2006, 128–129) sanoihin tukeutuen voisi sanoa, että kaikissa elokuvissa on tiekuvia siksi, että tie on ”avain maailmaan”, ”luonnon ja mielen yhteys”, ”ihmisen ja maailman yhteys”. Ihmisen perusoikeutena pidetty liikkuminen taas luonnehtii henkilöä hyvin siksi, että se liittyy vapauteen, yksilöllisyyden toteuttamiseen ja ylläpitoon (vrt. Naukkarinen 2006, 139–140).

*Syöksykierteess*ä liikutaan kävellen, laivalla, soutuveneellä, moottoripyörällä, junalla, henkilöautolla, kuorma-autolla ja kaivinkoneella. Nuorten liikkumisessa keskeinen väline on henkilöauto,

jolla ajaminen on osa väliaikaisuuden tilan kokevan ja tuohon tilaan monella tavalla merkityn nuoren ihmisen olemassaolon ehtojen muutosten kuvausta ja itsen etsintää.

Käsite 'syöksykierre' liittyy ilmailuun. Se tarkoittaa liikettä, jossa lentokone pyörii pystysuorassa syöksyssä pituusakselinsa ympäri. Kuvainnollisesti ilmaisten myös jokin asia (esimerkiksi talous) tai henkilö voi olla syöksykierteessä, kun negatiiviset asiat kumuloituvat ja niiden paino alkaa tuntua hallitsemattomalta. Syöksykierteellä on myös loppu, eli se on väliaikainen tila. Syöksykierteen loppu voi olla mukava tai ikävä, positiivinen tai negatiivinen, karkeasti sanoen elämän jatkuminen tai törmäys. *Syöksykierteessä* nuoret ovat törmäyskurssilla vanhempiensa ja yhteiskunnan kanssa.

Syöksykierteen ajankohtaisuuteen viitattiin kritiikeissä toistuvasti. *Suomenmaa*-lehdessä (3.11.1981) Leo Stålhammar totesi ajankohtaisuuden kritiikkinsä otsikossa: ”Tämän päivän asiaa vahvasti.” Kritiikeissä ajankohtaisuus, tekoajan todellisuuden kuvaaminen, otettiin lisäksi esille muun muassa seuraavasti:

Tapio Suomisen *Syöksykierre* on tätä päivää. (*Keskusta* 10/1981, Ossi J. Laurila.)

Filmi on kuvaus suomalaisesta todellisuudesta, jota ei ole vaikea löytää. (*Etelä-Suomen Sanomat* 3.11.1981, Hannu Massinen.)

Syöksykierre on suoraan nykypäivästä. (*Aamulehti* 31.10.1981, Erka Lehtola.)

[*Syöksykierre* kuvaa] mielenliikkeitä, jotka ovat ominaisia juuri tälle päivälle. (*Lapin Kansa* 14.11.1981, Matti Manni.)

”*Syöksykierre*” on kyntävä aura suomalaisessa elokuvassa ja todellisuudessa. (*Porin Sanomat* 4.11.198, Kari Levola.)

Syöksykierre oli siis ajankohtainen, ”tätä päivää” ja todellisuutta ”kyntävä aura”. Ilmaukset ovat positiivisia. Elokuvan todellisuussuhteeseen viitattiin kritiikeissä kuitenkin myös negatiivisesti.

On kuusamolaisella syrjäkylällä muutakin kuin elokuvan tarjoamaa kurjuutta. (*Etelä-Saimaa* 3.11.1981, Seppo Kononen.)

[S]iinä vaiheessa, kun suomalainen ihminen – kuinka korven kouluma tahansa – on jo sinänsä sellainen kuin suurin osa ”Syöksykierteen” kyläläisistä, voi surutta haudata koko maan suureen lampeen. (*Oulun Ylioppilaslehti* 6.11.1981, Reijo Virtanen.)

Kritiikeissä elokuvaa katsotaan todellisuuden heijastuksena tai vääristelyinä. Elokuvan kannalta oleellista ei kuitenkaan ole se, ovatko henkilöt sellaisia kuin todellisuudessa. Ajankohtaisen konstruktion kannalta suoraa todellisuussuhdetta kiinnostavampaa on se, millaiseksi todellisuus esitetään, kun sitä katsotaan nuorten näkökulmasta samoin kuin Suomisen edellisessä ohjauksessa *Täältä tullaan, elämä!* (1980). Elokuvien välillä on jatkuvuutta sekä henkilöissä että keskeisessä teemassa. *Syöksykierteen* Mikko (Markku Toikka) ja Tuomas (Kimmo Liukkonen) voisivat olla uuteen ympäristöön muuttaneet, nuoreen aikuisuuteen kasvaneet *Täältä tullaan, elämä!* -elokuvan Jussi (Esa Niemelä) ja Pete (Tony Holmström). Molemmissa nuoret ovat vieraantuneita ja ajautuvat syöksykierteeseen ympäristössä, jossa joutuvat elämään.

Mikko Piela vertaa *Filmihullun* (8/1981, 13–15) kriittisessä katsauksessaan *Syöksykierrettä* juuri *Täältä tullaan elämään!* Sitä vasten hän moittii *Syöksykierrettä* ”sosiologisoivasta otteesta”, pyrkimyksestä selittää asioita. Hän viittaa elokuvan todellisuusluonteeseen epäilemällä sen aiheen, tekoaltaan uhkan, olevan ”liiaksi television kotimaankatsausten kuluttama”, siis ajan uutistodellisuudesta totutun kuvan kaltainen. Piela on toki oikeassa, mutta vain yhdestä, valitusta näkökulmasta. Road-elokuvan konteksti mahdollistaa erilaisia vastauksia, koska se ei ole *Syöksykierteen* tarkastelussa kaikkein oletettavin lähestymistapa. Pielan kriittisessä katsauksessa on ristiriitaista se, että vaikka se lähtee juonen ja dramaturgian löysyydestä, siinä todetaan ”rakenteellisen löyhyyden” voivan myös olla tietoista, koska ”todellisuuden kunnioitus kaikessa sen moninaisuudessa ei salli keinotekoista painotusten dramaturgista säätelyä”. Ajatus muistuttaa Debordin näkemystä siitä, että elokuvan on esitettävä epäselvyyttä ja kommunikoimattomuutta sen sijaan, että se olisi tiukkarajainen kokonaisuus. Tällainen dramaturgian kritiikki on ristiriidassa elokuvan väitetyn liian selittävyysden kanssa.

Syöksykierteessä Mikko ja Tuomas ovat lähteneet pienestä Pohjois-Suomessa sijaitsevasta kotikylästään etelän kaupunkeihin työn ja toisenlaisen tulevaisuuden toivossa. Helsingissä sairaala-apulaisena työskentelevä Mikko ja Tukholmassa taksikuskina työskentelevä Tuomas palaavat kesäksi kotikyläänsä tilanteeseen, jossa koko kylän olemassaolo on vaakalaudalla, koska suunnitteilla oleva tekoallas uhkaa peittää kylän alleen. Kun kodin, perustan ja turvan, olemassaolo ja pysyvyys ovat epävarmalla pohjalla, kaikki tuntuu väliaikaiselta. 1980-luvun alun liikkeeseen sysättyjen representatioiden moraalinen ulottuvuus on siinä, että ”mielenliikkeitä, jotka ovat ominaisia juuri tälle päivälle” (*Lapin Kansan* 14.11.1981) kokevat nuoret, siis ne, joiden loppuelämää muutokset koskettavat. Tämä eettinen näkökulma määrittää kaikkia 1980-luvun alun road-elokuvia. (*Arvottomia ja Ajolähtöä* tarkastelen viidennessä luvussa.)

Syöksykierteessä kuljetaan Mikon ja Tuomaan kotiin saapumisen ja alun Tuomaan taksiajajien kuvauksia lukuun ottamatta vain pienen kylän alueella. *Syöksykierrettä* ei ole pidetty road-elokuvana, mutta se on kiinnostava suhteessaan road-elokuvan genreen, koska siinä kuljetaan päämäärättömästi autolla, ja se kuvittaa road-elokuvalla ominaista heterotopiaa, tien väli tilaa, tien päällä olemisen väliaikaisuutta ja tilapäisyyttä. Väliaikaisuutta tarkastellaan elokuvassa yksilöä laajemman rakennemuutoksen kontekstissa. Mikko ja Tuomas ovat kriittisiä ja hämmentyneitä, mutta talouden ohjaaman yhteiskuntapolitiikan murroksessa rakentavaan toimintaan kykenemättömiä nomadeja. Auto tarjoaa heille tekemistä sekä mahdollisuuden vastustaa (vrt. Mazierska & Rascaroli 2006, 112).

Elokuvan ensi-illan edellä ohjaaja Suominen totesi, että siinä missä *Täältä tullaan, elämä!* kertoi yksilöllisestä syöksykierteestä, *Syöksykierte* kertoo laajemmasta ”syöksykierteestä ihmisessä” (*Suomen kansallisfilmografia* 9, 98–103). Sisäisen syöksykierteen keskeinen merkittäjä on elämää ja olemassaoloa leimaava tilojen väliaikaisuus. *Täältä tullaan elämästä!* poiketen *Syöksykierteen* väliaikaisuuteen liittyy voimakas nostalgian ulottuvuus. Tarkastelen sitä päähenkilöiden paikkakokemuksen, elokuvan representoiman

muistin ja autolla liikkumisen kehyksessä. Aloitan tarkasteluni ympäristöstä ja maisemasta, jotka määrittävät kaikkea olemista. Me olemme aina jossakin.

Ympäristö/maisema

Yhden näkemyksen mukaan elokuvan tulee ensi sijassa kertoa ihmisestä, jonka toiminta on jotakin muuta kuin hänen ”sosiologiset määreensä” (Piela 1981, 14). Tämä tarkoittaa sitä, että vaikka ympäristön tulee olla osa henkilön yhteiskunnallista olemassaoloa, se ei saa olla yksioikoisesti henkilön elämää determinoiva tausta. Jos näin on, niin ympäristö on pelkkä speaktaakkelin mahdollistava tapahtumapaikka, kuten kadut ja tiet useissa elokuvien takaa-ajokohtauksissa (vrt. Perez 1998, 217). *Syöksykierteessä* ympäristöä kuvaava maisema on sekä tausta että spektakelisoinnin kohde, mutta sillä on myös pelkän speaktaakkelin mielihyvän ylittävä funktio: maisema kehystää *Syöksykierteen* tarinaa ja kerrontaa sekä luonnehtii elokuvan henkilöitä. Toiminnan ympäristönä kuvattu maisema ei siis ole pelkkä ”sosiologinen määre”, vaan tilanteesta riippuen oleellinen joko toimintaa rajoittava tai sen mahdollistava olemassaolon ehto. Maisema on henkilöiden sisäinen mielentilan merkittäjä.

Elokuvan ja ulkomaailman mahdollisen yhteneväisyyden välissä on aina välittävä kone, diskursiivisten valintojen tuottama representaatio. Niinpä maisemakin on elokuvassa representaatio, muun muassa kuvarajauksin, kamerakulmin ja leikkauksin rakennettu kuva, jonka merkitykseen vaikuttavat oleellisesti sitä edeltävät ja seuraavat kuvat; yhdessä toisiaan seuraavat kuvat synnyttävät uusia, mahdollisesti laajemmin merkityksellisiä kuvia (esim. Harper & Rayner 2010, 22–24). Tämä käy selväksi heti *Syöksykierteen* alussa.

Syöksykierre alkaa kuvalla ja päättyy kuvaan, joissa molemmissa maisema on oleellinen henkilöiden toiminnan ja muutoksen kuvaaja. Maisema ei siis ole *Syöksykierteessä* pelkkä näytävä spek-

taakkeli tai pelkkä fyysinen tausta tapahtumille, vaan pikemminkin olemassaoloa sääntelevä tilan metafora sekä eksistentiaalinen, päähenkilöiden myllerryksessä olevan sielunmaiseman kuva. Henkilöiden olemassaolon ehtojen kuvauksena maisemakaan ei ole pysyvä, mitä painottaen elokuvassa nähdään useita kertoja peruskuvana virtaavaa vettä. Symbolisesti vesi viittaa perustavien vastakohdien, elämän ja kuoleman yhtäaikaiseen läsnäoloon sikäli, että vesi on sekä syntymän että tekoaltaan uhkassa potentiaalisesti myös tuhon lähde.

Syöksykierre alkaa tapahtuman negatiivisuutta alleviivaavalla maiseman muutoksen dialektisella kuvauksella. Elokuvan ensimmäinen otos on jylhä yleiskuva talvisesta luonnosta, jossa virtaa koski. Kuva on rauhallinen, vaikka kuulemmeinkin vaimeasti etäällä virtaavan kosken pauhinan. Luonnon rauha rikkoutuu toisessa otoksessa, jossa näemme lähikuvan maahan iskeytyvästä kaivinkoneen kauhasta. Kaivinkoneen moottorin ja kaivamisen melu peittävät alleen luonnon omaehtoisen muutoksen, kosken virtaamisen äänet. Luonnon ja sen muokkaamisen erottaa toisistaan toiminnan kiihkeys: Kosken virtaamista kuvataan yhdellä liikkumattomalla otoksella, mutta kaivinkoneen tekemä työ on dynaamisuutta ja kiiressyyttä korostaen jaettu ensin seitsemään eri puolilta kuvattuun lyhyeen lähikuvaan kauhasta, jota kuvataan koko ajan hieman liikkeessä olevalla kameralla. Toisen, ensimmäisen kaltaisen luonto-otoksen jälkeen kauhan toimintaa kuvataan neljässä lyhyessä otoksessa, minkä jälkeen leikataan laajaan yleiskuvaan alueesta. Näin toisiinsa törmäävien kuvien – teesin ja antiteesin – jälkeen näemme montaasin implikoimana synteessinä muutoksen. Kerronnan dialektisuus on elokuvan alusta lähtien painavaa ja niin selvää, että *Tiedonantajassa* (10.11.1981) Velipekka Makkonen moittii elokuvaa ”metelöivästä dialektiikasta”.

Elokuvan suhde muutokseen käy ilmi heti aluksi, kun tekoallashankkeen yleiskuvan päälle ilmestyy elokuvan punaisella kirjoitettu nimi, jonka viimeinen kirjain näyttää siltä kuin siitä valuisi vettä. Nimensä kertovalla kuvalla elokuva viittaa heti aluksi väliaikaisuuteen ja katoamisen mahdollisuuteen: luonto on muuttavana

ja erityisesti ihmisen muuttamana jatkuvassa väliaikaisuuden tilassa. Elokuvan nimen kirjoitusasu, erityisesti viimeinen kirjain, saattaa jopa toimia katsojalle tarinan karttana, josta voi päätellä jotain siitä, miten elokuvassa kuvattavien nuorten miesten syöksykierre päättyy.

Maisema luonnehtii henkilöiden tuntemuksia ja määrittää heidän olemassaolon ehtonsa mahdollistamalla, rajoittamalla ja ohjaamalla heidän toimintaansa. Alun Kuusamon Kitkajoella kuvattu metsä- ja koskimaisema sekä Kemijärven Porttipahdan allas-työmaa ovat fyysisiä paikkoja, vaikka niitä ei nimellä elokuvassa merkitäkään. Elokuvan tekoajan – ja elokuvaa vuosia edeltänyt – yhteiskunnallinen keskustelu Vuotoksen tekoaltaan rakentamisesta (ja Koijärven tapahtumat vuonna 1980) on elokuvalla kuitenkin niin selvä ja painava konteksti, että Pohjois-Suomi riittää tekemään maisemasta ja paikasta maantieteellisesti merkittävän. Katsomisen kontekstin historiallinen muutoskaan ei ole valtava, sillä vaikka Vuotoksen tekoaltaan rakennussuunnitelmat lopetettiin 1982 ja sen rakentamispäätös kumottiin lopullisesti Korkeimmassa hallinto-oikeudessa vuonna 2002, hanke on koko ajan ollut vireillä poliittisessa keskustelussa.

Syöksykierre tuskin tarjoaa ajallisesta etäisyydestä huolimatta katsojalleen nostalgista kokemusta. Sen sijaan elokuvassa maisema tuottaa nostalgiaa päähenkilöilleen Mikolle ja Tuomaalle, jotka ovat muuttaneet pohjoisen kotikylästäan etelän kaupunkiin toimeentulon ja erilaisen elämän perässä. Elokuvasa mielipide maisemasta ja paikasta vaihtelee sen mukaan, missä henkilö kulloinkin on. Tämä korostuu kerronnan dialektisuudessa, jossa asettuvat vastakkain halu lähteä ja halu palata. Mikko ja Tuomas palaavat kesäksi kotikyläänsä, ja heidän matkansa takaisin kotiseudulle kuvataan leikkauksin rinnakkain, kunnes he tapaavat kotikylänsä tiellä molemmille tutussa tilassa.

Etelässä nuoret kaipaavat kotiin, josta he ovat irtaantuneet. Kotikävä korostuu elokuvan alussa Mikkoa ja Tuomasta tahoillaan kuvaavissa jaksoissa. Mikko kuvataan lyhyin otoksin Helsingissä yksinäiseksi. Hän kävelee jouluaattoiltana yksin hiljaisella jouluvalo-

jen ja näyteikkunoiden valaisemalla Aleksanterinkadulla. Liikennevalot vilkuttavat keltaista. Missään ei näy ketään. Kaupungissa ihmisten läsnäolon ja läheisyyden korvaa väliaikaisuudesta voimansa saava kulutuskulttuuri. Mikko kävelee näyteikkunalle, jonka lelujen joukossa liikkuu nitisten joulupukkinuken käsi kuin liittoksistaan minä hetkenä hyvänsä irtoava kulutuskulttuuri. Näyteikkunaa tuijottava Mikko vajoaa mietteisiinsä, joita kuvastaa hetkeä aiemmin alkanut koskettimilla soitettu ”Sylvian joululaulu”. Mentaalinen leikkaus vie Mikon kotiin, jossa hänen äitinsä avaa Mikon lähettämän lahjapaketin. Kaupunkilaisen lähettämästä paketista kuoriutuu esiin sähkökäyttöinen leipäveitsi. Poikansa sijaan äiti saa tavarana, jota hän tuskin tarvitsee. Äidin lukiessa paketin mukana tullutta korttia musiikki katkeaa, mikä implikoi musiikin kuvan neen telepatiaa ja ennen muuta äidin ajattelua, sillä kun paljastuu, että poika ei tulekaan kotiin, musiikki loppuu kuin (sähkö)veitsellä leikatun. Joulumieli on poissa, ja väärän tarpeen tuotteena lahja on ihmisten välisen eron osoittimena huono korvike: kulutuskulttuuri on tehnyt yksinäisen sekä Mikosta että hänen äidistään. Kun isä kuulee, että poika ei tule kotiin, hän kävelee ovesta ulos ja jättää vaimonsa yksin.

Tukholmassa taksikuskina työskentelevä Tuomas kuvataan Mikon tapaan yksinäiseksi. Hän on jouluaattona Tukholmassa striptease-ravintolassa, josta hän soittaa veljelleen (Jorma Markkula). Ravintolassa kaksi suomalaista turistia (Toivo Tuomainen ja Henri Kapulainen) pyytää häntä etsimään heille prostituoidun. Suomalaisten viikonlopputuristien ja taustapeilistä taksin takapenkillä näkemänsä itseään piikittävän narkomaanin jälkeen Tuomaan taksin kyydissä nähdään hänelle aiemmin vieras tyttö (Marika Lagercrantz), joka pyytää Tuomaan kotiinsa. Taksikuskin työ, yhden yön suhde, narkomaani ja turistit korostavat väliaikaisuuden tilaa Tuomaan omassa elämässä.

Aamulla tytön vanhemmat tulevat kotiin ja näkevät keittiössä alasti seisoskelevan Tuomaan. Vierasta, alastonta, olutta särpivää miestä hetken tuijotettuaan tytön äiti tervehtii hymyillen kuin tyttären väliaikaisten miesten tapaaminen olisi hänelle tavallista.

TYTÖN ÄITI: God afton... eller... skulle jag kanske säga god morgon?

TUOMAS: Huomenta.

Kielten törmäys korostaa Tuomaan vieraantuneisuutta sekä haluttomuutta kommunikoida ja sopeutua. Lyhyen sananvaihdon jälkeen hän päättää lähteä Suomeen. Pielan (1981, 14) mukaan Tukholma-jaksossa kaikki esitetään pelkästään Tuomaan todistamana niin, että ympäristö toimii hänessä ”sosiologisesti” eikä hän ympäristössä. Elokuvalle kriittiseksi tarkoitettu huomio sisältää myös road-elokuvan kannalta oleellisen seikan: road-elokuvan henkilöiden tapaan Tuomas todellakin on voimakkaasti ympäristön viettämissä, mihin vaikuttavat sekä ympäristön vieraus että palkkatyön ja asiakkaiden osoittamien reittien pakottavuus.

Tukholman väliaikaisessa asunnossaan Tuomas käy suihkussa. Pestyään itsestään pois vieraan paikan ja vieraat ihmiset hän vaihtaa työn vapaa-aikaan: hän siirtyy parkkihallissa ajamastaan takista omaan Volvoonsa. Samassa hän vaihtaa työn pakottavuuden oman auton riippumattomuuteen. Sen tunteellinen merkki on hetki, jolloin Tuomas ajaa hallista ulos kirkkauteen ja murtautuu metaforisesti ulos Ruotsin tuottamasta vieraudesta. Katsojalle tapahtuman kokemuksellisuutta korostaa se, että kirkkauteen ajaminen kuvataan tuulilasin läpi subjektiivisena otoksena. Näkökulmaotoksessa subjektiivista ei ole kuva sinänsä, vaan sen luoma tilallinen paikka (Heath 1976, 93). Esimerkissä tuo paikka on Tuomaan auton etupenkki, joka yhdistää elokuvan katsojan Tuomaan katseeseen. Uloskäynnin kohdalla katsoja ylittää Tuomaan kanssa mentaalisen rajan, jossa valkoinen kirkkaus leviää peittämään koko kuvarajauksen. Kirkkaudesta tai ”valaistumisesta” leikataan kaukokuvaan satamasta, väliaikaisuuden tilasta, jossa näemme Tuomaan ajavan Volvonsa Suomeen lähtevään Viking Lineen. Sataman ja laivan ilmestyessä kuvaan taustalla alkaa soida Tuomaan koti-ikävää korostava ”Kotiseutu Pohjolassa”, jota kuullaan elokuvassa monessa muussakin kohtauksessa. Niin kuin tässä ei olisi korostusta tarpeeksi, näemme vielä lähikuvan Tuomaasta seisomassa laivan kannella

niin, että hänen takanaan liehuu Suomen lippu. Musiikki soi edelleen taustalla painottaen Tuomaan kotiseuturakkautta ja romanttista kaipuuta: ”On kotiseutu mulla tuolla Peräpohjolassa...”

Näkökulmaotos ja subjektiivinen otos liittävät katsojan havainnon ja merkityksellistämisen prosessin osaksi elokuvan henkilön havaintoa ja maailman merkityksellistämistä (Heath 1976, 91; Nichols 1981, 87). Subjektiivisen ajo-otoksen jälkeen nähtävä lähikuva ”valaistuneesta” Tuomaasta ja Suomen lipusta tarjoaa katsojallekin kansallisuustunnetta ja kotimaata ihannoivan synteessin, vaikka katsoja tietää jo, että kotiseudulla kaikki ei ole niin kuin Tuomas haluaa kuvitella.

Sataman ja laivan väliaikaisuuden tilasta leikataan toiseen väliaikaisuutta korostavaan tilaan. Mikko lähtee kotimatkalleen Helsingin rautatieasemalta, jonka funktiona on sataman tapaan olla vain lähtöpaikka johonkin. Tuomas kaihoaa pois vieraaksi kokemastaan maasta. Hänen lähtöään kuvaa tunne siitä, että on pakko päästä pois. Mikolla lähdön syy on konkreettisempi kaipuu ja määränpää kotiseudulla: hän haluaa tavata Riitan. Mikon lähtöä kuvataan muun muassa raideotoksella junasta, jolloin näemme raiteet ja etäännyvän rautatieaseman. Rautatieasemalla Mikko alkaa Riitan voice-overina kuulla Riitan hänelle Helsinkiin lähettämää kirjettä, jota Mikon nähdään lukevan junassa. Rautatieasemalla ajatuksiinsa vaipuvan ja junassa kirjettä lukevan Mikon mentaalise-
na vastakuvana näemme kaksi kertaa lähikuvan harhailevakatseisesta Riitasta.

Tuomaan paluu kotiseudulle kuvataan liikkeenä maisemaan ja maisemassa, jota korostaa tuulilasin läpi kuvattu subjektiivinen otos auton liikkuessa alas mäkiä metsää halkovaa kapeata asfaltitietä. Koti-ikävää alleviivaten ja kotiseudulle saapumisen täytymyksenä ”Kotiseutu Pohjolassa” alkaa taas soida taustalla, nyt kesken subjektiivisen otoksen kuin jatkumona laivakohtauksesta. Kotiinpalajaaja kuvataan subjektiivisten otosten välissä sivusta nojaamassa auton sivuikkunaan. Hänen nähdään katsovan maisemaa ihailevasti ja rauhallisesti kuin hän nojaisi äidin turvalliseen syliin, johon Tuomaan auto vertautuu. Kun Tuomaan liikettä maise-

massa kuvataan tienvierestä, kamera seisoo paikallaan. Volvo kulkee ohi kameran, joka jää hetkeksi kuvaamaan korkeata kalliota. Kallio viittaa pysyvyyteen ja turvaan. Neuvostoliittolaisen ja venäläisen road-elokuvan maisemaa tarkastelevan Emma Widdisin (2010, 82) mukaan maisema osoittaa pysyvyydessään toivoa ja uskoa tulevaisuuteen siksi, että sillä ei ole mitään tekemistä poliittisten myllerrysten kanssa. *Syöksykierteessä* yhteiskunnan ihmisiin vaikuttava rakennemuutos kuitenkin näkyy juuri maisemassa: kotikylä ei ole sama paikka, mihin Tuomaan mielikuvat hänet johdattavat. Pojat halajavat menneisyyteen, johon ei enää ole pääsyä.¹⁴⁰ Siksi Tuomalle ja Mikolle ei toivoa ja uskoa tarjoa niinkään maisema, vaan liike.

”Kotiseutu Pohjolassa” lakkaa soimasta, kun Tuomas ajaa veljensä Erkin johtaman Motelli Ukkometson pihaan. Hän jää tupakoimaan autoon, jonka suojasta hän näkee, että veljen vaimon luokse tulee vieras mies. Positiivinen kaipuu kotiseutua ja sen oloja kohtaan katoaa nopeasti. Motelli on väliaikaisuuden tila siinä missä tukholmalainen stripteaseklubi, satama, rautatieasema ja autokin. Motelliin tullaan yöksi nukkumaan tai vaikka väliaikaiseen suhteeseen, kuten Tuomaan näkemässä tapauksessa. Motelli Ukkometsoissa myös kylän miehet istuvat päivisin juomassa olutta – kuin väliaikaisuuden tilassa odottamassa ratkaisua omaan ja kylän epävarmaan tulevaisuuteen. Emme kuule ”Kotiseutu Pohjolassa” -laulun sanoja, jotka kertosaikassa osoittavat kaipuun vääristyneeksi: ”Sinne minä tahdon mennä, siellä on kaikki ennallaan.” Laulu on utooppisen nostalgian, ei todellisuuden merkitsijä, sillä mikään ei kotikylässä tunnu olevan ennallaan.

Mikon positiivinen tunne kotipaikkaa kohtaan katoaa vielä Tuomaan tunnetta nopeammin. Mikon kävellessä kotiin johtavaa tietä Petteri (Kaj Honkanen), kylään jäänyt Tuomaan ja Mikon kaveri, pysähtyy moottoripyörällä Mikon kohdalla ja kertoo olevansa Mikon isän (Aarno Viinikka) kanssa samalla työmaalla ”vetämässä pikitietä rantaan”. Pikitie parantaa liikkumismahdollisuuksia, mutta sitä pitkin voi myös ajaa nopeammin kylän läpi tai ohi, niin kuin kylää ei olisi edes olemassa. Se siis tuo entistä voimakkaammin ky-

lään myös väliaikaisuuden ja jopa olemattomuuden, jota ei ennen vastaavalla tavalla ole ollut. Mikon ja Tuomaan muistissa ja kuvitelmissa kotikylä edustaa viattomuutta, kadotetun lapsuuden ja varhaisnuoruuden idylliä, jolta he huomaavat todellisuuden pohjan kadonneen (vrt. Short 1991, 28). Pohjoisen kotikylästä on tullut etelän alistama heterotopia.

Vielä uutta tietä väliaikaisemman kylästä ja kodista tekee Petterin ilmoitus, jonka mukaan Mikon isä ”olis saanu maistaan sen kaururin hinnan verran rahkaa”. Ilmoituksensa jälkeen Petteri kiihdyttää tiehensä paikan pysyvyyden kanssa ristiriidassa olevalla moottoripyörällä, jolla hänkin olisi milloin tahansa voinut lähteä pois kotikylästä. Petterin lähdettyä leikataan yleiskuvasta suoraan edestä nähtävään lähikuvaan, jossa näemme Mikon miettimässä Petterin sanojen merkitystä, ajatusta siitä, että hänen vanhempansa olisivat antaneet periksi ja vapaaehtoisesti myyneet maansa. Kaipuun ja odotuksen lämmin sävy häviää kotiinpaluusta, kun todellisuudessa omat vanhemmatkin iskevät vastaan.

Lähikuvan jälkeen näemme Mikon panoraamassa kävelemässä kohti joen rannassa olevaa yksinäistä taloa. Taustalla alkaa soida jälleen ”Kotiseutu Pohjolassa”, tällä kertaa haitarilla soitettuna. Kuraisella pihalla on kaivinkoneen renkaiden jälkiä ja pieni puutolppa, joka osoittaa tason, johon veden pinta nousee, kun allas on rakennettu. Mikko seisoo laukku olallaan kokokuvassa tolpan vieressä ja kääntyy katsomaan sitä. Samassa menneisyyteen viittaava musiikki katkeaa, mikä korostaa menetystä ja olemisen väliaikaisuutta. Myös paluu kotiin näyttää väliaikaiselta, sillä kotitalo jää tekoaltaan valmistuttua merkin mukaan suureksi osaksi veden alle. Kun Mikko astuu sisälle, musiikki alkaa uudestaan: Mikko näkee äitinsä soittamassa mietteissään haitarilla ”Kotiseutua Pohjolassa” ja tuijottamassa hyllynreunalla olevaa poikansa armeijakuvaa. Eidiageettisenä ”Kotiseutu Pohjolassa” on toiminut aiemman, alun Helsinki-jaksossa kuullun ”Sylvian joululaulun” tapaan kutsumusiikkina, joka on pyytänyt poikaa palaamaan kotiin. Sisällä Mikko ottaa oven vieressä olevasta laarista käteensä ruuansaantiin ja siten elämän jatkuvuuteen kytkeytyvän siemenperunan, jota näemme

hänen lähikuvassa hivelevän kuin jotakin jo kadotettua. Lähikuvan aikana hän voisi hyvinkin ajatella loppua enteillen tutun sanonnan mukaisesti: viekää vaikka viimeisetkin siemenperunat.

Syöksykierteen päähenkilöiden tunnetta kotiseutuunsa voi kuvata myös laajempaan, kulttuurisen muutoksen malliin rinnastettuna. John Rennie Shortin (1991) mukaan kulttuurin suhteessa maahan voidaan erottaa kolme historiallismyyttistä, jatkumon muodostavaa vaihetta: erämaa, maaseutu viljelyskulttuurina ja kaupunki. Aina uuteen, enemmän ihmisen rakentaman tilan vaiheeseen siirryttäessä vanha vaihe muuttuu pian myyttiseksi. Myyttiin liittyy kriittinen suhtautuminen nykyisyyteen ja jonkin menetetyin haikailu. Epätäydellisessä, epätydyttävässä nykyisyydessä ja epävarmalta näyttävässä tulevaisuudessa tuo menneisyys, ”vanhat hyvät ajat”, saattaa näyttäytyä täydellisenä, tai ainakin nykyiset ongelmat pois pyyhkivinä. *Syöksykierteessä* Mikko ja Tuomas toivovat mielikuviansa (lapsuuden) kotiseudun olevan tällainen pelastaja.

Koti pohjoisen maaseudulla saattaa myös Mikosta ja Tuomaasta tuntua onnelalta silloin, kun se on kaukana, mutta kotiinpaluun myötä positiiviset ajatukset katoavat nopeasti. Pojille tärkeitä on ollut sekä lähteminen kaupunkiin että kodin kaipaaminen paikassa, johon he eivät vieraina ole sopeutuneet. Tässä mielessä eetos on samankaltainen kuin Eevan ja Paavon muutossa maalta Helsinkiin 1960-luvun alun *Jengissä* (1963). Selvä ero on kuitenkin se, *Jengissä* Eeva palaa takaisin maaseudulla olevaan kotiin, minkä osoitetaan olevan nuoren kannalta oikea ratkaisu, mutta 1980-luvun alussa Mikko ja Tuomas eivät tunnu olevan tyytyväisiä missään, sillä kotikylä näyttäytyy paluun jälkeen vähintään yhtä ikävänä kuin Helsinki ja Tukholma. Pojat rinnastuvat road-elokuvan päämäärättömästi kulkeviin levottomiin henkilöihin, joille tärkeintä on lähteminen ja liikkeessä pysyminen. Road-elokuvan tavalliseen kritiikkiin suuntaan verraten *Syöksykierteen* suunta on kuitenkin toinen sikäli, että tavallisesti road-elokuvassa kritiikin kohteena on paikka, josta on lähdetty, kun taas *Syöksykierteessä* kritiikin kohteena on paikka, johon on saavuttu, aluksi kaupunki (Helsinki/Tukholma) ja lopuksi kotikylä pohjoisessa. Koska menneisyys vaikuttaa koko ajan poi-

kien maailmassa olemiseen, tarkastelen seuraavaksi menneisyyden läsnäoloa elokuvassa.

Menneisyys/tulevaisuus

Syöksykierre tarjoutuu alun luonnon ja kulttuurin vastakkain asettamista otoksista lähtien katsottavaksi dialektisessa valossa, jota elokuva heijastaa erilaisten oppositioparien kautta. Mikko ja Tuomas ovat nuoria aikuisia, mutta ajallisena oppositioparina tarinaa jäsentää menneen lapsuuden varmuus ja tulevan aikuisuuden epävarmuus. Pojat ovat pidentyneen nuoruuden välitilassa, jonka nykyisyys tuntuu pessimistisessä pikkukylän ilmapiirissä olevan asukkaiden mielessä jo osa menneisyyttä. Siitä muistuttavat erityisesti sinne tänne pystytetyt allashankkeeseen liittyvät keltaiset merkkitolpat, jotka osoittavat vedenpinnan tason, kun allas on rakennettu. Merkkitolpat ovat kulttuurin laajentuvan reviirin merkkejä, joissa asettuvat vastakkain luonto ja kulttuuri, menneisyys ja tulevaisuus, maaseutu ja kaupunki, pohjoinen ja etelä, inhimillisyys ja raha, elämä ja kuolema.

Oppositioina toimivat myös Suomi ja Ruotsi, mikä kerronnassa korostuu kärjistetyssä valon ja pimeyden törmäyttävässä leikkauksessa Tukholman jouluiselta ostoskadulta hämärään pohjoisen poroitukseen¹⁴¹ sekä sisällössä siinä, että Tukholmassa kuvissa on korostetusti läsnä väliaikaisuutta korostava seksi (striptease-ravintola, private show, prostituoidut ja yhden yön suhde). Seksin kuvaamaan Suomen ja Ruotsin väliseen eroon ja väliaikaisuuteen liittyen Tuomas toteaa poikien juodessa viinaa: ”Minä kerran Ruotsissa nussin yhtä huoraa. Se sano, että Suomi on niin takapajuinen maa, että siellä vielä miehetki on miehiä.” Pojat seisovat korkealla mäellä, kunnes Tuomaan repliikin jälkeen lähtevät hoippumaan rinnettä alas. Kamera jää ylös mäelle seuraamaan poikien kulkua. Heidän etäänntyessään otos laajenee panoraamaksi, joka paljastaa taustalla olevan joen, rannalla olevat ”takapajuiset” talot ja metsäisen vastarannan, ja painottaa maisemalla Tuomaan Suomen ja Ruotsin

välistä eroa kuvanneita sanoja: Suomi on menneisyys ja Ruotsi tulevaisuus. Tuomaan esittämä vertailu kuitenkin osoittaa, että tulevaisuus ei kenties ole halutun kaltainen.

Merkittäviä menneisyyden ja nykyisyyden suhteen kommentoijia elokuvassa ovat kulkuvälineet. Road-elokuvalla ominaiseen, teknologisen kehityksen muutosta kommentoivaan tapaan *Syöksykierteessä* on otoksia, jotka kuvaavat, jopa alleviivaavat liikkumiskulttuurin muutosta. Yhdessä kohtauksessa näemme laajassa pano-
raamassa Mikon ajavan polkupyörällä pitkin hiekkatietä. Edessä näkyy pelto, taustalla joki ja tunturi. Mikko on osa luontoa, kunnes kuvarajauksen ulkopuolelta kuuluu moottorin pärinää. Kun Petteri ajaa moottoripyörällä Mikon luokse, kamera zoomaa kuvaan tiukemman rajauksen. Vieläkin kuva on laaja yleiskuva, mutta näkökenttä on hieman supistunut, ei kuitenkaan niin, että kuvan voisi tulkita vastaavan motorisoidun kulkuvälineen vauhtia, sillä laaja kuva esittää pojat edelleen osana kotiseutuaan. Mikko ottaa Petterin olkapäästä kiinni ja lähtee polkupyörällään motorisoituun vauhtiin. Samassa alkaa taustalla jälleen soida ”Kotiseutu Pohjolassa”, tällä kertaa ystävän tapaamiseen liittyen iloisemmin viululla soitettuna.

Toinen liikkumiskulttuurin muutosta kuvaava kohtausta spektakelisoivat suuren muutoksen. Tuomas ajaa Volvollaan pyöräilevän Mikon perässä kohti kameraa ja soittaa torvea. Poikien tervehdittyä iloisesti ”Kotiseutu Pohjolassa” alkaa soida jälleen. Tuomas toteaa: ”Heitä se fillari vittuun ja tuu kyytiin.” Mikko asettaa pyöränsä nojaamaan vasten maitotonkkien täyttämää maitolaituria ja menee Tuomaan kyytiin. Ruotsin rekisterikilvin pojat ajavat kohti kameraa ja sen ohi. Kamera seuraa ohi ajavaa autoa, minkä jälkeen se jää kuvaamaan joen rannassa niityllä vanhan hirsiaitan vieressä rauhallisesti liikkuvaa hevosta. Näin yhdessä otoksessa piirretään liikkumisen kehityksen kaari, kun aluksi siirrytään polkupyörästä motorisoituun liikkeeseen ja lopuksi palataan Ruotsin ja Volvon edustamasta liikkuvasta kaupunkinykyisyydestä heinäa mutustavaan hevoseen, menneisyyden kulku- ja työvälineeseen. Poikien autoilu asettuu neuvottelemaan kehityksen ja periferian, kaupungin

ja maaseudun tai elokuvassa tarkemmin etelän ja pohjoisen välistä suhdetta.

Monen muun otoksen tapaan silloin, kun Tuomas ottaa Mikon kyytiin, kuvassa näkyy sähköpylväitä ja -linjoja. Ne rakentavat omalta osaltaan elokuvaan menneen, nykyisen ja tulevan ristive-toa, jonka paineisessa välitilassa pojat liikkuvat. Jo elokuvan alussa pohjoisen allastyömaalta etelän joulukadun neonvaloihin siirrytään sähkökaapeleita seuraavalla graafisella leikkauksella. Kriittisesti tulkiten leikkaus esittää pohjoisen luonnon kapitalismin rattaiden pyörittämisen energiakeserveatiksi.

Kolmas menneisyyden ja nykyisyyden risteyttävä otos esittää humalaisen Mikon, Tuomaan ja Petterin laskemassa koskea soutuveneellä. Koskenlasku voi liittyä poikien kokemaan menneisyyteen kotiseudullaan, mutta se liittyy myös fiktion, vanhan suomalaisen elokuvan rakentamaan menneisyyteen. ”Kotiseutu Pohjolassa” soi hetken vihellettyä ennen kuin pojat ovat koskella.

Koski on kiinnostava tila valjastamattomuutensa takia, sillä siihen kulttuuri ei vielä ole kajonnut muuten kuin fiktioiden tarjoamisen mielikuvien tasolla. Se, että koskea laskevat ovat nuoria – ja vieläpä kaupungista palanneita nuoria – tuo kuvaan lisämerkityksen: luonnontilassa olevan kosken haastamalla nuorilla on mahdollisuus paeta vieraaksi kokemaansa ja vastustamaansa kulttuuria.¹⁴² Lisäksi lapsuuden ja aikuisuuden välissä olevaa nuoruuden valjastamattomuutta ja vääjäämättömältä näyttävän järjestyksen haastamista ja omaa tien etsintää voi verrata virtaavaan koskeen, jossa on karikoita ja pyörteitä yllättävissä paikoissa. Nuoruus on kuitenkin väliaikainen tila samoin kuin koskenlasku. Pojat soutavat rantaan, minkä jälkeen kamera zoomaa heistä etäälle niin, että kuvan etualalla näemme kosken jatkavan virtaamistaan. Rantautumalla pojat lähestyvät jälleen kulttuuria, kun taas luonto jatkaa liikettään koskessa. Vaikka koski näyttää virtaavan loputtomasti, jo elokuvan alku osoittaa, että koskenkin vapaa virtaaminen voi olla väliaikaista, jos kulutuskulttuuri vaatii valjastamaan sen oman järjestelmänsä käyttövoimaksi. Elokuvan tarinassa koski valjastetaan, mutta elokuvankin voi kulttuurin tuotteena ajatella valjastetuksi, sillä senkin kei-

not on ”valjastettu” johonkin tarpeeseen niin, että ne rakentaisivat koettavalle tulkinnallisia kehyksiä.

Mikko, Tuomas ja Petteri liittyvät koskessa menneisyyteen tai ainakin menneisyyden representaatioiden jatkumoon, tukkilaiselokuviin, joissa ”miehetki ovat vielä miehiä”. Koskenlaskun toiminnallisuus spektakelisoidaan leikkaamalla välillä soutuveneeseen kyytiin ja välillä rannalle. Kaupungista palanneet kuljettavat venettä: Mikko soutaa edessä ja Tuomas ohjaa perässä, kun pohjoisessa koko ajan asunutta Petteriä viedään kyytiläisenä. Jälkeenpäin Mikko ja Tuomas seisovat kahdestaan juomassa viinaa rannassa. Taus-talla virtaa joki, jossa kelluu tukkilaisuudesta muistuttavia tukkeja. Mikko heittää tyhjenneen viinapullon jokeen. Joessa kulttuurin tyhjä tuote on luonnon armoilla samoin kuin kotikylä kulttuuria edustavan yhteiskunnan armoilla.

Humalassa kotipihalle tullessaan Mikko tarttuu allashankkeen keltaiseen merkkitolppaan ja kiskaisee sen irti maasta. Kulttuurin merkkejä hallitsemattomana hän riuhtaisee samassa itsensä selälleen kuraiselle kotipihalle. Yhteiskunta on ottanut selkävoiton Mikosta. Otoksen voi tulkita sanovan, että järjestelmää vastaan voi taistella tai pyristellä, kuten Mikko tekee, mutta järjestelmä etenee vääjämättömästi, joten kapinointi on vain väliaikaista. Tavalla tai toisella speaktaakkelin yhteiskunta sulauttaa, rekuperoi vastaan kamppailevat voimat mukaan järjestykseen.

Tuomas palaa motelliin, väliaikaiseen kotiinsa, jossa hän päätyy sänkyyn veljensä vaimon Leilan kanssa. Tuomaalle kaikki on väliaikaista, sillä motelli ja satunnainen seksi muistuttavat hänen väliaikaisuuden täyttämää elämäänsä Ruotsissa. Hän näkee elämänsä lähimenneisyyden merkityksellisiä hetkiä muistikuvina, joissa Tukholma ja kotikylä sekoittuvat toisiinsa. Motellihuoneen sängyssä maaten hän muistaa välähdyksen koskenlaskusta, Petterin osoittamassa häntä ja Mikkoa haulikolla, Ruotsissa häntä taksikuskin työssä puukon kanssa uhanneen miehen, Leilan seisomassa huoneensa ovella ja Mercedeksellään motellista lähtevän miehen vilkuttamassa ikkunassa seisovalle Leilalle. Muistikuvat ja niihin liittyvät äänet (kosken kohina, kellon tikitys, auton jarrutus) sysäävät

Tuomaan tekemään asioita, mutta takautumien tapaan ne pyrkivät myös selittämään, miksi jotkut asiat ovat tapahtuneet ja edenneet tiettyyn pisteeseen. Muistissa menneisyys ja nykyisyys limittyvät hallitsemattomaksi ajatusten kaaokseksi.

Muisti/kuva

Syöksykierteessä Mikon ja Tuomaan nostalgian sävyttämää paluuta seuraa tunne ulkopuolisuudesta. Mikolla ja Tuomaalla on molemmilla mentaalaisia jaksoja, jotka korostavat heidän mielensä sekavuutta menneen ja nykyisen, maaseudun ja kaupungin, luonnon ja kulttuurin välissä. Molempien kohdalla mentaalisten tilojen kuvaukset liittyvät perhesuhteisiin, jotka näyttäytyvät ongelmallisina. Mikko ja Tuomas ovat itsenäistyneet kaupunkiin lähdettyään, mutta ovat vielä kuitenkin puristuksissa lapsuuden ja aikuisuuden välissä.

Mikon aktivoituvat muistikuvat liittyvät isän ja pojan väliseen erimieliseen suhteeseen. Kun Mikko palattuaan kysyy äidiltään isän maakaupoista eikä saa riittävää vastausta, näemme Mikon muistikuvina hänen Helsinkiin lähtönsä. Aukollisesti kuvattu jakso ei kerro varmasti, miksi Mikko on lähtenyt. Pelkkien nähtävien muistikuvien perusteella voisi luulla, että isä on ajanut hänet laiskana pois kotoa. Isä seisoo rappusilla kotioven edessä ja osoittaa kädellään suuntaa: ”Siin on tie.” Leikataan Mikkoon, jonka näemme selkäpuolelta. Kuvarajauksen ulkopuolella isä jatkaa: ”Nämä seuvut ei tyhjän haikailijoita elätä.” Mikko lähtee ”selkään ammuttuna” kassi olallaan sohjoiselle tielle. Mäen päälle nousevalla tiellä hän seisoo kaukokuvassa paikallaan olevan traktorin vieressä. Kotitilan menneisyydestä tie vie tulevaisuuteen, kaupunkiin. Mikko lähtee etelään omasta halustaan, ja isän kommentti onkin reaktio pojan lähtöön, jota isän näkökulmasta voi pitää myös pakenemisena. Ennen kuin palataan nykyhetkeen, näemme lyhyen muistikatkelman sairaala-apulaisen työstä, siitä vieraannuttavasta väliaikaisuudesta, johon maalta lähteminen on johtanut.

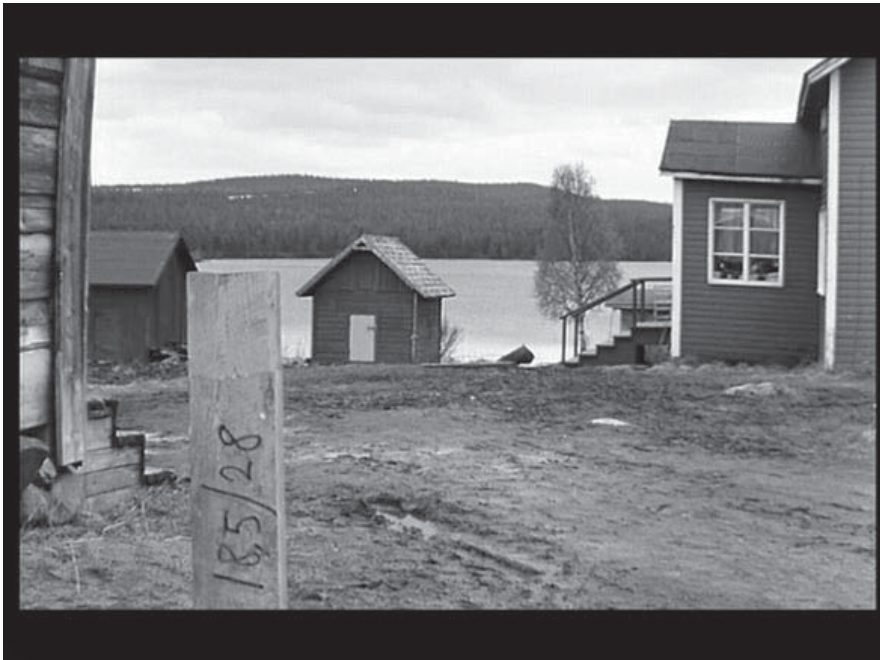
Väliaikaisuus nousee pintaan, kun puhe siirtyy isän työhön. Mikko tiedustelee äidiltä aamulla kahvipöydässä, kävikö isä kotona. Äiti toteaa huokaisten: ”Kävi se – ja lähti.” Väliaikaisuuden tunne tulee eksplikoiduksi, kun äiti vastaa kysymykseen kaivurista.

ÄITI: Sillä se on tehnyt urakkaa syksystä lähtien, välillä yötä päivää. Ja kun urakka loppuu, ni sitten lähetää.

MIKKO: Mihin?

ÄITI: Minne täältä nyt lähetetään? Ei se oo ehtinyt kertoa. (Tauko.) Aikansa se jurnutti sitä altaan tuloa vastaan, mutta kun sinä lähdit sinne Helsinkiin, jotain siinä repes. Olkoon sitten näin, se sanos.

Äidin repliikin tauon kohdalla leikataan lähikuvaan pihapiirissä seisovasta tekoallashankkeeseen liittyvästä merkkitolpasta (kuva 39), joka osoittaa kodin ja kotitilan olemassaolon väliaikaisuuden, kult-



Kuva 39. Syöksykierre (1981). Väliaikaisuus.

tuurin yrityksen vallata luontoa. Kahvipöydässä äiti jatkaa puhetaan isän ratkaisusta kuin se olisi ollut Mikon vika, kuin häntä syytettäisiin altaan tulosta ja perheen jatkuvuuden katkaisemisesta.

Tuomaan muistin ja jonkinlaisen ymmärryksen aktivoi luonnon rytmi, kosken virtaus, jonka voi dialektisesti tulkita antiteesiksi virtauksen pysäyttämään pyrkivälle kulttuurille. Tuomas asettuu luonnon virtaukseen vertautuvan ajattelunsa kautta osaksi luontoa. Hän istuu sivulta kuvatussa lähikuvassa, jonka taustalla virtaa koski. Kamera liikkuu hitaasti Tuomaasta oikealle kuvaamaan koskea, jonka nähdään pauhaavan lähikuvassa. Koski on vääjäämätöntä, pysäyttämätöntä liikettä, joka virtaa kuin kuvarajauksen ulkopuolelle jääneen Tuomaan ajatus. Kosken voima palauttaa Tuomaan mieleen kaksi hänen näkemäänsä välähdystä lähimenneisyydestä. Ensimmäisen muistikuvan ilmestyessä taustalla alkaa soida mollivoittoinen, ajattelua ja sen laatua tehostava musiikki. Lähikuvaan koskesta leikataan ensin kuva, jossa vieras mies tulee motelli Ukkometsoon veljen vaimon luokse. Toiseksi näemme kuvan, jossa mies vilkuilee motellin ulko-ovella ympärilleen. Nämä nähdään Tuomaan motellin eteen pysäköimän Volvon näkökulmasta.

Muistikuvien välissä ja niiden jälkeen nähdään otos vauhdikkaasti virtaavasta koskesta. Välähdysten jälkeen kamera siirtyy takaisin Tuomaaseen, jonka muistina nähdään vielä kuva Erkistä Ukkometson puhelimesta edellisenä jouluaattona. Kuva voi olla Tuomaan kuvitelmaa, mutta hänen näkökulmansa se ei ole, sillä muistikuva liittyy tilanteeseen, jossa Tuomas on Tukholmassa puhelinlinjan toisessa päässä. Lopuksi Tuomas kuvataan kaukokuvassa istumassa kuohuvan kosken rannalla. Hän näkyy kuvassa pienenä, sillä koski peittää lähes koko kuva-alan. Tämän voi tulkita viittaavan Tuomaan kyvyttömyyteen vaikuttaa asioiden kulkuun, jossa pieni ihminen ajalehtii pakotettuna virran mukana.

Kun tämän jälkeen leikataan motellin parkkipaikalle, jossa Tuomas herää autossaan aiemmin näkemänsä vieraan miehen kaasuttaessa Mercedeksellään tiehensä, muistikuvat näyttävätkin kerronnallisesti unelta. Tilan ja ajan sekoittava kerronnan diskurssi korostaa Tuomaan ajatusten sekavuutta tilanteessa, jossa kotiinpaluun

nostalginen lämpö on kadonnut ja muuttunut nopeasti epäilyttäväksi. Auto on muutoksen epävarmuudessa ainoa asia, jota Tuomas tuntuu voivan hallita.

Henkilöauto/kaivinkone

Auto on *Syöksykierteessä* tärkeä ulkopuolisuuden ja välitilan merkitsin. Auton liike, vaikkakin vain pienen kylän pienillä teillä, edustaa myös turvaa ja toivoa. Elokuvasa auto on tärkeä myös ihmisten toiminnan laadun erottaja ja identiteetin merkitsijä.

Tuomas palaa kotiseudulle Ruotsista hankkimallaan Volvolla, joka liitetään elokuvasa ohimennen myös ajankohtaiseen henkilöön. Kun Petteri näkee ensimmäistä kertaa Tuomaan Volvon, hän nimittää tätä Volvo Markkaseksi.¹⁴³ Osana Tuomaan identiteettiä Volvo edustaa myös kuljettajansa ”ruotsalaisuutta”, vierautta ja siten pikkukylän teillä toiseutta osittain samoin kuin Helsingistä saapuneen työnjohtaja Riihelän (Aarno Sulkanen) Mercedes Benz. Volvon ja Mercedesen erilaisuutta tai poikkeavuutta korostaa se, että Tuomaan ja Riihelän autojen lisäksi kaikki muut nelipyöräiset ovat työkoneita, kuten Mikon isän kaivinkone ja tietyömaalla nähtävät kuorma-autot. Elokuvasa näkyy kerran Mikon isän farmari-Taunus, mutta sekin yhdistyy työhön. Ajoneuvot eroavat toisistaan juuri siinä, käytetäänkö niitä työ- vai vapaa-aikana. Vanhemman ohjaama kaivinkone edustaa työtä ja päämäärää. Riihelän musta Mercedeskin on päämäärähakuinen symbolisesti, sillä se on työväline, joka on myös tarkoitettu korottamaan työnjohtajan statusta ja arvovaltaa. Sen sijaan Ruotsin rekisterissä oleva Volvo on pikkukylän teillä sitäkin poikkeuksellisempi: sen ensisijainen funktio on liikkumisen mahdollistaminen sekä tuohon liikkumisen mahdollisuuteen liittyvä spontaanin ja päämäärättömän liikkeen tuotama nautinto.¹⁴⁴ Vastakohtapari työ-vapaus korostuu jo Tuomaan Ruotsista lähdössä, kun hän vaihtaa työ-Volvon omaan Volvoonsa, mutta se kuvaa kahdessa kohtauksessa myös isän ja pojan, vanhemman ja nuoren suhdetta. Protestanttisen työetiikan mukaisesti

ulkoapäin (yhteiskunnasta) säädettyihin muutoksiin alistunut Mikon isä tuntuu ajattelevan, että ensin tehdään työt ja sitten huvitel- laan, jos sittenkään.

Työn ja vapaan vastakkainasettelua kuvaa hyvin kohta- us, jossa Tuomas ja Mikko ajavat tietyömaalla rakenteilla olevaa tietä pitkin. Subjektiivisenä, tuulilasin läpi kuvattuna otoksena nähdään, kuinka katerpillari tukkii heidän tiensä, kuinka työkone estää nuorten va- paan ajamisen. Pojat ajavat tien sivuun. Ohi ajavasta kuorma-au- tosta hyppää ulos tietyömaalla työskentelevä Petteri, jota Tuomas ja Mikko repivät Volvon sivuikkunasta sisään niin, että Petteri on auton ulkopuolella vyötäröstä alaspäin jalat ilmassa sätkien. Pette- ri, joka ei Mikon ja Tuomaan tapaan ole lähtenyt etelän kaupunki- hin, vaikka kenties olisi halunnutkin, pyristelee vastaan ja roikkuu vapauden tilan (Volvo) ja työvelvollisuuksien (tietyömaa) välissä, josta paikalle ajava Riihelä määrää hänet työn tilaan. Isovanhem- piensa luona asuva Petteri on kotonakin työllistetty. Kun pojat aja- vat Volvolla pihaan, mummo (Alma Korva) tulee ulos ja huutaa: ”Petteri ei lähe minnekään kun on työt kesken!” Petteri on alistettu, mutta perinteisten road-elokuvan konventioiden mukaisesti mies kuitenkin lähtee matkoihinsa.

Työmaalla pojat tekevät u-käännöksen kaivinkoneen vieressä olevalla kääntöpaikalla. Henkilöauto ja työkone kohtaavat, mutta kuljettajien katseet eivät kohtaa: koneet erottavat ihmiset toisistaan. Otoksessa kuvakoko muuttuu Volvon ja kaivinkoneen esittävästä yleiskuvasta lähikuvaan kaivinkoneesta, kun pojat ovat ajaneet tie- hensä sen sivuitse. Kaivinkoneessa Mikon isä kääntyy tuimailmei- senä katsomaan poikien menoa. Auton kori toimii suojana, yksilön ympäristösuhteen säätelijänä, haarniskana kuljettajan/matkustajan ja ulkomaailman välillä (vrt. Kalanti 2001b, 121).

Vielä korostuneemmin auton tarjoama näkymättömyys ja turva käyvät ilmi kohtauksesta, jossa Mikko odottaa Volvossa, kun Tuo- mas käy kaupassa. Koskenkorvapullo kädessään Mikko tarkkailee auton yksityisestä tilasta julkisen tilan (kaupan edustan) tapahtu- mia. Kun Riitta tulee ulos kaupasta, hänen kävelyään auton ohi seu- rataan subjektiivisilla otoksilla, joista viimeisessä näemme Mikon

näkökulmasta taustapeilin kautta Riitan etääntyvän talon kulman taakse. Subjektiiivisten otosten välissä Mikko kuvataan lähikuvassa, mikä korostaa auton koria suojana. Tajuttuaan Riitan olevan rasakaana Mikon ilme kertoo hänen miettivän, onko hän isä. Elokuvan aikana siihen ei saada vastausta, mikä korostaa Mikon kokemuksen selittämättömyyttä.

Kotona vanhemman ja nuoren, työn ja vapauden välinen vastakaisuus kärjistyy. Mikko on päivällä saunassa, kun isä ajaa kaivinkoneella kotipihaan. Isä ja poika kohtaavat pihalla ja käyvät puolikuvassa lyhyen, kylmäkiskoisen keskustelun kaivinkoneen kauhahan nojaten.

MIKKO: No joko urakka loppui?

ISÄ: Vaihetaan vaan paikkaa. Ja mikä sauna-aika se nyt on?

MIKKO: Äiti sen lämmitti. (Leikkaus: kuvassa ikkunasta ulos katsova äiti.)

MIKKO: Taitaa olla kovia hommia?

ISÄ: Aina sitä töitten kansa pärjää.

MIKKO: Otatko olutta?

ISÄ: On sitä muutaki tekemistä keskellä päivää. (Lähtee sisälle.) (Leikkaus: kuvassa äiti, joka kääntää ikkunassa päänsä pettyneenä.)

Isän ensimmäisen repliikin jälkeen Mikko nostaa toisen kätensä kauhalle kuin portiksi, joka estää isää kävelemästä pois tilanteesta (kuva 40). Työkoneeseen nojaavan Mikon kaulassa roikkuu pyyhe ja toisessa kädessä on olutpullo, vapaa-aika ja nautinto, josta hän tarjoaa maistiaista isälleenkin. Isä kuitenkin tyrmää kategorisesti jokaisen poikansa keskustelunavauksen korostamalla heidän välistä eroaan suhtautumisessa työhön. Viimeisen repliikkinsä jälkeen isä kävelee sisälle pakottaen Mikon siirtämään kätensä. Mikko jää yksin puolikuvaan kaivinkoneen kauhahan viereen. Olutpullo tippuu hänen kädestään kuin nautinto olisi kadonnut. Osoitukseksi vapaudestaan hän ottaa ylös nostamastaan pullosta vielä äkäisen huikan (41). Lopullisesti hänet pelastaa työnpiiristä auton liike, pihaan ajava Tuomas, jonka Volvon kyytiin Mikko lähtee.



Kuvat 40–41. *Syöksykierre* (1981). Isä ja poika, työ ja vapaa-aika

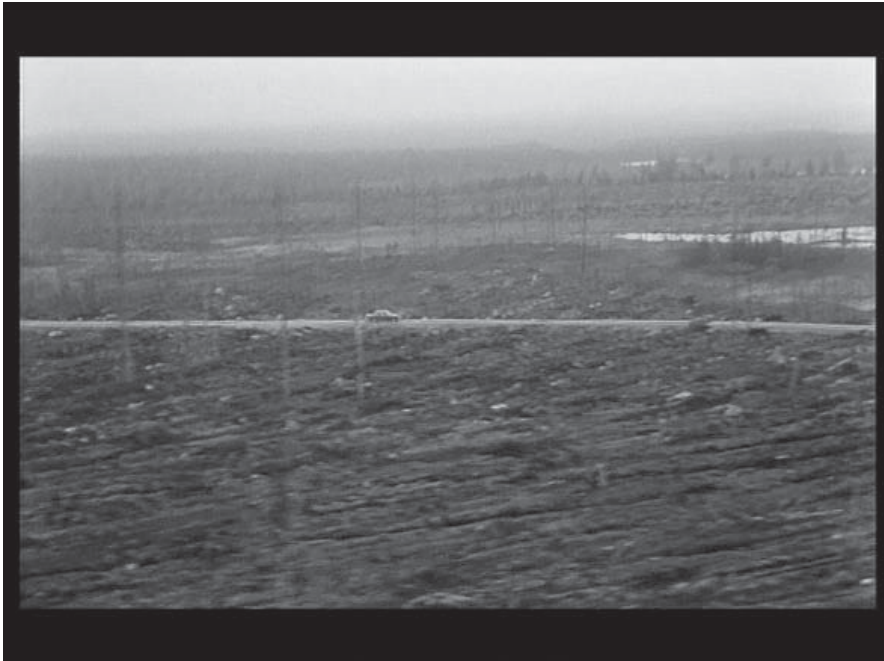
Petterikin murtautuu osittain ulos työn sfääristä olemalla tottelematta työnjohtajan käskyä siivota konttori. Hän ei ilmaise tottelemattomuuttaan sanoin vaan teoin: hän hajottaa (”siivoaa”) kaivinkoneen kauhalla maantieurakan väliaikaisen konttorikopin. Konttorin hajottaminen kuvataan kerronnallisesti rinnasteiseksi elokuvan alun dialektisten kaivinkoneen kauhan kuvien kanssa, mutta sisällöllisesti toiminnan suunta on vastakkainen, sillä alun luontoon iskeytyvä kauha tuhoaa nyt maisemaa muokkaavaa koneistoa. Yhteiskunnan spektakulaarisen järjestyksen tuhoaminen esitetään itsessään spektakelisoiden. Ennen kuin Petteri ohjaa kauhan kohteeseen, hänet nähdään kaivinkoneen ohjaamossa tuulilasin läpi kuvattuna. Otoksessa kauha heijastuu tuulilasiin juuri Petterin pään kohdalle. Tuulilasin sekä taka- ja sivuikkunan rajaamassa pienessä tilassa Petterin katse keskittyy kauhaan, jonka otos yhdistää päähän eli ajatteluun: Petteri on kuin osa systeemiä, sillä hän toimii kuin kone, jolla on tehtävä. Sen toteuttamista alas maan tasalle katsojien asemaan joutuneet Mikko, Tuomas ja Einari (Albert Liukkonen) eivät voisi estää, vaikka haluaisivat. Toimintaa korostavat kerronnan muusta rytmistä poikkeavat lyhyemmät otokset. Kauhaan rajattu otos esitetään neljästi, kaksi kertaa kaivinkoneen molemmilta sivuilta. Väliin leikataan myös kaksi lyhyttä sivukuvaa Petteristä, jolla on keskittynyt mutta poissaoleva ilme kasvoillaan. Kun Petteri käy koneella koneiston kimppuun, hän kaappaa järjestelmän osan käyttöönsä taistellakseen spektaakkelin yhteiskuntaa vastaan sen omin välinein.

Irtaantuakseen lopullisesti vastustamastaan palkkатыöstä Petteri ryöstää Mikon avustamana voimalaitosyhtiön kassasta ”oman palkkansa”. Kaikki neljä, Petteri, Mikko, Tuomas ja mukaan tullut Einari, lähtevät pakomatalle, jota kuvataan elokuvan lopulliseen ratkaisuun asti. Pakomatka on merkittävä koko elokuvan tulkinnassa jo siksi, että sen kuvauksen kesto on yhteensä noin kolme ja puoli minuuttia. Ryöstöpaikalta lähdetään pakoon Volvolla, mikä yhdistää kuskin paikalla olevan Tuomaan uudestaan Volvo Markkaseen, siis nyt myös osalliseksi rikokseen. Pakomatkan alkaessa kuullaan katkelma sävelmästä, jota humalaisen miehen (Mart-

ti Kainulainen) on kuultu laulavan aiemmin motelli Ukkometsossa: ”Vesi nousee, pellot hukkuu, talot hukkuu, metsät kaatuu, kaikki kuolee.” Sävelmä ennakoi tulevaa ratkaisua samoin kuin läheltä piti -tilanne, jossa kulttuurista ja yhteiskunnasta pakenevat kaverukset ovat konkreettisesti törmätä luontoon, tarkemmin tiellä oleviin poroihin.

Yhteiskunnan ulkopuolella ajamista korostaa laaja helikopteriotos (kuva 79), jossa Volvon nähdään etenevän pienenä avaraa, hakkuiden muokkaamaa korpimaisemaa halkovaa tietä pitkin. Otos muistuttaa Jean Baudrillardin (1996, 60) ajatuksesta, jonka mukaan autiomaa edustaa ”kaikkien ihmisen luomien instituutioiden taustalla lymyilevää tyhjyyttä ja radikaalia alastomuutta” ja osoittaa ”kulttuurin pelkäksi kangastukseksi ja simulakrumien pysyvyydeksi”. Siis jos jokin on pysyvää, niin toden ja fiktion erottamisen vaikeus tai jopa mahdottomuus. Lähes minuutin kestävä helikopteriotos (kuva 42) on kerronnallisen rajan merkitsin, tyyntä myrskyn edellä. Edellisen otoksen lopussa Einari sulkee kaikki autoon lukitsemalla sisäpuolelta kaikki ovet. Lukitun Volvon kulkua karussa, miltei maailmanloppua muistuttavassa maisemassa siivittää vain auton moottorin hiljainen humina sekä katkelma fatalistisesta sävelmästä, jota kuultiin pakomatkan alussa.

Sisäänsä sulkeva, vaivaton, ”kuin ilmapatjalla” liikkuva auto etäännyttää ajajan/matkustajan maisemasta (Baudrillard 1991, 51–52). Korin ulkopuolinen maailma voi kuitenkin hidastaa liikettä tai pysäyttää sen kokonaan milloin tahansa. Road-elokuvan perustassa väijyy aina uhka liikkeen pysähtymisestä, sitä seuraavasta tai sen aiheuttamasta spontaanista sekasorrosta ja sattumanvaraisesta verenvuodatuksista (vrt. Atkinson, 1994, 16). Ajokohtausten subjektiiviset, auton tärinää ja poukkoilua myötäilevät otokset kiinnittävät katsojan henkilöiden kokemukseen, mutta helikopteriotoksen tapaan kerronnassa poikkeuksellisina ne nousevat pintaan niin, että elokuvan rakennettu luonne, elokuvan spektakelisoiva refleksiivisyys korostuu. Christopher Morrisin (2003, 26) mukaan tie tavaataan road-elokuvan tutkimuksissa tulkita kuvainnollisesti vertaukseksi jostakin, esimerkiksi itsen etsinnästä tai kansallisesta identi-



Kuva 42. *Syöksykierre* (1981). Korvesta ei ole paluuta.

teetistä. Morris ehdottaa, että jos tietä tarkastellaan elokuvassa vain tienä, esimerkiksi irrallaan poliittisista ja sukupuoleen liittyvistä teemoista, sen refleksiivisyys korostuu, koska tällöin tie avautuu ensi sijassa juuri vertauskuvallistamisen ja oman luonteen käsittelemisenä. Ajatus vaikuttaa road-elokuvassa kuitenkin vain hypoteettiselta esimerkiksi siksi, että sukupuoli on sen irrottamaton osa.

Road-elokuvassa refleksiivisiksi kuviksi voi tulkita esimerkiksi jo aiemmin mainitut liikkumisen kehitystä kuvaavat otokset sekä pakojakson kaksi asetelmallista auton sisältä kuvattua otosta, joissa näkyy lähikuvassa sivupeilissä vauhdikkaasti katoava maisema. Niissä ovat läsnä sekä nykyisyys (auto) että menneisyys (sivupeilin heijastus), johon ei enää ole paluuta: kotikylä jää koko ajan kauemmas menneisyyteen. Peilit voi *Syöksykierteessä* tulkita myös taakse katsovaksi katumiseksi, sillä Mikko ehdottaa kaksi kertaa paon ai-

kana, että heidän tulisi kääntyä takaisin. Molemmat sivupeilikuvat ovatkin juuri Mikon näkökulmasta kuvattuja subjektiivisia otoksia. Matka on kuitenkin porojen yllättäessä pisteessä, josta ei enää jatketa kuin syvemmälle luontoon: paluu ongelmalliseksi koetun yhteiskunnan piiriin ei ole enää vaihtoehto. Kun voimalaitosyhtiön kassanhoitaja (Sirkka Metsäsaari) katsoo ryöstön jälkeen pakoon kaasuttavaa autoa, hän toteaa: ”Pojat, pojat, mitä te nyt itsellenne teette?” Erämaata on pidetty yhtäältä tiedostamattoman symbolina ja itsen kadottamisen paikkana, mutta toisaalta myös itsetietoisuuden mahdollistavana tilana (Short 1991, 21). Näin ajatellen vastaus kassanhoitajan esittämään kysymykseen voisi liittyä sekä itsen kadottamiseen että löytämiseen. Niinpä ennemminkin kuin kysymään, mitä pojat tekevät itselleen, elokuva pyrkii tekemään katsojan tietoiseksi ehdottamalla kysymään, mitä yhteiskunnan pakottavuus tekee pojille.

Kulttuurin ja luonnon välissä auto on suojaava välitila, mutta loppuun saakka sekään ei auta, sillä yhteiskunnan koura tulee vastaan: Tuomas ajaa Volvon kumpareen takana eteen kääntyvän kaivinkoneen kauhaan, joka iskeytyy tuulilasiin ja hajottaa auton. Matkan siis keskeyttää yhteiskunnan vastaisku, sillä matkan pään aiheuttaa samanlainen spektaakkelin rakentamisen väline, jonka Petteri hetkeä aiemmin käänsi spektaakkelia tuhoavaksi tai häiritseväksi. Kaivinkoneella työskennellyt Mikon isä, joka on itsekkin perheestään etäännyneenä yhteiskunnan ulkopuolella, tulee törmäyksen jälkeen auton luokse ja ottaa kuolleen poikansa syliinsä. Ainoana henkiin jääneenä Einari lähtee juoksemaan myllerrettyyn maisemaan, jossa hän tuntuu neuvottomana juoksevan ympyrää. Yhteiskuntajärjestyksen ulkopuolella olevassa erämaassa kaikki on vierasta. Se on irtaantumisen, mutta myös pelon ja henkisen epätoivon tila (Short 1991, 6–9).

Elokuvassa rakennettava pikitie edustaa tulevaisuutta, nopeutta ja maaseudulta pois pääsemisen vaivattomuutta, mutta elokuvan loppu osoittaa, että kylästä ja sinne yltäneestä modernista, kasvotomasta järjestyksestä ei ole ulospääsyä.

Lopuksi kuolema

Road-elokuvassa kulkijan toiminta heilahtaa helposti rikolliseksi tai ainakin laittomuuden rajalle, mutta road-elokuvan yhteydessä rikollisuuteen viittaa sinänsä myös henkilöiden irrallisuus, yhteisöstä ja järjestyksestä piittaamattoman vapaus. Toisin sanoen tielle lähtevän on maksettava vapaudestaan, koska yhteiskunnan otteesta irtaantuminen ei ole järjestyksen mukaista. Lähtökohta on se, että rikollisen tai järjestystä vastaan toimivan on maksettava teoistaan, koska muuten elokuva osoittaa, että lakeja ja vallitsevaa järjestystä ei tarvitse noudattaa. Tällaisen kerronnallisen rakenteen voi nähdä sekä pönkittävän jatkuvuutta että osoittavan, miten pitäisi elää.

Syöksykierte osuu kapinoivien nuorten miesten kuvauksessaan spektaakkelin yhteiskunnan ytimeen. Itsensä vieraaksi ja ulkopuoliseksi kaikkialla tuntevat miehet eivät osoita sopeutumisen merkkejä, vaan yrittävät lopulta ajaa ulos yhteiskunnasta. Monin tavoin maailmassa olemisen epävarmuutta korostaneen elokuvan viimeiset minuutit ovat keskeisesti juuri road-elokuvan vapautta neuvottelevaa kuvastoa.¹⁴⁵

Jean Baudrillardin (2001, 53) mukaan vapaus on kulutuskulttuurissa raja, jonka ylittäminen kääntää sen oletetut vaikutukset vastakkaisiksi, sillä vapaus on idea, joka tuhoutuu, kun sen saavuttaa. *Syöksykierteessä* vapauden ajatuksen tuhoaa vanhempi sukupolvi, työkulttuuri, ylipäättään kulttuuri ja yhteiskunta, jotka pysäyttävät yhteiskunnan ulkopuolelle ajaneiden nuorten matkan, kun Mikon isän ohjaaman kaivinkoneen kauha heilahtaa päin Tuomaan ohjaamaa Volvoa. Kaverukset eivät ole vapaita missään, sillä jo ennen törmäystä kulttuuriin he ovat törmätä luontoon (poroihin), minä jälkeen nähtävän lopun ajojakson aikana autossa vallitsee ahdistava ja pelokas hiljaisuus. Heille vapaus ei ole milloinkaan ollut vapautta. Mikon ja Tuomaan kaupungissa kokemaa nostalgiaa kohtaankin on vain kulttuurisesti opittu (vrt. Turner 1987, 150), valheellinen tunne jostain sellaista kohtaan, jota ei enää ole. Nostalgia ajaa Mikon ja Tuomaan kotiseudulle, joka on muuttunut

kaipuun arvoisesta paikasta speaktaakkelin yhteiskunnan vastustajia eliminoivaksi järjestykseksi.

Zygmunt Bauman (2000, 32) toteaa, että ”vapaus toteuttaa toiveita ei niinkään riipu siitä, mitä *teen*, tai edes siitä, mitä minulla *on*, vaan siitä mikä minä *olen*”. Tässä mielessä vapaus liittyy moninaiseen risteävien halujen ja toimien verkostoon, jonka ominaisuuksista moniin emme itse pysty vaikuttamaan. *Syöksykierre* onkin voimakkaan ympäristödeterministinen elokuva, jossa autolla liikkumisen ja maailmassa olemisen voi katkaista yhtä hyvin luonto kuin kulttuuri. Lopullisen pakenevien ja kulttuurin törmäyksen dialektinen paino implikoi (tai kenties peräti eksplikoi) uudella tavalla saman kulttuurisen kritiikin, jonka elokuvan ensimmäiset kuvat luonnosta ja kaivinkoneen kauhasta esittivät. Ennen törmäystä nuorten miesten nähdään ajavan raivattua, avointa metsämaisemaa halkovaa tietä, mikä rinnastaa kulkijat kulttuurin pakosta muokkaamaan luontoon. Kun muokkausta pakenevat nuoret eivät vapaaehtoisesti suostu pysähtymään ja palaamaan määrättyyn järjestykseen, heidät on pysäytettävä. Kulttuuri määrää tavat ja rajaa piirin, jonka sisällä vapaudesta nauttiminen on sallittua (ks. Bauman 2000, 33).

Elokuvassa aiemmin nähdyistä ajokohtauksista poiketen lopun pitkä ajokuvaus tuntuu noudattavan myös amerikkalaisen road-elokuvan laajan ja avoimen maiseman konventiota, jonka mukaan road-elokuva jatkaa motorisoituna luonnon ja kulttuurin välisen räjänkäynnin jo lännenelokuvasta tuttua mytologiaa (esim. Laderman 2002, 14.) Tätä korostaa metsien reunustamista teistä erämaaksi (suomalaisittain: korveksi) muuttunut maisema, jonka tyhjiys pakenee varmoja merkityksiä ja tarjoaa korkeintaan hetkellisen tunteen vapaudesta (Sargeant & Watson 1999, 13–14). Tuosta korvesta ei ole paluuta.

Mikon ja Tuomaan matka Helsingin ja Tukholman urbaaneista ympäristöistä on kulkenut koko ajan kohti ”erämaisempaa” tilaa. Aluksi matka suuntautui kaupungin neonvaloista ja kulutuskulttuurin massoittavasta ympäristöstä pohjoisen Suomen pimeyteen ja epävarmuuteen sekä lopulta kotikylän teiltä raivattuun korpeen.

Matka on molemmissa siirtymissä pakoa, joka suuntautuu kohti yksilöllisyyttä, kohti vapautta jostakin. Vapaudesta ei kuitenkaan tunnuta nautittavan eikä sitä saavuteta kuin väliaikaisesti. Se on tavallista modernille yhteiskunnalle, jonka jokapäiväisessä yksilöitymisen prosessissa sekä muuttuvan yhteiskunnan että muuttuvan yksilön väliset sidokset ovat jatkuvassa neuvottelun tilassa (Bauman 2002, 41). Mikon ja hänen isänsä, yhteiskunnan ja yksilön väliset suhteet ovat siis jatkuvan muutoksen vuoksi aina vain väliaikaisia. Nuorten kohdalla tämä näkyy yhteiskunnan kontrollissa, mikä osoittaa sen, että yksilöllistyminen ei ole vapaata, vaan se tapahtuu erilaisten sääntelevien sidosten verkostoissa.

Syöksykierteessä sääntelyn osoittaa erityisesti loppuratkaisu, kuolemaan ajaminen. Se on yksi road-elokuvan keskeinen konventio, jolla on myös ideologinen paino (vrt. Mills 1997, 307). Aineistoni 66 elokuvasta keskeinen henkilö kuolee joko tiellä tai tiellä kulkemisen seurauksena 13 elokuvassa. Näistä road-elokuvia on kuusi (*Syöksykierre, Ajolähtö, Arvottomat, Rosso, Neitoperho, Menolippu Mombasaan*) ja tiekuvaelokuvia seitsemän (*Kuu on vaarallinen, Jengi, Calamari Union, Häjyt, Klassikko, Leijat Helsingin yllä, Hymypoika*). Elokuvista *Kuu on vaarallinen* (1962) on ainoa, jossa ei kuolla tien päällä. Sen kolmiodraamaksi muuttuva ja kuolemaan johtava tapahtumaketju alkaa tieltä, kun tukkukauppias Lehtoja (Toivo Mäkelä) ottaa kyytiin hänen autonsa eteen hyppäävän nuoren naisen (Liana Kaarina).

Kuolema liittyy kaikissa tapauksissa elokuvan loppuratkaisuun. Mutta vaikka kuolema on tuttu myös suomalaisen elokuvan tiekuvastossa, sitä ei kuitenkaan voi loppuratkaisuna pitää samalla tavalla konventionaalaisena kuin amerikkalaisessa road-elokuvassa. Omalta osaltaan eroa korostaa myös Mika Kaurismäen *Rosso* (1985) ja Aki Kaurismäen road-elokuvalla kaupunkitilassa leikittelevä *Calamari Union* (1985), joissa nähtävät itsetietoisuutta korostavat kuolemat nauravat tälle amerikkalaisten road-elokuvan keskeiselle konventiolle. *Rossossa* Rosso kuolee elokuvan lopussa poliisien takaa-ajamana itsensä kanssa saman nimiseen pizzeriaan. *Calamari Unionissa* Kalliosta Eiraan pyrkivät 14 Frankia ja Pekka

kuolevat kesken matkan niin, että viimeisellä rannalla on enää kaksi Frankia (Pirkka-Pekka Petelius ja Matti Pellonpää). Hekin oletettavasti kuolevat, sillä pian sen jälkeen, kun he ovat lähteneet soutuveneellä kohti Viroa, kuvarajauksen ulkopuolelta kuuluu räjähdys. Tämä on esimerkki myös siitä, että kuolema road-elokuvan lopussa vaatii aina tulkintaa.

Syöksykierteen lopun voi selittää ainakin kahdella tavalla. Ensimmäisen voi nähdä yhteiskunnan kontrollijärjestelmää myötäileväksi, jos ajattelee, että järjestelmän tuottamaa muutosta vastustavat ja sitä pakenevat on palautettava järjestykseen, tai heidän matkansa on ainakin jotenkin estettävä. Näin ajatellen elokuva oikeastaan päättyy siihen, mistä se alkoi: elokuvan lopussa uhrataan konkreettisten luontokohteiden sijaan kolme nuorta miestä, jotka ovat edenneet autollaan yhteisön ja kulttuurin ulkopuolelle osaksi luontoa. Tästä näkökulmasta *Syöksykierte* näyttää fatalistiselta, suljetulta, spektakulaarisen järjestyksen elokuvalta, joka jo alussa ohjaa katsomaan elokuvan esittämää maailmaa tietyllä tavalla.

Mutta oletettavammin lopun voi tulkita viittaavan negatiivisesti jatkuvan kierron vaatimukseen, jossa esteet raivataan pois kulutuksen ja tuotannon kasvukeskeisen yhteiskunnan tieltä. Näin ajatellen elokuvaa ei voi katsoa kriittömänä jatkuvuuden ylistäjänä, sillä raha ja tavara menevät ihmishengen edelle. Erityisesti amerikkalaiselle road-elokuvalle ominainen kulttuurikriitikki ja yksioikoisen onnellisen lopun vastustaminen mahdollistavat avoimemman lopun, joka ei välttämättä ole kaunis (vrt. Mills 2006, 50). *Syöksykierteen* loppu onkin järjestystä vastustava särö, joka osoittaa pakottavan, ulkopuolelta määrätyn muutoksen vaikutuksen sekä kulkioiden, kyläyhteisön että laajemmin Pohjois-Suomen ja koko maaseudun elämään. Säröä painottaa erityisesti se, että pakomatkaa ei pysäytä tarkoituksellisesti jokin järjestystä ylläpitävä auktoriteetti, kuten poliisi, vaan järjestyksen palveluksessa väliaikaisesti työskentelevän Mikon isän vahinko.

Vaikka kritiikki kohdistuu järjestyksen pakottavuuteen, niin saanko elokuva silti aina myös sen, että tielle ei kannata lähteä, koska se johtaa vain harmeihin ja ääritapauksessa kuolemaan? Tätä ky-

symystä selvittääkseni siirryn tarkastelemaan vuonna 1997 ensi-iltaan tullutta Auli Mantilan ohjaamaa *Neitoperhoa*. Koska siinä lähtee tielle nainen, on pakko kysyä, mikä voi olla nostalgian funktio suhteessa spektaakkeliin silloin, kun tiellä on nainen? Onko se sama kuin 1980-luvun alun välitilassa horjuvan miehen yrityksessä paeta maailmassa olemisen ehtoja, joihin ei itse kykene vaikuttamaan? Pohjustan *Neitoperhon* analyysiä tarkastelemalla ensin yleisemmin naista road-elokuvassa.

***Neitoperho* – nainen tiellä**

Modernisaation vääjäämätöntä kasvua merkitsevä kehitys ja jatkuva eteenpäin kulkeminen on mahdottomuus, sillä tiellä on erilaisia mutkia ja katkoksia, joita voivat aiheuttaa niin sosiaaliset, poliittiset kuin taloudelliset tekijät. Katkokset voivat näyttäytyä sekä yksilöllisinä, kansallisina että kansainvälisinä. Yksi etenemisen uudelleen pohdinnan paikka oli monenlaista hysteriaa aiheuttanut siirtyminen uudelle vuosituhatluvulle. Siksi 2000-luvun vaihteen ajallisen rajan voi olettaa näkyvän jollain tavalla myös elokuvissa ja erityisesti road-genren elokuvissa, joissa ytimenä on puristavasta järjestyksestä irtaantuminen ja sitä seuraava ymmärryksen muutos.

Miten ajallinen käymistila sitten voisi näkyä suomalaisessa road-elokuvassa ennen ja jälkeen vuosituhatluvun vaihteen? Tarkastelen kysymystä suhteessa nostalgiaan, jota on elokuvassa pidetty oireena sekä pelkojen täyttämän vuosituhatluvun vaihteen rajan lähestyessä että rajan ylittämisen jälkeen. Anu Koivusen (2000, 344–345) tapaan pidän kuitenkin ongelmallisena sitä, että nostalgia tavataan tulkita ajasta riippumatta ”nykyisyyden paineiden ja ahdistusten synnyttämäksi”, sillä jos selitys nostalgialle on aina sama, se tukee vain vallitsevan spektaakkelin järjestyksen jatkuvuutta ja lakaisee elokuvan historiallisen kontekstin erityispiirteet näkymättömiin. Tällaisena nostalgia olisi tyhjä, yllätyksetön, mahdolliselta kritiikiltä terän katkaiseva selitys.

Auli Mantilan *Neitoperho* (1997) teki suomalaiselle road-elokuvalla saman kuin *Thelma ja Louise* (Ridley Scott 1991) amerikkalaiselle road-elokuvalla 1990-luvun alussa. *Neitoperho* meni kuitenkin edeltäjäänsä pidemmälle, sillä sen tarkoitus ei ollut viihdyttää vaan häiritä ja haastaa. Aktiivinen, oman mielensä mukaan autolla ajava nainen kommentoi road-elokuvan sukupuoliasetelmaa kääntämällä konventiot ylösalaisin. Tässä luvussa tarkastelen *Neitoperhoa* road-elokuvan konventioiden kommentoijana. Erityisenä kysymyksenä analysoin muistiin kytkeytyvän, nostalgiaan viittavan musiikin suhdetta sukupuolen representaatioon. Ennen *Neitoperhoa* tarkastelen lähemmin road-elokuvan sukupuolikonventiota.

Nainen ja road-elokuva

Kun road-elokuvan päähenkilö on nainen tai tielle lähtevä naispari, elokuva on asetelmaltaan genren konventioita kommentoiva, mahdollisesti jopa uudistava, sillä road-elokuva on tavallisesti keskittynyt miehen kokemukseen, jota on kuvattu yksittäisen kulkijan tai miesparin matkana. Road-elokuvaa on pidetty esimerkiksi ”miehen alueena” (Wood 2007, xix), joka määrittää ”aktiiviset impulssit miehiseksi” (Laderman 2002, 20) varmasti esimerkiksi siksi, että road-elokuva on geneerisesti ajatellen individualistisen, riippumattoman miehen kokemusta korostaneen lännenelokuvan seuraaja. Road-elokuvassa tie on näin nähtynä tila, jossa voi paeta yhteiskunnan perustavia instituutioita, kuten avioliittoa, lakia tai kapitalismia (Mills 1997, 322). Road-elokuva on siis tavannut näyttäytyä teknologiaan kytkeytyvän ”miehen eskapistisena fantasiana”, jossa taakse jätettävillä asioilla on kuitenkin taipumus hillitä vastustusta (Cohen & Rae Hark 1997, 3). Vastustuksen ja rajoittamisen dikotomian painotuserojen takia jokainen road-elokuva ei voi olla progressiivinen, vaikka road-elokuva lähtökohtaisesti vastustava onkin.

Miehen kokemusta korostaa myös ajatus road-elokuvasta yhteiskunnallisessa murrosvaiheessa juuri miehen kriisin kuvauk-

sena, jollaisena road-elokuvaa on tulkittu sekä genren että sukupuolen kriisin merkkinä. Timothy Corrigan (1991, 143–144) liittää road-elokuvan Lynne Kirbyn (1997) kuvaaman 1800-luvun lopun miehen ja junan yhdistäneen ”elokuvallisen hysterian” jatkuuon esittämällä road-elokuvan 1990-luvulle tultaessa muovaavan hysterian erityisesti ”miehen hysterian” merkitsijäksi. Katie Mills (2006, 10) korostaa, että näkemys kuvaa vain valtavirtaelokuvaa, sillä yleistyksen sijaan jokainen elokuva on asetettava tekohetken kontekstiin. Pian Corriganin jälkeen ensi-iltansa saikin *Thelma ja Louise*.

Miehen tielle lähtemistä on sukupuolinäkökulmasta selitetty siis yritykseksi ”paeta liikkumattomuudesta ja perheeseen liittyvistä velvollisuuksista, jotka on tavattu liittää naiseen” (Mazierska & Rascaroli 2006, 162). Näin miehen sidoksista vapautumisen kuvauksena road-elokuva on marginalisoinut naisen. Nainen ei tavallisimmin olekaan ollut road-elokuvassa riippumaton kulkija, vaan objekti miehen matkan varrella (ibid., 165). Naiselle on road-elokuvassa tavattu jättää vain stereotyyppisiä, miesten liikettä tukevia, huolenpitoon liittyviä äidillisiä sivuosia, kuten kuppilan tarjoilija ja tienvarsimotellin virkailija, tai matkustavien miesten välistä suhdetta hämmentävän ja hajottavan liftaritytön rooli (Eyerman & Löfgren 1995, 65; Laderman 2002, 21).¹⁴⁶

Koska road-elokuva on osa autoilukulttuurin representaatiota, naisen pieneksi jäävän roolin taustalla voi nähdä marginalisoimisen jo autoilukulttuurin varhaisessa kehitysvaiheessa, jolloin henkilöauto oli yläluokkaisten miesten yksityinen statusväline. Autoilukulttuurissa siirryttiin uuteen vaiheeseen 1910-luvun vaihteessa, jolloin esiteltiin demokratian välineeksi mainostettu, työläismassoille suunnattu Fordin T-malli. Yhdysvaltain autokulttuurin muutoksia tarkastelleen David Gartmanin (2004, 173) mukaan T-mallin ilmestyttyä ei enää pelkkä auton omistaminen osoittanut korkeata statusta. Sen vuoksi viimeistään 1920-luvulla erilaisten automallien myötä autojen estetiikan merkitys alkoi kasvaa. Se sai miehet pelkäämään autojen muuttuvan ”feminiinisiksi”, mikä taas voisi vaikuttaa heidän statukseensa (ibid. 175–176). Auto ajateltiin siis

identiteetin osaksi, joka voi merkittävästi vaikuttaa siihen, millainen auton omistaja on.

Auton on nähty merkitsevän maskuliinisuuden ja modernisuuden fuusiota, joka korostaa individualistisen miehen kokemusta (Bjurström & Rudberg 1994, 54–55). Road-elokuvan miehen kokemukseen keskittyvä tiekuvaosto pönkittää oppositioparia, jonka mukaan miestä pidetään levottomana ja liikkuvana, kun taas nainen nähdään paikallaan pysyvänä. Road-elokuvassa irtaantuminen voi viitata miehisen järjestyksen ja maskuliinisuuden horjumuuteen, mutta niin kauan, kun nainen esitetään paikallaan pysyvänä, mies on mahdollista nähdä voimakkaana subjektina (ibid., 58). Voi siis sanoa, että yhteiskunnallisen järjestyksen kritisoimisen ja vastustamisen näkökulmasta road-elokuva on progressiivinen (ks. Laderman 2002, 34–36), mutta sukupuoliasetelmaltaan taantumuksellinen genre. Siksi on tarpeen tarkastella, mitä road-elokuvassa tapahtuu silloin, kun tielle lähtee nainen. Miten käy perinteisen liikkuva–stabiili-dikotomian ja mihin vastustuksen ja kritiikin voi tällöin tulkita kohdistuvan?

Aktiivisen, vastustavan naisen läsnäololla on erityinen merkitys lännenelokuvan mieskeskeisyyttä jatkavassa road-elokuvassa. Motorisoidusti liikkuvan naisen vastustukseen tuo tehoa se, että autoa ja moottoripyörää on totuttu pitämään nimenomaan miehen kyvykkyyden jatkeena. 1970-luvun alun amerikkalaista miehen ja naisen muodostaman parin road-elokuvaa yhteiskunnallisena ajankuvana tarkastelleen Marsha Kinderin (1974, 6) mukaan silloinkin, kun nainen on road-elokuvassa merkittävässä roolissa, hänen vahvuutensa on monitulkintaista.¹⁴⁷ Esimerkiksi silloin, kun nainen on elokuvassa se, joka selviytyy, hänestä tavataan tehdä tarinassa esitettyä kulkua seuraavassa toiminnassaan miehen johdannainen, sillä hänen tehtävänä on esimerkiksi synnyttää ja jäädä kertomaan tapahtumien kulusta. Suomalaisissa road-elokuvissa Kinderin esittämä monitulkintaisuuden sukupuolikaava ei toimi samoin. Näin on luultavasti siksi, että vain *Muurahaispolussa* (1970) on päähenkilöinä miehen ja naisen tai tytön ja pojan muodostama pari. Siinä-

kin tien päälle lähteneet ja virkavaltaa pakoilemaan ajautuvat nuoret ovat yhdessä elokuvan viimeiseen kuvaan asti.¹⁴⁸

Varsinaisten road-elokuvien sijaan Kinderin ajatusta tukevia esimerkkejä löytyy elokuvista, joissa tiekuvilla ja autoilla on painava merkitys, vaikka elokuvat eivät road-elokuvia olekaan. Tällaisia ovat erityisesti Suomen Filmiteollisuuden 1960-luvun alussa tuottamat elokuvat *Nina ja Erik* (Aarne Tarkas, 1960) ja *Jengi* (Åke Lindman, 1963), joissa nuori nainen asetetaan jatkuvuuden takaajaksi sukupolvien välisten ristiriitojen neuvottelijana. Molemmat elokuvat käsittelevät omalla tavallaan sitä, mitä tapahtuu, kun vanhemmat eivät ole ohjaamassa ja kontrolloimassa lapsiaan.

Nina ja Erik on tarina autovarkauksiin sekaantuvista nuorista, joista elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa kolme tuomitaan rikoksistaan ehdottomaan vankeuteen. Nina (Pirkko Mannola) tuomitaan muista poiketen ehdolliseen vankeuteen. Näin tapahtuu kerrotastrategisesti siksi, että hänen tehtävänsä on selittää, mitä on tapahtunut. Tuomion kuulemisen jälkeen Nina menee tuomitun poikaystävänsä Erikin (Martti Katajisto) etäiseksi jääneen isän (Tauno Palo) luokse ja toteaa asiansa suoraan: ”Olen tullut tänne kertoamaan sen osan poikanne elämästä, jolle teillä ei koskaan ollut aikaa.” Suorasukainen Nina saa Erikin isänkin avautumaan niin, että Ninan ja Erikin isän näkökulmista kerrotaan takautumin, kuinka alun tuomioon päädyttiin. Sovitellen isä toteaa lopuksi: ”Nyt tiedän, että en edes ole tuntenut poikaani.”¹⁴⁹

Jengissäkin nainen on sukupolvia yhdistävä, mutta yhdistäminen tapahtuu pakottavammin ja päälle liimatummin vasta loppukohtauksessa eikä vähitellen elokuvan kuluessa, kuten *Ninassa ja Erikissä*. *Jengi* on kertomus Eevasta (Tarja Nurmi) ja Paavosta (Esko Salminen), jotka vanhempien vastalauseista huolimatta lähtevät maalta kaupunkiin uudenlaisen, urbaanin elämän toivossa. Helsingissä nuoret ajautuvat päämäärättömästi aikaa kuluttavaan nuorisojengiin, jonka yöllisellä moottoriveneajelulla Paavo kuolee. Elokuvan lopussa Eeva palaa maalle kertomaan traagisista tapahtumista. Hän palaa Paavon vanhempien luokse hänen ja Paavon hiltaintain syntyneen Paavoksi nimetyn pojan kanssa.¹⁵⁰ Esimerkkien

perusteella näyttäisi siltä, että olemassaolostaan taisteleva elokuva-teollisuus uskoi arvojen siirtäjänä ja jatkuvuuden ylläpitäjänä perinteisen sukupuolidikotomian mukaisesti enemmän naiseen (paikallaan pysyvä) kuin mieheen (liikkuva).

