

*“THEY’RE NOT GONNA STOP THE SLAUGHTER”*

Dekolonisaation vaikutukset ja tekijän näkökulma Ruandan  
kansanmurhan elokuvarepresentaatiossa

Anna Karlsson  
Pro Gradu-tutkielma  
Valtio-oppi  
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2013

# TIIVISTELMÄ

## “THEY’RE NOT GONNA STOP THE SLAUGHTER”

### Dekolonisaation vaikutukset ja tekijän näkökulma Ruandan kansanmurhan elokuvarepresentaatiossa

Anna Karlsson  
Pro Gradu-tutkielma  
Valtio-oppi  
Yhteiskuntatieteiden ja filosofian laitos  
Jyväskylän yliopisto  
Kevät 2013  
Ohjaaja: Marja Keränen  
Sivumäärä: 77

Tutkimus käsittelee Ruandan kansanmurhan elokuvarepresentaatiota postkoloniaalisen teorian valossa. Tarkoituksena on selvittää, miten dekolonisaation vaikutukset ilmenevät Ruandan kansanmurhaa käsittelevissä elokuvissa. Dekolonisaation vaikutusten lisäksi tutkimuksen fokus on tekijän näkökulmassa eli siinä, miten ruandalainen ja länsimainen versio tapahtumien kuvaamisesta eroavat toisistaan.

Tutkimusaineistoksi valikoitui neljä elokuvaa – Shooting Dogs, Sometimes in April, Hotel Rwanda ja Munyurangabo – joista kolme ensimmäistä edustavat länsimaalaiselokuvia ja neljäs on ruandalaiselokuva. Lähestymistapani on elokuvien temaattinen lukeminen eli tarkastelussa on valitun teeman esiintyminen. Varsinaisena tutkimusmetodinä käytän semioottista analyysia eli merkkien tutkimusta. Hyödynnän Ferdinand de Saussuren merkkien välisiin suhteisiin liittyviä käsitteitä paradigma ja syntagma.

Postkoloniaalinen teoria tutkii kolonialismin perintöä eli niitä sotilaallisia, kulttuurisia, poliittisia ja taloudellisia vaikutuksia, jotka ohjaavat lännen ja kolmannen maailman välisiä suhteita. Teoria pyrkii purkamaan näitä vallankäytön muotoja. Keskityn erityisesti termeihin oksidentalismi ja orientalismi eli tapoihin, joilla länsi ja itä määrittelevät toinen toisensa. Dekolonisaation seurausten ja tekijän näkökulman tarkastelun lisäksi pohdin, voivatko kolonisaation valtasuhteet ylipäättään purkautua.

Dekolonisaation vaikutukset ilmenevät länsimaalaiselokuvissa pitkälti uuskolonialismin muodossa eli lännen taloudellisena, sotilaallisena ja kulttuurisena kontrollina kolmannessa maailmassa. Länsimaalaiselokuvia leimaa itsensä syyllistäminen – länsimaalaisen arvomaailman, elämäntyylin ja puuttumattomuuden politiikan kritisointi. Elokuvissa on kuitenkin nostettu sankarin jalustalle vähintään yksi länsimaalainen hahmo tai instituutio. Ruandalaiselokuvassa dekolonisaatio näyttäytyy taas poliittisena vastustuksena, pyrkimyksenä irtautua länsimaisesta vallasta. Ruandalaiselokuvan tulkinnan mukaan kolonisaation valtasuhteet voivat purkautua, mutta länsimaalaiselokuvien viesti on toisenlainen. Ruandalaiselokuva on valmis uuteen alkuun, kun taas länsimaalaiselokuvissa käsitellään omia traumoja syyllistämällä itseään.

Avainsanat: Ruandan kansanmurha, elokuva-analyysi, postkoloniaalinen teoria, länsimaat, dekolonisaatio

# SISÄLTÖ

<b>1 Johdanto</b>	4
1.1 Tutkimuksen esittely	4
1.2 Tutkimuskysymykset	7
1.3 Aineisto ja lähestymistapa	9
1.4 Tutkimuksen kulku	11
<b>2 Ruandan kansanmurha</b>	14
2.1 Osaksi siirtomaavaltaa	14
2.2. Itsenäistymisestä vuoteen 1994	15
2.3. Kansanmurhan tapahtumat	17
2.4. Ulkopuolisten rooli	18
<b>3 Postkoloniaalinen tutkimus</b>	21
3.1 Teorian esittely	21
3.2 Orientalismi	24
3.3 Oksidentalismi	27
3.3.1 Kuvauksia länsimaalaisuudesta	29
3.4 Ruanda postkoloniaalisessa tutkimuksessa	31
<b>4 Elokuvan semiotiikkaa</b>	34
4.1 Semiotiikan perusteet	34
4.2 Paradigma ja syntagma	35
4.3 Elokuva semioottisena tutkimuskohteena	38
<b>5 Elokuva-analyysi</b>	40
5.1. Shooting Dogs	40
5.2. Sometimes in April	45
5.3. Hotelli Ruanda	50

5.4. Munyurangabo	54
5.5. Yhteenvetoa analyysista	58
<b>6 Johtopäätökset</b>	<b>65</b>
Liitteet	70
Lähteet	73

# 1 Johdanto

## 1.1 Tutkimuksen esittely

Kolonialismiksi kutsutaan noin 1400-luvulta 1900-luvulle vallinnutta ajanjaksoa, jossa Eurooppa saavutti siirtokuntien avulla taloudellisen, poliittisen ja kulttuurisen ylivallan suurimassa osassa Afrikkaa, Aasiaa ja Amerikkaa (Shohat & Stam, 2007, 15). Käsitteet kolonialismi ja imperialismi sekoittuvat usein keskenään. Robert Young (2001, 27) kirjoittaa imperialismiin olevan ideologian ohjaamaa vallan harjoittamista, jossa taloudellista tai poliittista valtaa harjoitetaan keskuksesta käsin kaukaisiin periferioihin. Kolonialismi on taas siirtokuntien asettamista tiettyihin alueisiin oman taloudellisen ja poliittisen hyödyn saavuttamiseksi. Edward Saidin (1994, 9) näkemys on samankaltainen: imperialismi on idea metropolikeskuksesta tapahtuvasta kaukaisen alueen hallinnasta ja kolonialismi on imperialismiin seurausta. Youngin (2001, 27) mukaan termi postkoloniaalinen on yleistynyt