1960-luvun alun road-elokuvassa sukupuoliasetelma ei ollut kuitenkaan täysin mustavalkoinen, sillä pian ensimmäisen suomalaisen modernin road-elokuvan jälkeen meillä tuli ensi-iltaan myös kaksi sellaista road-elokuvaa, joissa miehet on ajettu avustaviin rooleihin. *Autotytöt* (Maunu Kurkvaara 1960) ja *Tyttö ja hatu* (Aarne Tarkas, 1961) kuvaavat nuoria naisia, jotka yrittävät kulkemalla ottaa elämän haltuunsa. Molemmissa nuoret naiset liftaavat, *Autotytöissä* vanhempiensa välinpitämättömyyttä vastaan kapinoidakseen sekä seikkailun vuoksi ja itsen etsimiseksi ja *Tytössä ja hatussa* pakoon kodinhoidon tytöille asettamia velvollisuuksia. Yhteisestä vastustamisen lähtökohdastaan huolimatta elokuvat eroavat toisistaan selvästi sekä tuotannossa että suhteessaan ajan yhteiskuntaan. Kurkvaaran itsenäisesti tuottama ja alkuperäiskäsikirjoitukseen perustuva, kuvauksessaan realistisempi *Autotytöt* kytkeytyy 1960-luvun vaihteen ajankohtaiseen sosiaaliseen todellisuuteen, Suomen teillä ongelmana pidettyyn tyttöjen liftaukseen. Elokuva ei tarjoa selvää moraalista mielipidettä, vaikka elokuvassa tytöt kyytiin ottavat kuorma-autonkuljettajat ja poliisit huolestuneita näkemyksiä liftaavista tytöistä esittävätkin. Suomen Filmitoimiston tuottama *Tyttö ja hatu* sen sijaan perustuu Hildegard Erlundin romaanikäsikirjoituksen *Das Mädchen in Hute* (ilmestyi suomeksi 1963), eikä se liity tarkoituksellisesti mihinkään tekoetken yhteiskunnalliseen kysymykseen, ellei sellaisena pidetä tarinan jatkuvuutta pönkittävää, kodista lähtemisen avaavaa ja kotiin palamisen sulkevaa rakennetta.¹⁵¹

1970-luvun kotimaisessa elokuvassa ei esiinny matkustajina naisia lainkaan. Yksi syy on elokuvatuotannon hiipuminen. Vuosikymmenen alku näytti lupaavalta, sillä vuonna 1969 perustetun Suomen elokuvasäätiön ensimmäisten tukitoimien ansiosta elokuvatekijöinä pääsivät debytoimaan muun muassa Sakari Rimminen (*Pivilinna*) ja Tapio Suominen (*Narrien illat*) (ks. Pantti 2000, 293). Nousu jäi

kuitenkin lyhyeksi, sillä pohjalle sukellettiin vuonna 1974, jolloin ensi-iltansa sai vain kaksi suomalaista elokuvaa (Elosepon tuottama *Karvat* ja Tuotanto Spede Pasasen *Viu-hah hah-taja*).

1970-luvulla tehtiin kuitenkin kaksi kiinnostavaa road-elokuvaa, jotka olivat molemmat suosittujen romaanien filmatisointeja. Valkokankaalle päätyivät Veikko Huovisen romaani *Lampaansyöjät* (Seppo Huunonen, 1972) ja Arto Paasilinnan romaani *Jäniksen vuosi* (Risto Jarva, 1977). Molemmat käsittelevät arjen pakoista irtaantumista aikuisen miehen näkökulmasta. *Lampaansyöjien* Sepe (Heikki Kinnunen) ja Valtteri (Leo Lastumäki) pääsevät hetkellisesti irti kesälomallaan, jonka aikana näemme takautumin molempien muistumia työstä. Sepe ja Valtteri ovat esimerkkejä aikuisista, joista tie tekee nuoria, mutta heidän palkkatyöstä irtaantumisen näyttäytyy loman rikollisesta toiminnasta (luvattomasta lampaiden ampumisesta) huolimatta vajaan, sillä erityisesti Sepen takautumisissa, joissa hän seisoo hiljaa rauhaa huokuvassa talvisessa metsässä, on kaipaava sävy. Elokuvan loppupuolella irtaantumisen nuorentamat miehet kaipaavatkin jo aikuismaista järjestystä. Toisin on *Jäniksen vuodessa*, jossa mainosmies Kaarlo Vatanen (Antti Litja) jättää työnsä kokonaan ja vielä hävittää teknologian säilömät henkilötietonsa yhteiskunnan rekistereistä. Näin hänen pakonsa työn oravanpyörästä ja kaupunkijärjestyksen byrokraattisuudesta on täydellinen. Sitä merkitsee viimeistään elokuvan viimeinen otos, jossa lumisessa, koskemattomassa ja tyhjässä tunturimaisemassa puhaltaa ulvova tuuli kuin Vatasen luontoon palannut henki. Yhteiskunnan kannalta Vatanen on kuollut, mutta sen merkinä ei ole institutionaalista hautapaikan merkkiä eli hautakiveä. Siksikin hänen pakonsa järjestyksestä on täydellinen.

Vuonna 1970 meillä toki tuli ensi-iltaan neljä kotimaista kulki-joita kuvannutta elokuvaa,¹⁵² ja niissä oli kaikissa naisia, kahdessa jopa ratin takana. Mutta elokuvista oli kaikkia tehty jo vuonna 1969, joten ne ovat ennemminkin 1960-lukulaisia elokuvia. Sakari Toiviaisen (2002, 27) sanoin ne kannattaakin nähdä ennemmin ”1960-luvun viimeisinä pärskeinä kuin uuden vuosikymmenen aineina”.

Naisia on auton kyydissä *Lampaansyöjiä* ja *Jäniksen vuotta* lukuun ottamatta kaikissa käsittelemissäni road-elokuvissa ja naisista on kuvattu auton kyydissä moninaisissa rooleissa. Vaikka nainen olisi elokuvassa auton kyydissä vain lyhyen aikaa, sillä voi olla merkitystä miehen ja naisen välisten valtasuhteiden määrittelyssä. Mazierska & Rascaroli (2006, 178) esimerkiksi esittävät, että niin Hollywood-elokuvassa kuin itäeurooppalaisessakin elokuvassa naiset ovat useimmiten olleet matkustajia eivätkä ajajia. Naiset eivät siis ainakaan ole tavanneet matkustaa yksin. Kohde-elokuvistani esimerkiksi *Lasisydämässä* (Matti Kassila, 1959) turistibussin oppaan bussikuskin lähentelystä pelastaneet miehet kyyditsevät oppaan tämän hotellille. *Narrien illoissa* (Tapio Suominen, 1970) konserttimatkalla oleva yhtye ottaa kaksi liftavaa tyttöä kyytiin. *Kesäkapinassa* (Jaakko Pakkasvirta, 1970) automatka kotimaassa on osana herättämässä mannekiini-Susannan (Titta Karakorpi) tietoisuutta mainosmaailman valheellisyydestä. *Syöksykierteessä* (Tapio Suominen, 1981) nainen on taksin kyydissä, *Ajolähdössä* (Mikko Niskanen, 1982) kirjastoauton hoitaja ja *Rossossa* (Mika Kaurismäki, 1985) auton kyydissä miehen muistoissa. Mutta miten nainen voi olla tiellä aktiivinen?

Aktiivisella tarkoitan sitä, että naisen esitetään toimivan omaehtoisesti, mikä voi tarkoittaa joko sitä, että nainen ajaa tai sitä, että naisen toiminta vaikuttaa merkittävästi siihen, mihin autoa ajetaan. Aktiivinen nainen siis päättää jollain tavalla, mihin suuntaan ajetaan autoa, jonka kyydissä hän istuu (vrt. Mazierska & Rascaroli 2006, 165–170). Lisäksi, koska elokuvassa sisältö ja muoto tukevat toisiaan, naisen aktiivisuuden tulee näkyä myös elokuvan esittämisentavassa niin, että tapahtumia kuvataan ainakin jossain kohdin naisen näkökulmasta esimerkiksi liikkuvilla näkökulmaotoksilla, joilla road-elokuvat korostavat henkilön kokemusta ympäristöstä (ks. Klinger 1997, 188).

Ennen 1980-luvun loppua ja 1990-lukua oli sekä amerikkalaisessa että eurooppalaisessa road-elokuvassa harvinaista antaa naisen matkustaa yksin. Itä- ja länsieurooppalaisten elokuvien naiskulkijoiden matkojen eroja tarkastelleiden Mazierskan & Rascarolin

(2006, 198–199) mukaan itäeurooppalaisissa elokuvissa matkat si-
joittuvat selvemmin todellisten sosiaalisten ja taloudellisten tekijöi-
den osaksi, kun taas länsieurooppalaiset ohjaajat käsittelevät mat-
koja historiattomammin myyttisissä ja retorisisissa kehyksissä. Mi-
ten on suomalaisessa elokuvassa?

Tarkasteltaessa sitä, millaisissa asemissa naiskulkija suoma-
laisissa road-elokuvissa esitetään, oleellisia ovat kysymykset sii-
tä, esitetäänkö naiset aktiivisina vai passiivisina, toisin sanoen vai-
kuttavatko naiset siihen mihin ja miten kulkuväline ja matka etene-
vät. Tällöin merkitsevää on esimerkiksi se, onko nainen kuljetta-
ja vai kyydissä istuva matkustaja. Jälkimmäisessä tapauksessa vai-
kutusta on myös sillä, istuuko nainen etu- vai takapenkillä. Vaikka
etupenkillä istuvan naisen voi todennäköisemmin olettaa vaikutta-
van matkan kulkuun, voi takapenkiltäkin ohjata, mistä esimerkkinä
ovat *Pidä huivista kiinni*, *Tatjanan* aloitekyvyttömiä suomalaismie-
hiä ohjaavat ulkomaalaiset naiset.

Nainen ratissa: voi juku – mikä blondi?

Suomessa on vuosina 1959–2005 tehty seitsemän road-elokuvaa,
joissa nainen on istutettu ratin taakse (*Kesäkapina*, 1970; *Voi juku
– mikä lauantai* 1980; *Ajolähtö*, 1982; *Hysteria*, 1993; *Neitoperho*,
1997; *Hiekkamorsian*, 1998; *Menolippu Mombasaan*, 2002). Au-
ton ajaminen ei sinällään johda valta-asemaan, sillä silloinkin joku
muu saattaa päättää matkan suunnasta. Niinpä niin mies- kuin nais-
kuljettajaakin voidaan ohjata eri tavoin.

Naiskuljettaja on johdateltavassa asemassa esimerkiksi *Kesäka-
pinassa*, jossa Susanna ajaa autoa, mutta Eki ohjaa matkalla olevan
neljän nuoren aikuisen kriittistä kotimaanmatkaa.¹⁵³ Esimerkki voi-
makkaammasta alisteisuudesta on 2000-luvun *Menolippu Momba-
saan* (2002). Siinä Kata kuljettaa vailia päämäärää enonsa Cadilla-
cilla syöpää sairastavia poikia, poikaystävänsä Pete ja Jusaa.

Ajolähdössä (1982) Taina saattaa ajaa autoa, mutta on työn alis-
tama sekä aikataulun ja reitin pakottama, sillä hän ajaa kirjastoau-

toa. *Hysteriassa* (1993) virolainen Mari ajaa kotimaassaan ja suomalaisen Sam on itselleen vieraassa ympäristössä kyydissä. Virolaisia rikollisia pakoillessaan Mari ja Sam ajautuvat erilleen. Nainen hallitsee tilanteen aluksi, mutta on kotimaassaan tiellä ilman Samia yhtä kadoksissa kuin vieraassa maassa yksin kulkeva Sam. Molemmat liftaavat tahoillaan, kunnes lopuksi Mari sattumalta pysähtyy liftaavan Samin kohdalle.

Elokuvia *Voi juku – mikä lauantai* (Visa Mäkinen, 1980), *Neitoperho* (Auli Mantila, 1997) ja *Hiekkamorsian* (Pia Tikka, 1998) autolla ajava nainen määrittää koko matkan alusta loppuun. Elokuvat poikkeavat toisistaan räikeästi sekä kerronnan että tyylin mutta erityisesti sen osalta, kuinka naisia kuvataan. Seuraavaksi tarkastelen tapaa, jolla *Voi juku – mikä lauantai* spektakelisoi autoilevien naisten matkaa. Sen jälkeen tarkastelen *Neitoperhon* nostalgiaa ja vertaan sitä *Hiekkamorsiamen* kerrontaan spehtaakkelin ja jatkuvuuden näkökulmasta.

Voi juku – mikä lauantai kertoo kahden naisen automatkasta kesämökille. Naisten tielle pääseminen on alisteista miehille, sillä Titta (Pirjo Siiskonen) ja Ulla (Riitta Käpynen) pääsevät matkaan, kun heidän miehensä ovat ensin lähteneet omalle matkalleen. Perinteinen sukupuoliasetelma puetaan sanoiksi, kun miesten lähdettyä Ulla soittaa Titalle: ”No kuule, mitä sä teet nyt? (- -) Niin, sitä minäkin, siivoillu ja tiskaillu koko päivän.” Miehet siis lähtevät silloin, kun haluavat, mutta naiset vasta kotityöt tehtyään.

Naiset lähtevät matkaan Ullan miehen punaisella avomallisella Alfa Romeolla. Ulla hakee Titan tämän kotipihalta, jossa naisia kuvataan auton ympärillä, mikä muistuttaa tavasta mainostaa ja esitellä automessuilla autoja vähäpukeisten naisten avulla. Titta ja Ulla ovat molemmat pukeutuneet korkokenkiin, lyhyihin farkkusortseihin ja punaiseen, auton väriin sopivaan syvään uurrettuun puseroon tai toppiin. Naisen vartalo asetetaan katseen kohteeksi vaatteiden lisäksi kuvarajauksin. Esimerkiksi Titan kävely autolle esitetään hänen erikoislähikuvasta loittonevaan takamukseensa fokuksoiden (kuva 43).

Naisten päästyä kaupungista maantielle toinen naisista heiluttelee iloisesti pystyssä olevia käsiään kuin juhlisti tien tarjoamaa vapautta. Sen jälkeen pitkä otos seuraa etäältä auton etenemistä pelto- ja halkovalla tiellä, kunnes auto pysähtyy. Kuulemme auton käynnistysryityksen, jonka aikana leikataan panoraamasta autossa istuvien naisten takaa nähtävään yleiskuvaan moottorin sammumista ihmettelevistä naisista. Naisten lyhyt keskustelu tilanteesta paljastaa elokuvan perustassa olevan uskomuksen ja asenteen, jota naisten pukeutuminen ja kuvaamisen tapa ovat ehdottaneet jo aiemmin. Siihen viittaa myös otsikkoni kysymys ”voi juku – mikä blondi?”

TITTA: Voi jukra, tähänköhän tämä meidän matka nyt jäi?

ULLA: Kuule hei, ei lannistuta, katotaas jos me ymmärrettäis jotain. Katotaan toin nokkapeltin alle.



Kuva 43. *Voi juku – mikä lauantai* (1980). Katseen kohdistaminen.

TITTA: No, katotaan. Vaikkei meistä mitään hyätyä oo.

ULLA: No älä sano, ei sitä tiedä.

Titta pukee sanoiksi stereotyyppisen uskomuksen, jonka mukaan naiset eivät ymmärrä mitään autoista ja moottoreista. Naiset nousevat autosta, nostavat konepellin pystyyn ja ihmettelevät moottoria, jota näytetään erikoislähikuvalla spektakelisoiden kuin jonain vieraana maana (kuva 44). Auton takaa kuvattu yleiskuva esittää mainosten, auton ja naisen konventionaalistaman yhdistelmän (45). Naisten avuttomuus korostuu, kun Titta toteaa auton ajaessa pysähtymättä ohi: ”Autot senkun ajaa ohi vaan. Hmh. Kukaan, ei kukaan välitä yhtään mitään et tääl on kaks tyttöressuu.” Tytöttelyllä Titta tekee itse heistä entistä avuttomampia.

Stereotyyppisesti sukupuolitettu asetelma viedään vielä pidemmälle, kun naisten huomaamatta vastakkaisesta suunnasta konepellin taakse ajaa mies tarjoamaan apuaan. Näemme autossa istuvan miehen työntävän päänsä ulos autonsa sivuikkunasta ja tuijottavan jotakin (46). Pään työntäminen ulos sivuikkunasta on etukäteistä katseen kohteen spektakelisointia, joka on sarjakuvamaista liioittelua, sillä mies näkisi yhtä hyvin ja turvallisemmin tuulilasien läpi. Tuijotuksen vastakuva esittää katseen kohteeksi pystyssä olevan konepellin takaa paljastuvan vähäpukeisen, kurvikkaan naisvartalon (47). Näin elokuvan mieshenkilön katse todentaa sen, mikä naisten matkaan lähtiessä paikantui elokuvan mieskatsojan katseeseen. Samassa kyseessä on paraatiesimerkki Laura Mulveyn (1975) esittämästä psykoanalyttisesta elokuvan katsojamallista, jonka mukaan klassinen elokuva määrittää miehen voyeuristiksi ja naisen ekshibitionistiksi.

Tiehen ja autoon liitetty sukupuolidikotomia ei jää vielä tähän. Kun mies huomaa, että naisten autosta on bensiini loppu, hän tarjoaa naisille oman veneensä perämoottoriin tarkoitettua bensiiniä. Miehen hakiessa sitä autostaan Ulla ja Titta ihmettelevät, miten ”perämoottoribensa” voi sopia heidän autoonsa, jossa on ”moottori eressä”. Titan näytetään miettivän asiaa lähikuvassa niin, että nykykatsojalle saattavat tulla mieleen blondiuteen liittyvät vitsit (48).



Kuvat 44–52. *Voi juku – mikä lauantai* (1980). Nainen fetissoivan katseen kohteena.

Palatessaan kanisterin kanssa autoltaan mies puhuu ”peräbensasta” ja taputtaa ohi kävellessään Tittaa takamukselle (49). Miehen käveltyä tankille Titta jää kuvan etualalle pitämään molemmilla käsilään kiinni takamuksestaan (50). Titta reagoi vieraan miehen häpeämättömään ja paheksuttavaan käytökseen, mutta katsojalle takapuolen päälle olevat kädet korostavat juuri sitä, mihin katseen elokuvassa halutaan kohdistuvan. Naisten vartalon muotoihin fokuoiminen ja vartalon pilkkominen jatkuu, kun mies bensiiintankille kyykistyttyään katsoo ylöspäin auton takana seisovaa Ullaa (51). Miehen katsetta seuraa vastakuvana lähikuva Ullan avoimesta, rinnan osittain paljastavasta puserosta (52).

Miehen katsetta varten rakennetun fetissoivan speksaakkelin taikia kohtaus voi tuoda mieleen Russ Meyerin tyyliisen eksplöitaatio.¹⁵⁴ Yhtäläistä Meyerin ja Mäkisen elokuvissa on se, että rintoja ja paljasta pintaa näytetään monesti tarinan kannalta motivoimattomasti vain näyttämisen, pinnan ja alastomuuden speksaakkelin vuoksi. Esimerkiksi elokuvan ulkopuolisen tarkkailijan eli katsojan näkökulmasta Tittaa kuvataan motellin suihkussa ja Ullaa nukkumassa rinnat paljaana. Naisten alastomuuden esittäminen puetaan vitsiksi, kun huoneeseen kolistelee sisään kaksi humalaista miestä, jotka ovat liehitelleet Ullaa ja Tittaa aiemmin tanssiravintolassa. Naiset piiloutuvat pelkät pikkuhousut yllään sänkyjen alle. Miesten nukahdettua he lähtevät huoneesta ja huomaavat olleensa väärässä huoneessa. Mäkisen ja Meyerin välillä on myös katsojuuteen liittyvä yhteys, sillä molempien elokuvien katsomiseen liittyy usein camp-henkeä. Mäkisen elokuvassa kiinnostavaa olisi myös ajatella elokuvaa tekijän tietoisena parodiana. Se voisi jopa olla mahdollinen siksi, että *Voi juku – mikä lauantai* esittää miehetkin hölmöinä.

Elokuvan edetessä käy selväksi, että naisten matkaa mökille jäsentää tiellä vastaan tulevien erilaisten miesten (esim. liftaava kellokauppias, hassut poliisit) ja miesporukoiden (naisia piirittävät motoristit, Johnny Savagen bändi huoltoasemalla) satunnaisista tapauksista koostuvat episodit, joiden päätteeksi kaikki avuliaat miehet saavat kutsun tulla seuraavana päivänä kahville Ullan mökille. Miehet osoittavat, että vaikka *Voi juku – mikä lauantai* keskittyy

naisten vartaloiden esittelyyn, se tekee myös miehistä hölmöjä, jotka paljasta pintaa tai korostuneita vartalonmuotoja nähdessään ovat naisten vietävissä tai ainakin ajautuvat hölmöihin tekoihin. Esimerkiksi naisten ajettua huoltoasemalle näemme asemalla työskentelevän mekaanikon (Erkki Liikanen) näkökulmasta Titan pyörimässä ja notkistelemassa autonsa ympärillä. Mekaanikko keskittyy tuijottamaan Tittaa niin intensiivisesti, että pumppaa huomaamattaan korjattavana olevan auton renkaan liian täyteen niin, että se räjähtää rikki. Lisäksi hän vielä nostaa kuplavolkkarin nostolavalla korjaamon kattoon ja lyttää auton katon. Elokuva antaa mahdollisuuden nauraa naista herkeämättä tuijottavalle miehelle, mutta suojaavan rakenteen takaa: mies on hölmöydestään huolimatta elokuvasa aktiivinen, sillä nainen nähdään jo mainitun Mulveyn klassisen kerronnan mallin mukaisesti (miehen) katseelle alistuvana ekshibitionistina. Esimerkiksi miehen katsetta seuraavin kuva–vastakuvaliikkauksin, kuvakulmin ja fetissoivin kuvarajauksin elokuva positioidi katsojan mekaanikon kokemukseen ja siten miehen kumppaniksi. Esimerkkikohtauksessa näemme naisen miehen näkökulmatoksin, joiden väliin leikataan kuva katseen subjektista, miehestä, joka puhuttelee katsojaa katsomalla suoraan kameraan. Mies toteaa katsojalle: ”Voi veljet, sehän on makee kun Lännen sokeri.”

Mazierska ja Rascaroli (2006, 168) esittävät, että nainen voi tien maskuliinisessa tilassa päästä valta-asemaan käyttämällä seksuaalisuuttaan manipulointikeinona. Heidän esimerkkinään on tsekkiläisen Jan Sverákin *Matkalla* (Jízda, 1994), jossa päämäärättömällä kesälomamatkalla olevat kaverukset ottavat kyytiinsä kevyessä kesämekossa liftaavan nuoren naisen. Nainen osoittautuu tietoiseksi seksuaalisuudellaan manipuloijaksi. *Voi juku – mikä lauantain* Titta ja Ulla ovat kuitenkin täysin toisenlaisia, sillä he tuntuvat olevan viattomia ja tietämättömiä seksuaalisuutensa voimasta, joten heitä ei voi pitää aktiivisina manipulaattoreina.

Voi juku – mikä lauantain alkuasetelma on poikkeuksellinen: naiset lähtevät tien päälle ilman miehiä. Heti alusta lähtien käy kuitenkin selväksi, että naiset esitetään tien tilassa miehistä riippuvaisina melkein pä samoin kuin lapset ovat riippuvaisia vanhempiansa

neuvoista, ohjauksesta ja kontrollista. Titalla ja Ullalla on vaikeuksia nimenomaan autonsa, siis teknologisen jatkeensa kanssa. Road-elokuvassa kulkijat identifioituvat kulkuvälineeseensä ja kohtaavat ongelmia, jos kulkuväline ei syystä tai toisesta kulje. Titalla ja Ullalla on alusta lähtien vaikeuksia auton kanssa, jonka Titta on ottanut kysymättä lupaa mieheltään Penalta. Ensin naiset eivät ymmärrä moottorin sammuneen siksi, että bensiini on loppunut. Toiseksi he eivät itse saa avoautonsa kattoa paikalleen. Pysähtyminen tuo Titalle ja Ullalle road-elokuvan konvention tapaan ongelmia samoin kuin road-elokuvien mieskulkijoille, mutta Titta ja Ulla tarvitsevat ongelman ratkaisemiseen miehiä. Naisten kuvaamisen tapaan liitetynä se osoittaa, vielä kerran, että Titta ja Ulla eivät ole riippumattomia subjekteja, vaan elokuvan katsojan lisäksi myös tiellä heitä auttamaan osuvien miesten katseen ja halun kohteita.

Ensimmäisen suomalaisen naiskulkijoiden keskinäistä matkaa kuvaavan elokuvan voi tulkita kommentoivan genren perusasetelmaa, mutta ei kriittisesti, vaan perinteistä rakennetta toistavasti. Ensimmäistä omaehtoisen naiskulkijan suomalaista road-elokuvaa saatiin odottaa seitsemäntoista vuotta. Muutos *Voi juku – mikä lauantaista Neitoperhoon* on valtava: elokuvat ovat suomalaisessa road-elokuvassa naisen representoinnin ääripäät. Nyt siirryn ääripäästä toiseen. Koska *Neitoperho*n nainen lähtee tielle yksin, hän on kiinnostava suhteessa road-elokuvan mieskeskeiseksi koodattuun maailmaan. Genresuhteen kiinnostavuutta lisää ensin se, että *Neitoperho* tarjoutuu luettavaksi kehystyksistään tietoisena elokuvana. Toiseksi kiinnostavuutta lisää henkilön kulkua jäsentävä nostalgiaan viittaava musiikki, joka ajaa tulkitsemaan itseään ja elokuvaa kokonaisuutena jatkuvuuden ja road-genren perinteen hämmentäjänä.

Vastanostalgia

Road-elokuvan yksi temaattinen lähtökohta on vapauden tavoittelu. Elokuvissa tielle lähtevät haluavat päättää itse olemassa olemiseen

liittyvistä valinnoistaan. Samassa he tulevat osoittaneeksi vapausretoriikan ongelmallisuuden, sillä pelkkä kontrolloivien ja rajoittavien asioiden taakse jättäminen ei vielä merkitse vapautta. Toisin sanoen *vapaus* ei ole sama asia kuin *vapauttaminen*. Kun road-elokuvassa ajetaan pois kaupungista, voidaan olla vapauttavassa liikkeessä, mutta ei vielä vapaita vaan vasta vapauden kynnyksellä. Filosofisessa mielessä vapaus on idea, jonka toteuttaminen hävittää sen (esim. Baudrillard 2001, 53). Samoin kuin unelman toteuttua voi huomata, että unelma ei kenties ollutkaan tavoittelemisen arvoinen, vapauttamisen kynnyksen ylittämisen jälkeen tie on vapauden tilana taipuvainen kääntymään ylösalaisin odottamattomille mutkille.

Tavallinen näkemys road-elokuvasta on varsin pessimistinen, sillä sen mukaan road-elokuvassa ainoa vapautumisen mahdollisuus on liike. Paul Virilio (2008, 40) kirjoittaa ”nopeuden väkivallasta” ja ”liikkumisen väkivallasta”, joista tulee sekä määränpää (destination) että kohtalo (destiny). Koska loputon liike on mahdotonta eli jokainen matka päättyy joskus, road-elokuvan päättymättömän liikkeen ihanne ja vapauden yhdistelmä on lähtökohtaisesti mahdoton. Saman toteavat Erling Bjurström & Monica Rudberg (1994, 57), jotka pitävät road-elokuvan sanomaa konservatiivisena, koska se mahdollistaa vapauden kokemisen samalla, kun se osoittaa, että vapautta ei voi saavuttaa.

Tien vapauden mahdottomuuteen vertautuu Julian Stringerin (1997, 165) näkemys siitä, että road-elokuva osoittaa kulkijan eksistentiaalisen projektin mahdottomaksi. Tieltä voi tämän mukaan löytää vain todistuksen eksistentiaalisen projektin epäonnistumisesta, kun liike lopulta johtaa kuolemaan tai takaisin järjestykseen, josta alussa irtaannuttiin. Ladermanin (2002, 56) mukaan tällainen modernin road-elokuvan perusta kiteytyy *Bonnie ja Clyden* (Arthur Penn, 1967) repliikissä, jolla Bonnie (Faye Dunaway) viittaa liikkeen tuottamaan pettymykseen: ”Aluksi, kun lähdimme, kuvittelin meidän olevan menossa jonnekin, mutta me olemmekin vain menossa.” Mutta vaikka road-elokuvan yksi perustava piirre on matkan epäonnistumisen kuvaaminen kulkijan näkökulmasta ja toi-

saalta onnistuminen yhteisön ja järjestyksen näkökulmasta, ei ole sama, miten liikkumiseen liitetty vapauden mahdollisuus tai mahdollisuus esitetään.

Neitoperho tuli ensi-iltaan runsas kaksi vuotta ennen vuosituhannen vaihdetta (31.10.1997). Auli Mantilan ohjaaman ja käsikirjoittaman elokuvan taustalla on John Fowlesin esikoisromaani *Neitoperho* (*The Collector*, 1963), jonka William Wyler ohjasi elokuvaksi vuonna 1965. Wylerinokuva seuraa Fowlesin romaanin asetelmaa. Siinä sosiaalisesti sulkeutunut perhosten keräilyä harrastava pankkiirimies (Terence Stamp) ottaa panttivangiksi nuoren taideopiskelijanaisen (Samantha Eggar), jota hän pitää maaseututalonsa kellarissa. Mantilan kirjoittamassa elokuvassa sukupuoliroolit on käännetty, sillä päähenkilö ja kolme muuta keskeistä henkilöä ovat naisia. Ainoa merkittävä mieshenkilö on liftari, joka joutuu kokemaan Eevin voiman. Miehen asettaminen liftariksi korostaa elokuvan käänteistä asetelmaa ja tietoisuutta genren konventioista. Samassa on käännetty ylösalaisin ajatus siitä, keneen elokuvan ”neitoperho” viittaa. Fowlesin romaanin ja Wylerin elokuvan suomenmenetys nimessä ”neitoperho” viittaa vangiksi joutuvaan naiseen, mutta Mantilan elokuvassa vangitsijaan. Mantila on selittänyt sukupuoliasetelman kääntämistä halulla ”hävittää koko kysymyksen sukupuolesta” ja kuvata ”ihmisten välisiä valtasuhteita yleensä” (Poussu 1998, 31). Mitä sitten tapahtuu, kun miehiseksi opitulle tielle lähetetään spontaani, aggressiivinen nuori nainen?

Shari Roberts (1997, 62–66) mukaan miehinen järjestys on lähtökohtaisesti este naisten vapautumiselle road-elokuvassa, sillä vaikka sukupuolikäsitysten keinotekoinen luonne olisikin selvää, naiset tuovat kuitenkin tielle myös maskuliinisen kulttuurin naiselle määrittämät roolit. Road-elokuvassa miehet voivat paeta muun muassa feminiinisyyttä (perhe, koti), mutta naiset eivät voi paeta maskuliinisuutta siksi, että road-genre ja tie ovat oletuksiltaan maskuliinia areenoja. Ajatus viittaa siihen, että järjestystä ei voisi paeta järjestykseen eikä speaktaakkelista murtautua ulos speaktaakkelin keinoin. Siis kun toiston miehiseksi koodaamalle tielle lähetetään nainen, voidaanko silloin ”hävittää” kysymys sukupuolesta, kuten

Mantila *Neitoperhossa* ehdottaa asian olevan? Ei. Ajatus on oikeastaan absurdi, sillä *Neitoperhossa* juuri sukupuoli on se, joka merkitsee: road-elokuvan historiallisessa painolastissa sukupuoli korostuu. Juuri se on syy, miksi *Neitoperho* kirjoittaa uuden luvun suomalaisen road-elokuvan konventionaaliseen, miehiseen historiaan ja osoittaa, että irtaantumisen liike voi mahdollistaa oman tarinan ja identiteetin muovaamisen myös naiselle (vrt. Mills 2006, 19–21).

Neitoperho oli ensimmäinen suomalainen elokuva, jonka päähenkilö oli aktiivinen, autolla liikkuva nainen, jonka tehtävä ei ollut miellyttää ketään.¹⁵⁵ Miehelle varatun tien tilassa *Neitoperhon* Eevin (Leea Klemola) matka merkitsee suomalaiselle elokuvalla samanlaista totuttuja konventioita murtavaa avausta kuin *Thelman ja Louisen* (Ridley Scott 1991) matka 1990-luvun alussa amerikkalaiselle elokuvalla. Amerikkalaisen edeltäjänsä tapaan *Neitoperho* on valtavirtaelokuva, joka keskittyy autolla liikkumiseen naisen riippumattomuuden merkitsijänä ilman järjestykselle tehtäviä myönnytyksiä. *Neitoperho* eroaa *Thelmasta ja Louisesta* kuitenkin selvästi siksi, että *Thelman ja Louisen* matka ja teot esitetään positiivisesti mutta *Neitoperhon* Eevin negatiivisesti, kauhistuttavina. Eroa korostaa myös Eevin ulkonäkö. Kriitikissä elokuvan päähenkilöä todetaan määrittävän muun muassa ”siivoton jätkämäisyys” (*Kansan Uutisten Viikkolehti* 31.10.1997, Harri-Ilmari Moilanen). Jo ennen ensi-iltaa *Helsingin Sanomissa* (28.8.1997, Leena Virtanen) kiteytetään sama seuraavasti: ”Auli Mantilan esikoiselokuvan päähenkilö on ruma ja kamala nainen.” Eevin vastenmielisyys närkästytti kriitikoita, mutta väitän, että negatiivisuutta herätti myös kompromissiton genrekonventioiden uudelleen tulkinta. Se kertoisi myös siitä, kuinka voimakkaasti genrekonventiot katsomista ohjaavat. (Vrt. Mills 2006, 194–194).

Mervi Herranen (1998, 34) toteaa *Neitoperhon* uudenlaisuudesta seuraavasti: ”*Neitoperho* on rajusti iskevä ja väkivaltainen, mutta se ei silti liioittele. Tarina ja tapahtumat voisivat hyvinkin olla totta – hätkähdyttävä vaikutelma syntyy siitä, että tällaista ei ole meillä ennen kuvattu.” Se, mitä meillä ei aikaisemmin ollut nähty, oli road-genren valtavirtaelokuva, jossa oman tahtonsa mukaan toi-

miva nainen on autossa ohjaajan paikalla elokuvan alusta loppuun asti. Siksi *Neitoperho* tarjoaa miehiseksi koodattuun genreen vastakuvan ja -äänen.

Neitoperhon erilaisuuden ymmärtää, kun sitä tarkastelee yrityksenä kirjoittaa sekä uudenlaista geneeristä historiaa rikkomalla road-genreen liittyviä oletuksia että yksilöllistä historiaa problematisoimalla historian ja tarinan sekä muistin ja representaation välistä suhdetta. Aina, kun kyseenalaistetaan totunnaisia kulttuurisia rakenteita, kuten genreä, voidaan ajatella kyseenalaistettavan speaktaakkelin yhteiskuntaa yleensä. Siksi speaktaakkelin kritiikki tarjoaa hyvän metakehyksen tarkastella *Neitoperhon* vastakuvaa ja -ääntä ja laajemmin myös speaktaakkelin yhteiskunnan perustaa, jossa speaktaakkeli nähdään kuvien välittämänä ihmisten välisenä yhteiskunnallisena suhteena (Debord 2005, § 4).

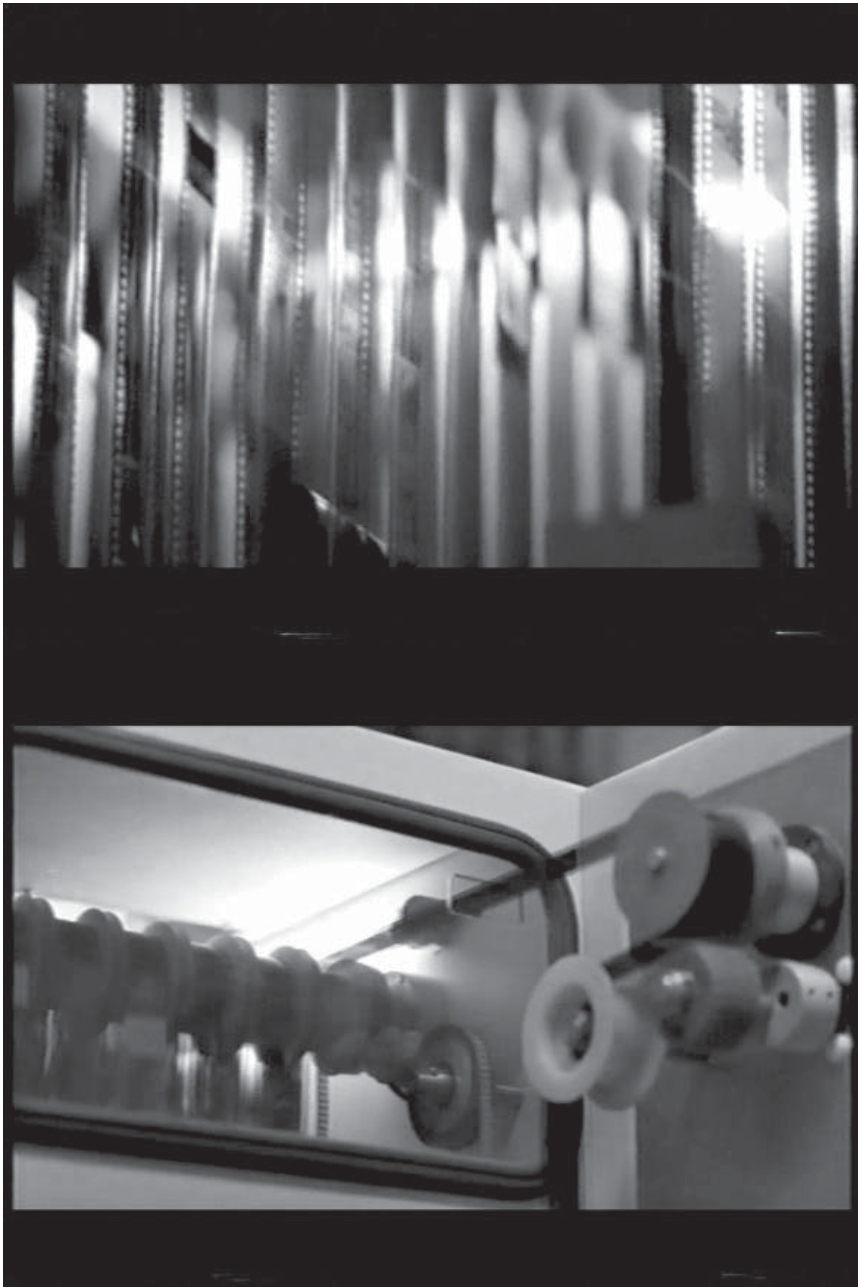
Speaktaakkelin yhtenä ylläpitäjänä voi toimia nostalgian kulttuurinen konstruktio, jonka perusta, vieraantumisen ja menetyksen tunne, voi Bryan S. Turnerin (1987, 150–152) mukaan syntyä niin historian katoamisen aiheuttamasta kodittomuudesta, oman itsen ja moraalisen selvyuden kadottamisesta, yksilöllisen vapauden, riippumattomuuden ja todellisten sosiaalisten suhteiden menettämisestä kuin yksinkertaisuuden, yksilöllisen autenttisuuden ja spontaanien tunteiden kadottamisesta. Erityisen hyvin mainitut menetyksen tunteet liittyvät oman tarinansa muovaamisen kanssa taistelevaan Eeviin, jonka voi metatasolla nähdä vieraantuneena myös road-elokuvan rakenteessa.

Elokuvan genresuhteen vasta-asemaa painottaa päähenkilön historiattomuus. Vaikka Eevin tielle lähtemiselle osoitetaan suhteellisen selvärajainen motiivi, elokuvassa ei selitetä hänen menneisyyttään, vaikka se merkittäväksi osoitetaankin. Nopeasti käy selväksi, että Eevillä itsellään on jatkuva tarve kuulla jo tuttuja asioita lapsuudestaan, johon porttina toimivat valokuvat ja hänen valokuvakehittämöissä työskentelevä siskonsa Ami (Elina Hurme). Alkutekstijakson jälkeen näemme Eevin meluisassa ravintolassa polttavan käntensä, kun hän läikyttää kuumaa ruokaa päälleen. Leikataan kotiin, jossa Eevi pyytää siskoaan kertomaan ”taas sen valokuvajutun”.

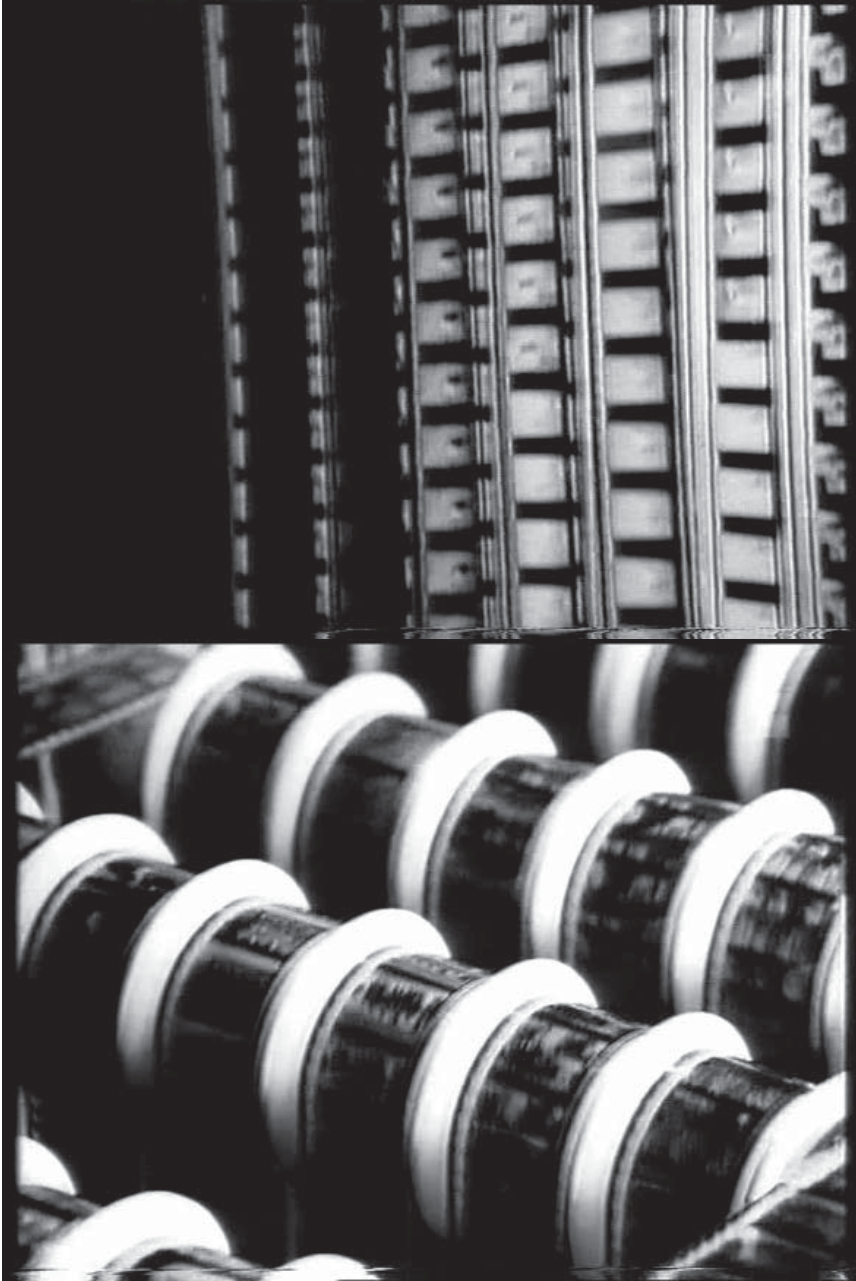
Ami vastaa Eevin pyyntöön toisesta huoneesta: ”Sä osaat sen ulkoo. Sä voit kertoa sen ite itelles.” Ami kuitenkin alkaa kertoa kuva-
ta, kun hän sitoo Eevin kättä. Ami on Eeville kuin äiti, joka auttaa
pahoinvoivaa lastaan niin fyysisesti (palovamman sitomalla) kuin
henkisesti (tarinan kertomalla). Kertomuksessa Ami ei pääse alkua
pidemmälle, koska Eevi haluaa, että kuva kerrotaan tietyllä tavalla
mitään pois jättämättä, täysin samoin kuin ennenkin. Eevi yhtä ai-
kaa sekä ohjaa Amin kerrontaa että on kertomuksen kuuntelija. Lähikuvassa näemme Eevin huulien liikkuvan siskon kertoman mu-
kaisesti: ”Mitä tapahtui omenapuulle? Mitä heinähaasialle? Mihin
katosi perunamaa? Tuuli vei sen heti, kun opin nostamaan sukka-
housuni omin voimin.” Samassa kuulemme vaimeita lasten ääniä,
jotka viittaavat Eevin subjektiiviseen kertomuksen väritykseen.

Eevi on kuin lapsi, joka haluaa saada tahtonsa läpi ja ”jolle on
kerrottava iltasatu aina täsmälleen samoin sanoin”, kuten Herranen
(1997, 34) kirjoittaa. Eevi on kuin lapsi, joka ei kykene hallitse-
maan oman tahtonsa vastaisia asioita, ovatpa ne minkä kokoisia ta-
hansa. Eevi, joka ei anna mieleensä juurtuneen representationaali-
sen rakennuksen murtua, pääsee vain Amin kautta tarinan kertojak-
si. Road-genren kontekstissa kertomisen tavasta voi päätellä sen,
että Eevin ohjauksessa tien (ja elokuvan) on muututtava. Mennei-
syyden kuvasta kertominen on rituaali, joka sitoo Eevin oman nos-
talgisen konstruktion jatkuvuuteen ja yksityiseen menneisyyteen,
johon katsojaa ei päästetä. Näin Eevi pitää kiinni rakentamastaan
representaatiosta, joka toisteisuutensa vuoksi takaiskun tullen sym-
boloi nostalgisesti pysyvyyttä ja turvaa. Eevin voikin ajatella pitä-
vän kiinni oman speaktaakkelirakennelmansa rajoista samassa, kun
hän pyrkii rakentamaan omaa tarinaansa ja siten määrittelemään
uudestaan road-elokuvan irtaantumisen ja vapauden tavoittelun
speaktaakkelin esittämää naisen ja tien suhdetta.

Kuva ja kuvasta kerrottavan tarinan valmistaminen on *Neitoper-
hossa* Eevin menneisyyden lisäksi myös metafiktiivinen elementti,
joka viittaa kuvan konstruktioluonteeseen samoin kuin Eevi pyrkii
menneisyytensä kautta konstruoimaan omaa tarinaansa. Alkuteksti-
en aikana näemme valokuvakehittämässä, kuinka filmirulla ase-



Kuvat 53–54. *Neitoperho* (1997). Elokuvan kehys: valokuvan kehitysprosessi.



Kuvat 55–56. *Kesäkapina* (1970). Elokuvan kehys: elokuvan kehitysprosessi.

tetaan kehityskoneeseen sekä sen, millaisia vaiheita valokuvafilmi kulkee koneessa ennen kuin kuvat ovat valmiita (kuvat 53–54). *Neitoperhon* alun otokset muistuttavat *Kesäkapinaa* (1970), joka alkaa montaaasilla elokuvan filmimateriaalin käsittelyvaiheista laboratoriossa. Kulutuskulttuuria kritisoiva *Kesäkapina* esittää elokuvan valmistettavana fyysisenä tavarana ja ehdottaa, että elokuvaa kannattaa tarkastella metafiktiona (55–56).

Road-elokuvan kontekstissa *Neitoperhon* alku ehdottaa *Kesäkapinan* tapaan, että sitä voi halutessaan tarkastella kommenttina road-elokuvan genren konventionaalisesta tavasta esittää sukupuolta, johon elokuvan nimi viittaa. Näkökulmaa vahvistaa aloituskohdan loppu, jossa näemme Eevin lähikuvassa tuijottamassa koneessa silmien ohi kulkevien valmiiden valokuvien nauhaa. Eevi pysäyttää nauhassa kulkevien kuvien virran ja kelaa kuvajonoa taaksepäin, kun hän näkee kuvassa alastoman, tuoliin sidotun naisen. Huomatessaan Eevin tuijottavan kuvia Ami riuhtaisee sisänsä pois koneen äärestä. Ami ja Eevi käyvät lyhyen väittelyn siitä, ovatko kuvat yksityisiä vai julkisia. Eevin tuijottamat kuvat toimivat sekä metafiktiivisinä että intermediaalisina merkitsijöinä, jotka kytkevät elokuvan tekoprosessiin ja elokuvan taustalla olevaan Fowlesin romaaniin. Eevin ja katsojan kuvissa näkemää sidottua naista esittää elokuvan ohjaaja Auli Mantila. Sidotun valokuvaaaminen taas kytkee elokuvan Fowlesin (1964, 123) romaaniin, jossa naisen panttivangiksi ottanut mies sitoo ja riisuu uhrinsa ja ottaa hänestä valokuvia. Näin Eevi asetetaan ikään kuin Fowlesin kuvaa-man tapahtuman todistajaksi.

Neitoperhon konstruoiman tietoisuuden osoittamisen lisäksi toinen merkittävä ulottuvuus on kuvan kanssa ristiriidan rakentava menneisyyteen viittaava musiikki. *Neitoperhossa* kuullaan kuusi käänöslaulua. Ohjaaja Mantila on kertonut, että elokuvaan valittiin käänöslaulut, jotka voisivat ulkomaisilla festivaaleilla tarjota katsojalle ”samanlaista iloa kuin me tunnemme kuullessamme Johnny B. Gooden bulgariaksi” (Poussu 1998, 33). Nostalgia on tässä mielessä nostalgiaa, sillä elokuvaan valitut laulut on jo valmiiksi koodattu nostalgisiksi. Elokuvan katsojalle laulut

voivat tarjota yhtä aikaa tunnistamisen läheisyyden ja kielieron tuottaman etäisyyden. *Neitoperhon* nostalgian ulottuvuus on kaksinainen siksikin, että vaikka laulut saattavat tarjota nostalgian tunteen katsojalle, ne ovat ensi sijassa oleellinen osa Eevin lapsuuden kaipuun täyttämän kokemusmaailman representaatiota.

Kaikki Neitoperhon laulut käsittelevät muistamista. Lauluista ensimmäisen, *Viulunsoittaja katolla* -musikaalista tutun ”Nousee päivä”, intro alkaa soida heti alussa elokuvan nimen ilmestyessä tekstinä kuvaan. Kun alkutekstien jälkeen leikataan ravintolaan, jolloin kappaleen lauluosuus alkaa, ei-diegeettinen musiikki asettaa elokuvalla henkilön kasvuun liittyvän kehyksen: ”Muistaa sen tytön pienen voinhan / muistaa sen pojan pienen voin / milloin mä vanhenin hei milloin varttui noin (- -)”. Näemme Eevin katsovan itseään peilistä tungoksessa ravintolan naistenhuoneessa, josta hän ryntää yhtäkkiä ulos. Samassa ”Nousee päivä” katkeaa ja sen tilalla kuullaan yökerholle ominaista jumputusta. Musiikin muuttuminen ei-diegeettisestä diegeettiseksi tuo Eevin omista ajatuksistaan ympärillä olevaan todellisuuteen. Laulun sanojen myötä ei-diegeettisen ja diegeettisen raja voi osoittaa myös jonkinlaista ymmärrystä omasta muutoksesta, lapsuuden turvan katoamisesta ja siirtymästä kohti aikuisuutta, jossa muistiin rakennettu tarina saattaa unohtua. Näin on asetettu menneisyyden ja nykyisyyden, lapsuuden ja aikuisuuden välinen kehys, johon elokuvan muut laulut tuovat jokainen oman lisänsä.

Alla olevassa taulukossa (taulukko 2) liitän laulut elokuvan kerroksen kronologian mukaisesti kohtauksiin ja nostan laulujen sanoituksesta esille osan, joka painottaa muistoa tai muistamista (kursivoitu) tai jolla ainakin on tulkinnan kannalta erityistä merkitystä.

Lauluista kaikki muut paitsi ”Sata kelloa” ovat ei-diegeettisiä eli niiden lähde on elokuvan diegesiksen ulkopuolella. Ei-diegeettistä musiikkia käytetään tavallisesti tehostamassa kuvan tunnelatausta ja/tai sen merkityksiä. Siksi se paljastaa elokuvan konstruktioksi selvemmin kuin diegeettinen musiikki, vaikka molemmat ovatkin tietoisesti valittuja. Diegeettisenä kuultava ”Sata kelloa” asetuu kuvan kanssa luonnolliseen yhteyteen, kun Eevi muistelee au-

LAULU JA ESITTÄJÄ	KATKELMA SANOITUKSESTA	KOHTAUS
<i>Nousee päivä</i> (Sunrise/Sunset) Carola, 1966.	" <i>Muistaa sen tytön pienen voinhan / muistaa sen pojan pienen voin / milloin mä vanhenin hei milloin varttui noin</i> "	Eevi ajaa Amin kanssa kotiin Amin työpaikalta. Elokuvan nimi ilmestyy kuvaan, jolloin musiikki alkaa. Siirtymä ravintolaan.
<i>Hunajainen</i> (A Taste of Honey) Carola, 1965.	" <i>Kun tuuli käy yli jäisen meren / ja kylmyys talven jäädyttää mielen / on hunajainen / muisto tuon kesän nyt vain</i> "	Eevi lähtee Amin luota tämän autolla. Hän ajaa parkkihallista aidan läpi, jolloin laulu alkaa.
<i>Sata kelloa</i> (Cento campane) Pasi Kaunisto, 1973.	" <i>Vaikenevan yön kuulen / pois sinun tiedän nyt menneen / veit ilon myös ja tuulen / jää sadan kellon kielet paikalleen</i> "	Eevin on ottanut liftaajan kyytiin. Laulu alkaa soida autoradiosta.
<i>Hermes</i> (Pandora's Box) Pepe Willberg, 1976.	" <i>Pegasos vain valjaisiin ja Hermes suitsiin kultaisiin / ne tunnustuksen vieköön / sut vielä saavutan / sun piilos missä lieköön sua kaukaa kurkoitan</i> "	Eevi soittaa puhelinkopista Amille. Helena vastaa. Eevi ei sano mitään, vaan lähtee puhelinkopista sateeseen, jolloin musiikki alkaa.
<i>Niin aikaisin</i> (Var det du) Anki, 1967.	" <i>Kuinka kaunis voi olla maa, / aamu uusi kun sarastaa, / tuota hetkeä vain mielestäni en mä koskaan voi unhoittaa.</i> "	Koirien kouluttaja löytää romuttuneen Taunuksen ja nuoren miehen kuoleman kielissä olevan ruumiin.
<i>Sunny</i> (Sunny) Anki, 1966.	" <i>Sunny, sulle tahdon kaiken nyt tunnustaa / Sunny, pyydän sua anteeksi antamaan</i> "	Eevi soittaa Amille toisen väkivallantekonsa jälkeen. Puhelu menee vastaajaan, jolloin laulu alkaa.
<i>Niin aikaisin</i> (soi uudestaan) Anki, 1967.	" <i>Sateen jälkeen ilma raikas on ja puhtahaksi tullut on maa / aurinko pois kastehelmet niin kuin kyneleetkin taas kuivattaa / häntä niin silloin kaipasin, yksin näin hiljaa laulelin, kesääamusta kun lohdutusta kerran etsin niin aikaisin</i> "	Poliisit alkavat etsiä Anjan talolta paennut Eeviä, jolloin musiikki alkaa. Eevi löytyy lopuksi piilottelemasta autonromun alta.

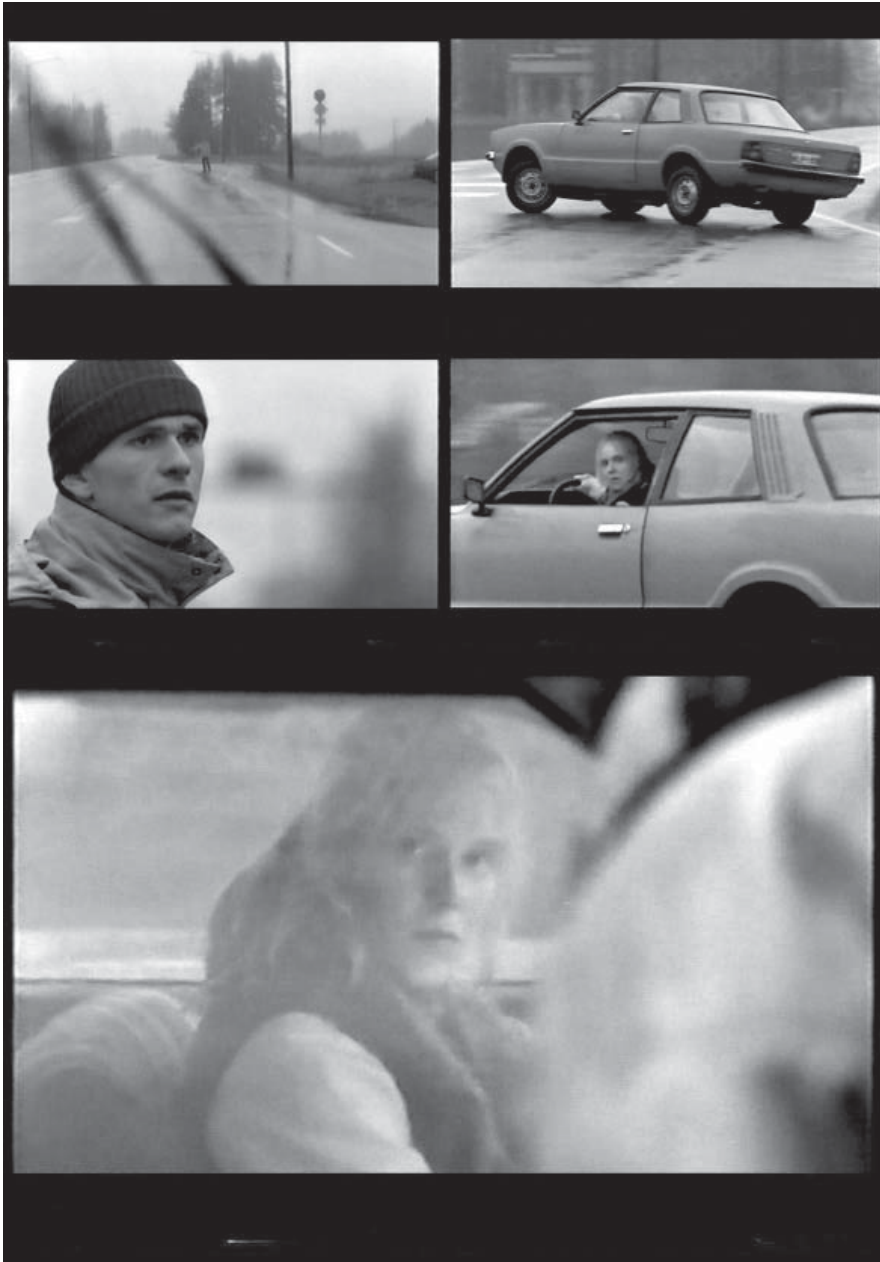
Taulukko 2. *Neitoperhossa* (1997) kuultavat laulut.

tossa vieressä istuvalle liftarille (Robin Svartström) näkemäänsä televisiosarjaa, jossa kyseinen laulu on soinin. Laulu on televisiosarjasta *Käskijän merkki* (Il segno del comando, 1971). Konepelliltä tuulilasien läpi kuvatussa miltei kaksi minuuttia kestävässä kahdenkuvassa liftari ei osallistu keskusteluun televisiosarjasta, vaan keskittyy katsomaan karttaa ja on pikemminkin huvittunut sarjaa mis-telelevan Eevin innostuksesta. Laulun ja televisiosarjan voi myös tul-

kita viittaavan Fowlesin romaaniin, jossa mies toteaa panttivangiksi ottamalleen naiselle: ”Unohdat kuka täällä on käskijä” (Fowles 1964, 125). Viittausta oleellisempaa on kuitenkin muistamisen prosessi ja televisiosarjan nimi, joka on etiäinen siitä, mitä jatkossa tulee tapahtumaan. Tällä matkalla nimenomaan Eevi on käskijä ja tarinan kuljettaja.

”Käskijän merkin” laulun voi tulkita varoitukseksi liftaavalle miehelle, mutta road-elokuvan historian kontekstissa sellaisena voi selvemmin pitää jo edeltävää kohtausta, jossa Eevi ottaa liftarin kyytiinsä. Lähdettyään siskonsa luota Eevi on yöpynyt autossa, minkä jälkeen hän ajaa huoltoasemalle. Näemme Eevin tankkaavan autoaan kuvan etualalla ja kiinnostävän huomionsa taustalla tielle kävelevään mieheen. Huoltoaseman kahviosta Eevi vilkuilee tielle ja huomaa aiemmin näkemänsä miehen jääneen liftaamaan. Eevi alkaa syödä kiireisesti, mistä arvaamme hänen haluavan ottaa liftarin kyytiinsä. Kyytiin ottamista edeltää road-elokuvan perinteisen sukupuoliasetelman spektakelisoiden ylösalaisin kääntävä tapahtuma, jossa Eevi kaarteleo miehen ympärillä kuin jonkinlaisessa soidintanssissa. Eevi kaasuttaa huoltoaseman pihalta tielle, pysäyttää tien toiseen laitaan ja katsoo liftaria taustapeilistä. Liikkeelle lähdettyään Eevi tekee u-käännöksen ja ajaa hitaasti miestä kohti. Naisen ajonäkökulmaa painottaa lyhyt subjektiivinen otos, jossa katsoja näkee tuulilasin läpi Eevin paikalta tienreunassa seisovan miehen (kuva 57). Eevi ajaa ohi ja tekee taas jarrut vinkuen u-käännöksen (58). Liftari katselee hämmentyneenä (59) sinisellä Taunuksella ajavaa naista, joka tällä kertaa toiseen suuntaan ohi ajaessaan tuijottaa häntä tiukasti autonsa sivuikkunasta (60). Eevi tekee taas u-käännöksen ja ajaa kohti liftaria, joka nostaa tavan mukaan peukalonsa pystyyn. Eevin leikkittely on tältä osin päättynyt. Hän pysäyttää autonsa liftarin viereen. Lyhyen tuijottelun (61) jälkeen liftari istuu Eevin kyytiin, vaikka arvaamme, että niin ei kannattaisi tehdä.

Eevin kaartelu voi road-elokuvan kontekstissa pelkän leikin lisäksi tulkita tietoiseksi kerronnan mahdollisuuksien ja rajoitusten pohdinnaksi. Kun Roberts (1997, 62–66) korostaa naisten epäon-



Kuvat 57–61. *Neitoperho* (1997). Road-elokuvan ylösalaisin käännetty sukupuoliasetelma.

nistuvan road-elokuvassa siksi, että he joutuvat asettumaan miehiseen rakenteeseen ja omaksumaan miehiset sukupuolikäsitykset, Eevinkin voi kaarrellessaan ajatella pohtivan, kannattaako hänen pysähtyä ja ottaa liftari kyytiin, jos se vie hänet naisen ennalta tuomitsevaan rakenteeseen. Kun Eevi on tehnyt valintansa, elokuva ajautuu kohti eksplisiittistä väkivaltaa. Siis samalla tavalla kuin tiedämme, että liftarin ei kannattaisi nousta Eevin kyytiin, oletamme, että Eevin ei kannattaisi ottaa liftaria kyytiin.

”Sata kelloa” -laulun sijaan kaikki muut elokuvassa kuultavat laulut asettuvat ei-diegeettisinä niin voimakkaasti kuvan kommentiksi tai jopa antiteesiksi, että niiden on väitetty olevan liian korosteisia. Esimerkiksi Henry Bacon (2005, 256) pitää liian alleviivavana tapaa, jolla Ankin esittämää laulua ”Niin aikaisin” (1967) käytetään ei-diegeettisesti kontrapunktisena kommentoijana kohtauksessa, jossa koiria ulkoiluttava nainen löytää romuksi ajetun Tau-nuksen ja varaston katolla makaavan, verta tippuvan, Eevin kyytiin liftanneen miehen. Bacon toteaa musiikin ja kuvan vastakkainasettelun painottavan elokuvan maailman ja päähenkilön kylmyyttä, mikä on totta. Sen sijaan hän esittää virheellisesti, että kohtauksessa soisi Carolan esittämä ”Hunajainen” (1965), vaikka siinä soi ”Niin aikaisin”. Sekä kohtauksen että elokuvan rakenteen kannalta ”Niin aikaisin” ja ”Hunajainen” ovat merkitsevästi erilaisia, sillä niiden kontrapunktisuus osuu eri kohteeseen. Ensinnäkin ero on sanoituksessa, sillä laulun ”Niin aikaisin” sanat ”Kuinka kaunis voi olla maa, / aamu uusi kun sarastaa / tuota hetkeä vain mielestäni / en mä koskaan voi unhoittaa” voi viitata mihin tahansa tärkeään hetkeen elämässä. Vaikka laulu on ei-diegeettinen, se kommentoi Eeviä, joka painii elokuvassa oman tarinansa ja oman nostalgisen kaipuunsa kanssa. Eevi kaipaa johonkin kadotettuun lapsuuteen, mutta emme tarkkaan tiedä mihin.

Neitoperho on vastakkaisuudessaan kaksinkertainen, sillä se rakentaa historiaa uusiksi kahdella tasolla: genren tasolla *Neitoperho* muuttaa road-elokuvan historiaa tuomalla tielle naisen ja tarinan tasolla kuvaamalla naista, joka pyrkii rakentamaan itselleen historiaa. Eevin historiaa rakentava aggressiivisuus purkautuu tielle läh-

dön jälkeen väkivaltana ensimmäisen kerran, kun hän on yöllä tullut motellissa liftarin torjumaksi. Eevi lyö kyytiin ottamaansa liftaria yllättäen limonadipullolla, kolaroi ja hylkää auton. Liftarin henkitoreissa olevan ruumiin löytyessä kuultavat ”Niin aikaisin” -laulun muistamiseen liittyvät sanat ”aamu uusi kun sarastaa” voisivatkin viitata Eevin yritykseen tappamisen kautta luoda itselle historiaa ja siten ottaa oma elämä haltuunsa. Road-elokuvan kannalta oleellista on musiikin ja kuvan hämmennystä tuottava ristiriita, koska se kaappaa nostalgian järjestyksen ja kääntää sen vastanostalgiaaksi. Toiseksi ratkaisevaa tulkinnan kannalta elokuvan rakenteessa on se, että ”Niin aikaisin” soi uudestaan elokuvan loppukohdauksessa.¹⁵⁶

Ajatusta siitä, että liftarin kyyditsemisellä ja tappamisella Eevi pyrkisi rakentamaan itselleen muistettavaa, tukee Eevin ja hänen panttivankinsa Anjan myöhemmin elokuvassa käymä keskustelu, jossa Eevi ehdottaa, että he kertoisivat toisilleen elämästään. Anja kieltää muistavansa mitään, koska ei innostu aiheesta. Siihen Eevi toteaa:

No, kyllä sä myöhemmin muistat. Sitte, kun me ollaan harrastettu yhdessä jotain. Sit on muisteltavaa. Ensin täytyy vaan odottaa, että tulee jotakin mitä muistaa. Enne ei voi muistaa. Sitte sitä kyl muistaa ja kaiken muistaa niin kauan ku haluaa. Hm. Mä en muista mitään, jos Ami ei oo paikalla.

Eevin muistin merkittävin lähde ja osallistuja on hänen siskonsa Ami. Eevi tarvitsee häntä muistaakseen, mistä ”valokuvajutun” lisäksi ovat esimerkkejä Eevin kaksi Amille soittamaa puhelua, joissa hän haluaisi kertoa tiellä tekemistään teoista. Eevi haluaa jakaa tekonsa Amin kanssa kenties taakkaa jakaakseen, mutta myös siksi, että hänellä olisi jaettu historia. Jakamisen yrityksen hetkiin liittyy elokuvassa kaksi tulkintaa tukevaa laulua, jotka molemmat kertovat Eevin halusta tunnustaa. Ensimmäisen kerran, kun Eevi soittaa Amille, tämän kumppani Helena (Henriikka Salo) vastaa puhelimeen. Eevi ei sano mitään, vaan sulkee puhelimen. Amin asunnosta leikataan puhelinkopille, josta Eevin nähdään sateessa kävelevän pois päin. Pepe Willbergin laulama ”Hermes” alkaa soida:

”Taas viestinviejää tarvitaan, laittaudun jo vartoomaan / Pegasos vain valjaisiin ja Hermes suitsiin kultaisiin / ne tunnustuksen vieköön / sut vielä saavutan / sun piilos missä lieköön, sut vielä tavoitan.” Sanoituksesta (”ne tunnustuksen vieköön”) voi aavistaa Eevin tehneen jotain rikollista, kenties tappaneen hänen kyytiin liftanneen miehen.

Eevi soittaa Amille uudestaan toisen väkivallantekonsa jälkeen. Työnnettyään Anjan alas toisen kerroksen kaiteen yli Eevi haluaa taas tunnustaa. Puhelin hälyttää, jolloin Ankin esittämä ”Sunny” alkaa soida. Puhelu menee vastaajaan. Eevi alkaa puhua lempeästi, mutta muuttuu nopeasti hysteeriseksi. Samaan aikaan kuulemme laulun sanat: ”Sunny, sulle tahdon kaiken nyt tunnustaa. / Sunny, pyydän sua anteeksi antamaan. / Kun minulle soit sä rakkauden vain / tunteillas leikin mä silloin ain / tahdon takaisin sinut vain.” Laulu ehdottaa Eevin haluavan tunnustaa kauheat, peruuttamattomat tekonsa ja pyytää anteeksi aiempaa käytöstään. Hän ei koe olevansa olemassa ilman siskoaan, jonka takia hän on tielle lähtenyt. Ilman Amia Eevin ylläpitämä valheellinen yksilöllinen järjestys uhkaa murtua. Miksi Eevi sitten lähti tielle?

Julisteessa *Neitoperhon* mainostettiin olevan ”elokuva naisesta jolle ei sanota ei”. Kielletyksi tulemisen takia Eevi irtaantuu ainosta yhteisöllisyydestään. Kun Eevi löytää siskonsa asunnosta tämän uuden kumppanin, hän kokee siskon hylänneen hänet ja lähtee kiukustuneena tielle. Kuva ja ääni asettuvat ristiriitaan, sillä ennen kuin Eevi kaasuttaa parkkihallin verkkoaidan läpi omille teilleen, hän pysäyttää auton ja hymyilee puolilähikuvassa. Road-elokuvan kontekstissa hymy voisi viitata riemuun edessä olevasta irtaantumisesta ja tien mahdollistamasta vapaudesta. Vapaus tai sen kaipuu on kuitenkin kaukana Eevin lähdöstä, johon ei sisälly minkäänlaisia road-elokuvan lähtöön tavallisesti liittyvää muutosta ja toivoa, uskoa jostain paremmasta. Eeville lähtö on ennemminkin päähänpisto, mitä osoittaa myös se, että juuri ennen siskonsa asunnosta poistumista hän varastaa tältä autonavaimet, lompakosta rahat sekä heittää sanomalehden hellalle ja kytkee hellan päälle. Eevi on kuin lapsi, joka ei osaa ajatella tekojensa seurauksia. Ennen hymyä Eevi

tuntuu hetken miettivän, kenties jopa katuvan sitä, mitä tuli lähdön hetkellä tehtyä, mutta hymy pyyhkii katumuksen. Eeville hänet hylkäävien valtarakenteiden vaihtoehdona on järjestömyys ja väkivalta, ja provosoituna hän vastaa väkivaltaisiin rakenteisiin samalla mitalla. Eevi kaasuttaa näennäisvapauteen, jossa hänen ”rumuutensa” voi tulkita myös kuvaksi rumista valtarakenteista, joille – elokuvan mainoslausesta lainaten – ”ei sanota ei”.

Eevin lähtö tielle kuvataan toimintaa spektakelisoiden: hänen nähdään ajavan parkkihallin aidan läpi niin, että kipinät sinkoilevat. Irtaantumisen hurjuuden speaktaakkeli kyseenalaistetaan kuitenkin välittömästi. Lähdön tuskallisuuteen viittaa laulu, joka alkaa parkkihalliin jäävän kameran kuvatessa etäältä aidan muodostaman rajan läpäisemistä. Carolan esittämän ”Hunajainen”-laulun sanat ”Kun tuuli käy yli jäisen meren / ja kylmyys talven jäädyttää mielen / on hunajainen muisto tuon kesän nyt vain” korostavat Eevin ylittämän rajan merkitystä: kesä on muuttunut talveksi, lapsuus aikuisuudeksi, yhteisyys yksinäisyydeksi. Eevi on esimerkki road-elokuvan kulkijasta, joka asettaa itselleen vain lyhytkestoisia, hetken päässä olevia päämääriä, jos niitäkään. Tällainen kulkija kääntyy herkästi rikolliseksi, ellei hän ole rikollinen jo lähtiessään.

Menneisyyden musiikin käyttäminen ei elokuvassa ole pelkäämistään jonkin menetetyä haikailemista, vaikka lauluista niinkin voisi ajatella. Road-elokuvan kontekstissa *Neitoperho* on ennemminkin nostalgiaakaan karsastamaton yritys kirjoittaa uudenlaista historiaa tai *vastanostalgiaa* (ks. Ladino 2005, ei sivun.) problematisoimalla historian ja tarinan sekä muistin ja representaation välistä suhdetta. Andreas Huyssenin (1995, 88) mukaan nostalgia on utopiaan kytkeytyvä muistin muoto, mikä sopii *Neitoperhon* Eeviin, joka on sekä kyvytön että haluton suhteuttamaan käyttäytymistään muiden ihmisten tahtoon. Syytä Eevin kyvyttömyyteen ja haluttomuuteen ei anneta; Eevin käyttäytymistä ei psykologisoida. Road-elokuvan kontekstissa Eevin voi kuitenkin nähdä kieltoihin taipumattomana haluttomaksi osallistumaan road-elokuvan totunnaiseen tarinaan. Niinpä nostalgiaa nousee utopia tiestä ja autosta naisen tilana.

Menneisyys ja tapahtumien muistaminen ovat Eeville olemassa vain nostalgisesta representaatiosta (valokuvasta) kerrottuna tarinana, ajan virrasta irrotettuna speaktaakkelina. Kun tuon speaktaakkelin toinen kertoja (Ami) hylätään, on ryhdyttävä rakentamaan uutta tarinaa, jotta kokisi olevansa olemassa.¹⁵⁷ Tien vieraassa tilassa siskoon liittyvä kaipuu kasvaa, vaikka Eevi ehkä kuvitteleekin korvaavansa sen tiellä tekemillään teoilla. Kaikki elokuvan ei-diegeettiset laulut kommentoivat Eevin kaipuuta. Laulut eivät kuitenkaan kytke *Neitoperhoa* järjestyksen jatkumoon ja tee siitä taantumuksellista, vaan osoittavat, että nostalgiaan viittaavia aineksia voi käyttää myös olemassa olevaan rakenteeseen liittyvien oletusten kyseenalaistajana. *Neitoperhon* musiikin nostalgiset ainekset vaikuttavat myös siihen, miten tulevaisuuteen suhtaudutaan, sillä *Neitoperho* ei ehdota paluuta menneisyyteen vaan kriittistä etäisyyttä siihen. Samalla tavalla kriittistä etäisyyttä luotiin myös *Neitoperhon* kriittiseen etäisyyteen.

Ensi-iltakierroksella *Neitoperhosta* kirjoitettiin enimmäkseen kiittävästi, vaikka sen esittämä aggressiivinen nainen olisi tuntunut vastenmieliseltä. Elokuvan aihetta pidettiin myös ajankohtaisena. Kiittävyuden, vastenmielisyyden ja ajankohtaisuuden kiteyttää *Aamulehdessä* (31.10.1997) Markus Määttänen: ”*Neitoperho* istuu Lama-Suomeen kuin lakkautettava mielisairaala ja saa katsojansa tuntemaan olonsa epämukavaksi. Tähän ei mikään tyhjänpäiväinen elokuva pystyisi.” Kommentti viittaa naisen uudenlaiseen, odotusten ja virallisen nostalgian vastaiseen esittämiseen.

Debordin (2003a, 29) sanoin “elokuvalisella speaktaakkelilla on sääntönsä, jotka mahdollistavat tyydyttävien tuotteiden tuottamisen”. *Neitoperho* on hyvä esimerkki siitä, miten ”tyydyttäviä tuotteita” voi häiritä kaappaamalla olemassa olevia asioita (Fowlesin romaanin, laulut ja road-elokuvan miehisen järjestyksen) käyttäköön niitä omiin tarkoituksiin uudessa kontekstissa. Laajimmillaan kaappaamisessa on kyse vallitsevan järjestyksen rakenteisiin kohdistetusta väkivallasta (Debord 2005, § 208–209). *Neitoperhossa* kaappaamisen väkivalta näkyy road-elokuvan perustan kääntämisenä ja kyseenalaistamisena. *Neitoperhokin* on esimerkki siitä,

että speaktaakkelia vastaan kapinoiminen näyttää sitä itseään järjet-
tömämmältä, koska ”speaktaakkelin kieli” on ainoa kieli, jota kapi-
noija osaa (Debord 1990, 30–31). Siksi *Neitoperho* on kohdannut
vastustusta.

2000-luvun televisioesityksen yhteydessä saatettiin jo koros-
taa *Neitoperhon* merkitystä kotimaisen elokuvan historiassa ja ny-
kyelokuvan kärjessä. Esimerkiksi Harri Römpötin (*Helsingin Sa-
nomat* 24.4.2006) mukaan *Neitoperho* on ”1990-luvun keskeisim-
piä suomalaisia elokuvia”. Tällaisten ylistävien mainintojen lisäk-
si elokuvasta kirjoitettiin myös ärsyyntyneisyyttä peittämättä, mikä
on merkki siitä, että tien välitilassa liikkuva omaehtoinen, tahtonsa
läpi saadakseen äkkipikaisesti ja väkivaltaisesti toimiva nainen oli
edelleen kummajainen. Vuonna 2000 ja 2006 elokuvasta kirjoitet-
tiin televisioesityksen yhteydessä muun muassa seuraavasti:

Rehelligesti sanoen *Neitoperho* on itselleni vaikea elokuva. Vihaan sen
itsekeskeistä ja väkivaltaista päähenkilöä niin, että hampaita vihloo. Ei
hän mitään huomiota tarvitse, saati omaa elokuvaa, vaan hoitoa. [- -]
Minulle *Neitoperho* on hyvä elokuva, jota en kuitenkaan halua nähdä.
(*Keskisuomalainen* 3.4.2000, Marko Ahonen.)

Näen kyllä, että Auli Mantilan *Neitoperho* (1997) on vahva ja persoo-
nallinen elokuva, mutta inhoan sitä silti. Syy inhoamiseeni on päähen-
kilö, jota pidän niin vastenmielisenä, typeränä ja moraalittomana pö-
silönä, että en soisi hänelle omaa elokuvaa. Tajusin kyllä, että kyse on
fiktiosta. Silti. (*Savon Sanomat* 24.4.2006, MA.)

Esimerkit ovat ainoita todella negatiivisia arvioita, ja niiden tehoa
vähentää se, että ne ovat lähteneet saman kirjoittajan kynästä. Vaik-
ka kyse olisi lukkoon lyödystä, speaktaakkelin kierron opettamasta
asenteesta, on vielä todettava, että *Neitoperhon* ei varmasti ollut-
kaan tarkoitus viihdyttää, vaan juuri häiritä. Vastaanotossa on näh-
tävissä samanlaisia ärsyyntymisen syitä, joita Shari Roberts (1997,
62–63) mainitsee *Thelman ja Louisen* yhteydessä. Niitä ovat eloku-
van sisällön, päähenkilöä koskevien oletusten ja elokuvan formaal-
listen normien rikkominen. Juuri sekä sisältöä että muotoa koske-
van kyseenalaistamisen vuoksi niin *Thelma ja Louise* kuin *Neito-
perho* myöhemmin ovat valtavirrassa vastavirtaa ja *Neitoperho* li-

säksi vastanostalgiaa. Ne eivät suostu vain tarjoamaan ”tylsyydestä paenneelle [katsojalle] heijastusta samasta tylsyydestä” (ks. Debord 2003a, 134).

On yllättävää, että ensi-iltakritiikeissä *Neitoperhoa* ei yhdistetä road-elokuvan genreen kuin implisiittisesti, vaikka juuri genrekytken kautta elokuva onnistuu hämmentämään, ärsyttämään ja kääntämään elokuvan sukupuoliteknologiaa rajoittavat oletukset ylösalaisin. Negatiivinen kritiikki on ymmärrettävää, mutta *Neitoperho* määrittyy toisin erityisesti silloin, kun sitä katsoo genren näkökulmasta. Kritiikeissä mainitaan genren sijaan toistuvasti silmille hyppäävä naisen aggressiivisuus. Yhdessä kritiikissä (*Turun Sanomat* 1.11.1997, Hanna Kangasniemi) *Neitoperhoa* verrataan – toki aivan oikein ja aiheesta – sellaisiin aggressiivisia naisia kuvaaviin elokuviin kuin *Butterfly Kiss – tappaja tiellä* (*Butterfly Kiss*, Michael Winterbottom, 1995) ja *Taivaalliset olennot* (*Heavenly Creatures*, Peter Jackson, 1994), joissa ”tytöt purkavat turhaumiinsa väkivaltaisesti”. Mutta syynä road-elokuvan mallin sivuuttamiseen lienee elokuvan aggressioteeman voimakas pohjustaminen, tai markkinointi, ensi-iltaa edeltävissä haastatteluissa.

Ensi-iltaa edeltävän päivän *Ilta-Sanomissa* (30.10.1997) Leea Klemola kommentoi Suomen elokuvasäätiön rahanjakajien positivistista tukipäätöstä ja väänsi vielä kerran lennokkaalla puheenvuorollaan aggressiokeskustelun ruuvia: ”Osoittaahan se rahanjakajien valveutuneisuutta, että meitä ei enää pidetä hysteerisinä akkoina tai hulluina munillepotkijalesboina, vaikka kuvaammekin naisen aggressioita.” Ensi-iltaa seuranneessa kolumnissaan Kari Salminen (*Aamulehti Allakka* 8.–16.11.1997) luonnehtii *Neitoperhoa* tiedotusvälineille tyylikkäästi myydyksi tuotteeksi, ”trendikkäänä kuin naispaholainen”, jolle on luotu ”positiivinen imago”.

Suomen Kuvalehdessä (47/1997) Ywe Jalander ihmettelee televisiouutisiin asti levinnyttä väitettä, jonka mukaan ”Neitoperho virittäisi keskustelun naisen aggressiivisuudesta ja että se kuvaisi ’mitä tapahtuu kun nainen lopettaa miellyttämisen ja ottaa sen mitä haluaa’”, sillä ”kyllä Eevi on sukupuolesta riippumatta häiriintynyt, eikä elokuvassa ole merkkiäkään mistään miellyttämisestä, jonka

hän lopettaisi”. Ehkä asiaa kannattaakin jälleen tarkastella hieman toisin, genrelähtöisesti. Tällöin Eevin voi ajatella lopettavan vanhojen mallien miellyttämisen, mihin viittaa niin tekijöille tärkeätä teemaa voimakkaasti markkinoiva puhe kuin road-elokuvan historiaa seuraavan miehisen mallin murtaminen. Eevin käytöksen ja kuvan ja musiikin ristiriidan tuottamalla vastanostalgian tiellä on mahdollista avata naisten elämään useampia, kenties jopa vapauttavampia tarinavaihtoehtoja.

Road-elokuvan historiassa *Neitoperhon* monitulkintainen musiikki synnyttää vastanostalgiaa, joka pelkän tapahtumien ja tunnekokemuksen tehostamisen sijaan mutkistaa sitä, mitä Eevistä voi ajatella. Herranen (1997, 34) pitää elokuvan musiikkia jopa avaimena Eevin maailmaan. Vastanostalgiaan kytkeytyy myös Rita Felskin (1995, 50) näkemys naisen keskeisestä asemasta modernin nostalgiaassa: naisessa ruumiillistui rauhallisuus, luonnollisuus, pysyvyys, historiallisuus eli kaikki se, mitä 1800- ja 1900-luvun vaihteen moderni urbaani vieraannuttavuus ei tarjonnut. Felski (ibid., 38) on havainnut, että länsimaisessa ajattelussa Hegelistä Lacaniin nostalgia ja feminiininen on yhdistetty myyttiseksi täyteydeksi, jota vasten maskuliinisuus on esitetty itsen jakautumisena ja eksistentiaalisena menetyksenä. (Ks. myös Koivunen 2000, 335.) *Neitoperho* asettaa Eevin tuohon miehiseen asemaan, jossa hän yrittää rakentaa omaa liikkuvaa kertomustaan. Yritykset päätyvät brutaaliin väkivaltaan.

Eevi ei kuitenkaan kuole, vaikka kuolema olisi road-elokuvassa hänen teoistaan konventionaalinen ja odotuksenmukainen rangaistus. Käsikirjoituksen mukaan Eevin piti alun perin kuolla Anjan luokse sytyttämässään tulipalossa. Se olisi ollut speaktaakkelin järjestyksen mukainen ratkaisu, jossa paha saa palkkansa. Mutta elokuva ei palauta Eevyä pääomaelokuvan rajaamaan jatkumoon. Jos niin kävisi, *Neitoperho* sanoisi, ”ettei kannata noudattaa omaa tahtoa, koska siitä saa rangaistuksen” (Poussu 1998, 31).

Neitoperho on niin poikkeava risteys suomalaisessa road-elokuvassa – ja suomalaisessa valtavirtaelokuvassa ylipäätään – että sen olisi olettanut saavan vallitsevan järjestyksen mallit kyseenalaista-

via seuraajia.¹⁵⁸ Mutta *Neitoperho* jäi yksinäiseksi ärsytykseksi, sillä suomalaisen road-elokuvassa nainen palautettiin takaisin – spehtaakkelin kritiikin käsittein *rekuperoitiin* – genren konventioiden mukaiselle paikalle jo seuraavana vuonna.

Takaisin jatkumoon

*Neitoperho*a seuraavana vuonna ensi-iltaan tuli Pia Tikan elokuva *Hiekkamorsian* (1998). Sitä yhdistää *Neitoperhon* kanssa se, että molemmat ovat naisohjaajan road-elokuvia, joissa auton rattiin hyppää nuori, omaa elämäänsä aktiivisesti ohjaamaan pyrkivä nainen. Elokuvat kuitenkin eroavat toisistaan monin tavoin. Pääasiallinen ero on elokuvan suhteessa genren jatkuvuutta ylläpitävään spektakulaariseen, sukupuolen representaatiota rajoittavaan järjestykseen. Kun *Neitoperho* iskee itsetietoisella vastaanostalgiallaan särön road-elokuvan konventionaaliseen miehen kokemuksen korostamisen jatkumoon, niin *Hiekkamorsian* asettaa nuoren päähenkilönsä osaksi jatkuvuutta.

Vertaan *Hiekkamorsianta* *Neitoperhoon* siksi, että vaikka niiden välillä ei voikaan osoittaa olevan suoraa vaikutussuhdetta, niin road-elokuvan historian jatkumossa *Hiekkamorsiamen* voi tulkita palauttavan naisen takaisin vallitsevan järjestyksen vaatimalle paikalle. Tämän osoittaa kuusi piirrettä, jotka erottavat *Neitoperhon* ja *Hiekkamorsiamen* naisen kuvat selvästi toisistaan. Ne ovat päähenkilön ikä, habitus, matkustajien määrä, kulkemisen päämäärätietoisuus, elokuvan musiikin ajallinen suhde tekohetkeen sekä elokuvan loppuratkaisu.

Eevin ikää ei elokuvassa mainita, mutta hän on ainakin täysi-ikäinen. Sen sijaan *Hiekkamorsiamen* Mervi (Maria Järvenhelmi) on 17-vuotias, mikä käy implisiittisesti ilmi keskustelusta, jonka hän käy isoäitinsä Sallan (Liisi Tandefelt) kanssa:

MERVI: Mä lähen nyt fajjan luo Lappiin. Mä ajan sinne Maken autolla.

SALLA: Etkä kyllä aja!

MERVI: Pidät säkin mua vielä ihan pentuna? Mähän voi kohta mennä naimisiin ja no pressan luvalla mutta kuitenkin.

Alaikäisyyden takia Merviin kohdistuu voimakkaampi kontrolli kuin Eeviin. Ikää selvempi, silmille hyppäävä ero on Eevin ja Mervin erilainen habitus. Eevillä on suuren osan ajasta yllään keltaruskea ulkoilutakki ja punainen kaulahuivi, ja hänen hartioille ylettyvät hiuksensa näyttävät epäsiisteiltä. Eeviä näyttelevä Leea Klemola on selittänyt Eevin pukeutumista seuraavasti: ”Haimme omaperäistä pukeutumista, joka ilmentäisi sitä, että Eevillä on oma taho ja oma maku. Emme hakeneet mitään karikatyyriä avohoitopotilaasta” (Poussu 1998, 31). Eevi ei kuitenkaan näytä siltä, että vaatteet olisivat hänen aatteensa, vaan pikemminkin siltä, että hän ei piittaa ulkonäöstään tai sitten hän tavoittelee erottuvuutta, joka näyttäytyy ”omana makuna”.

Elokuvassa on ulkonäöstä yksi poikkeus. Kun Ami elokuvan lopussa tulee hakemaan Eeviä kotiin, Eevi on kammannut hiuksensa ja pannut ylleen uhriltaan Anjalta ottamansa hillitymmän takin. Näemme Eevin hymyilevän levollisesti oviaukossa kädet takin taskuissa. Puolikuvan rauhallista tunnelmaa vahvistaa tumma tila, jonka keskelle Eevi on valaistu pehmeästi niin, että tilanne näyttää poseeraukselta, mikä se onkin. Eevi yrittää olemuksellaan vaikuttaa siskoonsa, mikä osoittaa, että hän on tietoisempi ulkonäön voimasta kuin esimerkiksi *Voi juku – mikä lauantain* paljastavissa vaatteissa kulkevat Ulla ja Titta (ks. s. 256). Ami ymmärtää siskonsa levollisuuden naamioksi ja toteaa: ”Sä oot kauheen näköne.” Road-elokuvan kontekstissa repliikin voi tulkita pikemminkin kommentiksi speaktaakkelin järjestyksen, genren oletusten mukaisen sukupuoli-representaation hyväksikäyttöön kuin Eevin ulkonäköön.

Hiekkamorsiamen Mervi taas on ulkonäkönsä puolesta Eevin vastakohta. Sen osoittaa hyvin kohtaus, jossa hän ajaa isoäitinsä luokse ja huomaa talon edessä olevan paloauton. Autollaan talojen välissä olevaan syvennykseen kurvatessaan hän on ajaa ulkomaalaisen miehen päälle. Mervi nousee autosta ja juoksee katsomaan auton edessä makaavaa miestä: ”Hitto, sattuko?” Mies vastaa: ”Yeah, you are a man killer.” Vaikka Mervi olisi miehen vastauksen kir-

jaimellisen merkityksen mukaisesti voinut ajaa tämän kuoliaaksi, vastaus on monimielinen ja viittaa myös Mervin habitukseen, meikattuihin kasvoihin, minihameeseen ja avonaiseen kaula-aukkoon. Kun mies seuraa Merviä tämän isoäidin asuntoon, Merville selviää, että mies on hänen isoäitinsä entinen rakastettu.

Kun Mervi nähdään elokuvassa ensimmäisen kerran, road-elokuvan sukupuoliasetelman kannalta on kiinnostavaa, että hän korjaa autoa. Hänestä ei näy kuin osa jaloista, sillä hän makaa auton alla. Puolalaisen Houk-yhtyeen ”Nobody’s Child” alkaa soida, kun leikataan autokorjaamoon. Autoa spektakelisoiden näemme lähikuvassa auton etuvalot, joista kamera ajaa etusäleikköä seuraten toisiin etuvaloihin ja kääntyy auton alla autoa korjaavan jalkoihin. Laulun kertosaakeessa toistuu laulun nimi ”Nobody’s Child”, kun leikataan maan tasalle alakulmaan auton toiselle puolelle. Kuvassa jakkupukuinen nainen kävelee kengän korot kopisten kohti kameraa ja autoa. Nainen kyykistyy autolla, jonka alta ilmestyy esiin nuoren naisen pää. Äidin ylä- ja tyttären alakulmasta vanhemman ja lapsen valtahierarkiaa korostaen kuvataan lyhyt keskustelu siitä, että tyttären pitää olla puhelimitse tavoitettavissa. Mervi kuittaa vaatimuksen toteamalla: ”Sähän tiedät ihan hyvin missä mä oon. Täällä. Mä lupasin Makelle, et tää auto on valmis ennen ku se pääsee seuraavan kerran lomille.” Kommentin jälkeen Mervi katoaa takaisin auton alle. Auto ja miehinen työ tarjoavat Merville turvaa äidin kontrollilta, mutta samassa asettavat hänet alisteiseen asemaan: hän on tehnyt miehelle lupauksen, joka vie hänet konkreettisesti auton alle.

Elokuvassa Mervi lähtee ajamaan kohti pohjoista nähdäkseen asepalveluksessa olevan poikaystävänsä Maken (Kristo Salminen). Toisin kuin *Neitoperhon* Eevillä Mervillä on siis jo matkaan lähtiessään selvä päämäärä. Sitä korostetaan ennen matkaan lähtemistä Mervin kaipuuta spektakelisoivalla kohtauksella, jossa kuulemme ei-diegeettisenä Frank Robsonin laulavan: ”One for the road, there’s so much I want to say.” Kohtauksessa Mervi istuu haaveilevan näköisenä kunnostamaansa Maken avoautoon. Mervi tuijottaa erikoislähikuvassa auton aurinkolippaan kiinnittämäänsä Ma-

ken valokuvaa. Lähikuvassa näemme hänen katsovan yläviistoon, pyörittelevän rattia edestakaisin, koskevan sormillaan huuliaan ja sitten Maken kuvaa. Auto on Merville osa Makea, rakkauden kohde, josta hän pitää huolta ja jolle hän antaa kaiken aikansa. Auto on mies, jota nainen hoivaa.

Mervin kulkemisen erottaa Mervin omaehtoisuudesta se, että hän ei kulje yksin. Pääosan matkasta Mervi on kuskin paikalla, mutta hänen mukanaan matkustavat hänen isoäitinsä Salla ja Rui (Rui Polanah), jonka päälle Mervi oli autollaan ajaa. Isoäiti on ensin vastustanut alaikäisen Mervin lähtöä, mikä näkyy voimakkaasti myös kuvakompositiossa silloin, kun isoäiti esittää kieltonsa. Kieltoa korostaa isoäidin selän takana seisova kieltävien ja ohjaavien liikennemerkkien joukko. Isoäiti ja merkit ovat raja, jonka Mervi voi ylittää vain lähtemällä matkaan isoäitinsä kanssa.

Salla ja Rui lähtevät Mervin matkaan, koska isoäidilleen Mervi on sanonut lähtevänsä Lappiin isänsä luokse. Matkan aikana Salla ja Rui tekevät keskenään tiliä menneisyydestään ja Ruille selviää, että hän on Mervin isän isä eli Mervin isoisä. Niinpä heilläkin on selvä päämäärä. Alaikäisen Mervin matka ei ole riippumatonta liikettä, vaan isovanhempien ja lakien rajoittamaa, siis jatkuvuuden kontrolloimaa. Se korostuu, kun matkan aikana isovanhempien päämäärä muuttuu Mervinkin päämääräksi.

Matka etelästä pohjoiseen muuttuu kolmen sukupolven matkakasi korosteisesti, kun osoittautuu, että Make ei olekaan iloinen Mervin ilmestymisestä baariin, jossa Make on armeijakavereidensa ja toisen naisen kanssa viettämässä aikaa. Makelle auto on tärkeämpi kuin Mervi, joka on luvannut sen Makelle korjata. Konflikti on valmis, kun Make huomaa Mervin ajaneen läpi Suomen etelästä pohjoiseen hänen autollaan.

MAKE: Jumalauta Mervi. (Kävelee auton luokse ja näkee takapenkilä istuvan Sallan ja Ruin.) Hyvää päivää herrasväki. Komeeta kyytiä vai mitä?

MERVI: Eiks sua kiinnostakaan kun tää auto?

MAKE: No ei todellakaan! Mieti vähän mitä teet! (Kävelee toiselle puolelle autoa.) Tajuut sä, että jos kytät olis pysäyttäny sut, tää auto olis takavarikoitu?

MERVI: Nii mut sithä sä voisit huuta sen takas itelles tullihuutokaupassa eks nii?

MAKE: (Väkinäisesti nauraen.) Just joo, naisen logiikkaa.

MERVI: (Kävelee Maken luokse.) Sähä rakastat mua? (LK)

MAKE: Joojoo. (Vaihtaa asentoa.) Mervi, suoraan sanoen Mervi sä oot vielä ihan pentu. Tai niinku pikkusysteri. (LK)

MERVI: (Heittää positiivista osoittavan raskaustestin etäälle maahan.) Siin on, hyvää syntymäpäivää. (Make menee hakemaan ”lahjaa”. Mervi menee autoon ja kaasuttaa tiehensä.)

Mervi kaasuttaa itku silmässä pois Maken luota niin, että takapenkillä istuvat Salla ja Rui pelkäävät. Rui taputtaa Merviä olalle ja yrittää lohduttaa. Mervi hiljentää ja ajaa auton tahallaan ulos tieltä. Maken luota pois ajamisen kuvauksen ajan soinut Saara Leinon laulama ”Naked Dance” loppuu. Mervin matka on epäonnistunut, ja lisäksi hän on Makelle antamallaan ”lahjalla” laulun nimen mukaisesti ”paljastanut itsensä”. Sekä *Neitoperhossa* että *Hiekkamorsiamessa* musiikki korostaa henkilöiden mielentilan muutoksia. Mutta toisin kuin *Neitoperhossa* *Hiekkamorsiamen* musiikki ei hae tukea menneisyydestä ja nostalgiaista. Tosin nostalgiatulkinta on mahdollinen kohtauksessa, jossa musiikki tehostaa Helsingissä olevan Mervin kaipuuta poikaystävänsä luokse.

Koska Mervi on raskaana, kysymyksessä onkin neljän sukupolven matka, mikä korostaa jatkuvuutta entistä voimakkaammin. Perheajatukselle sopivasti raskaana olevan Mervin sekä Sallan ja Ruin ottaa kyytiin asuntoauto, perheauto par excellence. Se kuljettaa matkalla olevat henkilöt elokuvan spehtaakkelin suljettuun päätökseen, joka eroaa *Neitoperhon* lopusta niin muodoltaan, sisällöltään kuin ideologialtaan. Mervin muutos vanhempiaan vastaan kapinoivasta nuoresta kohti sukupolvien yhteisyyttä alkaa, kun hän hylkää Maken omistaman, myyttisen vapauden välineeksi koodautuneen amerikkalaisen avoauton. Auton hylkäämällä Mervi vapau-

tuu Maken vallasta ja asuntoautoon nousemalla siirtyy jatkuvuuden piiriin, joka johtaa heidät Mervin isän (Juha Mäkelä) luokse tämän työpaikalle pohjoisen kaivostyömaalle.

Jatkuvuutta korostava melodramaattinen loppuselvittely hui-pentuu saippuaopperamaisesti, kun Mervin isälle paljastuu, että hänen alaikäinen tyttärensä on raskaana ja mukana oleva ulkomaalainen mies on hänen kuolleeksi väitetty isänsä. Mervi nahistelee isänsä kanssa, jolloin isä meinaa tippua alas syvän kaivannon reunalta. Samassa Salla näkee menneisyydestään aiemminkin näkemänsä välähdyksen, jossa hänen isänsä kuoli tiputtuaan alas rappusista. Jatkuvuuden asetelmallisuus korostuu, kun Mervin isä on tippua louhokseen, sillä Salla on aiemmin kertonut olleensa tuolloin 17-vuotias, siis Mervin ikäinen, ja raskaana, kuten Mervi nyt. Neljän sukupolven kohtaaminen on paluu yhteisyyteen, paluu kotiin, jonka vahvistaa se, että Rui pelastaa poikansa, Mervin isän, tarrautumalla hänen käteensä ja vetämällä hänet turvaan. Kaikki ovat ääneti, polvillaan maassa. Vain tuuli ulvoo hiljaa. Mervin isä kohottaa lähikuvassa katseensa aurinkoon samassa, kun Mervi nojaa hänen turvalliseen olkaansa. Vastaavassa lähikuvassa Rui sanoo: ”I want to go home”, mutta mentaalisesti hän on siellä jo, mitä osoittaa repliikin jälkeen alkava elokuvan ei-diegeettinen loppumusiikki sekä Salla, joka kääntää lähikuvassa katseensa aurinkoon.

Elokuva suljetaan diskursiivisesti niin, että tarina ja sosiaalinen järjestys viedään tyydyttävällä tavalla ratkaisuun. *Hiekkamorsiamen* lopussa perheen eheytyminen alkaa, mistä kertoo elokuvan viimeinen otos. Siinä näemme Mervin, hänen isänsä sekä Sallan ja Ruin rotkon reunalla klassisen kerronnan perustavan konvention mukaisessa otoksessa, jossa kamera irtaantuu henkilöistä vetäytyen ylös taivaalle kolmannen persoonan näkökulmaan. Loppu tuo sukupolvet yhteen, mutta lopun konventionaalisesta kameranliikkeestä huolimatta kuvassa voi nähdä monitulkintaisuutta. Korkeuteen kohoava kamera paljastaa henkilöiden vieressä olevan kaivosrotkon mutta myös sen toisella puolella olevan Lapin soisen erämaan. Ihmiset näyttävät laajassa maisemassa ongelmiseen pieniltä. Ihmissuhteisiin vertautuen symboliikkakin on ilmeinen: rotko on

sukupolvien välinen kuilu ja erämaamaisema perhesuhteet, joiden eheyttäminen vaatii työtä. Hyvään alkuun eheyttäminen tai korjaaminen kuitenkin pääsee, mitä painottaa myös lopun ei-diegeettinen, akustisella kitaralla soitettu musiikki.

Naisen vastanostalgian ryydittämän, eroa korostavan tiellä liikumisen sekä naisen jatkumoon palauttamisen jälkeen tarkastelen vielä vuosituhannen vaihteen jälkeen tehtyä elokuvaa *Menolippu Mombasaan* (2002), jossa tielle lähtevät miehet. *Menolippu Mombasaan* on erityisen kiinnostava suhteessa *Neitoperhoon*, sillä myös siinä henkilöiden kulkua ja tekoja johdattelee nostalgisuuteen viittaava musiikki. Koska vuosituhannen vaihde tuotti monenlaisia pelkoja ja utopioita, se on myös populaarikulttuurissa kiinnostava tulkintoja ruokkiva raja. Siksi tarkastelen sitä, miten vuosituhannen vaihde ja sen ylittäminen vaikuttavat matkan tulkintaan.

***Menolippu Mombasaan* – mies rajalla**

On lukuisia elokuvia, joissa henkilö karkaa omille teilleen ja ylittää vallitsevan järjestyksen rajat ikävin seurauksin. *Syöksykierteen* (1981) nuorten miesten yritys murtautua ulos kulttuurin järjestyksestä ja tielle lähteneen *Neitoperhon* (1997) aggressiivisen naisen piittaamattomuus muista ihmisistä johtavat vääjäämättä konfliktiin vallitsevan järjestyksen kanssa. Road-elokuvassa pelkkä vapauden eetoksella kyllästetylle tielle lähteminen ja pyrkimys valvonnasta irtaantumiseen saatetaan yhteisön ja yhteiskunnan näkökulmasta kokea rajojen ylittämiseksi. Road-elokuva on juuri rajojen ylittämistä, jota määrittää yksilön tahdon ja yhteisön sääntöjen välinen ristiveto. Erityisesti lapsuuden ja aikuisuuden välissä olevan nuoren kulkijan ja sääntelevän yhteiskunnan törmäys on ilmeinen. Tässä alaluvussa tarkastelen nuorten miesten matkaa elokuvassa *Menolippu Mombasaan* (2002), jossa niin tien alkua, tietä kuin tien päätä määrittävät erilaiset rajat ja niiden ylitykset.

Tulkintakehykseni on vuosituhannen vaihteen ajallinen raja, jonka ylittämisen joissain yhteyksissä pelättiin merkitsevän maail-

manloppua. Se on osuva lapsuuden ja aikuisuuden, elämän ja kuoleman rajalla kulkevien syöpäsairaiden poikien matkan merkitysten tarkastelussa. Jean Baudrillard (1993, 43) vertaa kiihtyvän vauhdin ja räjähdysmäisen kasvun yhteiskuntaa pelkoa aiheuttavaan syövän etäpesäkkeiden valtaamaan ihmisruumiiseen. Hän käyttää syöpää jatkuvan kasvun logiikkaa ainoana tähentään pitävän kiihtyvän tuotannon ja kulutuksen metaforana. Ajatus kehystää kiinnostavasti *Mombasan* Peten ja Jusan tarinaa, jossa poikien imusolmuke syöpää voi pitää sekä merkinä nuoresta aikuiseksi ja pojasta mieheksi kasvamisen prosessin vaikeudesta että metaforana pelkoa lietso- neesta vuosituhannen vaihteen hysteriadiskurssista. *Mombasaa* voi käsitellä road-elokuvallisena vastauksena kysymykseen siitä, mitä murrosaika voi kulkijalle – tässä vielä nuorelle kulkijalle – teettää, ja miten hänen esitetään vaikeuksistaan selviävän. Tällöin road-elokuvan tarinassa alun sairauden toteaminen viittaa aikaan juuri ennen vuosituhannen vaihdetta, tien välitila vuosituhannen vaihteen pelkoa herättänyttä rajaa ja tien pää pelon toteutumista ja kuolemaa tai tervehtymistä ja uuden vuosituhannen alkua.

Mombasan kerrontaa johdattelee vanhempien sukupolven iskelmämusiikki, jonka fragmentit integroidaan osaksi kerronnan nykyhetkeä. Rajojen ylityksessä ja laajemmin elokuvan tarinan etenemisessä menneisyydestä nousevalla musiikilla on ideologinen funktio. Vaikka musiikilla olisi katsojalle nostalgiaa ruokkiva ulottuvuus, lähestyn tässäkin musiikin nostalgisuutta elokuvan päähenkilöiden kokeman matkan jäsentäjänä. *Mombasan* kohdalla tämä on perusteltua siksikin, että elokuvassa kuultava musiikki on useimmiten diegeettistä eli elokuvan maailmasta nousevaa. Se ei siis tunnu pelkästään katsojan kokemusta varten lisätyltä tausta- tai tehos- temusiikilta.

Menolippu Mombasaan on kiinnostava osaltaan myös sen saavuttaman suosion takia. Se voitti yleisöäänestyksen Jussi-palkin- non vuonna 2003 ja se on palkittu monilla ulkomaalaisilla festi- vaaleilla (mm. Norjassa, Portugalissa, Italiassa, Ukrainassa ja Liet- tuassa). Esimerkiksi Ranskassa Laonin nuorisoelokuvafestivaalissa

nuorisojury valitsi sen kilpailusarjan pääpalkinnon voittamisen lisäksi myös vuoden 2003 parhaaksi elokuvaksi.¹⁵⁹

Jarmo Valkolan (*Keskisuomalainen* 6.9.2002) pehmeän ilmaisen mukaan ”Tuomaisen road movie on sympaattinen kokemus”. Kritiikeissä *Menolippu Mombasaan* sai kuitenkin paljon enemmän risuja kuin kiitosta. Muista selvästi poikkeava positiivinen kritiikki ilmestyi *Lapin Kansassa* (10.9.2002, Jari Leinonen): ”[V]oidaan sanoa jälleen, että kotimainen elokuva pitää ulkomaisten lajitoveriensä rinnalla pintansa ja säilyttää tämän tasoilla elokuvilla hyvin asemansa niin taiteellisena kuin viihteellisenä osana kansallista elokuvakulttuuriamme.” Lausunto tuntuu negatiivisten kritiikkien joukossa miltei yltiöpäiseltä. Siksi se saa olettaa, että kirjoittaja kuuluu elokuvan kohdeyleisöön, johon viitaten Aleksis Bardy toteaa *Voima*-lehden (8/2002) lyhyessä *Mombasa*-kommentissaan seuraavasti: ”[P]ennuille maistuu – vanhat urputtaa.”

Menneisyyden ja nostalgian kannalta kiinnostavaa on myös se, että markkinoinniksi laskettavasta lehdistömateriaalista ei löydy mainintaa Olli Soinion elokuvasta *Aidankaatajat* (1982), vaikka se on varmasti ollut ainakin lähtökohtansa puolesta *Mombasan* esikuva. On vaikea uskoa, että Tuomainen ei olisi ollut Soinion elokuvasta tietoinen. *Aidankaatajissa* kolme syöpäsairasta vanhaa miestä pakenee sairaalasta kulkeakseen Helsingistä kohti Turussa ja Uudessaakaupungissa asuvia sukulaisiaan. Päähenkilöiden iän vuoksi *Aidankaatajat* kommentoi ja laajentaa road-elokuvan konventioita, sillä road-elokuvissa kulkijat ovat useimmiten nuoria tai enintään keski-ikäisiä, kuten *Jäniksen vuoden Vatanen* tai *Lampaansyöjien* Sepe ja Valtteri.¹⁶⁰ *Aidankaatajien* vanhojen miesten matkan liikuttavassa kuvauksessa on iän tuomaa komiikkaa, mutta *Mombasan* poikien matkassa ainoat selvästi komediallisiksi tarkoitetut osat ovat Peten ja Jusan Finnhitsien playback-esitykset.¹⁶¹ *Mombasan* kritiikeissä elokuvien lähtökohtainen yhtäläisyys kuitenkin huomattiin (esim. *TV-maailma* 37/2002, Antti Lindqvist; *Hyvin kään* *Sanomat* 28.8.2002, Kari Uusitalo).¹⁶²

Keskityn tarkastelussani poikien karkumatkan alkuun ja loppuun sekä maskuliinisuuden kriisiä painottavaan sukupuolirepre-

sentaatioon. *Mombasaa* voi musiikkinsa puolesta verrata *Neitoperhoon*, mutta tässä tarkastelen vertailukohtana elokuvallisen nostalgian luonnetta toisessa vuosituhaten vaihteessa tehdyssä elokuvassa *Pitkä kuuma kesä* (Perttu Leppä, 1999). Siinä Helsingistä Joensuuhun vastoin tahtaan muuttamaan joutunut Patu matkaa takaisin Helsinkiin. Vuosituhannen vaihteen molemmin puolin sijoituvina elokuvina *Menolippu Mombasaan* ja *Pitkä kuuma kesä* ovat kiinnostavia vertailukohteita menneisyyteen viittaavan musiikkiveitoisuutensa takia. Elokuvat eroavat toisistaan ajallisesti, sillä *Menolippu Mombasaan* sijoittuu elokuvan tekohetkeen eli 2000-luvun alkuun, ja siinä kuullaan pääasiassa 1970- ja 1980-luvun kotimaisia suosikki-iskelmiä. *Pitkän kuuman kesän* musiikki sen sijaan kuuluu ajallisesti samaan menneisyyteen (vuoteen 1980), johon elokuvan tapahtumat sijoittuvat. Musiikilla on kuitenkin molemmissa nostalgiaan virittävä mahdollisuus. Road-elokuvan ja musiikin liitto on vahva. Musiikilla voi tehostaa erilaisia rajoja ja niiden ylittämisiä, mutta muutenkin musiikki on road-elokuvassa melkein pä yhtä laila elimellinen kuin tien ja auton yhdistelmä.

Rajamusiikkia

Road-elokuvissa rajat ja niiden ylittäminen ovat tärkeitä tapahtumia ja vaiheita kulkijoiden matkalla. Hyvä rajojen merkitykseen johtava esimerkki on *Jäätävä polte* (*Born American*, Renny Harlin, 1986), jonka alussa kolme amerikkalaista poikaa saapuu laivalla Suomeen lomalle. He ostavat etelässä romukauppiaalta käytetyn auton ja ajavat Lappiin. Matkalla pohjoiseen he puhuvat kartassa olevasta, Venäjän ja Lapin välistä rajaa merkitsevistä ”punaisesta viivasta”. Pojat pysähtyvät napapiiriä osoittavan merkin luokse, mutta Venäjän raja vetää puoleensa. Pojat ylittävät kansakuntien välisen rajan ja joutuvat vaikeuksiin: heitä syytetään kuolleena löytyneen venäläistytön tappamisesta. Aluksi lomaan ja vapauteen viitannut tie sulkeutuu rajan ylittämisen jälkeen pakottavaksi välitilaksi, olemassaolon kamppailuksi ja kirjaimellisesti vankilaksi.

Jäätävä polte ei ole road-elokuva, mutta se on hyvä esimerkki road-elokuvalla ominaisesta rajojen merkityksestä. Elokuvan juoni pääsee vauhtiin, kun pojat ovat ylittäneet kolme rajaa, tullin astuttuaan laivasta Suomen maaperälle, napapiirin ja lopuksi Venäjän rajan. Kaikki kolme rajaa ovat fyysisiä, maantieteellisiä rajoja, mutta road-elokuvissa rajat voivat olla moninaisemmat. Road-elokuvassa rajat ovat erityisen merkittäviä kulkemisen ja maailmassa olemisen jäsentäjiä, sillä niiden kohtaamisesta tai ylittämisestä seuraa usein ongelmia. Rajojen ylittäminen on tulkinnallisesti merkittävä teko, onpa se tietoista tai tiedostamatonta.

Road-elokuvassa rajat voivat olla historiallisia, elokuvallisia, ajallisia tai henkilöiden kulkemiseen liittyviä. Rajat voivat olla sekä ulkoisia (fyysisiä) että sisäisiä (mentaalisia). Ulkoisia rajoja voivat olla esimerkiksi kiinteät ajamisen estävät portit, puomit ja aidat sekä maiden tai paikkakuntien rajat sekä niistä ja matkojen pituuksista kertovat liikennemerkit. Lisäksi raja voi olla esimerkiksi jokin maiseman kohta tai jokin matkalla vastaan tuleva ihminen, eläin, asia tai tapahtuma, kuten yllättävä vieraiden ihmisten kohtaaminen, joka saattaa muuttaa ratkaisevasti kulkijan elämää tai vaikka vain ohjata reittivalintaa. Tällaisia tapahtumia voivat olla esimerkiksi luonnonilmiöt (esim. tulva *Rossossa*), onnettomuus (*Bensaa suonissa*, *Syöksykierre*), ajaminen onnettomuuspaikan ohi (*Autotytöt*, *Muurahaispolku*, *Minä ja Morrison*) tai vaikka bensiinin loppuminen (*Turkasen tenava*, *Voi juku – mikä lauantai*, *Menolippu Mombasaan*). Satunnaiset rajat voi usein tulkita symbolisiksi, mitä korostaa se, että rajat ovat monesti kytköksissä myös sisäisiin, henkilön ajattelun synnyttämiin rajoihin. Fyysisten rajojen kohtaamisen jälkeen kulkija kuvataankin usein mielteliäänä (esim. *Autotytöt*, *Muurahaispolku*, *Syöksykierre*).

Eryyisen painokas rajan ylitys on elokuvissa, joissa lähdetään pois Suomesta. Tuolloin ylitys tarjoutuu road-elokuvan alun tielle lähtemisen tapaan kriittiseksi kommentiksi sitä paikkaa kohtaan, josta tietyssä yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa lähdetään. Näin käy esimerkiksi 1980-luvun alun elokuvissa *Syöksykierre* (1981), *Ajolähtö* (1982) ja *Jon* (1983), joissa ulkomaille lähde-

tään tai on lähdetty siksi, että Suomessa ei ole työtä tarjolla. Maasta lähteminen voi olla elokuvassa myös metafiktiivinen vastalause suomalaista elokuvakulttuuria kohtaan, kuten elokuvassa *Arvottomat* (1982), tai ylipäänsä suomalaisen yhteiskunnan hyvä- ja huono-osaisiin jakavaa ilmapiiriä kohtaan, kuten Aki Kaurismäen elokuvissa *Calamari Union* (1985), *Varjoja paratiisissa* (1986) ja *Ariel* (1988). Ovatpa rajat fyysisiä tai mentaalisia, ne ovat joka tapauksessa aina *elokuvallisia*, representationaaliseen valintaan perustuvan teknologian osia. Ne siis ovat elokuvassa jostain syystä.

Elokuvalliset rajat voivat olla muodollisia, kerronnallisia ja metafiktiivisiä. Elokuvan muodollisella tai institutionaalisella rajalla tarkoitan sitä, että jokaisella elokuvalla on alku ja loppu, road-elokuvassa tien alku ja tien pää. Ne ovat elokuvan sisältöä ajatellen tuotannon rajat, sillä elokuva alkaa ja päättyy tietyllä, valitulla tavalla. Alun ja lopun välissä oleva tie saattaa tarjota rajattomuuden tunteen (vrt. Dargis 1994, 16), mutta yhteiskunnalliset instituutiot määrittelevät sen, mitkä ovat tuon välin rajat. Rajojen merkitys on tästä huolimatta suhteellinen sikäli, että tielle lähtevät tuntuvat määrittelevän maailmassa olemisen ehtojen rajat toisin kuin järjestys, josta tielle lähdetään. Siksi rajojen ja niiden ylittämisen tarkasteleminen on vastustusmentaaliteettia kuvaavissa elokuvissa tarpeen. Erityisen kiinnostavia kohteita road-elokuvissa ovat loput, sillä ne avautuvat usein metafiktiivisiksi rajoiksi, jotka ehdottavat siten käymään keskustelua fiktion ja elokuvan ulkopuolisen maailman välillä.

Elokuvan kerronnallisen rajan voi osoittaa tai rakentaa jokin kerronnan keino, esimerkiksi ristikuva elokuvassa *Menolippu Mombasaan* (kuvat 62–64). Kuvassa 62 Pete on juuri kuullut sairastavansa imusolmukepsyöpää. Ristikuvalla siirrytään lääkärin vastaanotolta aidan taakse koulun pihalle. Ristikuvassa Peten lasittunut katse viittaa hänen hämmentyneeseen mielentilaansa sekä symbolisemmin sairauden vääjäämättä aiheuttamaan elämänpiirin rajautumiseen.

Elokuviissa yksi epävarmuuden tunnelmaa lisäävä tekijä on aikaraja. Se voi olla yhtä hyvin juonellinen, tarinan sisäinen, ääneen

lausuttu aikaraja, kuin ulkoinenkin, elokuvan tulkintakehykseen vaikuttava ajallinen raja. Sisäinen aikaraja on kerronnan jäsentäjä, esimerkiksi jollekin merkittävälle ratkaisulle lausuttava takaraja tai ilmoitus siitä, mihin mennessä pitää olla jossain tietyssä paikassa. Juonellisesta rajasta hyvä esimerkki on amerikkalainen elokuva *Nasta laudassa* (*Vanishing Point*, Richard Sarafian, 1971), jossa autoja työkseen paikasta toiseen ajava Kowalski (Randy Newman) lyö vetoa, että hän ajaa Coloradosta San Franciscoon alle viidessätoista tunnissa. Vastaavanlaisia kellontarkkoja aikarajoja ei suomalaisissa road-elokuvissa ole. *Mombasassa* Jusa kyllä toteaa Petelle kerran, että Mombasaan ”lähtöön on neljä päivää”, mutta muuten rajat ovat suomalaisissa road-elokuvissa laveampia: jotkut ovat liikkeellä viikonloppuna (*Voi juku – mikä lauantai*), jotkut lomalla (*Lasisydän*, *Lampaansyöjät*, *Hysteria*) ja jotkut ennen kuin elämä päättyy (*Aidankaataajat*, *Menolippu Mombasaan*). Ajalliset rajat voivat myös olla vielä laveampia kerronnan kehyksiä, yhteiskunnan meneillään olevan muutoksen merkitsijöitä, jotka tekevät maailmassa olemisesta ahdistavaa (*Syöksykierre*, *Ajolähtö*). Näiden lisäksi merkittävänä ajallisena rajana voi toimia henkilön ikä. (Ikää käsittelen myöhemmin tässä luvussa.)

Road-elokuvaa määrittää yleisemmin myös genren historiaan liittyvä raja. Henkilöiden liikkumista määrittävät rajat liittävät road-elokuvan yhdellä tavalla lännenelokuvasta tutun rajaseutumytologian jatkumoon. Lännenelokuvasta road-elokuva eroaa kuitenkin merkittävästi. Tielle irtaantumiseen liittyy vapauden idean tasolla romantiikan ulottuvuus, mutta vaikka tie on ihmisen ja luonnon välisen rajan merkitsin ja välitilana itsessään raja, se ei elokuvissa tavallisesti näyttäydy romantisoituna, kaikille mahdollisena unelmien toteutumisen tilana.¹⁶³ Clint Eastwoodin tähdittämiä road-elokuvia ja lännenelokuvia toisiinsa verraten Shari Roberts (1997, 52) pitää tietä road-elokuvassa alati avoimena kysymyksenä

Kuvat 62–64 (ks. viereinen sivu). *Menolippu Mombasaan* (2002). Ristikuvat kerronnallisena ja mentaalisenä rajana.



siitä, mitä amerikkalaisuus elokuvan tekohetkellä merkitsee. Koska road-elokuvaa jäsentää yksilön ja yhteisön vastakkainasettelu, Robertsinkin esittämä väite sopii yhtä hyvin minkä tahansa kansallisuuden, myös suomalaisuuden tarkasteluun. Siis myös suomalaisen road-elokuvan voi tulkita käyvän neuvottelua siitä, millainen on suomalainen yhteiskunta ja mitä suomalaisena oleminen elokuvan tekohetkellä merkitsee. Modernin road-elokuvan tien välitilaan lähtenyt kulkija on koko ajan tuon keskustelun rajalla. Tässä mielessä road-elokuvan kulkija on yhdenlainen rajatapaus.

Genrejen jatkumoa pohtiessaan Stephanie Watson (1999, 28) toteaa road-elokuvan kulkijan löytävän lännenelokuvan reittejä seuraamalla vain täyttymättömiä toiveita. Yksi syy tähän voi olla se, että lännenelokuvat, joiden kulta-aika alkoi John Fordin elokuvasta *Hyökkäys erämaassa* (*Stagecoach*, 1939), esittävät lyhyen kansallisen menneisyyden ajanjakson myyttisenä ja potentiaalisesti nostalgisena. Lännenelokuvat (”villi länsi”) sijoittuvat menneisyyden lyhyeen ajanjaksoon, pääasiassa vuosien 1860 ja 1890 väliin (ks. Wright 1975, 5). Road-elokuvat taas sijoittuvat ensisijassa nykyhetkeen. Aineistoni 24 road-elokuvasta vain yksi, *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (1993), sijoittuu menneisyyteen, tarkemmin 1960-luvun puoliväliin. Sen lisäksi kahdessa muussa on juonilinjan ulkopuolisia viittauksia menneisyyteen: *Menolippu Mombasaan* ja *Neitoperho* käyttävät menneisyyden iskelmiä sekä diegeettisenä että ei-diegeettisenä materiaalina, joka toimii myös tarinan sekä konkreettisten että symbolisten rajojen merkitsijänä.

Erityisenä rajana saattavat toimia pitkään yhteiskunnallisessa keskustelussa tai muuten julkisuudessa olleet asiat ja tapahtumat, joita elokuvat voivat myös konstruoida ja merkityksellistää. Tällainen on esimerkiksi vuosituhannen vaihteen ajallinen raja, joka antaa *Mombasan* päähenkilön sairauden tuottamalle epävarmuudelle laajemman tulkintakehyksen. *Menolippu Mombasaan* tuntuikin suorastaan pyytävän ulkoiseksi ajalliseksi rajakseen vuosituhannen vaihdetta. *Mombasassa* musiikki vaikuttaa niin merkittävästi siihen, miten sisäiset ja ulkoiset rajat ymmärretään, että sen yhteydessä voi puhua rajamusiikista. Erilaisia pelkoja nostattane-

na vuosituhannen vaihteen luulisi näkyvän voimakkaasti myös pakkoa konstruoivissa road-elokuvissa. Suomessa ei kuitenkaan *Mombasan* lisäksi tehty muita sellaisia road-elokuvia, joita voisi perustellusti tarkastella vuosituhannen vaihteen kehyksessä. *Neitoperho* on *Mombasan* lisäksi ainoa, jonka voisi mitenkään tulkita viittaavan edessä olevaan vuosituhannen vaihteeseen. Siis kun *Menolippu Mombasaan* määritellään mainoslauseessa ”road ’n roll henkiseksi selviytymistarinaksi”, voi kysyä, mistä, mihin, miten ja miksi elokuvassa selviydytään?

Mombasassa epävarmuuden tila on kadonneen terveyden, nykyisyyden epätietoisuuden ja tulevaa varjostavan sairauden välissä. *Pitkässä kuumassa kesässä* epävarmuus taas kiteytyy kaupungin ja maaseudun, Helsingin ja Joensuun välissä. Niin Peten kuin *Pitkän kuumun kesän* Patunkin suunnitelmat määrittelee uusiksi jokin ulkopuolinen, hallitsematon voima, jota vasten molempien elokuvien menneisyyteen viittaava musiikki asettuu. *Pitkässä kuumassa kesässä* Helsinki kääntyy elokuvan alussa nähdystä siellä koetuista ikävistä kokemuksista huolimatta nopeasti myyttiseksi paikaksi. Jo muuttomatalla Joensuuhun Patu kuuntelee kahvilan jukeboksista Maukka Perusjätkän laulavan ”säpinää Helsingin kaduilla...” Joensuussa hän rakentaa liioittelevilla puheillaan Helsingistä myyttisen rockkeskuksen. Helsinki on Patulle koti samoin kuin Helsingissä oleva kotitalo Petelle *Mombasassa*. Nuoren kulkijan road-elokuva tuntuu sanovan, että menneen idyllin voi lopulta saavuttaa kotiin johtavalla tiellä. Vaikeassa tilanteessa kadotettu menneisyys saattaa kirkastua niin, että se koetaan täydellisempänä kuin nykyisyys. Siksi tärkeämpää kuin lähteminen, on kotiin lähteminen.¹⁶⁴

Mombasassa Pete ja Jusa ovat sairauden myötä menettäneet henkilökohtaisen varmuutensa ja sairaalaan joutumisen myötä sosiaaliset suhteensa ja yksilöllisen vapautensa. Heillä on molemmilla konkreettinen päämäärä: Jusalla kaksi matkalippua Mombasaan ja Petellä Saariselällä kesätoissa olevan Katan tapaaminen. Päämäärä erottaa pojat toisistaan, sillä vaikka Jusalla on matkaliput, Mombasa on hänelle kaukaisena vain päämäärä päämäärän vuoksi – matkalla ei minnekään. Saariselällä Jusa tiedustelee Peteltä, mil-

loin tämä aikoo kysyä, lähteekö Kata heidän mukaansa Mombasaan. Kysymystään tehostaakseen Jusa toteaa: ”Lähtöön on neljä päivää.” Kun aikaraja on sanottu ääneen, voimme arvata, että Jusa ei ehkä kestä sinne asti. Matka Mombasaan on utopia, ja ylipäätään Mombasa on metafora ennemmin kuin saavutettavissa oleva paikka. Sen sijaan Peten päämäärä, Kata ja Saariselkä, saavutetaan.

Road-elokuvassa ajallista rajaa voi merkitä myös henkilön ikä. Se on sekä elokuvan sisäinen että ulkoinen raja. Sisäisenä rajana se liittyy henkilön kokemukseen. Nuorten miesten vakavan sairastumisen ja karkumatkan kuvauksena *Menolippu Mombasaan* tarjoutuu tarkasteltavaksi kriisissä olevan maskuliinisuuden ja kriisin synnyttämän tuntemattoman tulevaisuuden kuvauksena. Itseään peilistä katsoen Pete kysyy lääkäriltä ensimmäisen hoitojakson jälkeen: ”Mä täytän syksyllä kahdeksantoista vai täytänkö?” Lääkäri ei pysty antamaan varmaa vastausta, mikä viittaa peilin osoittaman itsetutkiskelun elokuvan tarinassa voimistuvan.

Ulkoisena ajallisena rajana ikä kytkee road-elokuvan yleisempään keskusteluun maailmassa olemisen ja elämisen normeista, tarkemmin kulkijan käyttäytymisen ja yhteisön sääntöjen välisestä ikään liittyvästä neuvottelusta. Tässä neuvottelussa tie on kiinnostava tila, sillä perustaltaan se on demokraattinen, järjestyksen näkökulmasta siirtymisen tila, jossa kaikkien käyttäytymistä ohjaavat samat säännöt. Ja koska tie on avoin kaikenikäisille, *Aidankaatajatin* asettuu kiinnostavasti *Mombasan* alatekstiksi.

Corrigan (1991, 138) korostaa road-elokuvan merkitystä elokuvan tekoajan kommentaarina, mutta myös yleisemmin klassisen genren kriisin käsittelijänä, sillä road-elokuva esittää pirstaloituneen miessubjektin, joka on perinteisesti pitänyt valtavirtaelokuvan instituutiota yllä. Tämän mukaan road-elokuvaa voisi tarkastella metafiktiivisesti kahdella tavalla. Ensimmäinen, jatkuvuuden ideologiaa tukeva lukutapa muistuttaisi klassisen masokistisen tekstin mallia, jossa mies kulkee yhteiskunnasta irtaantumisen jälkeen kasvavan kärsimyksen kautta eheytymiseen ja voittoon (vrt. Hietala 1993b, 12–15). Tässä katsannossa tie on kärsimyksen tila ja tien päätä osoittava paluu kotiin ja yhteiskunnalliseen järjestykseen

osoittaa eheytymistä ja voittoa. Toisen näkemyksen mukaan tien mahdollistama vapaus muuttuu lopun pakottavan paluun hetkellä nöyryytykseksi ja kärsimykseksi.

Maskuliinisuuden kriisin kuvauksessa menneisyyteen viittaavalla, nostalgiaa ehdottavalla musiikilla on keskeinen tehtävä, sillä elokuvassa esiintyviä nostalgiseksi tulkittavia elementtejä voi tarkastella käyttöyhteydestä riippuen yhtä hyvin 17-vuotiaan Peten aikuisuuteen (tässä: mieheksi) kasvamista ja konsensusta kuin järjestyksestä erottautumistakin tukevana. Selvin yhteys road-elokuvan ja nostalgian välillä on se, että tielle irtaantumista ja nostalgiaa on molempia tulkittu jonkinlaiseksi paoksi nykyhetken tilasta. Elokuvan osana menneisyyteen viittaava musiikki voi toimia yhtä hyvin kulkijan liikkumisen ja vapauden vauhdittajana kuin järjestykseen kytkevästä ankkurina. Road-elokuvissa kuultava potentiaalisesti nostalginen musiikki voi siis rajoittaa tai vapauttaa kulkijan liikkumista, mutta joka tapauksessa menneisyydestä nouseva musiikki voi toimia elokuvassa kerronnallisen, ideologisen rajan merkitsijänä.

Road-elokuvissa musiikin tärkein kerronnallinen tehtävä on kuvata tien päällä olevien henkilöiden mielen liikettä sekä rytmittää tarinan kulkua. Corey Creekmur (1997, 91) näkee road-elokuvan rikollisen parivaljakon matkan käännteisenä musikaalina. Vaikka road-elokuva ja musikaali eroavat toisistaan tyylistään ja muodoltaan, niiden perusrakenteessa ja tematiikassa on yhtäläisyyksiä, sillä molemmat perustuvat liikkeeseen ja siitä seuraavaan vapautumisen mahdollisuuteen. Samoin kuin musikaaliluvut rytmittävät musikaalia, jaksottaa musiikki myös road-elokuvaa, jonka rakenteen voi yhdellä tavalla määrittää liikkeen ja staattisten esitystilanteiden vaihteluksi. Esimerkiksi *Mombasassa* Peten ja Jusan kaduilla ja toreilla playbackina esittämät 1970-luvun suomi-iskelmä rinnastuvat musikaalien musiikkiesityksiin varsin mutkattomasti. *Menolippu Mombasaan* muistuttaa kuitenkin klassista Hollywood-musikaalia selvemmin rock-elokuvaa, jolloin tie rinnastuu matkaan keikkapaikkojen välillä.¹⁶⁵ Musiikki on myös keino erottaa tielle lähtenyt yksilö yhteisöstä samoin kuin nuoret vanhemmistaan. *Me-*

nolippu Mombasaan kuitenkin ehdottaa, että musiikki pikemmin-kin yhdistää sukupolvia.

Musiikista on tullut erityisen merkittävää elokuvan markkinoinnissa. Mike Nicholsin *Miehuuskokeesta* (*The Graduate*, 1967) ja *Easy Riderista* lähtien elokuvia on markkinoitu musiikin avulla koostamalla soundtrack nostalgisista hiteistä tai uusimmista suosikkikappaleista. Myytävä soundtrack on elokuvan tuotannollinen kehys, jolla olevista lauluista osaa ei ehkä kuulla elokuvassa lainkaan. *Menolippu Mombasaan* -elokuvan soundtrack painottuu 2000-luvun alun raskaaseen kotimaiseen rockiin (esim. Timo Rautiainen & Trio Niskalaukaus, Nightwish, Veronika, HIM). Nostalgian voimaan uskovia hittejä soundtrackilla on vain kaksi, Taiskan ”Mombasa” (1976) ja Tapani Kansan ”R.A.K.A.S.” (1977), vaikka elokuvan ääniraidalla kuullaan keskeisissä kohdissa myös muita: sairaalasta paettaessa Frederikin ”Jos jotain yrittää (Harva meistä on rautaa)” (1970), sairaalasta pakenemisen jälkeisenä aamuna rannalla Virve Rostin ”Menolippu” (1979), bensen loputtua huoltoasemalla playbackina katusoitettu Dannyn ”Tuuliviiri” (1968) sekä Katan ja Jusan rakastellessa Kirkan ”Leijat” (1968). Markkinointivälineenä jo ennen elokuvan ensi-iltaa julkaistu soundtrack painottaa menneisyysviitteistään huolimatta tiukasti nykyhetkeä: Finnhitsien joukosta on mukaan valittu vain ne, jotka olivat elokuvan tekohetkellä (ja ovat vielä tänäänkin) suosituimpien joukossa jokaisessa karaokebaarissa. Koska speктаakkelin yhteiskunnassa kaikki viittaa ennen muuta pintaan ja esityshetkeen, myös ”Mombasa” ja ”R.A.K.A.S.” ovat osa nykyaikaa. *Mombasan* soundtrack-valinnoille sopivasti ja speктаakkelin yhteiskunnan ”ikuista nykyhetkeä” (Debord 2005, § 126) muistuttaen Marc Augé (2008, 84) toteaa: ”Kaikki tapahtuu kuin aika olisi kaapannut tilan, kuin ei olisi muuta historiaa kuin viimeisen parin vuorokauden uutiset, kuin jokaisen tarinan motiivit, sanat ja kuvat, arvottaisiin nykyisyydessä jostain ehtymättömästä, päättymättömän historian varastosta.”

Fredric Jamesonin (1992, 130; 136–137) mukaan nostalgiaelokuvassa menneisyydestä nouseva kuva on muokattu kiiltäväksi simulacrumiksi, pseudomenneisyyden tarjoavaksi visuaaliseksi ku-

lutushyödykkeeksi.¹⁶⁶ Kuten *Menolippu Mombasaan*, *Pitkä kuuma kesä* ja road-elokuva ylipäänsä osoittavat, ajatusta täytyy tämentää, sillä elokuvassa on kyse audiovisuaalisesta, kuvan ja äänen muodostamasta kokonaisuudesta, jossa nostalgialuottuvuuden lähteenä voi kuvan lailla yhtä hyvin olla ääni, erityisesti musiikki. Taiskan esittämän, vuonna 1977 julkaistun ”Mombasa”-iskelmän mukaan nimetty *Menolippu Mombasaan* korostaa jo nimesään musiikin asemaa elokuvassa. Niin tekee myös *Pitkä kuuma kesä*, jonka nimen voi tulkita viittaavan Popedan vuoden 1985 lauluun ”Kuuma kesä”, vaikka sitä ei elokuvassa kuullakaan. Viittauksessa piilevä anakronismi paljastaa aikatasojen sekoittumisen, joka syntyy siitä, että tekijä ja katsoja käsittelevät elokuvaa pääasiassa suhteessa omaan aikaansa eivätkä suhteessa elokuvan tarinan ajankohtaan, joka on vuosi 1980. Yksi speaktaakkelin perusominaisuus on historian tajun hämartyminen, syklisen ajan vastakohtaksi asetettu esineiden ja kulutuksen aika, jossa historia on pintaan kadonnutta rahan abstraktin liikkeen ja kierron historiaa (Debord 2005, § 142).

Soundtrackin uutta ja vanhaa sekoittavaa luonnetta painottaa erityistapauksena elokuvan teemalaulu, Denigraten uusioversio ”Mombasasta”, jonka yhtye esittää elokuvan lopussa No Future Today -nimisenä Tavastian lavalla. Denigraten ”Mombasa”-versiosta tehtiin musiikkivideo, joka pyöri elokuvateattereissa traileerin tapaan. Elokuvateatterikopioita videosta tehtiin peräti 35, joten elokuvaa markkinoitiin musiikilla erityisen voimakkaasti. Markkinoinnin musiikkivetoisuudesta kertoo hyvin *Mombasan* vertaaminen elokuvaan *Minä ja Morrison* (Lenka Hellstedt, 2001), jonka markkinoinnissa käytettiin Anssi Kelan laulusta ”Milla” tehtyä Denigraten ”Mombasaan” verrattavaa videota, josta kierrossa oli vain viisi kopiota.¹⁶⁷

Menolippu Mombasaan ja *Pitkä kuuma kesä* ovat molemmat musiikkipainotteisia elokuvia tarinansakin puolesta, sillä molemmissa päähenkilö on kiinteässä suhteessa rock-yhtyeeseen. *Pitkän kuuman kesän* Patu alkaa Joensuussa hääräillä Kalle Päätalo -nimisen yhtyeen managerina ja sanoittajana. *Mombasassa* Pete vali-

taan karsinnan kautta oireellisesti nimetyn No Future Today -yhtyeen kitaristiksi, mutta syöpä estää liittymisasikeet. *Menolippu Mombasaan* muistuttaa *Pitkää kumaa kesää* myös siinä, että molempien elokuvien musiikin taustalla on tekohetken suomirockin ammattilaisia: *Pitkässä kuumassa kesässä* Kolmas nainen -yhtyeestä ja Perunateatteristaan tuttu Pauli Hanhiniemi sekä Apulannan Toni Wirtanen, *Mombasassa Zen Cafesta* tuttu Samuli Putro ja Martti Salminen.

Musiikki voi kerronnallisesti liittyä niin henkilön vapauttamiseen kuin kahlitsemiseenkin. Kuvan kanssa ristiriitaan menevä eidgeettinen musiikki voi kääntää potentiaalisen nostalgian ylösalaisin ja luoda vapauttavaa vastanostalgiaa, kuten tapahtuu *Neito-perhossa*. On kuitenkin oletettavaa, että nostalgiaa tyrkyttävä iskelmä tai rocklaulu johdattaa elokuvassa useammin kohti päämäärää, joka sitoo henkilön vallitsevan järjestyksen jatkuvuuteen. Tällöin musiikin luulisi muiden kulttuurituotteiden tapaan toimivan arvojen siirtäjänä.¹⁶⁸

Vaikka elokuvia aiheiden puolesta voisi pitää potentiaalisen nostalgisina, ei nostalgialla sittenkään voi niputtaa elokuvia ongelmita, siksi erilaisissa elokuvissa nostalgiaan viittaavia elementtejä on käytetty. Mutta mitä nostalgia genren ja tarkastelemieni road-elokuvien yhteydessä sitten tarkoittaa? Voisiko genre, tässä siis road-elokuva, itsessään toistuvan rakenteensa kautta tuottaa nostalgiaa?

Varsinkin kodin merkitys tuntuu tekevän road-elokuvan lajityypistä itsestään nostalgisen, mikä voisi tukea väitettä siitä, että nostalgia sijaitsee nimenomaan elokuvan tekstissä ja genren konventioissa, vaikka sen kokemiseen katsojaa tarvitaankin. Kodin voi määrittää road-elokuvassa luotaan työntämisen ja luokseen vetämisen vastavoimien voimakentäksi. Tällöin nostalgia toimii sekä speaktaakkelin metatason ylläpitäjänä että speaktaakkelin metatason sääntelemänä. Kiinnostava kysymys onkin sitten se, kuka sääntelee speaktaakkelia. Yksinkertaisin vastaus on elokuvan tekijät, joita ilman elokuvaa ei olisi.

Nostalgia elokuvallisena rakenteena

Nostalgia-tulkinnan voi laukaista elokuvassa melkein mikä tahansa. Esimerkiksi vanha auto tai musiikkikappale saattaa viedä menneisyyteen. Nostalgia ei kuitenkaan ole vain vanhojen esineiden näkemistä tai tutun musiikin kuulemista, vaan myös muodon ja sisällön yhteydestä, elokuvan rakenteesta nouseva ominaisuus, jonka toisto on meille opettanut. Kun nostalgiaa pitää Bryan S. Turnerin (1987, 150) tapaan kulttuurisesti konstruoituna, tuotettuna tunteena, se on esimerkki speaktaakkelin toiminnasta. Road-elokuva voi ehdottaa katsojalle nostalgista katsojapositiona, mutta kun nostalgiaa tarkastelee katsojaa varten konstruoituna koosteena, sitä voi tarkastella myös ideologisena puhuttelijana, joka tavalla tai toisella palauttaa tielle lähteneet takaisin ruotuun. Me emme välttämättä myönnä tuotannossa etukäteen tehdyille valinnalle (vrt. Debord 2005, § 6), mutta tuo valinta on kuitenkin välttämätön lähtökohta.

Pitkän kuumien kesän loppuhuijennukseen johtava sekvenssi on esimerkki nostalgiaa ehdottavasta rakenteesta. Siinä Kalle Päätalo -orkesteri lähtee pakettiautolla kohti Helsinkiä ja esiintymistään Tavastia-klubissa. Matkalla Patu pelkää menneisyytensä paljastuvan, ja hän tekaisee konfliktin, hyppää pois kyydistä ja liftaa ohi ajavaan autoon. Orkesteri jatkaa matkaansa ilman Patua. Matkan aikana ei ole kuultu minkäänlaista musiikkia.

Matkustussekvenssin kiinnostavin osa alkaa, kun Patu huoltoaseman baarissa istuessaan tulee toisiin aatoksiin ja päättää sittenkin lähteä Helsinkiin. Muutoksen syyksi esitetään Pelle Miljoona Oy:n laulu ”Moottoritie on kuuma” (1980), joka alkaa soida huoltoaseman baarin jukeboksista. Puolilähikuvassa nähtävän, baarin pöydän ääressä istuvan Patun ilme muuttuu kuin hän kitaran iskiessä tunnistaisi kuulevansa jotakin uutta ja mullistavaa ja kuin hän tajuaisi ensimmäistä kertaa kuulevansa yhden sukupolvensa tärkeimmistä lauluista, jonka kuljettamaan perinteeseen hän ja Kalle Päätalo -orkesteri voivat yhtyä. Patu johdattelee katsojan reaktiota, joka on ajallisesti toisen suuntainen kuin Patulla sikäli, että me tiedämme jo statuksen, jonka ”Moottoritie on kuuma” on saavuttanut.

Voimme tietysti todeta myös sen, että Kalle Pääatalo ei ”Moottoritie on kuumaa” aikalaisena ole noussut merkittäväksi, sillä siitä emme elokuvan tullessa ensi-iltaan tiedäneet mitään. Nostalgian kannalta elokuvaa varten 2000-luvulla synnytetty yhtye onkin kiinnostava siinä anakroniassa, että yhtyeen nuorilla pojilla ei ole omakohtaista kokemusta vuodesta 1980, johon elokuva sijoittuu.

Keski-ikäinen mies tokaisee kappaleen valinneelle pienelle, jukeboksiin nojaavalle pojalle: ”Mitä sie tuommosta paskaa sieltä levyautomaatista laitat, häh? Eihän tuota kuuntele elukatkaan vinkumatta. Olisit laittanut humpantynkää. Nyt meinaan loppu paskan-tulo tuosta koneesta” (kuva 65). Sukupolvien välistä kuilua entisestään teroittaen mies nousee ja potkaisee jukeboksin hiljaiseksi. Patu nousee, kävelee miehen ohi jukeboksille, tokaisee: ”Paska sul on vittu housuissas” ja potkaisee jukeboksin kylkeen ja Pelle Miljoonan takaisin ääneen (66). Diegeettinen musiikki voimistuu, kun Patu baariin jäävän miehen ja pojan katsoessa (67) juoksee ulos tienvarteen liftamaan (68–70). Laulu sitoo elokuvan tiettyyn historialliseen hetkeen ja meidät Patun ymmärryksen kokemukseen (vrt. Bacon 2005, 253; 257).

Patun lähdettyä ulos musiikki voimistuu ja muuttuu ei-diegeettiseksi (kuva 68). Patu ei enää kuule musiikkia eikä musiikkia voi ajatella subjektiivisesti diegeettiseksikään (päänsisäiseksi), koska Patu kuuli laulun jukeboksista ensimmäisen kerran. Siksi laulu suunnataankin ei-diegeettiseksi muuttuessaan baarissa kuullusta laulun alusta poiketen katsojalle, jolle laulu ja sen lähtemisen pakon eetos ovat usein, eri tilanteissa toistettuina tuttuja. Tämä on ainoa kohta, jossa nostalgiaa tulee selvästi elokuvan henkilöiden kokemuksen ylittävä ominaisuus. Katsojan nostalgialokemuksen etualalle nostaessaan musiikki pyrkii voimistamaan samastumista. Tähän oman latauksensa lisää se, että kuultava laulu on valmiiksi koodattu nostalgiseksi.

Kun musiikki muuttuu ei-diegeettiseksi, alkaa road-elokuvalla tyypillinen paikasta toiseen siirtymisen kuvaus, jossa musiikin soidessa leikataan ristiin Helsinkiin liftavaa Patua ja pakettiautossa matkustavaa orkesteria ja erityisesti orkesterin autoa ajavaa Noo-



Kuvat 65–70. *Pitkä kuuma kesä* (1999). ”Moottoritie on kuuma” sysää Patun matkaan.

raa. Kun musiikki häivytetään hiljaiseksi, Patu on ehtinyt Helsinkiin ja Tavastialle. Musiikin johtama sekvenssi on tiivistänyt tilan ja ajan: huoltoasemalta on samaan suuntaan johtavia matkoja ristiinleikaten siirrytty iltapäivän auringosta pimeään Helsinkiin, jossa Patu ja Noora tapaavat Tavastian edessä. Ristiin leikattujen kuvien ja menneen musiikin liitto on tuonut meidät katsojina yhteiseen kokemukseen päähenkilön kanssa, mutta kulttuurisen tiedon tasolla myös erottanut meidät hänestä, sillä me tiedämme laulun konteksteista enemmän kuin sen ensi kertaa kuullut Patu. Niinpä siinä, missä laulun ensimmäiset jukeboksista tulvahtavat soinnut havahduttavat Patun, me tiedämme jo, minkälaiseen asemaan laulu tulevaisuudessa nousee. Patu tulee Tavastialle ”kotiinsa”, mutta me olemme tutun laulun kiinnittämänä kotona kerronnan rakenteessa.

Vaikka musiikki rytmittää kuvan toimintaa ja laulun nimikin (”Moottoritie on kuuma”) viittaa henkilöiden liikkumisen pakoon, matkustussekvenssissä ei kuitenkaan ole helppo sanoa, kumpi on ensisijainen, kuva vai musiikki. Ei-diegeettisenä musiikki tehostaa kuvan tunnelmaa, mutta matkustussekvenssin musiikkivideomaisuudessa myös omaa erityisyyttään. Diegeettisestä ei-diegeettiseksi muuttuessaan musiikki voimistuu kuin televisiossa ohjelmasta mainoskatkelle siirryttäessä. Voimistunut musiikki liittyy katsojan potentiaalisesti nostalgisen laulun avulla osaksi historiallista jatkumoa. Miten se oikein tapahtuu? Laulu viittaa elokuvasa vuoteen 1980, tarkemmin syksyyn 1980, jolloin Pelle Miljoona Oy:n *Moottoritie on kuuma* -albumi ilmestyi. Kuvasta ja musiikista rakentuu nostalginen simulaatio, representaation, todellisuuden ja muistin moniselitteinen kooste. Moniselitteisyys koskee nostalgiaa, ja varsinkin sen avulla selittämistä muutenkin (ks. Koivunen 2000, 324–345).

Vaikka omakohtainen kokemus ja muisti helpottavat nostalgian kokemisessa, se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ”Moottoritie on kuuma” (tai mikä tahansa) ei voisi tuottaa nostalgista kokemusta myös sille, joka ei ole omassa historiassaan kokenut 1970- ja 1980-luvun vaihdetta ja sen rock- ja popkulttuuria merkittäväksi – tai ylipäätään kokenut sitä. Jamesonin (1989, 248) mukaan erityisen kiin-

nostavia ja ongelmallisia ovat juuri elokuvat, joissa pyritään tavoittamaan, hahmottamaan ja selittämään menneisyyttä, joka on yksilöllisen muistin tavoittamattomissa. Miten tällaista nostalgiaa sitten voisi selittää? Yksi mahdollisuus on selittää nostalgia Debor-
din (2005) *spektaakkelin yhteiskuntaa* ylläpitäväksi ominaisuudeksi, jolle olemme alttiita kaikki, koska emme pääse spektaakkelin toiston ja kierron ”rakenteesta” eroon.

Kokemuksena nostalgia voi syntyä edellä kuvatun kaltaisessa musiikin johdattelemassa matkustus- tai liikesekvenssissä toiston ja muistin synnyttämänä tunteena, vaikka taustalla soisi jokin uusi iskelmä, pop- tai rockhitti. Tätä tukee ajatus siitä, että iskelmän maailmankuvaa ja odotushorisonttia on yleensäkin pidetty nostalgisena (ks. Heinonen 2005, 286). Siksi esimerkiksi *Game Overin* (2005) lyhyihin otoksiin pilkottu ajosekvenssi, jonka taustalla soi tanskalaisen Mew-yhtyeen ”Am I Wry? No” (ks. s. 159) ja jopa *Pahat pojat* -elokuvan (2003) televisiomainoksessa soanut Jore Marjarannan ”Haaveet kaatuu” (2001) saattavat herättää nostalgista tunnetta muistuttavan kokemuksen, kun musiikki yhdistyy matkustus- tai pakokuvauksista tuttuun montaaisekvenssiin.

Siksi *Pitkän kuumen kesän* esimerkki ehdottaa, että nostalgia ei välttämättä ole niinkään elokuvan sisällön tai edes sen esittämän ajankuvan vaan pikemminkin paon ja ylipäättään lähtemisen ja jostakin pois liikkumisen rakenteeseen liittyvä ominaisuus. Näin on erityisesti liikkumista ja siirtymiä korostavassa road-elokuvassa, jossa tielle lähteminen ja irtaantuminen saatetaan esittää romantisoiden ja jossa sanonnan mukaisesti ”tärkeintä on lähteminen”.¹⁶⁹ Tuolla lähtemisen rajalla on usein aikuisuuden kynnyksellä oleva nuori.

17-vuotiaan tie

Mombasassa Peten matkan lähtökohta on kaksinkertainen raja, sillä aikuisuuden rajan läheisyyden lisäksi sairastuminen asettaa hänet elämän ja kuoleman väliselle rajalle. Kuultuaan syövästään Pete toteaa lääkärielle: ”Mä oon vittu seittemäntoista.” Nuoruus on ikävai-

heena välitila ja seitsemästoista ikävuosi, aika ennen täysi-ikäisyyden saavuttamista, on raja, jonka kuvaaminen siirtymänä ja muutoksen aikana toistuu useammassa elokuvassa. Vuonna 1948 nuorisokuvaus *Irmeli, seitsentoistavuotias* (Ville Salminen) jopa nimettiin tuon ikävuoden mukaisesti. Seitsemännentoista ikävuoden toistuminen eri vuosikymmenillä tehdyissä elokuvissa on ymmärrettävää, sillä ajanjaksona ennen lainmukaista aikuisuuden oikeuksiin ja velvollisuuksiin siirtymistä se on kynnyksinä perinteen pönkittäminen kuin sen vastustamisenkin kuvauksessa.

Lehtihaastattelussa (*Nöjesguiden* elokuva/2002, Taru Torikka) ohjaaja Hannu Tuomainen on todennut, että ”[v]uosi 17-vuotiaasta 18-vuotiaaksi on iso ja tärkeä juttu”. Elokuvassa *Menolippu Mombasaan* seitsemästoista ikävuosi onkin erityisen merkittävä siksi, että se on raja-alue, jossa elämä ja kuolema käyvät kamppailua.¹⁷⁰ *Menolippu Mombasaan* alkaa prologilla, jossa 17-vuotias Pete on kitaristia hakevan rockyhtye No Future Todayn (Denigrate) koesoitossa. Prologi osoittaa Peten intohimon kohteen ja taitavuuden soittajana, mutta erityisesti painottaa hänen tavallisuuttaan. Petellä ei ole pitkää tukkaa, kuten kaikilla muilla paikkaa hakevilla, eikä hänellä ole taiteilijanimeä. Kun vuoron saa ”Petri Suominen”, hän erottuu joukosta nimeään myöten tavallisuudellaan. Yhtyeen laulaja tokaisee Petelle tämän ilmoitettua kunnollisena poikana, että kesä menee ylioppilaskokeisiin lukiessa: ”Se on sit eri juttu, et olet sä tää juttu. Tää juttu on no future.” Vaikka koesoittotilaisuus jatkuu Peten jo näytettyä taitonsa, katsojalle on selvää, että hän saa paikan, jos niin haluaa.

Kahden maailman välille tehdään selvä ero leikkauksella, kun pimeästä koesoittotilasta siirrytään suoralla leikkauksella ulos värikkäälle pientaloalueelle. Kotiin tullessaan Pete on myöhässä perheen yhteisestä menosta. Ulkona valittaa isä ja sisällä äiti: ”Petri, sun ei vaan tarttis tehdä samoja virheitä kun me ollaan tehty joskus.” Äiti puhuu omista kokemuksistaan poikaansa ohjaten. Ohjaaminen käy vielä korostuneemmin ilmi Peten ollessa isänsä kanssa autossa. Peten isä on musiikinopettaja, joka on järjestänyt musiikinopettajien virkistyspäiville esiintymään koulussa luotsaamansa

yhtyeen The Cover Boys. Pete soittaa yhtyeessä kitaraa. Matkalla tilaisuuteen isänsä opettamana autolla ajamista harjoitteleva Pete virittää keskustelun, johon isä osallistuu varsin tyyliä.

PETE: Hei faija, minkä ikäisenä sä lähdit keikoille? [LK, etupenkki-
en välistä.]

ISÄ: Se oli kultasta kuuskytlukua. Kuuskymmentäkuus... [kahdenku-
va isän puolelta]

PETE: Kato mitä jos mä saisin paikan yhteen bändiin? [kahdenkuva
Peten puolelta],

ISÄ: Vaihdepas pienemmälle. [tauko] Onhan meillä se koulubändi.
PETE [LK, katsoo tuimasti isäänsä ja vaihtaa niin, että vaihdelaatikko
rasahtaa.] [Leikkaus koululle.]

ISÄ: Ja nyt, hiljennät ajoissa, ja sitten nätti parkkeeraus. Noo-i. Kyllä
sä opit vielä. Koko elämä edessä [nousee autosta].

PETE: Mut se on ihan oikee bändi [katse seuraa autosta nousevaa
isää].

Auto osoittautuu tiiviinä otolliseksi konfliktien tilaksi, jossa toisen reviirille (etupenkiltä toiselle) on helppo tunkeutua. Reviirin ylittävää ristiriitaa painottavat isän puheenaiheen vaihtava kommentti ”vaihdapas pienemmälle” sekä vaihdelaatikon rasahdus Peten kommenttina isän haluun kieltää Peteltä uuteen, ”oikeaan” yhtyeeseen liittyminen. Kohtauksessa leikataan puhujan mukaan, mutta vain Peteä kuvataan yksin lähikuvassa. Vaikka kohtauksessa asetetaan Peten puolelle, hänen näkökulmaansa, isän kommentteja tukee koko matkan autoradiossa soiva, iskelmän ja rockin rajaa hämärtävä ja siten jatkuvuutta tukeva ”Vanha holvikirkko” (1968), jossa ”on urkurina poika holvikirkon kanttorin” (vrt. Heinonen 2005, 291). Samaan tapaan isältä pojalle -jatkuvuutta edustaa muiden lauluja soittava koulubändi The Cover Boys, jossa ”on kitaristina poika koulun musiikinopettajan”. *Mombasassa* tilanne on korosteisen hierarkkinen, sillä isä on sekä musiikkia että autolla ajamista ohjaavana pojalleen vanhemmuuden lisäksi myös kaksinkertainen opettaja. Lisäksi lainalauluja (covereita) esittävä yhtye osallistuu jatkuvuuden ylläpitoon siirtämällä aiempien sukupolvien lauluja nuoren

sukupolven esittämänä nuoren polven nautittavaksi. Vaikka kuvan ja musiikin liiton voi halutessaan tulkita ironiseksi, niin silti *Menolippu Mombasaan* eroaa musiikin käyttötavassaan *Neitoperhossa* kuultavien covereiden funktioista jo heti alussa.

Kohtaus on esimerkki ylhäältä annetusta ja toivotusta nuoriso-kuvasta, Erkki Astalan ja Tommi Hoikkalan (1985, 8) sanoin nuoren ja aikuisyhteiskunnan symbolisesta valtasuhteesta, jossa ”joku tulee jonkun määrittelemäksi”. Yhtä hyvin esimerkin voi tulkita kommentoivan sitä, että nuoria ei mediassa esitetä moraalisisina ja poliittisina toimijoina, vaan auktoriteettien suojelemana kategori-ana, jota määrittävät aikuisyhteiskunnan ja sen järjestyksen halut, fantasiat ja kiinnostuksen kohteet (Giroux 1999). Elokuvi- en nuorisokuvat tuntuvatkin näyttäytyvän ideaalinuoren kuvina, joissa ei heijastu tai paljastu todellisuus, vaan sen jostain näkökulmasta luotu konstruktio.¹⁷¹ Debord (2005, § 62) toteaa nuorten ja aikuisten välisestä suhteesta yhtenä speaktaakkelin yhteiskunnan valheellise- na vastakkainasetteluna seuraavasti:

Missä vain on yltäkylläistä kulutusta, siellä tärkeä spektakulaarinen vastakkainasettelu nuorison ja aikuisten välillä nousee keskeiseksi valheellisten roolien joukosta: valheellisten, sillä aikuista, oman elämänsä herraa, ei ole olemassakaan, ja nuoruus, olemassa olevan muuttuminen, ei missään mielessä ole omaa nuoruuttaan viettävien omaisuutta, vaan talousjärjestelmän, kapitalismin dynamiikan.

Lainaus korostaa sitä, että myös aikuiset ovat speaktaakkelin yhteis- kunnassa alistettuja, sillä kaikki ovat (ks. Plant 2001, 333). Nuori- son voi sen sijaan nähdä kahdesti alistetuksi, jos sen ajattelee ra- kentuvan sekä speaktaakkelin yhteiskunnan että sen aikuisyhteis- kunnan ”valheellisten roolien” kontrollissa pääasiassa talouden ja mediakulttuurin konservatiivisen politiikan tuotteena (vrt. Giroux 1999). *Aamulehden* (6.9.2002) ja *Turun Sanomien* (7.9.2002) elo- kuvan tekijöitä moittivissa kritiikeissä viitattiin juuri konservatiivi- seen asenteeseen:

Menolippu Mombasaan yrittää yhtä vimmatusti olla nuorisoelokuva kuin sen päähenkilöt yrittävät elää. Innossa tehdä nuorisoelokuva pais- taa tekijöiden setämäisyys, aivan kuten elokuvan alussa kuultavassa

opettajan kannustuksessa bändille: ”Sydämellä, mutta puhtaasti!” (*Aamulehti* 6.9.2002, Antti Selkokari)

Menolippu Mombasaan jää ohueksi ja latteaksi pyhäkoulusaduksi, koska se ei uskalla millään tasolla rikkoa keskiluokkaisten etikettisääntöjen tabuja. [- -] Heinäkasapanoineen, vanhoine iskelmälevyineen ja romantisoivine ihanteineen filmi kuuluu johonkin varhaisempaan aika-kauteen kuin ronskiksi rokkikitaristiksi pyrkivän nuoren nykypäivään. (*Turun Sanomat* 7.9.2002, Tapani Maskula)

Kritiikkiesimerkkien ilmaukset ”setämäisyys” (*Aamulehti*) ja ”pyhäkoulusatu” (*Turun Sanomat*) viittaavat todellisen vastustuksen puuttumiseen. Siksi elokuva ei myöskään kritiikkien mukaan onnistu kuvaamaan aikansa nuorta. Road-elokuvalla on siis nimenomaan ominaista matkan esittäminen elokuvan teko hetken yhteiskunnallisten ja kulttuuristen virtausten kommentoijana. Tien voi-kin ajatella tarjoavan henkilöille otollisen tilan matkoille jännitykseen ja kriisiin erilaisissa historiallisissa tilanteissa, joissa elokuvat on tehty. Yhden kritiikin (*Karjalainen* 27.8.2002, Raimo Turunen) mukaan *Menolippu Mombasaan* onnistuu-kin siinä, sillä sen mukaan elokuva ”ottaa aineksensa elävästä nykytodellisuudesta”. Sitä ei kritiikissä kuitenkaan mainita, mitä tuo ”elävä nykytodellisuus” on. Ritualistisesti ajatellen voisi siis väittää, että road-elokuvilla on kyky lähestyä jos ei sosiopoliittisia niin ainakin sosiohistoriallisia tutkielmia (vrt. Atkinson 1994).

Pitkä kuuma kesä ja *Menolippu Mombasaan* kuvaavat molemmat henkilökohtaista pakoa, joka ei ole pelkästään kaipaavaa ajassa taaksepäin siirtymistä. Olivatpa elokuvan elementit mitkä tahansa, *Mombasankin* voi ajatella käsittelevän olemassa olevia tai ainakin varteenotettavia ja mahdollisia ongelmia, konflikteja ja murroksia. Jos ajattelee elokuvan samaa suosiota, niin ritualistisesti voisi väittää, että näin on käynytkin. Richard Dyer (2002, 33) kuitenkin huomauttaa, että vaikka viihde vastaa todellisiin tarpeisiin, se myös aina määrittelee tarpeita, jotka saa kokea ”todellisina” ja ”oikeina”. Tällöin astuu kuvaan mukaan tekijöiden ja tuotannon valta päättää, mitä esitetään ja miten esitetään.

Menolippu Mombasaan on nuoruuden ja aikuisuuden kynnyksellä olevan pojan sopeutumistarina, jossa on kyse yhteiskunnan tietyissä elämäntilanteissa oikeaksi osoittamasta paikasta ja oikeanlaiseksi määrittelemän käytöksen rajojen ymmärtämisestä. *Mombasassa* sopeutumistarinalle ominainen vanhempien huolenpidon puute esitetään kaksijakoisesti: Jusa on koulukodin kasvatti, ja häntä käy sairaalassa katsomassa vain yhteiskunnan hänelle määräämä holhooja. Hänen vanhempanaan on siis yhteiskunta. Peten yhteiskuntana ovat hänen vanhempansa, joiden huolenpito taas esitetään jatkuvuutta seuraavana ohjailuna. Näin on selvästi jo edeltävässä isän ja pojan välisessä keskusteluesimerkissä sekä ennen syövän toteamista Peten herättyä sairaalassa sen jälkeen, kun hän oli tuupertunut lavalle kesken esiintymisen. Sairaalan sängyssä makaavan Peten ympärillä käydään hänen herättyään seuraava keskustelu, joka paljastaa isän epäilevän suhteen poikaansa:

ÄITI: Shh, ihan rauhassa.

PETE: Mitä tapahtu?

ISÄ: Sä pyörryit. [Tauko. Leikkaus Peteen, LK.] Pete, et kai sä vaan vedä mitään huumeita? [Tuolilla isän ja Peten välissä istuva äiti kääntyy vilkaisuun miestänsä.] No ei sitä muusikkopiireistä tiedä.

LÄÄKÄRI: [Tulee verhon takaa] Jaahas, mites täällä voidaan?

PETE: Sen mäki haluisin tietää.

ÄITI: Mitäs CRP sanoo?

PETE: Mikä?

LÄÄKÄRI: Me tarvitaan vähän lisää kokeita.

Kohtaus esittää äidin rauhallisena ja ymmärtäväisenä, kun taas isän ajatukset kulkevat stereotyyppisiä teitä mahdollisesti omiin nuoruuden bändikokemuksiin. Lääkärin tultua paikalle farmaseuttina ammattikieltä käyttävä äiti muuttuu pojalleen etäiseksi. Lääkärin ja äidin sananvaihto on kuin muuri, jonka vain ammattilainen läpäisee. Pete jätetään hetkeksi ulkopuolelle: lääkäri lukee puolikuivassa papereitaan huolestunut ilme kasvoillaan, vastaa epävarmuutta osoittavalla toteamuksella Peten äidin esittämään kysymykseen

ja katoaa verhojen taakse. Lähikuvassa lääkäriä katsova äiti painaa huolestuneena päänsä alas kuultuaan lääkärin vastauksen. Pete ei saa kysymykseensä vastausta, vaikka äiti näyttää sen jo arvaavan.

Sairauden myötä Pete vetää ohjaamiselleen selvän rajan, mitä elokuvan kerronnan diskurssi korostaa äidin saattaessa poikaansa sairaalaan. Peten kännykkä soi sairaalan liukuovien välisessä tuulikaapissa. Pete pysähtyy tuulikaappiin ja vastaa puhelimeen, jonka näemme lähikuvassa (kuva 71). Näytössä lukee Peten sairastumiselle ja vuosituhannen vaihteen tuhoskenaarioille oireellisesti ”No Future”.¹⁷² Lähikuvaan nostettuna se korostaa tilallista muutosta, jossa Pete siirtyy kriisiheterotopiaan, sairaalan rajattuun kontrollitilaan. Soitto tulee No Future Today -yhtyeeltä, jonka koesoitossa Pete nähtiin elokuvan alkukohtauksessa. Pete vastaa: ”Ei tulevaisuutta”, mikä sopii viiltävästi hänen elämäntilanteeseensa, mutta on myös merkki hänen halustaan liittyä yhtyeeseen. Ilman varoitusta äiti ottaa puhelimen Peten korvalta, sulkee sen ja toteaa: ”Sairaalassa ei käytetä kännykkää.” Sulkemalla kännykän äiti sulkee pojaltaan myös mahdollisuuden päättää itse tulevaisuudestaan. Kamera kuvaa hitaasti taaksepäin vetäytyen, kun Pete lähtee kävelemään yksin sairaalan tyhjää käytävää. Pete kääntää selkensä yhdelle kontrollille ja astelee toisen kontrollin piiriin. Sairaalan ulkoven muodostama menneen (ulkona) ja nykyisyyden ja tulevaisuuden (sisällä) välinen raja korostuu. Sisällä sairaalassa ei ole yhtyettä eikä riippumatonta tulevaisuutta. Seuraava kuva näyttää Peten etäännyttämisen äidin näkökulmasta (72). Kuva–vastakuva-pari erottaa sukupolvet toisistaan, kun sairaalan liukuovet sulkeutuvat ja äiti jää ulkopuolelle eri tilaan kuin poikansa (73). Tilanne on uusi sekä Petelle että äidille. Peten matka aikuisuuteen alkaa. Kun äidin katseesta leikataan osaston käytävällä seisovaan Peteen, näemme hänen heijastuvan peilistä: menneisyyden ja nykyisyyden rinnalta puuttuu tulevaisuus, jota määrittää epävarmuus. Metaforisesti tulevaisuus on käytävän pään sulkeva ovi, jonka takaa toki heijastuu valoa (74).

Esimerkissä kerronnan diskurssi erottaa toisistaan sekä sukupolvet, lapsen ja vanhemman, että menneen ja tulevan. Kun Pe-

ten vanhemmat (Peten yhteiskunta) käyvät ensimmäisen hoitojakson jälkeen katsomassa poikaansa sairaalassa, tapaaminen korostaa edelleen eroa. Sairaalan kanttiinissa Pete istuu yksin pöydän toisella puolella ja isä ja äiti toisella puolella.

PETE: Onks kukaan kyselly?

ÄITI: Ei, tai joku Kata.

PETE: Mitäs se?

ÄITI: Sanoin että syssymmällä sitte.

ISÄ: Miten sä oot tänään voinu?

PETE: Et sit tuonu skittaa taaska.

ISÄ: Sä et saa rasittaa ittees nyt yhtään. [Isä lähtee nieleskellen pöydästä.]

Äiti kieltää Peteltä sairaalan ulkopuoliset kontaktit, mitä osoitti jo aiempi puhelimen kieltäminen. Nuorisuelokuviissa henkilöille on ominaista perinteisten sosiaalisten rajojen rikkominen, mikä aiheuttaa ristiriitoja sekä sukupolvien että nuorten ja yhteiskunnan vä-



Kuvat 71–74. *Menolippu Mombasaan* (2002). Kerronnan diskurssi erottaa sukupolvet toisistaan.

lille. Jatkuvuusideologian näkökulmasta nuoret esitetään vastustavina, jotta heidän ohjaamisen ja kontrolloinnin tarpeellisuus voitaisiin oikeuttaa. *Mombasassa* ristiriidan laukaisee pelkkä ajatuskin siitä, että Pete liittyisi ”oikeaan” yhtyeeseen hänen isänsä johtaman koulun yhtyeen sijaan. Särö kärjistyy sairaalan ovella, ja sen esitetään syvenevän isän ja pojan kykenemättömyydessä keskusteluun. Lopullinen eron tekemisen akti on Peten karkaaminen sairaalasta, yhteiskunnan ja vanhempien hänelle osoittamasta hoivan ja kontrollin heterotopiasta.

Vaikka perhe ja koti eivät nuorille road-elokuvissa olekaan kaiken hyväksi tekevä paikka, nuori saattaa tiellä kaivata vanhempien opastusta tai ohjausta. Niin tekee myös Pete, joka tarvitsee pakomatallaan farmaseuttiäitinsä neuvoja. Kun kipulääkkeiden voimalla matkaavalta Jusalta loppuvat lääkkeet, Pete murtautuu matkanvarrella olevaan apteekkiin. Tuntemattomien lääkepurkkien keskellä Pete soittaa äidilleen kysyäkseen neuvoja riittävän vahvojen lääkkeiden varastamiseksi.

Kohtaus on käännekohta Peten suhtautumisessa kotiinsa, vanhempiinsa ja lähestyvän täysi-ikäisyyden ja aikuisuuden rakentamisiin odotuksiin. Pete toimii tiellä kuin hyvä, lapsestaan keinolla millä hyvänsä huolehtiva isä. Ehkä tämän tajutessaan hänen äitinsä, joka kuulee pojastaan ensimmäisen kerran sen jälkeen, kun tämä karkasi sairaalasta, suhtautuu puhelimesta poikansa tarpeeseen kummallisen ymmärtäväisesti ja avuliaasti. Kohtaus osoittaa Peten olevan tielläkin riippuvainen vanhemmistaan ja ulkopuolelta asetettujen rajojen tuomasta turvallisuudesta. Viimeistään neuvon ja ohjailun tarve muuttaa tien utopian muille tiloille alistaiseksi heterotopiaksi.

Pojat ovat sairaalaan tullessaan muuttuneet yksilöllisistä subjekteista voimakkaasti yhteiskunnan objekteiksi. Kun sairaalan yöhoitaja poikia pelästyessään kaatuu tuolillaan, menee tajuttomaksi ja loukkaa itsensä vaarallisesti, Pete ja Jusa kokevat olevansa rikkollisella tiellä: heidän on pakko lähteä. Niinpä ajatus tiestä utopiaa kääntyy heterotopiaksi oikeastaan jo ennen kuin pojat karkaavat sairaalasta. Pojat ovat jo lähtiessään tietoisia matkansa väliaikai-

suudesta, ja jopa sen karnevalistisesta luonteesta. Sitä korostavat poikien Kuopiossa playbackina esittämät Finnhits-performanssit, joista toisessa sädehoidon kaljuunnuttamilla pojilla on pitkät peruukit päässä.

Helsingin rautatieasemalta pojat nousevat Kontiomäelle lähtevään junaan ja matkustavat lipuitta junan vessassa. Juuri kun Jusa on kasvot iloisesti virneessä esittänyt retorisen kysymyksen ”voiks mikään enää pysäyttää meitä”, heidät heitetään Kuopion asemalla ulos junasta. Heterotopiassa mikä tahansa voi pysäyttää. Kuopiossa asemalaituriin maalattu keltainen varoitusviiva alkaa samassa merkitä konkreettista rajaa, joka sulkee pojat liikkeen ulkopuolelle (kuva 75).

Elokuvan loppupuolella Pete, Kata ja Jusa saapuvat ”viimeiselle rannalle”, jotta Jusa saisi nähdä Mombasaan vertautuvan meren. Valkoiseksi häivytetyn kuvan kautta siirrytään Jusan fantasiin (taivaaseen), jossa hän makaa hiekkarannalla pää Peten sylissä. Kata istuu vieressä hiekalla ja pitää Jusaa kädestä. Jusa katsoo auringossa kimaltelevaa vettä ja Pete painaa simpukankuoren hänen korvalleen. Vienosti soitettu ”Mombasa” alkaa soida. Kamera vetäytyy Jusan lähikuvasta ensin nuorten yläpuolelle, jonka jälkeen se laskee hiekkarannan tasolle. Tällöin kuvan värisävyt muuttuvat vähitellen kirkkaammiksi ja kuva kangastuksen tapaan häilyväksi. Lyhyt katkelma hempeästi soitettua ”Mombasaa” on Jusan subjektiivinen kuulohavainto, iloinen sielunmessu, elokuvan nimen mukaisesti menolippu Mombasaan.

Uudestaan valkoiseksi häivytetyn kuvan jälkeen siirrytään ajassa eteenpäin. Leikataan 11 sekuntia kestävään otokseen, jossa pääsemme liikkuvan auton kyytiin ja näemme tuulilasin läpi suoraa tietä. Hiljaisessa otoksessa kuulemme vain auton renkaiden aiheuttamaa hurinaa. Kyseessä on siirtymäotos, joka antaa katsojalle aikaa miettiä, missä ollaan ja mitä on tapahtunut. Seuraavassa otoksessa kuulemme moottorin hurinaa ja näemme lähikuvassa auton konepellillä liehuvan pienen Suomen lipun. Kuvassa on siis hautausauto. Katsojan annetaan kuitenkin ymmärtää, että pakomatkan ja Jusan kuoleman jälkeen Pete on palannut sairaalaan ja hoidot kes-



Kuva 75. *Menolippu Mombasaan* (2002). Raja.

tettyään ja syövästä selvittyään hän liittyy parisuhteen kautta yhteiskunnan perusrakennetta ylläpitävään jatkumoon.

Yhteiskunnan normeihin ja jatkumoon asettumista painokkaammin kyse on kuitenkin oman sosiaalisen, yhteiskunnallisen identiteetin ymmärtämisestä. Sekä Pete että Jusa joutuvat taistelemaan elämästään.¹⁷³ Siksi *Menolippu Mombasaan* onkin pelkkää sopeutumistarinaa paremmin sopeuttava identiteettitarina, jossa yksilöllisen ymmärryksen kautta vallitseva järjestys osoitetaan oikeaksi tai ainakin kelvolliseksi. Yrjö Heinonen (2005, 300) esittää, että ”sodanjälkeinen babybuumi kääntyi vuosituhaten vaihteessa viisikymppisten nostalgiabuumiksi” ja siten osaksi 1900-luvun alkupuoliskon yhtenäiskulttuurikertomusta. Samalla tavalla nuorten paluu tieltä kotiin voi lähtökohtaisesti vastustavassa road-elokuvassa pönkittää ajatusta perheestä, yhtenäisyyden perusyksiköstä. Yhtenäisyyttä tukee ja siihen johtaa vanhempien sukupolvelta lainattu musiikki, joka hämärtää sukupolvien välistä eroa.

Musiikin lisäksi *Mombasassa* on yksi jakso, jossa menneisyyden teknologiaa representoiva kuvaustyyli ehdottaa nostalgiatekniikasta. Hautaustoimiston arkkua kuljettavasta autosta leikataan

Peten kotiin, jossa äiti asettelee pöydälle kahvikuppeja. Isän näemme aluksi selkäpuolelta. Hän hytkyy kuin nyyhkyttäisi, mutta kun hän kääntyy, näemme hänen kuvaavan kaitafilmikameralla. Isä hytkyikin puhdistaessaan kameran linssiä. Kyseessä eivät siis ole Peten hautajaiset, joita katsoja kenties yritettiin huijata odottamaan. Elokuvan alkuun viittaava ”Holvikirkko” soi hitaasti kaitafilmikameran rahinan taustalla, kun näemme rakeista kuvaa paikalla olevista ihmisistä. Pete saapuu paikalle silmät peitettyinä Katan saattamana. Petelle on kasvanut hiukset takaisin, joten hän on selviytynyt syövästä. Leikataan kitaran muotoiseen kakkuun, johon äiti syyttää kynttilöitä. Pete siis myös tavoittaa täysi-ikäisyyden. Se ei kuitenkaan riitä, sillä kaitafilmin, nostalgisen menneisyyden teknologiasta kuuluvan rahinan ja sillä kuvattujen katseiden myötä Pete siirretään aikuisuuteen myös muodollisesti. Kaitafilmin representaatioissa jatkuvuuden huipentuma on loppu, jossa näemme äidin saattavan Peten mustaan limusiiniin. Halattuaan keikalle lähtevää poikaansa (kuva 76) äiti kääntyy lähikuvassa katsomaan kaitafilmikameraan ja mieheensä, Peten isään, joka kuvaa (77). Katse kameran tuntuu hyväksyvän kitaran siirtämisen isältä pojalle. Näin musiikinopettajan pojasta on tullut kitaristi samoin kuin laulun kanttorinpojasta urkuri. Se on kuitenkin vaatinut myös Peteltä muutosta, ymmärrystä paikastaan yhteiskunnan jatkumossa.

Mombasassa toimii klassisen genre-elokuvan järjestyksen jatkuvuutta tukeva konventio, jonka mukaan jonkun on irtaantumisesta ja rikollisuudesta maksettava. Jusa saa kuolla, koska hän on irtolainen, liian riippumaton ja elokuvan kaveruksista sivuhenkilö; hänen kuolemansa on suhteellisen helppo hyväksyä. Toisin olisi, jos elokuvassa kuolisi Pete, hyvän (lue: normaalin) keskiluokaisen perheen poika. Suosioon vihdoin No Future Todayn riveissä nousseena kitarasankarina Pete omistaa elokuvan lopuksi konsertissa laulun ”Jusalle, joka eli elämän”. Oleellista on täsmennys: Jusa eli miehen elämän, koska hän ehti menettää poikuutensa ennen kuolemaansa. Ajatuksen vahvistukseksi esitetään vielä Peten ja Katan katseet yhdistävä, perinteisen järjestyksen vahvistava, Peten performanssia ja menestystä ihaileva kuva–vastakuva-pari (78–79).

Siihen kiteytyy myös ajatus Peten todellisesta kodista, identiteetille tärkeästä paikasta, joka on Tavastia, kaupalliseen voittoon tähtäävä rockklubi. Siellä speaktaakkelin ”epätodellinen yhtenäisyys” liittää katsojan osaksi jatkuvuutta, jossa esittäminen ja representaatio erottavat ihmiset toisistaan (Debord 2005, § 54; 72).¹⁷⁴ *Mombasan* tapaan myös *Pitkässä kuumassa kesässä* Tavastia on rakkauden ja loppusuudelman paikkana jatkuvuutta ylistävän heteroseksuaalisen romanssin vahvistava paikka.

Kotiin lähteminen

Arvottomien (1982) Juippia lainaten road-elokuvassa (ja elämässä yleensä) ”tärkeintä on lähteminen”. Lähtemisen hetkessä on kyse löytämisen mahdollisuudesta, sillä road-elokuvan perimmäinen projekti on etsintä. Etsittävä asia voi olla konkreettinen, kuten Mika Kaurismäen *Rossossa* (1986), jossa mafian juoksupoika Ros-



Kuvat 76–79. *Menolippu Mombasaan* (2002). Selviytyjäsankarin performanssi.

so lähetetään Suomeen etsimään entistä naisystävänsä, joka hänen tulisi murhata. Läheskään aina etsittävä ei ole selvärajainen, vaan se voi myös olla abstraktimpaa, vailla varsinaista kohdetta. Tällöin kuljeskelu alkaa helposti näyttäytyä päämäärättömänä itsen etsimisenä, joka kehityskertomuksen tapaan on ainakin syvätasolla mukana kaikissa road-elokuvissa.

Tärkeintä on lähteminen erityisesti niissä road-elokuvissa, joissa kulkijat ovat nuoria, mutta sanonnan suunta kääntyy: näyttää siltä, että tärkeintä tosiaankin on lähteminen, nimittäin kotiin lähteminen. Tämän mukaan road-elokuvat voi myös useimmiten tulkita varoituksiksi vastustuksen seurauksista eli siitä, että vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen tyyssijasta, kaupungista ja kodista, irtaantumisen jälkeen varmaa ovat vain ongelmat. Tähän kiteytyy speaktaakelin yhteiskunnan kontekstissa road-elokuvan ideologinen sanoma: jos et pysy odotusten mukaisesti ruodussa, seuraa ongelmia.

Michael Atkinsonin (1994) mukaan road-elokuva tarjoaa kulkejoilleen ”menolipun ei-minnekään”. Ajatus voisi viitata suoraan *Menolippu Mombasaan*, joka kertoo jo nimessään tarjoavansa vain menolipun. Nimen suhdetta elokuvan esittämän kulkemisen loppuun painottaa sairaalasta karkaamista seuraavan aamupäivän kohta hiekkarannalla. Pojat istuvat hiekalla ja Pete ehdottaa, että he palaisivat osastolle, minkä jälkeen Jusa tilittää tilaansa: ”Mitä mä siellä tekisin? Mun ennuste on ihan perseest. Ei toivoo, ei hoitoo.” Kuin sanojaan vahvistaakseen Jusa panee soimaan mukana olevasta kasettisoittimesta Virve Rostin ”Menolipun” (1979): ”Katson taaksepäin vai kiskot sinne jää, juna jyskyttää enkä ystävää nyt mä nään. Mulla kauas menolippu on.”

Kaupungin ja maaseudun välinen dikotomia näyttäytyy nostalgian suhteen kiinnostavana vertailukohtana *Mombasan* ja *Pitkän kuuman kesän* välillä, sillä elokuvissa ”koti” on samassa paikassa. *Pitkässä kuumassa kesässä* Patu joutuu lähtemään Joensuuhun, pois Helsingistä, jossa suomalaisen uuden aallon musiikin nousun myötä tapahtui myös kaikenlaista nuorison liikehdintää, kuten Elävän musiikin yhdistyksen (ELMU) aktiivien Ruoholahdessa olleen entisen alkoholistiyömaja Lepakon valtaus (28.8.1979)¹⁷⁵. Joen-

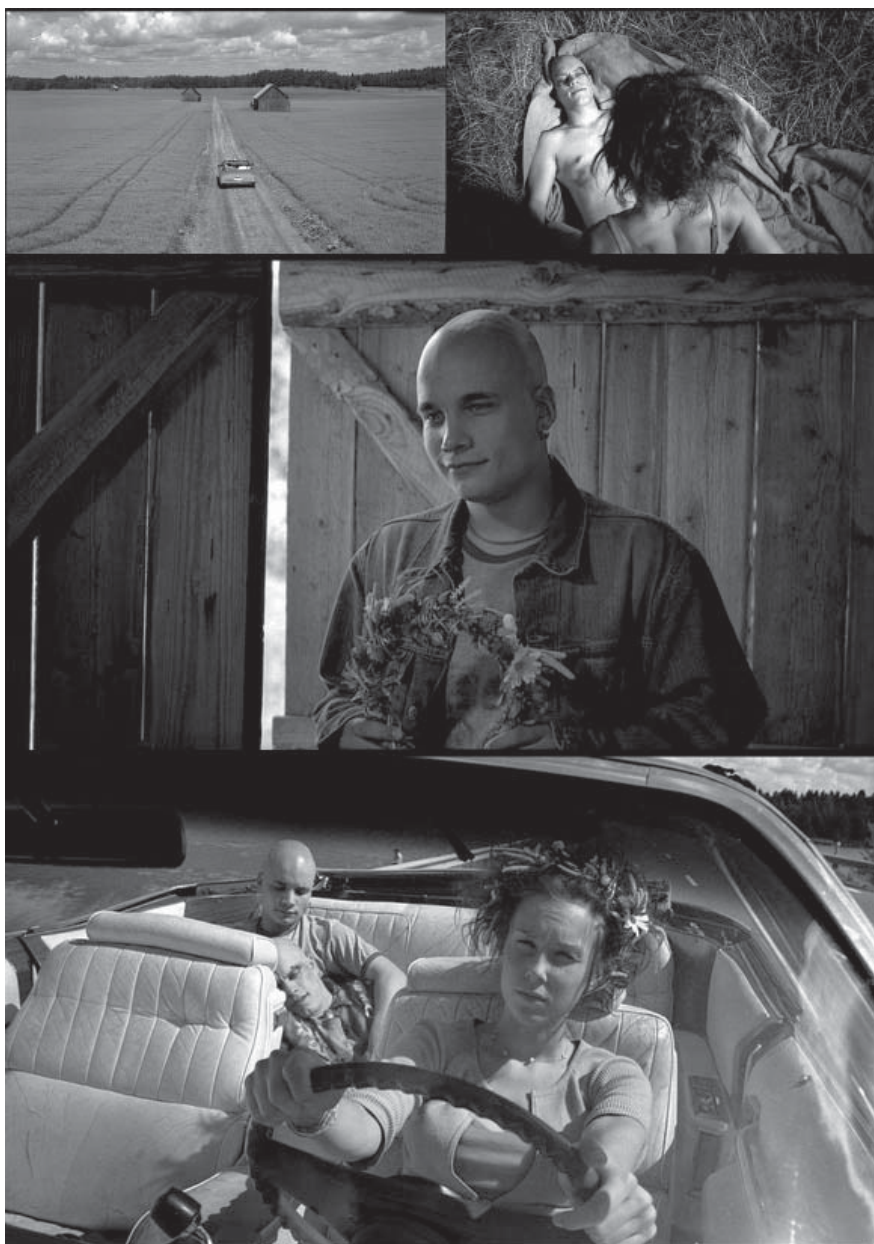
suussa Patu kokee itsensä ylemmäksi ja paremmaksi kuin muut, koska hän on asunut Helsingissä. Lajunen (Mikko Hakola) korostaa Patun menneisyyttä useilla repliikeillään. Poikien tavatessa ensimmäisen kerran Lajunen tulee yllyttäneeksi Patua liioittelemaan Helsingin menoa. Kesätoissa hautausmaan nurmikkoa leikkaavat pojat istuvat hautausmaan penkillä: ”Mahtaa kyllä vituttaa nytte. On se kuitenkin vähä eri meininki siellä suomineitin alapäässä, ku aattelee sillee siinä vilmissäki siinä Tässä mennään elämä, ni ainaki siis siinä tosi hurjalt näytti se touhu.” Patu provosoituu: ”Nii joo, no se nyt on ehkä kuitenkin aika sillee lievä versio todellisuudesta, et on se kuitenkin aika rankkaa touhuu, ku stadissa tosissaan pistetään haisee ni sit kans niinku haisee.” Elokuva alkaa kohtauksella, jossa Patu yrittää väärennetyillä papereilla päästä sisään Tavastialle. Hän saa osakseen naurua ja portsarilta potkun persukseen. Uudelle kaveriporukalleen hän ei kerro totuutta, vaan valehtelee olleensa ensimmäisten joukossa valtaamassa Lepakkoa ja jopa tuntevansa Pellen (Pelle Miljoona Oy), koska ”sen nyt tuntevat kaikki”. Valehtelu tekee Patusta traagisen hahmon, joka on tahtonsa vastaisesti ajautunut kodiksi kokemansa paikan ulkopuolelle.

Kulttuurisena tunnekonstruktiona nostalgia on valtavirran road-elokuvassa sukupuolittaja: kyse on ennen muuta miehisestä etsinnästä. Katie Mills (2006, 10) huomauttaa aivan oikein, että vaikka road-elokuva painottaa valtavirrassa miehen kokemusta, road-elokuvan yleistävä määrittelemisen Corriganin (1991, 143) tapaan ”naisen poissaoloksi” on ymmärrettävä ja mahdollinen vain josakin historiallisessa kontekstissa. Tässä se tarkoittaa aikaa ennen 1990-lukua, jolloin road-elokuvan identiteettipolitiikka kartoitettiin uudelleen. Tuolloin road-elokuva pelastui, koska sen rakennetta väännettiin sukupuolen, seksuaalisuuden ja rodun konventionaalista kuvastoa kyseenalaistaviin muotoihin (Mills 2006, 192–197). Muutos näkyi myös Suomessa, joskin ainoastaan road-elokuvan konventionaalisen sukupuoliasetelman kääntävässä *Neitoperhossa*. Muissa elokuvissa tuntui tien päässä edelleen odottavan ongelmat hävittävä ja ristiriidat tasoittava koti.

Nostalgian voi road-elokuvassa siis määritellä myös tieltä kotiin palaamisen näkökulmasta. Tällöin tie on yhteiskuntajärjestyksen kannalta tila, jonka funktio on saada kulkija tien vieraudessa ja epävarmuudessa kaipaamaan asioita, jotka ovat hänelle tuttuja ja jotka tuntuvat varmoilta. Näin ajatellen kulkijan tulisi tiellä ymmärtää paikkansa osana yhteisöä ja yhteiskunnan järjestyksen jatkumoa ja siten palata takaisin järjestykseen, jossa hän olisi tarkemmin kontrolloitavissa. Tässäkin mielessä *Menolippu Mombasaan* ja *Pitkä kuuma kesä* ovat kiinnostava elokuvapari, sillä molemmissa kotia edustaa Helsingissä oleva rockklubi Tavastia, jossa vahvistettavaan heteroseksuaaliseen integraatioon on molemmat elokuvat myös päättyvät.¹⁷⁶

Mombasan matka on korostetun sukupuolitettu. Saariselältä pojat pääsevät pois Katan kyydissä. Hän on jättänyt Peten takia kesätyönsä ja lähtenyt matkaan enon punaisella avojenkkiraudalla, mikä yhdistää yhden road-elokuvan perusmerkin suomalaiseen ympäristöön. *Iltalehden* (6.9.2002) kritiikissään Olli Kangassalo kirjoittaa: ”Pojat huristelevat elokuvassa Amerikan avoautolla, mikä on selkeä kumarrus road movien klassikon Thelma & Louisen suuntaan, ja luo hyvin odotuksia tarinan lopun suhteen.” Rinnastus on omi-
tuinen, sillä vaikka avoauton voi nähdä viittaavan amerikkalaiseen road-elokuvaan yleensä, niin ei kuitenkaan mitenkään selvästi juuri *Thelman ja Louisen* suuntaan. Ensinnäkin, elokuvissa ajetaan erimerkkisillä autoilla¹⁷⁷ ja toiseksi, Katan miehiä palveleva rooli eroaa täysin Thelmasta ja Louisesta, jotka pakenevat juuri patriarkaalisen järjestyksen heille tarjoamaa totunnaista roolia.

Kun Jusan kunto matkalla heikkenee, hän valittaa, ettei ”oo koskaan ollu naisen kanssa”. Myöhemmin Kata ohjaa auton tiensivuun pellolle ja uhraa itsensä ja ruumiinsa, jotta Jusa saisi kuolla ”miehenä”. Katan uhrautuminen vaikuttaa ristiriitaiselta, sillä pysäytettyään auton pellolle, hän nousee äkkiä autosta, potkaisee autoa ja huutaa pojille: ”Vittu! Mihin mä oon joutunu teidän kanssa? Onks teillä niinku mitään väliä miltä musta tuntuu?” Repliikki antaa ymmärtää, että Kata on tyytymätön rooliinsa poikien autonkuljettajana. Lisäksi elokuvan alussa, jossa hän seurustelee vielä toisen pojan



Kuvat 80–83. *Menolippu Mombasaan* (2002). Kata uhrautuu ja saa palkinnon.

kanssa, hän kiiruhtaa poikaa pakoon porraskäytävään, jossa Pete seisoo tilannetta katsellen. Porraskäytävän lasiovi naksahuttaa lukkoon ja Kata suutelee yllättäen Peteä näyttääkseen oven takana tuijottavalle poikaystävälleen, että heidän suhteensa on hataralla pohjalla. Sitten Kata kysyy tuhtuneena Peteltä viitaten poikaystäväänsä: ”Onks sua koskaan haluttu käyttää vaan niinku jotain esinettä”? Kysymys on omituinen, sillä Kata on juuri itse käyttänyt Peteä hyväkseen. Vielä omituisemmaksi kommentti osoittautuu matkalla heinälatokohtauksessa, jossa Kata näennäisestä aktiivisuudestaan huolimatta vapaaehtoisesti esineellistää itsensä.

Kata uhrautuu oikeastaan kaksinkertaisesti, sillä ensin hän uhraa kesätyöpaikkansa ajellakseen poikien kanssa sinne tänne, ja lopuksi hän uhrautuu ”pelastaakseen” Jusan, jotta tämän ei tarvitsisi kuolla menettämättä poikuuttaan. Vaikka Katan esitetään tekevän molemmat uhrauspäätökset itse ja aluksi jopa Peten harmiksi, hän alistuu sukupuolirepresentaatioiden jatkumon lujittajaksi varsinkin motivoimattomasti Jusalle antautuessaan.

Jatkuvuusajatusta tukee uhrauksen paikka, vanhan suomalaisen elokuvan romantiikan keskeinen topos, heinälato (kuva 80). Metaforisesti kaikki on kohdallaan: Jusa makaa merta ja Mombasaa (aiemmin kuvailtu ”heikumalliseksi kokemukseksi”) muistuttavalla sinisellä kankaalla (81). Kata hyväilee hänen mustelmilla olevaa ylävartaloaan. Myös Jusan kasvot ovat veren tahrimat. Kuolemassa olevan nuoren miehen toiveen toteutuminen vehreän pellon keskellä olevassa heinäladossa asettaa elokuvan sekä road-elokuvan miehen kokemusta painottavaan kehykseen että kansallisen representaatioperinteen jatkumoon. Virallisen nostalgian kaipuun kohteena oleva ”koti” on yksinkertaistettu ja romantisoitu menneisyys, johon lato tilana on yksi vastaus.

Kun kolmikko jatkaa matkaansa, Katalla on päässään Peten tekemä kukkaseppelä kuin palkintona hyvin tehdystä työstä (kuvat 82–83). Verivalan tehneet Jusa ja Pete muodostavat yhdessä klassisen masokistisen tekstin ruhjotun ruumiin, joka tappioiden ja nöyryytysten jälkeen palaa voittajana, kuten Pete juhliittuna kitarasanarina lavalle No Future Todayn riveissä. Peten syntymäpäivillä hä-

nen isänsä kuvaama kotivideo korostaa yhteisyyttä ja hyvää mieltä uhkuen ”ettei ole kodin veroista paikkaa” kuin Dorothy elokuvassa *Ihmemaan Oz* (The Wizard of Oz, 1939). Vaikka road-elokuva onkin elokuva matkasta, matkan päämäärä on aina sama, koti, olipa se missä tahansa. Ideologisenä projektina matka kotiin osoittaa, että henkilö ymmärtää vallitsevan järjestyksen, ”normaaliuden”, ja hylkää erilaisuuden. Nostalginen iskelmämusiikki viittaa tähän koko elokuvan ajan. Sama pätee *Pitkän kuuman kesän* rockmusiikkiin. Siis tärkeintä on lähteminen – kotiin lähteminen.

Mikään matka ei siis kestä loputtomiin. Road-elokuvassa liikkeen loppuminen korostuu, sillä jo elokuvan alussa olemme tietoisia elokuvan rajoista. Elokuva on yhdenlainen karnevalistinen hetki, jolla on alku ja loppu. Se, miten lähdetään, mihin lähdetään ja miten tuo lähteminen ja sitä seuraava matkan päättymisen kuvataan, ratkaisevat sen, miten matkan aikana tapahtunut voidaan tulkita. Viimeisessä käsittelyluvussa tarkastelen road-elokuvien loppuja, ja niiden mahdollisuutta horjuttaa elokuvallisen speaktaakkelin ja speaktaakkelin yhteiskunnan perustaa.

TIEN PÄÄ: ROAD-ELOKUVAN LOPPU SPEKTAAKKELIN KRITIIKKINÄ

Pääomaelokuva on keskeinen speaktaakkelin yhteiskunnan ylläpitäjä. Se tarjoaa näennäistä yhtenäisyyttä, jonka hallitsemaa maailmaa voi katsoa mutta ei koskea. Debordin (2003a, 36) elokuvassaan *Critique of Separation* (1961) esittämin sanoin ”[k]oherentti taiteellinen ilmaisu ilmaisee vain menneisyyden koherenssia ja passiivisuutta”, minkä vuoksi ”on välttämätöntä tuhota taiteen muisti horjuttamalla sen konventioita”. Sitä olisi ravisteltava ja häiritävä totaalisesti eli niin kerronnan kuin sisällön tasolla.¹⁷⁸

2000-luvulle tultaessa Jonathan Beller (2006, 194) toteaa saman pitämällä pääomaelokuvaa speaktaakkelin yhteiskunnan moottorina. Se on katseen alistava kiertävä muoto, konventionaalinen ihmisen havaintokykyä ohjaava rakenne, joka pakottaa meidät kaikkialla katsojiksi ja katsojina kuvatyöläisiksi. Tämä tarkoittaa sitä, että vapauden sijaan me teemme työtä myös vapaa-aikanamme, kun elokuvalliset rakenteet ohjaavat havaitsemistamme, tekemiämme oleksia ja päätelmiä. Beller seuraa melko suoraan Debordia (2005, § 6), jonka mukaan speaktaakkeli hallitsee ”valtaosaa tuotantoprosessin ulkopuolella vietetystä ajasta”.

Elokuvaa *Mies ja elokuvakamera* (*Tshelovek s kinoapparatom*, Dziga Vertov, 1929) tarkastelemalla Beller (ibid., 39) korostaa montaasin merkitystä sekä fragmentoijana että fragmenttien yhdistäjänä. Ne ovat molemmat sekä modernin elämän että modernin elämän *merkitysten tuotannon* edellytyksiä. Vertov teki elokuvansa aikana, johon Debordin mukaan osuu speaktaakkelin yhteiskunnan alku. Bellerin ajatus on johdannainen Debordin (2005, § 29) määrittämän speaktaakkelin perustasta, erottamisesta, jossa fragmentit voidaan yhdistää toisiinsa kulloinkin tarpeellisella tavalla ja esittää ”maailmalle sen itsensä representaationa”.

Beller pitää havaintoamme pääoman rakentamana ja pääomaa liikuttavana. Hänen logiikkansa etenee seuraavasti: Elokuvaa katsoessa silmä tarttuu kierrossa olevaan kohteeseen, joka on kuva konventioineen. Elokuvan tapaan pääoman kierron voi väittää perus-

tuvan montaasiin, jos ajattelee, että sitä leikataan ja liitetään kier-ron kaikissa risteyksissä, joissa sille valitaan suuntia. Pääomaa voi siten pitää elokuvallisena, jos sen ajattelee ”leikkaavan ja liimaa- van” jatkuvasti itselleen uusia reittejä samoin kuin havaitsemista montaasiin keinoin rakentava ilmaisu elokuvassa. (Beller 2006, 54–58.) Näin ajatellen itseään tajunnan insinöörinä pitäneen Sergei Ei- sensteinin attraktiomontaasi tuntuukin liittyvän läheisemmin pää- oman elokuvallisuuteen kuin Vertovin otosten yhdistämiseen pe- rustuva montaasi, sillä Eisenstein korostaa otosten törmäämisen ai- heuttamaa konfliktia ja katsojan opettamista ja ohjaamista sekä tiet- tyyn ajatukseen että laajemmin toimimaan esitetyssä ”kuvakoneis- tossa ja huomiotehtaassa”. (ks. *ibid.*, 45; 68–70.)

Pääoman ja havainnon toisiinsa kytkemisen logiikassa oleel- lista tuntuu olevan yhdyssanan *kuvarajaus* perusosa *rajaus*. Kyse on asioiden ja ajatusten kohdentamisesta ja korostamisesta, jossa oleellista on ulos rajaaminen. Kun katsojaa ajattelee aistityöläisenä, elokuvaa voi tarkastella kuvien ja hyödykkeiden organisoituna vir- tana, mikä Belleriä seuraten tarkoittaa ihmisen havainnon ja mate- riaalisen prosessin rinnastamista. Tässä rinnastuksessa vastaanotta- jan aistien kautta elokuvakin mahdollistaa pääomalle uusia reittejä ja siten sen logiikan laajentumisen. (*Ibid.*, 56.) Road-elokuvan vas- tustuksen eetos kommentoi laajimmillaan juuri maailmassa olemi- sen kytkemistä talouden kierron pakottavalta tuntuviin rakenteisiin. Elokuvan tarinassa se näkyy irtaantumispyrkimyksenä.

Miten speaktaakkelin yhteiskunnan ohjaamasta ja rajoittamas- ta maailmasta sitten voisi päästä irti, edes hetkellisesti. Voisivatko road-elokuvien loput tarjota tällaiseenkin irtaantumiseen mahdol- lisuuden? Näin voisi olettaa käyvän siksi, että road-elokuvat ovat kiinnostavia esteettisen ja ideologisen keskustelun paikkoja, jois- sa elokuva tavallisesti valitsee puolensa yksilön ja yhteisön välil- lä. Uskon, että road-elokuvien lähtökohtaisen vastustamisen eetok- sen vuoksi niiden loppuja kannattaa tarkastella esimerkkeinä siitä, miten pääomaelokuvan ennalta asetetusta positiosta voisi irtaantua. Speaktaakkelin yhteiskunnan rajoittavasta ohjaavuudesta on mah- dollista murtautua ulos siksi, että pääomaelokuvakaan ei ole mi-

kään monoliittinen kokonaisuus, joka johtaisi aina samalla tavalla alusta loppuun.

Vaikka pitäisimme huomiokykyämme Bellerin tapaan kapitalistisen järjestyksen käyttö- tai työvoimana, se ei voi silti olla täysin säänneltyä, vaan tarkemmin ilmaisten ennalta ohjattua. Ennalta ohjaamisen painottaminen asettaa erityisen painon elokuvan lopun kerronnan diskurssille, joka voi avoimuuteen viittaavilla keinoillaan jättää ottamatta suoraan kantaa tarinassa tapahtuneeseen. Avoimuus tekee elokuvan todenmukaisuudesta jotenkin uskottavampaa, mutta se voi myös korostaa elokuvan konstruktioluonnetta ja metafiktiivisyyttä. Metafiktiivinen, itsensä paljastava elokuva taas tuntuisi kertovan myös siitä, millainen suhde sillä on ympäröivään maailmaan, arvoihin ja asenteisiin.

Tämän luvun edetessä tarkastelen *suljetun* ja *avoimen* lopun merkitystä road-elokuvassa. Katson road-elokuvan loppua tulkinallisuuden, selittämättömyyden, liiallisuuden, ylijäämään ja merkityksen ammottavuuden paikkana. Ennalta ohjaamisen näkökulmasta road-elokuvan loppu muistuttaa situationistien *situaatiota*, etukäteen suunniteltua, väliaikaista ajanjaksoa. Situaation lähtökohta on ohjaavista ja sääntelevistä rakenteista irtaantuminen ja toiminnallinen perusta ajalehtimisen (*derivé*) päämäärätön liike. Siksi se ponnistaa ”modernin speaktaakkelin raunioista” (Debord 1981d, 24–25). Oletukseni mukaan elokuvan loppu voisi yhdenlaisena situaationa raottaa speaktaakkelin verhoa ja siten murtaa speaktaakkelin yhteiskuntaa elokuvan tekoajan kulttuurin ja yhteiskunnan kontekstissa.¹⁷⁹ Koska elokuvat eivät ole pelkkiä suljettuja tai avoimia loppuratkaisuja, tarkastelen aiempien analyysieni tapaan myös sitä, mistä syystä ja kenen tai minkä sysäämänä tielle lähdetään.

Teoksessaan *The End: Narration and Closure in the Cinema* Richard Neupert (1995, 31) tarkastelee tapoja, joilla erilaiset kertomukset ohjaavat odottamaan tietynlaista loppua. Road-genre on tässä mielessä erityisen kiinnostava, koska elokuvan voi lopussa olettaa ja odottaa ottavan jotenkin kantaa tielle lähteneen henkilön toimintaan. Se, onko loppu tarkoin rajattu vai merkityksille avoin, toisin sanoen asetetaanko kulkija lopussa tietylle, ulkopuolisen jär-

jestyksen osoittamalle paikalle, vai voidaanko hänellä tulkita elokuvan lopussa olevan vaihtoehtoja, kertoo siitä, millä tavalla elokuva eri aikoina toimii yksilöllisyyttä ja vastustusta määrittelevänä ja kontrolloivana teknologiana. Road-elokuvan lopussa kannattaa siis kysyä, mihin ja miten kulkijan tie jatkuu. Lisäksi kannattaa kysyä, mitä se merkitsee katsojalle, joka jatkaa elämäänsä elokuvan jälkeen. Jatkuuko tie niin, että sen voisi ajatella häiritsevän speaktaakkelin järjestystä – tai peräti murtavan sitä?

Miksi murtaa elokuvallista speaktaakkeliä?

Guy Debordille *speaktaakkeli* on kapitalistinen kulutuksen valheellinen piiri, joka sulkee sisäänsä kaiken ja jota ei voi kytkeä pois päältä. Speaktaakkeliä pitävät yllä väärän tietoisuuden kuvat, joiden ainoa ajallinen määre on nykyaika (Debord 2005, § 158). Speaktaakkeli ei ole vain ideologiaa kuvaava käsite, vaan ”ideologian huipentuma”, joka ”paljastaa ja ilmentää kaikkien ideologisten järjestelmien perusolemusta: elämän köyhdyttämistä, orjuuttamista ja negatiota”. Elokuvalle ja laajemmin elokuvallisuudella on tämän ”perusolemuksen” ylläpidossa merkittävä asema. Siksi elokuvallisen speaktaakkelin ”perusolemukseen” eli konventionaaliseen jatkuvuuskerrontaan ja tarinan koherenttiuteen tehdyt yllättävät muutokset voivat hetkellisesti häiritä kohdettaan ja osoittaa sen ideologisesti heikkoja kohtia.

Speaktaakkelin yhteiskunnassa katsoja vieraantuu eikä ”tunne oloaan kotoisaksi missään, koska speaktaakkeli on kaikkialla” (Debord 2005, § 30; 42). Tavaroiden, kuvien ja kuviksi muuttuneiden tavaroiden loputtomassa kierrossa me olemme vain katsojia ja kuluttajia talouden hallitsemassa maailmassa, jota representaatiot, fragmentit ja tavaroiden osatotuudet ylläpitävät ja vahvistavat (Debord 1990, 8). Näin toimii myös jatkuvuuskerrontaan tukeutuva elokuva, sillä jatkuvuuden perusehto on fragmentointi, joka pakottaa ihmiset rakentamaan yhteyksiä kuvien välille ja siten liikkumaan kuvassa (ks. Heath 1976, 86–87; 99).

Ideologia siis materialisoituu speaktaakkelin mikrotason erottavissa representaatioissa, ”totalitaariseksi maailmankatsomukseksi änkeytyvän sirpaleen tyranniassa”, jossa jakaantuminen tuntuu yhtenäiseltä samassa, kun yhtenäisyys on jakaantunutta. (ks. Debord 2005, § 212–214; § 54.) Tästä yksi esimerkki on klassisen elokuvan katsomistilanne, jossa elokuvan ja katsojan maailman välille rakennetaan kommunikoimattomuus: näyttelijä valkokankaalla ei klassisen kerronnan konvention mukaan ilman ilmeistä ristiriitaa saa katsoa kameraan eli luoda katsekontaktia katsojan kanssa. Mainittua konventiota noudattava elokuva erottaa toisistaan elokuvan ja katsojan maailman lisäksi myös elokuvan katsojat tulemalla näiden väliin. Esimerkiksi elokuvan tarjoama mahdollinen yhteinen kansallinen kokemus on kokemus representaatiosta (ks. Debord 2005, § 1). Myös katsojan maailman arvaamattomuuden ja elokuvan selväräjaisen suljetun (onnellisen) lopun välillä on speaktaakkelin rakentama ero.

Siis jos elokuvan (ja taiteen yleensä) ei pidä eikä se voi olla osa todellisuutta, niin sen ainakin tulisi tukea ajatustamme siitä, jonka tunnemme ”todellisuutena” eikä antaa pääoman sääntöjen ja konventioiden luoda ja kasvattaa väärää tietoisuutta. Debordin sanoin (2003a, 29) ”elokuvallinen speaktaakkeli seuraa sääntöjä, joita noudattamalla pystytään tekemään tyydyttäviä tuotteita. Mutta tyytymättömyys on todellisuutta, joka pitää ottaa lähtökohdaksi.” Todellisuuteen viittaavan totuudellisuuden vaatimus esitettiin hieman lievemässä muodossa kansalliselle elokuvalla monissa Euroopan maissa 1950- ja 1960-luvun vaihteessa. Suomessa esimerkiksi Jörn Donner vaati (1961, 18), että elokuvaan tulee liittyä ”lahjomaton totuudellisuuden vaatimus ja tietty realismi, kyky tajuta tuotannon taloudelliset tosiasiat”. Jatkoksi hän korosti, että tämä ”ei silti suinkaan merkitse sitä, että antautuisimme tuottajien ja valtion viranomaisten esittämien ajatusten valtaan”, vaikka ”[s]anan saavuttamaa vapautta ja persoonallisuutta elokuvalla ei vielä ole”. Pari vuotta Donneria aikaisemmin pamfletissaan *Ollaan sitten suoma-*

laisia Pekka Lounela (1959, 141) piti elokuvan ahdingossa muutosta parempaan melkeinpä mahdottomana:

Luulen, että monilla filmimiehillämme on yhtä huono maku kuin heidän yleisöllään [- -]. Kaikki perusteet ja hienosti muotoillut artikkelit ovat aivan tehottomia tällaisia henkilöitä valistettaessa. Vain tekemällä tai tuomalla maahan hyvin kannattava hyvä filmi voidaan heihin vaikuttaa. Ja siihen ei ole mahdollisuuksia muilla kuin heillä itsellään.

1950-luvun lopussa Debord (1958) vaati omalla vallankumousretoriikallaan samaa kuin Lounela ja Donner: säännellyn elokuvan tekemisen normeja vastustavia “anarkistisia interventioita”. Niiden tuli kohdistua siihen systeemiin, jota Beller on sittemmin nimittänyt pääomaelokuvaksi. Debordin mukaan elokuva on “yhteiskuntamme keskeinen taidemuoto”, mutta sen ei ole annettu kukoistaa täydessä laajuudessaan: elokuvan moninaisuus kiellettiin, kun se valtavrassa rajattiin vain dominoivaan, passivoivaan ja erottavaan klassiseen kertovaan elokuvaan, joka samasti katsojat kuluttajiin.¹⁸⁰

Lasisydämen ensi-iltavuonna 1959, suomalaisen elokuvan syvässä kriisissä, Lounela (1959, 139) painotti, että talouden pääoman (tuottaja) lisäksi tarvitaan myös henkistä pääomaa (ohjaaja, käsikirjoittaja, kuvaaja jne.). Pääoman keskeinen mitta, taloudellinen voitto, tekee pääomaelokuvasta rajoittavan representatiiviteknologian. Beller (2006, 195) vertaa pääomaelokuvan systeemiä Sigmund Freudin mielihyvä- ja todellisuusperiaatteen hierarkiaan: elokuvan rakennetun todellisuuden periaatetta tukevat konventiot ja kerronnalliset strategiat, jotka sääntelevät mielihyväperiaatteen toteutumisen mahdollisuuksia. Näin toimiva pääomaelokuva on sääntelevä voima, joka pyrkii sulkemaan monitulkintaisuutta tuottavan häiritsevän ylijäämän esittämänsä maailman ulkopuolelle. Debordin (2005, § 12), sanoin speaktaakkelin yhteiskunnassa “[s]e, mikä näkyy, on hyvää; se, mikä on hyvää, näkyy”. Tätä seuraten tulkinnallisen ylijäämän tietoinen tuottaminen voisi olla keino murtaa elokuvallista speaktaakkeliä ja siten koko speaktaakkelin yhteiskuntaa. Ylijäämä ei kuitenkaan ole käsitteenä yksiselitteinen, sillä sen merkitys riippuu määrittelijän näkökulmasta ja jopa sii-

tä, minkälaisesta elokuvasta ylijäämää määrittelevä pitää. Perustava ero elokuvan ylijäämästä kirjoittaneiden välillä on se, että toisis-ta ylijäämä on liiallista ja toisista sitä on liian vähän.

Ylijäämä määrittyy kahdella tavalla niidenkin mukaan, joille ylijäämä viittaa johonkin liialliseen. Teoksen *Classical Hollywood Cinema* ensimmäisellä sivulla David Bordwell (1985b, 1) määrit-tää otsikossa klassisen Hollywood-elokuvan ”ylettömän ilmeiseksi elokuvaksi” (an excessively obvious cinema). Klassisessa eloku-vassa on tämän mukaan jotakin *liikaa*, jotain eksessiivistä, jotain ylimääräistä, mikä aiheuttaa sen, että klassinen elokuva ei jätä mi-tään epäselväksi, vaan johdattaa katsojan motivoitusti alusta lop-puun. Näin klassista Hollywood-elokuvaa on siis voitu pitää liial-lisuudessaan ylijäämäisenä. Toisaalta klassista kerrontaa elokuvan kerronnan perusmuotona pitävässä neoformalismissa ylijäämä on määritelty myös poikkeukseksi kerronnan dominantista muodosta.

Bordwellin (1985a, 36) mukaan elokuvaa katsottaessa tukeu-dumme erilaisiin aikaisempiin tietoihin liittyviin motivaation tasoi-hin. Ensisijassa tukeudumme Bordwellin mukaan kompositionaali-seen, transtekstuaaliseen ja realistiseen motivaatioon. Kompositio-naalista motivaatiota on esimerkiksi asioiden ja tapahtumien kulku tarinassa. Transtekstuaalista taas on toistoon ja konventionaalisuu-teen liittyvät tekijät kuten genre. Rationaalisuuteen ja ymmärrettä-vään ja uskottavaan toimintaan liittyvä realistinen motivaatio tukee kompositionaalista ja transtekstuaalista motivaatiota.

Kolme mainittua motivoinnin tasoa toimivat yhdessä. Niiden ulkopuolella on neljäs taso, taiteellinen motivaatio. Siihen katsoja tukeutuu Bordwellin (ibid.) mukaan vasta pakon edessä, jos kolme muuta tasoa eivät auta motivoimaan nähtyä ja kuultua. Koska tai-teellinen motivaatio liittyy oleellisesti juuri kerronnan ylijäämään, ylijäämä on jotakin tarpeetonta, liiallista ja häiritsevää koristeel-lisuutta. Ideologiateoreettisemmin elokuvia katsovan mielestä yli-jäämää taas on liian vähän. Esimerkiksi positiivisesti ylijäämään suhtautuvan Debordin mielestä tuttuja, olemassa olevia malleja ja rakenteita on häiritävä, koska katsoja pitää tehdä tietoiseksi ja ak-tiiviseksi. Tällöin taustalla on usein vaatimus elokuvan koherentti-

uden ja hermeettiseksi nähtävän maailman rikkomisesta ja elokuvan suhteesta ympäröivään todellisuuteen.

Sekä ne, jotka pitävät elokuvassa ylijäämää liiallisena että ne, joiden mielestä ylijäämää on liian vähän, suhteuttavat näkemyksensä klassiseen Hollywood-elokuvaan. Ylijäämän tarkasteltaessa ei kuitenkaan ole oleellisinta se, missä ylijäämää ei saisi olla tai missä sitä tulisi olla. ”Liiallisuutta” on jokaisessa kuvassa,¹⁸¹ mikä vuoksi, kuten Jukka Sihvonen (1991, 30–33) toteaa, rajojen keinotekoisuutta, suhteellisuutta ja rajojen ylittämistä osoittavaa ylijäämää kannattaa tarkastella jatkuvana prosessina. Road-elokuvien tarkastelussa oleellista on ylijäämän suhde elokuvan sisältöön sekä se, voiko ylijäämän tulkita tekoetken kontekstissa tarkoitukseksi.

Mahdollisesti konventionaaliseksi tulkittavasta rakenteestaan huolimatta road-elokuvalla on taipumus päättyä kerronnan diskurssin tietoisesti synnyttämään ylijäämään ja siten vastustaa tai ainakin kyseenalaistaa valtamalleja. Mitä speaktaakkelin järjestyksen horjuttamisella sitten saavutetaan? Debord vaatii katsojan aktivoimista, herättämistä ja tekemistä tietoisiksi rajoista, jotka meitä sääntelevät. Kun speaktaakkelin yhteiskuntaa katsoo debordlaisesti pakottavana, sulkevana järjestyksenä, voisiko sen kyseenalaistaminen alkaakin juuri siitä, että tunnustaa sen piiristä irtaantumisen lähtökohtaisesti olevan tuhoon – tai hieman kevyemmin – epäonnistumaan tuomittu?

Erilaiset kerrontaperinteet ja -tavat ohjaavat meitä odottamaan elokuvilta tietynlaisia loppuja. Esimerkiksi genre-elokuvien tuttuuteen liittyy ajatus siitä, että jo ennen elokuvan katsomisen aloittamista on selvää, miten elokuva tulee päättymään. Elokuvien lopetustapoja tutkineen Richard Neupertin (1995, 31) mukaan loppu on merkitysten ymmärtämisen ja katsomisoletusten testauspaikka, ja mitä klassisempi genre on kyseessä, sitä varmemmin elokuvan loppu on odotuksenmukainen. Tämän mukaan siis esimerkiksi lännenelokuvan lopun voi ennustaa varmemmin kuin road-elokuvan vastaavan. Road-elokuva on esimerkki siitä, että genre-elokuvankaan loppu ei aina ole odotuksenmukainen eikä merkitykseltään selvä-

jainen, vaan se voi olla tulkinnallisesti avoin, vaikka olisi kerronnallisesti konventionaalinen.

Road-elokuvan tarina perustuu lähtemiseen ja lähdön mahdollistamaan tien välitulassa olemiseen. Tuo *välitila* on käsitteellisesti kaksimerkityksinen, sillä se viittaa tiehen, joka on väylä tai aarena elokuvan alun ja lopun, lähdön ja jonkinlaisen loppuratkaisun välissä. Tie on fyysinen väylä, joka olemisen tilana road-elokuvassa esitetään erityisen voimakkaasti myös mentaaliseksi tilaksi. Road-elokuvan kulkijalla on taipumus kaupunkijärjestyksestä irrallaan ajatella asioita ja erityisesti pohtia omaa olemistaan ja suhdetaan ympäröivään todellisuuteen. Liike yllyttää pohdiskeluun, joka johtaa jonkinlaiseen itseymmärryksen muutokseen, mikä on myös yksi road-elokuvan peruspiirre. Vaikka liikkeen tuottaman etäisyyden ja itse liikkeen on ajateltu olevan ymmärrystä stimuloivaa ja jopa terapeutista (Kalanti 2001a, 187), road-elokuva päättyy useimmiten kuitenkin osoittamaan, että itseymmärryksen lisääntyminen tai muutos liittyy epäonnistumiseen, jollainen road-elokuvan kontekstissa on tavallisimmin paluu sen järjestäytyneen yhteiskunnan alaisuuteen, josta on haluttu irtaantua.

Julian Stringerin (1997, 165) mukaan ”road-elokuva ei ole road-elokuva, jos se ei todista [kulkijan] eksistentiaalista projektia mahdolltomaksi”. Näin on siksi, että tielle lähtevä kuljettaa välttämättä mukanaan kulttuurista painolastia, josta on mahdoton irtaantua siksikin, että kulkija törmää tuohon painolastiin kohdatessaan tiellä vieraita ihmisiä. Niinpä jos kulkija matkallaan jotain löytää, hän löytää uudelleen juuri sen arvomaailman, josta hän ei yrityksestään huolimatta ole pystynyt irtautumaan.

Road-elokuvassa irtaantumiseksi luullun irtaantumattomuuden mentaalinen ulottuvuus, ”eksistentiaalisen projektin” epäonnistuminen, ojennetaan katsojalle viimeistään elokuvan lopussa. Se voi konkretisoitua vaikka yhdessä ainoassa repliikissä. Näin käy esimerkiksi modernin road-elokuvan keskeisessä referenssielokuvasa, modernin ”road-genren määrittävässä” (Laderman 2002, 66) *Easy Riderissa*, jossa Captain America (Peter Fonda) kaverusten viimeiseksi jäävänä nuotioiltana toteaa: ”We blew it.” Selittämättö-

mäksi jäävä repliikki osoittaa, että road-elokuvan henkilön ymmärryksen muutos vaatii elokuvan katsojalta tulkintaa. Repliikki herättää kysymään, mitä kaverukset mokasivat, missä he epäonnistuvat. Katsojan puolesta kysymyksen esittää ihmetellen Billy (Dennis Hopper), jonka mielestä kaikki on hyvin, koska heillä on rahaa mutta ei minkäänlaisia sidoksia. Billy on väärässä, sillä juuri raha sitoo heidät kapitalistiseen, loputtoman kierron rahaa palvovaan järjestelmään, josta he ovat pyrkineet irtaantumaan. Rahaan tukeutuva irtaantuminen on siis ollut valheellisen speaktaakkelin tukemista.

Kuten olen aiemmin esittänyt, *Lasisydämen* viimeisen repliikin voi tulkita viittaavan ”epäonnistumiseen”, koska päähenkilö on integroitunut takaisin vallitsevaan järjestelmään, jonka painossa hänen luovuutensa jälleen patoutuu. Viimeisessä repliikissä taiteilijan ja tämän perheen luokse saapunut habitukseltaan ja käytökseltään herrasmieheksi muuttunut sikaria tuprutteleva kulkuri toteaa lähikuvassa suoraan kameraan katsoen: ”Joo, se on sellainen luonne.” Hän viittaa taiteilijaan, joka tarvitsee vapautta ollakseen luova, mutta samassa elokuva kommentoi vielä viimeisessä repliikissään tekijän ja tuotantoyhtiön suhdetta, jossa tekijän vapaus hukkuu yhtiön päättäntävaltaan. *Lasisydän* on esimerkki siitä, että vaikka kulkijan matka elokuvan juonen tasolla tapaa epäonnistua, se ei kuitenkaan tarkoita sitä, että ”eksistentiaalinen projekti” olisi aina epäonnistunut. Näin on siksi, että road-elokuvassa liikkeellä oleminen ja etsiminen ovat hetkellisesti voineet mahdollistaa mielekkäämmän elämän. Ja vaikka kulkijan projekti epäonnistuisi, se voi kerronnallisesti odottamattomalla tavalla myös onnistua juuri oletetulla epäonnistumisen hetkellä.

Elokvien alut ovat aina tärkeitä, koska ne vievät katsojan elokuvan maailmaan ja osoittavat, miksi ”eksistentiaalinen projekti” on päähenkilölle tärkeä, miksi tielle lähdetään. Loppu on kuitenkin alkua merkittävämpi ensin siksi, että se on kerronnan tekijöistä muodostunut ”lopullinen tuote” (Neupert 1995, 31). Gerald Princen ajatukseen viitaten Neupert (ibid., 19) toteaa, että kerronnan seuraaminen on lopun odottamista, ja se, millaista odottaminen

on, kertoo sen, kuinka onnistunutta kerronta on. Toiseksi loppu on road-elokuvassa tärkein siksi, että se voi voimakkaastikin korostaa sitä, kuinka oikeita tai vääriä tielle irtaantuneiden henkilöiden toiminta, teot ja ajatukset, ovat olleet. Tässä katsannossa road-elokuvan loppu saattaa paljastaa selvästi tuotannon ideologian, mutta yhtä lailla loppu voi jäädä monitulkintaiseksi, mikä tosin voi myös olla vahvasti ideologinen valinta. Peruslähtökohta elokuvan lopun tarkasteluun on kysymys siitä, onko loppu suljettu vai avoin. Laajemmin kysymys kytkeytyy speaktaakkelin yhteiskunnan ideologisen järjestyksen tarkasteluun.

Suljettu/avoin

Elokuvien jako suljettuun ja avoimeen ei ole kategorinen, sillä elokuvat ovat poikkeuksetta avoimia siinä mielessä, että katsojalta vaaditaan aina tulkintaa. Viimeistään tulkinnan kontekstisidonnaisuus aiheuttaa sen, että mikään teksti ei voi olla täysin suljettu. Kirjallisuuden tulkitsemisesta kirjoittaessaan Umberto Eco (1992, 68) toteaa vastaanottamisen olevan monimutkainen tapahtuma. Siihen vaikuttavat sekä vastaanottajan kompetenssi että kompetenssi, jonka teksti vastaanottajalta olettaa tullakseen ymmärretyksi. Sama pätee elokuvan vastaanottoon.

Avoimen ja suljetun suhde muistuttaa Roland Barthesin (2002, 4) tekstien jakoa *luettaviin* (lisible) ja *kirjoitettaviin* (scriptible).¹⁸² *Luettava* viittaa helppoihin, konventionaalisiin suljettuihin teksteihin, joiden vastaanottaminen ei vaadi kummoista ponnistelua. *Kirjoitettava* sen sijaan viittaa ymmärtämisen kannalta vaikeampiin, avoimiin teksteihin, joiden merkityksellistäminen vaatii vastaanottajalta selvemmin aktiivista pohdiskelua, koska vastauksen sijaan katsoja kohtaa kysymyksen. Elokuvasa voi Barthesin jaon mukaisesti erottaa toisistaan valtavirtaelokuvan tiukemmin rajoitetun ja taide-elokuvan ylijäämäisemmän kerronnan (vrt. Neupert 1995, 67). Debord (2003a, 36) liittää saman asian kerronnan koherens-

siin, sillä hänen mukaansa ”[k]oherentti taiteellinen ilmaisu on vain menneen koherenssia, pelkkää passiivista kontemplaatiota”.

Leo Braudy (1977, 46–48; 51) määrittelee suljetun elokuvan keskihakuiseksi ja tiukasti rajatuksi niin, että se tarjoaa nähtäväksi juuri tekijän *luoman* maailman koherenttina kokonaisuutena. Tarinan tasolla tämä tarkoittaa sitä, että elokuvan kerronnan kokonaisuudessa jokaisella asialla, henkilöllä, eleellä ja toiminnalla on tarkkaan määrätty paikkansa. Siksi suljettu elokuva tuntuu ”skemaattisemmalta” kuin avoin, jonka maailma näyttäytyy hetkellisenä, ohimenevänä todellisuuden jatkuvuudessa. Näin erotettuna suljettu elokuva muistuttaa speaktaakkelin ylittämättömyyttä, kun taas avoin elokuva voi antaa hetkellisen mahdollisuuden nähdä speaktaakkelin tuotteistaman katseen rajoitusten taakse.

Suljetun ja avoimen elokuvan erilainen suhtautuminen katsojiin näkyy ja kuuluu tavassa, jolla elokuva tarjoaa katsojalle maailmaansa. Suljettu elokuva *houkuttelee* ja *imaisee* katsojan maailmaansa jollakin kerrontateknisellä keinolla, kuten zoomauksella tai kameraajolla. 1970-luvulla ideologiakriitikot vertasivat jatkuvuuskerronnan leikkausta, erityisesti kuva–vastakuva-konventiota, *sutuuriin* eli kirurgiseen haavan kiinniompelamiseen, jossa katsoja ajateltiin eräänlaiseksi elokuvan oman mielensä mukaan heittelemäksi jokoksi (ks. Oudart 1977, 35–47; Dayan 1976, 438–451). Tällaisen suljetun elokuvan sijaan avoin elokuva näyttäytyy heti alussa ennemminkin peittämättömänä, katsojalle osoitettuna naamioimattomana *kutsuna*, jonka voi esittää miten tahansa. Braudyn (1977, 49) esimerkki on voice-over-kertoja Jean Renoirin elokuvassa *Joki* (*The River*, 1951). Siinä kertoja toteaa elokuvan alussa: ”We welcome you to this motion picture.” Näin avoin elokuva asettaa heti kortit pöytään osoittamalla tietoisuutensa omasta konstruktioluonteestaan.

Vastaavaan tapaan kertojaäänänen kannalta kiinnostava esimerkki on *Klassikon* (Kari Väänänen, 2001) alku, joka ei puhuttele katsojaa aivan yhtä suoraan kuin Renoir-esimerkki. *Klassikossa* juuri ennen alkutekstien loppumista, vielä ennen kuin kuva siirtyy elokuvan maailmaan, kertojaääni kehystää tulevaa sanomalla: ”Kaikki sai alkunsa siitä, kun näin keltaisen Toyota Corollan jättävän mus-

taa jälkeä R-kioskin eteen.” Tummanpunaisen esiripun päällä nähtävien, hitaan pianosävelmän säestämien alkutekstien ja kertojan kehystoteamuksen jälkeen leikataan mustaan kuvaan, jolloin pianosävelmä loppuu ja Hurriganesin ”Get On” pärähtää soimaan. Kun mustasta kuvasta leikataan elokuvan maailmaan, musiikki jatkuu ja kamera kuvaa lähikuvassa spektakelisoiden keltaisen Toyota Corollan etuvaloja ja -maskia sekä takaspoileria ja pakoputkea. Spektakelisointia korostaa auton voimallinen kaasutusääni sekä maan tasalta kuvattu lähikuva sutivasta, savuavasta takarenkaasta. Toyotan kaasutettua pois R-kioskilta ja jätettyä asfalttiin mustat jäljet, kertojaääni kutsuu katsojan maailmaansa korjaamalla ensimmäistä toteamustaan: ”Tai oikeastaan kaikki alkoi siitä, kun kustantaja Veisterä kutsui minut luokseen.”

Braudyn suljettu–avoin-jakoa seuraten *Klassikon* ensimmäinen toteamus on houkutin astua elokuvan maailmaan, mutta toinen kerromonnan itsetietoisuuteen viittaavana kutsu.¹⁸³ Braudyn (1977, 47) mukaan itsetietoinen viittaus elokuvan tekoprosessiin rikkoo elokuvan sulkeisuuden. Jos suljettua elokuvaa pitää muodollisesti itsetietoisena, joudutaan ristiriitaan, mutta vaikka suljetusta elokuvasta puuttuvat alku- ja lopputekstejä lukuun ottamatta esiin pilkistävät metafiktiiviset ulokkeet, niin vakiintuneisiin konventioihin tukeutuminen osoittaa jo lähtökohtaisesti tietoisuutta siitä, mitä ollaan tekemässä. Näin ajatellen niin avoimen kuin suljetun, kenties jokaisen, elokuvan voi nähdä speaktaakkelista tietoisena ja siten tavallaan myös sitä kommentoivana.¹⁸⁴ Minun tarkastelussani oleellista on kuitenkin elokuvan selvä, tarkoituksellinen itsetietoisuus, kuten *Klassikon* lopussa, jossa päähenkilö katsoo erikoislähikuvassa suoraan kameraan.

Suljetun ja avoimen erottelu ei usein kuitenkaan ole näin selvärajaista. Braudy (ibid., 55) nimittääkin erottelua muun muassa ”visuaalisen merkityksen pyöröoveksi”. Suljetun ja avoimen erottaminen on tässä mielessä eräänlainen kynnyks tai raja, joka on ohitettava tai jota on Braudyn metaforan mukaan ”pyöritettävä”, mutta jonka jälkeen on mahdollista nähdä monipuolisempia vaihtoehtoja.

Painottaakseni tulkinnallisuuden erilaisuutta tarkastelen ennen avoimen lopun keinoihin menemistä suljettua lopetusta. Siihen tarjoaa otollisen esimerkin Suomen Filmiteollisuuden 1960-luvun alun elokuva *Tyttö ja hattu* (Aarne Tarkas, 1961). Aikana, jolloin vaadittiin nuorta katsojakuntaa kiinnostavia aikalaiskuvauksia nuorista henkilöistä, *Tyttö ja hattu* lähettää nuoren tytön tielle kotoaan, jossa hän kokee olevansa pelkkä piika.

Suljettu loppu road-elokuvassa

Road-elokuva ei klassisten genrejen tapaan suostu pönkittämään jatkuvuutta ja yhtenäisyyttä, mutta ei sitä silti voi aina tulkita vastustavaksi. Sen huomaa viimeistään elokuvan lopussa, vaikka matkalla ollut henkilö tielle lähtiessään ja tiellä toimissaan tai puheessaan vastustavaksi koodattaisiinkin. Tämän voisi olettaa koskevan erityisesti ennen 1960-lukua elokuvateollisuuden piirissä tehtyä road-elokuvaa, mutta usein myös moderni road-elokuva päättyy klassisen kerronnan konvention mukaisesti onnelliseen loppuun tai muuten yhteiskunnan jatkuvuuden näkökulmasta motivoituun, positiiviseen ratkaisuun, jossa henkilö palaa kodin piiriin. Tällaisessa klassisessa lopussa elokuvan tarinan ei vain anneta päättyä, vaan sitä ajetaan ratkaisuun, jota tukee kerronnan diskurssin selvärajainen kausaalisuus. Siis loppuratkaisuun päädytään ja loppuratkaisu esitetään tarinan ja narratiivisen apparaatin yhteispuheella, jolla pääomaelokuva pyrkii rajaamaan järjestykselleen sopimattomat ristiriitaisuudet maailmansa ulkopuolelle (vrt. Beller 2006, 193–195).

Selvärajaisesti suljettuja loppuratkaisuja löytyy tutkimusajan jaksoni road-elokuvista kaikilta vuosikymmeniltä lukuun ottamatta vuonna 1970 ensi-iltansa saaneita elokuvia *Kesäkapina*, *Muurahaispolku* ja *Narrien illat* sekä 1959 tehtyä *Lasisydäntä*. Suljettujen loppujen yleisyys on odotuksenmukaista, jos elokuvia tarkastelee kulkijan käytökseen ja olemiseen kantaaottavina teksteinä. Suljetun lopun elokuva kontrolloi kulkijaa asettamalla hänet järjestyksen vaatimalle paikalle. Tämän osoittaa alleviivaavasti *Tyttö ja hattu*.

Tytössä ja hatussa Mirja (Pirkko Mannola) lähtee kotoaan, jossa hän kokee joutuvansa koko ajan vain piikomaan. Hän pakenee äitinsä määräyksiä. Kotitalon ullakolta löytämänsä isoäidin sulkahattu päässään hän lähtee matkaan jalkaisin laulellen huolettomasti siitä, kuinka jokaisen on joskus lähdeävä vanhempiansa luota (Mirjan lähdöstä ks. myös s. 186-188):

*Tie on ruskean harmaa,
silti on siinä kuin hurmaa.
Tää on ainakin varmaa:
tämä on tytön tie.
Aika jokaisen kerran on
lähteä kodistaan näin,
tunne haikean huoleton
onnea etsiessään.*



Kuva 84. *Tyttö ja hattu* (1961). Mirja lähtee tielle iloisesti laulaen.

Kotoa lähteminen tuntuu vain tarinan liikkeelle sysäävältä ta-
pahtumalta, pelkältä juonen ristiriidalta,¹⁸⁵ minkä voi ennustaa
myös laulun iloisesta tunnelmasta. Mirja lähtee matkaan tuskastu-
neena kotitöihin, joita tytön odotetaan tekevän, mutta hän ei ehkä
sittenkään karkaa, vaan on reppu selässään ennemminkin kuin ret-
kellä tietoisena siitä, että pian hän palaa takaisin kotiin. Erilaisten
sattumusten, kuten liftaamisen ja sirkuksen mukana kiertämisen,
jälkeen Mirja päätyykin lopulta takaisin kotiin.

Mirjan kotiin ilmestyä tämän perässä myös Ilmari (Esko Sal-
minen), johon Mirja on matkallaan ihastunut ja jonka kanssa hän
on ohimennen mennyt myös kihloihin. Loppuratkaisu on odotetun-
lainen, kun tarinan rakkausjuoni viedään onnelliseen päätökseen.
Sen pitävyys varmistetaan sulkemalla kerronnan diskurssi lopuk-
si musikaalispektaakkelilla, jossa Mirja laulaa sävelmän ”Tyttö ja
hattu” (*Onnenhattu*, säv. Harry Bergström, san. Reino Helismaa).
Myös laulun sanat kertovat arvojen siirtymisestä sukupolvelta toi-
selle. Siirron välikappale on Mirjan löytämä, fetissinomaisia piir-
teitä saava isoäidin hattu, josta hän laulaa: ”Hattu, onnetar hattuni
varmaan, siis lie. Minut mummoni lailla se onneen siis vie. On tu-
levaisuus vakaa, sen onnenhattu takaa.”

Mirjan esittämän laulun aikana nähdään katsojalle suunnattu
kaksi ja puoliminuuttinen tanssispektaakkeli. Siinä esiintyy tans-
sijoita, joilla ei ole elokuvassa aiemmin ollut mitään roolia (kuva
85). Tanssisekvenssi muistuttaa Dana Polanin (1986b) ja Patricia
Mellencampin (1991) näkemystä spektaakkelista kerronnan jatku-
vuuden keskeyttävänä jaksena, jonka tarkoitus on vain osoittaa jo-
kin näyttelijän erikoistaito. *Tytössä ja hatussa* Mirja laulaa laulun,
mutta lauluosuuden päätteeksi nähtävässä tanssissa hän ja Ilmari
eivät ole mukana mitenkään erityisesti taitoaan osoittamassa, mikä
korostaa sen irrallisuutta. Vaikka tanssi viivyttää onnellista loppua,
niin se kuitenkin kuvaa metaforisesti päähenkilön iloa. Tanssi myös
korostaa jatkuvuutta, sillä sen aikana hupailuun yhtyvä poliisikin
tuntuu unohtavan, että hän on tullut paikalle ylinopeutta kaahaavi-
en autoilijoiden perässä.



Kuvat 85–86. *Tyttö ja hattu* (1961). Asetelmallinen loppusuudelma ja sitä edeltävä tanssispektaakkeli.

Isoäidin hatun ja rakkauden myötä elokuva toteaa, että ”on tulevaisuus vakaa”. Laulun ja tanssin päätteeksi elokuvan viimeisessä otoksessa Mirja ja Ilmari istuvat niityllä ja suutelevat puolilähikuvassa (kuva 86). Tällainen kuvakompositio on varsinkin komediallisissa, kommellusten kautta yhteisyyteen päätyvissä elokuvissa useamman kerran toistuva diskursiivinen tapa sinetöidä heteroseksuaalinen integraatio.¹⁸⁶ *Tytön ja hatun* rakkaustarinan päätös esitetään hatun kautta onnelliseksi myös yhteiskunnallisen jatkuvuuden kannalta. Isänsä kanssa eri mieltä oleva Ilmari osoittaa omaa tahtoa ja itsenäistä päätöksentekokykyä. Tästä huolimatta hänen tai varsinkaan Mirjan itseymmärrys ei mitenkään radikaalisti muutu, mikä olisi road-elokuvalla ominaista. Ymmärryksen muutoksena voi pitää vain sitä, että Mirja ymmärtää entistä painokkaammin kodin ja jatkuvuuden merkityksen, johon isoäidin hattu viittaa jo elokuvan alussa.

Kotiin palattuaan Mirja yrittää kiireesti kertoa äidilleen siitä, mitä hänelle on tapahtunut. Mirjan kertomus on sekava, mihin äiti toteaa jatkuvuuden kannalta oireellisesti, melkein pä metafiktiivisesti: ”Kuule, kyllä on parempi, että kerrot järjestyksessä.” Onpa road-elokuvan kerronta kuinka epäkronologista tahansa, tarinan ja kerronnan diskurssin yhteispelin tuottama suljettu loppu voi vesittää elokuvassa aiemmin esitetyn vastustuksen. Siitä ei ole kysymys Suomen Filmiteollisuuden 1960-luvun alun elokuvassa, joka on alusta lähtien kepeä ja komediallinen, vain näennäistä ristiriitaa kuvaava tarina. Mirjan lähdössä ei ole oleellista modernille road-elokuvalla ominainen vakaumuksellinen vastustaminen, sillä lähtemisen mahdollistava tarina näyttää alusta lähtien sulkeiselta maailmalta. Koska *Tytön ja hatun* ei voi edes ajatella päättyvän onnettomasti, on esimerkiksi *Lasisydän* siihen verraten metafiktiivisyydessään jopa radikaali. Sen syynä on varmasti tekijän riippumattomuus samoin kuin vuotta ennen *Tyttöä ja hattua* ilmestyneessä elokuvassa *Autotyöt* (Maunu Kurkvaara, 1960). (*Autotyttöjä* tarkastelen myöhemmin tässä luvussa.)

Tyttö ja hattu on osuva esimerkki siitä, että elokuvan loppua tarkastelemalla varsinkin nuorisoa kuvaavan elokuvan voi halutes-

saan yrittää kiteyttää yhdeksi ideologisesti katsojaa kutsuvaksi puheaktiksi (ks. Römpötti 1999, 7). *Tytön ja hatun* voisi jo tarkastellun *Menolippu Mombasaan* tapaan tiivistää *Ihmema* Ozin Dorotbyn toteamukseen ”ei ole kodin veroista paikkaa”. Sanonnan mukaan kodin tuttuus, vanhempien huolenpidon (siis kontrollin) alaisuus, on lapselle ja nuorelle parempi paikka kuin tien aiheuttama ennakoimattomuus ja uhka. Tämä road-elokuvaa jäsentävä tuttuuden ja vierauden dikotomia varmistaa vallitsevan järjestyksen pysyvyyden ja jatkuvuuden.

Road-elokuvan historiaa käsittelevän teoksen *Lost Highways* (1999) takakannessa oleva otsikko ”no direction home” viittaa modernin road-elokuvan kirjaimelliseen vastustuseetokseen, jonka mukaan takaisin järjestykseen integroituminen ei ole varteenotettava vaihtoehto. Päämaaelokuvaa seuraava road-elokuva on kuitenkin taipuvainen kääntämään otsikon ylösalaisin kiellottomaan muotoon ”direction home”. Mutta miksi tielle sitten lähdetään, jos päämääränä on usein paluu kotiin?

Lähtetäjä ja päämäärä

Road-elokuvan perustavan kapinateeman mukaan henkilöt lähtevät tielle siksi, että he vastustavat jotakin ulkopuolista voimaa, jonka he kokevat vainoavaksi tai rajoittavaksi. Usein vastustuksen kohde on kasvoton, talouden rattaiden pyörimiseen ja kuluttamiseen perustuvan yhteiskuntajärjestyksen valta ja sitä yllä pitävät erilaiset voimat ja strategiat, joihin voi speaktaakkelin yhteiskunnalle läheisesti viitata myös Louis Althusserin (1984, 100–104) käsitteellä *ideologiset valtiokoneistot*. Vaikka tielle lähdetään vastustaen, vastustuksen kohde ja tielle lähtemisen syy eivät läheskään aina ole selvästi rajattavissa.

Tielle lähtetäjänä tai sysäjäjänä saattaa olla toinen ihminen, kuten *Lasisydämässä*, jossa lasitaiteilijan patistaa matkaan psykiatri, tai *Rossossa* (1985), jossa Rosson lähettää palkkamurhakeikalle Suomeen mafiapäällikkö, tai *Leningrad Cowboys Go Americas-*

sa (1989), jossa yhtyeen sysää Amerikkaan manageri. Yleisempää on kuitenkin se, että lähettäjä on jokin henkilön ikäväksi kokema tapahtuma tai takaisku, jolloin tielle lähteminen on oma, jonkinlaisesta vankeudesta vapauteen johtamaan tarkoitettu päätös. Näin on esimerkiksi juuri *Tytössä ja hatussa*, jossa äiti pyytää Mirjaa tekemään kotitöitä, ja elokuvassa *Menolippu Mombasaan*, jossa syöpä muuttaa Peten elämän kertahetimitä. Useimmiten lähdön syynä on jotakin negatiivista, vaikka sitä ei selvästi artikuloitaisikaan. Tällöin negatiivisuus voi olla jokin tunne, sillä se liittyy henkilön sisäiseen kokemukseen, mikä ilmenee esimerkiksi ahdistuksena. Suomalaisessa elokuvassa tielle vieneitä ahdistuksen kuvauksia nähtiin erityisesti 1980-luvun alkupuolella, jolloin ensi-iltaan tulivat Tapio Suomisen *Täältä tullaan, elämää!* (1980) seurannut *Syökyskierre* (Tapio Suominen, 1981) sekä *Ajolähtö* (Mikko Niskanen, 1982) ja *Jon* (Jaakko Pyhälä, 1983). Ne käsittelevät nuoren miehen elämää yhteiskunnan rakennemuutoksessa aikana, joka on autioittanut maaseudun ja jolloin työttömyysprosentti niin korkealla, että nuoret hakeutuvat miltei pakosta töihin Ruotsiin tai Norjaan.

Maa- ja metsätalous työllisti 46% suomalaisista vuonna 1950, mutta enää 12% vuonna 1979. Maasta muuttaneista huomattava osa lähti 1960–1970-luvuilla juuri alkutuotantoa harjoittaneista kodeista, jotka pystyivät tarjoamaan toimeentulon vain osalle lapsista. (Laakkonen 2009, 209.) Näin kävi esimerkiksi *Ajolähdön* kuvaamassa tarinassa. (Tarkastelen *Ajolähdön* lopetusta myöhemmin tässä luvussa.) 1980-luvun alun maastamuuttoon verrattuna 1960-luvun alun *Jengin* maassamuuton syyksi maalta kaupunkiin esitetään toinen: *Jengissäkin* uudesta paikasta (kaupungista) haetaan työtä, mutta erityisesti helpompaa työtä sekä viihdettä (tanssipaikkoja ja baareja) sen vastapainoksi. *Ajolähtö* ja *Jengi* tehtiin erilaisessa työmarkkinatilanteessa. Siitä huolimatta tai juuri siksi *Jengi* tuntuu moittivan kaupunkiin lähteviä perheen ja jatkuvuuden rikkomisesta ja vanhempien hylkäämisestä toisin kuin *Ajolähtö*.

Tielle lähettäjänsä voi elokuvassa lisäksi toimia esimerkiksi jännityksen hakeminen (*Nina ja Erik*, 1960) tai vain ajan kuluttaminen (*Nuruus vauhdissa*, 1961; *Jengi*, 1963). On myös elokuvia, joissa

viivytetään pitkään tietoa siitä, miksi tielle on lähdetty. Tällainen on esimerkiksi suoraan liikkuvan auton kyydistä alkava *Muurahaispolku* (Aito Mäkinen & Virke Lehtinen, 1970), jossa Jari vasta elokuvan loppupuolella kertoo, miksi hän on matkaan lähtenyt: ”Meil oli riitaa isän kanssa. Koulu meni päin helvettä.”

Road-elokuvassa kulkemisen tulkitsemiseen vastustavaksi liittyy lähettäjistä riippumatta oleellisesti se, onko henkilöllä liikkeelle lähtiessään päämäärä vai ei. Vastustamisessa on yleisesti ottaen päämääränä päästä irti rajoittaviksi koettavista sidoksista. Tällöin liike itsessään voi olla päämäärä, sillä sen tarjoaman vapauden ja hallinnan tunteen takia se näyttäytyy kritiikkinä sitä alistavaa ja rajoittavaa kulttuuria ja järjestystä kohtaan, josta pakoon on lähdetty (vrt. Laderman 2002, 51–54). Se, että liike itsessään on päämäärä, tarkoittaa sitä, että matkan päässä ei nähdä olevan mitään saavuttamisen arvoista eikä siten myöskään mitään ratkaisevaa. Liike päämääränä on kuitenkin positiivinen siksi, että se viittaa myös mahdollisuuksien avautumiseen ja vapauteen.

Road-elokuvan henkilöllä voi tietenkin matkaan lähtiessään olla myös jokin muu päämäärä kuin pelkkä irtaantumiseen liittyvä liike ja vauhti. *Lasisydämen* (1959) lasitaiteilija yrittää arjen rutiineistaan vapautumalla päästä eroon stressistä ja saavuttaa kadottamansa taiteellisen luovuuden. *Kesäkapinan* (1970) nuoret lähestyvät matkallaan kriittisesti kysymystä siitä, mitä on suomalainen onni ja tarkemmin sitä, miten onni on sidottu rahaan, kuluttamiseen ja omistamiseen. Elokuvan monien kerronnallisten välitekstein joukossa kuvaan ilmestyy neljä kertaa elokuvan aikana toteamus ”Suomalaista onnea etsimässä”. Elokuvassa *Jon* (1983) päähenkilö Jon (Kari Väänänen) matkustaa Norjaan töihin kalatehtaalle. *Leningrad Cowboys Go Americassa* (1989) orkesteri lähtee ”jostakin tundralta” Amerikkaan keikkailemaan. *Hiekkamorsiamessa* (1998) Mervi (Maria Järvenhelmi) ajaa pohjoiseen armeijassa olevan poikaystävänsä ja töissä olevan isänsä luokse.

Vaikka tielle lähtijällä olisi päämäärä, niin tiettyyn päämäärään pyrkiminen ei kuitenkaan tavallisesti ole yhtä voimallista kuin road-elokuvaa parodioivan *Calamari Unionin* (Aki Kaurismäki, 1985)

miesjoukon yrityksessä päästä Helsingissä Kallion kaupunginosasta paremmin toimeentulevien Eiraan. Päämäärät ovatkin siinä mielessä vain henkilöt liikkeelle lähettäviä voimia, että elokuvan lopputarkoituksessa ne saattavat olla aivan toissijaisia ja osoittautua valheellisiksi tai ainakin kyseenalaisiksi. Road-elokuvassa kulkija voi toki saavuttaa väliaikaisen päämäärän, mutta se ei ratkaise mitään. Väliaikaisen päämäärän saavuttamisen jälkeen ajamisella on taipumus muuttua päämäärättömäksi, kuten *Mombasassa*, jossa ajellaan sinne tänne ennen kuin Jusa kuolee.

Road-elokuvan päämäärättömässä ajelussa on tavallista, että esitetty tarina jää tietoisella tavalla avoimeksi. Avoimuus tarkoittaa tässä sitä, että katsojalle ei anneta kaikkea valmiina, vaan häneltä odotetaan aktiivista tulkintaa – usein suhteessa elokuvan tekohetken todellisuuteen. Kun elokuva päättyy suljettuun loppuun, sen tarina suljetaan selvästi myös kerronnan diskurssin tasolla. Suljetun lopun diskursiivisesti vahvistettava logiikka tarkoittaa sitä, että elokuvan osoitetaan selvästi loppuvan stabiiliin tilaan, jossa tarinan esittämä sosiaalinen järjestys on myös elokuvan muodon tasolla viety ratkaisuun (Neupert 1995, 35–36.) Tällainen diskursiivinen konventio on esimerkiksi pääparin suudelma lähikuvassa (esim. *Tyttö ja hattu*) tai korkeuksiin nouseva, henkilöistä etäännyvä kamera (esim. *Hiekkamorsian*), joka sulkee kertovan diskurssin. Debordin (2003a, 29) toteamus elokuvasta pelkkänä “tydyttävien tuotteiden tuottamisena” voisi viitata suoraan lopun tasapainon, eheyden ja diskursiivisten fragmenttien synnyttämään tunteeseen kokonaisuudesta.

Elokuvan lopussa esitettävä stabiilius on vastakkaista sattumalle ja vaihtoehtoisuudelle, joka vallitsee ympäröivässä maailmassa (vrt. Debord 2003a, 34). Koska road-elokuvat jäävät usein avoimeksi ja vastustavat tai ainakin kommentoivat elokuvan konstruktivisuutta, elokuvaa spektaakkelinä, niiden suhde Debordin vaatimaan spektaakkelin nurinkääntävään kritiikkiin on kiinnostava, mahdollisesti jopa ilmeinen. Siirryn seuraavaksi tarkastelemaan diskursiivisia keinoja, jotka vastustavaksi tulkittavan sisällön kanssa voivat yhdessä tuottaa ylijäämää, tehdä road-elokuvan lopusta

monitulkintaisen ja siten haastaa speaktaakkelin dominanssia sen omin keinoin.

Metatason avoimuus

Speaktaakkelin yhteiskunnan totaalisuuden perusta on kuva, mutta median ominaisuutena speaktaakkeli on jatkuvaa ylijäämätuotantoa, joka jäsentää ja kontrolloi kommunikaatiota (Debord 1990, 6–7).¹⁸⁷ Näin ajateltuna elokuva on yksi speaktaakkelin erottamiseen perustuvan kontrollin instrumentti, joka tarjoaa ihailun kohteeksi etukäteen tehtyjä kokonaisuuksia ja ratkaisuja. Road-elokuvatkin ovat rakennettuja fragmenttien koosteita, mutta oman katseensa tiedostavina niiden kerronnan diskurssi tuottaa järjestystä häiritsevää ylijäämää. Siksi niiden voi monesti väittää vastustavan speaktaakkelin tyranniaa.

Speaktaakkelin vastustamista osoittaa road-elokuvan sisällössä irtaantuminen, yhteisöstä pois lähteminen. Speaktaakkelin tyranniasta kertoo erityisesti se, mitä irtaantuneelle henkilölle elokuvan lopussa tapahtuu. Elokuvan lopussa kerronnan diskurssi on merkittävässä asemassa, sillä erityisesti road-elokuvan loppu tuntuu tarjoutuvan tulkittavaksi fiktion metatasolla. Patricia Waugh (1984, 2) määrittelee *metafiktion* fiktiiviseksi teokseksi, joka tietoisesti ja systemaattisesti viittaa omaan välineluonteeseensa nostaakseen esiin kysymyksen fiktion ja todellisuuden välisestä suhteesta.

Metafiktiiivisiä elementtejä, jotka tekevät katsojan tietoiseksi elokuvan konstruoituneisuudesta ja omasta katsojuudestaan, voi elokuvassa käyttää moneen tarkoitukseen. Ne voivat olla keino humoristiseen leikkiin, kuten elokuvassa *Tyttö ja hattu*, jossa Mirja luulee ensin Esko Salmisen esittämää Ilmaria Esko Salmiseksi, koska miehet ovat niin samannäköisiä. Oleellista kerronnan kannalta on se, että metafiktiivisyydellä elokuvan tekijä voi eksplisiitisti osoittaa olevansa tietoinen siitä, että hänen tekemänsä elokuva on fiktion ja ”todellisuuden” suhteella leikkivä konstruktio. Elokuvallisen leikin avulla voi samassa sekä uudelleenarvioida perin-

teisiä tapoja tehdä elokuvaa että vapautua vakiintuneista malleista (vrt. Waugh 1984, 36).

Metafiktiivisesti häilyviä voivat road-elokuvassa olla sellaisetkin suljetulta tuntuvat loppuratkaisut, joissa normatiiviseksi konstruoitu heteropari saa toisensa, sillä niissä loppuratkaisu voi hyvinkin selvästi olla vain pakonomainen refleksiivinen performanssi (Morris 2003, 27–28), kuten *Lasisydämässä* ja jopa edellä käsitellyssä elokuvassa *Tyttö ja hattu*. Tällaisissa omaa luonnettaan kommentoivissa lopuissa ”lopun tunnun” kieltää se, että kerronnassa painotetaan elokuvan olevan nimenomaan keinotekoinen konstruktio (vrt. Waugh 1984, 81–82). Elokuva voi tässä mielessä aina tarkastella speaktaakkelinä, joka on rakennettu metonymiseksi tyypistään ja tiivistäen jostakin näkökulmasta.

Metatason lopuilla on erilaisia funktioita, ja ne voivat viitata omaan luonteeseensa sekä eksplisiittisesti että implisiittisesti. Loppu voi kommentoida onnellisen lopun hyperkoodattua konventiota esittämällä keinotekoiselta tuntuvan sulkeuman, jollainen on esimerkiksi jatkuvuutta pakonomaisesti korostava *Jengin* loppu. Siinä Eeva (Tarja Nurmi) palaa pienen lapsen kanssa kaupungista maalle lapsen kuolleen isän vanhempien luokse. *Jengin* esittämä lopun käänne tuntuu jatkuvuutta tuputtavassa agraarisessa ”onnellisuudessaan” päälle liimatulta, pakotetun absurdilta ja ideologiselta puheaktilta. Tällaista loppua nimitän pseudosulkeumaksi (vrt. Neupert 1995, 72). Tämänkaltaiselle sulkeumalle on syynsä, jotka *Jengin* yhteydessä löytyvät elokuvan tekoajan elokuvateollisuuden ahdingosta. (*Jengistä* aikansa tuotteena ks. Römpötti 2009.)

Tulkinnallinen metatase vaikuttaa siihen, että road-elokuvaan voi joskus ajatella kaksi ideologisesti eri tavalla latautunutta loppua, joista toinen on juonen loppuratkaisu ja toinen kerronnan diskurssin loppu. Esimerkiksi *Lasisydän* tarjoaa epiloginsa takia kaksi erillistä loppua, joista toinen on rakkausjuonen onnellinen loppu ja toinen miehen vapauden onneton loppu. Useimmiten kahden erilaisen lopun mahdollisuus ei kuitenkaan ole yhtä selvä.

Kerronnallista ylijäämää ja monitulkintaisuutta voi elokuvassa osoittaa monin keinoin. Tarkastelemissani road-elokuvissa kiinnos-

tavia ovat erityisesti kolme kerronnallisen sulkeuman, konstruoidun eheyden ja siten speaktaakkelin tyrannian kyseenalaistavaa piirrettä. Ensimmäisessä tapauksessa elokuvan päähenkilö tai hänelle tärkeä henkilö kuolee. Toinen, kuolemaa voimakkaampi kerronnallinen efekti syntyy silloin, kun henkilö elokuvan lopussa rikkoo kuvan ja katsojan maailman välisen eron kääntämällä brechtilläisesti katseensa suoraan kameraan. Kolmanneksi elokuva voi päättyä pysäytyskuvaan, joka jättää lopun avoimeksi, vaikka ratkaisu selvältä tuntuisikin. Pysäytyskuva on funktioltaan läheinen kameraan katsomisen kanssa, mutta teknologisesti kuvan pysäyttämisen efekti poikkeaa siitä. Kaikkien kolmen tapauksen synnyttämiin merkityksiin saattaa oleellisesti vaikuttaa musiikki varsinkin silloin, kun kuva ja musiikki ovat jollain lailla ristiriidassa keskenään. Tällöin lopun musiikki tuntuu kommentoivan kuvaa ja elokuvan loppuun johtaneiden tapahtumien merkitystä.

Seuraavaksi käsittelen mainittuja lopetustapoja. Koska niillä on kaikilla mahdollisuus synnyttää ylijäämää, kysymyksiä ja aukollisuutta, niiden voi kaikkien herättävinä nähdä kritisoivan speaktaakkelia ja rakenteita, joiden kehystämänä pääomaelokuva on opettanut meidät näkemään maailman. Tarkasteltavat lopetuskeinot ovat tulkittavissa metafiktiivisiksi. Voikin väittää, että modernin road-elokuvan loppu on vallan ja vallattomuuden neuvottelijana aina jossain määrin metafiktiivinen, ja siksi sitä kannattaa tulkita suhteessa elokuvan tekohetken yhteiskuntaan. Metafiktiivisyyteen liittyy usein huumori, mutta road-elokuvissa näin on harvoin, sillä niissä oleellista on se, miten metafiktiivisyyttä käytetään elokuvan perinteisten kerrontatapojen uudelleen arviointiin sekä se, mikä vaikutus keinoilla on katsojan yhteiskunnallisen ajattelun herättäjänä.

Speaktaakkelin perustavaa erottamista kritisoivassa elokuvasaan *Critique of Separation* Debord (2003a, 39) vaatii, että taiteessa “kaikki pitää arvioida uudelleen”. Hän ei tyydy muodolliseen uudistamiseen, vaan vaatii arvioinnin koskevan myös sisältöä. Kaikkein äärimmäisin uudelleenarviointi tarinassa on henkilön kuoleminen, varsinkin jos kuoleva henkilö on sellainen, johon katsoja on identifioitunut. Kuolema road-elokuvan loppuratkaisuna tai

sen osana onkin paitsi amerikkalaisessa niin myös eurooppalaisessa road-elokuvassa yhtä konventionaalinen ja odotuksenmukainen kuin suudelma tai lopullinen hyvän ja pahan välienselvittely klassisessa genre-elokuvassa.

Road-elokuvan voi toistuvasti kuolemaan päättyvänä ajatella pönkittävän jatkuvuutta samaan tapaan kuin muidenkin genrejen elokuvissa. Esimerkiksi rikollisen, yhteiskuntajärjestyksen vastaisesti toimivan tai ajattelevan tai vain yhteiskunnasta irrallaan liikkuvan henkilön kuoleman voi jatkuvuuden näkökulmasta nähdä onnellisena loppuna. Aivan näin yksinkertainen asia ei kuitenkaan ole, sillä tulkintaan vaikuttaa myös se, millaisesta kuolemasta on kyse. Elokuvan loppuratkaisun mahdollisten merkitysten kannalta ei ole sama, kuoleeko henkilö auto-onnettomuudessa, kuten käy esimerkiksi elokuvissa *Syöksykierre* (Tapio Suominen, 1981) ja *Leijat Helsingin yllä* (Peter Lindholm, 2001), vai tekeekö hän itsemurhan, kuten käy esimerkiksi *Ajolähdössä* (Mikko Niskanen, 1982) ja *Hymypojassa* (Jukka-Pekka Siili, 2003).

Vaikka elokuvan tarinassa olisikin kyse yksilöllisestä murhenäytelmästä, itsemurhan voi kenties voimakkaammin tulkita suhteessa yhteiskunnan kehityksen juonteisiin, koska kyse on henkilön ”omasta” valinnasta. Vaikka kuolemassa on kyse konventiossa, jossa laajasti ajatellen yhteiskunta pysäyttää väkivalloin sitä paenneen yksilön, niin lopussa kuoleman voi kuitenkin ajatella klassisista genreistä poikkeavana toistuvana loppuratkaisuna täyttävän Debordin (2003a, 37) epätäydellisen kommunikaation vaatimuksen. Konventionaalistuneena ja siten odotuksenmukaisena kuoleman voi tarinan ratkaisuna nähdä kuitenkin myös klassisen konventionaalisuuden pönkittäjänä.

Eurooppalaisessa taide-elokuvassa muodostui 1940-luvun lopun italialaisesta neorealismista lähtien konventioksi monitulkintaisuus, jota on pidetty todellisempänä kuin huoliteltua ja odotuksenmukaista Hollywood-elokuvaa (Thompsonin 1988, 228). Selvien merkitysten karkaamisen voi tulkita koherentin speaktaakkelielokuvan rikkomiseksi, mutta jos esimerkiksi monitulkintaisuutta synnyttävä kerroman aukollisuus muodostuu toistuvaksi rakennepiirteeksi, siitä

voi tulla yhtä lailla dogmaattinen konventio kuin jatkuvuusleikkauksesta. Niinpä myös episodimaista kerrontaa suosivan road-elokuvan voi esittää konventionaalistuneen seuraavaan aristoteliseen kaa-vaan: *alku* (irtaantuminen), *keskiosa* (tapahtumat tien välitilassa) ja *loppu* (uudelleen integroituminen yhteiskuntaan tai kuolema).

Rakenteen konventionaalisuudesta huolimatta road-elokuvalla on taipumus tarjota katsojalleen diskursiivista ylijäämää. Hyvä esimerkki on *Bonnie ja Clyden* (Arthur Penn, 1967) loppu, jota analysoin pitkähkösti siksi, että se on merkittävä referenssielokuva road-elokuvien loppujen kuolemien taustalla. *Bonnie ja Clyden* lopussa nuoret pankkiryöstäjätappajat päästetään päiviltä spehtaakkelimaisessa, hidastuksin tehostetussa montaasijaksossa, jossa miesjoukko rei'ittää heidät luodeilla tien varressa olevan pusikon suojasta. Päähenkilöiden mahdolliseen kuolemaan ei elokuvassa aiemmin viitata. Kuolema siis tulee yllättäen, sillä koko elokuvan ajan Bonnie ja Clyde tuntuvat selviytyvän tiukoistakin paikoista. Elokuvan kerronnallinen diskurssi takaa, että heidän voi tulkita selviytyvän myös loppukohtauksen verilöylystä.

Tulituksen päätyttyä miehet astelevat uhriensa luokse. Katsojalle uhreja ei enää kuitenkaan näytetä. Kamera kuvaa Bonniea ja Clydea katsovaa miesjoukkoa luotien rei'ittämän auton ikkunan läpi auton näkökulmasta. Auton edessä seisovat miehet tuntuvat katsovan autoa silmästä silmään. Koska road-elokuvan yhden peruspiirteen mukaan kulkijat identifioituvat välineeseen, jolla he matkkaavat, loppukuvassa ei tarvitse näyttää ruumiita, sillä vielä tulituksen jälkeenkin haavoittunut mutta elossa oleva auto jatkaa Bonnien ja Clyden elämää. Näin auton voi tulkita jopa ihmisen ja koneen ruumiilliseksi, mutta myös henkiseksi osaksi (vrt. Laderman 2002, 59; ks. myös Sihvonen 2001, 79). Elokuvan viimeinen kuva heroisoi kapinalliset nuoret ikuisesti eläviksi, mutta samalla myös esittää heroisoinnin auton katseeksi etäännytettyinä. Etäännyttämissen tulkinta heroisoinniksi on mahdollista aiemmin nähdyn esteettisesti spektakelisoituneen kuoleman takia.

Esteettinen spektakelisointi viittaa klassisen Hollywoodin perinteeseen, mutta elokuvan muusta esteettisestä linjasta poikkeavana

sen merkitys on erityisen painava: montaasijakson hidastuksessa perinne hyökkää yhteiskuntajärjestystä vastustavan elämäntavan kimppuun ja eliminoi sen. Yhteiskunnallisen kommentin kannalta loppukuvassa on oleellista myös nuorta, liikkeeseen perustuvaa vapaata sukupolvea edustavan auton ja yhdenmukaistavaa perinnettä edustavan miesjoukon katseen kohtaaminen. Katse painottaa varoitusta, joka voidaan toistaa, jos yhteiskunnan sääntöjä ja rajoja ei noudateta. Tarinan tasolla on kyse klassisen Hollywoodin konventiosta ja opetuksesta, jonka mukaan rikollisten täytyy saada rangaistus, jotta yhteiskunta palaisi tasapainotilaan. Kerronnan tasolla merkittävintä ei ole nuorten rikollisuus, vaan liikkuminen ja siitä johtuva vapauden ihannointi. *Bonnie ja Clyden* hidastuksin ajallisesti pidennettyä teurastusta onkin useasti tulkittu juuri vapaan elämäntavan uhraukseksi kapitalismin ja konservatismin alttarilla (esim. Laderman 2002, 64; Bryan 1999, 45; Hietala 1996, 240).

Bonnie ja Clyden loppu on esimerkki siitä, miten ”spektaakkeleli jakaa maailman kahteen osaan, joista ylempi on se, jota esitetään maailmalle sen itsensä representaationa” (Debord 2005, § 29). Klassisen elokuvan katsomistilanne on paraatiesimerkki spektaakkelista, jossa esimerkiksi elokuvakerronnan ”ei saa katsoa suoraan kameraan” -säännön mukaan erotetaan toisistaan esitettävä maailma sekä esitystä katsovan katsojan maailma. Eron vuoksi kuolema road-elokuvan tarinan ratkaisuna ei yksin toimi spektaakkelin kritiikkinä. Sen sijaan kritiikin tasolle voi viedä jokin kerronnan diskurssin metafiktiivinen elementti, jollainen on esimerkiksi silmiinpistävä kameran liike, kuten *Bonnie ja Clydessa*, jossa kamera ikään kuin vetäytyy suojaan miesten katseilta auton taakse.

Näin esimerkiksi kuolema on odotuksenmukainen tapa päättää road-elokuva, mutta sitä voi elämän päättävänä tapahtumana käyttää myös spektaakkelin kritisoimiseen. Katie Millsin (1997, 323) mukaan kuolema on niin merkittävä osa klassisen elokuvan kerronnan normistoa vastustavaa road-elokuvaa, että henkilöiden jättäminen eloon saattaa jopa näyttää kuolemaa radikaalimmalta. Näin on paitsi siksi, että päämaielokuvan kuolemaloppujen toistaminen on tehnyt kuolemasta road-elokuvassa ”normaalin”, niin myös siksi,

että yhteiskuntajärjestyksen odotusten vastaisesti toimivan ihmisen on maksettava teoistaan – jos ei muuten niin kuolemalla. Varsinkin silloin, kun henkilöt määrittyvät joidenkin piirteidensä kautta yhteiskunnan marginaaliin tai toimivat selvästi yhteiskuntaa vastustavasti, heidän eloonjäämisensä elokuvan lopussa voi tuntua paljon kuolemaa tehokkaammalta ja radikaalimmalta ratkaisulta. (Ibid., 308.)

Konvention hylkäämällä voi myös kritisoida systeemiä, jota elokuvan henkilöt (ja elokuvantekijät) eivät halua noudattaa. Niinpä, jos speaktaakkeli tuudittaa meidät uneen, jonka vartija se itse on, kuten Debord (2005, § 21) esittää, elokuvan henkilön kuolema saattaisi ainakin hetkellisesti tehdä katsojan tietoiseksi elokuvan speaktaakkelin rakenteellisista säännöistä ja kenties jopa sääntöjen ja odotusten vaikutuksesta omaan elämään. Road-elokuvan loppu voikin konstruoituna tilanteena muistuttaa siitä, että rikkomalla katsojan identifioitumisen sankariin hänet voidaan herättää ”huomaamaan kykynsä tehdä vallankumous omassa elämässään” (Debord 1981d, 25). Kuolemalla elokuva osoittaa tien pään, jonka merkityksen painottamiseen on olemassa myös muita, vähemmän fataaleja keinoja.

Katse kameraan

Kenties kaikkein selvin speaktaakkelia häiritsevä elementti on henkilön suoraan kameraan osoitettu katse. Varsinkin elokuvan viimeisessä kohtauksessa – ja vielä erityisesti viimeisessä otoksessa – katse rikkoo hetkellisesti speaktaakkelin eristämisen perustan, kun elokuvan henkilö yllättäen kutsuu katsojaa seuraansa aiemmasta diskurssista poikkeavalla kuvalla. Efektiä voidaan tehostaa vielä lähikuvalla ja pysäytyskuvalla sekä musiikilla. Speaktaakkelin jatkuvuuden näin rikkoutuessa elokuvan suunta muuttuu, kun se kääntyy katsomaan katsojaa. Tällöin käänne monologisuudesta kasvokkaiseen dialogiin esittää elokuvan lopussa katsojalle tulkinnan vaatimuksen, johon voi pyrkiä vastaamaan esimerkiksi suhteessa elokuvan tekohetken yhteiskuntaan tai elokuvan historiaan.



Katseen kääntäminen kameraan on tyypillistä metafiktiivisenä pidetyille taide-elokuvalle,¹⁸⁸ mutta aineistoni road-elokuvien lopussa se on niin yleinen, koko tutkimusajanjakson halkova, että sitä voi pitää yhtenä kritiikin ja vastustuksen merkitsemisen konventiona. Aineistoni 24 road-elokuvasta henkilö katsoo lopussa kameraan peräti kahdeksassa niin, että katseen voi tulkita jotain vastustavaksi tai kyseenalaistavaksi. Elokuvat ovat *Lasisydän* (1959), *Autotytöt* (1960), *Kesäkapina* (1970), *Muurahaispolku* (1970), *Narrien illat* (1970), *Ajolähtö* (1982), *Arvottomat* (1982), *Neitoperho* (1997). Näiden lisäksi aineistoni tiekuvaelokuvista kameraan suunnattuun katseeseen päättyvät *Iskelmäprinssi* (1991), *Klassikko* (2001) ja *Minä ja Morrison* (2002).

Katseiden funktiot vaihtelevat, mutta metafiktiivisinä, rajojensa yli työntyvinä, ne kutsuvat katsojan tulkitsemaan kuvaa suhteessa elokuvan ulkopuolisen maailman kehyksiin. Elokuvista *Muurahaispolku* ja *Neitoperho* päättyvät katseeseen, joka kerronnan diskurssin keinona muistuttaa pysäytyskuvaa. Siksi käsittelen niitä vasta seuraavan, pysäytyskuvaa tarkastelevan alaotsikon alla.

Ennen pysäytyskuvaa tarkastelen kameraan katsomisen esimerkkeinä 1950- ja 1960-luvun vaihteen elokuvaa *Autotytöt* (1960) sekä toisiinsa verraten samana vuonna ensi-iltaan tulleita elokuvia *Ajolähtö* (1982) ja *Arvottomat* (1982). On kiinnostavaa, että samaan aikaan kameraan suunnattuun katseeseen päättyy useampi elokuva: 1950- ja 1960-luvun vaihteessa kaksi, vuonna 1970 kolme ja vuonna 1982 kaksi. Näin katse tuntuu suhteessa aikalaiskontekstiin entistä painavammalta.

Yhden klassisen kerronnan konvention mukaan näyttelijä ei saa katsoa suoraan kameraan, mikä tarkoittaa sitä, että näyttelijä ei saa luoda katsekontaktia elokuvan katsojan kanssa, koska silloin

Kuvat 87–93 (ks. ed. sivu). Kameraan suunnattuun katseeseen päättyvät road-elokuvat.¹⁸⁹ *Lasisydän* (1959), *Autotytöt* (1960), *Narrien illat* (1970), *Ajolähtö* (1982), *Arvottomat* (1982), *Neitoperho* (1997) ja *Kesäkapina* (1970).

katoaa mahdollinen illuusio siitä, että katsoja katsoo todellisuutta (esim. Bordwell 1985b, 7). Elokuvan henkilön katse suoraan kameraan ja siten myös suoraan elokuvan katsojaan rikkoo elokuvan spektakulaarisen teknologian perustan, sillä näin elokuva kieltäytyy hetkellisesti lujittamasta ”yksinäisten massojen” eristäytyneisyyttä (vrt. Debord 2005, § 28).

Francesco Casettin (1998, 17) mukaan elokuvan henkilön suora katse kameraan vaatii katsojalta huomiota intensiivisemmin kuin esimerkiksi väliotsikko tai kuvarajauksen ulkopuolinen ääni. Näin on erityisesti silloin, kun keinon tulkitsee ideologiseksi kutsuksi. Konventioiden hallitsemassa ilmaisussa kameraan katsominen on tehokas keino herättää hämmennystä ja epävarmuutta muuttamalla katseen suunta niin, että tuntuu siltä kuin elokuva katsoisikin katsojaa. Katseen kääntäminen kameraan on elokuvan alkutekstien tapaan hetki, jolloin kortit asetetaan pöydälle niille, jotka haluavat pelata (ibid., 44). Yksi tällainen esimerkki on aiemmin tarkastelun kohteena ollut *Lasisydämen* epilogi, jossa tulkintakutsua painottaa kulkurin suoraan katsojalle silmästä silmään osoitettu elokuvan päättävä väite: ”Joo, se on sellainen luonne!” *Lasisydämen* loppu ei varmastikaan ollut mikään malli, mutta samaan tapaan monitulkintaisuuden avaavaan katseeseen on päättynyt sen jälkeen seitsemän muuta suomalaista road-elokuvaa.

Elokuvan lopussa katse kameraan voi olla metafiktiivinen varmistus siitä, että elokuvaa pitää tai olisi pitänyt katsoa parodiana tai ainakin jonkinlaisena konstruoituna kommenttina tai leikkinä. Näin on *Lasisydämessä* ja esimerkiksi Suomen 1960-luvun alun kansainvälistymistä ja kulttuurin spektakelisoitumista kuvaavassa *Iskelmäprinssissä* (Juha Tapaninen, 1991). Sen tarinan päätteeksi, kerronnasta irrallisessa otoksessa, ”Ranskan mösjöö” Zagatti (Eeki Mantere) iskee yllättäen hymyillen kameralle silmää lähikuvassa, jonka kesto on alle sekunnin. Silmäniskun voi tulkita kommentoivan nähtyä tarinaa, jolloin se tarkoittaisi sitä, että Zagatti on lopulta onnistunut taivuttamaan rakkauden ja mallinuran välissä taistelevan Sinin (Saija Hakola) lähtemään malliksi Pariisiin. Näin tulkiten rakkaustarina, joka elokuvassa näytti vievän voiton henkilöiden

muista pyrkimyksistä, ei kokonaisuudessaan olisi sittenkään onnellinen, sillä kansainvälistymisen, rahan ja maineen speaktaakkeli jää tärkeämmäksi kuin rakkaus. Elokuva ei voi sanoa ajankohtaiseksi ilman väkinäistä tulkintaa, vaan pääasiassa metafiktiiviseksi nostalgiamatkaksi kolmen kymmenen vuoden taakse, johon vie muun muassa kepeän värielokuvan tarinaan sisällytetty mustavalkoinen arkistomateriaali.

Lopun kameraan suunnattu katse ei suinkaan aina ole leikkisä. Vastakkaisia tapauksia ovatkin ne, joissa on pikemminkin leikki kaukana. Mielenkiintoinen esimerkki on riippumattomana työskennelleen Maunu Kurkvaaran elokuva *Autotytöt*, joka on kuvaus kuorma-autojen kyytiin liftaavista tytöistä. *Autotytöistä* tekee vakavasti otettavan ajankohtaisuus. Se ei kuitenkaan tehnyt kriitikoiden suhtautumista *Autotyttöihin* positiiviseksi.

Autotyttöjen lopussa pakettiauto, jonka kyytiin Ritva (Ritva Vepsä) on liftannut, tuo hänet kotitielle. Ritva lähtee kävelemään kotitaloa kohti, jolloin taustalla alkaa soida Lasse Liemolan esittämä ”Vaivaton tie”. Alla oleva taulukko (taulukko 3) osoittaa, kuinka painava merkitys musiikilla voi elokuvan lopun tulkinnessa olla.

KUVA	MUSIIKKI
1) Kävelee kotitaloa kohti (KK)	”Matkaan lähden ja yksin kuljen vain. Jalat nopeaan...”
2) Katsoo kotitaloa (LK)	...käy, ei tietä kosketa lain. Vaivaton tie...
Kääntää katseen tien suuntaan (LK)	...luokses vie.”
Lähtee talosta pois päin. (KK) Taustalla näkyy tie. Nojaa postilaatikkoon.	”Niin on malttamaton, kun armain odottaa. Ei oo mulla taakkaa...”
Nojaa postilaatikkoon (KK)	...ketään ei seurainin.”
3) Katsoo alaspäin. Nostaa katseensa kohti kotitaloa. (PK)	”Mä mukanain kannan unelmia vain, rakkauttain, ei paina ne laisinkaan. Pian matka päättyy ja sinut nähdä saan. Silloin vannon, en koskaan taas lähde matkaamaan.”
4) Kasvot (ELK) <i>Autotytöt</i> -kuva s. 354. Häilytyks mustaan kuvaan.	”Vaivaton tie luokses vie.” Musiikki muuttuu kitaran näppäilyksi.

Taulukko 3. *Autotytöt* (1961). Kuvan ja musiikin suhde elokuvan lopussa.

Road-elokuvassa järjestyksestä irrallaan olleen tai sen sääntöjä vastaan toimineen katse kameraan voi olla väite tai kysymys, mutta se voi olla myös pyyntö suhtautua katseen henkilöön ja hänen häilyvään käytökseensä myötätuntoisesti. Näin tuntuisi olevan *Autotyttöissä*, jonka loppuun rakennetaan melankolinen tunnelma. Ei-diegeettisen musiikin ja lopun otosten rytmitys kuvaavat voimakkaasti sitä, että tien päältä kotiin palannut tyttö ei tiedä, missä hänen olisi hyvä olla. Laulun viimeinen säe ”Vaivaton tie luokses vie” rakentaa erikoislähikuvassa nähtävien kasvojen kanssa ristiriidan, jolle ei ole varmaa vastausta. Emme tiedä, mitä Ritva aikoo tulevaisuudessa tehdä. Emme edes tiedä, aikooko hän mennä kotiin vai lähteä takaisin tielle.

Autotyöt, jossa tie ei ole ”vaivaton”, vaikka se olisi kotitie, kytkeytyy tekoajan todellisuuteen *Lasisydäntä* suuremmin – jopa niin, että sitä syytettiin tyttöjen olemassa olevaa liftausongelmaa kuvaavana kritiikeissä skandaalihakuseksi. Paula Talaskivi kirjoittaa *Helsingin Sanomissa* (8.10.1960): ”[E]i ole helppo uskoa, että tämän työn pohjana olisi juuri muu kuin halu ja varmuus ansaita paljon kohuttujen sensaatioasioitten kustannuksella.” Hän kysyy vielä värikkäästi: ”Miksi taiteellisiksi pyrittäessä pöyhitään ja levitellään löyhkää?” *Kansan Uutisissa* (12.10.1960) nimimerkki Leikkaaja (Martti Savo) arvostelee *Autotyttöjen* saamaa kohtelua kytke-mällä sen laajempaan keskusteluun suomalaisen elokuvateollisuuden sääntelystä ja elokuvan todellisuussuhteesta:

Varsinaiset elokuvantekijämme, kirjailijat ja ohjaajat, ovat tulleet siinä määrin kilteiksi ja ”vallitsevien olosuhteiden” vaatimusten toteuttajiksi, ettei heitä kohta voi enää taiteilijoiksi sanoakaan. Jos näissä oloissa arvostelukin alkaa moittia elokuvien tekijöitä pienimmästä yrityksestä esittää valkokankaalla jotain muuta kuin aneemisten poliisikomisaroiden erehdyksiä, on kotimaisen elokuvan tila toivoton.

On kiinnostavaa, että ilmauksella ”varsinaiset elokuvantekijämme” Savo viittaa myös kirjailijoihin. Jörn Donner (1961, 39–42) moittii elokuvateollisuutta siitä, että sen piirissä kirjallisten teosten ”epäfilmaattisuuden” syyttämällä on osin pyritty sysäämään suomalaisen elokuvan ahdingon syyt teollisuuden itsensä ulkopuolelle.

Elokuva-Aitassa (20/1960, 28) Valma Kivitie yrittääkin pehmentää kriittisyyttään juuri omaan tekohetkeen osallistumisesta: ”Se myönnettäköön Kurkvaaran eduksi, että hän tarttuu ajan ongelmiin ja yrittää ratkaista niitä. Mutta yritys jää vain epäkohdan esittelyksi, sen korjaamiseen hän ei pysty antamaan edes vihjettä.”

Vaikka ”vihjeen” antaminen epäkohdan korjaamiseen ei kenties edes ollut Kurkvaaran tarkoitus, niin elokuvan viimeiseksi kuvaksi jäävä katse onnistuu kuitenkin kertomaan siitä selittämättömyydestä ja vaikeudesta, jossa nuori, ja tässä tyttö, joutuu elämään. Road-elokuvalla ominaiseen tapaan *Autotytöt* osoittaa, että tien päällä ei liftaamallaakaan ”löydä itseään”. Tie saattaa tarjota vapautumisen tunteen, mutta *Autotytöissä* vain pienin pilkahduksin. Jo lähtökohalta, että tytöt maksavat ”vapaamatkoistaan” makaamalla kuorma-autoa ajavien miesten kanssa, tekee tytöistä alistettuja. Tie ei siis tytölle ole vapauden arena. Voi olla, että juuri tämän Ritva ymmärtää elokuvan loppukohtauksessa. Ja kun tie ei road-elokuvan totuttuun tapaan lopulta mahdollistakaan irtaantumista eikä kotiinkaan taida olla menemistä, Ritva jää elokuvan lopussa mentaaliseen, kysymyksiä herättävään tien ja kodin väliseen tilaan.¹⁹⁰ Loppu muistuttaakin paljon elokuvan jälkeen levytetystä Hassisen koneen laulusta ”Tällä tiellä” (1981): ”Ja mä kävelen tätä tyhjää tietä / taloon, jota kodiksi kutsutaan / vaikka siellä ei ole minulle ketään / olen yksin tällä tyhjällä tiellä.” Mielleyhtymä tarjoaa ajallisen linkin toiseen esimerkkiin, jossa nuori henkilö katsoo kameraan.

Ajolähdön (1982) lopussa katse kameraan on *Autotyttöjen* vastaavan katseen tapaan hämmentynyt. Katseet eroavat toisistaan kuitenkin siinä, että *Ajolähdön* katseen voi hämmentyneisyydestä huolimatta tulkita selvemmin väitteeksi. *Ajolähtö* on tarina pienellä maaseutupaikkakunnalla asuvista pojista, Mikko Alatalon esittämän elokuvan tunnussävelmän nimen mukaisesti ”isänmaan toivoista”, jotka elokuvan alussa pääsevät pois varusmiespalveluksesta. Siitä alkaa heidän rimpuilunsa vanhempien odotusten ja oman tahdon välillä. He lähtevät kaikki kotikylästään, joka ei tunnu tarjoavan heille mitään. Johtajahahmo Juuso (Timo Torikka) lähtee Suomesta töihin Ruotsiin, josta hän jatkaa Norjaan. Late (Tero Niva)

seuraa Juuson esimerkkiä ja lähtee tämän perään. Hän kuitenkin paa-laa pian takaisin Suomeen, koska hän ei löydä Juusoä. Lisäksi hän tulee vielä ryöstetyksi. Pyry (Heikki Paavilainen) haluaisi jatkaa kotitilallaan, mutta seinä tulee vastaan, kun Ruotsiin muuttanut veli (Paavo Pentikäinen) vaatii kotitilasta oman osuutensa. Pyry lähtee töihin Tammisaareen Koverharin rautasulattoon.

Elokuvan tarinalla on traaginen päätös. Öljynporauslautalla työskentelevä Juuso on käymässä Suomessa. Juhlittun illan jälkeen Late pyytää Juusoä ottamaan hänet mukaansa Norjaan. Humalainen Juuso lupaa ottaa Laten mukaansa. Mutta kun Juuso seuraavana päivänä lähtee, hän sanoo Mersun oveen nojaten: ”Jää sä Late vaan tänne. Et sä kuule tajua, miten vittumainen leikki tää on.” Late seisoo puolikuvassa hiljaa ja tuijottaa Juusoä. Samassa elokuvan tunnussävelmä alkaa soida mollissa sellolla soitettuna. Late toteaa vieressä seisovalle Pyrylle ottavansa ”rokulipäivän”. Seuraavassa kohtauksessa näemme hänen ajavan merenrantaan ja tappavan itsensä häkään pienessä Datsunissaan.

Kun Pyry kuulee Laten kuolemasta, elokuvan tunnussävel alkaa taas soida, tällä kertaa sähkökitaravetoisesti orkesterin soittamana. Leikataan lähikuvaan Pyrystä, joka istuu työmaan taukotilassa (kuva 94). Lähikuva kestää pitkältä tuntuvat kuusi sekuntia, minkä aikana hän nostaa katseensa kohti kameraa. Pyrystä leikataan lähikuvaan työkaverista, jota esittää ohjaaja Niskanen (95), ja pöydän vieressä istuviin työkavereihin (96). Kaikki katsovat hiljaa Pyryä, minkä perään leikataan takaisin kameraan katsovaan Pyryyn (97). Seitsemän sekunnin jälkeen näemme Pyryn tyttöystävän Tainan (Sanna Majanlahti) kävelevän iloisesti koivujen keskellä kohti Pyryn kotitaloa (98). Väliin leikataan lyhyt otos kameraan katsovasta Pyrystä (99), minkä jälkeen näemme Tainan nousevan tikkaille. Sisällä Pyryn huoneessa oleva kamera kuvaa Tainan nousevan tikkaita pitkin ikkunan taakse ja katsovan lähikuvassa sisään (100). Leikataan huoneen perälle, jolloin näemme Tainan pienenä ikkunassa tyhjän huoneen perältä (101). Tämä on elokuvan viimeinen otos, ja se kestää kaksitoista sekuntia, jonka aikana Taina katsoo ik-



Kuvat 94–101. *Ajolähtö* (1982). Elokuvan päättävä monttaasijakso.

kunan takaa suoraan kameraan. Tunnussävel soi siihen asti, kunnes kuva häivytetään mustaksi ja lopputekstit alkavat.

Elokuvan päättävä sekvenssi, ja erityisesti sen viimeinen otos tyhjyyden muuriin katsovasta Tainasta, herättää kysymyksiä antamatta vastauksia. Me tiedämme Laten traagisen kohtalon mutta emme sitä, mitä seuraavaksi tulee tapahtumaan. Me kuitenkin ymmärrämme, että elokuvan loppu ei ole onnellinen. Jos Pyn katse on kysymys, mitä hän haluaa? Se ei 1960-luvun alun *Autotyttöjen* Ritvan katseen tapaan niinkään pyydä myötätuntoa tai ymmärrystä, vaan on ammottava kysymys. Voisiko Pyn katse siis olla määrittelemätön, katsojaa aktivoimaan pyrkivä kysymys, joka asettaa meidät hänen surulliseen asemaansa? Vai onko kyse jostain muusta? Elokuva ei esitä mitään suoraa poliittista kommenttia, mutta yksi mahdollisuus on tulkita speaktaakkelin eron rikkova katse eettiseksi haasteeksi korjata nuorten elämän olosuhteet.

Tulkinnan historiallisena taustana on 1950-luvun puolimaissa alkanut yhteiskunnallinen rakennemuutos: erilaisen tulevaisuuden toivossa ihmiset alkoivat muuttaa maalta kaupunkiin. Tämän ns. suuren muuton seurauksena maaseutu oli 1980-luvun alussa monin paikoin autioitunut. 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun yhteiskuntaa leimasi maaltamuuton lisäksi myös maastamuutto. Ainakin osittain maastamuutto on maaltamuuton seuraus, sillä maasta muutettiin korkean työttömyysasteen takia lähinnä Ruotsiin, jossa työtä oli tarjolla. *Ajolähtö* on yksi kuvaus siitä, miten maalta- ja maastamuutto sekä työttömyys vaikuttivat nuoriin.¹⁹¹ (Tästä rakennemuutoksesta ks. Silvasti 2009 ja Laakkonen 2009.) *Ajolähdön* tunnussävelmän sanat ”isänmaa luottaa sinun nuoruutesi voimaan / sinua varten nuo jumalat loi maan” avautuvat elokuvan tekohetken yhteiskunnallisessa todellisuudessa valheelliseksi, ironiseksi ja traagiseksi kommentiksi. Tulevaisuus näyttää elokuvan alussa avoimelta, mutta lopuksi tyhjältä.

Elokuvan viimeiset otokset voivat ilmaista tarinassa yksilöllistä surua ja pettymystä, mutta ne myös kiteyttävät speaktaakkelin yhteiskunnan erottavan ja yksinäistävän perustan näyttämällä tyhjyyden, johon nuoret henkilöt katsovat. Pyn kolmesti toistettu katse

kameraan on kuin katse tuntemattomaan, tyhjään tulevaisuuteen. Elokuvan metafiktiivisen, katsojaan käännetyyn katseen voi ajatella tekevän myös meistä tyhjiä, jos meillä ei ole vastauksia – eikä meillä voi olla vastauksia ilman kysymyksiä. Kerronnan diskurssin tasolla Pyryn tyttöystävän Tainan voi tulkita yrittävän katseellaan saada meihin yhteyttä, mutta hänellekin on tarjolla tyhjyyttä (Pyryn tyhjä huone). Taina on liian kaukana onnistuakseen, ja etäisyyden lisäksi myös ikkuna erottaa hänet meistä. Toivoa ei näytä olevan.

Tainan etäisyys kameraan ja otoksen pitkä kesto korostavat speaktaakkelin erottavaa ja yksinäistävästä perustaa tarjoamalla nuoren nähtäväksi tyhjyyden, tyhjän huoneen ja tulkinnallisemmin tyhjän tulevaisuuden, joka jättää nuoret omilleen vaille työtä kotimaassa ja vaille järjestelmän ymmärtävää tukea, mutta myös vaille toistensa tukea. Viimeisen otoksen katse, Pyryn kameraan katsoviin otokseen ja tunnussävelmän nimeen yhdistettynä, tuntuu humanisti nuorten näkökulmasta sanovan, että nuorista, ihmisistä yleensä ja oikeanlaisesta jatkuvuudesta ei välitetä. Yksin jääneen Laten tarinalla on suljettu loppu: hänen tiensä päättyi itsemurhaan. Elokuvan loppu on kuitenkin dialogin avaavana avoin, mikä osoittaa, että tie jatkuu. Se on kuitenkin epäselvää, mihin ja miten se jatkuu.

Ajolähdön voi kysyvyydestään huolimatta nähdä Laten kuoleman ja lopun montasijakson kautta esittävän jonkinlaisen väitteen maailmassa olemisen vaikeudesta 1980-luvun alussa. *Ajolähtö* kuvaa samaa maastamuuttoa pakottavaa kehitystä kuin *Syöksykierre* (1981), joka loppuu vielä *Ajolähtöä* synkemmin (ks. neljäs luku). *Ajolähdön* loppua on kuitenkin kiinnostava verrata samana vuonna ensi-iltansa tulleen elokuvien *Arvottomien* loppuun, jossa henkilö myös katsoo vaiti kameraan kuin haluaisi sanoa jotakin katsojalle.

Arvottomien päähenkilö Manne (Matti Pellonpää) sotkeutuu laittomaan taidekauppaan, mikä pakottaa hänet piiloutumaan ja pakenemaan sekä hänen huijaamiaan gangstereita että poliisia. Tiellä hänen matkassaan kulkee hänen tyttöystävänsä Veera (Pirkko Hämmäläinen). He eroavat ennen viimeistä välien selvittämistä ja sopivat tapaavansa Pariisissa. Lopun epilogissa, kun tarina on ratkenut, Manne ja Veera ovat lähteneet Suomesta ja tapaavat Pariisis-

sa juuri niin kuin olivat aiemmin sopineet. Elokuvan loppu näyttää onnelliselta.

Elokuva päättyy epilogiin kahvilassa, jossa Manne ja Veera tapaavat Ville Alfaa (Aki Kaurismäki). Elokuvaan musiikin säveltänyt Anssi Tikanmäki soittaa baarissa pianolla elokuvan tunnussävelmää. Ei-diegeettisen orkesteritaustan yhtyessä sävelmään leikataan baaritiskin taakse, josta kamera kuvaa lähikuvassa rinnakkain tiskiä nojaavaa Veeraa, Mannea ja Ville Alfaa. Kaikki kolme ovat hiljaa. Kamera ajaa vasemmalta oikealle kuvaten ensin Veeraa, joka katsoo kameraan ja kääntää päänsä Manneen, joka myös katsoo kameraan eikä suinkaan Veeraan. Kamera jatkaa liikettään oikealle Ville Alfaan, joka seisoo selin kameraan, kääntyy, vilkaisee Mannea ja Veeraa ja jatkaa epävarmaa silmäilyään jonnekin etäälle.

Loppua katsoessa ei voi tietää, mitä tulevaisuus tuo tullessaan. Ei voi tietää, onko loppu onnellinen vai ei. Tarinan ja ratkenneen juonen tasolla kaikki on hyvin, mutta kerronnan diskurssi väittää muuta: henkilöt ovat yhdessä, mutta eivät kommunikoi, eivät puhu eivätkä katso toisiaan mitenkään merkittävällä tavalla. Manne ja Veera kävelevät baariin käsikkäin, mutta jo ennen tiskille saapumista Manne vetää kätensä pois Veeran kädestä. Henkilöiden välisistä etäisyydestä korostaa myös surumielinen musiikki.

Kun kamera ajaa takaisin Ville Alfaa Mannen ohi Veeraan, näemme Mannen painavan katseensa alas (kuva 102) ja Veeraan jäävän tuijottamaan surullisen näköisenä suoraan katsojaa (103). Kerronnallinen diskurssi sulkeutuu Veeran katseen jälkeen lyhyeen kuvaan korkealta kuvatuista Pariisin katoista. Kuva voi sanoa, että tämä oli yksi ihmiskohtalo, joita on kaupunki täynnä. Ehkä Veera on road-elokuvalle tyypillisesti naisena se, joka jää kolmikosta ylimääräiseksi. Tarina kuitenkin jää kysymyksiä ammottaen avoimeksi. Mitä tai mihin Veera katsoo? Mitä hän näkee? Yrittääkö hän kommunikoida katsojan kanssa? Ja vielä: miksi elokuva yhtäkkiä kääntää katseensa katsojaan?

Ajolahdön ja *Arvottomien* loput muistuttavat toisiaan surumielisen katseen vuoksi: molemmissa henkilö katsoo elokuvan katsojaa kuin hän olisi menettänyt jotakin. Me tiedämme, että *Ajolahdössä*



Kuvat 102–103. *Arvottomat* (1982). Kaksi still-kuvaa viimeisestä otoksesta.

Pyry on menettänyt Laten, mutta *Arvottomien* Veeran menetyksistä me emme tiedä. *Arvottomat* tapahtuu Suomessa, mutta sen epilogissa päähenkilöt lähtevät pois Suomesta. *Ajolähdön* tapaan myös *Arvottomat* voi avautua ajan yhteiskunnallisena kommentaarina. Elokuvat eroavat kuitenkin toisistaan selvästi tyylin osalta, sillä kun *Arvottomia* tarkastelee kommenttina todellisuudesta, kyse on pää-

asiassa elokuvan todellisuudesta 1980-luvun vaihteessa. Pintatasolla *Arvottomien* viitepiste on fiktio, elokuvan historia, mutta meta-tasolla myös suomalaisen elokuvakulttuurin ja elokuvantekemisen todellisuus, joka oli pelastettava (ks. Connah 1991, 201). Kameraan katsominen on strateginen valinta: Veera ei väitä, vaan herättää katsojan kysymään. Vastauksia ei kuitenkaan tule.

Mika Kaurismäki on lehtihaastattelussa (*Savon Sanomat* 23.6.1982, Markku Rimpiläinen) selittänyt elokuvan yhteiskunnallista taustaa: ”Elokuva kertoo ihmisistä, joilla ei ole minkäänlaisia arvoja yhteiskunnan silmissä. He haluavat elää omaa elämäänsä eikä sitä, mitä heille annetaan.” Tämän mukaan elokuvan nimi viittaa henkilöihin, vaikka sen voi lopun katseen kautta tulkita kysyvän myös sitä, onko elokuva Suomessa kulttuurin tuotteena ”arvoton”. Ajatus saattaa kuitenkin tarvita tuekseen ensi-iltaa edeltäneitä haastatteluja, joissa sekä Mika, Aki että apulaisohjaaja Pauli Pentti puhuivat suomalaisen elokuvakulttuurin surkeasta tilasta. Esimerkiksi *Kansan äänessä* (3.8.1982) veljekset toteavat yhteen ääneen:

Elokuvakulttuuria ymmärtämättömät päättäjät tukevat sopiviksi katsomiaan elokuvantekijöitä. [- -] Jos tekijä saa sopivan tukiryhmän, poliittinen väri sointuu ja hän on päässyt tekemään töitä esimerkiksi yleisradiolle, mikään ei häntä estä, vaikka tekisi viisi tasapaksua pätkeä vuodessa. Tukea tulee.

Pidemmälle vietyinä Veeran katse voi myös kyseenalaistaa elokuvan tekohetken kulttuurisen ilmapiirin Suomessa, josta elokuvan epilogin mukaan kannattaa lähteä johonkin elokuvan tekemiselle otollisempaan paikkaan, kuten Pariisiin, jossa Ville Alfa (väännös Godardin *Alphavillestä*, 1965) on jo Mannea ja Veeraa odottamassa. Fiktioon viittaamalla *Arvottomat* esittää kysymyksen ja levittää katsojalle monitulkintaisemman lopun kuin *Ajolähtö*, joka kerrotaan realistisuudella sekä teeman tasolla suoremmin tekoajan yhteiskunnalliseen todellisuuteen kiinnittyvänä esittää selvemmin väitteen.

Arvottomissa 1980-luvun alun Suomen yhteiskunnalliseen, autioituneeseen ja edelleen autioituvan maaseudun todellisuuteen viitataan siellä täällä pitkin elokuvaa, ensimmäisen kerran heti eloku-

van alussa. Manne herää puhelimeen. Soittaja on Harri (Juuso Hirvikangas), joka pyytää Mannea lähtemään ”talven viimeisiin juhliin”. Siihen Manne toteaa: ”Iltamien aika on ohi.” Manne lähtee viimeisiin iltamiin, jotka järjestävän Harrin haikeutta kuvataan lähikuvassa. Iltamaväki tanssii orkesterin soittaessa Unto Monosen säveltämää tangoa ”Erottamattomat” (1966), jossa lauletaan: ”Meitä ei kukaan saa koskaan erottaa, ikuinen tämä liittomme on.” Mutta kuten Manne jo aiemmin totesi, maaseudun autioituessa ”iltamien aika on ohi”. Iltamien päätyttyä Harri lakaisee salin lattiaa, heittää harjan pois ja tokaisee: ”The game is over.” Vahvistukseksi hän vielä ulos tultuaan heittää iltamapaikan avaimet tarpeettomina lumihankeen ja lähtee kaupunkiin.

Elokuvassa on myös samankaltaiseen kehitykseen viittaava, konkreettinen pääoman pakottavuudesta kertova kohtaus, jossa talon- ja maanomistaja (Paavo Piskonen) suojelee aseella kotiaan pakkolunastukselta. Yhdessä ensi-iltaa edeltäneessä haastattelussa käsikirjoittaja Aki Kaurismäki toteaa: ”Sen jälkeen kun Suomi on pelkkää Sokosta ei ole enää mitään kuvaamista. Voi käydä nukkumaan.” (*Helsingin Sanomat* 7.7.1982, Helena Ylänen.) Kommentti viittaa rakennusten hävitysvimmaan ja elokuvan merkitykseen valitun, katoamassa olevan miljööän tallentajana.

Ajolähdön, Arvottomien ja Autotyttöjenkin voi katsojaa silmästä silmään katsovana nähdä metafiktiivisinä horjuttavan speaktaakkelin eroon perustuvaa järjestystä sen omin keinoin. Mikään muu ei ole edes mahdollista, sillä speaktaakkelin kielen ulkopuolelle ei ole pääsyä. Tällöin oleellista onkin se, että vaikka elokuva muodollisesti on speaktaakkelin yhteiskunnan ilmentymä, sitä voi yksittäisten yllättävien keinojen avulla avata tulkittavaksi speaktaakkelin kritiikkinä. Muodon rikkominen tai sillä hämmentäminen ei kuitenkaan sinällään riitä, sillä se vaatii tuekseen myös sisällöllistä kritiikkiä.

Elokuviissa katseen suunta kääntyy niin, että metafiktiivisyyttä korostaen kaikki kolme elokuvaa herättävät esittämällä väitteen tai kysymyksen ilman eksplisiittistä, tiukkarajaista kohdetta. Rikkomalla speaktaakkelin ylläpitämän eron elokuvien loput yhdistävät

fiktio maailman todellisuuteen ja todellisuuden fiktion ja pakottavat meidät tulkitsemaan ja pohtimaan katseen merkityksiä. Kuten Elsaesser (1981, 271) toteaa, katsomistilanteessa elokuva imaisee katsojan maailmaansa, mutta yhtä hyvin myös katsoja limittää elokuvaa omaan maailmaansa. Tämän elokuvan katsomisen kaksisuuntaisuuden vuoksi speaktaakkelin erottamien maailmojen voi ajatella yhdistyvän, vaikka se speaktaakkelin perusyksikön eli kuvan johdattelemana tapahtuukin.

Seuraavaksi tarkastelen lopetusta, joka teknologian tasolla paljastaa elokuvakoneiston teknisen luonteen vielä selvemmin kuin elokuvan henkilön kameraan ja katsojaan kääntämä katse. Miksi jotkut elokuvat päättyvät *pysäytyskuvaan*? Mitä sen voi speaktaakkelin kehyksessä ajatella tekemän kuvaan pysäytettävälle henkilölle ja elokuvan katsojalle?

Pysäytyskuva

Kun elokuva päättyy pysäytyskuvaan (freeze-frame), sillä on aina merkittävä vaikutus siihen, miten me elokuvan tarinan tulkitsemme. Näin on jo siksi, että pysäytyskuvan ilmestyminen elokuvan liikkeen virtaan on aina yllätys. Kuvan pysäyttäminen osoittaa voimakasta itsetietoisuutta, ja sen avulla tekijä voi kontrolloida sitä, miten yleisö merkityksellistää elokuvaa (esim. Company 2008, 53)¹⁹² Pysäytyskuva ei ole tavallinen tapa päättää elokuva, mutta kerronnan diskurssin attraktiivisena osana sillä on kuitenkin taipumus ohjata katsoja sulkeumaan. Mutta millainen tuo sulkeuma on luonteeltaan? Toisin sanoen voiko pysäytyskuvaa analysoimalla päätyä tiettyihin, selvärajaisiin päätelmiin? Ja mitä oikeastaan tapahtuu silloin, kun kuvien virta katkaistaan ja kerronnan diskurssi tuottaa ylijäämää, joka hämärtää tarinan ratkaisua? Siis, kun elokuvan tarinan kulun päättää pysäytyskuva, voimmeko sanoa, miten tarina päättyy?

Näiden kysymysten kehystämänä hahmottelen aiempaa tulkinnallisempaa tapaa ymmärtää pysäytyskuvaa. Tarkoitukseni on ky-

seenalaistaa pysäytyskuvan “ontologia” ja yleinen ajatus siitä, että pysäytyskuva merkitsisi liikkumattomana kuvaamansa henkilön kuolemaa (esim. Bellour 1987; Neupert 1995; Ma 2008). Keskeinen esimerkkini on nuoren parin kesäistä matkaa kuvaavan *Muurahaispolun* (1970) loppu. Se on erityisen kiinnostava siksi, että se ei pääty varsinaiseen pysäytyskuvaan, vaan yhdenlaiseen ”pysäytyskuvallisuutta” ilmentävään pysäytyskuvan ”korvikkeeseen”. Erotukseksi *aktuaalisesta pysäytyskuvasta* nimitän *Muurahaispolun* kerronnan diskurssin loppua *virtuaaliseksi pysäytyskuvaksi*. Havainnollistaakseni “pysäytyskuvallisuuden” ideaa analysoin *Muurahaispolun* lopun vertailukohtana elokuvaa *Minä ja Morrison* (Lenka Hellstedt, 2001), joka päättyy melko konventionaaliseen pysäytyskuvaan.

Jos *Muurahaispolun* lopun pysäytyskuvan tulkitsee tarkoittavan sitä, että nuoret kulkijat jäävät lopuksi kiinni (mikä road-elokuvas-
sa on verrattavissa kuolemaan), niin loppu olisi helppo ymmärtää jatkuvuuden ja vallitsevan järjestyksen vahvistajaksi. Elokuvan ehdottama logiikka on kuitenkin aukollista, sillä se tarvitsee katsojaa. Francesco Casettin (1998, 9) sanoin “elokuva suuntaa jatkuvasti katseensa ja äänensä ulkomaailmaan [- -] ja toivoo saavansa vastakaikua”. Pohtimaan ja tulkitsemaan kutsuvana kerronnan elementtinä pysäytyskuva on yksi konkreettinen esimerkki siitä, että elokuva on tietoinen omasta rakentumisestaan.

Miten me ymmärrämme elokuvan, joka yhtäkkiä lakkaa liikkumasta? Pidämmekö me sitä edelleen erillisenä, omana maailmanaan, johon me voimme hetkellisesti paeta? Suljetun tekstin rajoja pakenevana kerronnan elementtinä pysäytyskuva ei suostu ylläpitämään eroa maailmojen välillä. Sen luoma kerronnan aukollisuus ja ”motivaation puute” ovat vihje siitä, että pelkkä tarinan “seuraaminen” ei elokuvan ymmärtämiseksi riitä (Thompson 1986, 131; 140). Suljetussa tekstissä jatkuvuuskerronnan konventiot ja kausallisuus tukevat tarinan ymmärtämistä, mutta pysäytyskuva työntää meidät ulos elokuvan kerronnallisesta rakenteesta, jotta me kykenisimme “seuraamaan” ja ymmärtämään. ”Ylijäämä ei ole vain vastakerrontaa”, kuten Thompson (ibid., 134) neoformalistisesta näkö-

kulmastaan painottaa, sillä ”se on myös vastayhtenäisyyttä”. Juuri tästä syystä pysäytyskuva liittyy Debordin vaatimusten mukaisesti sekä muotoon että sisältöön, joiden metafiktiiviset vihjeet ajavat meitä näkemään tavallista voimakkaammin elokuvan ja ulkomaailman välisen yhtenevyyden.¹⁹³

Esitän, että pysäytyskuvan voi tulkita pelastajaksi, joka elokuvan ulkopuolelle suuntautumalla ”pelastaa” katsojan tarinan ja kerronnan diskurssin vastakkaisuudelta. Elokuvan juonilinja voidaan sulkea ja tarina ratkaista lopuksi, mutta kerronnan diskurssi ei välttämättä tue loppuratkaisua selvärajaisesti. Tarinan ja kerronnan vastakkaisuus ehdottaa, että esittämänsä henkilön tappamisen sijaan pysäytyskuva pikemminkin pelastaa henkilön jättämällä elokuvan lopun avoimeksi. Näin ajatellen pysäyttäminen viittaa enemmän vapauteen kuin yhteiskunnan järjestyksestä johtuvaan huolestuneeseen pakeroon.

Pysäytyskuva on liikkumattomuuden illuusio samoin kuin liike elokuvassa on illuusio. Elokuvateatterissa näemme 24 liikkumatonta kuvaa (frames) sekunnissa. Pysäytyskuva muistuttaa tästä elokuvan esitystilanteen perustasta, valokuvasta, jonka projektori tekee näkymättömäksi (esim. Ma 2008, 98). Näin pysäytyskuva paljastaa elokuvan spektaakkelikoneiston harhauttavan luonteen ja viittaa metafiktiivisyyteen, fiktion ja todellisuuden tulkintaa vaativaan suhteeseen (ks. Waugh 1984, 36). Ymmärtäisimmekö me siis pysäytyskuvan poikkeuksellista loppua paremmin tai todennäköisemmin tarkastelemalla sitä suhteessa elokuvan ulkopuoliseen maailmaan? *Muurahaispolku* tuli ensi-iltaan vuoden 1970 alussa. Sen tarkastelussa tekoajan poliittinen, kulttuurinen ja mediaan liittyvä konteksti, ”elokuvan ulkopuolinen maailma”, ovat tietenkin tärkeitä, koska pysäytyskuvan merkitys riippuu yhteydestä, johon se on katsottavaksi tehty. Vaikka katson elokuvia suhteessa niiden tekoajan kontekstiin, tarkoitukseni on pääasiassa kuitenkin tarkastella pysäytyskuvan toimintaa kerronnan ”sisäisenä” elementtinä.

Itsetietoisena kerronnan keinona pysäytyskuvan avulla voi kontrolloida katsojien merkityksellistämistä ja ymmärrystä elokuvasta. Road-elokuvassa kontrolli liittyy kulkijoiden määrittämiseen. On

kuitenkin huomattava, että pysäytyskuvan mahdollistama kontrolli (tai sen puute) on aina tulkinnallista, vaikka pysäytyskuva pintatasolla näyttäisikin tarjoavan tarinalle ratkaisun. Pysäytyskuvan mahdollistama metafiktiivinen kontrolli ei siis ole niinkään yhden merkityksen tarjoamista, sillä pysäytyskuvassa oleellista on muodon ja sisällön suhde, pysäytetyn, sisällöllisesti yksinkertaiselta näyttävän kuvan suhde siihen, mitä kaikkea kuva voi merkitä (Campany 2008, 57). Pysäyttämällä kuva on siis mahdollista päättää elokuva sulkematta tarinaa, sillä vaikka kerronnan diskurssi sulkeutuu, tarina jatkaa olemistaan. Avoimen ja suljetun rajankäynnissä road-elokuvan päättävän pysäytyskuvan yksi kiinnostava vertailukohta on melodraama.

Tom Gunning (1994, 50–51) erottaa melodraaman historiassa kaksi linjaa, moraalisen okkultin, toisin sanoen hyveen ja paheen välisen neuvottelun, sekä sensaatiomaisuuden ja attraktiivisen ylijäämän, jotka voi liittää myös road-elokuvan maailmaan. Road-elokuva yhdistyy melodraamaan erityisesti kerronnan diskurssin tasolla, sillä sen pysäytyskuvalopetus muistuttaa diskursiivisena keinoena sensaatiomelodraaman peruslopetuksen liikkumatonta ja mykkää tabloo-asetelmaa, jossa mitään ei ole enää tehtävissä tai sanottavissa (ibid., 57).

Kimmo Laineen (1999, 233–234) mukaan tällainen lopetus on lähellä tragediaa, jollaisena päättyy myös monen road-elokuvan kulkijan matka. Vaikka road-elokuva epäonnistuneine matkoineen lähestyy tragediaa, lopun pysäytyskuva kuitenkin eroaa sensaatiomelodraaman tabloo-asetelmasta, joka on ylitsevuotavasti selitetynä suljettu. Se on tilanne, jossa ylitsevuotavuus on ajanut tarinan sellaiseen selvyyteen, jossa se ei voi enää muuta kuin pysähtyä. Road-elokuvan pysäytyskuva eroaa mahdollisesta traagisuudesta huolimatta melodraaman ylitsevuotavasta varmuudesta, sillä sen omien rajojen yli työntyvä diskursiivinen ylijäämäisyys pikemminkin varmistaa, että loppu jää avoimeksi. Pysäytyskuva on yksi esimerkki Francesco Casettin (1998, 124) ajatuksesta, jonka mukaan elokuva on prosessimainen “porauskenttä”.

Elokuvan kerronnan diskurssin sulkeutuminen on väistämätöntä, koska elokuvalla on loppunsa. Tämä ei siis kuitenkaan tarkoita sitä, että tarina päättyisi ja katsojan mielikuvitus tyrehtyisi. Lopun pysäytyskuvilla, joissa katsoja jätetään yhtäkkiä tuijottamaan kuvan käsittämättömyyttä, on taipumus aktivoida. Vaikka elokuvan tekijällä on syynsä päättää elokuva tietyllä tavalla ja pysäytyskuva on yksi mahdollinen ohjailun väline, se ei johda itsestään selviin päätelmiin, vaan pyytämään tulkintaa. Siksi toistan, että elokuvan merkityksen ymmärtämisessä ei ole tärkeitä se, mitä tekijä on elokuvaan pannut, vaan se, mitä katsoja voi perustellusti elokuvasta ymmärtää.

Richard Neupert (1995, 116) esittää, että elokuvien *Butch ja Kid – Auringonlaskun ratsastajat* (*Butch Cassidy & the Sundance Kid*, George Roy Hill, 1969) ja *Thelma ja Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991) kuuluisat pysäytyskuvalopetukset vahvistavat molempien olevan suljetun tekstin elokuvia, jotka lopuksi ”tappavat” päähenkilönsä. Molemmissa elokuvissa nähdään lopuksi montaasisekvenssinä tapahtumia henkilöiden aiemmista, elokuvassa nähdyistä vaiheista. Neupert (ibid.) pitää montaasisekvenssejä yhteenvetoina, jotka vahvistavat henkilöiden kuoleman ja näin painottavat loppusulkeuman merkitystä. Ne ovat siis eräänlaisia musiikilla sävytettyjä muistokirjoituksia.

Pysäytyskuva elokuvan lopussa ei tulkinnallisesti kuitenkaan ole aina välttämättä näin yksioikoinen. Voisimmeko siis päinvastoin nähdä lopputekstien aikaisen montaasijakson vaihtoehtoisesti merkkinä kuolemasta, joka olisi koittanut ilman kerronnan diskurssin pelastavaa väliintuloa? Metatasolla liikkeen pysäyttäminen on elokuvan ajallisen virran poiminta, merkityksellinen hetki, joka muistetaan ja joka säilyy periaatteessa muuttumattomana kuin mikä tahansa valokuva. Kun pysäytyskuvaa tarkastelee diskursiivisena pelastajana, se on merkityksellinen hetki myös haastaessaan valta-virtaelokuvan ideologisen jatkuvuuden. Jos vastaa kyllä siihen, voiko pysäytyskuvaa seuraavan montaasijakson tulkita merkitsevän umpikujasta selviämistä, pysäytyskuvan merkityksellinen hetki on pelastaja, avoin loppu, jossa tarinan ja diskurssin ristiriita haastaa

päämaelokuvan jatkuvuuden. Tällaisen tulkintaa huutavan lopun perustava viitepiste on François Truffaut'n *400 kepposta* (*Les quatre cent coups*, 1959).¹⁹⁴ Myös ohjaaja Ridley Scott on viitannut siihen mahdollisuuteen, että Thelma ja Louise eivät lopussa kuole.¹⁹⁵ Jos ajatus pysäytyskuvan tappavasta voimasta kuitenkin hyväksytään, täytyy vielä kysyä, miten on niissä elokuvissa, joissa kuvaan jähmettyvän henkilön ei mitenkään voi ajatella kuolevan? Tällaisen esimerkkinä tarkastelen lopetusta elokuvassa *Minä ja Morrison*.

Pysäytyskuva voi olla niin elokuvan yhteiskunnallisen kuin yksilöllisen merkityksen neuvottelun paikka mahdollistaessaan konkreettisen katsojan ja elokuvan maailman limittämisen ja yhdistämisen. Annette Kuhn (2004, 109) korostaa, että silloin, kun kaksi erilaista spatiotemporaalista ulottuvuutta, *maailma elokuvassa* ja *elokuva maailmassa*, kohtaavat, elokuvasta tulee foucault'lainen heterotopia, joka on kaikkien paikkojen ulkopuolella mutta samaan aikaan paikallistettavissa (ks. myös Foucault 2000, 178). Se on siis jotain selvästi erilaista, mutta samaan aikaan osa arkea.

Toisto ja muisti ovat keskeisessä asemassa, kun elokuvan "toinen maailma" yhdistyy katsojan arkeen. Raymond Bellourin (2008, 269) sanoin: "[M]itä enemmän me liikkuvia kuvia kulutamme, sitä merkittävämmäksi nousee yksittäinen stillkuva, joka korvaa todellisuuden." Tämä muistuttaa Roland Barthesin (1977, 68) ilmausta stillkuvien kyvystä tai voimasta "pilkata loogista aikaa" ja osoittaa elokuvalle erityinen "selittämätön merkitys". Pysäytyskuva on keino "pilkata" kertomuksen logiikkaa, joka elliptisine vihjeineen käyttää hyväkseen haluamme ja kykyämme löytää syiden ja seurausten logiikkaa kaikkialta.

Diskurssi pelastaa

Perinteisen, jatkuvuutta tukevan genren vastaisesti road-elokuva on taipuvainen vastustamaan myös rikollisuuteen liittyvää pakottavaa jatkuvuutta. *Muurahaispolku*, jonka ensi-ilta oli 27. helmikuuta 1970, on tästä kiinnostava esimerkki.

Muurahaispolun ensimmäinen otos, joka asettaa katsojan suoraan tielle, nähdään auton sisältä ajajan näkökulmasta. Samassa, kun katsomme liikkuvan auton tuulilasista edessä olevaa tietä, kuulemme autoradiosta uutisia: “Pekingin radio väitti varhain tätä aamuna, että Neuvostoliitto jatkaa vahvistusten siirtämistä raja-alueelle. Pekingin radio väitti tänään, että Neuvostoliitto oli ennalta suunnitellut eilisen rajavälikohtauksen. (Tauko.) Apollo 11:n astronautit viettävät tänään ensimmäisen päivän kotonaan kuuteen kukauteen [- -].” Radion uutislähetys on historiallinen kehys, joka sijoittaa elokuvan esittämän kulkemisen eksplisiittisesti tuotantoaikansa poliittiseen kontekstiin, kylmän sodan vuosiin 1960–70-luvun vaihteessa. Tästä huolimatta *Muurahaispolku* ei esitä mitään poliittista kommenttia. Tekohetken historiallinen konteksti tuntuu olevan vain ajankohtaisuuden ideaa korostava kehys. Vaikka se myös liittyy yksilöiden pakomatkan yleiseen historialliseen kontekstiin, ei tuo konteksti tunnu vaikuttavan henkilöihin juuri mitenkään.

Muurahaispolun tunnussävelmässä, Ismo Sajakorven ja Kivikasvojen esittämässä laulussa “Muurahaispolku”, lauletaan: “Saa etsiä täältä jokainen tien parhaimman itselleen.” Jari on lähtenyt matkaan Helsingistä varastetulla autolla. Matkallaan hän tapaa Sisä-Suomessa itselleen aiemmin tuntemattoman Marjan, jonka hän houkuttelee mukaansa tielle. Emme aluksi tiedä, mistä Jari tulee, saati miksi tai minne hän on menossa. Hän tuntuu vain halua- van olla liikkeessä. Hän vie Marjaa päämäärättömästi, valitsemaansa virkavaltaa välttelevään suuntaan. Kun nuoret palaavat yhden yön kestäneeltä piipahdukseltaan Ruotsin puolelle Jarin varastettu auto paljastuu Suomen puolella rutiininomaisessa ratsiassa. Poliisin tunnustettua auton varastetuksi, matka muuttuu konkreettisesti pakoksi: Jari ja Marja kaasuttavat autolla tiehensä, jolloin tie muuttuu kriisiheterotopian vapaaehtoisuudesta pakottavaksi poikkeavuusheterotopiaksi.

Elokuvan lopussa virkavaltaa pakoilleet päätyvät Lapin erämaahan. He tapaavat erakoituneen kullanhuuhtojan, jota he näyttävät ihailevan. Yhtenä päivänä he huomaavat, että erakko on vakavas-

ti loukkaantunut, mikä asettaa pakoilevat nuoret moraalisen valinnan eteen: pelastaako itsensä vai mies, joka ei ilman apua näytä selviävän? Hetkeä ei kuitenkaan esitetä valintana, sillä Jari ja Marja ryhtyvät auttamaan miestä kyseenalaistamatta, hetkeäkään miettimättä. Kullanhuuhtoja on niin huonossa kunnossa, että Jari ja Marja lähtevät viemään miestä kaupunkiin, jossa hän voisi saada apua. Koivunriu'usta tehdyillä paareilla he raahaavat miestä läpi elottomalta näyttävän pohjoisen korpimaiseman. Kun Jari huomaa lentokoneen, hän sytyttää nuotion. Pian vesitasolentokone laskeutuu jokeen ja lipuu kohti rantaa. Sen ponttooneilla seisoo laajassa yleiskuvassa kaksi poliisia. Ääniraidalla kuuluu vain tuulen huminaa.

Näemme lähikuvan sanattomana Marjaa katsovasta Jarista ja vastakuvana lähikuvan Jaria silmiin katsovasta Marjasta. Kun Marja huomaa erakon kuolleen, tiedämme, että heidän matkansa ei pääty hyvin. Nuoret ovat yleiskuvassa polvillaan miehen vierellä ja tietävät, mitä tuleman pitää, sillä heidän mahdollisuutensa tehdä jotakin sellaista, joka voisi kompensoida heidän aiemmat tekonsa tiellä, ei ole loppuun asti onnistunut. Jarin ja Marjan on antauduttava.

Jari nousee hitaasti ylös ja näkee koneen liukuvan vedessä heitä kohti. Elokuvan viimeinen otos alkaa puolikuvana, jossa Marja ja Jari katsovat ensin toisiaan. Sen jälkeen he lähtevät kävelemään kohti kameraa ja poliiseja, jotka oletettavasti vangitsevat heidät. Kamera liikkuu hitaasti taaksepäin ja kuvarajaus muuttuu tiukemmaksi, minkä voi tulkita viittaavan kiinnijäämiseen. Toisaalta, vaikka tarinassa on ilmeinen ratkaisu, kerronnan diskurssi tarjoaa lopun tulkinnalle toisen mahdollisuuden. Ehdotan, että Jari ja Marja eivät jää kiinni, sillä diskurssi pelastaa heidät viimeisen, pitkän otoksen (42 sekuntia) lopussa kuvan muuttuessa siniseksi: Jari ja Marja katoavat sineen emmekä me näe poliisien saavan heitä kiinni. Lopulta koko kuva-ala on vaaleansinisen peittämä ja ainoa kuultava ääni on tuulen kuiskaava humina. Kerronnan diskurssi on muuttanut vääjäämättömältä näyttäneen kiinnijäämisen rauhalliseksi sineksi.

Jarin ja Marjan siniseen katoaminen on pelastuksen hetki. Sininen väri on virtuaalinen pysäytyskuva, joka pysäyttää liikkeen vir-

ran ja estää karkulaisia törmäämässä yhteiskuntaan, jota he ovat panneet. Viimeinen, pitkä häivytysotos voidaan jakaa kahteen osaan, joista molemmat korostavat lopun merkitystä tarinassa. Ensimmäinen osa (27 sekuntia), jossa Jari ja Marja lähestyvät hitaasti kameraa, on barthesilainen merkityksellinen hetki, kuin liikkuva valokuva. Lopun sinisyys (15 sekuntia) tekee otoksen henkisemmän tulkinnan mahdolliseksi: se luo tunteen pelastuksesta, utopian tai jonkinlaisen taivaan mahdollisuudesta. Häivytyksen siniseen voi tulkita myös symbolisemmin, vaikkakin kerronnallisesti varsin konkreettisenä porttina, joka voi ohjata katsojaa pelkän silmien eteen asetettujen representaatioiden katsomisen sijaan pohtimaan elokuvan nuorten kulkijoiden ”loppua” suhteessa ”todellisuuteen” ja kenties jopa omaan elämään.

Yhden väitteen mukaan genressä on ensisijassa kyse tarinasta, joka ei tietoisesti viittaa itsensä ulkopuolelle, vaikka jotain tekoajastaan kertoisikin, vaan pyrkii ”todellisuuteen” ”ideaalisessa muodossaan” (Sobchack 2003, 103–107). Tämän mukaan elokuva viittaa ensi sijassa toisiin elokuviin, jotka muodostavat genren ”ideaalisen muodon”. Siksi tekstin ja kontekstin, *maailma elokuvassa* ja *elokuva maailmassa*, kohtaaminen olisi klassisessa konstruktiossa tahatonta. Ajatus voi olla ymmärrettävä, jos genreä tarkastelee hermeettisenä, etukäteen määrättyjen periaatteiden sääntelemänä speaktaakkelikonstruktiona. Ymmärtäminen ei kuitenkaan tarkoita hyväksymistä, sillä ajatus on mieletön. Elokuvan erottaminen sitä ympäröivästä maailmasta on oikeastaan aina keinotekoisia, sillä elokuva ja ulkomaailma kulkevat käsi kädessä samoin kuin muoto ja sisältö elokuvassa. Esimerkiksi elokuvan päättävä pysäytyskuva osoittaa metafiktiivisyydessään tietoista klassisen kerronnan rajojen ylittämistä. Pysäytyskuvan liikkumattomuus paljastaa realistiseksi koodatun klassisen jatkuvuuskerronnan rakennelmaksi, jonka pakottavuuden haastaminen nimenomaan pyytää katsojaa pohtimaan kokemaansa suhteessa elokuvan ulkopuoliseen todellisuuteen ja omaan elämään, vaikka elokuvan ”todellisuusefekti” sitä ennen olisi muuta ehdottanut.

Teknologiasta taustaansa vasten niin valokuvaa kuin pysäytyskuvaakin voi pitää “kuoleman” merkinä, koska ne molemmat “tappavat” kohteensa pysäyttämällä heidät rajattuun kuvaan (Bellour 1987, 9). Jean Man (2008, 98–101) mukaan henkilön liikkeen pysäyttäminen kesken elokuvan tarinan viittaa henkilön kuolemaan siksi, että äkillisessä staattisuudessa on lopun ja kadotetun ajan tuntu.

Jos hyväksytään se, että liikkeen pysäyttämällä on elokuvan kerronnassa “tappava” vaikutus, niin mitä henkilölle oikeastaan tapahtuu? Mitä henkilöt näin maailmasta lähtiessään jättävät taakseen ja mihin he menevät? Lyhyen vastauksen mukaan suuntana on vapaus ja taakse jää ulkopuolinen kontrolli. *Muurahaispolun* kerronnan diskurssi jättää Jarin ja Marjan kuljeskelemaan välitilaan johonkin tien alun ja tien pään väliin. Aktuaalinen pysäytyskuva jähmettää henkilön kuvarajaukseen, mutta *Muurahaispolun* virtuaalisen pysäytyskuvan sininen väri muodostaa suojakilven, joka siirtää Jarin ja Marjan johonkin tuntemattomaan tilaan vallitsevan järjestyksen ulkopuolelle.

Virtuaalisessa pysäytyskuvassa henkilöt kadottaa näkyvistä jokin elokuvan diskursiivinen keino (*Muurahaispolussa* sininen väri). Näin se eroaa niistä useista road-elokuvan lopetuksista, joissa henkilö jää katsomaan suoraan kameraan. Esimerkiksi *Neitoperhossa* katsojan kanssa pitää silmäpeliä lähikuvassa nähtävä Eevi. Elokuvan koneisto katsoo *Neitoperhossa* katsojaa Eevin silmin, mutta ero virtuaaliseen pysäytyskuvaan on aktuaalista pysäytyskuvaa selvempi, sillä henkilöiden kadottua näkyvistä katsojaa katsoo *Muurahaispolussa* konkreettisesti juuri koneisto.

Elokuvan speaktaakkelin kannalta pysäytyskuva on erityisen mielenkiintoinen siksi, että se on tehokas jatkuvuuden häiritsijä. Keinona se on funktioltaan ristiriitainen kuitenkin siinä mielessä, että speaktaakkelia häiritessään se samassa myös spektakelisoit kohteensa korostamalla hetkellisesti *näyttämistä* tarinan *kertomisen* sijaan. Kerronnan jatkuvuudessa pysäytyskuvan voi tulkita toimivan samaan tapaan kuin musikaalien tanssi- ja lauluesityksiä korostavat speaktaakkelisegmentit (vrt. Mellencamp 1991, 3; Polan 1986a, 297–299; 1986b, 58–59). Pysäytyskuva on kuitenkin yllätys toisin

kuin musikaalien tanssi- ja laulukohtaukset, jotka ovat ennen muuta tarinaan liittyviä odotettuja speaktaakkeleja. Ero on näyttämisen kohteessa, sillä pysäytyskuvan *näyttämisen* kohteena ei ole tarina, vaan tapa, jolla tarina *kerrotaan*. Koska pysäytyskuvan näyttämisen kohteena onkin kerronta, sen korostama taitavuus ei ole näyttelijän vaan elokuvan apparaatin taitavuutta. Metafiktiivisenä elementtinä valokuva, jollaiseksi on tulkittavissa myös pysäytyskuva, erottaa katsojan elokuvan fiktiosta luomalla etäisyyden, joka mahdollistaa pohdiskelun (Bellour 1987, 7–8; 10). Toisin kuin Debord, joka vaati tarinan hylkäämistä elokuvasta kokonaan, Raymond Bellour tuntuu sanovan, että elokuvassa on kerronnallisia elementtejä, kuten pysäytyskuva, jotka voivat vetää meidät ulos speaktaakkelista – tai ainakin yllyttää pohtimaan sen luonnetta.

Patricia Mellencampin (1991, 9) mukaan speaktaakkelissa on myös positiivista potentiaalia: esimerkiksi musikaalissa kerronnan jatkuvuuden katkaiseva performanssi vetää hänen mukaansa katsojan ulos fiktion unenomaisesta *tämä oli* -ajasta ja osoittaa speaktaakkelin nykyhetkeä. Speaktaakkelisegmentti voi toki häiritä tarinan kertomisen jatkuvuutta, mutta samaan aikaan se lujittaa katsojan arjen ja kuvan loistokkaan rakennelman välistä eroa. Speaktaakkelin häiritsemiseen ei riitä pelkkä yllätys kerronnan jatkuvuudessa, vaan formalistisen näkemyksen vastaisesti tukea tarvitaan myös sisällöltä. Siis vaikka pysäytyskuva saattaa merkitä todellisuuden eroa fiktiosta, kuten Bellour ehdottaa, niin metafiktiivisenä laajenuksena se voi myös yhdistää maailmat toisiinsa ja saada katsojan elokuvan keinoin osallistumaan ja “työskentelemään”¹⁹⁶ talouden kierron osana.

Pysäytyskuvan, niin aktuaalisen kuin virtuaalisen, funktiota voi vielä tarkastella suhteessa elokuvan diegesiksessä nähtävään valokuvaan. Valokuva on ajallinen portti, joka voi suuntautua sekä menneisyyteen että tulevaan. Valokuva voi siis myös kääntää elokuvan katseen suunnan niin, että valokuvan kautta elokuva tuntuu ”katsovan meitä kadotetun lapsuuden syvyydestä” (Bellour 1987, 7).¹⁹⁷ Keskeinen ero valokuvan ja elokuvan välillä on siis ajallisen viittauksen suunnassa ja katseen laadussa. Pysäytyskuva viittaa ensi-

sijassa tulevaan, mutta valokuva esimerkiksi seinällä, hyllyllä tai henkilön kädessä edustaa menneisyyttä, joka tarjoaa katsojalle väylän nähdä kauttaan menneisyyteen. Tästä poikkeuksellisen ja liikuttavan esimerkin tarjoaa *Kauas pilvet karkaavat* (Aki Kaurismäki, 1996), joka kääntää menneisyyden katsomaan meitä puoli vuotta ennen elokuvan ensi-iltaa kuolleen Matti Pellonpään silmin. Elokuvan yhdessä kohtauksessa Ilona (Kati Outinen) on yksin kotona ja nojaa surullisen näköisenä hyllyyn, jossa on sytyttämätön kynttilä ja lapsen valokuva. Fiktio maailmassa kuvassa on todennäköisesti hänen kuollut lapsensa, mutta oikeasti kuvassa on nuori Pellonpää. Kun menneisyys katsoo meitä, me katsomme samassa menneisyyttä, joka tässä tapauksessa tarkoittaa Pellonpään rooleja Kaurismäen muissa elokuvissa.

Pysäytyskuva elokuvan lopussa kääntää myös katseensa katsojaan, mutta elokuvan metafiktiivisenä aktina se synnyttää valokuvaa oletettavammin katsojaa hämmentävää merkityksen ylijäämää. Road-elokuvassa pysäytyskuvan liikkumattomuus on erityisen voimakas törmäys tai kerronnallisen jatkuvuuden kolari, sillä elokuvan katsojaan suuntaama katse pyytää, haastaa, kysyy ja kenties jopa vaatii katsojaa katsomaan tulevaisuuteen. Joka tapauksessa se vaatii pohtimaan, tulkitsemaan ja luomaan merkityksiä suhteessa ulkomaailmaan. Juuri tarinan ja diegesiksen ulkopuolelle suuntautuvana pysäytyskuva paljastaa elokuvan diskursiivisen koosteen, elokuvan koneiston. Näin tehdessään pysäytyskuva luo keronnallista ylijäämää, johon elokuvassa nähtävä valokuva ei tavallisesti kykene.

Aktuaalinen

Muurahaispolun lopun virtuaalisen pysäytyskuvan erityislaatuisuuden selventämiseksi tarkastelen elokuvan lopetuksena vielä perinteistä aktuaalista pysäytyskuvaa. Pysäytyskuva on ristiriitainen elementti myös siksi, että se tuo liikkumattomuudestaan huolimatta ja sen takia elokuvan loppuun myös tunteen ”loputtomuudes-

ta” (Bellour 2008, 253). Kuva säilöö kohteensa tai balsamoi aikaa, kuten André Bazin (1990, 17) toteaa, mutta ei elokuvassa pysäytä ajankulkua, vaan nimenomaan korostaa sitä (vrt. Bellour 1987, 8). Yhtäältä road-elokuvan lopussa pysäytyskuva ”loputtomuuden” voi tulkita jähmettävän henkilön kuolemaan, mutta toisaalta koska kuva pysäyttää mahdolliseen tai oletettuun kiinnijäämiseen tai kuolemaan johtavan liikkeen, pysäytyskuva tuntuu pikemminkin lupaavan, että kuvaan pysäytetyt henkilöt selviytyvät ikävästä tilanteesta, jossa he ovat. Road-elokuvan lopussa pysäytyskuvan luoman päättymättömyyden voi tulkita liikkeen pysäyttävänä myös yhteiskunnan stabiloivaksi voimaksi. Mutta koska pysäytyskuva pysäyttää myös henkilöiden liikkeen kohti oletettavaa kiinnijäämistä (*Muurahaispolku*) tai kuolemaa (*Thelma & Louise*), se pikemminkin lupaa, että henkilöt eivät jää kiinni tai kuole, vaan pysyvät hengissä ja jotenkin selviävät hankalasta tilanteesta. Bazinin (1990, 17) sanoin perhealbumien ”seepianruskeat, haamumaiset, vaivoin tajuttavat varjot” on ”vapautettu kohtalosta [- -] kylmän mekaniikan ansiosta”. Näin pysäytyskuvaa voi myös – liikkeen jatkuvuudesta irrotettuna – pitää pelastajana, joka vapauttaa henkilöt ”kohtalostaan” olla pelkkiä jatkuvuuden osasia. Pysäytyskuvan mekaniikka voi olla ”kylmä”, mutta sen sävy riippuu tarinamaailman lisäksi katsojasta ja katsomishetken tulkintakontekstista.

Esimerkiksi *Thelma & Louise*n pysäytyskuva on ajanvirrasta kaapattu fragmentti, joka muistetaan muuttumattomana. Jos emme ajattele pysäytyskuvaa umpikujana vaan kerronnallisena pelastajana, se haastaa pääomaelokuvan sääntelylle tyypillisen sulkevan lopun. Tähän asti olen käsitellyt virtuaalista pysäytyskuvaa ja sen mahdollisuutta tukea väitettä, jonka mukaan pysäytyskuva ei ”tapa” vaan pikemminkin ”vapauttaa”. Mutta jos me hyväksymme ajatuksen siitä, että henkilöt (kuten Thelma ja Louise) eivät selviä, miten pitäisi ymmärtää sellainen aktuaalinen pysäytyskuvalopetus, joka ei viittaa kuolemaan millään tavalla? Mihin pysäytyskuva tällöin oikein vapauttaa?

Elokuvan *Minä ja Morrison* (Lenka Hellstedt, 2001) lopussa Milla (Irina Björklund) kävelee pois huumeisiin sotkeutuneen poi-

kaystävänsä Akin (Samuli Edelmann) hautajaisista. Hautajaisten aikana Milla seisoo sivussa puun takana. Mustiin pukeutuneiden mentyä hän lukee jäähyväiskirjeen, jonka Aki on jättänyt hänelle Zippo-sytkärin kuoren sisään. Aki ja Milla ovat molemmat olleet eksyksissä, mutta kirjeessä kaidalta tieltä hairahtanut antaa toiselle neuvoja kuin kannustava terapeutti. Kirje kuullaan Akin voice-overina, joka vaikuttaa ratkaisevasti elokuvan päättävän pysäytyskuvan mahdollisiin merkityksiin (taulukko 4).

Elokuvan viimeisessä otoksessa Milla kävelee kohti paikallaan olevaa kameraa. Milla on uuden elämän kynnyksellä, jota kohti hän on alkanut siirtyä jo ennen Akin kuolemaa saatuaan tietää Akin valhdelleen hänelle ja ymmärrettyään Akin alkaneen ajautua syvälle huumeongelmiin. Millan lopullista ymmärrystä osoittaa hautausmaan portti, jonka läpi kävelemällä hän jättää symbolisesti taakseen Akin ja kuoleman, joka ympäröi tätä kaikkialla. Millan muutosta korostaa myös hänen oman liikkeensä aiheuttama kuvarajauksen muutos laajasta yleiskuvasta erikoislähikuvaan. Hautausmaan

KUVA	AKIN VOICE-OVER
Milla (LK)	Hei, Milla, me tavattiin vähän liian myöhään. Mä olin jo ilmassa eikä mulla ollu sitä hornettia mistä mä haaveilin joka mut ois pelastanu.
Akin poika Joonas (KK) vastakuva: Milla (LK) halaavat (YLK)	Sä, sä oot rohkee, rehellinen, uskollinen, lämmin, hauska, elämänhaluinen, herkkä ja hyvä uimaan ja
Milla (KK)	niin pieni et sä sovit kätevästi minne vaan. Milla Magia, sä pystyt mihin vaan. [Milla nousee seisomaan] Nähdään. Me ootetaan sua. Mut Milla hei, älä sä pidä minkäänlaista kiirettä. Lupaathan sä? Terveisin Minä ja Morrison. [Kamera ajaa hautausmaan käytävälle, seuraa pois kävelevää Millaa, musiikki alkaa, voice-overissa lyhyt tauko.]
Kamera portin ulkopuolella, Milla kävelee kohti kameraa.	P.S. Ettei totuus unohtuis, sul on kaiken lisäksi maailman seksikkäin perse. Ja kun mä jotain sanon ni mä kanssa tarkotan sitä.

Taulukko 4. *Minä ja Morrison* (2001). Voice-over ja pysäytyskuva.

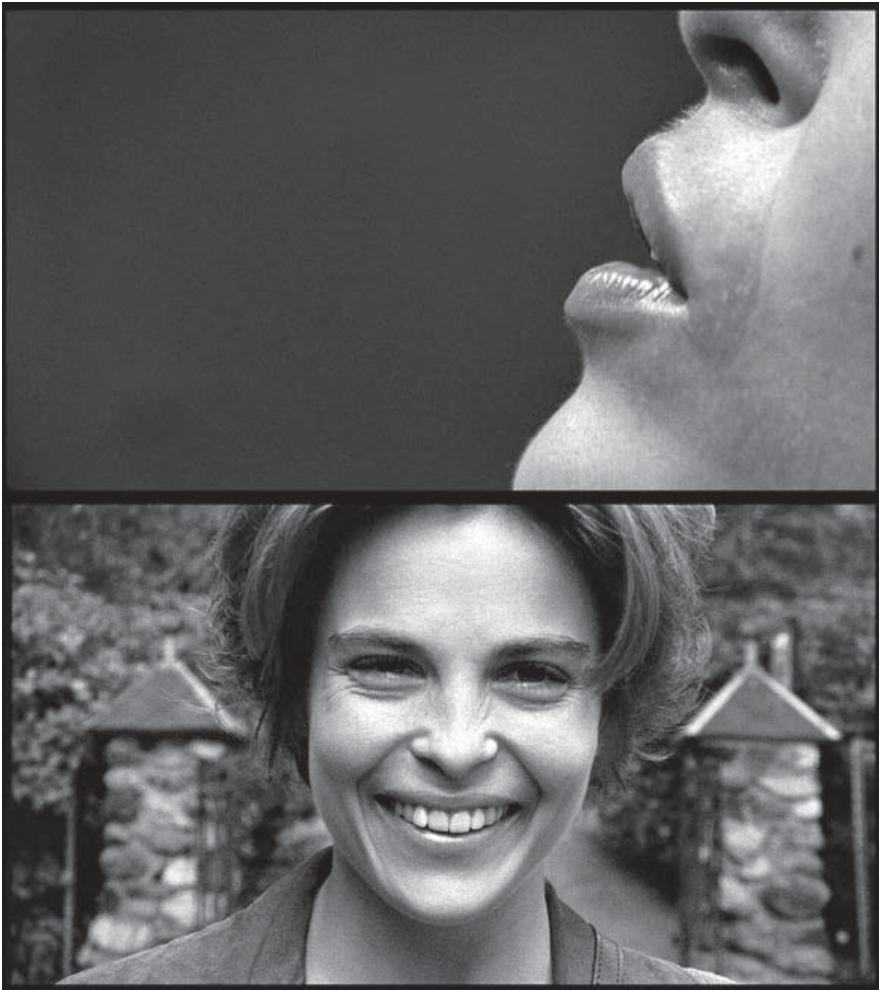
ulkopuolella Akin voice-over päättyy ja hymyilevä Milla pysäytetään erikoislähikuvaan. Viimeisen otoksen aikana Milla katsoo koko ajan (19 sekuntia) suoraan kameraan. Juuri ennen kuvan pysähtymistä Milla sanoo naurahtaen: "Valtavaa" (kuva 105).

Millan viimeinen sana kytkee toisiinsa elokuvan lopun ja alun, jossa näimme Millan työskentelevän siivoojana toimistossa. Työnsä tauolla siivousvälinevarastossa hän on tukehtua aspiriiniin. Tapauksen jälkeen näemme hänen polttavan tupakan. Huulia korostavassa profiilin erikoislähikuvassa kuulemme hänen sanovan: "Valtavaa" (104).

Tavattuun Akin pojan Joonaksen Milla nousee ylös Akin haudalta ja lähtee kävelemään kohti hautausmaan porttia, jolloin kuulemme elokuvan tunnuslaulun (Anssi Kelan "Milla") ensi sävelet. Ei-diegeettisen ääniraidan bassorumpu rytmittää Millan kävelyä ja lataa hänen kävelyynsä päättäväisyyttä. Hymyilevä pysäytyskuva herättää kysymyksiä: Onko Milla ollut mielissään Akin kirjeen lopusta, joka muuttaa kirjeen sävyn aivan toisenlaiseksi? Entä miten pitäisi tulkita hymyyn yhdistetty tokaisu "Valtavaa"?

Pysäytyskuva ei selvästikään viittaa Millan kuolemaan, vaan pikemminkin uudelleen syntymiseen. Pysäytyskuvassa tuuliajolla olleen Millan paikalleen jääminen on konkreettista. Millan hymy ja viimeinen tokaisu eivät niinkään viittaa Akin kirjeessään ylistämään rumiinosaan ("perse"), vaan Akin kirjeen päättävään fraasiin: "Ja kun mä jotain sanon, ni mä kanssa tarkotan sitä." Aki on käyttänyt samaa fraasia elokuvassa aikaisemminkin, mutta silloin se osoittautui valheelliseksi.¹⁹⁸ Siksi myös kirjeen jälkikirjoitusta voi pitää kyseenalaisena. *Minä ja Morrisonin* päättävä pysäytyskuva siis viittaa tulevaisuuteen, Millan uuteen mahdollisuuteen, mutta menneisyyden tapahtumia unohtamatta. Pysäytyskuva on ymmärryksen hetki, joka vihjaa Millan jättävän menneisyyden sekoi-lut taakseen.

Seymour Chatmanin (1980, 130) mukaan myös pysäytyskuva Truffaut'n elokuvan *400 kepposta* (*Les quatre cent coups*, 1959) lopussa kurkottaa kohti tulevaisuutta. Chatman ei kuitenkaan tulkitse pysäytyskuvaa merkkinä muutoksesta, vaan päinvastoin nä-



Kuvat 104–105. *Minä ja Morrison* (2001). Muutos: alku ja loppu, ahdistus ja ilo.

kee lopun staattisen kuvan sulkevan Antoinen (Jean-Pierre Leaud) “karkurin elämään” ja siten vihjaavan tulevaisuudessa samanlaisen käytöksen toistuvan. *Minä ja Morrisonissa* pysäytyskuva on risteys, jonka jälkeen kaikki aiemmin tapahtunut tuntuu työntävän Millaa kohti toisenlaista tulevaisuutta. Pysäytyskuva on merkitykselli-

nen hetki, jota voi tulkita Millan yksilöllisenä kokemuksena, mutta myös ideologisena keinona.

Ajatusta pysäytyskuvasta merkityksellisenä hetkenä tukee *Minä ja Morrisonin* toistama konventio esittää *Butch ja Kidin* ja *Thelma & Louisen* tapaan lopputekstien aikana yhteenvetomaisesti osia nähdystä elokuvasta (vrt. Neupert 1995, 116). Toisin kuin Neuperin esimerkeissä Millan hymyilevien kasvojen staattinen speaktaakeli pakottaa hänet ajattelemaan ja jatkamaan elämäänsä. Millan muutos kuuluu ja näkyy hänen käyttämässään sanassa ”Valtavaa”, joka sekä avaa että sulkee tarinan. Elokuvan alussa sana viittaa ironisesti tilanteeseen (Milla ei tukehtunut), mutta elokuvan lopussa ironiaa ei ole, vaan sana viittaa tulevaisuuteen jättämällä aiemman elämän ”valtavuudet” taakseen. Tulkinnallista eroa tukee kerronnan diskurssi, joka osoittaa Millan siirtymän sisäisestä ahdistuksesta tai tylsyydestä iloisempaan elämään. Aiemmasta, apaattisesta Millasta näemme vain huulet tiukasti rajatussa profiilikuvassa, mutta lopun pysäytyskuvassa hänen leveä hymynsä tuijottaa suoraan meitä kohti (kuvat 104–105).

Elokuvan kerronnassa ilmeisimpiä jatkuvuuden tuottamisen keinoja on musiikki (Neupert 1995, 22) Musiikin perustehtävä on sijoittaa katsoja elokuvan tunnelmaan. Konventionaalisimmillaan musiikki on merkki siitä, että elokuva alkaa tai päättyy (ks. myös Casetti 1998, 39). Juuri näin tapahtuu *Minä ja Morrisonin* lopussa, jossa elokuvan tunnussävel kuullaan ensimmäisen kerran.¹⁹⁹ Musiikkiin kytkeytyvä pysäytyskuvan liikkumaton liikkuvuus korostaa Millan muutosta. Pysäytyskuvasta alkavan elokuvan tunnussävelmän sanat ja erityisesti kertosakeen osan ”Milla hei sun täytyy muuttuu / sun elämältä suunta puuttuu” voi uskoa vääräksi. Samaten osan ”Sun täytyis tehdä jotain järkevää / ja lapselliset leikkis lopettaa” voi uskoa muuttuneen tai ainakin pysäytyskuvasta lähtien muuttuvan todeksi. Niinpä pysäytyskuva ei vahvasta Millan kuolemaa tai edes epäonnistumista vaan pikemminkin syntymisen, uuden elämän. Siksi *Minä ja Morrisonin* aktuaalinen pysäytyskuva on eteenpäin katsova pelastaja, jonka hetkellä Milla siirtyy kohti vallitsevan järjestyksen näkemystä ideaalista nuoresta aikuisesta ja

on siten tulossa täysin yhteiskuntakelpoiseksi. Tällaisen pelastuksen voi halutessaan tulkita myös kiinnijäämiseksi.

Liikkuva valokuva

Neupertin (1995, 79–80) mukaan avoimen lopun elokuvan ratkaisemattomaksi jäävät aukot korostavat tiedon epävarmuutta ja todellisuuden epätäydellisyyttä ja siten läheisempää suhdetta elokuvan ulkoiseen todellisuuteen kuin genre-elokuvat. Road-elokuva poikkeaa muista genreistä aukollisuudessaan, jota luovat erityisesti episodimainen kerronta ja lopun monitulkintaisuus, josta *Muurahaispolku* on hyvä esimerkki. Koska pohdin pysäytyskuvan ontologiaa, tarkastelen vielä omanlaisenaan, edellisistä poikkeavana lopetukseksi *Neitoperhon* (1997) viimeistä otosta ja Eevin kameraan suuntaamaa katsetta. Se on kuin liikkuva valokuva, joka rinnastuu *Muurahaispolun* virtuaalisen pysäytyskuvan ideaan.

Neitoperhossa nainen istutetaan road-elokuvassa aiemmin miehelle varatulle paikalle niin, että nainen kuljettaa sekä autoa että tarinaa. Aktiivisen autolla liikkuvan naisen lisäksi *Neitoperhon* loppu muistuttaa kerronnalliselta funktioltaan *Thelma & Louisen* viimeistä kuvaa, jossa poliisien piirittämät naiset kiihdyttävät autollaan kallionkielekkeeltä varmaan kuolemaan. Lopun varmuuden kuitenkin kyseenalaistaa pysäytyskuva. *Thelma & Louisen* loppu on suljettu siinä mielessä, että poliisit ovat saaneet piiritettyä naiset niin, että he eivät enää pääse tielle. Matka kuitenkin jatkuu, sillä vaikka kerronnan diskurssi sulkeutuu, niin tarina ei pysäytyskuvan takia sulkeudu: *Thelma & Louise* balsamoi päähenkilönsä elämään Grand Canyonin ylle lentävään autoon.

Neitoperhossa rakkaudesta ja huomiotta jäävän Eevin (Leea Klemola) aggressiot purkautuvat kahtena väkivallantekona. Ensin Eevin aggressiivisuuden kokee hänen kyytiin ottamansa liftarimies, joka kieltäytyy seksistä hänen kanssaan. Toiseksi Eevin uhriksi joutuu nainen, jonka luokse liftari oli matkalla. Pudotettuaan naisen toisen kerroksen parvelta alas lattialle Eevi sytyttää naisen kotiin

tulipalon ja pakenee paikalta. Illan pimeydessä poliisit etsivät Eeviä läheiseltä hiekkakuoppa-alueelta ja sitä reunustavasta metsästä. Valoraketit valaisevat maastoa ja taskulamppujen valokeilat haravoivat aluetta. Loukkaantunut Eevi piilottelee metsässä olevan autonromun alla. Kun taskulampun valo tavoittaa Eevin, hänen kasvonsa tulevat lähikuvassa pimestä valoon. Hän katsoo suoraan kameraan ja hänen verta valuvilla kasvoillaan suu kääntyy monitulkintaisesti hymyyn (kuva 106). Eevi hymyilee hänet löytäneelle poliisille, jonka paikalle katsoja asetetaan, kun Eevi katsoo suoraan kameraan. Koska Eevi hymyilee katsojalle, hymy on varmasti muutakin kuin pelkkä kerrontaa hämmentävä kuva. Miksi Eevi hymyilee? Kysymys jättää elokuvan lopun avoimeksi teeman tasolla, vaikka tarina ratkeaaikin, kun Eevi saadaan kiinni. Vai saadaanko?



Kuva 106. *Neitoperho* (1997). Viimeinen otos.

Musiikki on oleellinen osa elokuvaa ja konventionaalinen loppuratkaisun ja elokuvan päättymisen merkittäjä. (*Neitoperhon* musiikkia käsittelevän tarkemman edellisessä luvussa.) Elokuvan lopun tulkinnassa musiikilla voi olla jopa ratkaiseva merkitys, kuten aiemmin on käynyt ilmi *Autotyttöjen* ja *Minä ja Morrisonin* yhteydessä, sillä toisinaan musiikin voi tulkita jatkavan tarinaa tuottamalla kuvan tarjoamiin merkityksiin ylijäämää (vrt. Neupert 1995, 22). Vastanostalgian näkökulmasta voi myös perustellusti esittää, että ylijäämän tekeekin kuva, joka tuottaa ylijäämää musiikin kertomalle tarinalle. Pitääpä ylijäämän tuottajana kumpaa tahansa, niin kuvan ja äänen törmäyksestä syntyy jotakin, joka on enemmän kuin kuvan ja musiikin summa. Sergei Eisensteinin montaaasin perustan mukaisesti voi sanoa, että yksi plus yksi on enemmän kuin toisiinsa liitettyjen elementtien laskennallinen summa. Ja erityisesti se, mikä jää yli, vaatii katsojalta tulkintaa. Ylijäämä liittyy motivoinnin vaikeuteen, sillä silloin, kun motivaatio loppuu, ylijäämä alkaa.

Neitoperhon viimeinen otos on niin monitulkintainen ja tarinan kannalta jopa irrallinen, että sen motivoiminen vaatii melko lailla tulkintaa. *Neitoperhon* viimeisessä kohtauksessa Eevin etsimistä ja löytymistä säestää Ankin esittämä ”Niin aikaisin” (1967). Laulun sanat, kuten ”kuinka kaunis voi olla maa, aamu uusi kun sarastaa, tuota hetkeä vain mielestäni en mä koskaan voi unhoittaa” ja ”sateen jälkeen ilma raikas on ja puhtahaksi tullut on maa” tarjoavat loppuratkaisun kuvaan ristiriitaista tulkittavaa. Laulu viittaa elokuvan aiempaan kohtaukseen, jossa koirien kouluttaja löytää kolaroidun auton ja kuoleman kielissä olevan liftarimiehen. Kohtauksessa soi sama musiikki. Onko kyseessä siis tuo ensimmäisen väkivallanteon hetki, jota ”mielestäni en mä koskaan voi unhoittaa”? Elokuvan päättävän pysäytyskuvaa lähestyvän monitulkintaisen hymyilevän lähikuvan takia kerronnallisesti niin saattaisi olla.

Eevin katsojaan kääntämää hymyä voi pitää metatason kommenttina, jossa elokuvan koneisto katsoo katsojaa ja vaatii tulkitsemaan, miksi paha – ja erityisesti paha nainen – ei kerronnan diskurssin väliintulon takia lopuksi joudukaan maksamaan teoistaan. *Helsingin Sanomissa* (*NYT-viikkoliite* 30.10.–6.11.1997) Helena

Ylänen toteaa arvostelussaan: ”Kun poliisi lopulta löytää hänet, hän hymyilee merkillistä, voitonriemuista hymyä. Hänellä ei ole vapaudelle mitään käyttöä.” Eevillä ei ole vapaudelle käyttöä juuri siksi, että hän ei ole ollut vapaa missään vaiheessa, vaan vahvasti riippuvainen katsojalle eksplikoimatta jääneestä menneisyydestään ja sis-kostaan sekä representaationa elokuvan speaktaakkelin rajoista.

Road-genren perinteeseen ja yleisemminkin totunnaisiin malleihin viittaavana tietoisena silmäniskuna Eevin katse voisi kertoa siitä, että naisen on vaikea rakentaa omaa tarinaansa miehisen diskurssin sääntelyssä. Se on vaikeata siksikin, että kerronnalliset poikkeamat voivat myös ylläpitää dominoivaa järjestystä edistämällä kapinaa, joka pitää eliminoida, jotta järjestys palautuisi (Laderman 2003, 36–37). Lopun diskursiivinen avoimuus kuitenkin pelastaa Eevin yhteiskunnan rajoittavalta voimalta, jota edustavat poliisit. Loppu painottaa konvention kyseenalaistamista, ”taiteen muistin tuhoamista” (Debord 2003a), sillä oletuksen vastaisesti emme näe Eevin jäävän kiinni.

Viimeisen, pitkäkestoisen (70 sekunta) hymyilevän lähikuvaotoksen taustalla kuullaan ei-diegeettistä musiikkia, mutta se ei toimi perinteisenä tarinan sulkijana. Valmiiksi nostalgiseksi koodattuna kerronnan diskurssin monitulkintaisuus pelastaa Eevin, mutta pakottaa katsojaa. Eevi saattaa hymyillä hänet löytäneelle poliisille siksi, että katseiden kohdatessa poliisi varmistaa Eeville oman tarinan ja muiston: kun poliisi löytää Eevin, hänestä tulee myös tarinan jakaja. Koska meidät on katsojina asemoitu kiinniottavan poliisin paikalle, katse tekee meistäkin Eevin tarinan osallisia, mikä kieltää välinpitämättömyyden ja pakottaa ottamaan kantaa.

Road-elokuvassa *Neitoperhon* lopun kaltainen avoimuus muistuttaa Lars Gustafssonin (2001, 7–17) ajatusta ideologian ja filosofian välisestä erosta: jälkikäteen tapahtumille merkitystä tuottamaan pyrkivän ideologian vastapoolina ”[f]ilosofia on sitä, mikä tihkuu sisään (erittäin kovan paineen vaikutuksesta), kun ideologisten rakennelmien kivet eivät enää jaksa panna vastaan, pidätellä merkityksettömyyden, pimeyden ja kasautuneiden epäonnistumisten rynnäkköä” (ibid., 8). Kovan paineen voi aiheuttaa elokuvan tuotannos-

sa esimerkiksi ulkopuolelta tuleva muutoksen vaatimus, joka pakottaa muuttamaan tai ainakin kommentoimaan jotakin olemassa olevaa rakennetta tai kertomisen tapaa, kuten *Neitoperhossa* road-generää.

Neitoperhon nähtiin kritiikeissä kuvaavan aikaansa, erityisesti naisena olemisen vaikeutta ajassa, joka ajaa ”tytöt purkamaan turhaumiaan väkivaltaisesti” (*Turun Sanomat* 1.11.1997, Hanna Kangasniemi). Naisen aggressiivisuudesta keskusteltiin, mihin vaikuttivat Mantilan ja Kleemolan kärkeviksikin yltyneet lausunnot lehdistössä ennen elokuvan ensi-iltaa. ”Mantila tuo eteemme sen naisellisen identiteetin horjumisen, jonka voi helposti havaita ihan arkisessa katukuvassa”, Harri-Ilmari Moilanen totesi *Kansan Uutisten Viikkolehdestä* (31.10.1997). Televisioesityksen yhteydessä vuonna 2002 Mervi Pantti (*Helsingin Sanomat Nyt-viikkoliite* 43/2002) kirjoittaa, että ”ajalle tyypillisesti päähenkilönä on väkivaltainen nainen.” Hän viitanee televisioesityksen aikaan eli vuoteen 2002.

Niin *Muurahaispolussa*, *Minä ja Morrisonissa* kuin *Neitoperhossa* pysäytyskuva – aktuaalinen tai virtuaalinen – pelastaa henkilöt kuolemalta, kiinni jäämiseltä ja nöyryytykseltä. Voidaan sanoa, että kerronnan diskurssin monitulkintaisuus pelastaa. Sekä *Muurahaispolun* ja *Neitoperhon* virtuaalisen pysäytyskuvan *pysäytyskuvallisuus* pelastaa henkilöt yhteiskunnan rajoittavalta, pakottavalta voimalta, jota molemmissa edustavat poliisit. Me emme näe Jarin ja Marjan jäävän kiinni, koska he häviävät kuvan peittävään vaaleaan sineen, joka jättää heidät kuljeskelemaan yhteiskunnan ulkopuolelle. *Muurahaispolun* virtuaalisen pysäytyskuvan aikana emme kuule tarinan sulkemiseen viittaavaa musiikkia, vaan pelkästään tuulen huminaa, mikä korostaa sen erilaisuutta suhteessa perinteiseen, aktuaaliseen pysäytyskuvaan. *Neitoperhon* loppu painottaa myös konvention kyseenalaistamista, sillä Eevinkään me emme näe jäävän kiinni. *Neitoperhon* viimeisen, pitkäkestoisen hymyilevän lähikuvaotoksen taustalla kuullaan kyllä ei-diegeettistä musiikkia, mutta se ei toimi perinteisenä tarinan sulkijana. Sen sijaan valmiiksi nostalgiseksi koodattuna se mahdollistaa vastanostalgian ja konventi-

oihin perustuvien oletusten kyseenalaistamisen, joka alkaa genren tasolla jo siitä, että tielle lähtee yksin aktiivinen nainen.

Minä ja Morrisonin aktuaalinen pysäytyskuva on myös pelastaja, mutta road-elokuvien virtuaalisesta pysäytyskuvasta se eroaa ideologisessa suhteessaan siihen, mihin henkilöt pelastetaan. *Muurahaispolussa* ja *Neitoperhossa* pysäytyskuvallisuus pelastaa henkilöt kieltämällä heidän uudelleen integroitumisensa vallitsevaan, heitä kontrolloimaan pyrkivään, takaa-ajavaan järjestelmään. Sen sijaan Millan pysäytyskuva pelastaa hänet tulevaisuuteen ja jatkuvuuteen, jonka osana hänestä voi taustastaan huolimatta tulla yhteiskuntakelpoinen. Vaikka *Minä ja Morrisonin* pysäytyskuva jättää Millan tarinan avoimeksi, sen voi tulkita asettavan Millan yhteisön ja konventionaalisen elokuvan arvomaailmaan, kun taas virtuaalinen pysäytyskuva jättää henkilöt yhteisön ohjauksen ja vallitsevan järjestyksen jatkuvuuden ulkopuolelle.

Samassa, kun pysäytyskuva pelastaa kuvaamansa henkilöt, se voi pelastaa myös katsojan. Me elämme elokuvan mukana, sillä elokuvan ”sisäpuoli” ja ”ulkopuoli” ovat jatkuvassa ”interaktiivisessa suhteessa sulautumassa toisiinsa” (Casetti 1998, 15). Elokuva on perustaltaan metafiktiivinen, minkä osoittavat lopuksi erityisesti lopputekstit. Näin ajatellen pysäytyskuva tekee elokuvan lopusta kaksinkertaisen metafiktiivisen aktin, joka painottaa paljon konventionaalista sulkeumaa voimakkaammin, että kyse ei ole lopusta, vaan vain kerronnan diskurssin rajasta, jonka tuolla puolen on jotain enemmän. Avoimessa lopussa katsoja ”työskentelee” sulkeista elokuvaa selvemmin elokuvan jatkeena, sillä hän tulkitsee ja liikuttaa elokuvaa laajempaan kontekstiin pysäytyskuvan tuolle puolen. *Toy Story – Leluelämää* -elokuvien (*Toy Story 1–3*, John Lasseter, 1995–2010) avaruushahmon Buzz Lightyearin lentävää lausetta muovaten elokuvan voi todeta pysäytyskuvalopussa menevän ”kohti pysäytyskuvaa ja sen yli”. Monitulkintaisuutta ammottavana lopetuksena pysäytyskuvan voi pelastavana kerronnan elementtinä ajatella tekevän hetkellisesti myös katsojasta vapaan tai ainakin sysäävän katsojan pohtimaan oman vapautensa mahdollisuuksia ja rajoituksia. Näin ajatellen *Muurahaispolun* ja *Neitoperhon* virtu-

aalisen pysäytyskuvan kerronnallinen ylijäämä voi vapauttaa katsojan pakottavasta jatkuvuudesta ja *Minä ja Morrisonin* paikalleen jähmettävän aktuaalisen pysäytyskuvan pakottavan ”vapautukses- taan” huolimatta jatkuvuuden järjestykseen.

Sikäli kuin kerronnalla on diskurssin sulkevana taipumus osoittaa, mitä kaikesta nähdystä ja kuullusta pitäisi ajatella, loppu on elokuvan merkittävin ideologian areena. Ideologinen rakennelma on kuitenkin altis niin rakennelman sisällä kuin ulkopuolella tapahtuvien muutosten asettamille vaatimuksille. Sisäiset vaatimukset rakennelma kestää paremmin, mutta ulkoisen paineen kasvaessa riittävän suureksi ideologian peruskivet saattavat heilua, murtua ja joutua kyseenalaisiksi. Sulkeumaa karkaavilla kerronnan keinoilla, kuten henkilön katseella kameraan ja pysäytyskuvalla, road-elokuva avautuu kohti katsojaa ja jättää katsojan vaille vastausta. Näin road-elokuva tarjoutuu keskustelukumppaniksi, joka ei suostu esittämään vain yksipuolista spektakulaarista rakennelmaa, vaan ehdottaa siirtymää ulos rajoittavista, sulkevista konventioista, kohti katsojan jokapäiväistä arkea.

Spektaakkelin tuho?

Elokuvan henkilön kameraan suunnattu katse sekä aktuaalinen ja virtuaalinen pysäytyskuva toimivat sekä yllättävinä spektaakkelin osoittajina että sen toimintaa häiritsevinä. Niitä radikaalimpaan spektaakkelin kritiikkiin, mahdollisesti jopa spektaakkelin tuhoon, edetään kuitenkin silloin, kun johonkin kohdistettu kritiikki on luettavissa selvästi kautta elokuvan. Nyt, luvun loppuksi, tarkastelen Jaakko Pakkasvirran *Kesäkapinaa* (1970), joka on hyvä esimerkki tällaisesta elokuvasta. Sen tapauksessa elokuvan loppu onkin vain kritiikin huipennus.

Elokuvan lopun korostama kulutuskriittisyys on yksi vuoden 1970 kotimaisia ensi-iltoja leimaava piirre. Vuoden 12 ensi-illasta *Kesäkapinan* lisäksi suorasukaisen kulutuskriittisiä ja siten sille läheisiä ovat yhdenlaista työmatkailua kuvaava road-elokuva *Narri-*

en illat (Tapio Suominen) ja autoilukulttuuria laajemmin kytkeytyvä *Bensaa suonissa* (Risto Jarva). Kun kulutuskriittisyyden näkee myös kritiikkinä auktoriteetteja vastaan, *Kesäkapinan* tarkasteluani kehystävät aiemmin tässä luvussa käsittelemäni vuoden 1970 road-elokuva *Muurahaispolku* sekä sukupolvien välistä kuilua humoristisesti kuvaava *Pilvilinna* (Sakari Rimminen).²⁰⁰

Kesäkapina on poikkeuksellinen road-elokuva, sillä siinä on matkustuskuvauksia vähänlaisesti. Se on kuitenkin rakenteensa ja löyhän etsintäjuonensa – tai paremminkin kollaasimaisen etsintä- tai kartoittamisrakenteensa – takia road-elokuva, jossa neljä nuorta on tien päällä ”suomalaista onnea etsimässä”. *Kesäkapina* on teko hetken nykyisyydessä yhteiskunnan kaupallistumisen ja kuvallistumisen haastava elokuva, joka näyttää melkein pä suoranaiselta Debordin ajatusten sovellukselta. Sisällön tasolla se vastustaa ihmisen tavaraksi ja kuvaksi muuttavaa kulutuskulttuuria ja kerronnan diskurssillaan jatkuvuuskeronnan passivoivaa lumetta. *Kesäkapina* pyrkii *detournaamalla* nakertamaan vallitsevan yhteiskuntajärjestyksen tukipilareita ja jatkuvien uutuuksien ja elämää parantamaan lupaavien väärin tarpeiden tuotantomuuria.

Vaikka *detournaaminen* on ”anti-ideologian kieli” ja keino osoittaa väitteiden, oletusten ja vallitsevien rakenteiden keinotekoisuus ja valheellisuus, niin kyse ei kuitenkaan ole ideologiattomuudesta. ”Anti-ideologialla” Debord viittaa Marxilta periytyvään (*detournattuun* tai *plagioituun*) yleiseksi vakiintuneeseen näkemykseen, jonka mukaan ideologialla viitataan nimenomaan kapitalistiseen, luokkaeroa ylläpitävään, yksilöt kuviin ja ideaaleihin suuntaavaan systeemiin, joka erottaa yhteisestä kokemuksesta ja peittää alleen luokkasuhteet (ks. Thompson 1990, 41). Koska kaappaaminen perustuu aina ”omaan totuuteensa tämänhetkisenä kritiikkinä” (Debord 2005, § 208), se sopii käsitteenä hyvin elokuviin, joita tarkastellaan sekä oman aikansa tuotteina että konstruoijina.

Kesäkapina kaappaa käyttöönsä useita mainoksia, jotka limityvät päähenkilön Susannan (Titta Karakorpi) tiedostamisen heräämiseen. Elokuvan alkutekstijaksossa naisääni toteaa: ”Osta minut, osta, osta, älä emmi, tule sisään.” Myös kuvassa toistuu sana

”osta”. Kehotuksen ”tule sisään” voi tulkita kutsuksi astua sisään elokuvan arvomaailmaan. Näin elokuva toimisi kuten mikä tahansa jotakin tuotetta esittelevä mainos. Naisen äänen jälkeen miesääni toteaa innostuneena: ”Hyvät naiset ja herrat, meillä on teille tärkeää asiaa. Olemme pystyneet kehittämään sen, tutkimuksen tuloksena, rahaa säästämättä, kellon, joka ei pysähdy.” Miesääni rakentaa inhimillisesti ajatellen ristiriitaisen mutta mainoskielille loogisen montaaasin kuvien kanssa: puheen aikana näemme rikkinaisen tuulilasin, vääntyneen ratin, lytyssä olevan auton ja kuvarajauksen ulkopuolelta tulevan käden vetämässä auton sivuikkunasta ulos kolarin uhrin verisen käden, jossa on kello.²⁰¹ Kuvan ja äänen ristiriitaisella suhteella *Kesäkapina* kaappaa mainosten kielen ja esittää sen epäilyttävänä.

Seuraavaksi leikataan lähikuvaan, jossa näemme uhrin ranteessa olevan kellon. Kello osoittaa speaktaakkelin pysähtymätöntä, jatkuvaan nykyhetken kytkeytyvää aikaa, jossa materia on tärkeämpi kuin henki. Kellosta lähtee suurenemaan teksti ”osta minut”, joka laajenee yli kuvarajauksen. Näkökentän ja kuvarajauksen ylittävä teksti on hallitseman kuin jatkuvan kierron speaktaakkeli. Ostamalla kellon voi ostaa vain esineen ja kulutuksen pysähtymättömän ajan. Kello on kiinnostava ”mainostuksen” kohde siksi, että kapitalismin valta-asema perustuu juuri ajan, tarkemmin historiallisen ajan hallintaan. Tuotannon määrittämisen ikuisen nykyhetken tavara-ajan alttareilla yksilöt uhrataan: ihmisellä ei ole merkitystä, sillä vain tuotannon ja kuluttamisen määrittämisen (nyky)ajan jatkuvuus on tärkeitä. *Kesäkapinan* kritisoima maailma on taloudellisen tuotannon tavaramaailma, jossa ihmiset eivät ole suhteessa toisiinsa vaan tavaroihin – tarkemmin kuviksi muuttuneisiin tavaroihin.

En väitä, että Debordin *Speaktaakkelin yhteiskunnan* ja *Kesäkapinan* välillä olisi suora vaikutusyhteys. Yhteys on kuitenkin mahdollinen ja ainakin Jean-Luc Godardin elokuvien kautta todennäköinenkin.²⁰² Sekä sisällön että muodon tasolla elokuva näyttää konkreettiselta yritykseltä murtaa juuri sitä kuluttamisen kiertoon keskittyntä maailmanjärjestystä, jota Debord nimittää speaktaakkelin yhteiskunnaksi. Vielä konkreettisemmin *Kesäkapina* näyt-

tää yritykseltä kuvata ja hajottaa elokuvallista speaktaakkelia tavalla, jota Debord luonnehti situationistisessa elokuvamanifestissaan vuonna 1958 näin: ”Elokuva on keskeinen taidemuoto meidän aikamme yhteiskunnassa” ja ”paras representaatio anarkististen rinnastusten ajasta”.

Debordin (2005, § 203–204) mukaan speaktaakkelin yhteiskunnan tuhoaminen vaati käytännöllistä speaktaakkelin kritiikkiä, jonka lähtökohta on ”negaation tyyliin” tukeutuva kriittinen teoria. Tässä mielessä *Kesäkapina* on vastaelokuva, sillä se sisältää oman negaationsa sekä sisällössä että muodossa, mikä näkyy ristiriitaisuuksina ja epäkoherenttiutena. Se on jatkuvuuskerrontaan verraten epätäydellistä, poukkoilevaa ja siten debordlaisessa mielessä elokuvallinen katse oman aikansa yhteiskunnalliseen todellisuuteen. *Kesäkapina* esittää myös tietoisuuden suunnasta, johon kehitys on viemässä.

Kesäkapinassa valokuvamalli Susanna huomaa muuttuvansa osaksi mainostamaansa tuotetta, tulevansa tuotteen kuvaksi. Hän havahtuu kriittisyyteen ja kääntyy taistelemaan edustamaansa mainos- ja kuvateollisuutta vastaan: elokuvan lopussa Susanna tuhoaa kaduilla ja näyteikkunoissa mainoksia, kuvaksi muuttuneen valheellisen identiteettinsä fragmentteja, jotka osaltaan pitävät yllä ihmisten välistä suhdetta yhteiskuntaan ja toisiinsa.

Alusta lähtien *Kesäkapina* rikkoo pääomaelokuvan luonnollistuneen syntaksin, jonka piirissä se välttämättä joutuu toimimaan. Yhdessä elokuvan segmentissä näemme yhtäkkiä kesken tarinan näyttelijä Eero Melasniemen huoltoasemalla katsomassa suoraan kameraan kuin reportteri uutiskuvaa muistuttavassa puolikuvassa (kuva 108). Edellisessä otoksessa olemme nähneet kuvan alalaidassa tekstin ”Näyttelijä Melasniemi esittelee kulutusyhteiskunnan rakenteen” (107). Melasniemen asiallinen selostustyylisi speaktaakkelin yhteiskunnan harhaanjohtavuuden perustasta viittaa tieteelliseen argumentointiin. Sitä säestää jännitystä implikoiva ei-diegeettinen musiikki sekä kulutusyhteiskuntaan, erityisesti autoiluun ja auton markkinointiin liittyvä kuvitus (111–112), jossa käsijarru kulutuksen ylläpitämisen valheellisen viriiliyden symbolina on niin it-

sestään selvä, että se tekee kulutuksen tuottamaan auvoisuuteen uskomisesta naurettavaa. Lyhyt kritiikkijakso on itsessään spektakkelikieli, tarkemmin sanoen anti-ideologian spektakulaarinen rakennelma, joka Debordin vaatiman kritiikin ristiriitaisen kielen mukaisesti pyrkii herättämään sekä sisällön että muodon tasolla.



Kuvat 107–112. *Kesäkapina* (1970). ”Näyttelijä Melasniemi esittelee kulutusyhteiskunnan rakenteen.”

NÄYTTELIJÄ MELASNIEMI: Kaikki meidän järjestelmässämme on ennalta määrättyä, vaikka mainonnalla luodaan harhakuva valinnanvapaudesta. Suurten sarjojen tuotanto ei voi jättää tilaa vapaudelle. Kulutusorganisaatio määrää yksilön elämän kulun ja sisällön. Epäonnistuneita tuotteita ei saa olla. Ihminen mieluummin voi epäonnistua.

Katsojan ja elokuvan maailman yhdistävän yllättävän suoruuden aiheuttaa paitsi henkilön katse suoraan kameraan ja sen aiheuttama katsojan puhuttelu, niin myös se, että kuvassa (107) nähtävän tekstin mukaisesti puhuttelija on ”Näyttelijä Melasniemi” eikä pelkää jokin hänen näyttelemänsä henkilö. Tällaisesta fiktiosta ja tarinankulusta vieraannuttamisesta huolimatta speaktaakkelin täydellinen murtaminen on Debordin mukaan mahdotonta, koska speaktaakkelin kehyksessä kapinointi näyttäytyy aina speaktaakkelia itseään järjettömämmältä. Perimmäinen speaktaakkelia ylläpitävä rakenne on kieli, sillä kapinoitsijakin puhuu aina speaktaakkelin kieltä, koska se on ainoa kieli, jota hän osaa. Ja se, joka ei tottele kielien syntaksia, on helppo tuomita. Tämä näkyi myös *Kesäkapinasta* kirjoitetuissa oikeistolehtien vallitsevaa järjestystä puolustavissa kritiikeissä.

Heikki Eteläpää totesi *Uudessa Suomessa* (25.1.1970) *Kesäkapinan* olevan ”provosoivin, ideologisesti värinsä tunnustavin ns. näytelmien luokassa kulkeva elokuva, mitä tässä maassa toistaiseksi on tehty ja nähty”. Eteläpää piti Pakkasvirran elokuvaa myös kylmänä riistäjänä, koska tämä on käyttänyt maalaishäissä kuvattua dokumenttijaksoa ”häijyksi” elokuvansa tarkoituksiin.²⁰³ *Suomenmaassa* (28.1.1970) Leo Stålhammar oli Eteläpään kanssa samoilla linjoilla todetessaan *Kesäkapinan* mainoksia detournaavista jaksoista, että ”[j]ulisteiden tai valmiiden hyödykkeiden polttamiseen turvautuminen tuo pakosta mieleen natsien kirjaroviot, varsinkin kun kapinoinnin suvaitsemattomassa sävyssä on piirteitä, jotka eivät vaikuta ihmiskeskeisiltä”. Natsikortin nostaminen ja syyttäminen ihmiskeskeisyyden puutteesta tuntuu omituiselta sikäli, että juuri epäinhimillisyydestä *Kesäkapina* syyttää kulutusyhteiskunnan tavarafetisististä, kasvotonta diktatuuria, jonka piirissä elokuvan kertojaaänen mukaan ”kulutusorganisaatio määrää yksilön elä-

mänkulun ja sisällön; epäonnistuneita tuotteita ei saa olla, ihminen mieluummin voi epäonnistua”.

Ideologinen värin tunnustaminen näyttäytyy elokuvassa kulu-
tusta ja omistamista keskeisenä mittanaan pitävän yhteiskunnan vä-
kivallan ekplisiittisenä purkamisena. Olli Alho korosti *Parnassos-
sa* (2/1970, 114) *Kesäkapinan* ”koko koneistoa vastaan” suunnat-
tujen uudistusten merkitystä: ”Totaaliset, koko elokuvan tuottami-
sen ja sen vastaanottamisen perusteita järkyttävät muutokset ovat
ainutlaatuinen kulttuuritapahtuma, missä maassa ne tapahtuvatkin,
ja siksi Pakkasvirran ’Kesäkapina’ on suomalaista kulttuurihisto-
riaa.”

Elokuvassa merkittävää on kotimaisen näytelmäelokuvan ker-
ronnan uudistaminen. *Kesäkapina* onkin ”kulttuurihistoriaa” totaa-
lisuudessa, jolla sen sisällön ja muodon yhteispeli speaktaakkelin
yhteiskunnan totaalisuutta kohtelee. Kritiikeissä nostetaan esiin Al-
honkin mainitsema katsojuus, sillä elokuva ei anna katsojan vajota
passiiviseen rauhaansa. *Kesäkapinan* nähdään pyrkivän ”koko ajan
aktiiviseen dialogiin katsojan kanssa” (*Päivän Sanomat* 25.1.1970,
Pertti Lumirae), ja Sakari Toiviainen (*Ilta-Sanomat* 24.1.1970) eh-
dottaa, että *Kesäkapinaa* ”katsottaessa on viisainta aloittaa nolla-
pisteestä, jättää syrjään kaikki entiset katsomiskokemukset, -tot-
tumukset ja -odotukset”. Näin voi olla ideaalitapauksessa, mutta
mahdollista se ei *Kesäkapinan* yhteydessä ollut. Siitä pitivät huo-
len muun muassa kritiikit ja ensi-iltaa edeltäneet elokuvan ohjaajan
haastattelut, joista yksi esimerkki on Pakkasvirran antama vastaus
Teinilehden (4/1970) kysymykseen ”Mainonta – huiputusta vai ku-
luttajan paras ystävä?”:

Mekanismi on se että yhteiskunta ensin luo pelkoa, turvattomuutta,
yksinäisyyttä ja vieraantumista. Sitten ihmisten epävarmaa tilaa käy-
tetään häikäilemättömästi hyväksi valjastamalla tämä tila omiin tar-
koituksiin: käytetään alitajuisia vaikutuskeinoja vaikuttamalla ihmis-
ten tiedostamattomiin kerroksiin. Jos ihmisen elämä on täysin epäto-
dellista, niin valheväättämät joita mainonta esittää, muuttuvat ihmisille
totuudeksi. Kaikkein heikoimmassa asemassa olevat ihmiset näkevät
heihin kohdistuvan mainonnan arvot elämänsä perusarvoiksi. Todelli-
suus ja mainonnan tekotodellisuus sekoittuvat toisiinsa. Syvimmät vai-

kutukset mainonnalla on juuri niihin ihmisiin joilla ei ole varaa ostaa mainostettuja tuotteita. Tämä ristiriita on voimakkaasti passivoiva ja siksi esim. työväenliikkeen joukkovoima tahtoo aina heikentyä ns. hyvinvointivaltioissa.

Pakkasvirran kommentti viistää läheltä Debordin ajatuksia speaktaakkelin kulutuskulttuurin passivoimasta ja vieraannuttamasta ihmisestä ja siitä, että luokkayhteisyyden tunteminen ei speaktaakkelin yhteiskunnassa enää ole mahdollista. Vaikka *Kesäkapina* myös kehystettiin tällaisilla suorilla, puolensa valitsevilla puheenvuoroilla, keskustelu elokuvan ympärillä ei tuntunut johtavan mihinkään. *Suomen Sosiaalidemokraatissa* (3.2.1970) Mikael Fränti totesi ylistäen ja ihmetellen: ”Pakkasvirta on tehnyt suomalaisen elokuvan ensimmäisen todellisen mestariteoksen, mutta vastaanotto on ollut hieman vaisu. Olikohan Kesäkapina aikaansa edellä?” Nimimerkki Leikkaajan (Martti Savo) selitys *Kansan Uutisissa* (6.2.1970) kertoo juuri siitä pinnallisesta markkinakulttuurista, jota *Kesäkapina* kritisoi: ”Alkaneen vuosikymmenen ensimmäinen elokuva, Jaakko Pakkasvirran *Kesäkapina* herätti pienen keskustelun, mutta tämä tukehtui alkuunsa banaaliin polemiikkiin vuoden toisesta kotimaisesta uutuudesta ja vieläpä uutuudesta, jota yleisömmme ei ole vielä edes nähnyt, Jörn Donnerin *Naisenkuvista*.”²⁰⁴

Kesäkapinan kriittisyyttä tuki myöhemmin samana vuonna ensi-iltaan tullut Risto Jarvan autoilukulttuurin kritiikki *Bensaa suomissa* (1970). Sen kehyksenä on rallikilpailujen maailma, mutta se ei ole road-elokuva. Autoilla ajetaan kovaa vauhtia suljetuilla radoilla ja teillä – ja elokuvan lopuksi tapahtuu kolari, joka vie elokuvan esittämän kritiikin äärimilleen. Elokuvan kolmiodraaman Lasse (Ulf Törnroth) on tullut Tunturirallissa toiseksi. Hänen juhlintansa kanssa ristikkäin kuvataan hänen rallissa epäonnistuneen vaimonsa Marjan (Lilga Kovanko) ja nuoren Tapsan (Pertti Melasniemi) erimielistä matkaa lumisella maaseututiellä kohti Helsinkiä. Kaahailu päättyy kolariin, jossa Tapsa ajaa päin sikoja kuljettavaa kuorma-autoa. ”Luonnon” ja motorisoidun kulttuurin törmäyksessä Marja lentää ulos autosta, loukkaantuu vakavasti ja joutuu sairaalaan.

Sakari Toiviainen (1983, 184; 191–192) vertaa *Bensaa suonissa* -elokuvan kriittistä asennetta Jean-Luc Godardin *Viikonloppun* (*Weekend*, 1967) esittämään kulutusyhteiskunnan porvarillisen kulttuurin tuhon fantasiaan, jossa liikenne johtaa lopulta muun muassa kannibalismiin. Kun Tapsa elokuvan lopussa menee Marjan luokse sairaalaan, Marja ei tunnista häntä, vaan tuijottaa eteensä ja alkaa huuliaan pärisyttämällä matkia auton ääntä. Toiviaisen (ibid., 192) sanoin ”[m]oottorikuumeeseen tartuttama ihminen näyttäytyy lopulta pahasti vammaisena, primitiiviselle tasolle taantuneena olentona joka on elävä korkeintaan biologisessa mielessä”.

Bensaa suonissa on *Kesäkapinan* tapaan speaktaakkelin yhteiskunnan teesejä muistuttava kulutusyhteiskunnan kritiikki, joka nyt vain esitetään moottorikulttuurin ja vauhdin näkökulmasta. Tapsa on turhautunut nuori, jonka elämää autoilukulttuuri määrittää niin, että se on mukana kaikessa kokemisessa ja tulee ihmissuhteiden väliin Debordin (2005, § 25) speaktaakkelin perustan mukaisesti. Toiviainen (1983, 193) esittää, että ”[u]nohtaessaan auton todellisen tehtävän ihminen samalla menettää jotakin luonnollisesta ja inhimillisestä kokemiskyvystään ja hänen persoonallisuutensa väärin” Tavarasta tulee kokemuksen mitta, joka saattaa saada yliluonnollisia ulottuvuuksia. Mutta mikä on ”auton todellinen tehtävä”, jonka ihminen unohtaa? Speaktaakkelin kritiikissä sitä ei ainakaan ole ihmisten ja tavaroiden kuljettaminen (ks. Debord 1981b), johon lainaus oletettavasti viittaa.

Kesäkapina oli aikaansa edellä, kuten Fränti epäili, sillä vuoden 2003 televisioesityksen yhteydessä samainen Fränti kirjoittaa *Helsingin Sanomissa* (31.7.2003): ”[H]arvinaislaatuinen kotimainen elokuvatyö, joka on kestänyt loistavasti aikaa [- -]. Monet siinä esitetyt asiat pitävät edelleen paikkansa.” Toteamus korostaa *Kesäkapinan* merkitystä, mutta sen voisi välillisesti tulkita osoittavan myös Debordin esittämien speaktaakkelin yhteiskunnan teesien oikeellisuudesta.²⁰⁵ (*Kesäkapinan* kritiikeistä ks. myös Pantti 1998, 182–183.)

Kesäkapina on kerronnallinen hybridi, jossa katsojaa puhutellaan yhteiskunnan ja ihmisten toimintaa ohjaavia rakenteita poh-

diskelevan voice-over-kerronnan avulla sekä dokumentaarisuuden, uutisoinnin ja mainonnan konventioin. Elokuvan tarina alkaa koh-
tauksella, jossa Susannaa haastatellaan ja valokuvataan. Susanna
poseeraa yhden mallikuvakonvention mukaisesti erikoislähikuvassa
katsoen ylös etäisyyteen ohi kameran, vaikka haastattelija to-
teaakin ennen kuvien ottamista, että ”nyt otamme sinusta ihmisen
esiin vastakohtaksi raaoille mainoskuville”. Mallista luodun spek-
taakkelin, kuvatavaran, ja toimittajan puheen välillä on ristiriitä.
Mainosmaailman ensisijaisuutta, ihmisen tavaramaisuutta korostaa
erityisesti kuvan alalaidassa lukeva ristiriidan rakentava teksti ”Esi-
neet eivät itke.” (Kuva 113.) Ihminen on muuttunut esineeksi, tava-
raksi ja kuvaksi, joka vieraannuttaa ihmisen itsestään.

Susannan haastattelun ja valokuvausession välissä näemme
toisen haastattelun. Kuvan alalaidassa on teksti ”Eija Pokkinen, va-



Kuva 113. *Kesäkapina* (1970). Ihmisestä tavaraksi, tavarasta kuvaksi.

lokuvamalli” ja lähikuvassa näemme näyttelijä Eija Pokkisen, joka toteaa kuvarajauksen ulkopuolella olevalle haastattelijalle:

En mä tiä... must tuntuu koko ajan et et mä en oo ollenkaan oma itseni ku mä teen tätä työtä se on niin kun möis itsensä pala palalta ja sit tämä... tää toinen rooli niin kun... se niinku söis taas mut, mun oman itseni pala palalta.

Metafiktiivisesti Pokkista esittävän Pokkisen kommentti vahvistaa ajatuksen työn vieraannuttavasta luonteesta, jonka takia ihminen kokee vain työn ulkopuolella olevansa oma itsensä ja työssä taas itsensä ulkopuolella (vrt. Marx 1844, 69). Valokuvamallien mahdollistamien mainoskuvien kautta ajatus kytkeytyy suoraan Debordin määrittelemään kuvalliseen speaktaakkeliin sekä tuotannon ja kulutuksen kiertoon, jonka ylläpitävä osa ensin tavaraksi ja tavarasta kuvaksi muuttunut mannekiini on.

Koska kaikenkattavan speaktaakkelin ulkopuolelle ei ole pääsyä, Debordin mukaan parasta speaktaakkelin kritiikkiä on tehdä kriittistä speaktaakkelia, jollaisia ovat esimerkiksi hänen omat ”anti-elokuvansa”. Kesäkapina on tästä paras suomalainen tarinaelokuvan esimerkki. Se viittaa talouden periaatteille rakentuvien elokuvallisten käytäntöjen tuhoamisen mahdollisuuteen, jossa kohteena ovat elokuvan diskurssin tasolla ensi sijassa valkokankaan ja katsojan maailman välistä eroa korostavat kerronnan jatkuvuus ja elokuvan maailman koherenttius. Speaktaakkeli eristää yksilöt toisistaan estäen aidon dialogin ja yhteisen luokkatietoisuuden syntymisen. Tai oikeastaan speaktaakkeli tunkee kaikki samaan ”luokkaan”, jonka nimi on *kuluttaja*. (Ks. Debord 2005 § 72.) Kuluttaja elää tavaroiden ja kuviksi muuttuneiden tavaroiden maailmassa, jossa speaktaakkeli dominoi sosiaalista todellisuutta. *Kesäkapina* tarjoaa tällaisesta maailmasta lohduttoman kuvan, mitä korostaa erityisesti elokuvan loppu.

Kesäkapina päättyy kohtaukseen ”KAPINA 4. Merkityksensä menettäneet sanat” (kuvat 114–116), joka sanoo, että elokuvan speaktaakkelin keinoin ei pystytä kertomaan eikä näyttämään mitään muuta kuin tuhoutumisen mahdollisuus. Näin *Kesäkapina* sisältää elokuvallisen esittämisen negaation ja siten metafiktiivisesti

myös oman negaationsa. Elokuvan loppu muistuttaa pienemmässä mittakaavassa Debordin ensimmäisestä elokuvasta *Hurlements en faveur de Sade* (1952), joka koostuu pelkistä valkoisista ja mustista kuvista niin, että valkoisen aikana kuullaan dialogia, mutta mustan aikana on hiljaisuutta. Debord luopuu värejä lukuun ottamatta kuvan speaktaakkelista kokonaan.



Kuvat 114–116. *Kesäkapina* (1970). Elokuvan speaktaakkelin loppu.

Kesäkapina ei hylkää kuvaa, mutta esittää sille uudistumisen ja tuhoutumisen vaatimuksen. Viimeisessä, kameran paikallaan kuvaamassa otoksessa Susanna istuu kolossaalisten kerrostalojen edessä paikoitusalueen aidalla yleiskuvassa veljensä Velin (Hannu Oravisto) kanssa (kuva 116). He katsovat etäältä suoraan kameraan. Velin kädessä on mikrofoni, johon Susanna ja Veli puhuvat vuorotellen. Tuulen tuiverruksen ja kakofonisen musiikkitaustan takaa puheesta ei kuulu muuta kuin Susannan elokuvan päättävät sanat ”...eikä järjestelmällä ole muuta mahdollisuutta kuin tuhoutua”. Repliikin tulkitsemisessa kuvakoolla ja kameran paikalla on tärkeä merkitys, sillä toisin kuin lähikuvassa, yleiskuvassa me emme pysty lukemaan Susannan ja Velin sanoja edes huulilta.

Elokuvan viimeinen otos ehdottaa, että speaktaakkelin yhteiskunnassa väliin tuleva teknologia eristää ja tekee dialogin mahdottomaksi: puheen yksiköitä ovat vain kulutuskulttuurin ”merkityksensä menettäneet sanat”. Susanna ja Veli saattavat kuulla toistensa puheen, mutta elokuvan katsoja ei sitä kuule. Siksi *Kesäkapina* kiteytyy Debordin vaatimaksi kommunikoimattomuuden tilan dokumentoinniksi, jossa ”[s]peaktaakkeli on olemassa olevan järjestyksen keskeytymätöntä puhetta itsestään, sen itseään ylistävää yksinpuhelua” (Debord 2005, § 24). Tuolla ”yksinpuhelulla” esitetään konventionaalisuudessaan olevan ensisijaista merkitystä vain jatkuvuuden, siis ”yksinpuhelun” itsensä ylläpitäjänä. Sääntelyn monologisen luonteen mahdollisen tuhon eksplikoimalla elokuva näyttää sellaisen ihmisten välissä olevan kuvan, joka on kaapannut speaktaakkelin tekemällä siitä kriittistä speaktaakkelia. Tämä voisi kutsua katsojaa pelkästä kulutuksesta kriittiseen ja aktiiviseen tiedostamiseen niin elokuvaa kuin yhteiskunnan kuvallistumistakin kohtaan.

Loppujen loppuksi

Tässä luvussa olen esittänyt, että modernissa road-elokuvassa voi eri tavoin synnyttää monitulkintaisuutta ja avoimuutta ja näin vastustaa klassiselle genre-elokuvalla tyypillistä suljettua loppua. Vas-

tustuksen keinoja ovat elokuvan henkilön kuolema, henkilön katse kameraan ja pysäytyskuva. Avoimesta lopusta tuli tavallinen taide-elokuvan lopetus sotien jälkeen 1940-luvulta lähtien, kun eurooppalaiset ohjaajat, kuten Roberto Rossellini, Ingmar Bergman ja Jean-Luc Godard alkoivat kyseenalaistaa Hollywood-elokuvien kerronnan konventioita (ks. Bordwell 1985a, 228–229). Tässä mielessä avoimuus on taide-elokuvan konventio tai ainakin kytköksissä ajatukseen taide-elokuvasta. Ei kuitenkaan ole sama, kuljeskeleeko henkilö kaupunkiympäristössä, kuten monissa taide-elokuvissa, vai lähtee hän tielle kaupungin ulkopuolelle, sillä kaupungista irtaantumisella henkilö vastustaa selvemmin vallitsevan järjestyksen pysyvyyttä.

Road-elokuvissa on karkeasti kahdenlaisia loppuja, joita voi tarkastella niin yhteiskuntajärjestyksen kuin yksilön tarpeiden näkökulmasta. Näin elokuvat voivat toistaa tarinakaavaa, jossa yhteiskunnan näkökulmasta alun tasapainotila järkkyy, kun henkilö lähtee tielle, mutta jossa välitilan epätasapainosta päädytään kuitenkin uuteen tasapainoon, kun henkilö palaa tieltä kotiin. Tällainen tarina suljetaan tarinan ja diskurssin yhteispelillä, joka tukee vallitsevan järjestyksen jatkuvuutta.

Voimakkaimmin tarinan ja kerronnan diskurssin yhteispeli toimii elokuvissa *Tyttö ja hattu* (1961) ja *Menolippu Mombasaan* (2002), joissa molemmissa uusi tasapaino ja jatkuvuus varmistetaan epilogina toimivilla musiikkispektaakkelilla. *Tytön ja hatun* lopussa kotiin palannut Mirja esittää ennen loppusuudelmaa säveltäjä Theodor Tekosen (Hannes Häyrinen) juuri elokuvassa valmiiksi säveltämän laulun ”Tyttö ja hattu”. *Menolippu Mombasaan* taas varmistaa jatkuvuuden epilogilla, jossa tieltä kotiin palannut, 18-vuosisyntymäpäiviään viettävä Pete soittaa kitarasankarina rockklubi Tavastian lavalla elokuvan nimisävelmän, uusioversion Taiskan Mombasasta. Molemmissa tapauksissa elokuvan diegesis sulkeutuu elokuvan nimisävelmän avulla. Korosteisena nimisävelmän voi tulkita metafiktiiviseksi keinoksi, mutta funktioltaan se on tarinan tasolla kuitenkin arvojen siirtoa ja siten jatkuvuutta vahvistava.

Yksilön näkökulmasta ajateltuna tasapaino–epätasapaino-rakenteeseen kääntyy road-elokuvassa toisinpäin, kun alun tasapaino järkkyy ja henkilö tajuaa, että hänen on lähdettävä. Yhteiskunnan näkökulmasta paluu järjestykseen osoittaa henkilön ymmärtäneen paikkansa ja velvollisuutensa jatkuvuudessa, johon hän on valmis sopeutumaan, mutta kulkijan näkökulmasta ymmärrys on pikemminkin kriittinen suhtautuminen sääntelemällä sopeuttavaan systeemiin, johon palaaminen ei houkuta. Tällaisessa elokuvassa tie ei irrallaan olemisen tilana ole suinkaan epätasapainon vaan vapautta lupaavana pikemminkin tasapainon tila. Tällöin paluu järjestykseen osoittaa myös paluuta uuteen epätasapainoon, jonka merkinä on nimenomaan avoimen lopun moniselitteisyys.

Road-elokuva on yksilö–yhteisö-dikotomiassaan yksilökeskeinen, sillä lopun epätasapainoon päättyviä elokuvia on tehty jokaisella vuosikymmenellä. Epätasapainoon päädytään esimerkiksi *Lasisydämessä* (1959), *Autotytöissä* (1960), *Muurahaispolussa* (1970), *Ajolähdössä* (1982) ja *Neitoperhossa* (1997). 2000-luvulla road-elokuvassa ei ole vielä nähty epätasapainoon vievää lopetusta. Syynä on se, että tällä vuosituhanella on tehty vain yksi aineistoni aika-rajaukseen sopiva road-elokuva, *Menolippu Mombasaan* (2002), joka tervehdyttää vuosituhanen vaihteen sairastuttaman miehen ja siten tukee sekä miehisen genren että miehisen yhteiskunnan järjestystä, jota *Neitoperho* oli aiemmin onnistunut horjuttamaan.²⁰⁶

Toiseksi elokuva voi olla tarinan tasolla avoin, mutta diskursiivisella tasolla yhtä suljettu kuin suljetun tekstin elokuva. Kerronnan diskurssi sulkeutuu lopputekstien myötä ja viimeistään projektorin sammussa. Silti diskurssilla voi olla avoimuutta synnyttävä funktio, sillä tarinan voi jättää avoimeksi juuri jokin poikkeava diskursiivinen keino, joista esimerkkeinä olen käsitellyt elokuvan henkilön katsetta kameraan ja pysäytyskuvaa. Nämä ovat molemmat keinot, jotka kykenevät tuottamaan spektaakkeliin metafiktiivisiä säröjä. Neupertin (1995, 75) mukaan avoimen tekstin elokuvat motivoivat loppuratkaisussa epäonnistumisensa (”failure to resolve”) vetoamalla realistiseen estetiikkaan. Debordin (2003a, 29–30; 36–37)

näkemyksessä taas vakiintuneiden konventioiden, kuten suljetun, onnellisen lopun seuraaminen, on speaktaakkelille alistumista. Avoimuutta voikin ajatella ”epäonnistumisena” vain klassisten lajityyppien näkökulmasta, sillä road-elokuvassa avoimuuden luulisi vastustamisen eetoksen takia olevan yleisempää kuin selvärajaisten ratkaisujen. Tosin silloin, kun elokuvaa tarkastelee kulkijaa kontrolloivana teknologiana, road-elokuvien voisi useimmiten olettaa olevan tarinaltaan suljettuja.

Kohteenani olevista 24 road-elokuvasta tarina jää tulkinnallisesti avoimeksi yhdeksässä tapauksessa. Kerronnan diskurssin sen sijaan voi *Lampaansyöjiä* (1972), *Jäniksen vuotta* (1977) ja *Jonia* (1983) lukuun ottamatta tulkita metafiktiiviseksi kaikissa, mutta kriittisen itsetietoisesti metafiktiiviseksi kahdeksassa road-elokuvassa (*Lasisydän*, *Autotytöt*, *Kesäkapina*, *Muurahaispolku*, *Narren illat*, *Ajolähtö*, *Arvottomat*, *Neitoperho*). Niistä jokainen päättyy siihen, että elokuvan henkilö ja hänen kauttaan elokuvan koneisto kääntää katseensa tietoisesti kohti katsojaa. Tällainen speaktaakkelin tutun mallin ja jatkuvuuden kyseenalaistaminen on klassisesta, diskurssin sulkevasta metafiktiivisyydestä (esim. korkeuksiin vetäytyvä kamera) poikkeavaa siksi, että se voi herättää katsojan tuuksi kiteytyneen rakenteen unesta.

Debord vaati tekemään speaktaakkelin kritiikkiä sekä muodon että sisällön tasolla. Elokuvan loppujen kannalta kerronnan diskurssi osoittautuu kritiikissä tärkeimmäksi, sillä vaikka tarina viettäisiin ratkaisuun, kerronta voi jättää tarinan avoimeksi esimerkiksi pysäytyskuvalla tai suuntaamalla henkilön katseen suoraan kameraan. Molemmissa avoimuutta ja monitulkintaisuutta tuottavissa keinoissa musiikilla saattaa olla ratkaiseva merkitys. Pysäytyskuva ja elokuvan maailmassa kameraan katsova henkilö muuttavat katseen suunnan, sillä molemmissa tapauksissa elokuva kääntyy metafiktiivisenä kysyvästi katsomaan katsojaa. Speaktaakkelin perustavan eron rikkovat keinot vetävät katsojan mukaan speaktaakkeliin vaatimalla katsojaa tulkitsemaan näkemäänsä. Elokuvassa monitulkintaisuuden vaatimuksen toteuttaminen voi tehdä road-elokuvan lopusta tilanteen – tai ainakin saada sen näyttämään tilanteen yri-

tykseltä – jonka tarkoitus on juuri havahduttaa huomaamaan sääntely ja vapauden mahdollisuus.

Situationisteille situaatio on etukäteen suunniteltu ajallinen jakso, jolloin arjen vallitsevat säännöt ja käytännöt hylätään tai niitä ainakin pyritään häiritsemään. *Kesäkapina* on tästä kärjistetty esimerkki, sillä siinä Susanna irtaantuu ystäviensä avustuksella toimimaan sitä järjestystä vastaan, jota hän ennen tielle lähtöä oli mainosmallina pitämässä yllä. Road-elokuvalla läheisesti situaation toiminnallinen perusta on ajelehtiminen. Sen tarkoitus on osoittaa sääntelyn tiukkuus sekä se, että sääntelystä on mahdollista vapautua. Vapautumisen mahdollisuudessa korostuu se, että situationisteille lopullinen järjestyksestä pakeneminen ei ole mahdollista: ”Situaatioillamme ei ole tulevaisuutta, vaan ne ovat väliaikaisia käytäviä” (Debord 1981d, 22–25; Situationist International 1981a, 43–45). Jos jotain elokuvan lajityyppiä voi nimittää situaatioksi, niin vastustavaa ajelehtimista kuvaavaa road-elokuvaa ja erityisesti sen loppua. Tästä *Kesäkapina* on nimensäkin takia sopiva esimerkki. Se kertoo, että kapina ei ole pitkäkestoista, vaan ainoastaan kesän kasvukauden kestävä. Metaforisesti kasvua osoittaa kapina, joka päättyy sadonkorjuuseen ja odottamaan talvea, jolloin arvot taas jähmettyvät.

Onko speaktaakkeli siis kuin Berliinin muuri, joka rakennetaan, puretaan, rakennetaan ja puretaan? Voidaanko speaktaakkeli murtaa elokuvallisesti? Elokuvan kerronnan tasolla vastaus on *kyllä*, vaikka debordlaisesti vastaus on varma *ei*, sillä hän vaati avantgarde-elokuvaa, joka pidättäytyisi jatkuvuuskerronnasta ja tarinalisuudesta kokonaan. Vastausta vaille jäävien kysymysten synnyttäminen ei kuitenkaan edellytä kaiken dekonstruoimista, sillä katsoja on helpompi saada ajattelemaan itse, jos elokuvassa on edes jotakin tuttua. Tuttuus liittyy olennaisesti myös detournaamisen ajatukseen. Tuttua voi olla kuva, sävelmä tai jokin kerronnan keino. Road-elokuvien avoimet loput ovat tästä esimerkkejä, sillä ne osoittavat, että tarinaa ei tarvitse hävittää, jotta katsoja saataisiin aktivoitua ajattelemaan. Esimerkiksi elokuvan katsojaan kääntämä katse sulkee kerronnan diskurssin, mutta tarinan avoimeksi jät-

tämällä se tarjoaa tien katsojalle, joka joutuu jatkamaan elokuvan henkilöiden kulkemaa matkaa. Lopun monitulkintaiset keinot voivat näin onnistua yhdistämään elokuvan kuvaaman maailman katsojan maailman kanssa.

Kuluttavaan katsojuuteen pakottava yhteiskunta on vieraannuttanut todellisuudesta (Debord 2005, § 30). Elokuvan, speaktaakkelin keskeisen todellistuman ja ylläpitäjän, voi kuitenkin ainakin hetkellisesti asettaa kääntymään itsensä ympäri, sillä speaktaakkelin totaalisuuteen, kaiken sisälleen sulkevaan järjestykseen, sisältyy välttämättä myös kapinan mahdollisuus, oman itsen tuhon siemen. Katsoja voidaan metafiktiivisin keinoin brechtiläisittäin vieraannuttaa speaktaakkelin vieraantuneisuudesta, mikä voi vapauttaa näkemään ainakin oman elämän rajoituksia todellisuudessa, joka Debordin (2005, § 8) sanoin kaikkialla ”syöksyy speaktaakkeliin”.

Mutta onpa kyse millaisesta elokuvasta tahansa, niin speaktaakkelin osana elokuva ei milloinkaan kykene täysin pakenemaan sitä tosiseikkaa, että se on katsetta varten rakennettu ja siten ideologiakriittisesti ilmaistuna jo lähtökohtaisesti imaginaarinen ja vieraannuttava. Mutta tästä huolimatta, koska speaktaakkeli voi haastaa, kuten road-elokuvien loppuissa, se voi myös toimia herättäjänä.

Elokuva voi kyllä vastustaa vallitsevia elokuvan muotoja ja konventioita, kuten Debord tekee omissa elokuvissaan, ja kuten tapahtuu monen road-elokuvan lopussa. Speaktaakkeliä voi siis haastaa, mutta toistuvana myös haastaminen kääntyy helposti itse speaktaakkeliksi, sillä toisto synnyttää konvention ja konventio speaktaakkelin. Siksi vastaelokuvan kriittisestä speaktaakkelista voi tulla yhtä lailla sitova speaktaakkeli kuin on vastustuksen kohdekin. Näin on esimerkiksi siksi, että jatkuvuuden rikkoutuessa elokuva osoittaa olevansa tietoinen omasta diskursiivisesta luonteestaan. Siis siksi myös – ja varsinkin – elokuvan konventioita rikkova kerronta on näytöksellistä. Näyttämisen kohteena vain ei tällöin ole fiktion maailma vaan ne keinot, joilla fiktion maailma rakennetaan.

Modernin road-elokuvan avoin loppu haastaa elokuvan speaktaakkelin ja siten myös elokuvallisen tavan, jolla olemme oppineet havainnoimaan maailmaa. Pääomaelokuvan ajatuksessa me olem-

me siis elokuvaan ja erityisesti elokuvallisuuteen kietoutuneita. Road-elokuvan lopussa kerronnan diskurssi on kuitenkin ristiriitainen. Kerronnan itsetietoinen avoimuus erottaa entistä voimakkaammin katsojan fiktion maailmasta, mutta samaan aikaan se voi myös yhdistää toisiinsa elokuvanhenkilön ja katsojan säännellyn elämän. Kun elokuvan representoima henkilö puhuu katsojan kanssa ”samaa kieltä”, elokuvan esittämä matka jatkuu katsojan mielessä. Jos näin käy, kuten tämän luvun avoimen lopun esimerkeissä, täytyy vielä kysyä, mihin tie johtaa? Onko lopun avoimuus kysymys, joka meidän katsojina pitää määrittää, vai voisiko elokuva jopa kutsua meitä filosofoimaan kanssaan ja pohtimaan omaa olemistamme maailmassa? Kun näin on, modernin road-elokuvan loppu voi ainakin osittain onnistua rikkomaan tai kääntämään spektaakkelin vieraannuttavan järjestyksen ylösalaisin – ja siten mahdollisesti jopa auttaa tekemään kulutuksen johtamasta maailmassa olemisesta siedettävämpää.

EPILOGI

Tässä tutkimuksessa olen tarkastellut tien ja kulkijan esittämistä suomalaisessa road-elokuvassa 1950-luvun lopusta 2000-luvun alkuun. En ole kuitenkaan tarkastellut pelkästään vuosina 1959–2005 tehtyjä 24 road-elokuvaa, vaan niiden lisäksi myös 42 tiekuvaelokuvaa. Ne ovat elokuvia, joissa jokin tiellä tapahtuva kehystää merkittäväällä tavalla henkilön elämää tai elokuvan tarinaa. Tällainen on esimerkiksi nuorten vauhdin hurmaa spektakelisoiva kohtaus elokuvassa *Nuoruus vauhdissa* (Valentin Vaala, 1961) tai ”Murheellisten laulujen maan” yhteislaulukohtaus autossa elokuvassa *Häjyt* (Aleksi Mäkelä, 1999). Rajausta laventamalla olen korostanut road-elokuvan merkitystä hybridinä tai paremminkin levittäytyjägenrenä, josta tuttua kuvastoa on erityisesti auton läsnäolon vuoksi melkein elokuvassa kuin elokuvassa. Tiekuvaelokuvien mukaan ottaminen on myös helpottanut road-elokuvan määrittämistä sikäli, että sen myötä minun ei ole tarvinnut rajata tutkimukseni ulkopuolelle kaikkia sellaisia elokuvia, jotka eivät tiukempaan road-elokuvan määrittelyyni sovi. Näin tiekuvaelokuvat kommentoivat omalta osaltaan määrittelyäni, jonka kaksi keskeistä piirrettä ovat motorisoitu liike ja sen aiheuttama kulkijan ymmärryksen muutos. Määrittelyn mukaan road-elokuvan ulkopuolelle ovat jääneet esimerkiksi road-elokuvaa parodioiva *Calamari Union* (1985), kotiin palaamista parodioiva kävelyelokuva *Emmauksen tiellä* (2001) sekä vailla minkäänlaista ymmärryksen muutosta päämäärätietoista kulkuva kuvaava *Kummeli Kultakuume* (Matti Grönberg, 1997). Niitä voi kaikkia kuitenkin perustellusti tarkastella tiekuvan kannalta.

Vastustus ja vapaus

Tien alussa tutkimukselleni asettamani kysymykset kohdistuivat elokuvan rakenteessa erityisesti tielle lähtöön (miksi tielle lähdetään) ja tien päähän (minkälaisia loppuratkaisut ovat) sekä kulttuurintutkimuksellisesti elokuvan yhteiskuntasuhteeseen (minkä-

laiseksi elokuva esittää kulkijan ja hänen mahdollisuutensa tietynä aikana). Kysymyksiä olen tarkastellut Guy Debordin speaktaakkelin yhteiskunnan kehityksessä, jonka mukaisesti olen määritellyt speaktaakkelin meta- tai makrotasoksi, jonka me havaitsemme erilaisina mikrotason representaatioina, kuten Debord (2005, § 4) esittää: “Speaktaakkeli ei ole kuvien kokoelma vaan ihmisten välinen yhteiskunnallinen suhde, jonka kuvat välittävät.” Tällaisesta näkökulmasta speaktaakkeli on katsojaa varten rakennettu, katsojan pyrkimystä logiikkaan hyväkseen käyttävä ideologinen konstruktio, fragmentaarisuuden totalitarismia, joka välittää ja määrittää ihmisten välistä yhteiskunnallista suhdetta.

Speaktaakkelin yhteiskunnan myöhempää vaihetta määrittelee Jonathan Beller (2006), jonka mukaan päämaaelokuva pyrkii rajaamaan ulos selittämättömän ylijäämän. Koska road-elokuvat ovat lähtökohtaisesti vastustavia, ne avaavat kiinnostavia katseita siihen, miten maailmassa olemisen ehtoihin ja niiden haastamiseen fiktiossa suhtaudutaan. Tässä tekoajalla, tekijällä ja tuottajalla on oleellinen merkitys, minkä olen osoittanut selvästi esimerkiksi elokuvateollisuuden sääntelyssä tehtyä *Tyttöä ja hattua* analysoimalla. Se kuvastaa hyvin Debordin määrittelyä speaktaakkelin yhteiskunnasta kapitalistisen kierron piirissä, josta ei ole ulospääsyä. Sen sijaan olen osoittanut, että avoimuus, ylijäämä ja itsetietoinen kerronta ovat suomalaisen road-elokuvan perustaa. Meillä on 1950-luvun lopusta 1990-luvun loppuun tehty road-elokuvia, jotka onnistuvat erityisesti lopun metafiktiivisellä avoimuudellaan, katsojaa yllättävästi puhuttelemalla, tuottamaan speaktaakkelin järjestystä häiritsevää merkityksen ylijäämää. Esimerkiksi riippumattomasti tehty *Lasisydän* (1959), suomalaista yhteiskuntaa ja Suomea elokuvan tekemisen ympäristönä kommentoiva *Arvottomat* (1982) ja naistekijöiden *Neitoperho* (1997) ehdottavat fiktion ja katsojan maailman välisen eron häivyttämistä. Lopun katsojaan käännetyllä katseellaan ne kaikki ehdottavat, että hetkellisesti totunnaisesta speaktaakkelin järjestyksestä irtaantuminen on mahdollista. Koska elokuvassa liike ei jatku loputtomiin, tie ei toteudu utopiana, vaan on karnevalismiin viittaava heterotopia, joka tarjoaa vain väliaikaisen lupauksen

siitä, että pako vallan ja sitoumusten piiristä olisi mahdollinen. Hypotesini siitä, että road-elokuvalla – ja erityisesti sen lopulla – olisi kyky häiritä päämaelokuvan ja speaktaakkelin järjestystä, on kuitenkin osoittautunut oikeaksi.

Road-elokuvat voivat siis esittää speaktaakkelin kritiikkiä. Tällä viitataan Debordin normatiiviseen näkemykseen siitä, millaista on hyvä elokuva: elokuvan tulee kytkeytyä sitä ympäröivään todellisuuteen sekä sisällöllisesti että muodollisesti ja hylätä totunnaisuudet. Näin elokuvan tulee aktivoida, herättää katsoja passiivisuuden mahdollisuuden tarjoavasta päämaelokuvasta. Speaktaakkelin kritiikki on teoreettinen kehys, joka vaikuttaa tulkintoihini, mutta se ei määrää tulkintojen sisältöä. Speaktaakkelin kritiikki vastustaa jatkuvuuskerrontaa ja rakennettua koheesiota kruununaan pitävää klassista genre-elokuvaa. Siksi se on sopiva kehys kriittisyyteen ja kapinointiin taipuvaiseen road-elokuvaan, jonka yhteisöstä irtaantuvat henkilöt kritisoivat asiaa tai paikkaa, jonka he ovat taakseen jättäneet. Koska 1950-luvun lopusta 2000-luvulle asti elokuvien kulijat kokevat olevansa ”vieraana omassa maassaan”, speaktaakkelin kritiikki on toimiva kehys elokuvan ja yhteiskunnan muutosten tarkastelussa, vaikka se lähtökohtaisesti 1960-luvun loppuun liittykin.

Teoreettisesti on käynyt selväksi myös se, että road-elokuvan tietynlaiseksi tilaksi kuvatun tien määrittelyssä Michel Foucault’n *heterotopia* on hyödyllinen käsite. Vaikka tie lähdön hetkellä tuntuisi utopialta vapaudesta, se on elokuvallisen speaktaakkelin järjestyksessä taipuvainen muuttumaan heterotopiaksi, vallan, sääntelyn ja kontrollin, toisin sanoen speaktaakkelin alistamaksi tilaksi. Tien heterotopian ohjaavuus näkyy siinä, että useissa elokuvissa (näennäiseen) vapaaehtoisuuteen perustuva kriisiheterotopia kääntyy matkan aikana sulkeiseksi poikkeavuusheterotopiaksi (esim. *Muurahaispolku*, *Syöksykierre*, *Neitoperho*, *Menolippu Mombasaan*). Road-elokuvan tietä heterotopia on hyvä kuvaamaan erityisesti siksi, että road-elokuvan yhteisön ja yksilön välinen ristiriita on oleellisesti juuri vapauden mahdollisuuden ja mahdottomuuden välistä neuvottelua.

Kuten tien määrittäminen heterotopiaksi osoittaa, henkilöitä on road-elokuvissa lähetetty tielle vastustamisen lisäksi myös pönkitämään tekoajan vallitsevaa järjestystä. Road-elokuva ei siis kapi-nallisuudestaan huolimatta ole pelkkää vastakarvaa, vaan se voi olla yhtä lailla progressiivinen kuin regressiivinen. Kautta koko työn olen kuitenkin korostanut road-elokuvan irtaantumiskuvaus-ten merkitystä nimenomaan sääntelyn vastustusta kuvaavana ja ka-pinoinnin mahdollistavana genrenä, ovatpa elokuvien loppuratkai-sut millaisia hyvänsä.

Elokuvassa vastustuksen kohteet ovat moninaisia, ja ne voivat muuttua kulkemisen aikana. Lähtökohtanani on ollut se, että onpa vastustuksen kohteena mikä tahansa, vastustaminen on aina sään-neltyä. Road-elokuvassa vastustaminen ulottuu kolmelle toisiinsa kytkeytyvälle tasolle: kerrontaan, tyyliin ja spektaakkelin metata-soon. Diskursiivisesti road-elokuvaa määrittää sisältöön ja muo-toon liittyvä vastustamisen eetos. Se ilmenee päämäärätietoisesta, jatkuvuuteen perustuvasta toiminnan logiikasta poikkeavana ja sitä mahdollisesti kyseenalaistavana episodimaisena kerrontana (*Lasi-sydän*, 1959; *Autotytöt*, 1960; *Muurahaispolku*, 1970; *Narrien illat*, 1970; *Hysteria*, 1991). Kaikkein suorasukaisimman kritiikin eloku-vassa, vuonna 1970 kärjekkäimmän kulutuskritiikin vaiheessa, ker-ronta on kollaasimaista kuin fragmentaarinen kulutuskulttuuri (*Ke-säkapina*). Tällöin elokuvan muoto tukee voimakkaasti sisältöä eli kulutuskulttuurin järjestystä kyseenalaistavaa sanomaa.

Toiseksi vastustamista osoittaa tyyli, kulkijan yksilöllisyyteen ja vapauspyrkimykseen liittyvä esteettis-eettinen näkökulma. Tämän mukaan vastustusta jäsentää yksilön vapauden ja yhteisön säänte-lyn välinen vastakkainasettelu. Road-elokuvassa erilaiset identiteet-tiä koskevat rajoitukset saavat tai pakottavat henkilöt liikkeeseen. Tie ja liike tarjoavat hetkellisen lupauksen siitä, että pako vallan ja sitoumusten piiristä olisi mahdollinen. Esteettis-eettinen näkökul-ma korostuu kerronnassa subjektiivisen ja objektiivisen vaihteluna, erityisesti kulkijan näkökulmaotoksina ja subjektiivisina otoksina, jotka asettavat meidät katsojina yhteisöstä irtaantumisen tärkeäk-si tai välttämättömäksi kokoneen kulkijan asemaan. Road-eloku-

va voi olla progressiivinen ja kapinallinen siksi, että se auttaa meitä näkemään identiteettiämme, itsemääräämisoikeuttamme ja maailmassa olemistamme säänteleviä rajoitteita niin elokuvan muodossa kuin sisällössä. Näin road-elokuva rohkaisee myös kieltämään ulkopuoliset rajoitteet ja kuvittelemaan uutta, vapaampaa tai ainakin erilaista elämää. Esteettis-eettinen näkökulma on road-elokuvan vastustuksen ydin, sillä se koskee tekoajasta riippumatta kaikkia tarkastelemiani elokuvia.

Kolmas vastustamisen taso liittyy speaktaakkelin kritiikkiin, tutkimukseni teoreettiseen näkökulmaan. Sen mukaan road-elokuvan vastustamista määrittää ja kehystää speaktaakkelin yhteiskunnan metatase. Se on yhteiskuntateoreettinen ulottuvuus, joka kytkee elokuvan selvimmin tekoaikansa kulttuurin ja yhteiskunnan virtauksiin. Speaktaakkelin yhteiskunnan merkitystä näkökulmana tukee se, että suomalaisessa road-elokuvassa yleisin tielle lähettävä syy on kulusyhteiskunnan pyörittämiseen kytkeytyvä (palkka)työ. Tielle lähdetään joko tekemään työtä (*Narrien illat, Rosso, Leningrad Cowboys Go America, Highway Society, Honey Baby*), hakemaan työtä (*Ajolähtö, Jon*) tai työtä pakoon (*Lasisydän, Kesäkapina, Lampaansyöjät, Jäniksen vuosi, Voi juku – mikä lauantai*). Speaktaakkelin metatase ei koske pelkästään road-elokuvia, vaan road-tarinoita yleisemminkin. Yksi jatkotutkimuksen mahdollisuus olisikin laajentaa suomalaisten road-tarinoiden vastustusfunktioiden tarkastelu myös televisioon, kirjallisuuteen ja eri laitteissa pelattaviin digitaalisiin peleihin eli irtaantumisen teeman intermediaalisuuteen.

Historillinen kaari

Metaforisesti ilmaisten olen tutkimusta tehdessäni ollut road-elokuvan kulkija, jonka eteen tuulilasi on liikkeen edetessä avannut tai iskenyt uuden maiseman. Tie on ollut tarkastelussani sekä tutkimuskohde että lähestymistapa ja metodi. Etymologisesti metodi (kreik. *methodos*) merkitsee ”tietä johonkin”. Olen siis ollut kulkija matkalla, jonka edetessä tutkimukseni on vähitellen avautuen

kulkenut johdattelevasta tien alusta (ensimmäinen luku) ensin vapauden utopian kehystämälle tielle (toinen luku) ja matkan ja tutkimuksen teoreettiseen risteykseen (kolmas luku). Risteyksestä olen lähtenyt uudelle tielle (neljäs luku), joka on lopulta vienyt tien päähän (viides luku). Alussa hahmottelin tarkasteluni rakenteellisen kartan, mutta road-elokuvan tien ja kulkijan kuvaamisen historiallisten muutosten kaaren voin esittää vasta nyt, kun olen käynyt maastossa ja kulkenut tien alusta loppuun.

Koska vuosien 1959 ja 2005 välillä on lähes puoli vuosisataa, kohteenani olleiden elokuvien tuotannolliset kontekstit ovat monin tavoin erilaisia. Merkittäviä muutoksia on tapahtunut niin teknologiassa (kuvaus-, jakelu- ja esitysteknologia), tuotantomuodoissa (teollisuudesta yksittäisiin projekteihin), rahoituksessa (valtion elokuvapolitiikan vakiintuminen, monikansalliset tuotannot), katselumuodoissa (teatterista televisioon, videoihin, kotiteatteriin, internetiin ja mobiililaitteisiin) sekä niin elokuvantekijöiden kuin katsojien vallitsevissa asenteissa ja elokuva-arvostuksessa. Muutokset ovat suhteessa toisiinsa, mutta erityisesti ja suoraan katselukokemukseen vaikuttavat teknologiset – spektaakkelin kritiikin näkökulmasta usein deterministisinä pidetyt – muutokset ovat levittäneet representaatiovälikäisyyttä vallitsevana maailmassa olemisena ja kasvattaneet kuvan merkitystä. Elokuvien erilaiset tuotanto- ja kehystävät kontekstit ovat kulkeneet tutkimuksen mukana, mutta en ole systemaattisesti eksplisiittisesti korostanut tuotantokontekstien eroavaisuuksia, sillä aiemman suomalaisen road-elokuvan tutkimuksen puuttuessa olen pyrkinyt rakentamaan kehystä road-elokuvalle ja sen tutkimiselle. Elokuvien tekemiseen ja vastaanottamiseen vaikuttavien kontekstuaalisten tekijöiden muutosten eksplisiittinen tarkastelu on jatkotutkimuksen tehtävä.

Tuotannon kontekstuaaliset tekijät ovat selvimmin kohteen ensimmäisen suomalaisen modernin road-elokuvan tarkastelussa. Suomalainen moderni road-elokuva alkaa vuonna 1959, jolloin Matti Kassila päätti elokuvateollisuuden sääntelystä vapautuakseen tuottaa itse elokuvansa *Lasisydän*. Kassilan riippumattomuus jäi lyhytaikaiseksi, sillä elokuva jäi hänen ja kuvaaja Osmo Harki-

mon tuotantoyhtiö Kassila & Harkimon ainoaksi pitkäksi elokuvaksi. *Lasisydän* on vähälle jääneestä huomiostaan huolimatta suomalaisen elokuvan 1950-luvun lopun ahdingossa merkittävä siirtymäelokuva elokuvateollisuuden ja uuden elokuvan välillä. Se on uudenlaista elokuvaa erityisesti metafiktiivisyytensä vuoksi. *Lasisydämessä* juhlittu lasिताiteilija lähtee lomalle pakenemalla Helsingistä. Hän irtaantuu työn aiheuttamasta kiireestä ja ahdistuksesta päämäärättömään autoiluun.

Moderni road-elokuva osoittaa *Lasisydämessä* vapautumista kolmella tasolla. Ensin elokuvan tarinassa vapautuu kauppaneuvoksen otteesta irtaantuva lasिताiteilija. Toiseksi lasिताiteilijaan rinnastuu elokuvantekijä (eli Kassila), joka road-elokuvan genren kautta pääsee metaforisesti irti sääntelystä. Kolmanneksi vapautuu elokuva, joka ei riippumattomassa tuotannossa joudu tiukkaan ulkopuolisen tuottajan sääntelyyn. *Lasisydän* on metaelokuva, jossa nousee keskeiseksi elokuvan tekemistä ja katsomista ohjaavien konventioiden, erityisesti onnellisen lopun vaatimuksen, kommentoiminen. Äärimmillen kommentointi viedään elokuvan viimeisessä, katsojalle silmästä silmään osoitetussa repliikissä: ”Joo, se on sellainen luonne.” Kääntämällä katseen katsojaan elokuva rikkoo yhden klassisen elokuvan perussäännön ja osoittaa yhdellä tavalla speaktaakkelin kritiikkiä, jonka suuntaan olen tarkentanut näkökulmaani ensimmäistä tie-lukua seuraavassa risteyksessä. *Lasisydän* on kuitenkin ehtinyt jo osoittaa, että road-elokuvan tielle irtaantuminen tarjoaa kiinnostavan, hedelmällisen areenan vapauden ja vastustuksen, vallan ja vallattomuuden väliseen neuvotteluun.

Road- ja tiekuvaelokuvat voi vuosikymmenen vaihteiden mukaan jakaa kuuteen keskeiseen ajanjaksoon. 1950–1960-luvun vaihteeseen sijoittuvat *Lasisydän* (1959), *Autotytöt* (1960), *Tyttö ja hattu* (1961) sekä tiekuvaelokuvista *Nina ja Erik* (1960), *Nuoruus vauhdissa* (1961) ja *Jengi* (1963). 1960- ja 1970-luvun vaihteessa ilmestyivät *Muurahaispolku* (1970), *Kesäkapina* (1970), *Narrien illat* (1970) ja tiekuvaelokuvista *Mustaa valkoisella* (1969) ja *Bensaa suonissa* (1970). 1970- ja 1980-luvun vaihteessa ensi-iltaan tulivat *Voi juku – mikä lauantai* (1980), *Syöksykierre* (1981), *Ajoläh-*

tö (1982), *Aidankaatajat* (1982), *Arvottomat* (1982) ja *Jon* (1983) sekä tiekuvaelokuvista *Mona ja palavan rakkauden aika* (1983). 1980- ja 1990-luvun vaihteeseen sijoittuvat *Leningrad Cowboys Go America* (1989), *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1993), *Hysteria* (1993), *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* (1994) ja tiekuvaelokuvista *Ariel* (1988), *Insiders* (1989), *Iskelmäprinssi* (1991) ja *Ripa ruostuu* (1993). Vuosituhannen vaihteen edellä ilmestyivät *Neitoperho* (1997) ja *Hiekkamorsian* (1998) sekä tiekuvaelokuvista *Going to Kansas City* (1998) ja *Pitkä kuuma kesä* (1999). Vuosituhannen vaihteen jälkeen ensi-iltansa sai *Menolippu Mombasaan* (2002) sekä tiekuvaelokuvista *Klassikko* (2001), *Minä ja Morrison* (2002), *Lapsia ja aikuisia* (2004), *Koti-ikävä* (2005) ja *Game Over* (2005). Ajanjaksojen välillä muutokset näkyvät elokuvien käsittelemissä teemoissa sekä elokuvien analyyseistä nousevissa tekoaikaan liittyvissä konteksteissa. Tarkasteluni on ollut pääasiassa temaattista, mikä pintatasolla voi näyttäytyä epäkronologisena.

Koska keskityin autolla kulkemisen kuvaukseen, historiallisen muutoksen kaari kytkeytyy välttämättä autoilukulttuurissa tapahtuneisiin muutoksiin. Sitä osoittaa erityisesti aineistoni ajallisesti laajin, kronologisesti vanhimman ja uusimman elokuvan välisen eron muodostama kaari. *Lasisydämen* ja *Game Overin* väliin jää noin 45 vuotta, jonka aikana on ymmärrettävästi tapahtunut paljon muutoksia. Elokuvien sisällössä muutos näkyy erityisesti autonkäytössä ja kerronnassa tavassa, jolla autonkäyttöä kuvataan. Suuren ajallisen eron vuoksi omaan tekoaikaansa sijoittuvien *Lasisydämen* ja *Game Overin* vertaaminen korostaa spektakelisoinnin kerronnallista muutosta. *Lasisydämen* häivytyksin ja ristikuvin rakennettu episodimainen kerronta kuvaa autoilun päämäärättömyyttä, mutta autolla ei sen erikoisuudesta (avo-Lancia, ratti oikealla) huolimatta ole vapaamman liikkumisen mahdollistamisen lisäksi muuta erityisen painavaa merkitystä. Niin *Lasisydämessä* kuin *Game Overissa* auto on spektaakkelin eron ylläpitäjä. Karkeasti erottaen voi sanoa, että *Lasisydämessä* auto on kone, joka voi myös yhdistää, mutta 2000-luvun *Game Overissa* se on myös – ja erityisesti – paljon muuta. *Game Overissa* auto on sekä oleellinen osa

päähenkilön identiteettiä että itsenäinen, mainosmaisen spektakelisoinnin kohde. *Game Over* esittää auton käytön itsetietoiseksi yksilöllisen statuksen ja tietynlaiseen kuluttajaryhmään kuulumisen fetissiksi, jota käytetään nimenomaan eron tekemiseen. Auton merkityksen ja funktioiden kuvaamisen erot ensimmäisen ja viimeisen kohde-elokuvani välillä kertovat muutoksesta, joka on tapahtunut suhteessa (auto)tavaraan, sekä muutoksesta tavassa, jolla elokuvassa (auto)tavaraa ja siihen kytkeytyvää elämää kuvataan.

Lasilydän on metafiktiivisenä elokuvateollisuuden kommentaarina oleellinen vertailukohta 1960-luvun alussa tehdyille nuoria kuljijoita kuvaaville road-elokuville. Tyttöjä tiellä kuvaavien elokuvien *Autotytöt* (Kurkvaara-Filmi Oy, 1960) ja *Tyttö ja hattu* (Suomen Filmiteollisuus Oy, 1961) vertailu osoittaa sen, minkä *Lasilydän* jo toi esille: suurten yhtiöiden pääomaelokuvasta riippumaton tuotanto voi perinteen ja aiempien mallien sääntelyn kyseenalaistamalla jättää elokuvan monitulkintaiseksi ja siten vaatia katsojalta tulkin-taa suhteessa elokuvan teko hetken yhteiskuntaan. Kotimaisen elokuvan kriisissä sekä *Autotytöt* että *Tyttö ja hattu* kuvaavat nuorten kriitikoiden esittämien vaatimusten mukaisesti nuorten elämää, tarkemmin vieraisiin autoihin liftaavia tyttöjä. Molemmissa elokuvissa tytöt lähtevät tielle vanhempiensa takia, *Tytössä ja hatussa* pakoon äidin vaatimuksia ja *Autotytöissä* siksi, että vanhempia eivät heidän tekemisensä kiinnosta.

Elokuvat eroavat toisistaan ratkaisevasti kerronnallisesti ja tyylillisesti. *Autotytöt* kuvaa teko aikaansa, sillä elokuvan taustana on tuolloin ongelmalliseksi uutisoitu tyttöjen liftailu. Sen sijaan vaikka *Tytön ja hatun* liftaavan tytön voisikin ajatella kuvaukseksi tekoajastaan, se on kerronnallisesti hermeettinen, speaktaakkinumeroihin tukeutuva studiotuote, joka päättyy kotiinpaluun mahdollistavaan onnellisen lopun sulkeumaan. Siinä missä Arne Tarkas ja SF lähettivät päähenkilötyttönsä eskapistiselle retkelle, Kurkvaara jätti päähenkilönsä tarinan avoimeksi. Elokuvateollisuuden ja riippumattoman tekijän elokuva antavat tielle lähtemiselle ja tielle eri funktion: molemmissa lähdetään pakoon, mutta *Autotytöissä* myös etsimään itseä. *Autotytöissä* tietä identiteetin etsinnän ja poh-

diskelun areenana korostaa pääomaelokuvan perustasta poikkeava avoin, monitulkintainen loppu, jossa emme tiedä, miten henkilön elämä jatkuu. Hän on palaamassa lopuksi kotiin, mutta kotitiellä hän kääntyy yllättäen katsomaan kameraan ja siten hakemaan yhteyttä katsojaan tavalla, joka häiritsee *Tytöstä ja hatusta* tuttua klassisen elokuvan meille opettamaa speaktaakkelimaisen järjestyksen kaavaa. *Autotyttöjen* loppu muistuttaa funktioltaan *Lasisydämen* loppua, mutta se on suppeampi, sillä siinä missä *Lasisydän* viittaa elokuvan tekemistä ja katsomista säätelevään teolliseen järjestykseen, *Autotyöt* viittaa tulkinnallisuudestaan huolimatta ensi sijassa vain päähenkilönsä yksilölliseen kokemukseen.

Vuosi 1970 toi road-elokuvaan takaisin yleisemmän viitekehyyksen. Vuosi on road-elokuvan muutoksessa speaktaakkelin kritiikin kannalta erityinen, sillä silloin saa ensi-iltansa kaksi voimakkaasti kulutuskulttuuria kritisoivaa elokuvaa (*Kesäkapina* ja *Narrien illat*), joita tukee lisäksi kaksi saman ajan kulutuskriittistä tiekuva-elokuvaa (*Mustaa valkoisella*, 1969 ja *Bensaa suonissa*, 1970). Oikeiston ja vasemmiston syvän poliittisen kahtiajaon ja konfliktin aikana erityisesti *Kesäkapina* vaikuttaa suoranaishan Debordin ajatusten sovellukselta: se on nimensä mukaisesti kuin situationistien väliaikaiseksi tarkoitettu, totutuista tavoista irtaantuva *situaatio*. *Kesäkapina* on erilaisten tyylien kooste, joka kaappaa mainoksille ominaisen kerronnan käyttöönsä ja pyrkii siten avaamaan kulutuskulttuurin alistavaa logiikkaa ja speaktaakkelin yhteiskunnan perustaa. Se on myös kansallisen yhtenäisyyden ajatuksen purkamista, sillä siinä lähdetään tielle ”etsimään suomalaista onnea”, joka kuvataan kulutuskulttuurin rakentamien ja manipuloimien odotusten vääristämäksi. Hypoteesini siitä, että road-elokuvalla – ja erityisesti sen lopulla – olisi kyky häiritä pääomaelokuvan ja speaktaakkelin järjestystä, osoittautuu erityisen päteväksi juuri *Kesäkapinassa*, jossa muoto ja sisältö kulkevat Debordin vaatimuksen mukaisesti käsi kädessä. *Kesäkapinan* matka päättyy ymmärrykseen speaktaakkelin yhteiskunnan valheellisuudesta, jonka ylläpitämässä erossa dialogin esitetään olevan mahdotonta. Speaktaakkelin yhteiskunta on vastustamisen eetoksen metataso, mutta *Kesäkapinassa* se

viittaa kautta elokuvan konkreettisesti myös speaktaakkelin mikro-tasoon. *Kesäkapina* voi eksplisiittisestä kriittisyydestään huolimatta myös kyseenalaistaa speaktaakkelin kritiikin, sillä jatkuvana mallina kritiikistäkin voi tulla sitova malli samalla tavalla kuin jatkuvuudesta, jota vastustetaan.

Kesäkapina on läpeensä itsetietoinen herättäjäelokuva. Herättäjänä voi katsoa myös saman vuoden *Muurahaispolkua*, jossa oleellista on autoilun funktio järjestystä uhmaavana vapauden korostajana. *Muurahaispolussa* kiinnostavaa suhteessa *Kesäkapinan* kritiikin totaalisuuteen on sen loppu ja suhde teko aikaansa. *Muurahaispolku* alkaa tiekuvalta, joten sen tielle lähtöä ei näytetä. Selitys lähtöön saadaan elokuvan loppupuolella: tielle on *Tytön ja hatun* tapaan lähdetty pakoon vanhempia ja heidän odotuksiaan ja vaatimuksiaan. *Muurahaispolkua* kehystävät tekoajan uutistapahtumat, mutta ne ovat vain näennäinen kehys, johon ei jälkeinpäin viitata lainkaan. Myös elokuvan kerronta seuraa perinteistä jatkuvuuskerroksen mallia lukuun ottamatta loppua, jossa kerronnan diskurssin vaaleansiniseksi feidautuva, ”pysäytyskuvallisuutta” ilmentävä, virtuaalinen pysäytyskuva pelastaa nuoret päähenkilöt estämällä lähestyviä poliiseja saamasta heitä kiinni. *Muurahaispolun* loppu osoittaa sen, että tuttuun järjestykseen ilmestyvä yllätys saattaa toimia yhtäläillä speaktaakkelia häiritsevästi kuin jatkuva häirintä.

1970-luvun kulutuskulttuurin kritiikistä road-elokuva siirtyi kuivuuden aikaan, sillä ennen vuotta 1980 ensi-iltansa saa vain kaksi road-elokuvaa, *Lampaansyöjät* (1972) ja *Jäniksen vuosi* (1977). Ne ovat molemmat suosittujen romaanien filmatisointeja, mikä speaktaakkelin kritiikin näkökulmasta ei tunnu tarjoavan aihetta hurraahuutoihin. Vaikka molemmissa elokuvissa paetaan Debor-din halveksimaa palkkatyötä, niin vain *Jäniksen vuotta* voi tarkastella varsinaisena speaktaakkelin kritiikkinä. Sitä voi jatkuvuuskerro-nnastaan huolimatta pitää kulutus- ja kontrolliyhteiskuntaa kriti-soivan sisältönsä vuoksi *Kesäkapinalle* läheisenä.

Vuoden 1970 elokuvien jälkeen 1980-luvun alku on Suomessa seuraavana tielle lähden elokuvallistamisen tihentymänä osoi-tus road-elokuvan mahdollisuudesta tarttua teko aikansa yhteiskun-

nallisiin ongelma- ja kipukohtiin. Vuosikymmenen alun elokuvissa *Syöksykierte* (1981), *Ajolähtö* (1982) ja *Jon* (1983) tie on konkreettisesti välitila, sillä elokuvien nuoria kulkijoita määrittää tulevaisuudettomuuden ja tarkoituksettomalta tuntuvan maailmassa olemisen aiheuttama ahdistus. Kaikissa kolmessa elokuvassa tielle lähdetään työn takia: tie vie joko ulkomaille (Ruotsiin ja Norjaan) tai ulkomailta takaisin. Elokuvat kytkeytyvät 1970-luvun lopun ja 1980-luvun alun korkeaan nuorisotyöttömyyteen sekä – erityisesti *Syöksykierteessä* – ihmisistä piittaamattomaan syrjäseutujen hyväksikäyttöön.

Elokuvista *Syöksykierte* ja *Ajolähtö* kuvaavat speaktaakkelin yhteiskunnan kehitystä, jossa ulkopuoliset voimat tuntuvat vaikuttavan siihen, miten ja missä eläminen on mahdollista. Ne ovat molemmat painavia kommentteja, koska ne päättyvät nuoren henkilön kuolemaan. Road-elokuvan lopussa kuolemaa voi pitää konventionaalisena, mutta myös speaktaakkelin järjestyksen oikeutusta häiritsevänä. 1980-luvun alussa *Ajolähtö* ja *Arvottomat* (1982) päättyvät kuvaan, jossa henkilö ja siten elokuva kääntyy katsomaan katsojaa. Katseen suunnan kääntäminen on road-elokuvan vastustuksen eetoksessa strateginen valinta, joka väitteen sijaan esittää katsojalle kysymyksen tai pyynnön. Tällaisen lopun avoimuudessa katsoja joutuu päättämään katseen tarkoituksen, sen mitä kysytään tai pyydetään. Kuten *Autotyöissä* vuonna 1960, *Ajolähdössä* ja *Arvottomissa* metafiktiivinen katse ja sen aiheuttama kerronnan ylijäämä työntyvät katsojan maailmaan. Kun katsoja samassa tulee vedetyksi fiktion maailmaan, katse häiritsee erottamiseen perustuvaa speaktaakkelia. *Arvottomien* metafiktiivisyys on muista poikkeavaa siksi, että se viittaa leikittelevästi kautta elokuvan itsetietoisesti myös elokuvan historiaan.

1990-luvulle asti road-elokuva on ollut perin miehinen arena: naiselle ei elokuvissa ole ollut aktiivisia, vastustavia rooleja, puhumattakaan siitä, että he olisivat päässeet tielle yksin. Ääritapaus naisen alisteisesta asemasta road-elokuvassa on vuoden 1980 *Voi juku – mikä lauantai*, jossa naiset lähtevät ensi kertaa tielle ilman miehiä. Naiset lähtevät viikonloppuna ajamaan kesämökille, mutta

heidät lähetetään tielle, jotta heitä voitaisiin katsoa. Visa Mäkisen elokuvassa nainen fetissoidaan kuvarajauksin, -kulmin ja -kompositioin katseen kohteeksi karrikoituun tapaan, joka muistuttaa Laura Mulveyn (1975) esittämää (ja myöhemmin korjailemaa) sukupuolijakoa. Siinä naiselle on luvassa vain ekshibitionistinen, miehistä katsetta miellyttävä rooli. *Neitoperho* (1997) muutti tätä näkemystä viemällä road-elokuvan naisen toiseen ääripäähän.

Neitoperhon hylätyksi itsensä kokevan Eevin lähtö tielle teki vuosikymmenen lopun lähestyessä suomalaiselle elokuvalla saman kuin *Thelma & Louise* (1991) amerikkalaiselle elokuvalla saman vuosikymmenen alussa. Kun sanon, että *Neitoperho* asetti naisen road-elokuvan tielle, ilmauksessa tiellä olemisen monimerkityksisyys on tarkoituksellista, sillä nainen on elokuvassa sekä tiellä että miehisenä pidetyssä genressä ”miehen tiellä”. *Neitoperho* kääntää genren miehiset oletukset ylösalaisin: se kaappaa naisen käyttöön sekä road-elokuvan tien että usein speaktaakkelin pönkkänä toimivan valmiiksi nostalgiseksi koodatun musiikin. *Neitoperho* on esimerkki siitä, että 1990-luvulla road-elokuva tarjosi tilan yhteiskunnan kollektiivisen ja yksilöllisen identiteetin neuvottelulle ja uudenslaisille tulkinnoille. *Neitoperhossa* uutta tulkintaa ehdottaa korosteisesti loppu, jälleen fiktion ja katsojan maailman välisen eron kyseenlaistava kuva, jossa elokuvan henkilö kääntyy katsomaan katsojaa. Eevin hymyilevät, verta valuvat kasvot ovat tietoinen silmänisku. Katse voisi viitata yleisemmin siihen, kuinka vaikeata naisen on rakentaa omaa tarinaansa miehisen diskurssin sääntelyssä.

Neitoperhon kaltaista radikaalia elokuvaa tuskin osattiin odottaa, mutta oletettavaa sen sijaan oli, että 1990-luvun poliittisen korrektiuden ilmastossa road-elokuvankin miehinen sukupuoliasetelma muuttuisi. Melkein yhtä odotuksenvastaista kuin *Neitoperhon* spontaanin, väkivaltaisen naisen ilmestyminen tielle, oli naisen palauttaminen takaisin perinteiseen sukupuolijärjestykseen heti seuraavana vuonna naista tiellä kuvanneessa *Hiekkamorsiamessa* (1998). Vuosituhannen vaihteen jälkeen road-elokuva palautui vanhalle miehelle uralle, kun tielle lähetettiin kaksi syöpäsairas-

ta, aikuisuuden kynnyksellä olevaa poikaa. Elokuvan *Menolippu Mombasaan* (2002) kuvaamaa miehen kriisiä kehystää vuosituhannen vaihteen raja. Siihen viittaa sairaus ja päähenkilön selviäminen sekä elokuvan matkalla nostalgiseksi koodatut Finnhits-iskelmät. Aikuisilta perityn musiikin johdattamana pojat karkaavat sairaalan syöpäosastolta. Tiellä päähenkilö kasvaa toisesta huolehtiesaan kohti aikuisuutta ja ymmärrystä siitä, mikä on hänen paikkansa jatkuvuudessa. Hän palaa tieltä kotiin vanhempiensa luokse, selviää syövästä ja nousee lopuksi juhlistuna kitarasankarina rockklubi Tavastian lavalle. Hän seuraa nuoruudessaan keikkailleen isänsä jalanjälkiä ja soittaa siten itsensä rockiin liitettävästä mahdollisesta vastustuksesta huolimatta speaktaakkelin konservatiiviseen järjestykseen. *Mombasassa* vapaus on lopulta siis vapautta jatkuvuuden osoittamaan yhteisöllisyyteen.

Road-elokuvan yhteisöstä irtaantuneen vastustajan kuvauksessa loppu on keskeinen ideologian esittämisen paikka. Road-elokuvalla on kaksi peruskaavaa: lähtöä ja toimintaa tien irrallisuudessa seuraa paluu tai rangaistus. Rangaistuksena on tavallisesti kiinni jääminen tai kuolema, ja se seuraa pyrkimyksestä päästä järjestyksen ulkopuolelle. Äärimmäisestä rangaistuksesta, kuolemasta, karuin esimerkki on *Syöksykierre* (1981). Siinä nuoret miehet ajavat kulttuurin vaikutuspiiristä ulos korpea halkovalle hiekkatielle, joka johtaa traagiseen auto-onnettomuuteen. Lopun paluun tai rangaistuksen ohella on useita elokuvia, joiden loppuratkaisun joutuu ylijäämäisenä tulkitsemaan. Ei voi esimerkiksi sanoa varmasti, jääkö henkilö kiinni (*Muurahaispolku*, *Neitoperho*) tai palaako hän (*Autotytöt*). On myös niitä, jotka ulkomaille lähdön vuoksi tuntuvat kieltävän paluun (*Arvottomat*). Erilaiset loput osoittavat road-elokuvan käyttökelpoisuuden monenlaisessa tarkoituksessa.

Tämän tutkimuksen kaari päättyy vuoteen 2005, mutta road-elokuvan kaari ei tietenkään pääty. Vuoden 2005 jälkeen on tehty useita tiekuvaelokuvia, mutta varsinaisia road-elokuvia vain kolme, komediallinen *Napapiirin sankarit* (Dome Karukoski, 2010) ja draama *Elokuu* (Oskari Sipola, 2011) sekä tähtinäyttelijöiden rooli-suorituksiin tukeutuva komediallinen draama *Tie pohjoiseen* (Mika

Kaurismäki, 2012). Niistä kaikki ovat kerronnallisilta ratkaisuiltaan spektaakkelin järjestystä tukevia, ja *Elokuu* tarinansa puolesta jopa konservatiivinen.

Kaaren jatko

Tässä tutkimuksessa hahmottelemani suomalaisen road-elokuvan historiallinen kaari ei ole täydellinen. Kuten tarkkaavainen lukija lienee huomannut, en esimerkiksi ole käsitellyt omana ajanjaksonaan 1980- ja 1990-luvun vaihteen road-elokuvia, vaikka se olisi ollut mahdollista ja odotettuakin. Neuvostoliiton hajoamisen kehystämistä road-elokuvista *Leningrad Cowboys Go America* (1989), *Hysteria* (1991), *Pidä huivista kiinni*, *Tatjana* (1993) ja *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994) viitataan jokaiseen, mutta kyseinen ajanjakso on niin laaja kysymysten joukko, että se ansaitisi oman tutkimuksensa niin road-elokuvien kuin muidenkin elokuvien osalta.

Yksi tuon ajan suomalaisia elokuvia määrittävä kehys on ajatus ”genren paluusta” 1990-luvulla (ks. Laine 1995). Genren paluu -ajatukseen suhteutettuna road-elokuva on kiinnostava siksi, että road-elokuvia ei ole tehty esimerkiksi kenenkään ulkopuolisen rahoittajan kehotuksesta, vaan ennemminkin yhteiskunnallisen tilanteen tai tekijän omien mieltymysten takia jokseenkin koko ajan 1950-luvun lopusta lähtien. Se, että suomalaisia road-elokuvia on tehty koko ajan, kertoo irtaantumistarinoiden tarpeellisuudesta ja soveltuvuudesta erilaisten kulttuuristen ja yhteiskunnallisten tilanteiden kommentoijana, mikä on käynyt ilmi tässä tutkimuksessa. Road-elokuvalla on kuitenkin keskeiset vaiheensa ja ensi-iltatihentymänsä, joissa irtaantumiskuvaukset tuntuvat pyytävän tulkintaa suhteessa johonkin erityiseen kontekstiin. Kiinnostava kysymys tai kysymysten joukko jatkossa olisi juuri 1980- ja 1990-luvun vaihteen sisä- ja ulkopoliittisen murroksen vaikutus suomalaiseen road-elokuvaan ja elokuvaan ja elokuvakulttuuriin yleensä. Miten vaikutus mahdollisesti näkyy yhtäältä elokuvan sisällössä ja toisaal-

ta katsomiskulttuurin muutoksessa esimerkiksi suhteessa entisen itäblokin maiden elokuvaan? Tätä tarkasteltaessa lähtökohta olisi elokuvaan liittyvien representaatioiden sekä teko- ja katsomiskäytäntöjen transnationaalisuus, joka on vaikutusten siirtymissä välttämättä läsnä myös road-elokuvan historiassa ja amerikkalaisuutta levittävän spektaakkelin yhteiskunnan toiminnassa ja kehityksessä. Jatkossa suomalaisen road-elokuvan tarkastelun voisi näin syventää tuotantokonteksteissa tapahtuneiden muutosten vaikutuksiin road-elokuvan historiassa.

Toinen kiinnostava jatkotutkimuksen suunta on laajasti määriteltävän suomalaisen road-elokuvan historian kirjoittaminen. Tässä tutkimuksessa kohteenani on ollut modernisaation kehitykseen olennaisesti liittyvä motorisoitu liikkuminen. Olen keskittynyt tutkimuksessani autolla kulkemiseen siksi, että auto on 1900-luvun aikana sekä muuttanut ratkaisevasti maailmaa että elokuvan ohella tapaamme havaita maailmaa. Road-elokuvan määrittelyssäni olen lähtenyt Timothy Corriganin (1991) ajatuksesta, jonka mukaan road-elokuvaa on se, jossa liikutaan ”autoilla, rekoilla, moottori-pyörillä tai jollain muulla 1800-luvun junan seuraajalla”.

Autolla kulkemista tarkkailevan suomalaisen road-elokuvan historian voisi aloittaa ensimmäisestä autoihin liittyvästä dokumentista *Automobiiliparaati Helsingissä lokakuun 13 p:nä* (1907) tai matkailunedistämiselokuvasta *Finnland* (1911), jossa on ensimmäinen säilynyt katkelma yksilöllisestä, motorisoidusta liikkeestä. Katkelma kamariherra Hjalmar Linderistä autoineen Mustion linnan edustalla on autonomistajan näytös, spektaakkeli. Kun suomalaista road-elokuvaa lähtee tarkastelemaan laajemmin, kohteeksi tulisivat autoilua ja muuta motorisoitua liikettä kuvaavien näytelmäelokuvien lisäksi myös dokumenttielokuvat. Näytelmäelokuvien ja dokumenttien funktioiden vertaaminen antaisi varmasti kiinnostavaa tietoa sekä siitä, mihin autoa on käytetty että siitä, mihin sitä olisi haluttu käyttää. Näytelmäelokuvistakin kannattaisi ottaa tarkasteltavaksi painavammin myös kulkuri-, rillumarei- ja tukkilaiselokuvat, joiden kuvaama kulkeminen on suomalaista esiroad-elokuvaa. Siten ne toimisivat siis motorisoitua liikkumista kehys-

tävänä, mutta myös itsessään olennaisena kulkemisen kuvaamisen yhteiskunnallisen ja kulttuurisen muutoksen kannalta.

1950-luvun lopun elokuvakulttuurin murroksesta 2000-luvun alkuun ei suomalaisessa road-elokuvassa tielle lähdön syissä ole nähtävissä suuria eroja sikäli, että kaikissa lähtöön liittyy jonkun maailmassa olemisen vapautta ja itsemääräämisoikeutta sääntelevän vastustaminen. Vastustuksen kohteet eroavat toisistaan, mutta kaikilla tielle lähtijöillä vastustaminen liittyy jotenkin yhteiskunnallisen jatkuvuuden ylläpitoon, erityisesti palkkatyöhön ja vanhempien kontrolliin. Tätä kuvaa myös ulkopuolelta tulevien vaatimusten painoon ja vastustukseen liittyvä väitöskirjaani kehystävä CMX-lainaus: ”*Suurin elein, suurin sanoin / rakennettu suuri maailma / kiiltelee ja meluaa / ei siellä ole ketään kotona. // Tahdotko pois / tahdotko mielesi / omana omana omana omana / pitää.*”

Kuten olen painottanut, speaktaakkelin kritiikin näkökulmasta elokuvien välisiä eroja osoittaa erityisesti tapa, jolla elokuva niin sisällön kuin kerronnan diskurssin tasolla lopussa suhtautuu tielle lähtemiseen. Ideologian kannalta oleellista on siis se, miksi henkilö lähetetään tielle. Tällöin elokuvan henkilö on jostakin näkökulmasta ideaalinen, representaatio halutusta tai pelätystä. Suomalainen road-elokuva on osoittanut taipuvansa vastustamista kuvaamalla myös pönkittämään olemassa olevaa järjestystä ja yhteiskunnallista jatkuvuutta. Tielle on voitu lähettää, jotta kontrollin vaatimus saisi oikeutuksen. Sääntelyä ja sen vastustamista tarkastelemalla olen osoittanut, että road-elokuva on vapauden ja vastustuksen kertomuksena otollinen areena, jonka suhde yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksiin on merkittävä ja tulkinnassa välttämätön. Tämän vuoksi matka jatkuu eikä aineistoni kronologisesti viimeisen elokuvan mukaisesti pääty *Game Overiin*.

VIITTEET

TIEN ALKU

¹ Käytän englanninkielistä ilmausta *road-elokuva* enkä suomennosta *tie-elokuva* siksi, että road-elokuvaan liittyy voimallisemmin geneerinen toisto, audiovisuaalinen ja kulttuurinen perinne, joka kehystää myös suomalaista road-elokuvaa. En myöskään käytä ilmausta *road movie*, sillä suomalaisen elokuvan tutkimuksessa road-elokuva kuvaa jo kaksikielisyydessään amerikkalaislähtöisten konventioiden ja suomalaisen elokuvan kohtaamista (vrt. *film noir*).

² Suomen henkilöautokanta miltei kolminkertaistui vuosien 1956 (102371 kpl) ja 1963 (303015 kpl) välillä. *Mobilia – tieliikenteen valtakunnallinen erikoismuseo*, autotuojien vuosittaiset autokantadokumentit <http://www.vision.fi/mobilia>. Luettu 21.11.2011.

³ Tien mytologisuudessa auton tarjoamalla riippumattomuuden, voiman ja kyvykkyyden tunteella on oleellinen merkitys. Auton mytologian synnystä ks. Kalanti 2005, 25–27.

⁴ Matka on ollut alusta lähtien osa niin dokumentaarislähtöistä kuin perustaltaan fiktiivistäkin elokuvaa. Lumière-elokuvissa ollaan yhdenlaisella matkalla, kun *Työläiset poistuvat tehtaasta* (*La sortie des usines Lumière*, 1894), ja matkan risteyksessä, kun *Juna saapuu asemalle* (*L'Arrivée d'un train à la Ciotat*, 1895). Hieman myöhemmin Georges Mélièsillä matka korostuu jo fantasiaelokuvien *Matka kuuuhun* (*Le Voyage dans la Lune*, 1902) ja *Matka mahdottoman halki* (*Le Voyage à travers l'impossible*, 1904) nimissä.

⁵ Amerikkalaisella tarkoitan tässä tutkimuksessa yhdysvaltalaista.

⁶ Elokuvan vaikutuksesta auton statusarvoon käyvät esimerkiksi James Bond -elokuvat, jotka ovat olennaisesti rakentaneet vuoden 1963 Aston Martin DB5:n statukseksi ”Bond-auton”.

⁷ Olen toisaalla tarkastellut nuoren elokuvallistamista dialogintutkimuksen (Römpötti 1998) ja nostalgiaa ehdottavan musiikin näkökulmasta (Römpötti 2003) sekä 1950- ja 1960-luvun vaihteen kulttuurisen murroksen tuotteena (Römpötti 2009).

⁸ 1920-luvulla kiinnostava esimerkki on *Korkein voitto* (Suomi-Filmi Oy, 1929), sillä sen ohjasi Carl von Haartman, joka oli tullut Suomeen Hollywoodista. Näin auton voi ajatella tässäkin mielessä tulleen suomalaisen elokuvaan amerikkalaisena vaikutteena. (Carl von Haartmanin urasta Hollywoodissa ks. Seppälä 2012, 341–343.) 1930-luvulla auto on merkittävä väline esimerkiksi siirtymävaiheen äänielokuvassa, Agapetuksen samannimisen romaanin filmatisoinnissa *Rovastin häämatkat* (Jaakko Korhonen, Suomi-Filmi Oy, 1931), jossa kunnanlääkäriä kuvataan huristelemassa autollaan. Toinen hyvä 1930-luvun esimerkki on *Mieheke* (Valentin Vaala, Suomi-Filmi Oy, 1936), jonka mainosjulisteessakin on auton kuva. Kiinnostavaa on myös se, että kaikki kolme mainittua elokuvaa ovat Suomi-Filmin tuottamia. Se tulee omalta osaltaan ajatusta siitä, että Suomi-Filmin elokuvat olivat SF:n elokuvia modernimpia.

⁹ Elokuviensa *Arvottomat* (1982) ja *Highway Society* (1999) DVD-levyjen lisämateriaalina olevissa haastatteluissa Mika Kaurismäki korostaa itsekin road-elokuvan merkitystä tuotannossaan.

¹⁰ Tim Dant (2004, 65) osoittaa auton ja ajajan muodostamaa yhdistelmää tarkastellessaan, että siirtymä hevosesta autoon ei vauhdin lisääntymisen lisäksi ollut pelkkää positiivista kehitystä, sillä molempien käyttöön liittyy negatiivisia puolia, kuten polttoaineen vaatimus (kaura/bensiini), (haju)haittojen tuottaminen (lanta/päästöt), huolenpidon ja lepopaikan tarve (talli/parkkipaikka) sekä mahdollinen vaarallisuus lähellä oleville.

¹¹ Vapaus on monitahoinen käsite, johon liittyy aina sääntelyä. Vapaudella voi viitata esimerkiksi keskiluokkaiseen kulutusvapauteen, vapauteen harjoittaa yksityisyrittäjyyttä tai demokraattiseen vapauteen. Road-elokuvassa vapaus viittaa esimerkiksi valinnan vapauteen ja va-

pauteen määrätä omasta elämästä sekä romanttiseen vapauteen toteuttaa itseään. Nämä taas kytkeytyvät kapinallisen vapauteen, jota osoittaa muun muassa pyrkimys vapauteen työstä, laeista ja yhteiskunnan normeista ja oletuksista.

¹² Vuoden 2012 alussa elokuvien ennakkosensuuri päättyi Suomessa ja Valtion elokuvatarkastamon nimi muuttui Mediakasvatus- ja kuvaohjelmakeskukseksi.

¹³ Poikkeava esimerkki elokuvasta, jossa tiellä ollaan ilman aikuisten läsnäoloa, on lyhytelokuva *Rosa Was Here* (Kaija Juurikkala, 1993). Elokuva, jossa lapset liikkuvat linja-autolla ja poliisiautolla, on fantasia maailmasta, jossa ei ole aikuisia. Oikeastaan elokuvassa ei ole nuoriakaan, sillä kaikki yli 12-vuotiaat ovat kadonneet maailmasta.

¹⁴ *Sata lasissa* sisältää liikennehistoriaa käsitteleviä artikkeleita. *Vietelyksen vaunun* artikkelit tarkastelevat monipuolisemmin autoa kokemusvälineenä suhteessa ympäristöön.

¹⁵ Kaikki dialogiesimerkkini ovat elokuvista kuullun perusteella litteoituja. Siksi ne ovat puhekielisiä. En ole yleiskielistänyt dialogeja, koska se olisi kadottanut niistä puhetilanteeseen liittyviä sävyjä.

¹⁶ *Vaarallista vapautta* on filmatisointi Tuuli Reijosen romaanista *Kenen on syy?* (1961), joka kertoo virolaisen entisen kapteenin Herman Treialin loikkauksesta Suomeen, ja hänen vaiheistaan Suomessa 1940-luvun lopulla.

¹⁷ Thomas Schatzin (1993, 10–11) mukaan riippumattoman ja vaihtoehtielokuvan salliminen on yksi ”uuden Hollywoodin” keskeisiä piirteitä, mutta valtavirtamenestykset ovat niitä, joissa ”tähdet, genret ja elokuvalliset innovaatiot vakiinnutetaan, joissa elokuvan ”kielioppi” todennäköisimmin hiotaan ja joissa välineen perustavat piirteet – populaari ja kaupallinen luonne – ovat kaikkein selvimmät”. Road-elokuvan lajityyppi ei pakottamatta asetu Schatzin näkemykseen.

¹⁸ Yhtiö tuotti *Lasisydämen* lisäksi vain yhdeksänminuuttisen lyhytelokuvan *Iskelmäkuvia* (1959), jota esitettiin *Lasisydämen* alkukuvana.

¹⁹ Kohteenani olevista road-elokuvista ainoa tekoajassaan menneisyyteen sijoittuva on *Pidä huivista kiinni, Tatjana* (Aki Kaurismäki, 1993).

²⁰ Aineistoni elokuvat ovat *pitkiä* näytelmäelokuvia. Tutkimukseni ulkopuolelle on lyhyytensä takia jäänyt kiinnostavasti road-genreen liittyviä elokuvia, jollainen on esimerkiksi 55-minuuttinen *Rumble* (Jani Volanen, 2002). Siinä nälän yllättämät keski-ikäiset teddy-pojat ajelevat avo-Cadillacilla ja etsivät itselleen pizzaa.

²¹ Englannin kielessä käytetään ilmausta *two shot*, jolle ei tutkimuskirjallisuudessa ole vakiintunutta suomennosta.

²² Debordin näkemyksiä tarkastelen seikkaperäisemmin väitöskirjan matkan risteyksessä (kolmas luku). Tiiviisti Debordin elokuvanäkemyksistä ks. Levin 1991 ja Crano 2006 sekä yleisemmin Debordin taidenäkemyksestä Jappe 1999b.

²³ Vaikka korostan representaatioita tuotannon konstruktiona, olen koko ajan tietoinen siitä, että konstruktioiden tulkintaan vaikuttavat myös monet tuotannon ulkopuoliset seikat, kuten tulkinnan ajallinen etäisyys.

²⁴ Luther Blissett ei ole todellinen henkilö, vaan pseudonyymi, jonka nimiin ovat kirjoittaneet useat taiteilijat ja yhteiskunta-aktivistit. Ks. <http://www.lutherblissett.net>.

²⁵ Debordin elokuvat: *Howls for Sade* (*Hurlements en faveur de Sade*, 1952), *On the Passage of a Few Persons Through a Rather Brief Unity of Time* (*Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unite de temps*, 1959), *Critique of Separation* (*Critique de la séparation*, 1961), *The Society of the Spectacle* (*La Société du Spectacle*, 1973), *Refutation of All the Judgements, Pro or Con, Thus Far Rendered on the Film The Society of the Spectacle* (*Réfutation de tous les jugements, taut élogieux qu'hostiles, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"*, 1975), *In girum imus nocte et consumimur igni* (*In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978). Eloku-

vien käsikirjoitukset on niihin liittyvine dokumentteineen julkaistu koelmassa Debord 2003a.

²⁶ Tässä näkemyksessä myös elokuvan tekijä on elokuvaa tehdessään keskustelija. Hänen keskustelukumppaninsa on ympäröivä kulttuuri ja yhteiskunta, jotka katsomishetkellä ovat merkittävä osa katsojan kontekstia. Tekijän ja katsojan kontekstit eivät tietenkään voi olla aina samat siksikään, että vastaanottokontekstin yhteiskunnallinen ja kulttuurinen muutos on oletettavasti suuri esimerkiksi katsottaessa vuonna 1959 tehtyä elokuvaa vuonna 2011.

²⁷ Theodor Adornon ja Max Horkheimerin (2008) mukaan toistoon perustuva *kulttuuriteollisuus* on aina vallitsevan järjestyksen mukaista, yksilöllisyyden kieltävää massavaliutusta. Adornon ja Horkheimerin näkemyksen kontekstualisoinnista ks. Pietilä 2004, 3–8.

²⁸ Debord-elämäkerrassaan *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord* Andrew Hussey (2001, 189–190) esittää, että Debor-din speaktaakkelin käsitteen taustalla on Friedrich Nietzschen *Tragedian synnyssä* (2007) korostama ero taiteen ja toden välillä. Lisäksi esimerkiksi *Iloisessa tieteessä* Nietzsche (1989, 87) kirjoittaa teatterista elokuvankin valkokankaan ja katsojan erolle läheisesti: ”Ihmiset, joiden elämä ei ole mitään ”toimintaa”, vaan liikeasia, istuvat näyttämön edessä ja katselevat outoja olentoja, joille elämä on enemmän kuin liikeasia!”

²⁹ Katkoksesta ks. Pantti 1998 ja katkosajatukseen liittyvistä vastaväitteistä esim. Kärjä 2003.

³⁰ Bordwell (1991, 3; 13; 204; 222; 1993, 107) korostaa sitä, että elokuvan tarkastelun on lähdettävä aineistosta eli kohteena olevan elokuvan tarjoamista vihjeistä, joina elokuvassa voivat toimia mitkä tahansa. Neoformalistisen analyysin heikkous on juuri aineistosidonnaisuudessa: se kertoo, miten elokuva on rakentunut, mutta ei sitä, miksi se on tietynä aikana rakentunut tietyllä tavalla.

³¹ Bordwellkaan ei onnistu pidättäytymään erossa tulkitsemisesta, sillä hänen tulkinnalle vaihtoehtoiseksi kehittämänsä *historiallinen poetiikkakin* keskittyy siihen, minkälaisessa suhteessa elokuvan muoto, tyyli ja merkitys ovat ympäröiviin olosuhteisiin (ks. Bordwell 1993, 109). Siksi se ei myöskään suoranaisesti hyljeksi ideologista tulkintaa (vrt. Bacon 2007, 37).

³² Bordwell (1991, 249–251) vastustaa kontekstista lähtevää elokuvatuhtkimusta. Varsinkin teorian lähtökohdista nouseva tulkinta saa tuomion, vaikka hän myöntää, että teoriasta voi myös olla apua, kunhan tulkinta ei alista elokuvaa teorian selittäjäksi (ibid., 4). Kognitiivisen elokuvateorian ja lähinnä Screen-teorian välistä rajankäyntiä ja jopa taistelua tarkastelevassa artikkelissaan Henry Bacon (2007, 32) toteaa, että Bordwellin mukaan elokuvien tarkastelu ”ideologisesti ja teoreettisesti määräytyneestä näkökulmasta” hävittää tarkastelusta empirian ja kosketuksen analysoitavaan kohteeseen. Näkemys on ongelmallinen siksi, että se tuntuu pitävän empiriaa vapaana teoreettisista kehyksistä. Oletukseen empirian painottamisesta liittyy pelko siitä, että teoria determinoi tulkintaa, olipa kyseessä mikä teoria tahansa (ks. Bordwell 1991, 104).

³³ Jos seuraisin Bordwellin neoformalistista linjaa, suomalaisten road-elokuvien tarkasteluni olisi erilainen. Elokuvan tarkasteleminen ulkomaailmaan kytkeytyvästä tulkinnasta irrallisena konstruktiona kertoo elokuvasta autonomisena teoksena, mutta se ei yhteiskunnallisesti johda kovinkaan kiinnostaviin päätelmiin.

³⁴ Tutkimuksellisesti heterotopia on alkujaan lääketieteellinen termi, joka tarkoittaa tietynlaista, tavanomaisesta poikkeavassa paikassa kasvavaa ja kehittyvää kudosta.

³⁵ Foucault’n heterotopian käsitettä määrittelevä artikkeli on käännetty englanniksi kahdella eri otsikolla: ”Of other spaces” (1986) ja ”Different spaces” (2000).

³⁶ Väitöskirjani viime metreillä ilmestyi Pietari Käävän (2011) Mika Kaurismäen elokuvia käsittelevä teos, joka myös tarkastelee tietä he-

terotopiana (esim. *ibid.* 91). Kaurismäen elokuvaan sovellettuna ajatus on osuva, sillä kuten Kääpä (esim. *ibid.* 43; 67) oivallisin analyysin osoittaa, road-elokuvallinen välitilaisuus ja nomadisuus määrittävät Mika Kaurismäen kaikkien elokuvien henkilöiden maailmassa olemista ja suhdetta vallitsevaan järjestykseen ja yhteiskunnan muutoksiin.

TIE: UTOPIA VAPAUDESTA

³⁷ Brunolla huomion laukaisee päähän soimaan jäänyt amerikkalainen laulu.

³⁸ Esim. Stephen Barber (1999, 38–42) käsittelee lännenelokuvaa *El Topo* (Alejandro Jodorowsky, 1970) suhteessa road-elokuvaan. Geraint Bryan (1999, 43–54) tarkastelee mm. film noir -elokuvia *Detour* (Edgar G. Ulmer, 1945) ja *Rikosten pyörteessä* (*Gun Crazy*, Joseph H. Lewis, 1949) suhteessa road-elokuvaan. Jack Sargeant (1999, 147–168) kirjoittaa otsikon ”Killer Couples” alla muun muassa gangsterielokuvista *Bonnie ja Clyde* (*Bonnie & Clyde*, Arthur Penn, 1967) ja *Julma maa* (*Badlands*, Terence Malick, 1973) suhteessa road-elokuvaan. Estella Tincknell (1999, 183–184) taas viittaa screwball-komedioihin *Tapahtuipa eräänä yönä* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934) ja *Nauru kahleitten takaa* (*Sullivan’s Travels*, Preston Sturges, 1941) suhteessa road-elokuvaan.

³⁹ Tähän liittyy myös ajatus kerronnan ja katsojan näkymättömyydestä (ks. Schatz 1983, 218–219).

⁴⁰ Road-elokuvaan sopivasti Janet Staiger (2003, 198, viite 4) esittää, että uuden ja vanhan Hollywoodin jakoa parempi olisi jako fordistiseen ja jälkifordistiseen Hollywoodiin, koska siten painotettaisiin tuotantotapojen muutoksia sekä niin tuotannon kuin vastaanoton merkityksellistämisen mukautuvaa muutosta kapitalistisessa järjestyksessä. Staigerin ajatuksen voi kytkeä David Gartmanin (2004) esittämään yhdysvaltalaisen autoilukulttuurin historialliseen kolmijakoon, jossa varhaisvaihetta seuraavat juuri fordistinen ja jälkifordistinen vaihe.

⁴¹ Dokumentaarisisissa tallenteissa auto kuitenkin näkyi jo 1900-luvun alusta lähtien. Auton ensi esiintymisestä suomalaisessa elokuvassa ei voi sanoa varmasti, mutta ensimmäinen säilynyt katkelma autoilusta on Oscar Lindelöfin Atelier Apollon tallentamista maisemakuvista kokoomassa matkailudokumentissa *Finnland* (1911). (Elokuvan rakenteesta ja otosten luonteesta ks. Salmi 1999, 80–88.) Turusta alkava, muun muassa Naantalin, Helsingin, Hangon, Tampereen, Saimaan ja Kolin kautta Tornion keskiyön aurinkoon kulkevassa elokuvassa kamera liikkuu usein järvilaivojen kyydissä. Sen sijaan auton kyytiin emme pääse. Näemme kuitenkin Mustion kartanon edustalla kuvatun lyhyen, kahteen otokseen jaetun katkelman, jonka ensimmäisessä otoksessa, alukulmasta kuvatussa laajassa yleiskuvassa, auto ajaa kartanon sisäänkäynnin eteen ja auton omistaja, kartanoherra Hjalmar Linder nousee auton kyytiin. Toisessa otoksessa kamera seisoo tien vieressä kartanomaellä ja kuvaa, kuinka auto ajaa kohti kameraa ja ohittaa sen. Auton kuvaamisella on varhaisessa, kansainvälisille messuille tehdyssä matkailuelokuvassa kaksi funktiota: yksilöllisesti toimia omistajansa statuksen merkitsijänä ja laajemmin osoittaa, että tuohon aikaan Suomekin oli moderni maa, jossa oli autoja.

⁴² *Utopia*-sana tuli tunnetuksi Thomas Moren ihanneyhteiskuntaa kuvaavasta teoksesta *Utopia* (1516).

⁴³ Kun utopian määrittelee paikaksi, jota ei ole olemassa, sen jäljet näkyvät myös Michel Foucault'n (2000) tilojen valtasuhteisiin liittyvässä *heterotopiassa* ja sitä muistuttavassa Marc Augén (2008) supermodernille ominaisia tiloja kuvaavassa käsitteessä *ei-paikka* tai *epäpaikka* (*non-lieux*). Augé (ibid., 2; 83) kuvaa tällaista paikkaa hetkellisesti väkijoukkoja kerääväksi tilaksi (esim. asemalaiturit, erilaiset odotushallit), ”joutomaaksi” (waste lands), joka korostaa eristyneisyyttä ja samanlaisuutta mutta myös sitä, että seikkailu voi vielä jatkua ja että on vain odotettava, mitä tulee tapahtumaan.

⁴⁴ *Arvottomat* (1982) toki kuvaa alamaailman toimia ja *Rosso* (1985) Suomessa palkkamurhakeikalla olevaa mafian juoksupoikaa, mutta

elokuvien humoristisuus keventää merkittävästi kuvatun rikollisuuden vakavuutta.

⁴⁵ Amerikkalaisessa road-elokuvassakin osavaltioiden rajat voivat olla merkittäviä.

⁴⁶ Sukupuoliasetelmaa haastavia elokuvia tarkastelen erityisesti neljännessä luvussa.

⁴⁷ Liikkuvan kuvan (travelling shot) vapaudesta hyvä esimerkki on jokakesäinen pyöräilyn Ranskan ympäriajo (Tour de France). Sen jokainen etappi televisioidaan kokonaisuudessaan helikopterien ja moottoripyörien kyydissä kulkeville kameroilla, jotka voivat liikkua myös pyöräilijöiden joukossa puikkelehtien.

⁴⁸ Stephanie Watson (1999, 28) vertaa tässäkin mielessä road-elokuvaa lännenelokuvaan, sillä hän näkee molempien kuvaavan ”tyhjiä unelmia”.

⁴⁹ Auton ja ihmisen muodostamasta kokonaisuudesta ks. Dant 2004.

⁵⁰ Elokuva ja auto kehittyivät molemmat 1910- ja 1920-luvun aikana teollisuudeksi, jonka tuotannossa keskeistä on liikkeen ja pysäytyksen vaihtelu, autoteollisuudessa liukuhihna ja elokuvateollisuudessa leikkaus (ks. myös Rees 2002, 83).

⁵¹ Henry Ford (1863–1947) lanseerasi vuonna 1914 tehtäisiinsa Five Dollar Day -ohjelman, mikä korotti roimasti palkkoja, jotta työntekijöillä olisi varaa ostaa autoja. Ford (1927, 201–202) kirjoittaa teoksessaan *Tänään ja huomenna*, että ”[p]alkkakysymys on tärkeämpi liike-elämälle kuin työläiselle”. Autoille siis tarvittiin lisää ostajia, koska massatuotanto tarvitsee kuluttavan massan.

⁵² John Urryn (2000, 57–64) mukaan muita automobiiliuden yhteiskunnallisia, toisiinsa eri tavoin kytköksissä olevia ulottuvuuksia ovat esimerkiksi auto tavarana, monimutkaisena koneena ja ympäristötoimijana.

⁵³ Vapauden tunne korostuu myös silloin, kun tie ja vauhti merkitsevät eroa työstä ja kellokortista. Näin on esimerkiksi elokuvan *Puna-*

tukka (Maunu Kurkvaara, 1969) lyhyessä tiekuvassa, jossa nuoret aikuiset siirtyvät yhteislaulun siivittämänä kuplavalokkariin kaupungista mökille.

⁵⁴ David Gartman (2004, 169–195) on jakanut amerikkalaisen automobiiliuden kehityksen kolmeen osaan, varhaisvaiheeseen (1800-luvun loppu ja 1900-luvun alku), fordismiin (1920-luvulta 1950-luvulle) ja fordismia seuraavaan jälkifordismiin, johon liittyvät postmodernin kulttuurin virtaukset. Ensimmäistä vaihetta, joka kuvaa myös tilannetta Suomessa vuonna 1900, määrittää autonkäyttö yläluokan elitistisenä huvina ja statusta korostavana näyttäytymisvälineenä. (Ks. myös Salmi 1996, 120.)

⁵⁵ Debord suhtautui autoon samalla tavalla kuin elokuvaan, sillä hän piti kummassakin pahana ennen muuta tapaa, jolla ne on pantu toimimaan tai niiden annetaan toimia. Molemmissa tapauksissa kyse oli ihmisten maailmassa olemiseen liittyvien seurausten kritiikistä. (Tästä enemmän seuraavassa luvussa.)

⁵⁶ Elokuville voi olla myös viitteellisiä tiekuvia, jotka vaikuttavat ajatteluun. Esimerkiksi jokin tietty auto voi aktivoida muistin ja menneisyyden, kuten tapahtuu elokuvassa *Isä meidän* (Veikko Aaltonen, 1993), jossa tietyn auton viereen seisahtuminen tuo päähenkilön (Hannu Kivioja) mieleen ikävän eläviä muistumia lapsuudesta. Auto voi lieveilmiöineen myös olla voimakkaasti tunnelmaa luovana läsnä puheessa, vaikka ei kuvassa näkyisikään. Esimerkiksi elokuvassa *Tänään olet täällä* (Maunu Kurkvaara, 1966) Sole (Sinikka Hannula) saa Espanjaan tiedon, että hänen miehensä on kuollut auto-onnettomuudessa.

⁵⁷ Yksi ”kävelyelokuva” on *Emmauksen tiellä* (Markku Pölönen, 2001). Tosin siinäkin päähenkilö käväisee auton kyydissä ja traktorin lavalla.

⁵⁸ *Rosson* DVD:n lisämateriaalina olevassa haastattelussa Mika Kaurismäki toteaa, että tulvakohtausta ei ollut suunniteltu, vaan se yllätti elokuvaa tekemässä olleen kuvausryhmän. Tulvan päätymisen elokuvaan kertoo yhden tarinan road-elokuvan tekotavasta: ”Aika paljon

kuvattiin ihan sitä, mitä tuli vastaan.” Tältäkin kannalta road-elokuvan olemuksessa voi nähdä vastaelokuvan piirteitä.

⁵⁹ Esimerkiksi Yhdysvalloissa jo 1930-luvun elokuvassa *Tapahtuipa eräänä yönä* (*It Happened One Night*, Frank Capra, 1934) ja 1940-luvun John Steinbeck filmatisoinnissa *Vihan hedelmät* (*Grapes of Wrath*, John Ford, 1940).

⁶⁰ Esimerkiksi *Lasisydämessä* taiteilijan seuraan lyöttäytyy tiellä kulkuri, jonka kulkurius esitetään elämäntapana, kuten joidenkin tukkilaisdraamojen sivuhenkilöiden kohdalla, vaikka hänen elokuvan lopussa annetaankin ymmärtää muuttaneen kaupunkiin.

⁶¹ Jokea ja joella kulkemista on myös pidetty kaiken kerronnan metaforana (esim. Sorfa 1999, 208).

⁶² Elokuvaa katsoessammekin olemme matkalla, vaikka emme fyysisesti istuimelta mihinkään liikukaan: elokuvan katsominen on kuvien johdattamaa mentaalista matkustamista ajassa ja tilassa niin, että ruumiimme on sekä lähtö- että tuloasema (esim. Friedberg 1993, 38).

⁶³ Yksilön ja yhteisön dikotomiaa voi tekoajan suomalaisen elokuvan ahdingossa lähestyä symptomaattisemmin metafiktiivisenä vanhan ja uuden, konventioiden ohjaavuuden ja niiden kyseenalaistamisen neuvotteluna.

⁶⁴ Speaktaakkelin yhteiskunnan totalisuutta kuvastaa se, että kauppaneuvoskin on vain kauppaneuvos ja bussiemäntä vain bussiemäntä.

⁶⁵ 1950-luvun lopulla Lancia oli Suomessa poikkeuksellinen auto: vuoden 1959 lopussa Suomessa oli 160 419 henkilöautoa, joista Lancioita oli vain kymmenen (ks. <http://www.mobilia.fi>). Vaikka henkilöautojen tuonti länsimaista kasvoi vuodesta 1958 alkaen, Popedat, Skodat, Moskvitsit ja Volgat tekivät Suomen tieliikenteen ilmeestä muita pohjoismaita itäeurooppalaisemman. Ilme alkoi muuttua vasta 1960-luvun alkuvuosina, kun Suomi ensin vuonna 1961 liittyi Euroopan vapaa-kauppa-alueeseen (EFTA) ja autontuonnin rajoitukset poistuivat 1962. (Bergholm 2001, 79–80.)

⁶⁶ Kassila (2004, 342–343) on myös korostanut *Lasisydämen* kerronnassa subjektiivisen ja objektiivisen vaihtelun merkitystä.

⁶⁷ Esim. Marlboro-mainoksissa sekä elokuvissa *2001: Avaruusseikkailu* (1968), *Indiana Jones ja viimeinen ristiretki* (1989), *Thelma & Louise* (1991), *Forrest Gump* (1994).

⁶⁸ Lasitaiteilija on tuttua sanontaa käyttääkseni lomalla ”lataamassa akkuja”. Näin ajatellen lomaa voi yhdellä tavalla halutessaan tulkita myös massapetokseksi, sillä ”akkujen lataamisen” jälkeen työntekijä on taas levänneenä valmis tuotannon palvelukseen.

⁶⁹ 16.11.2011 Suomi-Filmi Oy:n omistamien elokuvien levitys- ja esitysoikeudet siirtyivät Kansalliselle audiovisuaaliselle arkistolle.

⁷⁰ Kassila (1957, 56) käytti luonnehdintaa elokuvanvuosikirja *Studion ”maanantaiseurassa”* pitämässään esitelmässä 1.4.1957.

⁷¹ *Lasisydämen* ensi-iltavuonna Pekka Lounela kirjoitti suomalaisen elokuvan tuottajan ja katsojan suhteesta pamfletissaan *Ollaan sitten suomalaisia* (1959, 140–141): ”Vaikka jokainen Puupää-uutuus toisi rahaa yhtä paljon kuin *Tuntematon sotilas*, tilanne ei korjautuisi, sillä se merkitsisi puupäiden tehtailun lisääntymistä eikä mitään muuta, ja puupäällä ei kehittyneitä kansalaisia kahdesti narrata. (- - -) Liikemiestä suututtaa, kun hänen pyhyytensä Pääoma ei herätä esteettistä mielihyvää.”

⁷² *Lasisydämessä* komediallisuus liittyy päämäärättömän kulkemisen tarjoamaan vapauden ja vallattomuuden tunteeseen. Se ei liity samaan tapaan komediaan ”genrenä” kuin esimerkiksi kaksi vuotta myöhemmin tehdyssä elokuvassa *Oksat pois...* (Aarne Tarkas, SF 1961), jossa nähtävä autoilu liittyy nimenomaan komedian konventioihin, kuten väärinkäsityksiin. *Oksat pois...* on elokuvateollisuuden hermeettinen tuote, joka ei viittaa tekohetken yhteiskuntaan lainkaan. Sen sijaan *Lasisydämessä* road-elokuvan komediallisuus ei hävitä, vaan nimenomaan korostaa suhdetta elokuvan ulkopuoliseen kontekstiin.

⁷³ Kassila (2004, 342) toteaa muistelmissaan, että kolme vuotta ennen *Lasisydäntä* ilmestynyt Bergmanin *Mansikkapaikka* on hänelle tärkeä elokuva, mutta ei myönnä, että sillä olisi ollut suoranaista vaikutusta hänen omiin elokuviinsa.

⁷⁴ Televisioesitysten yhteydessä *Lasisydäntä* on aina pidetty jonkinlaisena kynnyselokuvana. On esimerkiksi kirjoitettu, että ”Lasisydän enteileekin omalla tavallaan sitä kotimaisen elokuvan ’uutta aaltoa’, joka sitten 60-luvulla toi näyttelijälakon myötävaikutuksella uusia suuntauksia suomalaiseen elokuvataiteeseen” (Markku Tuuli, *Katso* 15.–21.8.1981). Uutta aaltoa ”enteilevästä” tai ”tapailevasta” luonteesta mainitsevat myöhemmin esimerkiksi Mervi Pantti (*Helsingin Sanomat*, *NYT-viikkoliite* 9/2000) ja Tapani Maskula (*Turun Sanomat* 13.7.2007).

⁷⁵ *Lasisydämen* musiikkia tutkineen Anu Juvan (2008, 91) mukaan ”[s]äestyksen takapotku antaa kiireen ja eteenpäin menon tuntua”.

⁷⁶ Laulu kytkee elokuvan aikaansa ja kertoo myös jonkinlaisesta tarkoitushakuisuudesta, sillä Brita Koivusen esittämän laulun oli tarkoitus muistuttaa nimensä puolesta Koivusen vuonna 1956 levyttämää suosittua laulua ”Suklaasydän”.

⁷⁷ Lasitaiteilijan asunto on modernin virtaviivainen. Modernia edustavat erityisesti vitriinissä olevat lasiteokset, jotka oletettavasti ovat taiteilijan itsensä suunnitteleimia. Modernin kaupungin, kulutuksen ja työn läsnäolon vuoksi pakopaikkana oleva kotikin on kuin vankila.

⁷⁸ Katie Mills (2006, 23) viittaa samaan kysymyksellä: ”Voiko tielle lähteä ’etsimään seikkailua tai mitä tahansa eteen tuleekin’, kuten Steppenwolf laulaa *Easy Riderin* ääniraidalla, vailla minkäänlaisia odotuksia siitä, mitä tuleman pitää?”

⁷⁹ Tapaukset esitetään niin kuin ne tapahtuisivat aivan peräkkäin, vaikka taiteilija on todennäköisesti ehtinyt ajaa ensimmäisen naisen luota jo jonkin matkaa.

⁸⁰ Vaikka Mirrin sanojen mukaan isä vastustaa kaupunkiin muuttamista, paikalle tuleva isä ryhtyy kauppaamaan taloan lasitaiteilijalle, jonka hän luulee kehuvan taloa ostomielessä: ”Neljä miljoonaa ja elukat päälle. Tehkää nopeesti kauppa, minä voin muuttaa mieleni. Tuo akkaväki on saanut pääni aivan sekaisin. Tehdään paperit vaikka heti. Kaikki on reilassa: on puhelimet, on pesukoneet, on jääkaapit, on traktorit. Televisioo vaan odotellaan. Antenni on jo katolla.” Repliikki osoittaa televisioineen ja muine laitteineen maaseudun modernisoitumista.

⁸¹ Tämä tien päällä olemisen tummempi puoli yhdistyi dramaattisella tavalla todellisuuteen *Lasisydämen* kuvausaikana kesäkuussa 1959, kun kuvauspaikkojen välisellä matkalla kuvaaja Osmo Harkimo ja äänittäjä Pentti Venovirta ajoivat kolarin, jossa Venovirta kuoli. Lisäksi Harkimo loukkaantui niin, että kolarin jälkeen *Lasisydämen* kuvasi loppuun Esko Nevalainen.

⁸² Toinen vastaava esimerkki voisi olla vaikka Mika Kaurismäen *Honey Baby* (2004). Siinä kuljetaan entisen Neuvostoliiton alueella, jonka teitä ei läntisessä elokuvassa liiemmästi ole nähty. Samassa alueiden tiet tallentuvat filmille sellaisina, joina niitä ei todennäköisesti enää voi nähdä. Sama koskee Helsinki-Turku-moottoritien syrjäyttämää entistä Ykköstietä ja sen varrella olevia paikkakuntia ja yksittäisiä paikkoja, kuten Suomensjärvellä sijainnutta Ravintola Lahnajärveä, joka lopetti toimintansa, kun moottoritie valmistui. Valtaväylien muutosten syrjäyttävän luonteen merkitystä korostaa yhdellä tavalla myös se, että sitä kuvaa jopa Disneyn lapsille suunnattu animaatioelokuva *Autot* (*Cars*, John Lasseter, 2006).

⁸³ Tanssin vauhti osoittaa, että vaikka perinne sinänsä olisi jähmeätä, sen piirissä voi olla vauhtia. Eikä tanhua välttämättä 1950–1960-lukujen vaiheessa pidetty vanhanaikaisena tai tylsänä. Esimerkiksi minun kaupunkilaisvanhempani tanhusivat vuodesta 1963 vuoteen 1967, koska se oli jännittävää ja antoi mahdollisuuden matkustaa.

⁸⁴ Road-elokuvassa naisten rooli muuttuu valtavirtatuotannoissa vasta 1990-luvun alussa (ks. neljäs luku ja Mills 2006, 188–189).

⁸⁵ Kulkuri muistuttaa situationistista asennetta myös työn vieroksumisessaan. ”Minä tulen aina sairaaksi työnteosta”, hän toteaa.

⁸⁶ *Lampaansyöjien* kuvaama ajelehtiminen on kuitenkin säänneltyä siksi, että siinä matkaa määrittävät tuotannon tarpeet: Sepe ja Valteri ovat vuosilomalla eli ”lataamassa akkujaan” uutta työvuotta varten. Lisäksi Sepellä on etukäteen tehty reittisuunnitelma, mikä tietenkin hylkää spontaaniuden.

⁸⁷ On kiinnostavaa, että juuri taiteilijan esitetään kaipaavan vapauden tuomaa rauhallisuutta, sillä taiteilijuuteen on tavallisesti liitetty jonkinlainen vapaus.

⁸⁸ *Lasisydäntä* kuvattiin elo-syyskuussa 1959. Sen ensi-ilta oli 16. lokakuuta 1959.

⁸⁹ Sakari Toiviainen (1995, 22–23) korostaa Astrucin esittävän, että ”puhtaan elokuvan” ja ”filmatun teatterin” välissä on tilaa monenlaiselle muulle elokuvalle.

⁹⁰ *Lasisydämen* jälkeen suomalaiskansallista mytologiaa käsittelee ja yhtenäisyyttä purkaa voimakkaasti ironisoiden *Yö vai päivä* (Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta, 1962)

⁹¹ Vain *Muurahaispolku* (1970) tuntuu yhtä päämäärättömältä, mihin aluksi on syynä in medias res -aloitus ja sitä seuraava matkan selittämättömyys ja motivoimattomuus.

⁹² David Gartmanin (2004, 192–193) määrittelemän autoilukulttuurin kolmannen vaiheen esimerkiksi *Insidersin* mainoslause sopii mainiossti huolimatta siitä, että autoilua elokuvassa on niukasti. Auto on oleellisesti kuitenkin yksilöllisyyden ja oman elämäntavan ylläpitämisen taistelulenttä, eron tekemisen merkitsin, jossa haarniskan ulkomuoto, auton kori ja merkki, on tärkeä.

⁹³ *Ripa ruostuu* (Christian Lindblad, 1993) on yksi esimerkki siitä, miten mies yrittää käyttää autoaan miehuutensa tukena. Elokuvaohjaaja

Ripan (Sam Huber) iäkäs Mercedes-Benz on osa hunningolla olevan omistajansa identiteettiä ja väline yrityksessä pönkittää rapistunutta miehisyyttä. Ripa toistaa ajatusta maskuliinisuuden kriisistä, vaila säännöllistä työtä ja selvää suuntaa haahuilevasta miehestä. Sekä fyysisesti, henkisesti että taloudellisesti epävarmuuden tilassa olevalle miehelle hänen omistamallaan autolla on laadullisia ominaisuuksia, joiden hän haluaisi kuvaavan myös itseään. Tähän viittaa Ripan kolme huomautusta. Ensimmäisen kerran, krapulaisena aamuna Ripan astelessa autolleen hänen kertojaäänensä toteaa: ”Mun vanha Mersu on mun ainoa luotettava frendi, vuosimallia 63.” Toisen kerran sama kuullaan voice-overina, kun Ripa vie tyttöystävänsä ajelulle: ”Mercedes-Benz, vuosimallia 63, Saksan sodanjälkeisen teollisuusihmeen symboli. Ja naiset kaatu siihen paikkaan, aina.” Kolmannella kerralla tilanne tekee Ripan lausunnosta eksplisiittisesti komediallisen. Ripa kävelee taas autolleen, tällä kertaa toisen naisen kanssa vietetyn yön jälkeen, ja toteaa: ”Joo, Mercedes-Benz, vuosimallia 63. Saksan sodanjälkeisen teollisuusihmeen symboli. Täyttä rautaa.” Samassa hän huomaa, että auto hinataan pois useiden maksamattomien parkkisakojen takia.

⁹⁴ Alkutekstijaksosta voi tulkita myös metatason, mihin yllyttää elokuvan ohjaajan nimen rinnastaminen kauko-ohjattavaan autoon. Voisi siis myös tulkita, että joku muu ohjaa ohjaajaa.

⁹⁵ Toinen kiinnostava esimerkki on elokuvassa *Paha maa* (Aku Louhimies, 2005), joka sekin on 2000-luvulta. Siinä Teuvo Hurskainen (Sulevi Peltola) on pakettiautossaan asuva kaupparatsu, joka joutuu vaikeuksiin, kun häneltä maksamattomien autolainojen vuoksi otetaan auto pois. Auton menettäessään hän menettää samassa sekä työvälineensä että kotinsa mutta myös rakastettunsa. AA-kerhossa hän toteaa: ”Minullaha ei ole ollu aikoihin sillä tavalla (tauko) mitään läheistä (tauko) näistä omista syistäni ja (tauko) ja oikeastaan (tauko) kaikkein (tauko) rakkaimmaksi on muodostunut auto, niin hassulta kun sen kuulostaa

paitsi et nyt se on (tauko) sitten pois. (tauko) Mutta mmm kevään suuntaan lähdetään menemään (tauko) ja se on sitten toivon aikaa ja (tauko) ja ainakin nyt tänään vielä kiitos Jumalalle raittiista päivistä.”

RISTEYS: SPEKTAAKKELI JA KAPINA

⁹⁶ Tietenkään tällainen tulkinta ei ole välttämätön, sillä road-elokuvan ajokohtauksista voi myös nauttia samaan tapaan näyttävänä speaktaakkelina kuin esimerkiksi laulu- ja tanssinumeroista musikaaleissa.

⁹⁷ Debordin (2005, § 18) mukaan näköaisti on aisteista abstraktein ja siksi helpoimmin huijattavissa.

⁹⁸ Keskityn Debordin speaktaakkelinäkemukseen, jota kehystän joissain kohdin erityisesti Horkheimerin ja Adornon (2008) ja Bellerin (2006) ajatuksilla. Elokuvan ja speaktaakkelin kytköksiä olen käsitellyt laajemmin aiemmin artikkelissa ”Speaktaakkeli: suurellisen esittämisen estetiikkaa ja ideologiaa” (Römpötti 2006).

⁹⁹ Muistelmissaan Debord (2009, 29) kommentoi kirjoittamistaan humoristisesti: ”Olen kirjoittanut paljon vähemmän kuin useimmat, jotka kirjoittavat, mutta olen juonut enemmän kuin useimmat, jotka juovat.” Lausunnossa on runsasta alkoholinkäyttöä romantisoiva sävy, mikä korostuu vielä selvemmin toisessa kommentissa: ”[K]irjoittamisen täytyy pysyä harvinaisena asiana, sillä loistokkuuden saavuttaa vain juomalla pitkiä aikoja” (ibid., 32).

¹⁰⁰ Ks. viite 25.

¹⁰¹ Marko Pyhtilä (2005, 246 viite 46) huomauttaa, että 1930-luvun alkupuolella myös Hitler ja Stalin kehittivät omaa speaktaakkelin tukemaa diktatuuriaan ja Yhdysvaltojen taloudellinen vaikutusvalta alkoi levitä sen omien rajojen ulkopuolelle.

¹⁰² Debordille ääni on elokuvan kerronnassa tärkeämpi kuin kuva siksi, että sen avulla kuvan voi kyseenalaistaa (ks. Levin 1991, 83–84).

¹⁰³ Lainaus muistuttaa Horkheimerin ja Adornon (2008, 169) kritiikkiä kulttuuriteollisuuden kehyksessä toimivasta (vääristävästä) elokuvas-
ta, joka pyrkii osoittamaan, että elokuvan ”ulkopuolinen maailma on
elokuviissa opitun saumatonta jatketta”.

¹⁰⁴ Légerin näkemys perustuu silmänräpäykselliseen nopeuteen, odot-
tamattomuuteen ja hätkähdyttämiseen, minkä takia se viittaa ennem-
minkin attraktiivisuuteen. Spektaakkelin ja attraktiivisuuden suhteet-
ta ks. Römpötti 2006.

¹⁰⁵ *Spektaakkelin yhteiskunnan* kanssa samana vuonna ilmestyi myös
toisen situationistin, Raoul Vaneigemien teos *The Revolution of Every-
day Life* (1967). Siinä totaalisuuteen viitataan esimerkiksi näin: ”Tuo-
tanto ja kulutus ovat modernin yhteiskunnan nännit.”

¹⁰⁶ Myöhemmin Debordia seuraten pääoma muuttuu Jonathan Belleril-
lä (2006, 20) visuaaliseksi ja elokuvalliseksi, jolloin kuva on nimen-
omaan liikkuva.

¹⁰⁷ Jappe (1999a, 158) toteaa: ”Ei ole sattumaa, että ’fetisismien muo-
dot’ ovat nähtävissä uskonnossa samaan tapaan kuin modernissa tuo-
tantosysteemissä.”

¹⁰⁸ Vuosituhannen vaihteen kontekstissa Naomi Klein kirjoittaa teok-
sestaan *No Logo: tähtäimessä brändivaltiaat* (2002) kuin Debordia
seuraten: ”Käsin kosketeltava hyödyke oli ainoastaan todellisen tuot-
teen, itse brändin, välttämätön täydentäjä, ja brändin idea oli koko yhtiön
ydin.” Keskeistä ei siis ole tuotettavan tavaran käyttöarvo, vaan
nimeen liittyvä mielikuva toisin sanoen spektaakkeli. Brändi liittyy
myös tavarafetisismiin ja jonkinlaiseen ”uskontoon”, sillä Kleinin
(*ibid.*, 36) sanoin se on ”kehittyneimmillään jotakin, joka ei ole täs-
tä maailmasta”.

¹⁰⁹ Road-elokuvan yhteydessä ei käytetä määrällisiä superlatiiveja, sil-
lä oikeastaan olisi mahdollista ilmoittaa vain elokuvassa kuljettujen ki-
lometrien suuri määrä. Suomessa ei määrällistä suuruutta ole käytetty
spektaakkelinä sotaelokuvien lisäksi monessakaan elokuvassa.

¹¹⁰ Debordille läheisesti Horkheimer ja Adorno käyttävät massatuotannosta ja kulutusyhteiskunnasta *Valistuksen dialektiikan* (2008, 18) esipuheessaan vuonna 1944 määrittystä ”ideologinen verho, jonka takana todellinen turmio levittäytyy”. Jo Horkheimeria ja Adornoa ennen Lukács (1969, 14) kuvasi kapitalistista tuotantosysteemistä verhoksi, joka on revittävä.

¹¹¹ *Integroitua speaktaakkelia* voi nimittää myös kulutusimperialismiksi, sillä se perustuu ”amerikanisaation” globaalisti leviäviin hyödykkeisiin.

¹¹² Stephen Heath (1976, 86–87) tulee lähelle speaktaakkelin erottamista, kun hän elokuvan kerronnan konstruoimaa tilaa ja sen ideologisuutta tarkastellessaan toteaa fragmentoinnin olevan jatkuvuuden perusedellytys.

¹¹³ Ajatuksen taustalla on Marxin (1844, 74–75) näkemys palkkatyön vieraannuttavuudesta, jossa työläinen vieraantuu ensin ihmisyydestä ja siten itsestään: ”Se mikä koskee ihmisen suhdetta työhönsä, työnsä tuotteeseen ja itseensä, koskee ihmisen suhdetta toiseen ihmiseen, samoin kuin toisen ihmisen työhön ja työn esineeseen, kohteeseen.”

¹¹⁴ Olen myös nuorisoelokuvan dialogia tarkastellessani todennut, että pelkkä vastustavaksi tulkittava puheen muoto, kuten slangi, ei riitä tekemään puheesta vastustavaa saati radikaalia. Myös puheen sisällön on oltava vastustavaa. (Ks. Römpötti 1999, 19–21.)

¹¹⁵ Geoff Kingin (1999, 25) mukaan speaktaakkeli määritellään elokuvatuotkimuksessa kerrontaa häiritseväksi ja jopa kerronnan katkaisevaksi siksi, että kerronnan koherenssia ja Hollywoodin klassisen kauden merkitystä painottavien teoreetikoiden (erityisesti David Bordwellin) vaikutusvalta on erittäin suuri.

¹¹⁶ Kuten Benjamin Noys (2007, 396) huomauttaa, Debord vaatii klassisen kerronnan elokuvien lisäksi muutosta ylipäättään sellaiseen elokuvaan, joka tarjoaa vain lisää speaktaakkelia. Tämä koskee siis näytelmäelokuvan ohella yhtä hyvin avantgardea ja dokumenttia.

¹¹⁷ Olen käyttänyt Debordin tekstien englanninnoksia. Alkukieliset nimet mainitaan lähdeluettelossa.

¹¹⁸ Kirjoittajan nimeä ei ole tekstissä mainittu, mutta todennäköisimmin kyseessä on Debord, vaikka hän on kieltänyt julkaisseensa mitään salanimellä (2009, 51), ja Anselm Jappe (1999a, 6 alaviite 5) epäilee, että Debord ei olisi julkaissut omia mielipiteitään myöskään situationistien kollektiivin nimissä. Tekstistä käy ilmi väheksyvä suhtautuminen ranskalaiseen uuteen aaltoon, jonka piirissä situationistien iskut kohdistuivat myöhemmin erityisesti Jean-Luc Godardin elokuvaan (esim. Debord 1981a). Siksi myös kaksi Situationist Internationalin (1981b; 1981c) nimiin merkittyä tekstiä voisivat olla peräisin Debordin kynästä, sillä hän koki Godardin nousseen juhlitukseksi poliittisen elokuvan tekijäksi muilta (erityisesti Debordilta itseltään) varastettujen kerronnallisten keinojen avulla (Situationist International 1981b; Levin 1991, 107–108). Debordin unohtaminen näkyy myöhemmin esimerkiksi Peter Wollenilla (1986, 120), joka jättää mainitsematta Debordin korottaessaan Godardin vastaelokuvan jalustalle. Wollenin kohdalla Debordin sivuuttaminen on outoa siksikin, että hän tuntee varsin hyvin situationistien ja Debordin ajattelun. Se käy ilmi esimerkiksi hänen artikkelistaan ”The Situationist International: On the passage of a few people through a rather brief period of time“ (Wollen 1993), joka tosin on hie- man myöhempää tuotantoa.

¹¹⁹ Pari vuotta aiemmin Debord (1981d, 25) oli todennut, että ”situaatioiden rakentaminen alkaa modernin speaktaakkelin raunioista”.

¹²⁰ Debordin näkemys muistuttaa päätelmältään Adornon näkemystä ”taiteen lopusta”. Molempien pohdinnoissa on keskeistä *vieraantumisen* käsite ja modernin taiteen näkeminen vaihdon logiikkaan perustuvan vieraantumisen haastajana. Debord ja Adorno päätyvät kuitenkin ”taiteen loppuun” eri perustein, sillä esimerkiksi siinä, missä Debord korostaa taiteen ja todellisuuden yhteyttä (taiteen negaatio), Adorno vaatii taiteen eroa todellisuudesta (taiteen puolustaminen). Molemmil-

le on tästä huolimatta oleellista taiteen muodosta lähtevä koheesiottomuus ja siten *kommunikoiattomuus*. (Ks. Jappe 1999b, 117.)

¹²¹ Lettrismen (Mouvement Lettriste) perusti romanialaissyntyinen Isidore Isou vuonna 1946. Se oli radikaali avantgardeliike, joka vaati taiteelta jatkuvaa uudistumista. Vaatimattomuus oli lettristeistä kaukana, sillä esimerkiksi Isou ilmoitti, että runouden huippuna on hänen runoutensa. Samaan tapaan Debord (1952) julisti ensimmäisen elokuvansa yhteydessä: ”[E]n toimi vapaa-aikanani luodakseni tuotantoa, joka ei ole ikuista; elokuvani tulee säilymään yhtenä tärkeimpänä (- -) teoksena elokuvan vajaan perustan historiassa.” (Debordin elokuvista ks. Levin 1991; Crano 2006.) Isou potkittiin taantumuksellisuutta osoittavana ryhmästä pois syksyllä 1952, jonka jälkeen saman vuoden lopussa Debord perusti Lettrist Internationalin. Se oli pohja vuonna 1957 perustetulle ryhmälle Kansainväliset situationistit (Situationniste International). (Debordin siirtymästä lettrismistä situationismiin ks. Pyhtilä 2005, 18–35; Marcus 1990.)

¹²² Teoretisointia käytiin erityisesti lehdissä *Cahiers du cinéma* (esim. Jean-Luc Comolli) ja *Cinethique* (esim. Jean-Louis Baudry) Ranskassa sekä angloamerikkalaisen teorian puolelta *Screen* (esim. Colin McCabe, Stephen Heath). Screen-teoriasta ks. myös Tudor 1999; Jancovich 1995 ja suomeksi Pietilä 1997.

¹²³ Situationistit (Internationale Situationniste #9, 1964) julistivat muun muassa näin: ”Me olemme taiteilijoita vain niin kauan, kun emme ole taiteilijoita: me tulemme tekemään taiteesta totta.”

¹²⁴ Rikkomisen tai muutoksen kohteen Debord ja Adorno näkivät toisin, sillä Adorno on formalisti, jonka mukaan taiteessa muodon rikkominen on keskeistä. Debord taas vaati muodon rikkomisen lisäksi painokkaammin myös tiedostavaa sisältöä.

¹²⁵ Debordin nimi löytyy harvemmin esimerkiksi poliittisen modernismin teoretisointia käsittelevistä teoksista (esim. Rodowick 1988; Jancovich 1995; Tudor 1999), vaikka hänet ainakin edeltävänä ja siten suuntaa antavana samaan joukkoon voisi sijoittaa.

¹²⁶ Agambenin (2004, 315) mukaan myös Debordin halveksima Godard osoittaa erityisesti *Histoire(s) du cinémassa* (1989–1998) omakseen Debordin omissa elokuvissaan kehittämän kerrontaparadigman. Äärimmillen vietyä ”ei ole enää tarvetta kuvata ollenkaan, vaan ainoastaan toistaa ja pysäyttää, mikä on elokuvassa käänteentekevä innovaatio” (ibid.)

¹²⁷ Ajatus on lähellä kulttuuriteollisuuden ohjaavuutta, ja sen ytimenä olevaa toistoa (Horkheimer & Adorno 2008, 171–179).

¹²⁸ Elokuvan latinankielinen nimi on palindromi, joka suomentuu seuraavasti: ”Yössä käännyimme ja tuhoudumme tulella.” Elitistisesti Debord (2003a, 134) pitää katsojia hölmöinä, jotka vaatisivat ravistelevaa kohtelua, koska he suvaitsevat hyväksikäytön, joka vie heiltä vapauden.

¹²⁹ Jo ensimmäisen elokuvaa käsittelevän pamflettinsa Debord (1952) päätti katsojan merkitykseen viittaavalla toteamuksella: ”Taiteelliseen luovuuteen liittyvät arvot korvataan katsojuudella.”

¹³⁰ Stephen Heath (1976, 79–80) on samaa mieltä todetessaan, että ideologista ei ole elokuva sinänsä, vaan sen kehitys ”tiettyjen, konkreettisten ratkaisujen kontekstissa, mikä kertoo niin kehityksen teknisestä, kaupallisesta kuin taiteellisestakin puolesta”.

¹³¹ Ajatus lapsellistavasta voimasta liittyy speaktaakkelia ennen kulttuuriteollisuuteen (Jappe 1999b, 108).

¹³² Ajatus muistuttaa Horkheimerin ja Adornon (2008, 182–183) näkemystä myöhäiskapitalismista, jossa ”viihde on työn jatketta” siinä määrin, ”ettei ihminen pysty enää kokemaan muuta kuin työrupeaman jälkikuvia”.

¹³³ Bellerin (2006, 10) mukaan elokuvaa katsoessamme ”me muovaamme ja uudelleen muovaamme maailmaa ja itseämme maailman osana” tehdastuotannon toistoon ja pysäytykseen perustuvan mallin mukaisesti.

TIELLÄ TAAS: NOSTALGIA VAPAUESTA

¹³⁴ Heinonen käsittelee Beatlesin laulua ”Penny Lane” (1967) sekä siitä tehdyn suomennoksen ”Rööperiin” (suom. san. Juha ”Watt” Vainio) kahta taltiointia (Jormas 1967; Mestarit Areenalla 1998) sekä yhtä konserttiesitystä (Mestarit Helsingin Olympiastadionilla 1999).

¹³⁵ Foucault’n heterotopian muotoilussa on nähty olevan ”bahtinilainen vivahde” (Defert 1997, sit. Johnson 2006, 82).

¹³⁶ Näin on viimeistään muistelmateoksessa *Panegyric* (Debord 2009), mihin viittaa jo kirjoituksen lajityyppi.

¹³⁷ Nostalgisesta pohjavireestäään huolimatta situationistit määrittivät itsensä yhdellä tavalla ”unohtamisen partisaaneiksi”, jotka eivät piitaa vanhaan tukeutuvista nostalgisista unista (Situationist International 1958).

¹³⁸ Jean Baudrillardin vuosituhaten vaihdetta käsitteleviä tekstejä tarkastellessaan Christopher Horrocks (2000, 38) toteaa Kellnerin megaspektaakkelille läheisesti: ”Numerotapahtuman lumous pysäyttää kaikki muut mahdollisesti tärkeät tapahtumat.”

¹³⁹ Road-genren kuvaaman lähdön merkitystä 1980-luvun alussa korostaa lisäksi Olli Soinion elokuva *Aidankaatajat* (1982), jossa kolme syöpäsairasta iäkästä miestä karkaa sairaalasta tien päälle.

¹⁴⁰ Tähän viittaa myös yksi elokuvan työnimistä, *Takaisin kohtuun* (www.elonet.fi/title/ek2k29/).

¹⁴¹ Samanlainen valon ja pimeän törmäyttävä leikkaus on elokuvan alun siirtymä neonvalojen valaisemasta Helsingistä pohjoiseen Mikon vanhempien taloon.

¹⁴² Rannan semiotiikkaa käsitellessään John Fiske (1995, 45–48) kirjoittaa merestä kontrolloimattomana tilana, joka mahdollistaa pakene-
misen kulttuurista.

¹⁴³ Matti ”Volvo” Markkanen teki lukuisia rikoksia, erityisesti pankki-
ryöstöjä, Pohjoismaissa 1960-luvun lopusta vuoden 1980 lopulla ta-

pahtuneeseen kiinnijäämiseensä asti. Volvo Markkanen tuli tunnetuksi siitä, että hän varasti pakoautokseen melkein aina Volvon.

¹⁴⁴ Elokuvasa *Kivenpyörittäjän kylä* (Markku Pölönen, 1995) Volvo on Ruotsista hääjuhlaan saapuvalla Pekalle (Martti Suosalo) statuksen kohotin. Hän ajaa ruotsalaisen vaimonsa ja tyttärensä kanssa Volvolla kyläkaupalle, jonka läheisyydessä kylän miehet juttelevat. Pekka panee näytösmielessä autoradioon kasetin soimaan, mutta ei saakaan säädettyä äänenvoimakkuutta pienemmälle. Hän repii johdot irti hiljennääkseen ruotsalaisen musiikin. Näin statusperformanssi on muuttunut nöyryyttäväksi ja tehty elokuvassa naurettavaksi.

¹⁴⁵ Jos elokuvasta näkisi vain lopun, tuskin epäilisi lainkaan, minkä lajityypin elokuvasta on kyse.

¹⁴⁶ Yhtä lailla kuin sukupuolen perusteella valtavirrassa road-elokuva on marginalisoinut henkilön luokan, rodun tai seksuaalisuuden taakia (esim. Mills 1997, 323). Myöhemmin Mills (2006, 192–197) huomauttaa, että 1990-luku toi amerikkalaisen elokuvan valtavirtaan naisia ja homoseksuaaleja.

¹⁴⁷ Kinder vertaa toisiinsa *Bonnie ja Clyden* (Arthur Penn, 1967) esimerkiksi ponkaisevia miehen ja naisen muodostaman rikollisen kuljijaparin elokuvia *Julma maa* (*Badlands*, Terence Malick, 1973), *Varkaita kuten me* (*Thieves Like Us*, Robert Altman, 1973) ja *Kovat ratsastajat* (*The Sugarland Express*, Steven Spielberg, 1974).

¹⁴⁸ *Muurahaispolun* loppua tarkastelen viidennessä luvussa.

¹⁴⁹ Isän sovitteleva repliikki ei ole mitenkään tavanomainen lopetus suomalaisessa elokuvateollisuuden tai varsinkaan Suomen Filmiteollisuuden elokuvassa. Esimerkiksi pian sotien jälkeen valmistuneessa elokuvassa *Nuoruus sumussa* (T.J. Särkkä, 1946) pojat palaavat rintamalta, mutta se ei tunnu vanhempia paljon kiinnostavan. Nuorten ajaututtua rikollisille teille yhden isä kuroo kuilua umpeen ottamalla elokuvan lopussa syyn myös vanhempien niskoille. Hän toteaa: ”Me an-

namme niin vähän lapsillemme mutta vaadimme kuitenkin niin paljon.”

¹⁵⁰ Elokuvan kokonaisuudessa irralliseksi, jatkuvuuden ideologiaa pönkittäväksi kappaleeksi jäävä paluu saattaa olla yksi syy siihen, että *Jengi* on jäänyt perusesimerkiksi siitä vääristyneestä näkemyksestä, että suomalaisen elokuvan perinne olisi voimakkaan kaupunkikielteistä (ks. Laine & Laine 2008, 22–23).

¹⁵¹ *Tytön ja hatun* ja *Autotyttöjen* kerrontaa ja loppuratkaisua tarkastelel lähemmin viidennessä luvussa.

¹⁵² *Kesäkapina* 23.1.1970, *Muurahaispolku* 27.2.1970, *Bensaa suonissa* 18.9.1970 ja *Narrien illat* 13.11.1970.

¹⁵³ *Kesäkapinassa* on useita väliteksteinä toimivia teksti-inserttejä. Yksi tällainen on väitöskirjani otsikko ”Vieraana omassa maassa”. Sukupuolen kannalta on kiinnostavaa, että elokuvan englanniksi tekstitetyn version paperille kirjatussa käännöksessä insertti on muodossa ”A stranger in his own country”, mikä korostaa miehen kokemusta. Sen viereen on paperiin kuitenkin kirjattu vaihtoehto: ”Aliens in their own country”. Tämä kuvaisi paremmin *Kesäkapinan* matkaa, jossa on kyse yhtä hyvin naisen kokemuksesta, sillä matkalla on kaksi miestä ja kaksi naista. Naisista toinen on myös elokuvan päähenkilö. Englanninnoksesta löytyy Kansallisessa audiovisuaalisessa arkistossa kaksi kopiota. Toiseen ei ole tehty mainittua korjausta. Koska korjaus kuitenkin on tehty, luulisi sitä myös käytetyn.

¹⁵⁴ Meyer teki elokuvia vuosina 1950–1979.

¹⁵⁵ Aiemmin auton ratissa on nähty aktiivinen nainen elokuvassa *Bensaa suonissa* (Risto Jarva, 1970), jossa Marja Roos (Lilga Kovanko) on rallikuski. Toisenlainen, varhaisempi miehiseen autoilukulttuuriin ilmestynyt naishahmo on Shellin mainoksissa vuoden 1965 lopusta lähtien Supertyttöä esiintynyt Seija Tyni. Tynin Shell-roolissa on nähty yhtymäkohtia sarjakuva-agentti Modesty Blaiseen, sillä molemmat seikkailevat miesten maailmassa. Shellin Supertyttö on Blaisen aktii-

visesta toimijuudesta poiketen kuitenkin pääasiassa miehiselle katseelle varattu objekti (Kortti 2001, 9–10).

¹⁵⁶ Neitoperhon viimeistä otosta käsittelen tarkemmin viidennessä luvussa.

¹⁵⁷ Tätä käsitellään tai ainakin sivutaan useissa road-elokuvissa, esim. *Bonnie ja Clyde* (*Bonnie and Clyde*, Arthur Penn 1967), *Julma maa* (*Badlands*, Terence Malick, 1973), *Syntyneet tappajiksi* (*Natural Born Killers*, Oliver Stone 1994) ja suomalaisista *Menolippu Mombasaan* (Hannu Tuomainen, 2002).

¹⁵⁸ Auli Mantila on kymmenen vuotta *Neitoperhon* jälkeen ohjannut myös televisioon minisarjan *Hopeanuolet* (2007, YLE TV1), jossa tien päällä on kaksi iäkkäämpää naista. Sarjan ovat käsikirjoittaneet *Neitoperhossa* Eeviiä näytellyt Leea Klemola ja Kaarina Hazard.

¹⁵⁹ *Menolippu Mombasaan* sai vuonna 2002 piirun alle 145 000 katsojaa, minkä puolesta se ei ollut vuoden suosituin kotimainen elokuva. Se oli vuoden 15. katsotuin elokuva Suomessa ja kotimaisistakin vasta viides, sillä sen edelle menivät vuoden 2001 lopussa ensi-iltaan tulleet *Rölli ja metsänhenki* (259 000 katsojaa) ja *Minä ja Morrison* (245 000) sekä vuonna 2002 ilmestyneet *Kuutamolla* (215 000) ja *Heinähattu ja vilttitossu* (204 000).

¹⁶⁰ *Aidankaatajien* lisäksi yhtä vanhoja kulkijoita on suomalaisista elokuvista vain *Hiekkamorsiamessa*.

¹⁶¹ ”R-a-k-a-s” Kuopiossa kadun varrella, ”Hetki lyö” Kuopion torilla, ”Näitä polkuja tallaan” Saariselällä, ”Tuuliviiri” matkan varrella huoltoasemalla.

¹⁶² *Mombasa* joutui myös plagiointisyytösten kohteeksi. Sitä epäiltiin (esim. *TV-maailma* 37/2002, Antti Lindqvist) kopioksi saksalaisesta elokuvasta *Knockin' on Heaven's Door* (Thomas Jahn, 1996), jossa myös kaksi syöpäosastolla tutustunutta nuorta pakenee sairaalasta tien päälle. Elokuvien asetelmassa onkin selviä yhtäläisyyksiä, kuten se, että kaksi syöpäsairasta, käytökseltään täysin erilaista nuorta mies-

tä joutuu sairaalassa jakamaan huoneen. Molemmissa elokuvissa ka-
verukset tajuavat syövän yhdistävän heitä. Sitten sairaalassa juodaan
alkoholia, jonka jälkeen karataan. Ohjaaja Hannu Tuomainen kirjoit-
ti *Ilta-Sanomiin* (Lukijan ääni -palsta 23.9.2002), että hän ei ollut tie-
toinen Jahnin elokuvasta ja että *Menolippu Mombasaan* ei ole plagi-
aatti, vaan oma, itsenäinen teoksensa. Hän perusteli näkemystään sil-
lä, että vaikka tarinat muistuttavat toisiaan, kyseessä on sattuma ja uni-
versaali aihe.

¹⁶³ Tiellä oleminen voi olla subliimi kokemus, sillä irtaantuminen vie
rajattomuuden rajalle, jossa voidaan kokea vapaus mutta samassa ym-
märtää oma rajallisuus. Tämä muistuttaa jälleen road-elokuvaa kehys-
tävästä epäonnistumisen pakosta, jossa tie lupaa vapautta osoittaak-
seen sen mahdottomuuden. Vaikka elokuvien henkilöiden tuntemukset
voivat olla subliimeja, pitäydyn tässä konkreettisempien rajojen tar-
kastelussa.

¹⁶⁴ Yhteiskuntajärjestyksen jatkuvuuden näkökulmasta nuoren pala-
aminen järjestykseen on tarpeen, sillä jos nuoren elokuvan lopussa
esitettäisiin pärjäävän omillaan yhteiskunnan ytimen ulkopuolella, se
saatettaisiin tulkita merkiksi järjestyksen heikkoudesta. Siksi on niin,
että kun kuka tahansa elokuvassa toimii vastoin sitä järjestystä, jossa
elokuva tehdään, hänen on maksettava tekemistään vääryyksistä vaika
hengellään. Parhaaksi vaihtoehdoksi osoitetaan järjestykseen (usein
jonkinlaiseen kotiin) palaaminen.

¹⁶⁵ Tästä hyvä esimerkki on *Narrien illat* (Tapio Suominen, 1970), joka
keskittyy Markku Suominen ja hänen Finlandia-yhtyeensä keikkailuun
ja keikkojen väliseen aikaan.

¹⁶⁶ Koska Baudrillardin simulacrum ei tee eroa todellisuuden ja kuvan
välillä, se kieltäisi Jamesonin ”pseudomenneisyyden” ja koko pseu-
do-määritteen, joka olettaa, että on olemassa jokin kuvaa todellisem-
pi menneisyys.

¹⁶⁷ Yhdenlaista markkinointia oli myös yleisömäärien uutisoiminen
lehtiotsikoilla tyyliin ”Menolippu Mombasaan veti väkeä elokuvate-

attereihin” (*Ilta-Sanomat* 10.9.2002) ja ”Menolippu Mombasaan veti viikossa 26 223 katsojaa” (*Ilta-Sanomat* 14.9.2002) sekä ilmoitus siitä, että elokuva ylittää pian 100 000 katsojan rajan ja 100 000. katsoja palkitaan Sonyn DVD-soittimella (esim. *Keskisuomalainen*, *Etelä-Suomen Sanomat*, *Uutislehti* 100 11.10.2002).

¹⁶⁸ Nostalgiseen kokemukseen liitettynä kiinnostavaa elokuvien musiikissa on alkuperäisen kohdeyleisön erilaisuus: *Pitkän kuumen kesän* 1970- ja 1980-luvun vaihteen suomalainen uusi aalto (elokuvassa erityisesti Pelle Miljoona Oy ja Hassisen kone) suunnattiin nuorille. Sen sijaan *Mombasan* 1970- ja 1980-luvun suomalainen iskelmä suunnattiin ensisijassa aikuisväestölle. Kohdeyleisöä ajatellen erottelu on samankaltainen kuin musiikkivideossa, jonka tausta on yhtäältä aikuiselle yleisölle suunnatussa klassisen Hollywoodin elokuvamusikaalissa, mutta toisaalta äänilevyteollisuuden nuorisolle markkinoidussa pop- ja rock-kulttuurissa.

¹⁶⁹ ”Tärkeintä on lähteminen” on itsessään kiteytynyt ilmaus, jolla voi olla jos ei nostalgista, niin ainakin historiallista arvoa.

¹⁷⁰ Tarkastelemissani elokuvissa seitsemästoista ikävuosi on merkittävä myös seuraavissa: *Kuuma kissa?* (Erkko Kivikoski, 1968), *Kissan kuolema* (Raimo O. Niemi, 1994), *Hiekkamorsian* (Piia Tikka, 1998) ja *Koti-ikävä* (Petri Kotwica, 2005).

¹⁷¹ Tässä ei välttämättä ole eroa sillä, onko elokuva fiktiivinen vai dokumentaarinen. Yhtäläillä dokumentti konstruoi kohteensa, vaikka sen lähtökohtana olisi olemassa oleva todellisuus. Autoilukulttuuriin liittyen hyvä esimerkki tästä on suomussalmelaisten, aikuisuuden kynnyksellä olevien poikien elämää kuvaava *Joutilaat* (Virpi Suutari & Susanna Helke, 2001).

¹⁷² Ilmaisun ”no future” voi myös nähdä kurkottavan menneisyyteen, sillä se viittaa 1970-luvun loppupuolen punk-liikehdinnän sloganiin ja Sex Pistolsin laulun ”God Save The Queen” (1976) sanoitukseen.

¹⁷³ Tällöin nostalgia voisi viitata myös ja erityisesti elämän katoamiseen (ikäkääntymiseen ja kuolemaan) ja kaipuuseen takaisin elämään.

¹⁷⁴ Walter Benjamin (1989, 152) kirjoittaa klassikkoartikkelissaan ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella” Debordin esittämälle erolle läheisesti, että elokuvassa oleellista on koneen väliintulo: tuotantovaiheessa näyttelijät esiintyvät kameralle, jonka tallentama representaatio esitetään katsojalle.

¹⁷⁵ Lepakko vallattiin lopettamisuhan alla olleen Kill Cityn korvaajaksi. Peter Lindholm ohjasi Kill Cityyn sijoittuvan samannimisen elokuvan vuonna 1986.

¹⁷⁶ Kodin merkitystä ja kotiin palaamisen konventiota parodioidaan road-elokuvan kannalta kiinnostavasti elokuvassa *Emmauksen tiellä* (Markku Pölönen, 2001). Sen itsetietoinen kerronta puhuttelee monin paikoin katsojaa suoraan. Elokuvan alussa Rauno (Punntti Valtonen) palaa kotiin. Hän käy hänet tuoneen taksikuskin kanssa heti elokuvan parodisuuden paljastavan keskustelun: TAKSIKUSKI: Minä lähdän nyt vielä, mutta odotan teitä uudella sillalla. Maksatte sitten siellä kaiken. RAUNO: Mikäs juttu tämä nyt on? TAKSIKUSKI: Minulla on tällainen repliikki. RAUNO: (kääntyy lähikuvassa kameraan) Ohan tää nyt taas niin tökeröä tarinankuljetusta että. TAKSIKUSKI: Uudella sillalla. Sanotaanko semmoset tunti ja kaksikymmentä minuuttia? RAUNO: Sinne mitenkään niin kauan mee, vajaa pari kilometriä. TAKSIKUSKI: Tämä on semmonen elokuva, että kuulemma menee.

¹⁷⁷ *Thelma ja Louisessa* vuoden 1966 Ford Thunderbirdilla ja *Mombassa* 1970-luvun Cadillac Eldoradolla.

TIEN PÄÄ: ROAD-ELOKUVAN LOPPU SPEKTAAKKELIN KRITIIKKINÄ

¹⁷⁸ Debord on esittänyt saman vaatimuksen toisin sanoin aiemmin (1952; 1958) ja myöhemmin (1978).

¹⁷⁹ Greil Marcus (1990, 173) toteaa jo Lettrist Internationalin perusajatukseksi pyrkimyksen kaiken jatkuvaan uutena kokemiseen. Lettristien oli tarkoitus ryöstää taiteen ja mainonnan, uutisten ja historian spek-

taakkeleja ja kääntää ne ”vastakieleksi”. Siten lettristit ajattelivat voivansa jättää ”pienen reiän yhteiskunnallisen elämän valtavaan spektaakkeliin”.

¹⁸⁰ Debordin (2005, § 72) mukaan ”[s]pektaakkelin julistama epätodellinen yhtenäisyys kätkee luokkajaon, johon kapitalistisen tuotantotavan todellinen yhtenäisyys perustui”. Siksi spektaakkelin ytimessä oleva erottaminen on myös syy siihen, että luokkatietoisuuden tunteminen on muuttunut mahdottomaksi. Eroa tuottavan totaalisen järjestyksen valta proletarisoi maailman (Debord 2005, § 26). Kaksikymmentä vuotta myöhemmin Debord näki kaikkien ennemminkin olevan keski- luokkaa (ks. Jappe 1999, 29 alaviite 31). Beller (2006) kuitenkin näkee länsimaissa kaikkien olevan katsomisen kautta työläisiä, koska kuvaan kytkeytyvä pääoma kaappaa katseemme palvelukseensa kaikkialla.

¹⁸¹ Kari Hotakainen (1988, 46) kirjoittaa samasta asiasta viilennyttä ihmissuhdetta käsittelevässä runossaan ”Kuva”, joka päättyy toteamukseen: ”Taustalla näkyy vähän yhteiskuntaa. / Sitä mahtuu joka kuvaan.”

¹⁸² Suomennokset ovat teoksesta Koskela & Rojola 1997, 82.

¹⁸³ Elokuva saatetaan kokea myös suorana Braudyn jaon mukaisena kutsuna alusta lähtien, sillä kyseessä on filmatisointi suositusta metafiktiivisestä, elokuvan kanssa samannimisestä romaanista (Hotakainen 1997), jonka alaotsikko on ”Omaelämäkerrallinen romaani autoilevasta ja avoimesta kansasta”. Todennäköisesti moni katsoja on lukenut romaanin ennen elokuvan näkemistä, mutta vaikka ei olisikaan, niin pelkkä tietoisuus romaanin väitetystä omaelämäkerrallisesta luonteesta asettaa elokuvalle odotuksia.

¹⁸⁴ Christian Metz (1978, 17) toteaa: ”Kertomuksella on alku ja loppu, mikä erottaa sen muusta maailmasta.” Tämä on myös Neupertin (1995, 11) elokuvan lopetustapoja käsittelevää teosta kehystävä lainaus.

¹⁸⁵ Markku Kosken (1984, 144) mukaan vanha suomalainen elokuva (elokuvateollisuuden elokuva) on juuri pelkkien juonen ristiriitojen

elokuva. 1960-lukulaisen todellisuusvaatimuksen näkökulmasta hän kuvaa näitä kritisoimiaan elokuvia todellisuudesta irrallisiksi laboratorionkokeiksi, ”joissa tasapainoiseen liuokseen lisätään jokin katalysaattori – miehen ja vaimon välinen pikku väärinkäsitys tai valepukuun sonnustautunut kreivi tai maatilanomistaja – joka saa liuoksen hetkeksi kiehumaan kiihkeästikin, mutta joka kokeen lopuksi eristetään taas pois seoksesta”.

¹⁸⁶ Toinen yhteisyyttä ja jatkuvuutta korostava, loppusuudelmaan rinnastuva lopetus on lähikuva naisesta ja miehestä, jotka erilaisten vastoinkäymisten jälkeen viimeisessä kuvassa halaavat poski poskea vasten ja mahdollisesti kääntävät vielä katseen kameraan.

¹⁸⁷ Näin speaktaakkelin voi nähdä kytkeytyvän tavarafetisismiin ja lisäarvoon sekä siten myös taloudellisen kahtiajaon ylläpitoon ja syventämiseen.

¹⁸⁸ Henkilön kameraan katsomisen merkittävä taide-elokuvallinen viitepiste on Ingmar Bergmanin *Kesä Monikan kanssa* (*Sommaren med Monika*, 1953). Siinä lapsen synnyttämisen jälkeiseen elämän rajautumiseen ahdistunut Monika (Harriet Andersson) lähtee vapaalle päästyään ravintolaan, jossa hän kääntää katseensa kameraan. Monikan katse kameraan kestää 15 sekuntia, jonka aikana hänen kysymystä ammottavat kasvonsa zoomataan erikoislähikuvaan. Otoksen taustalla kuullaan kodin rajoittavuuden ja ravintolan (näennäisen) vapauden välistä eroa korostavaa iloista jazzia.

¹⁸⁹ Kuva *Muurahaispolun* lopusta puuttuu, koska sen kuviin minulla ei ole lupaa.

¹⁹⁰ *Ylioppilaslehdessä* (14.10.1960) Rihla (Risto Hannula) vertaa *Autotyttöjen* lopun katsetta François Truffaut'n elokuvaan *400 kepposta* (*Les quatre cents coups*, 1959), jossa Antoine Doinel (Jean-Pierre L aud) juoksee elokuvan lopussa merenrantaan ja k aantyy katsomaan kameraan, minkä jälkeen kuva muuttuu pys ytyskuvaksi. Teknisesti ja retorisesti pelkästä kameraan katsomisesta poikkeavana kerronnan keinona pysäytyskuva tarjoaa erilaisia tulkintamahdollisuuksia. Py-

säytyskuvaa elokuvan lopetuksena tarkastelen kameraan katsomisen jälkeen.

¹⁹¹ Toinen samaan aikaan nuoren ulkomaille työnhakuun pakottanut elokuva on *Jon* (Jaakko Pyhälä, 1983), jossa Jon (Kari Väänänen) lähtee töihin Norjaan kalatehtaaseen.

¹⁹² Kuva voidaan pysäyttää myös kesken elokuvan, jolloin sen yllätys saattaa olla vielä suurempi, varsinkin jos elokuvan diegesiksessä ei nähdä esimerkiksi pysäytystä ennakoivaa valokuvakameraa. Suomalaisesta elokuvasta hyvä esimerkki on *Hilman päivät* (Matti Kassila, 1954), jossa kaikkivoipa ja -tietävä voice-over-kertoja pysäyttää kuvan ja jähmettää ihmiset paikalleen: ”Stop, sanoin äsken kohtalo. Se näyttää pelaavan suurta peliä tänä yönä, koska se on ryhtynyt sitomaan niin monia lankoja. Eveliinaa ja kunnanlääkäriä se on jo käyttänyt välikappaleenaan, ja tässä nyt postineitiä. On nähtävästi aivan mahdotonta, että tästä tulisi tavallinen ja rauhallinen pienen kirkonkylän syksy-yö. [- -] No niin, älkäämme siis enää yrittäkö estää tapahtumien kulkua. Kaikki käy kuitenkin niin kuin käy.” Toteamuksen jälkeen filmi lähtee liikkeelle siitä, mihin se pysäytyskuvassa jäi.

¹⁹³ Tässä kiinnostava esimerkki on Roberto Rossellinin road-elokuvan *Matka Italiassa* (*Viaggio in Italia*, 1954) loppu, jota Laura Mulvey (2006, 121–122) on hienosti analysoinut todellisuuteen avautumisena. Elokuvan fiktio päättyy tasapainon palautumiseen ja sulkeumaan, kun toisilleen etäiseksi tullut aviopari, Alex (Charles Sanders) ja Katherine (Ingrid Bergman), suutelee ja jälleen osoittaa toisilleen rakkautta. Loppuudelman aikana kamera etäänny nosturiotoksella fiktion tähtiparista ja siirtyy kuvaamaan ohi kulkevaa ihmisjoukkoa. Näin kamera unohtaa pysähtyneen fiktion ja siirtyy virtaavaan todellisuuteen.

¹⁹⁴ Elokuvan *400 kepposta* viimeisessä kohtauksessa Antoine pakenee koulun liikuntatunnilta. Hän harhauttaa takaa-ajajansa ja juoksee, kunnes tulee merenrantaan. Astuttuaan veteen Antoine kääntyy ja kävelee kohti kameraa. Kun hän kääntää katseensa kameraan, kuva pysähtyy ja Antoinen kasvot zoomataan lähikuvaan, johon elokuva päättyy.

¹⁹⁵ *Thelma ja Louisen* DVD:n lisämateriaalien joukosta löytyy elokuvalla vaihtoehtoinen loppu, jossa on ohjaaja Ridley Scottin kommenttiraita. Siinä missä teatterilevityksessä ollut elokuva päättyy pysäytyskuvaan, vaihtoehtoisessa lopussa leikataan vastakkaisesta suunnasta kuvattuun helikopteritokseen, jossa Thelman ja Louisen nähdään sukeltaavan autollaan kanjoniin. Otoksen kohdalla Scott, joka luultavasti viittaa koeyleisöön, toteaa: ”Tätä he pelästyivät. Tätä he eivät halunneet nähdä. He ajattelivat, hyvä luoja, hänen kuolevat. Se oli liikaa, sillä nyt he tiesivät heidän kuolevan, mutta sitä he eivät halunneet tietää.”

¹⁹⁶ Jonathan Bellerin (2006, 200–201) näkemyksessä, jossa katsojatyöläinen on kuva–tavara -rinnastuksen toinen puoli, ”ihmisen huomiokyky tuottaa taloudellista arvoa” ja ”katsominen on työskentelemistä”.

¹⁹⁷ Tässä kiinnostava esimerkki on valokuvan merkitys elokuvassa *Neitoperho* (1997), jossa valokuva muistin välineenä ja jonkinlaisena elämän ja kokemusten rakentamisen proteesina on päähenkilölle Eeville tärkeä. Erityisen tärkeä on yksi tietty lapsuuden valokuva, jota katsojalle ei näytetä ja jota Eevikään ei ole pitkään aikaan nähnyt.

¹⁹⁸ Aki lupasi viedä Millan ja Joonaksen Belizeen heti, kun hän saa odottamansa rahat. He varaavat lennot, mutta Milla saa tietää, että Aki on perunut lennot seuraavana päivänä siitä kertomatta.

¹⁹⁹ Tunnussävel, Anssi Kelan ”Milla”, on katsojalle tuttu, vaikka se kuullaankin ensimmäisen kerran vasta elokuvan lopussa. Laulua soitettiin, suorastaan tykitettiin, ennen ensi-iltaa radioiden soittolistoilla. Lisäksi elokuvaa mainostettiin ”Millan” musiikkivideolla televisiossa ja elokuvateattereissa.

²⁰⁰ *Pilvilinnan* viimeisessä kuvassa päähenkilö Erik (Erik Uddström) istuu maassa ja pitää kiinni vieressään seisovan poliisin jaloista. Elokuvan päättää voice-over, joka toteaa: ”Meillä nyt on tässä tällainen yhteiskunta, mutta kyllä se tästä vielä kaatuu.” Viimeisen sanan aikana Erik oksentaa poliisin kengille ja kaataa tämän.

²⁰¹ Elokuvan *Autotytöt* (Maunu Kurkvaara, 1960) alussa on sisällöllisesti *Kesäkapinan* ”kellomainosta” muistuttava kohtaus, jossa kuorma-auto ajaa kolaripaikalle. Kuljettaja, apumies ja kuorma-auton kyytiin liftannut Kati (Sinikka Hannula) käyvät katsomassa kolaripaikkaa, jossa soi radio. Kun he ovat palanneet autoon, Kati toteaa: ”Pirun hyvä radio siinä oli. Soi vieläkin. [Miehet tuijottavat Katia kauhistuneina.] Mitä te tuijotatte? Mikä mainoslause! Ostakaa meidän radiomme, se kestää kolaritkin. Se soi vielä, kun te lakkaatte soimasta. Ja tuosta kuva viereen.” Riippumattomana tuottajana Kurkvaara saattoi esittää moisen kommentin, mutta se tuskin olisi ollut ”sallittua” saman ajan elokuvateollisuuden suurten yhtiöiden tuottamissa elokuvissa.

²⁰² Tässä yhteydessä kannattaa myös muistaa, että Debord ja muut situationistit suhtautuivat Godardiin erittäin kriittisesti. He pitivät Godardia rekuperoijana, joka on ”Maon ja Coca-Colan lapsi”, ja joka ”ei kykene muuhun kuin pikkuruksilla, muilta napatuilla uutuuksilla heilutteluun” (Viénet 1981, 215; ks. myös Situationist International 1981c, 175–176; 1981b, 297–298).

²⁰³ Siihen on syynä se, että avioliitto on yksi vallitsevan järjestyksen perustava instituutio.

²⁰⁴ *Naisenkuvia* (Jörn Donner, 1970) nousi puheenaiheeksi sensuurikohun vuoksi. Sensuuri piti sitä sukupuolikuria höllentävänä ja vaati poistettavaksi epäsiiveellisiksi katsottuja kuvia kuudesta kohdasta. Elokuvalle määrättiin 30 prosentin rangaistusveroluokka. Tuottajan (Donner itse) valituksen jälkeen veron alennettiin 10 prosenttiin ja poistoja määrättiin tehtäväksi enää kahdesta kohdasta (yhteensä noin minuutti).

²⁰⁵ Debord (1990, 3–4) puolusti 1960-luvun lopussa esittämiensä ajatusten paikkansapitävyyttä itse *Spektaakkelin yhteiskunnan* kommentiteoksessaan runsaat kaksikymmentä vuotta myöhemmin.

²⁰⁶ Vuoden 2005 jälkeen on tehty vain kolme varsinaista road-elokuvaa, *Napapiirin sankarit* (Dome Karukoski, 2010), *Elokuu* (Oskari Si-

pola, 2011) ja *Tie Pohjoiseen* (Mika Kaurismäki, 2012), joista kaikki mutta varsinkin *Elokuu* tukee lopun tasapainotilallaan yhteiskunnallista jatkuvuutta.

LÄHTEET

Elokuvat

Tuotantomaa mainitaan, jos se ei ole Suomi tai jos elokuva on yhteistuotanto.

Suomalaiset road-elokuvat

Lasisydän (Kassila & Harkimo). Käsikirjoitus: Tauno Yliruusi, Matti Kassila. Ohjaus: Matti Kassila. Kuvaus: Osmo Harkimo, Esko Nevalainen. Leikkaus: Nils Holm. Musiikki: Jaakko Salo. Näyttelijät: Jussi Jurkka (lasitaiteilija), Aila Pilvessalo (bussiemäntä), Toivo Mäkelä (psykiatri ja kulkuri), Matti Aulos (kauppaneuvos), Uljas Kandolin (bussinkuljettaja), Maikki Länsiö (Mirri), Brita Koivunen (laulusolisti). Ensi-ilta 16.10.1959.

Autotytöt (Kurkvaara-Filmi Oy). K: Erkki Koivusalo, Maunu Kurkvaara. O: Maunu Kurkvaara. Ku: Maunu Kurkvaara. L: Maunu Kurkvaara. M: Herbert Katz. N: Ritva Vepsä (Ritva, ”Lola”), Vuokko Doctare (Leena), Sinikka Hannula (Kati), Leo Jokela (Kake, autokauppias), Sakari Jurkka (Oki, autokauppias), Ville-Veikko Salminen (purjehtija), Helge Herala (pakettiauton kuljettaja), Antti Litja (Enska, moottoripyöräilijä). Ensi-ilta 7.10.1960.

Tyttö ja hattu (Suomen Filmiteollisuus SF Oy). K: Olavi Linnus. O: Aarne Tarkas. Ku: Osmo Harkimo. L: Armas Vallasvuo. M: Harry Bergström. N: Pirkko Mannola (Mirja Halonen), Esko Salminen (ekonomi Ilmari Kosonen), Pentti Irjala (tehtailija Kosonen), Pentti Virtanen (Tähti-kiertueen johtaja David Moulin alias Taavetti Moilanen), Rauha Rentola (rouva Thea Tekonen), Hannes Häyrinen (säveltäjä Theodor Tekonen), Siiri Angerkoski (Mrs. Mary Moulin alias Maija Moilanen), Assi Nortia (Donna Elvira), Liisa Nevalainen (Mirjan äiti), Arttu Suuntala (konstaapeli). Ensi-ilta 4.8.1961.

Kesäkapina (FJ-Filmi Oy/Filminor Oy). K: Työryhmä Sex (Jaakko Pakkasvirta, Lasse Naukkarinen, Peter von Bagh, Titta Karakorpi, Timo Linnasalo, Matti Kuortti, Anssi Blomstedt, Erkki Peltomaa, Esa Vuorinen, Milja Ahola, Juhani Jotuni). O: Jaakko Pakkasvirta. Ku: Lasse Naukkarinen. L: Jaakko Pakkasvirta, Lasse Naukkarinen. M: Wigwam. N: Titta Karakorpi (Susanna, valokuvamalli), Hannu Oravisto (Veli, Susannan 17-vuotias veli), Veikko Honkanen (markkinointipäällikkö Jarmo Nieminen), Petra Frey (vakuutusvirkailija Katri Pellinen), Eero Melasniemi (Eki, Katrin poikaystävä), Ritva Arvelo (rouva Heinä), Topi Reinikka (herra Heinä, ilmoitushankkija), Jaakko Talaskivi (haastattelija), Eija Pokkinen (valokuvamalli Eija Pokkinen), Lauri-Juhani Ruuskanen (Hirvensalmen kirkkoherra), Osmo Mehtälä (Hirvensalmen kunnanjohtaja), Kaino Turpeinen (opettaja Turpeinen), Eero Saarelainen (Honkarakenteen esittelijä). Ensi-ilta 23.1.1970.

Muurahaispolku (Filmiryhmä Oy). K: Aito Mäkinen, Robert Alftan, Walentin Chorell, Elina Katainen. O: Virke Lehtinen, Aito Mäkinen. Ku: Virke Lehtinen, Hannu Peltomaa. L: Irma Taina. M: Rauno Lehtinen. N: Simeon Rabinowitsch (Jari), Tiina Harpf (Marja), Matti Keinänen (kullankaivaja), Ilmari Saarelainen (liftaripoika), Anja Pirilä (liftarityttö), Aarne Pollari (Adolf, saksalainen turisti), Sylvi Riivanen (Edith, Adolfin rouva), Ossi Ahlapuro (Jukka Taivalsaari, ”Juuso”, taiteilija), Saara Pakkasvirta (taiteilijan vaimo). Ensi-ilta 27.2.1970.

Narrien illat (Markfilmi Kommandiittiyhtiö, Pentti Lintonen ja Kumpp.) K: Tapio Suominen. O: Tapio Suominen. Ku: Pekka Ervamaa, Kari Kekkonen. L: Pirkko Juntto. M: Markku Suominen, Kari Kuuva. N: Markku Suominen (Markku Suominen, Finlandia-yhtyeen laulusolisti), Kari Kuuva (”Kaapo”, laulaja-säveltäjä), Kauko Hakala (Hakalan Kauko, Finlandia-yhtyeen rumpali, ”Trums kuolematon”), Pentti Lähteenmäki (Pertsa Puro, Finlandia-yhtyeen basisti), Jarmo Lintinen (Antti Lindberg, Finlandia-yhtyeen urkuri, ”Karpo”), Ahti Patinen (Ahti Patinen, Finlandia-yhtyeen saksofonisti ja huilisti, ”Tami Rokkinen”), Esko Vesterinen (Eko Vesterinen, Finlandia-yhtyeen kitaristi, ”Piippolan vaari”), Heikki Väliäho (Heikki Väliäho, ”Hessu”, nuori kirjailijanalku), Veli Vatunen (manageri Koski), Pentti Lintonen (tuotantopäällikkö), Alli Suominen (Alli Suominen, Markun äiti). Ensi-ilta 13.11.1970.

Lampaansyöjät (Filmi-Ässä Oy). K: Seppo Huunonen, Pekka Hakala, Veikko Huovinen. O: Seppo Huunonen. Ku: Kari Sohlberg, Risto In-

kinen, Esko Jantunen, Pentti Auer. L: Erkki Seiro. M: Seppo Paakkunainen. N: Leo Lastumäki (Valtteri), Heikki Kinnunen (Sepe). Ensi-ilta 17.11.1972.

Jäniksen vuosi (Filminor Oy). K: Arto Paasilinna, Risto Jarva, Kullervo Kukkasjärvi. O: Risto Jarva. Ku: Antti Peippo. L: Risto Jarva. M: Markku Kopisto. N: Antti Litja (mainostoimittaja Kaarlo Oskari Vatanen), Kauko Helovirta (poliisipäivystäjä), Markku Huhtamo (taksinkuljettaja Mikkeliissä), Paavo Hukkinen (taksinkuljettaja Heinolassa), Juha Kandolin (valokuvaaja Miettinen), Anna-Maija Kandolin (varatuomari Leila Heikkinen), Martti Kuningas (Hannikainen, Kiuruveden ent. nimismies), Ahti Kuoppala (Kaartinen, erakko), Hannele Lanu (kioskinpitäjä), Hannu Lauri (mainospäällikkö Huhtinen), Rita Polster (Vatasen vaimo), Heikki Nousiainen (turistiseurueen opas Toropainen, ”Mr. Toro”), Matti Turunen (nimismies Savolainen), Martti Penanen (1. metsästäjä), Arto Tuominen (Karlsson, 2. metsästäjä). Ensi-ilta 23.12.1977.

Voijuku – mikä lauantai (Curly Produktion). K: Visa Mäkinen, Margit Mäkinen. O: Visa Mäkinen. Ku: Matti Pulliainen. L: Christian Achanter. N: Pirjo Siiskonen (Titta, Penan vaimo), Riitta Käpynen (Ulla, Vekan vaimo), Erkki Liikanen (Jaska, huoltoaseman apumies), Timo Nissi (Timo, ”Timppa”, liftari), Matti Niemelä (Pentti, ”Pena”), Seppo Mäkipää (Veka), Timo Peltonen (herrasmies), Veli-Matti Lehtonen (poliisi), Markus Peltonen (poliisi Pamppu), Seppo Louko (Enska), Johnny Savage (poplaulaja). Ensi-ilta 1.2.1980.

Syöksykierre (Sateenkaarifilmi Oy). K: Yrjö-Juhani Renvall, Tapio Suominen. O: Tapio Suominen. Ku: Pekka Aine, Kari Sohlberg. L: Tapio Suominen. M: Heikki Valpola. N: Kimmo Liukkonen (Tuomas), Markku Toikka (Mikko), Kari Honkanen (Petteri), Albert Liukkonen (Einari), Aarno Sulkanen (Riihelä), Esko Nikkari (Kalevi), Jaana Oravisto (Leila), Sirpa Filppa (Riitta), Maija Korva (Mikon äiti), Ville Kurtti (Mikon isä), Jorma Markkula (Erkki), Martti Kainulainen (humalainen ravintolassa), Topi Tuomainen (suomalaismies Tukholmassa), Henri Kapulainen (suomalaismies Tukholmassa), Marika Lagercrantz (rikas tyttö). Ensi-ilta 30.10.1981.

Ajolähtö (National-Filmi Oy). K: Matti Ijäs, Mikko Niskanen. O: Mikko Niskanen. Ku: Henrik Paersch. L: Tuula Mehtonen. M: Mikko Alatalo,

Masi Luoma, Harri Rinne. N: Heikki Paavilainen (Pyry), Timo Torikka (Juuso), Tero Niva (Late), Sanna Majanlahti (Taina), Paavo Pentikäinen (Pena, Pyryn veli), Tuulikki Kuorikoski (Lissu, Penan vaimo), Veikko Tiitinen (Pyryn isä), Mikko Niskanen (Aaro, työnjohtaja), Leena Uotila (Tuula, Aaron vaimo), Kauko Hynninen (Laten isä), Vesa Vierikko (Ilpo Välikangas). Ensi-ilta 5.2.1982.

Aidankaataajat (Sateenkaarifilmi Oy). K: Olli Soinio. O: Olli Soinio. Ku: Kari Sohlberg. L: Tuula Mehtonen. M: Heikki Valpola. N: Martti Kainulainen (Oiva Vaittinen), Erkki Pajala (Tauno Hartman), Toivo Tuomainen (Onni Akseli Kurki), Ismo Saario (Taunon vävy), Martin Kurtén (kaupunginvaltuutettu), Kauko Laurikainen (poliisikomentaja), Paavo Liski (Åke Häst, psykiatri), Aulis Rosendahl (verolautakunnan mies), Matti Varjo (taksikuski), Arno Virtanen (2. taksikuski), Tuija Piepponen (Maikki), vanhempi hoitaja (Helen Elde), punkkari (Erik Pöysti). Ensi-ilta 20.8.1982.

Arvottomat (Villealfa Filmproductions Oy). K: Aki Kaurismäki, Mika Kaurismäki. Dialogi: Aki Kaurismäki. O: Mika Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Antti Kari. M: Anssi Tikanmäki. N: Matti Pellonpää (Manne), Pirkko Hämäläinen (Veera), Juuso Hirvikangas (Harri), Esko Nikkari (Hagström), Jorma Markkula (Mitja), Asmo Hurula (Väyry), Ari Piispa (Vasili), Aki Kaurismäki (Ville Alfa), Aino Seppo (Tiina), Veikko Aaltonen (Juippi), Elina Kivihalme (Anna-Kaarina, Juipin vaimo), Pehr-Olof Sirén (taulunostaja), Veijo Pasanen (Carlos), Aila Pervonsuo (baarityttö), Matti Lötjönen (moottoripyöräpoliisi), Paavo Piskonen (terroristi), Sirpa Taivainen (terroristin vaimo), Eija Vilpas (ruletinhoitaja), Riitta Havukainen (tyttö autossa). Ensi-ilta 15.10.1982.

Jon (Tambur Oy). K: Heikki Vuento, Jaakko Pyhälä. O: Jaakko Pyhälä. Ku: Pertti Mutanen. L: Jaakko Pyhälä. M: Antti Hytti. N: Kari Väänänen (Jon), Vesa-Matti Loiri (Heikki Öljynen), Juhani Tuominen (”Tekstiili-Kettunen”), Pia-Beate Tellefsen (Gunilla), Timo Torikka (Kittilä), Esa Pakarinen jr. (Grieg), Vesa Vierikko (Dietmar), Nils Utsi (Raineri, kalastaja), Sanna Fransman (Jonin ystävätär), Pirkka-Pekka Petelius (Jonin ystävä). Ensi-ilta 25.2.1983.

Rosso (Villealfa Filmproductions Oy). K: Mika Kaurismäki, Kari Väänänen. O: Mika Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Raija Talvio. M: Marco Cuccinotta. N: Kari Väänänen (Rosso), Martti Syrjä (Martti), Leena

Harjupatana (Marja, Martin sisar, ”Maria”), Grazio Anelli (mafiapäällikkö), Mirja Oksanen (vaalea tyttö baarissa), Maija-Liisa Majanlahti (pankkivirkailija), Walter Benigni (kertoja). Ensi-ilta 11.10.1985.

Leningrad Cowboys Go America (Suomi/Ruotsi, SFI Svenska Filminstitutet, Villealfa Filmproductions Oy). K: Aki Kaurismäki. O: Aki Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Raija Talvio. M: Mauri Sumén. N: Matti Pellonpää (Vladimir, manageri), Kari Väänänen (Igor, kylähullu), Sakari Järvenpää, Heikki Koskinen, Pimme Korhonen, Sakari Kuosmanen, Puka Oinonen, Antti Juhani Seppälä, Mauri Sumén, Mato Valtonen, Pekka Virtanen (Leningrad Cowboys -yhtyeen jäseniä), Nicky Tesco (kadonnut serkku), Richard Boes (rock-promoottori), Jim Jarmuch (autokauppias New Yorkissa), George M. Kunkle (banjonsoittaja), William W. Robertson (parturi). Ensi-ilta 24.3.1989.

Hysteria (Fantasiafilmi Oy). K: Pekka Karjalainen. O: Pekka Karjalainen. Ku: Tõnis Lepik, Ago Ruus. L: Sirje Haagel. M: Jaakko Erkkilä, Pekka Karjalainen, Kauko Lindfors, Seppo Vanhatalo. N: Sam Huber (Sam), Carmen Mikiver (Mari), Elmar Trink (Mart), Tõnu Aav (Sergei), Anne Paluver (Madam), Jumalautas Vitulautis (rajavartija). Ensi-ilta 2.7.1993.

Pidä huivista kiinni, Tatjana (Suomi/Saksa, Sputnik Oy). K: Aki Kaurismäki. O: Aki Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Aki Kaurismäki. Muusiikin valinta: Aki Kaurismäki. N: Kati Outinen (Tatjana), Matti Pellonpää (Reino), Kirsi Tykkyläinen (Klavdia), Mato Valtonen (Valto), Irma Junnilainen (Valton äiti), Elina Salo (hotellin emäntä), Veikko Lavi (Vepä), Pertti Husu (Pepe), Viktor Vassel (bussikuski), Atte Blom (baarinpitäjä), Mauri Sumén (kahvilanpitäjä), Hannu Collin (mopomies), The Regals (yhtye). Ensi-ilta 14.1.1994.

Leningrad Cowboys Meet Moses (Suomi/Saksa/Ranska, Sputnik Oy). K: Aki Kaurismäki. O: Aki Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Aki Kaurismäki. M: Mauri Sumén. N: Matti Pellonpää (Vladimir Kuzmin alias Moses), Kari Väänänen (mykkä), André Wilms (Johnson alias Raymond Lazar alias Elijah), Twist-Twist Erkinharju, Ben Granfelt, Sakke Järvenpää, Jore Marjaranta, Ekke Niiva, Lyle Närvänen, Pemo Ojala, Silu Seppälä, Mauri Sumén, Mato Valtonen (Leningrad Cowboys -yhtyeen jäseniä), Nicky Tesco (Amerikan serkku), Jacques Blanc (bingo-

- salin omistaja), Nicole Helies (bingoemäntä), Kirsi Tykkyläinen (Babylonin laulaja), Leningrad Cowboys (yhtye). Ensi-ilta 25.2.1994.
- Neitoperho* (Gnufilms Oy). K: Auli Mantila. O: Auli Mantila. Ku: Heikki Färm. L: Riitta Poikselkä. Musiikin valinta: Auli Mantila. N: Leea Klemola (Eevi Rantanen), Elina Hurme (Ami Rantanen, Eevin sisko), Rea Mauranen (Anja Hopia), Henriikka Salo (Helena Moilanen), Robin Svartström (Jusu, liftari), Tanja-Lotta Räikkä (koirankouluttaja), Pekka Kyrö (rikospoliisi), Marja Packalén (rikospoliisi), Jari Hietanen (Jake, Amin työtoveri). Ensi-ilta 31.10.1997.
- Hiekkamorsian* (Marianna Films Oy, Oblomovies Oy). K: Eeva Tikka, Pia Tikka. O: Pia Tikka. Ku: Olli Varja, Jacques Cheuiche. L: Kimmo Taa-
vila, Pia Tikka. M: Sakari Löytty. N: Liisi Tandefelt (Salla), Rui Polanah (Rui), Maria Järvenhelmi (Mervi), Kristo Salminen (Make), Kirsi Tykkyläinen (Mervi äiti, Sallan tytär), Juha Mäkelä (Lauri, Mervin isä, Sallan ja Ruin poika), Hannu Kivioja (pappi), Lena Labart (kirkon virkailija), Anneke Lönnroth (Maken ystävätär), Maria's Infernos (yhtye). Ensi-ilta 21.8.1998.
- Highway Society* (Saksa/Suomi, Marianna Films Oy, Mariette Rissenbeek Filmproduktion). K Paul Charles Bailly, Mika Kaurismäki. O: Mika Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Inge Behrens. M: Mauri Sumén, Steamhammer. N: Kai Wiesinger (Jack Bogart), Marie Zielcke (Elisabeth), Jochen Nickel (Popo), Michaela Rosen (Verena Dirberg), Hannes Hellmann (Bruno), Michael Schönborn (Hans), Siegfried Terpoorten (Uli von Greeten), Francisca Tu (Bo Lee), Karl Kranzkowski (Kommissar Schmilinsky), Kari Väänänen (Mann auf dem Bauernhof), Liisi Tandefelt (Ärztin), Antti Reini (Sänger in der Karaoke Bar). Ensi-ilta 24.3.2000.
- Menolippu Mombasaan* (Cinemaker Oy). K: Hannu Tuomainen, Atro Lahtela. O: Hannu Tuomainen. Ku: Pekka Uotila. L: Jukka Nykänen. Eloku-
vamusiiikki: Samuli Putro, Martti Salminen. N: Antti Tarvainen (Pete), Joonas Saartamo (Jusa), Johanna Rönnlöf (Kata), Timo Päivänsalo (Petten isä), Liisa Halonen (Petten äiti), Anu Hämäläinen (Ruusunnappu), Harri Kettumäki (hovimestari, Katan eno), Micko Hell, Timo Hankola, Pekka Pyrhönen, Tim, Seppo Nummela (No Future Today -yhtyeen jäseniä), Jussi Nikkilä (Cover Boysin basisti), Juha Koistinen (Cover Boysin kitaristi), Heikki Paasonen (Cover Boysin rumpali), Kari Hevos-

saari (inttikundi), Tuomas Launonen (lääkäri), Nora Lähteenmäki (hoitaja-Sari), Seija Kataja (yöhoitaja), Elina Hagelin (kirurgi), Denigrate (No Future Today -yhtye). Ensi-ilta 6.9.2002.

Honey Baby (Suomi/Saksa/Latvia/Venäjä, Marianna Films Oy, Stamina Media). K: Ulrich Meyszies, Mika Kaurismäki, Eike Goreczka. O: Mika Kaurismäki. Ku: Timo Salminen. L: Karen Harley, Mika Kaurismäki. M: Nikki Sudden, Henry Thomas, Ville Valo. N: Henry Thomas (Tom), Irina Björklund (Natasha), Helmut Berger (Karl/Hades), Kari Väänänen (Enrico), Helena Gorbunova (Anna), Katerina Golanova (Olga), Aleksandrs Radzevics (Bello), Kenny Hunt (Tomin kaksois-olento), Bela B. (Martin), Kai Wiesinger (Ulrich), Peter Franzén (tarjoilija), Maria Kaurismäki (sairaanhoitaja). Ensi-ilta 25.2.2005.

Suomalaiset tiekuvaelokuvat

Ariel (Villealfa Filmproductions Oy). O: Aki Kaurismäki, 1988.

Bensaa suonissa (FJ-Filmi Oy, Filminor Oy). O: Risto Jarva, 1970.

Calamari Union (Villealfa Filmproductions Oy). O: Aki Kaurismäki, 1985.

Emmauksen tiellä (Fennada-Filmi Oy). O: Markku Pölönen, 2001.

Game Over (Globe Film Ltd., Film I Väst AB, GötaFilm, Kinofinlandia Oy). O: Pekka Lehto, 2005.

Going to Kansas City (Suomi/Kanada, Telescene Film Group, Mandart Entertainment Oy). O: Pekka Mandart, 1998.

Helmiä ja sikoja (Talent House Oy). O: Perttu Leppä, 2003.

Hymypoika (Helsinki-filmi Oy). Jukka-Pekka Siili, 2003.

Häijyt (Solar Films Inc. Oy). O: Aleksi Mäkelä, 1998

Insiders (Fantasiafilmi Oy). O: Lauri Törhönen, 1989.

Iskelmäprinssi (Tulta Tuotanto Oy). O: Juha Tapaninen, 1991.

Jengi (Suomen Filmitteollisuus Oy). O: Åke Lindman, 1963.

Joutilaat (Kinotar Oy). O: Virpi Suutari, Susanna Helke, 2001.

Jäätävä polte (Born American, USA/Suomi, Larmark Productions Inc., Cinema Group Venture). O: Renny Harlin, 1985.

Kill City (PetFilms Oy). O: Peter Lindholm, 1986.

Kissan kuolema (Kinotuotanto Oy). O: Raimo O. Niemi, 1994.

Kivenpyörittäjän kylä (Dada-Filmi Oy). O: Markku Pölönen, 1995.

Klassikko (Sputnik Oy). O: Kari Väänänen, 2000.

Koti-ikävä (Making Movies Oy). O: Petri Kotwica, 2005.

Kummeli Kultakuume (Solar Films Inc. Oy, Porkkana Ryhmä Oy). O: Matti Grönberg, 1997.

Kuu on vaarallinen (Suomen Filmiteollisuus Oy). O: Toivo Särkkä, 1962.

Kuuma kissa? (FJ-Filmi Oy). O: Erkki Kivikoski, 1968.

Lapsia ja aikuisia (Film I Väst AB, Sonet Film AB, Blind Spot Pictures Oy). O: Alekski Salmenperä, 2004.

Leijat Helsingin yllä (Drakarna över Helsingfors, Kinoproduction Oy). O: Peter Lindholm, 2001.

Minä ja Morrison (Solar Films Inc. Oy). O: Lenka Hellstedt, 2001.

Mona ja palavan rakkauden aika (National-Filmi Oy). O: Mikko Niskanen, 1983.

Mustaa valkoisella (Jörn Donner Productions). O: Jörn Donner, 1969.

Nina ja Erik (Suomen Filmiteollisuus Oy). O: Aarne Tarkas, 1960.

Nuoruus vauhdissa (Suomi-Filmi Oy). O: Valentin Vaala, 1961.

Oksat pois... (Suomen Filmiteollisuus Oy). O: Aarne Tarkas, 1961.

Paha maa (Solar Films Inc. Oy). O: Aku Louhimies, 2005.

Pahat pojat (Solar Films Inc. Oy). O: Alekski Mäkelä, 2003.

Pitkä kuuma kesä (Talent House Oy). O: Perttu Leppä, 1999.

Punahilkka (Jörn Donner Productions, FJ-Filmi). O: Timo Bergholm, 1968.

Punatukka (Kurkvaara-Filmi Oy). O: Maunu Kurkvaara, 1969.

Rakkaus alkaa aamuyöstä (Fennada-Filmi Oy). O: Jarno Hiilloskorpi, 1966.

Ripa ruostuu (LR Filmproductions Oy, Villealfa Filmproductions Oy). O: Christian Lindblad, 1993.

Rosa Was Here (Filminor Oy). O: Kaija Juurikkala, 1993.

Turkasen tenava! (Suomen Filmitoimisto Oy). O: Aarne Tarkas, 1963.

Täältä tullaan, elämä! (Sateenkaarifilmi Oy). O: Tapio Suominen, 1980.

Vaarallista vapautta (Filmi-Kuva Oy). O: Veikko Itkonen, 1962.

Vain neljä kertaa (Filmiryhmä Oy). O: Aito Mäkinen, Virke Lehtinen, 1968.

Muut mainitut elokuvat

10 mph (10 mph, USA). O: Hunter Weeks, 2007.

400 kepposta (Les quatre cents coups, Ranska, S.E.D.I.F., Films du Carosse). O: François Truffaut, 1959.

2001: Avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey, Iso-Britannia/USA, MGM). O: Stanley Kubrick, 1968.

Ajan mittaan (Im Lauf der Zeit, Saksan liittotasavalta, Wim Wenders Productions, WDR – Westdeutscher Rundfunk). O: Wim Wenders, 1976.

Alphaville: Lemmy Caution – piru mieheksi (Alphaville, Ranska/Italia, Filmstudio S.p.a., Chaumiane Production). O: Jean-Luc Godard, 1965.

Automobiiliparaati Helsingissä lokakuun 13 p:nä (Internationella Biograf Aktiebolaget). 1907.

Autot (Cars, USA, Pixar Animation Studios, Walt Disney Pictures). O: John Lasseter, 2006.

Bonnie ja Clyde (Bonnie and Clyde, USA, Seven Arts Productions, Warner Bros., Tatira-Hiller). O: Arthur Penn, 1967.

- Butch ja Kid – Auringonlaskun ratsastajat (Butch Cassidy & The Sundance Kid, USA, Campanile, 20th Century Fox). O: George Roy Hill, 1969.*
- Butterfly Kiss – tappaja tiellä (Butterfly Kiss, Iso-Bitannia, British Screen, Dan Films). O: Michael Winterbottom, 1995.*
- Easy Rider – matkalla (Easy Rider, USA, Columbia Pictures Corporation, Raybert Productions, Panco Company). O: Dennis Hopper, 1969.*
- Elokuu (Bronson Club Oy). O: Oskari Sipola, 2011.*
- Forrest Gump (USA, Paramount Pictures). O: Robert Zemeckis, 1994.*
- Hei, rillumarei! (Suomen Filmiteollisuus SF Oy). O: Armand Lohikoski, 1954.*
- Heinähattu ja villtitossu (Kinotaurus Oy). O: Kaisa Rastimo, 2002.*
- Hilja – maitotyttö (Suomen Filmiteollisuus Oy). O: Toivo Särkkä, 1953.*
- Hilman päivät (Suomen Filmiteollisuus Oy). O: Matti Kassila, 1954.*
- Hiroshima, rakastettuni (Hiroshima, mon amour, Ranska/Japani, Argos Films, Pathé Overseas Productions, Como Films, Daiei). O: Alain Resnais, 1959.*
- Histoire(s) du Cinéma (Ranska, Gaumont, Peripheria, Centre National de la Cinématographie, La Femis). O: Jean-Luc Godard, 1989–1998.*
- Hyökkäys erämaassa (Stagecoach, USA, Walter Wanger Productions). O: John Ford, 1939.*
- Härmästä poikia kymmenen (Suomi-Filmi Oy). O: Ilmari Unho, 1950.*
- Ihmema Oz (The Wizard of Oz, USA, MGM Metro-Goldwyn-Mayer Pictures). O: Victor Fleming, 1939.*
- Indiana Jones ja viimeinen ristiretki (Indiana Jones and the Last Crusade, USA, Paramount Pictures, Lucasfilm Ltd.). O: Steven Spielberg, 1989.*
- Irmeli – seitsentoistavuotias (Suomen Filmiteollisuus Oy). O: Ville Salminen, 1948.*
- Isä meidän (Villealfa Filmproductions Oy). O: Veikko Aaltonen, 1993.*
- Jízda – Matkalla (Jízda, Tšekinmaa). O: Jan Sverák, 1994.*

- Joki (The River, Intia/USA, Oriental, Theater Guild)*. O: Jean Renoir, 1951.
- Julma maa (Badlands, USA, Warner Bros., Pressman-Williams-Badlands)*. O: Terence Malick, 1973.
- Juna saapuu asemalle (L'Arrivée d'un train à la Ciotat, Ranska, Association Frères Lumière)*. O: Auguste & Louis Lumière, 1895.
- Karvat (Eloseppo Oy)*. O: Seppo Huunonen, 1974.
- Kauas pilvet karkaavat (Sputnik Oy)*. O: Aki Kaurismäki, 1996.
- Kaupunki (Kurkvaara-Filmi Oy)*. O: Maunu Kurkvaara, 1957.
- Kesä Monikan kanssa (Sommaren med Monika, Ruotsi, SF Svensk Filmindustri AB)*. O: Ingmar Bergman, 1953.
- Korkein voitto (Suomi-Filmi Oy)*. O: Carl von Haartman, 1929.
- Koskenlaskijan morsian (Suomi-Filmi Oy, Erkki Karu)*. O: Erkki Karu, 1923.
- Kulkurin valssi (Suomen Filmitoimisto SF Oy)*. O: Toivo Särkkä, 1941.
- Kuningas kulkureitten (Fennada-Filmi Oy)*. O: Roland af Hällström, 1953.
- Kuningasjätkä (Fennada-Filmi Oy)*. O: Markku Pölönen, 1998.
- Kuutamolla (MRP Matila Röhr Productions Oy)*. O: Aku Louhimies, 2002.
- La Strada - Tie (La Strada, Italia, Ponti - De Laurentiis)*. O: Federico Fellini, 1954.
- Laitakaupungin valot (Sputnik Oy)*. O: Aki Kaurismäki, 2006.
- Laulu tulipunaisesta kukasta (Teuvo Tulio)*. O: Teuvo Tulio, 1938.
- Laulu tulipunaisesta kukasta (AC-Tuotanto)*. O: Mikko Niskanen, 1971.
- Le Havre (Suomi/Ranska/Saksa, Sputnik Oy, Pyramide Productions, Pandora Filmproduktion GmbH)*. O: Aki Kaurismäki, 2011.
- Mansikkapaikka (Smultronstället, Ruotsi, Jörn Donner Productions Oy, SF Svensk Filmindustri AB)*. O: Ingmar Bergman, 1957.

- Matka Italiassa (Viaggio in Italia, Italia/Ranska, Francinex, S.G.C., Sveva Film, Italia Produzione Film, Junior Film).* O: Roberto Rossellini, 1954.
- Matka kuuhun (Le Voyage dans la Lune, Ranska, Star Film).* O: Georges Méliès, 1902.
- Matka mahdottoman halki (Le Voyage à travers l'impossible, Ranska).* O: Georges Méliès, 1904
- Me tulemme taas (Suomen Filmiteollisuus SF Oy).* O: Armand Lohikoski, 1953.
- Mieheke (Suomi-Filmi Oy).* O: Valentin Vaala, 1936.
- Miehen hinta (This Sporting Life, Iso-Britannia, Julian Wintle – Leslie Parkyn Productions, Independent Artists, J. Arthur Rank Organisation).* O: Lindsay Anderson, 1963.
- Miehuuskoe (The Graduate, USA, Joseph E. Levine Presentation, Embassy Pictures Corporation).* O: Mike Nichols, 1967.
- Mies vailla menneisyyttä (Sputnik Oy).* O: Aki Kaurismäki, 2002.
- Naisenkuvia (Jörn Donner Productions, FJ-Filmi Oy).* O: Jörn Donner, 1970.
- Nasta laudassa (Vanishing Point, USA, 20th Century Fox).* O: Richard Sarafian, 1971.
- Napapiirin sankarit (Helsinki-filmi Oy) O: Dome Karukoski, 2012.*
- Neitoperho (The Collector, USA/Iso-Britannia, Columbus Pictures Corporation, RCA Corporation) O: William Wyler, 1965.*
- Nostalgia (Nostalghia, Italia, RAI, Opera Film Produzione, Sovinfilmi).* O: Andrei Tarkovski, 1983
- Nuori kapinallinen (Rebel Without a Cause, USA, Warner Bros.).* O: Nicholas Ray, 1955.
- Nuoruus sumussa (Suomen Filmiteollisuus Oy).* O: Toivo Särkkä, 1946.
- Pilvilinna (FJ-Filmi Oy).* O: Sakari Rimminen, 1970.
- Primadonna (Twentieth Century, USA, Columbia Pictures Corporation).* O: Howard Hawks, 1934.

- Punainen viiva* (Fennada-Filmi Oy). O: Matti Kassila, 1959.
- Rovaniemen markkinoilla* (Suomen Filmitoimisto SF Oy). O: Jorma Nor-
timo, 1951.
- Rovastin häämatkat* (Suomi-Filmi Oy). O: Jaakko Korhonen, 1931.
- Rumble* (Silva Mysterium Oy). O: Jani Volanen, 2002.
- Rölli ja metsänhenki* (MRP Matila Röhr Productions Oy). O: Olli Saare-
la, 2001.
- Syntyneet tappajiksi* (*Natural Born Killers*, USA, Ixtlan Productions, Al-
cor Films, Regency Enterprises, Warner Bros.). O: Oliver Stone, 1994.
- Taivaalliset olennot* (*Heavenly Creatures*, Uusi-Seelanti, Fontana Film
Production, Wingnut Films). O: Peter Jackson, 1994.
- Tapahtuipa eräänä yönä* (*It Happened One Night*, USA, Columbia Pic-
tures Corporation). O: Frank Capra, 1934.
- Tappajahai* (*The Jaws*, USA, Universal Pictures). O: Steven Spielberg,
1975.
- Thelma ja Louise* (*Thelma & Louise*, USA, Pathé Entertainment, Inc.,
MGM Metro-Goldwyn-Mayer Pictures.) O: Ridley Scott, 1991.
- Tie pohjoiseen* (Marianna Films Oy). O: Mika Kaurismäki, 2012.
- Tilaa huipulla* (*Room at the Top*, Iso-Britannia, Remus). O: Jack Clay-
ton, 1959.
- Toy Story – Leluelämää 1–3* (*Toy Story 1–3*, USA, Pixar Animation Stu-
dios, Walt Disney Productions). O: John Lasseter, 1995; 1999; 2010.
- Tulitikkuja lainaamassa* (Suomi/Neuvostoliitto, Mosfilm, Suomi-Filmi
Oy). O: Leonid Gaidai, Risto Orko, 1980.
- Työläiset poistuvat tehtaasta* (*La sortie des usines Lumière*, Ranska, Asso-
ciation Frères Lumière). O: Louis Lumière, 1895.
- Tänään olet täällä* (Kurkvaara-Filmi Oy). O: Maunu Kurkvaara, 1966.
- Uno Turhapuro* (Filmituotanto Spede Pasanen Oy). O: Ere Kokkonen,
1973.

Varjoja paratiisissa (Villealfa Filmproductions Oy). O: Aki Kaurismäki, 1986.

Viikonloppu (*Weekend*, Ranska/Italia, Film Copernic, Conacico, Lira Films, Cinecidi). O: Jean-Luc Godard, 1967.

Viu-hah hah-taja (Filmituotanto Spede Pasanen Oy). O: Ere Kokkonen, 1974.

Yö vai päivä (Filminor Oy). O: Risto Jarva, Jaakko Pakkasvirta, 1962.

Lehdet

Aamulehti 31.10.1981, Erkka Lehtola, ”Hei elämää, se petti meidät!”
Syöksykierre-arvostelu.

Aamulehti 31.10.1997, Markus Määttänen, ”Eevi hakkaa kun haluaa”.
Neitoperhon arvostelu.

Aamulehti 6.9.2002, Antti Selkokari, ”Pakko päästä eroon poikuudesta”.
Menolippu Mombasaan -arvostelu.

Aamulehti Allakka 8.–16.11.1997, Kari Salminen, ”Kuningasjätkä porsukuttaa, neitoperho lyö”.

Arina 4/1959, Raimo Oksa. ”Särkyneitä sydämiä”.

Elokuva-Aitta 14/1959, Pelicula, ”Kassila uusilla vesillä”.

Elokuva-Aitta 3/1960, Risto Turenki, ”Pienen budjetin filmit”.

Elokuva-Aitta 20/1960, Valma Kivitiie, ”Kurkvaara kurkottelee”.
Autotyöt-arvostelu.

Etelä-Saimaa 3.11.1981, Seppo Kononen, ”Suomisen Syöksykierre: Kovat piipussa”.
Syöksykierre-arvostelu.

Etelä-Suomen Sanomat 3.11.1981, Hannu Massinen, ”Vailla tulevaisuudenuskoa”.
Syöksykierre-arvostelu.

Etelä-Suomen Sanomat 11.10.2002, ”Mombasan nähnyt pian satatuhatta”.

Helsingin Sanomat 8.10.1960, Paula Talaskivi, ”Autotyöt”. Arvostelu.

- Helsingin Sanomat* 3.7.1982, Helena Ylänen, ”Keskiolutbaarien melankolinen runous”. Aki Kaurismäen haastattelu.
- Helsingin Sanomat* 28.8.1997, Leena Virtanen, ”Raivoisa ruusu karkaa baanalle. Auli Mantilan esikoiselokuvan päähenkilö on ruma ja kamal nainen”.
- Helsingin Sanomat, Nyt-viikkoliite* 30.10.–6.11.1997, Helena Ylänen, ”Pieni hymytyttö”. *Neitoperhon* arvostelu.
- Helsingin Sanomat, Nyt-viikkoliite* 9/2000, Mervi Pantti, ”Matkalla jossakin Suomessa”. *Lasisydämen* televisioesityksen arvostelu.
- Helsingin Sanomat Nyt-viikkoliite* 43/2002, Mervi Pantti, ”Tuhoisa rakkaus”. *Neitoperhon* televisioesityksen arvostelu.
- Helsingin Sanomat* 31.7.2003, Mikael Fränti, ”Suomalaista onnea etsimässä”. *Kesäkapinan* televisioesityksen arvostelu.
- Helsingin Sanomat* 24.4.2006, Harri Römpötti, ”Neitoperho”. Televisioesityksen arvostelu.
- Hyvinkään Sanomat* 28.9.2002, Kari Uusitalo, ”Veriveljet”. *Menolippu Mombasaan* -arvostelu.
- Ittalehti* 6.9.2002, Olli Kangassalo, ”Irrottelua taivaan porteilla”. *Menolippu Mombasaan* -arvostelu.
- Ilta-Sanomat* 24.1.1970, Sakari Toiviainen, ”Rajusti alkaa 70-luku”. *Kesäkapinan* arvostelu.
- Ilta-Sanomat* 30.10.1997, Tarmo Poussu, ”Neitoperho on erilainen naisten elokuva”. Leea Klemolan haastattelu.
- Ilta-Sanomat* 23.9.2002, Hannu Tuomainen, ”Menolippu Mombasaan ei ole plagiaatti”. Lukijan ääni -palsta.
- Ilta-Sanomat* 10.9.2002, ”Menolippu Mombasaan veti väkeä elokuvateattereihin”.
- Kaleva* 15.11.1959, V. I-nen [Veikko Laulajainen], ”Lasisydän”. Arvostelu.
- Kansan Uutiset* 12.10.1960, Leikkaaja [Martti Savo], ”Skandaali”. *Autotytöt*-arvostelu.

- Kansan Uutiset* 6.2.1970, Leikkaaja [Martti Savo], ”Herättäjäelokuva”.
Kesäkapinan arvostelu.
- Kansan Uutiset Viikkolehti* 31.10.1997, Harri-Ilmari Moilanen, ”Kaikki yhden kortin varassa”. *Neitoperhon* arvostelu.
- Kansan ääni* 3.8.1982, ”Suomalaista elokuvaa tehdään vekselivedolla”.
Aki ja Mika Kaurismäen haastattelu. (Kirjoittajaa ei mainittu.)
- Karjalainen* 27.8.2002, Raimo Turunen, ”Vahva ja rohkea suomalainen”.
Menolippu Mombasaan -arvostelu.
- Katso* 15.–21.8.1981, Markku Tuuli, ”Lasisydän. Matti Kassilan erilainen komedia vuodelta 1959”. Televisioesityksen arvostelu.
- Keskisuomalainen* 3.4.2000, Marko Ahonen, ”Eevi kaipaa huomiota vaikka väkisin – Auli Mantilan Neitoperho”. Televisioesityksen arvostelu.
- Keskisuomalainen* 6.9.2002, Jarmo Valkola, ”Nuoret elämänsä valtielä”. *Menolippu Mombasaan* -arvostelu.
- Keskisuomalainen* 11.10.2002, ”Menolippu Mombasaan vetää katsojia”.
- Keskusta* 10/1981. Ossi J. Laurila, ”Vesi nousee, kylä hukkuu...”. *Syöksykierre*-arvostelu.
- Lapin Kansa* 14.11.1981, Matti Manni, ”Tosi syöksykierre”. *Syöksykierre*-arvostelu.
- Lapin Kansa* 10.9.2002, Jari Leinonen, ”No future!” *Menolippu Mombasaan* -arvostelu.
- Nya Pressen* 19.10.1959, Bengt Pihlström, ”Glashjärtat”. Lasisydämen arvostelu.
- Nöjesguiden* elokuu/2002, Taru Torikka, ”Helsinki-Lappi-Mombasa All Summer Long”. Hannu Tuomaisen haastattelu.
- Oulun Ylioppilaslehti* 6.11.1981, Reijo Virtanen, ”Valmiina syöksyyn – yyy kaa koo!” *Syöksykierre*-arvostelu.
- Parnasso* 2/1970, Olli Alho, ”Epäilyttävät huvit”.
- Porin Lehti* 4.11.1981, Kari Levola, ”Syöksykierre”. Arvostelu.

Pyrkijä 1/1960, Juha Numminen, ”Eihän tämä ikävää ollutkaan sanoi Jus-
si Jurkka E-Hämeen Tanhuajien esityksestä”.

Päivän Sanomat 18.10.1959, E.E. [Esko Elstelä], ”Lasisydän”. Arvostelu.

Päivän Sanomat 25.1.1970, Pertti Lumirae, ”Suomalaisen yhteiskunnan
äidinkasvot”. *Kesäkapinan* arvostelu.

Savon Sanomat 18.10.1959, Inkeri Lius, ”Lasisydän”. Arvostelu.

Savon Sanomat 23.6.1982, Markku Rimpiläinen, ”Arvottomista rikoselo-
kuva”. Aki ja Mika Kaurismäen haastattelu.

Savon Sanomat 24.4.2006, MA [Marko Ahonen], ”Eevi on sekaisin”. *Nei-
to-perhon* televisioesityksen arvostelu..

Suomen Kuvalehti 47/1997, Ywe Jalander, ”Raivotar”. *Neito-perhon* arvos-
telu.

Suomen Sosiaalidemokraatti 3.2.1970, Mikael Fränti, ”Kesäkapina”. Ar-
vostelu.

Suomenmaa 28.1.1970, Leo Stålhammar, ”On kyllä kakku päältä kaunis”.
Kesäkapinan arvostelu.

Suomenmaa 3.11.1981, Leo Stålhammar, ”Tämän päivän asiaa vahvasti”.
Syökykierre-arvostelu.

Teinilehti 4/1970. ”Mainonta – huiputusta vai kuluttajan paras ystävä?”

Turun Sanomat 1.11.1997, Hanna Kangasniemi, ”Levoton sielu”. *Neito-
perhon* arvostelu

Turun Sanomat 7.9.2002, Tapani Maskula, ”Kesyä kapinaa”. *Menolippu*
Mombasaan -arvostelu.

Turun Sanomat 13.7.2007, Tapani Maskula, ”Lasisydän”. Televisioesityk-
sen arvostelu.

TV-maailma 37/2002, Antti Lindqvist, ”Tervetuloa, tervemenoa!” *Meno-
lippu Mombasaan* -arvostelu.

Uusi Suomi 25.1.1970, Heikki Eteläpää, ”Kesäprovokaatio”. *Kesäkapinan*
arvostelu.

Uutislehti 100 11.10.2002, ”Mombasa-filmin katsoja palkitaan”.

Voima 8/2002, Aleksis Bardy, ”Hyvä biisi”.

Ylioppilaslehti 23.10.1959, Rihla [Risto Hannula], ”Lasisydän”. Arvostelu.

Ylioppilaslehti 14.10.1960), Rihla [Risto Hannula], ”Viikon sensuuri”. *Autotytöt*-arvostelu.

Kirjallisuus

Abercrombie, Nicholas & Turner, Bryan S. (1978) ”Dominant Ideology Thesis”. *British journal of sociology* 29:2, 149–170.

Agamben, Giorgio (2000/1996) *Means without end: Notes on politics*. Alk. *Mezzi senza fine*. Käännös Vincenzo Binetti & Cesare Casarino. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Agamben, Giorgio (2004/1995) ”Difference and repetition. On Guy Debord’s films”. Käännös Brian Holmes. Teoksessa Tom McDonough (toim.) *Guy Debord and the Situationist International. Texts and documents*. 2. painos. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 313–320.

Alanen, Antti (1998) ”Suomen modernisoituminen. Suomalainen yhteiskunta 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alussa.” Teoksessa Kari Uusitalo, Sakari Toiviainen, Jorma Junntila et al. (toim.) *Suomen kansalliskirjallisuus 7*. Helsinki: Edita, 19–23.

Althusser, Louis (1984/1976) *Ideologiset valtiokoneistot*. Alk. *Positions*. Suom. Leevi Lehto. Tampere: Vastapaino.

Altman, Rick (2002/1999) *Elokuva ja genre*. Alk. *Film/Genre*. Suom. Kimmo Laine & Silja Laine. Tampere: Vastapaino.

Andrew, Dudley (1984) *Concepts in film theory*. Oxford & New York: Oxford University Press.

Astala, Erkki & Hoikkala, Tommi (1985) ”Kurittomat sukupolvet”. *Sinä Minä Me* 3, 8–15.

Astruc, Alexandre (1997/1948) ”Camera-stylo – elokuvan uusi avantgarde”. Alk. Naissance d’une nouvelle avant-garde, la Camera-stylo.

- Suom. Juhani Koskinen. Teoksessa Anu Koivunen & Hannu Salmi (toim.) *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 151–154.
- Atkinson, Michael (1994) “Crossing the Frontiers”. *Sight & sound* 1, 14–17.
- Augé, Marc (2008/1992) *Non-places: an introduction to supermodernity*. 2. painos. Alk. Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité. Käännös John Howe. London & New York: Verso.
- Bacon, Henry (2002) ”Aki Kaurismäen sijoiltaan olon poetiikka”. Teoksessa Kimmo Ahonen, Janne Rosenqvist, Juha Rosenqvist & Päivi Valotie (toim.) *Taju kankaalle: Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora, 88–97.
- Bacon, Henry (2005) *Seitsemäs taide: elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Bacon, Henry (2007) ”Kohti järjestelmällistä synteesiä – kognitiivisen elokuvatutkimuksen rajanvedot, rajariidat ja toivottavat rajojen ylitykset”. *Lähikuva* 1, 28–50.
- Von Bagh, Peter (2009) *Lajien synty: elokuvan rakastetuimmat lajit*. Helsinki: Wsoy.
- Barber, Stephen (1999) “‘El Topo’: the road to atrocity”. Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 38–42.
- Barthes, Roland (1977/1970) “The third meaning”. Alk. Le troisième sens: notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein. Käännös Stephen Heath. Teoksessa *Image-music-text*. London: Fontana Paperbacks, 52–68.
- Barthes, Roland (1985/1975) “Elokuvateatterista poistuesssa”. Alk. En sortant du cinema. Suom. Erkki Huhtamo. *Synteesi* 1–2, 1–4.
- Barthes, Roland (1994/1957) ”Uusi Citroën”. Alk. La nouvelle Citroën. Suom. Panu Minkkinen. Teoksessa *Mytologioita*. Helsinki: Gaudeamus, 137–138.

- Barthes, Roland (2002/1973) *S/Z*. 8. painos. Alk. *S/Z*. Käännös Richard Miller. Oxford: Blackwell.
- Baudrillard, Jean (1983) *Simulations*. Käännös Paul Foss, Paul Patton & Philip Beitchman. New York: Semiotext[e].
- Baudrillard, Jean (1992) "Hysterizing the millennium". Käännös Charles Dudas. <http://www.egs.edu/faculty/ baudrillard/ baudrillard-hysterizing-the-millennium.html>. Luettu 20.11.2011.
- Baudrillard, Jean (1993) *Baudrillard live. Selected interviews*. Toim. Mike Gane. London: Routledge.
- Baudrillard, Jean (1996/1986) *Amerikka*. Alk. *Amérique*. Suom. Tiina Arppe. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Baudrillard, Jean (1997) "The end of the millennium or the countdown". Käännös Chris Turner. *Economy and society* 26:4, 447–455.
- Baudrillard, Jean (2001/1999) *Impossible exchange*. Alk. *L'Echange impossible*. Käännös Chris Turner. London: Verso.
- Baudry, Jean-Louis (1986/1970) "Ideological effects of the basic cinematographic apparatus". Alk. *Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de bas*. Käännös Alan Williams. Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, apparatus, ideology. A film theory reader*. New York: Columbia University Press, 286–298.
- Bauman, Zygmunt (2000/1990) *Sosiologinen ajattelu*. 3.painos. Alk. *Thinking sociologically*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bauman, Zygmunt (2002/2000) *Notkea moderni*. Alk. *Liquid modernity*. Suom. Jyrki Vainonen. Tampere: Vastapaino.
- Bazin, André (1990/1945) "Valokuvan ontologia". Alk. *Ontologie de l'image photographique*. Suom. Leena Kirstinä. Teoksessa Peter von Bagh (toim.) *Elokuvan lajit*. Helsinki: Love Kirjat, 13–18.
- Beller, Jonathan (2006) *The cinematic mode of production. Attention economy and the society of the spectacle*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press.
- Bellour, Raymond (2008) "Concerning 'the photographic'". Käännös Chris Darke. Teoksessa Karen Beckman & Jean Ma (toim.) *Still mov-*

- ing: between cinema and photography*. Durham & London: Duke University Press, 253–276.
- Bellour, Raymond (1987) “The pensive spectator”. Alk. Le spectateur pensif. Käännös Lynne Kirby. *Wide angle* 9:1, 6–10.
- Benjamin, Walter (1989/1936) ”Taideteos teknisen uusinnettavuutensa aikakaudella”. Alk. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Suom. Raija Sironen. Teoksessa Markku Koski, Keijo Rahkonen & Esa Sironen (toim.) *Messiaanisen sirpaleita. Kirjoituksia kielestä, historiasta ja pelastumisesta*. Jyväskylä: Kansan Sivistystyön Liitto & Tutkijaliitto, 139–173.
- Bergholm, Timo (2001) ”Suomen autoistumisen yhteiskuntahistoriaa”. Teoksessa Kalle Toiskallio (toim.) *Viettelyksen vaunu. Autoilukulttuurin muutos Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 65–92.
- Berman, Marshall (1988/1982) *All that’s solid melts into air: The experience of modernity*. New York: Penquin Books.
- Biskind, Peter (1998) *Easy riders, raging bulls: How the sex-drugs-and-rock ‘n’ roll generation saved Hollywood*. New York: Simon and Schuster.
- Bjurström, Erling & Rudberg, Monica (1994) “Hungry heart – gender on the road”. *Young* 4:4, 54–70.
- Blissett, Luther (1995) *Guy Debord is really dead*. London: Sabotage Editions.
- Bonazzi, Alessandra (2002) “Heterotopology and geography; a reflection”. *Space and culture* 5:1, 42–48.
- Bonnett, Alastair (1998) “The nostalgias of situationist subversion”. *Theory, culture & society* 23:5, 23–48.
- Bonnet, Alastair (2010) *Left in the past: radicalism and the politics of nostalgia*. New York & London: Continuum.
- Bordwell, David (1985a) *Narration in the fiction film*. London: Methuen.
- Bordwell (1985b) “The Classical Hollywood Style 1917–1960”. Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The classical Hollywood cinema*. London: Routledge & Kegan Paul, 1–69.

- Bordwell, David (1991) *Making meaning: Interference and rhetoric in the interpretation of cinema*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Bordwell, David (1993) "Film interpretation revisited". *Film criticism* XVII:2–3, 93–119.
- Bourget, Jean-Loup (2003/1973) "Social implications in the Hollywood genres". Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 51–59.
- Braudy, Leo (1977) *The world in a frame. What we see in films*. Garden City, New York: Anchor Books.
- Bryan, Geraint (1999) "Pulp noir on the road". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 43–54.
- Campany, David (2008) *Photography and cinema*. London: Reaktion Books.
- Canjeurs, Pierre & Debord, Guy (1981/1969) "Preliminaries toward defining a unitary revolutionary program". Alk. Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 305–310.
- Casetti, Francesco (1996) *Inside the gaze. The fiction film and its spectator*. Alk. *Dentro lo sguardo il film e il suo spettatore*. Käännös Nell Andrew & Charles O'Brien. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Chatman, Seymour (1980) "What novels can do and films can't (and vice versa)". *Critical inquiry* 7:1, 121–140.
- Chtcheglov, Ivan (1981/1953) "Formulary for a new urbanism". Alk. Formulaire pour un urbanisme nouveau. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1–4.
- Cohan, Steven & Rae Hark, Ina (1997) "Introduction". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 1–14.

- Comolli, Jean-Luc & Narboni, Jean (1992/1969) "Cinema/ideology/criticism". Alk. Cinéma/idéologie/critique. Teoksessa Robert Mast, Marshall Cohen & Leo Braudy (toim.) *Film theory and criticism*. 4. painos. New York & Oxford: Oxford University Press, 682–689.
- Conley, Tom (2007) *Cartographic cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Connah, Roger (1991) *K/K. A couple of Finns & some Donald Ducks. Cinema in society*. Helsinki: Painatuskeskus.
- Corrigan, Timothy (1991) *A cinema without walls. Movies and culture after Vietnam*. London: Routledge.
- Court, John M. (2008) *Approaching the apocalypse: A short history of Christian millenarism*. London & New York: I. B. Tauris.
- Couton, Philippe & López, José Julián (2009) "Movement as utopia". *History of the human sciences* 22:4, 93–121.
- Crano, R.D. (2007) "Guy Debord and the aesthetics of cine-sabotage". *Senses of cinema*, nro 42. <http://www.sensesofcinema.com/2007/great-directors/debord>. Luettu 28.9.2011.
- Creekmur, Corey (1997) "On the run and on the road. Fame and the outlaw couple in American cinema". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London: Routledge, 90–109.
- Cubitt, Sean (2004) *The cinema effect*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Daniel, Alistair (1999) "Our idea of fun: 'Thelma and Louise' on trial". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 169–180.
- Daniels, Ted (1999) *Doomsday reader: prophets, predictors & hucksters of salvation*. New York & London: New York City University Press.
- Dant, Tim (2004) "The Driver-car". *Theory, culture & society* 21:4–5, 61–79.
- Dargis, Manohla (1991) "Roads to Freedom". *Sight & sound* 3, 15–18.

- Dayan, Daniel (1976/1974), "The tutor-code of classical cinema". Teoksessa Bill Nichols (toim.) *Movies and methods. An anthology*. Berkeley: University of California Press, 438–451.
- De Lauretis, Teresa (2004) *Itsepäinen vietti. Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suom. Tutta Palin & Kaisa Sivenius. Tampere: Vastapaino.
- Debord, Guy (1958) "For and against cinema". Alk. Avec et contre le cinema. Käännös Reuben Keehan. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/cinema.html>. Luettu 19.10.2011. (Otsikko on www-sivulla virheellisesti muodossa "In and against cinema".)
- Debord, Guy (1981a/1961) "For a revolutionary judgement of art". Alk. Pour un jugement révolutionnaire de l'art. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 310–314.
- Debord, Guy (1981b/1959) "Situationist theses on traffic". Alk. Positions situationnistes sur la circulation. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 56–58.
- Debord, Guy (1981c/1958) "Theory of derive". Alk. Théorie de la derive. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 50–54.
- Debord, Guy (1981d/1957) "Report on the construction of situations and on the international situationist tendency's conditions of organization and action". Alk. Rapport sur la construction des situations. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 17–25.
- Debord, Guy (1981e/1955) "Introduction to a critique of urban geography". Alk. Introduction à une critique de la géographie urbaine. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 5–8.
- Debord, Guy (1990/1988) *Comments on the society of the spectacle*. Alk. *Commentaires sur la société du spectacle*. Käännös Malcolm Imrie. London: Verso.

- Debord (2003a/1978) *Complete cinematic works. Scripts, stills, documents*. Alk. *Oeuvres cinématographiques complètes*. Käännös ja toim. Ken Knabb. Oakland & Edinburgh: AK Press.
- Debord, Guy (2003b/1952), Prolegomena to all future cinema. Alk. Prologomènes à tout cinéma futur. Käännös Sarah Clift. Teoksessa Jeffrey Shaw & Peter Weibel (toim.) *Future film: the cinematic imaginary after film*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1.
- Debord, Guy (2005/1967), *Spektaakkelin yhteiskunta*. Alk. *La Société du Spectacle*. Suom. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa.
- Debord, Guy (2009/1989;1997) *Panegyric*. Volumes 1 & 2. 2. painos. Alk. *Panégyrique*. Käännös James Brook & John McHale. London: Verso.
- Debord, Guy & Wolman, Gil. J. (1981/1956), “Methods of detournement”. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 8–14.
- Dixon, Wheeler Winston (1998) *The transparency of spectacle. Meditations on the moving image*. Albany: State University of New York Press.
- Donner, Jörn (1961) “Suomalainen elokuva vuonna 0”. Teoksessa Aito Mäkinen (toim.) *Studio 6*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, 17–58.
- Dyer, Richard (2002/1977) ”Viihde ja utopia”. Suom. Taru Salakka. Teoksessa Martti Lahti (toim.) *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Tampere: Vastapaino, 23–43.
- Eco, Umberto (1992) *Interpretation and overinterpretation*. Toim. Stefan Collini. New York: Cambridge University Press.
- Elsaesser, Thomas (1981) “Narrative cinema and audience-oriented aesthetics”. Teoksessa Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer & Janet Woollacott (toim.) *Popular television and film*. London: BFI & The Open University Press, 270–282.
- Elsaesser, Thomas (2004/1975) “The Pathos of failure: American films in the 1970s: Notes on the unmotivated hero”. Teoksessa Thomas Elsaesser, Alexander Horwath & Noel King (toim.) *The last great American picture show: new Hollywood cinema in the 1970s*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 279–292.

- Eyerman, Ron & Löfgren, Orvar (1995) "Romancing the road: Road movies and images of mobility". *Theory, culture and society* 12:1, 53–79.
- Felski, Rita (1995) *The gender of modernity*. Cambridge & London: Harvard University Press.
- Fiske, John (1995) *Reading the popular*. 6. painos. London & New York: Routledge.
- Ford, Henry (1927/1926) *Tänään ja huomenna*. Suom. Yrjö Rätinen. Porvoo: Wsoy.
- Foucault, Michel (1986/1984) "Of other spaces". Alk. Des Espaces Autres. Käännös Jay Miskowiec. *Diacritics* 16, 22–27.
- Foucault, Michel (2000/1984) "Different spaces". Alk. Des Espaces Autres. Käännös Robert Hurley. Teoksessa James Faubion (toim.) *Aesthetics. Essential works of Foucault 1954–1984. Volume 2*. London: Penguin Books, 173–185.
- Foucault, Michel (2005/1975) *Tarkkailla ja rangaista*. Alk. *Surveiller et punir*. Suom. Eevi Nivanka. Helsinki: Otava.
- Fowles, John (1964/1963) *Neitoperho*. Alk. *The Collector*. Suom. Seere Salminen. Helsinki: Weilin & Göös.
- Fridell, Egon (1997/1912) "Prologi elokuvalle". Alk. Prolog vor dem Film. Käännös Kaisu Isto. Teoksessa Anu Koivunen & Hannu Salmi (toim.) *Varjojen valtakunta. Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, 62–65.
- Friedberg, Anne (1993) *Window shopping: cinema and the postmodern*. Berkeley: University of California Press.
- Gall, Adam & Probyn-Rapsey, Fiona (2006) "Ivan Sen and the art of the road". *Screen* 47:4, 425–439.
- Gartman, David (2004) "Three ages of automobility: the cultural logics of the car". *Theory, culture & society* 21:4–5, 169–195.
- Garwood, Ian (1999) "Lay-bys & lullabies: Rock's role in Wim Wenders' road movies". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 232–240.

- Giroux, Henri (1999) "Teenage sexuality, body politics and the pedagogy of display". http://www.henryagiroux.com/online_articles/teenage_sexuality.htm. Luettu 31.10.2011.
- Gledhill, Christine (2000) "Rethinking genre". Teoksessa Christine Gledhill & Linda Williams (toim.) *Reinventing film studies*. London: Arnold, 221–243.
- Grant, Barry Keith (2003) "Introduction". Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, xv–xx.
- Grant, Barry Keith (2007) *Film genre: From iconography to ideology*. London & New York: Wallflower Press.
- Gunning, Tom (1994) "The horror of opacity. The melodrama of sensation in the plays of André de Lorde". Teoksessa Jack Bratton, Jim Cook & Christine Gledhill (toim.) *Melodrama: stage, picture, screen*. London: British Film Institute, 50–61.
- Gustafsson, Lars (2001/1979) "Filosofian ja ideologian suhteesta eli Filosofian paikka on maantiellä". Alk. Om förhållandet mellan filosofi och ideologi. Teoksessa Erik Rosendahl (suom. ja toim.) *Merkillinen vapaus*. Helsinki: Loki-Kirjat.
- Harper, Graeme & Rayner, Jonathan (2010) "Introduction – cinema and landscape". Teoksessa Graeme Harper & Jonathan Rayner (toim.) *Cinema and landscape*. Bristol, UK: Intellect, 13–28.
- Heath, Stephen (1976) "Narrative space". *Screen* 17:3, 68–112.
- Heinonen, Yrjö (2005) "'Penny Lane', 'Rööperiin' ja nostalgian monikeroksisuus". Teoksessa Yrjö Heinonen, Leena Kirstinä & Urpo Kovala (toim.) *Ilmaisun murroksia vuosituhatvuosien vaihteen suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 283–305.
- Herranen, Mervi (1998) "Kadonneet muistot. Neitoperhon historiattomalla Eevilläkin on menneisyys". *Filmihullu* 1, 34–35.
- Hetherington, Kevin (1997) *The badlands of modernity: Heterotopia and social ordering*. London & New York: Routledge.

- Hietala, Veijo (1992) ”Tuntematon sotilas Rovaniemen markkinoilla”. Teoksessa Anna Makkonen (toim.) *Avoim ja suljettu. Kirjoituksia 1950-luvusta suomalaisessa kulttuurissa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 3–19.
- Hietala, Veijo (1993a) ”Ideologian teoriasta teorian ideologiaan”. *Lähikuva* 1, 29–36.
- Hietala, Veijo (1993b) ”Mies ja masokismi eli klassinen masokistinen teksti”. *Lähikuva* 2, 6–16.
- Hietala, Veijo (1996) *Ruudun hurma. Johdatus tv-kulttuuriin*. Helsinki: YLE-opetuspalvelut.
- Honka-Hallila, Ari, Laine, Kimmo & Pantti, Mervi (1995) *Markan tähden. Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskuksen julkaisuja A:44. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.
- Horkheimer, Max & Adorno, Theodor (2008/1947) *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Alk. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Horrocks, Christopher (1999) *Baudrillard and the millennium*. Cambridge: Icon Books.
- Hotakainen, Kari (1988) *Runokirja*. Porvoo, Helsinki, Juva: Wsoy.
- Hotakainen, Kari (1997) *Klassikko. Omaelämäkerrallinen romaani autoilevasta ja avoimesta kansasta*. Porvoo, Helsinki, Juva: Wsoy.
- Hutcheon, Linda (1998) “Irony, nostalgia, and the postmodern”. <http://www.library.utoronto.ca/utel/criticism/hutchinp.html#N22>. Luettu 20.10.2011.
- Huyssen, Andreas (1995) *Twilight memories: Marking time in the culture of amnesia*. New York & London: Routledge.
- Hussey, Andrew (2001) *The game of war. Life and death of Guy Debord*. London: Jonathan Cape.
- Inglis, David (2004), “Auto couture: Thinking the car in post-war France”. *Theory, culture & society* 21: 4–5, 197–219.

- James, David E. (1989) *Allegories of cinema. American film in the sixties*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Jameson, Fredric (1989/1984) ”Postmodernismi eli kulttuurin logiikka myöhäiskapitalismissa”. Alk. Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism. Suom. Erkki Vainikkala & työryhmä, Kimmo Jokinen, Jukka Laari & Kaarlo Laine. Teoksessa Jussi Kotkavirta & Esa Sironen (toim.) *Moderni/Postmoderni*. 2., korjattu ja täydennetty painos. Helsinki: Tutkijaliitto, 227–279.
- Jameson, Fredric (1992) *Signatures of the visible*. New York & London: Routledge.
- Jancovich, Mark (1995) ”Screen theory”. Teoksessa Joanne Hollows & Mark Jancovich (toim.) *Approaches to popular film*. Manchester: Manchester University Press, 123–150.
- Jappe, Anselm (1999a/1993) *Guy Debord*. Alk. *Guy Debord*. Käännös Donald Nicholson-Smith. Berkeley & Los Angeles, University of California Press.
- Jappe, Anselm (1999b/1994–1995) ”Sic Transit Gloria Artis: ”The end of art” for Theodor Adorno and Guy Debord”. Käännös Donald Nicholson-Smith. *SubStance*, nro 90, 28:3, 102–128.
- Jay, Martin (1994) *Downcast eyes: The denigration of vision in twentieth-century French thought*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Johnson, Peter (2006) ”Unravelling Foucault’s ‘different spaces’”. *History of human sciences* 19:4, 75–90.
- Jutang, Lin (1984/1937), *Maallinen onni*. Suom. Sakari Saarijärvi. 8. painos. Porvoo, Helsinki, Juva: Wsoy.
- Juva, Anu (2008) ”Hollywood-syndromi”, *jazzia ja dodekafoniaa*. Åbo: Åbo Akademis förlag.
- Kalanti, Timo (2001a) ”Auto ja Psykye. Kiihdytys vauhtiin”. Teoksessa Kalle Toiskallio (toim.) *Viettelyksen vaunu. Autoilukulttuurin muutos Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 181–216.

- Kalanti, Timo (2001b) ”Auto romanttisen minuuden kotina”. Teoksessa Kalle Toiskallio (toim.) *Viettelyksen vaunu. Autoilukulttuurin muutos Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 95–126.
- Kalanti, Timo (2005) ”Maantiellä lentämisen unelma – vapaus, voima ja depressio”. *Yhdyskuntasuunnittelu* 43:3, 24–45.
- Karkama, Pertti (1985) *Impivaara ja yhteiskunta. Tutkielmia kirjallisuudesta ja yhteiskunnasta*. Oulu: Kustannusosakeyhtiö Pohjoinen.
- Karkama, Pertti (1989) *J.V. Snellmanin kirjallisuuspolitiikka*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kassila, Matti (1957) ”Hyvät naiset ja herrat”. Teoksessa Aito Mäkinen & Bengt Pihlström (toim.) *Studio 3*. Helsinki: Studio, 53–58.
- Kassila, Matti (1995) *Mustaa ja valkoista*. Helsinki: Otava.
- Kassila, Matti (2004) *Käsikirjoitus ja ohjaus: Matti Kassila*. Ihmisen ääni Nro 37. Helsinki: Wsoy.
- Kellner, Douglas (2003) *Media spectacle*. London & New York: Routledge.
- Kinder, Marsha (1974) “The return of the outlaw couple”. *Film quarterly* 27:4, 2–10.
- King, Geoff (1999) “Spectacular narratives: Twister, Independence Day, and frontier mythology in contemporary Hollywood”. *Journal of American culture* 22:1, 25–39.
- Kirby, Lynne (1997) *Parallel tracks: The railroad and silent cinema*. Durham: Duke University Press.
- Klein, Naomi (2000) *No logo. Tähtäimessä brändivaltiaat*. Alk. *No logo – Taking aim at the brand bullies*. Suom. Liisa Laaksonen & Maarit Tillman. 4. painos. Helsinki: Wsoy.
- Klinger, Barbara (1997) “The road to dystopia: Landscaping the nation in Easy Rider”. Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 287–306.
- Klinger, Barbara (2003/1984) “‘Cinema/ideology/criticism’ revisited: The progressive genre”. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 75–91.

- Koivunen, Anu (1993) ”Romanssien romanssi? Kulkurin valssi ja speктаakkelin lumot”. *Lähikuva* 2, 31–43.
- Koivunen, Anu (2000) ”Takaisin kotiin? Nostalgiaselityksen lumo ja ongelmallisuus”. *Populaarin lumo – mediat ja arki*. 2., korjattu painos. Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) Turku: Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, 324–350.
- Koivunen, Anu & Laine, Kimmo (1993) ”Metsästä pellon kautta kaupunkiin (ja takaisin) – Jätkyys suomalaisessa elokuvassa”. Teoksessa Pirjo Ahokas, Martti Lahti & Jukka Sihvonen (toim.) *Mieheyden tiellä. Maskuliinisuus ja kulttuuri*. Jyväskylä: Jyväskylän Nykykulttuurin tutkimusyksikön julkaisuja 39, 136–154.
- Kolker, Philip (2000) *A cinema of loneliness*. 3. painos. Oxford: Oxford University Press.
- Kortti, Jukka (2001) ”Moderniutta, seksiä, huumoria ja oheistuotteita ”Shellistä”. Suomen Shellin televisiomainonta 1960-luvulla”. *Lähikuva* 1, 5–22.
- Koskela, Lasse & Rojola, Lea (1997) *Lukijan ABC-kirja. Johdatus kirjallisuuden nykyteorioihin ja kirjallisuudentutkimuksen suuntauksiin*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koski, Markku (1984) ””Vanhan’ suomalaisen elokuvan ideologisia peruspiirteitä”. Teoksessa Jarkko Aarniala (toim.) *Elokuvan lukukirja*. 2., uudistettu painos. Helsinki: Gaudeamus, 141–150.
- Kuhn, Annette (2004) ”Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory”. *Screen* 45:2, 106–114.
- Kärjä, Antti-Ville (2003) ”Vaarallista vapautta? Rautalanka 1960-luvun suomalaisen elokuvan taustamusiikkina”. Teoksessa Matti Peltonen, Vesa Kurkela & Visa Heinonen (toim.) *Arkinen kumous. Suomalaisen 60-luvun toinen kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 259–276.
- Kääpä, Pietari (2006) ”Displaced souls lost in Finland: The Kaurismäki’s films as the cinema of the marginalized”. <http://www.widerscreen.fi/2006-2/displaced-souls-lost-in-finland-the-kaurismakis-films-as-the-cinema-of-the-marginalised>. Luettu 19.10.2011.

- Kääpä, Pietari (2011) *The cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent cinescapes, emergent identities*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Laakkonen, Risto (2009) "Maastamuuton surullinen kuva". Teoksessa Tuula Helne & Laura Kalliomaa-Puha (toim.) *Filmi-Kela: Suomi-filmistä sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: Kelan tutkimusosasto, 208–215.
- Laderman, David (2002) *Driving visions. Exploring the road movie*. Austin: University of Texas Press.
- Ladino, Jennifer (2005) "Longing for wonderland: Nostalgia for nature in post-frontier America. *Iowa journal of cultural studies* 5. <http://www.uiowa.edu/~ijcs/nostalgia/ladino.htm>. Luettu 15.1.2012. (Sivunumeroita ei mainittu.)
- Laine, Kimmo (1995) "Lajien uudelleen synty: elokuvayleisö yhtenäisenä massana on kadonnut". Teoksessa Kati Sinisalo (toim.) *Elävän kuvan vuosikirja 1995*. Helsinki: Suomen elokuväsäätiö, Painatuskeskus.
- Laine, Kimmo (1999) "'Pääosassa Suomen kansa'. *Suomi-filmi ja Suomen Filmiteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*". Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Laine, Kimmo (2001) "Onko suomalaisia elokuvagenrejä olemassa?" Teoksessa Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala (toim.) *Populaarin lumo – mediat ja arki*. 2., korjattu painos. Turku: Turun yliopiston Taiteiden tutkimuksen laitos, 28–49.
- Laine, Silja & Laine, Kimmo (2008) "Näkemyksiä 1920-luvun elokuvan maaseudusta ja kaupungista ja niiden välisistä suhteista". *Lähikuva* 1, 8–25.
- Lampela, Hannu-Ilari (2005) *Pirkko Mannola*. Helsinki: Wsoy.
- Lefebvre, Henri (1970) *Everyday Life in the Modern World*. Alk. *La vie quotidienne dans le monde moderne*. Käännös Sacha Rabinovitch. New York: Harper & Row.
- Léger, Fernand (1980/1924) *Maalaustaiteen tehtävät*. Alk. *Fonctions de la peinture*. Suom. Kirsti Honkavaara & Anne Valkonen. Helsinki: Suomen Taiteilijaseura ry.
- Leino, Eino (1924) *Shemeikan murhe*. Jyväskylä: Gummerus.

- Leutrat, Jean-Louis & Liandrat-Guigues, Suzanne (1998) "John Ford and Monument Valley". Teoksessa Edward Buscombe & Roberta E. Pearson (toim.) *Back in the saddle again: New essays on the western*. London: British Film Institute, 160–169.
- Levin, Thomas Y. (1991) "Dismantling the spectacle: The cinema of Guy Debord". Teoksessa Peter Wollen, Mark Francis & Tom Levin (toim.) *On the passage of a few people through a rather brief moment in time: The Situationist International 1957–1972*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 72–123.
- Levitas, Ruth (2003) "Introduction: the elusive idea of utopia". *History of the human sciences* 16:1, 1–10.
- Liddell, Henry George (1996) *A Greek-English lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Lounela, Pekka (1959) *Ollaan sitten suomalaisia*. Jyväskylä: K.J. Gummerus osakeyhtiö.
- Lukács, Georg (1967/1923) *History and class consciousness. Studies in Marxist dialectics*. Alk. *Geschichte und Klassenbewußtsein*. Käännös Rodney Livingstone. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Luotonen, Lauri & Wavela, Pentti (1965) "Keskiluokan ihanuus. Suomalaisen elokuvan yhteiskunta." *Katsaus* 6.
- Löwy, Michael (1998) "Consumed by night's fire: The dark romanticism of Guy Debord". *Radical philosophy* 87, 31–34.
- Ma, Jean (2008) "Photography's absent times". Teoksessa Karen Beckman & Jean Ma (toim.) *Still moving: between cinema and photography*. Durham & London: Duke University Press, 98–118.
- MacCannell, Dean (1973) "Staged authenticity: Arrangements of social space in tourist settings". *American journal of sociology* 79:3, 589–603.
- Maltby, Richard (1995) *Hollywood cinema. An introduction*. Oxford: Blackwell.

- Marcus, Greil (1990/1989) *Lipstick traces: A secret history of the twentieth century*. 1. pehmeäkantainen painos. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Marcuse, Herbert (1969/1964) *Yksiulotteinen ihminen: Teollisen yhteiskunnan tarkastelua*. Alk. *One-Dimensional Man*. Suom. Markku Lahtela. Helsinki: Weilin+Göös.
- Marx, Karl (1844) *Taloudellis-filosofiset käsikirjoitukset 1844*. Suom. Antero Tiusanen. Moskova: Kustannus Edistys. (Painovuotta ei ole merkitty.)
- Marx, Karl (1974/1867), *Pääoma*. Ensimmäinen osa. Alk. *Das Kapital*. Suom. O.V. Louhivuori. Moskova: Kustannusliike Edistys.
- Mauranen, Tapani (2001) ”Satavuotias autoilija. Suomalaisen autonkäytön historiaa”. Teoksessa Kalle Toiskallio (toim.) *Viettelyksen vaunu. Autoilukulttuurin muutos Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 33–63.
- Mazierska, Ewa & Rascaroli, Laura (2006) *Crossing new Europe. Post-modern travel and the European road movie*. London & New York: Wallflower Press.
- Mellencamp, Patricia (1991) “Spectacle and spectator. Looking through the American musical comedy”. Teoksessa Ron Burnett (toim.) *Explorations in film theory. Selected essays from Ciné-Tracts*. Bloomington: Indiana University Press, 3–14.
- Metz, Christian (1978) *Film language: A semiotics of the cinema*. Käännös Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Miettunen, Helge (1949) *Johdatus elokuvan estetiikkaan*. Porvoo & Helsinki: Wsoy.
- Miller, Daniel (2001) “Driven societies”. Teoksessa Daniel Miller (toim.) *Car cultures*. Oxford & New York: Berg, 1–33.
- Mills, Katie (1997) “Revitalizing the road genre: The Living end as an AIDS road film”. Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 307–329.
- Mills, Katie (2006) *The road story and the rebel. Moving through film, fiction, and television*. Carbondale: Southern Illinois University Press.

- Mitchell, Stuart (1999) "How secrets travel: David Lynch and the road". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 242–256.
- Mobilia. Tieliikenteen alan valtakunnallinen erikoismuseo. <http://www.vision.fi/mobilia>.
- More, Thomas (1998/1516) *Utopia*. 5. painos. Alk. De optimo statu reipublicae deque nova insula utopia. Suom. Marja Itkonen-Kaila. Porvoo, Helsinki, Juva: Wsoy.
- Morris, Christopher (2003) "Reflexivity of the road film". *Film criticism* XXVIII:1, 24–52.
- Morris, Christopher (2005) *The figure of the road: Deconstructive studies in humanities disciplines*. New York: Peter Lang.
- Mulvey, Laura (1975) "Visual pleasure and narrative cinema". *Screen* 16:3, 6–18.
- Mulvey, Laura (2006) *Death 25x a second: Stillness and the moving image*. London: Reaktion Books.
- Natali, Marcos Piason (2005) "History and the politics of nostalgia". *Iowa journal of cultural studies* 5. <http://www.uiowa.edu/~ijcs/nostalgia/nostfe1.htm>. Luettu 19.10.2011. [Sivunumeroita ei mainittu.]
- Naukkarinen, Ossi (2006) *Kulkurin kaleidoskooppi. Suomalaisen mobiilikulttuurin anatomiaa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Neale, Stephen (1981) "Genre and Cinema". Teoksessa Tony Bennett, Susan Boyd-Bowman, Colin Mercer & Janet Woollacott (toim.) *Popular television and film*. London: BFI & The Open University Press, 6–25.
- Nesting, Andrew (2006) "Aki Kaurismäki's crossroads: National cinema and the road movie". Teoksessa Andrew Nesting & Trevor G. Elkington (toim.) *Transnational cinema in global north: Nordic cinema in transition*. Detroit: Wayne State University Press, 279–305.
- Nesting, Andrew (2010) "Sormuksia ja kuriositeetteja: Aki Kaurismäki, tekijäyys ja nostalgiaelokuva". *Lähikuva* 2, 46–67.
- Neupert, Richard (1995) *The end: Narration and closure in the cinema*. Detroit: Wayne State University Press.

- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the image*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nietzsche, Friedrich (1989/1882), *Iloinen tie*. Alk. *Die fröhliche Wissenschaft*. Suom. J.A. Hollo. Helsinki: Otava.
- Nietzsche, Friedrich (2007/1872), *Tragedian synty*. Alk. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Suom. Jarkko S. Tuusvuori. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Noys, Benjamin (2007) ”Destroy cinema! Destroy capital!: Guy Debord’s the Society of the spectacle (1973)”. *Quarterly review of film and video* 24:5, 395–402.
- Ojanen, Eero (2006) *Tien filosofia*. Helsinki: Kirjapaja.
- Onfray, Michel (2004/1997) *Kapinallisen politiikka. Tutkielma vastarinasta ja taipumattomuudesta*. Alk. *Politique rebelle. Traité de résistance d’insoumission*. Suom. Tapani Kilpeläinen. Tampere: Eurooppalaisen filosofian seura.
- Oudart, Jean-Pierre (1977/1969) ”Cinema and suture”. Alk. *La suture*. Käännös Kari Hanet. *Screen* 18:4, 35–47.
- Pantti, Mervi (1998) *Kaikki muuttuu... Elokuvakulttuurin jälleenrakentaminen Suomessa 1950-luvulta 1970-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatuotantokimoksen seura.
- Pantti, Mervi (2000) ”Kansallinen elokuva pelastettava”: elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Perez, Gilberto (1998) *The material ghost. Films and their medium*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Picken, Susan (1999) ”Highways, by-ways and lay-bys: The great British road movie”. Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 222–230.
- Piela, Mikko (1981) ”Päälause – sivulause. Virkkeitä elokuvasta Syöksykierre”. *Filmihullu* 8, 13–15.

- Pietilä, Veikko (1997) *Joukkoviestintätutkimuksen valtateillä. Tutkimusalan kehitystä jäljittämässä*. Tampere: Vastapaino.
- Pietilä, Veikko (2004) ”Kulttuuriteollisuusesseen saatteeksi”. *Tiedotustutkimus* 4–5, 3–8.
- Pihlström, Bengt (1958) ”Umpikuja”. Teoksessa Aito Mäkinen, Bengt Pihlström & Matti Salo (toim.) *Studio 4*. Helsinki: Suomen elokuvaarkisto, 5–14.
- Plant, Sadie (2001/1990), ”Kansainväliset situationistit: speaktaakkelimainen kieltäminen”. Alk. *The Situationist International: A case of spectacular neglect*. Suom. Timo Ahonen. Teoksessa Timo Ahonen, Markus Termonen, Tuomas Tirkkonen & Ulla Vehaluoto (toim.) *Väärin ajateltua: anarkistisia puheenvuoroja herruudettomasta yhteiskunnasta*. Jyväskylä: Kampus Kustannus, 332–350.
- Polan, Dana (1986a) *Power & paranoia. History, narrative, and the American cinema, 1940–1950*. New York: Columbia University Press.
- Polan, Dana (1986b) “Above all else to make you see: Cinema and the ideology of the spectacle”. Teoksessa Jonathan Arac (toim.) *Postmodernism and politics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 55–69.
- Poussu, Tarmo (1998) ”Kuka pelkää Eevi Rantasta? Auli Mantila ja Leea Klemola keskusteleivat Neitoperhosta”. *Filmihullu* 1, 30–33.
- Pyhtilä, Marko (2005) *Kansainväliset situationistit – speaktaakkelin kritiikki*. Helsinki: Like.
- Raamattu*. Suomen evankelis-luterilaisen kirkon kirkolliskokouksen vuonna 1992 käyttöön ottama suomennos. 2. painos. Mikkeli: Suomen piipiliseura.
- Rae Hark, Ina (1997) “Fear of flying: Yuppie critique and the buddy road movie in the 1980s”. Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 204–229.
- Rees, A.L. (2002) “Moving spaces”. Teoksessa Peter Wollen & Joe Kerr (toim.) *Autopia: Cars and culture*. London: Reaktion Books, 83–94.

- Roberts, Shari (1997) "Western meets Eastwood: Genre and gender on the road". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 45–69.
- Robertson, Pamela (1997) "Home and away: Friends of Dorothy on the road in Oz". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 271–286.
- Rodowick, D.N (1988) *The crisis of political modernism. Criticism and ideology in contemporary film theory*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Roos, J.P. (1988) *Elämäntavasta elämäkertaan*. Jyväskylä: Tutkijaliitto.
- Ross, Kristin (1998) *Fast cars, clean bodies. Decolonization and the reordering of French culture*. Cambridge & London: The MIT Press.
- Römpötti, Tommi (1998) *Ihannenuorta luomassa. Kolmen nuorisotelokuvan ideologiset puheaktit suomalaisen elokuvan murroksessa 1950- ja 1960-luvulla*. Sivulaudaturtutkielma. Taiteiden tutkimuksen laitos, Turun yliopisto.
- Römpötti, Tommi (1999), "Älkääpäs hymyilkää siellä!" Kuinka tutkia nuorisotelokuvan dialogia?" *Lähikuva* 4, 6–21.
- Römpötti, Tommi (2006) "Spektaakkeli: suurellisen esittämisen estetiikka ja ideologiaa". Teoksessa Seija Ridell, Pasi Väliaho ja Tanja Sihvonen (toim.) *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, 181–207.
- Römpötti, Tommi (2008) "Voiks mikään enää pysäyttää meitä? Tie, vapaus ja Foucault'n heterotopia". *Lähikuva* 1, 26–41.
- Römpötti, Tommi (2009) "Jengi aikansa tuotteena". Teoksessa Tuula Helne & Laura Kalliomaa-Puha (toim.) *Filmi-Kela: Suomi-filmistä sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: Kelan tutkimusosasto, 134–145.
- Salmi, Hannu (1996) "Atoompommilla kuuhun!" *Tekniikan mentaalihistoriaa*. Helsinki: Edita.
- Salmi, Hannu (1999) *Tanssi yli historian. Tutkielmia suomalaisesta elokuvasta*. Turku: Turun yliopisto, kulttuurihistoria.

- Sargeant, Jack (1999) "Killer couples: From Nebraska to Route 666". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 148–168.
- Sargeant, Jack & Watson, Stephanie (1999) "Looking for maps: Notes on the road movie as genre". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 6–20.
- Schaber, Bennet (1997) "'Hitler can't keep 'em that long': The road, the people". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London & New York: Routledge, 17–44.
- Schatz, Thomas (1981) *Hollywood genres*. New York: McGraw-Hill.
- Schatz, Thomas (1993) "The New Hollywood". Teoksessa Jim Collins, Hilary Radner & Ava Preacher Collins (toim.) *Film theory goes to the movies. Cultural analysis of contemporary film*. New York: Routledge, 8–36.
- Schatz, Thomas (2003/1977) "The Structural influence: New directions in film genre study". Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 92–102.
- Schievelbusch, Wolfgang (1996/1977) *Junamatkan historia*. Alk. *Geschichte der Eisenbahnreise*. Suom. Margit Heinämäki. Tampere: Vastapaino.
- Schwartz, Hillel (1990) *Century's end: A cultural history of the fin de siècle from the 990s through the 1990s*. New York: Doubleday.
- Sedikides, Constantine, Wildschut, Tim, Arndt, Jamie & Routledge, Clay (2008) "Nostalgia: past, present, and future". *Current directions in psychological science* 17:5, 304–307.
- Seppälä, Jaakko (2012) *Hollywood tulee Suomeen. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti ja vastaanotto kaksikymmentäluvun Suomessa*. Helsinki: Helsingin yliopisto, humanistinen tiedekunta.
- Sheller, Mimi (2004) "Automotive emotions: Feeling the car". *Theory, culture & society* 21:4–5, 221–242.

- Short, John Rennie (1991) *Imagined country: Environment, culture and society*. London & New York: Routledge.
- Shove, Elisabeth (1998) "Consuming automobility. A discussion paper. *Project SceneSusTech Report 1.3*. (final). 10 December 1998". (SceneSusTech = Scenarios for a sustainable society: car transport systems and the sociology of embedded technologies.) <http://www.tcd.ie/ERC/pastprojects/carsdownloads/Consuming%20Automobility.pdf>. Luettu 17.10.2011.
- Sihvonen, Jukka (1987) *Kuviteltuja lapsia. Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion painatuskeskus ja Suomen elokuva-arkisto.
- Sihvonen, Jukka (1991) *Exceeding the limits. On the poetics and politics of audiovisuality*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Sihvonen, Jukka (1996) *Aineeton syli. Johdatus audiovisuaaliseen tulevaisuuteen*. Helsinki: Gaudeamus.
- Sihvonen, Jukka (2001) *Konelihän värinä: johdatus kytkeytymisen maailmankuvaan*. Helsinki: Like.
- Silvasti, Eero (2001) *Väylät ja valta: Liikenteen historiaa, historian liikettä*. Jyväskylä: Atena Kustannus Oy.
- Silvasti, Tiina (2009) "Rakennemuutoksen kuvat ja luvut". Teoksessa Tuula Helne & Laura Kalliomaa-Puha (toim.) *Filmi-Kela: Suomi-filmistä sosiaalipolitiikkaan*. Helsinki: Kelan tutkimusosasto, 196–207.
- Situationist International (1958) "Nostalgia beneath contempt". Alk. Les souvenirs au-dessous de tout. Käännös Reuben Keehan. *Internationale Situationniste 2*. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/nostalgia.html>. Luettu 13.10.2011.
- Situationist International (1959) "Film after Alain Resnais". Alk. Le cinéma après Alain Resnais. Käännös Reuben Keehan. *Internationale Situationniste 3*. <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/resnais.html>. Luettu 13.10.2011.
- Situationist International (1981a/1958) "Preliminary problems in constructing a situation". Alk. Problèmes préliminaires à la construction

- d'une situation. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 43–45.
- Situationist International (1981b/1969) "Cinema and Revolution". Alk. Le cinéma et la révolution. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 297–298.
- Situationist International (1981c/1966) "The role of Godard". Alk. Le rôle de Godard. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 175–176.
- Situationist International (1981d/1964) "Questionnaire". Alk. Le Questionnaire. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 138–142.
- SKES 5. *Suomen kielen etymologinen sanakirja*. Osa 5. Helsinki: Suomalais-ugrilainen seura, 1984.
- Slotkin, Richard (1995) *Gunfighter nation: the myth of the frontier in the twentieth-century America*. New York: Harper Perennial.
- Sobchack, Thomas (2003/1975) "Genre films: A classical experience". Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 103–114.
- Sorfa, David (1999) "The Road as River". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 207–220.
- Sorlin, Pierre (1991) *European cinemas, European societies 1939–1990*. London & New York: Routledge.
- Staiger, Janet (1985) "Standardization and differentiation: the reinforcement and dispersion of Hollywood's practices". Teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema*. London: Routledge & Kegan Paul, 96–112.
- Staiger, Janet (2003/1997) "Hybrid or inbred: The purity hypothesis and Hollywood genre history". Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 185–199.

- Starobinski, Jean & Kemp, William S. (1966) "The idea of nostalgia". *Diogenes* 14:54, 81–103.
- Stauth, Georg & Turner, Bryan S. (1988) "Nostalgia, postmodernism and the critique of mass culture". *Theory, culture & society* 5:2, 509–526.
- Stringer, Julian (1997) "Exposing intimacy in Russ Meyer's *Motorpsycho!* and *Faster Pussycat! Kill! Kill!*". Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London: Routledge, 165–178.
- Sundholm, John (1999) *Populärt berättande och offentlighet. Sujet, excess, den sociala detektiven och den private familjen*. Åbo: Åbo Akademi University Press.
- Suomen kansallisfilmografia* 7 (1998). Kari Uusitalo et al. (toim.) Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Suomen kansallisfilmografia* 9 (2000). Sakari Toiviainen et al. (toim.) Helsinki: Edita, Suomen elokuva-arkisto.
- Suomen kielen perussanakirja*. Kolmas osa. Helsinki: Kotimaisten kielten tutkimuskeskus, 1996.
- Tannock, Stuart (1995) "Nostalgia critique". *Cultural studies* 9:3, 453–464.
- Thompson, John B. (1990) *Ideology and modern culture. Critical social theory in the era of mass communication*. Cambridge: Polity Press.
- Thompson, Kristin (1986) "The concept of cinematic excess". Teoksessa Philip Rosen (toim.) *Narrative, apparatus, ideology. A film theory reader*. New York: Columbia University Press, 130–142.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the glass armor. Neoformalist film analysis*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David (1994) *Film history: An introduction*. New York: McGraw-Hill, Inc.
- Tincknell, Estella (1999) "Queens of the road". Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 181–192.

- Toiskallio, Kalle (2001) ”Johdanto: Mihin auto on ajettu”. Teoksessa Kalle Toiskallio (toim.) *Viettelyksen vaunu. Autoilukulttuurin muutos Suomessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 7–30.
- Toiviainen, Sakari (1975) *Uusi suomalainen elokuva*. Helsinki: Otava.
- Toiviainen, Sakari (1983) *Risto Jarva*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus.
- Toiviainen, Sakari (1995) *Elokuvan hengenveto. Ranskan uusi aalto ja sen perintö*. Helsinki: Painatuskeskus, Suomen elokuva-arkisto.
- Toiviainen, Sakari (2002) *Levottomat sukupolvet. Uusin suomalainen elokuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Tudor, Andrew (1999) *Decoding culture. Theory and method in cultural studies*. London: Sage Publications.
- Tudor, Andrew (2003/1973) ”Genre”. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 3–11.
- Turner, Bryan S. (1987) ”A note on nostalgia”. *Theory, culture & society* 4:1, 147–156.
- Urry, John (1990) *The tourist gaze*. London: Sage.
- Urry, John (2000) *Sociology beyond societies: Mobilities for the twenty-first century*. Florence, USA: Routledge.
- Urry, John (2004) ”The ‘system’ of automobility”. *Theory, culture & society* 21:4–5, 25–39.
- Uusitalo, Kari (1981) *Suomen Hollywood on kuollut. Kotimaisen elokuvan ahdinkovuodet 1956–1963*. Helsinki: Suomen elokuvaseura.
- Uusitalo, Kari (2006), *Tarkastelua: Aarne Tarkas ja hänen elokuvansa*. Helsinki: Like.
- Vaneigem, Raoul (2001/1967) *The revolution of everyday life*. Alk. *Traité du savoir-vivre à usage des jeunes générations*. Käännös Donald Nicholson-Smith. 3. painos. Wellington: Rebel Press.
- Viénet, René (1981/1967) ”The situationists and the new forms of action against politics and art”. Alk. *Les situationnistes et les nouvelles formes*

- d'action contre la politique et l'art. Teoksessa Ken Knabb (käännös & toim.) *Situationist International anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 213–216.
- Virilio, Paul (1998) “Dromoscopy, or the ecstasy of enormities”. Alk. La dromoscopie, ou l'ivresse des grandeurs. Käännös Edward R. O'Neill. *Wide angle* 20:3, 10–22.
- Virilio, Paul (2008/1984) *Negative horizon*. Alk. *L'Horizon Negatif*. Käännös Michael Degener. London & New York: Continuum.
- Vähämäki, Jussi (2005) “Johdanto speaktaakkelin yhteiskuntaan”. Teoksessa Guy Debord, *Speaktaakkelin yhteiskunta*. Helsinki: Summa, 7–21.
- Watson, Stephanie (1999) “From riding to driving: Once upon a time in the west”. Teoksessa Jack Sargeant & Stephanie Watson (toim.) *Lost highways: An illustrated history of road movies*. Creation Books, 21–37.
- Waugh, Patricia (1984) *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction*. London & New York: Routledge.
- Widdis, Emma (2010) “‘One foot in the air?’ Landscape in the Soviet and Russian road movie”. Teoksessa Graeme Harper & Jonathan Rayner (toim.) *Cinema and landscape*. Bristol, UK: Intellect, 73–87.
- Williams, Raymond (1988/1977) *Marxismi, kulttuuri ja kirjallisuus*. Alk. *Marxism and literature*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino.
- Willis, Sharon (1997) “Race on the road: Crossover dreams”. Teoksessa Steven Cohan & Ina Rae Hark (toim.) *The road movie book*. London: Routledge, 287–306.
- Wollen, Peter (1986/1972) “Godard and counter-cinema: *Vent d'Est*”. Teoksessa Bill Nichols (toim.) *Movies and methods volume II*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 120–129.
- Wollen, Peter (1993) “The Situationist International: On the passage of a few people through a rather brief period of time”. Teoksessa *Raiding the icebox: Reflections on twentieth-century culture*. London & New York: Verso, 120–157.

- Wollen, Peter (1995/1989) ”Elokuva/amerikanismi/robotti”. Suom. Putte Wilhelmsson. Teoksessa Erkki Huhtamo & Martti Lahti (toim.) *Sähköiho: kone\media\ruumis*. Tampere: Vastapaino, 17–52.
- Wollen, Peter (2002) ”Introduction: Cars and culture”. Teoksessa Peter Wollen & Joe Kerr (toim.) *Autopia: Cars and culture*. London: Reaction Books, 10–20.
- Wood, Jason (2007) *100 road movies*. London: British Film Institute.
- Wood, Robin (2003/1977) ”Ideology, genre, auteur”. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 60–74.
- Wright, Judit Hess (2003/1974) ”Genre films and the status quo”. Teoksessa Barry Keith Grant (toim.) *Film genre reader III*. 3., laajennettu painos. Austin: University of Texas Press, 42–50.
- Žižek, Slavoj (1991) *Looking awry: An introduction to Jacques Lacan through popular culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.

ELOKUVAHAKEMISTO

10 mph (10 mph) 97

400 kepposta (Les quatre cents coups) 373, 382–383, 459 viite 190, 460 viite 194

2001: Avaruusseikkailu (2001: A Space Odyssey) 440 viite 67

Aidankaatajat 41, 65–67, 69–70, 81, 288, 292, 296, 418, 451 viite 139, 454 viite 160

Ajan mittaan (Im Lauf der Zeit) 76, 435 viite 37

Ajolähtö 41, 44–45, 81, 90–91, 200, 206, 211–212, 215, 242, 251–253, 290–292, 344, 350, 354–355, 359–367, 405–406, 415, 417, 422

Alphaville: Lemmy Caution – piru mieheksi (Alphaville) 366

Ariel 41–42, 46, 97, 195, 291, 418

Arvottomat 41, 73, 141, 200, 211, 215, 242, 291, 317, 354–355, 363–367, 406, 412, 418, 422, 424, 430 viite 9, 436–437 viite 44

Autobiiliiparaati Helsingissä lokakuun 13 p:nä 426

Autot (Cars) 442 viite 82

Autotytöt 20, 29–31, 41, 200, 249, 290, 342, 354–355, 357–359, 362, 367, 387, 405–406, 414, 417, 419–420, 422, 424, 453 viite 151, 459 viite 190, 462 viite 201

Bensaa suonissa 290, 392, 398–399, 417, 420, 453 viite 152; 155

Bonnie ja Clyde (Bonnie and Clyde) 27, 36, 260, 351–352, 435 viite 38, 452 viite 147, 454, viite 157

Butch ja Kid – Auringonlaskun ratsastajat (Butch Cassidy & The Sundance Kid) 372, 384

Butterfly Kiss – tappaja tiellä (Butterfly Kiss) 278

Calamari Union 242–243, 291, 345–346, 411

Easy Rider – matkalla (Easy Rider) 35–36, 79, 84, 109, 136, 150, 298, 333–334, 441 viite 78

Elokuu (Sipola) 424–425, 462–463 viite 206
Emmauksen tiellä 411, 438 viite 57, 457 viite 176
Forrest Gump 440 viite 67
Game Over 42, 153, 155–161, 163, 186, 305, 418–419, 427
Going to Kansas City 111–112, 418
Hei, rillumarei! 25
Heinähattu ja villtitossu 454 viite 159
Helmiä ja sikoja 94
Hiekkamorsian 41, 88, 252–253, 280–286, 345–346, 418, 423, 454 viite 160, 456 viite 170
Highway Society 41, 415, 430 viite 9
Hilja – maitotyttö 130
Hilman päivät 460 viite 192
Hiroshima, rakastettuni (Hiroshima, mon amour) 176–177
Histoire(s) du Cinéma 450 viite 126
Honey Baby 41, 415, 442 viite 82
Hymypoika 242, 350
Hysteria 30, 41, 81, 252–253, 292, 414, 418, 425
Hyökkäys erämaassa (Stagecoach) 294
Häijyt 242, 411
Härmästä poikia kymmenen 80
Ihmema Oz (The Wizard of Oz) 323, 343
Indiana Jones ja viimeinen ristiretki (Indiana Jones and the Last Crusade) 440 viite 67
Insiders 152–155, 443 viite 92
Irmeli – seitsentoistavuotias 306
Iskelmäprinssi 355–356, 418

Isä meidän 438 viite 56

Jengi 92, 208–210, 224, 242, 248, 344, 348, 417, 453 viite 150

Jízda – Matkalla (Jízda) 258

Joki (The River) 336

Jon 41–42, 81, 90–91, 206, 211–212, 290, 345, 406, 415, 418, 422, 460 viite 191

Joutilaat 456 viite 171

Julma maa (Badlands) 435 viite 38, 452 viite 147, 454 viite 157

Juna saapuu asemalle (L'Arrivée d'un train à la Ciotat) 83, 429 viite 4

Jäniksen vuosi 41, 81, 91, 250–251, 288, 406, 415, 421

Jäätävä polte (Born American) 289–290

Karvat 250

Kauas pilvet karkaavat 379

Kaupunki 52

Kesä Monikan kanssa (Sommaren med Monika) 459 viite 188

Kesäkapina 41, 44, 61, 63, 73, 92, 112–116, 163–164, 169, 180, 251–252, 266–267, 338, 345, 354–355, 391–403, 406–407, 414–415, 417, 420–421, 453 viite 152; 153, 462 viite 201

Kill City 457 viite 175

Kissan kuolema 456 viite 170

Kivenpyörittäjän kylä 452 viite 144

Klassikko 242, 336–337, 355, 418

Korkein voitto 430 viite 8

Koskenlaskijan morsian (Karu) 25

Koti-ikävä 95–96, 200, 418, 456 viite 170

Kulkurin valssi 24–25

Kummeli Kultakuume 411

Kuningas kulkureitten 25

Kuningasjätkä 25

Kuu on vaarallinen 242

Kuuma kissa? 456 viite 170

Kuutamolla 454 viite 159

La Strada – Tie (La Strada) 35, 84

Laitakaupungin valot 46

Lampaansyöjät 41, 81, 90, 137, 140, 250–251, 288, 292, 406, 415, 421, 443 viite 86,

Lapsia ja aikuisia 77–78, 418

Lasisydän 20, 25, 37–39, 41–42, 44, 46, 62, 71, 75, 81, 84, 86, 88, 90–93, 100–111, 115–153, 155, 158, 160–161, 163, 167–172, 178, 181–186, 200, 202–203, 251, 292, 330, 334, 338, 342–345, 348, 354–356, 358, 405–406, 412–420, 431 viite 18, 439 viite 60, 440 viite 66; 71; 72, 441 viite 73; 74; 75, 442 viite 81; 443 viite 88; 90

Laulu tulipunaisesta kukasta (Tulio) 25

Laulu tulipunaisesta kukasta (Niskanen) 25, 101

Le Havre 46

Leijat Helsingin yllä (Drakarna över Helsingfors) 242, 350

Leningrad Cowboys Go America 41, 112, 343–345, 415, 418, 425

Leningrad Cowboys Meet Moses 41, 418, 425

Mansikkapaikka (Smultronstället) 35, 84, 121, 441 viite 73

Matka Italiassa (Viaggio in Italia) 84, 460 viite 193

Matka kuuhun (*Le Voyage dans la Lune*) 83, 429 viite 4

Matka mahdottoman halki (*Le Voyage à travers l'impossible*) 429 viite 4

Me tulemme taas 25

Menolippu Mombasaan 41, 44, 62, 72, 81, 191, 200, 203, 242, 252, 286–300, 305–323, 343–346, 404–405, 413, 418, 424, 454 viite 157; 159, 454–455 viite 162, 455–456 viite 167, 456 viite 168, 457 viite 177

Mieheke 430 viite 8

Miehen hinta (This Sporting Life) 120

Miehuuskoe (The Graduate) 298

Mies vailla menneisyyttä 46

Minä ja Morrison 290, 299, 355, 369, 373, 380–391, 418, 454 viite 159

Mona ja palavan rakkauden aika 95–96, 418

Mustaa valkoisella 48–50, 417, 420

Muurahaispolku 27, 40–41, 44, 76, 91, 112, 141, 247–248, 290, 338, 345, 355, 369–380, 385, 389–392, 405–406, 413–414, 417, 421, 424, 443 viite 91, 452 viite 148, 453 viite 152, 459 viite 189

Naisenkuvia 398, 462 viite 204

Narrien illat 41, 165–166, 249, 251, 338, 354–355, 391–392, 406, 414–417, 420, 453 viite 152, 455 viite 165

Napapiirin sankarit 424, 462 viite 206

Nasta laudassa (Vanishing Point) 292

Neitoperho (Mantila) 41, 44, 72, 81, 85, 88, 191, 200, 242–245, 252–253, 259–286, 289, 294–295, 300, 308, 319, 354–355, 377, 385–391, 405–406, 412–413, 418, 423–424, 454 viite 156; 158, 461 viite 197

Neitoperho (The Collector, Wyler) 261

Nina ja Erik 248, 344, 417

Nostalgia (Nostalghia) 200

Nuori kapinallinen (Rebel Without a Cause) 33

Nuoruus sumussa 452–453 viite 149

Nuoruus vauhdissa 33, 93, 344, 411, 417

Oksat pois... 440 viite 72

Paha maa 444–445 viite 95

Pahat pojat 305

Pidä huivista kiinni, Tatjana 41, 46, 88, 91, 191, 195–198, 252, 294, 418, 425, 432 viite 19

Pilvilinna 392, 461 viite 200

Pitkä kuuma kesä 29, 289, 295, 299–305, 309, 317–320, 323, 418, 456 viite 168

Primadonna (Twentieth Century) 45

Punahilkka 200

Punainen viiva 150

Punatukka 437–438 viite 53

Rakkaus alkaa aamuyöstä 32–33

Ripa ruostuu 418, 443–444 viite 93

Rosa Was Here 431 viite 13

Rosso 41, 99, 242, 251, 290, 317–318, 343, 415, 436–437 viite 44, 438–439 viite 58

Rovaniemen markkinoilla 25

Rovastin häämatkat 430 viite 8

Rumble 432 viite 20

Rölli ja metsänhenki 454 viite 159

Syntyneet tappajiksi (Natural Born Killers) 454 viite 157

Syöksykierre 41, 44, 47, 72, 81, 92, 99, 191, 200, 203, 206, 211–244, 251, 286, 290, 292, 344, 350, 363, 413, 417, 422, 424

Taivaalliset olennot (Heavenly Creatures) 278

Tapahuipua eräänä yönä (It Happened One Night) 35, 45, 435 viite 38, 439 viite 59

Tappajahai (The Jaws) 186

Thelma ja Louise (Thelma & Louise) 204, 245–246, 262, 277, 320, 372–373, 380, 384–385, 423, 440 viite 67, 457 viite 177, 461 viite 195

Tie pohjoiseen 424–425, 462–463 viite 206

Tilaa huipulla (Room at the Top) 120
Toy Story – Leluelämää (Toy Story) 390
Tulitikkuja lainaamassa (Gaidai & Orko) 116
Turkasen tenava! 116, 290
Tyttö ja hattu 20, 41, 44, 62, 81, 91, 141, 186–188, 200, 249, 338–348, 404, 412, 417, 419–421 453 viite 151
Työläiset poistuvat tehtaasta (La sortie des usines Lumière) 429 viite 4
Tänään olet täällä 438 viite 56
Täältä tullaan, elämä! 206, 214–215, 344
Uno Turhapuro 110, 206
Vaarallista vapautta 33, 431 viite 16
Vain neljä kertaa 46
Varjoja paratiisissa 291
Viikonloppu (Weekend) 399
Viu–hah hah–taja 250
Voi juku – mikä lauantai 41, 252–259, 281, 290, 292, 415, 417, 422–423
Yö vai päivä 443 viite 90

SUMMARY

”Aliens in their own country” – Finnish road movies from the 1950s to the 2000s as narratives of freedom and resistance

At the end of the 1950s, the stagnated Finnish film industry had met with severe difficulties. This was the right time for the road movie, depicting escape from binding everyday ties and changes in understanding made possible by motorized movement. Hitting the road always comes with the undertone of individual struggle against the restricting power of society.

This study analyses Finnish road movies as narratives of resistance and freedom from the end of the 1950s, when the first modern Finnish road movie, *The Glass Heart* (1959) by Matti Kassila was released to the 2000s. The study comprises 24 road movies and 42 other films with significant road images. In ‘road image films’ incidents on the road impact the life of the protagonist or the film story. By expanding the concept of the road movie emphasizes the constitution of the genre as a hybrid or, more precisely as a genre extending to variety of genre influences.

Resistance and freedom are the main themes in road stories. The road is seen as a space of possibility which, when moving away from a certain place, gives the wanderer a sense of freedom and possibility to criticize what is left behind. But resistance is always regulated. At the end of the 1960s Jean-Luc Comolli and Jean Narboni (1992/1969) stated that film cannot work outside ideology, because it is always a part of the economic order. This connects both to Guy Debord’s (1990/1988) view of cinema as the most important vehicle in maintaining the society of the spectacle and Jonathan Beller’s (2006) critique of the attention economy of the 2000s, where consumer culture and circulation of commodities are imbricated in our perception.

In road movies, there are interconnected levels of resistance: narration and aesthetics, style, and the meta-level of the spectacle. The first level can be seen, for example, in the episodic narration of aimless movement which challenges the continuity of classical narration (e.g. *The Glass Heart*; *Car Girls*, 1960; *Summer Trail*, 1970; *Night of the Jesters*, 1970; *Hysteria*, 1993). In narration the aesthetics of resistance is particularly linked to avant-garde cinema, which question conventional structures sustaining the separating order of the spectacle. Secondly, resistance through ethics connects to individuality of the wanderer and their will to freedom. Representations of escaping individuals resist and challenge the world where human dignity is defined by spectacle and economic power. The road movie is a progressive genre, for its ethical challenges might also make the spectator free by challenging the structures regulating their identity, self-determination and being in the world. The third level of resistance is the meta-level of spectacle, which forms a key theoretical frame for this study. It is a dimension which links the world in cinema explicitly to the world outside and to contemporary culture and society. In Guy Debord's critique of spectacle aesthetics and ethics, the "reality" constructed to be seen and the challenges to that "reality" overlap each other.

The beginning and the end of the road form the main contact points for discussing the relationship of a given road movie to its contemporary society. Although the representation is taken as a construction, the meaning to be derived is not what the filmmaker arguably put in, but what can be plausibly interpreted from it. Contemporary society is a context for all films, though the relation of the filmic world to "reality" is not taken for granted. Here context is not predetermined but a frame which emerges in the films. Thus the films are not only seen reflecting but also constructing reality. Because films are seen as constructions they do not represent real conditions of existence, but the way movies represent wanderers who question those conditions.

Guy Debord's *The Society of the Spectacle* (2005/1967) allows us to consider road movies as ideological constructions. Ideological

perspectives give power to the spectacle, which turns it to a particular analytical concept by linking it to narration and narrative discourse. Here spectacle operates on an omnipresent macro- or meta-level which comprises the whole society. It is a large ideological frame defining values and attitudes of the societal order, which we experience through different micro-level representations like films. Debord wanted to break the artificial coherence of classical Hollywood cinema, which he saw as “a deranged imitation of deranged life” (Debord 2003a/1978). He insisted that the ideology of the continuity must be challenged, so that it would at least momentarily be possible to see something else than only an illusion of spectacle.

Michel Foucault’s heterotopia (2000/1967) complements Debord’s challenge to narrative continuity. Heterotopia refers to ‘other spaces’, spaces in-between, which have their own system and order. In the moment of departure, road movies represent the road as a space of possibilities. But in the course of movement restrictions emerge and the utopia of the road turns to controlled heterotopias, revealing only a limited number of options and, ultimately, supporting the society of the spectacle (e.g. *Summer Trail*; *Gun Point*, 1981; *The Collector*, 1997; *One-Way Ticket to Mombasa*, 2002).

Finally, the end is the most important ideological aspect in road movies as it closes the narrative discourse and proposes a final statement on the events of the road. Both closed and open endings can be considered and analyzed from the point of view of the societal order and from the perspective of the individuals who have tried to escape the order. From the point of view of the order, the stable situation is disturbed when the protagonist hits the road, and equilibrium is re-established when they return home and re-integrate into society. This kind of closed ending sustains the continuity of dominant order and can be found in *The Girl and Her Hat* (1961), *Sand Bride* (1998) and *One-Way Ticket to Mombasa*.

The road movie favours the individual in its individual/community dichotomy as films culminating in states of imbalance and disturbance have been produced in each decade in Finnish cinema since the 1950s (e.g. *The Glass Heart*, *Car Girls*, *Summer Trail*,

Gotta Run! and *The Collector*). With the exception of *The Sheep Eaters* (1972), *Year of the Hare* (1977) and *Jon* (1983), open ended road movies often exhibit a metafictional dimension. Critical and self-consciously metafictional ending (*The Glass Heart*, *Car Girls*, *Summer Rebellion*; *Summer Trail*, *Night of the Jesters*, *Gotta Run!*, *The Worthless* (1982), *The Collector*) allows the cinematic apparatus to turn its gaze at the spectator, breaking the conventional order of the spectacle and denying the possibility of passive contemplation.

In their open endings Finnish road movies try to extrude their narrative limits and create disturbing excess. There are two particular ways in which road movies exceed the limits of the spectacle. The first one involves the protagonist gazing at the camera. Through the eyes of the protagonist the apparatus is able to challenge the spectator and their conceptions of the world, while it also questions its own nature. Such spectatorial challenges can be understood as a question (*The Worthless*), a statement (*Gotta Run!*), or a plea (*Car Girls*), which relates to the sociohistorical context of the films' production.

A freeze-frame at the climax is another way to challenge spectacle, bringing together the world of the film and the world of the spectator. The freeze-frame can be actual or virtual. The actual freeze-frame halts the movement, whereas the virtual demonstrates "freeze-frame-ness" by denying the spectator the resolution of the story (*Summer Trail*, *The Collector*). As a narrative device, the freeze-frame is a way to instigate negotiation as to the meaning of freedom and its constraints.

In Finnish road movies, openness, excess and self-conscious narration form the building blocks for freedom and resistance. Disturbing the spectacle is often only momentary, as the movement cannot be endless and the road is finally revealed not as utopia but heterotopia, a temporary promise of freedom. But still the road movie, and especially its open endings, are able to challenge the conventions of the cinema of the spectacle, and the ways it has taught us to see the world.

NYKYKULTTUURIN TUTKIMUSKESKUKSEN JULKAISUJA

1. Symbolit • Toim. Katarina Eskola. 1986. (110 s.)
2. Maaria Linko • Katsojien teatteri. 1986. (116 s.)
3. Näkökulmia kulttuurin tuotantoon • Toim. Katarina Eskola & Liisa Uusitalo. 1986. (127 s.)
4. Kimmo Jokinen ja Maaria Linko • Uusi Tuntematon. 1987. (122 s.)
5. Kimmo Jokinen • Ostajat, lukijat, arvioijat, tukijat. 1987. (115 s.)
6. Juha Lassila • Kultalevyn alkemia. 1. painos 1987, 2. painos 1988. (162 s.)
7. Liisa Uusitalo & Juha Lassila • Vanhojen kirjojen kenttä. 1988. (65 s.)
8. The production and reception of literature • Edited by Katarina Eskola & Erkki Vainikkala. 1988. (78 s.)
9. Martine Burgos • Life stories, Narrativity and the Search for the Self. 1988. (28 s.)
10. Heikki Hellman & Tuomo Sauri • Suomalainen prime-time. 1988. (130 s.)
11. Erik Allardt, Stuart Hall & Immanuel Wallerstein • Maailmankulttuurin äärellä. 1988. (86 s.)
12. Kimmo Jokinen • Arvostelijat. 1988. (131 s.)
13. State, Culture & The Bourgeoisie • Edited by Matti Peltonen. 1989. (82 s.)
14. J.P. Roos • Liikunta ja elämäntapa. 1989. (72 s.)
15. Anne Brunila & Liisa Uusitalo • Kirjatuotannon rakenne ja strategiat. 1. painos 1989, 2. painos 1991. (114 s.)
16. Reino Rasilainen • Julkaistu ja julkaisematon kirjallisuus. 1989. (89 s.)
17. Juha Lassila • Riippumattomat televisiotuottajat. 1989. (126 s.)
18. Literature as communication • Edited by Erkki Vainikkala & Katarina Eskola. 1989. (215 s.)
19. Anne Raassina • Lukutaito ja kehitysstrategiat. 1990. (123 s.)
20. Juha Lassila • Mitä Suomi soittaa? 1990. (263 s.) Painos loppunut.
21. Johanna Mäkelä • Luonnosta kulttuuriksi, ravinnosta ruoaksi. 1. painos 1990, 2. painos 1992 (89 s.) Painokset loppuneet.
22. Sublim Ylevä sublime • Toim. Erkki Vainikkala. 1990. (107 s.)

23. Timo K. Salonen • Konserttimusiikin yleisö makujen kentällä. 1990. (104 s.)
24. Maaria Linko • Teatteriesitykset ja julkisuus. 1990. (81 s.)
25. Kyösti Pekonen • Symbolinen modernissa politiikassa. 1991. (154 s.)
26. Ulrich Beck, Klaus Mollenhauer & Wolfgang Welsch • Philosophie, soziologie und erziehungswissenschaft in der postmoderne. 1991. (69 s.)
27. Päivi Elovainio & Zeinab Shahin • The Gender Fate of Women in Rural Egypt. 1991. (112 s.)
28. Eija Eskola • Rukousnauha ja muita romaaneja. 1992. (152 s.)
29. Urpo Kovala • Väliin lankeaa varjo. 1992. (204 s.)
30. Maaria Linko • Outo ja aito taide. 1992. (121 s.)
31. The First Thirty • Edited by Urpo Kovala. 1992. (132 s.)
32. Vanguard of modernity • Edited by Niilo Kauppi & Pekka Sulkunen. 1992. (188 s.)
33. Timo Siivonen • Avantgarde ja postmodernismi. 1992. (122 s.)
34. Katarina Eskola, Kimmo Jokinen & Erkki Vainikkala • Literature and the New State of Culture. 1992. (60 s.)
35. Sanna Karttunen • Musiikki kulttuurisessa tietoisuudessa. 1992. (174 s.)
36. Risto Eräsaari • Essays on Non-conventional Community. 1993. (214 s.)
37. Annikka Suoninen • Televisio lasten elämässä. 1993. (171 s.)
38. The Cultural Study of Reception • Edited by Erkki Vainikkala. 1993. (215 s.)
39. Mieheyden tiellä • Toim. Pirjo Ahokas, Martti Lahti ja Jukka Sihvonen. 1993. (185 s.) Painos loppunut.
40. Jukka Kanerva • ”Ryvettymisen hyvä puoli...” 1994. (151 s.)
41. Uusi aika • Toim. ja kirj. Nykykulttuurin tutkimusyksikön tutkijat. 1994. (260 s.)
42. Tuija Modinos • Nainen populaarikulttuurissa. 1. painos 1994, 2. painos 2000. (124 s.) Painos loppunut.
43. Teija Virta • Saippuaopperat ja suomalaiset naiset. 1994. (135 s.)
44. Anne Sankari • Kuntosaliruumis. 1995. (108 s.)
45. Kai Halttunen • Pienkustantajan arkipäivä. 1995. (95 s.)
46. Katja Valaskivi • Wataru seken wa oni bakari. 1995. (114 s.)

47. Jukka Törrönen • Aito rakkaus maskuliinisessa maailmassa. 1996. (100 s.)
48. Tuija Nykyri • Naiseuden naamiaiset. 1996. (144 s.)
49. Nainen, mies ja fileerausveitsi • Toim. Katarina Eskola. 1996. (274 s.)
Painos loppunut.
50. Raine Koskimaa • Cultural activities in five European countries. 1996. (152 s.) Työraportti, vain tutkimuskäyttöön.
52. Raine Koskimaa • Seksiä, suhteita ja murha. 1998. (215 s.)
53. Timo Siivonen • Kyborgi. 1996. (209 s.)
54. Aina uusi muisto • Toim. Katarina Eskola & Eeva Peltonen. 1. painos 1997, 2. painos 1997. (355 s.)
55. Olli Löytty • Valkoinen pimeys. 1997. (147 s.)
56. Kimmo Jokinen • Suomalaisen lukemisen maisemaihanteet. 1997. (226 s.)
57. Maaria Linko • Aitojen elämysten kaipuu. 1998. (92 s.)
58. Kai Lahtinen • Vem tillhör teatern? 1998. (258 s.)
59. Katja Möttönen • Riitasointuja vai tema con variazioni. 1998. (128 s.)
60. Aki Järvinen • Hyperteoria. 1999. (187 s.)
61. Susanna Paasonen • Nyt! Ja ikuisesti – rewind. 1999. (188 s.)
62. Pirkkoliisa Ahponen • Kulttuurin kierreportaikossa. 1999. (168 s.)
63. Reading cultural difference • Edited by Urpo Kovala & Erkki Vainikkala. 2000. (334 s.)
64. Inescapable Horizon: Culture and Context • Edited by Sirpa Leppänen & Joel Kuortti. 2000. (273 s.)
65. Otteita kulttuurista • Toim. Maaria Linko, Tuija Saresma & Erkki Vainikkala. 2000. (422 s.)
66. Kimmo Saaristo • Avoin asiantuntijuus. 2000. (191 s.)
67. Jaakko Suominen • Sähköaivo sinuiksi, tietokone tutuksi. 2000. (368 s.)
68. Cybertext yearbook 2000 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2001. (202 s.)
69. Sari Charpentier • Sukupuoliusko. 2001. (155 s.)
70. Kirja 2010 • Toim. Lauri Saarinen, Juri Joensuu & Raine Koskimaa. 1. painos 2001, 2. painos 2003. (259 s.)
71. Irma Garam • Julkista yksityiselämää. 2002. (102 s.)
72. Cybertext yearbook 2001 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2002. (196 s.)

73. Henna Mikkola • Sukupolvettomat? 2002. (138 s.)
74. Satu Silvanto • Ecce Homo – katso ihmistä. 2002. (161 s.)
75. Markku Eskelinen • Kybertekstien narratologia. 2002. (106 s.)
76. Riitta Hänninen • Leikki. 2003. (161 s.)
77. Cybertext yearbook 2002–2003 • Toim. Markku Eskelinen & Raine Koskimaa. 2003. (283 s.)
78. Sanna Kallioinen • Rannalla merirosvon morsiamen kanssa. 2004. (134 s.)
79. Tutkija kertojana • Toim. Johanna Latvala & Eeva Peltonen & Tuija Saresma. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (399 s.)
80. Writing and Research – personal views. Toim. Marjatta Saarnivaara & Erkki Vainikkala & Marjon van Delft. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (160 s.)
81. Annikka Suoninen • Mediakielitaidon jäljillä. 2004. (274 s.)
82. Milla Tiainen • Säveltäjän sijainnit. 2005. (227 s.)
83. Petri Saarikoski • Koneen lumo. 1. painos 2004, 2. painos 2005. (471 s.)
84. Yksinäisten sanat • Toim. Kimmo Jokinen. 2005. (314 s.)
85. Aktivismi • Toim. Susanna Paasonen. 2005 (275 s.)
86. Nykyaika kulttuurintutkimuksessa • Toim. Erkki Vainikkala & Henna Mikkola. 2007. (351 s.)
87. Tutkimusten maailma • Toim. Juha Herkman & Pirjo Hiidenmaa & Sanna Kivimäki & Olli Löytty. 2006. (307 s.)
88. Mari Pajala • Erot järjestykseen! 2006. (506 s.)
89. Hanna Lindberg • Vastakohtien Ikea. 2006. (307 s.)
90. Taiteilija tutkijana, tutkija taiteilijana • Toim. Risto Pitkänen. 2007. (326 s.)
91. Nykytulkintojen Karjala • Toim. Outi Fingerroos & Jaana Loipponen. 2007. (325 s.)
92. Tuija Saresma • Omaelämäkerran rajapinnoilla. 2007. (255 s.)
93. Tekijyyden ulottuvuuksia • Toim. Eeva Haverinen & Erkki Vainikkala & Tuomo Lahdelma. 2008. (314 s.)
94. Tuuli Lähdesmäki • ”Kuohahdus Suomen kansan sydäimestä”. 2007. (607 s.)
95. Moniääninen mies • Toim. Kai Åberg & Lotta Skaffari. 2008. (276 s.)
96. Fanikirja • Toim. Kaarina Nikunen. 2008. (241 s.)

97. Cult, Community, Identity • Veera Rautavuoma, Urpo Kovala & Eeva Haverinen (eds). 2009. (356 s.)
98. Irma Hirsjärvi • Faniuden siirtymä. 2009. (361 s.)
99. Suhteissa mediaan • Toim. Sirkku Kotilainen. 2009. (247 s.)
100. Outi Fingerroos • Karjala utopiana. 2010. (253 s.)
101. Hiihto ja häpeä • Toim. Erkki Vettenniemi. 2010. (224 s.)
102. Karoliina Lummaa • Poliittinen siivekäs. 2010. (372 s.)
103. Matti Savolainen • Atlantin ylityksiä. 2011. (170 s.)
104. Eliisa Pitkäsalo • Kalevalaiset sankarit nyky maailman menossa. (Digitaalinen kirja.) 2011. (274 s.)
105. Nina Sääskilähti • Ajan partaalla. 2011. (400 s.)
106. Media, kasvatus ja kulttuurin kierto • Toim. Sirkku Kotilainen, Erkki Vainikkala & Urpo Kovala. (Digitaalinen kirja.) 2011. (184 s.)
107. Kertomuksen luonto • Toim. Kaisa Kurikka, Olli Löytty, Kukku Melkas & Viola Parente-Capkova. 2012. (308 s.)
108. Tango Suomessa • Toim. Antti-Ville Kärjä & Kai Åberg. 2012. (230 s.)
109. Tommi Römpötti • Vieraana omassa maassa. 2012. (528 s.)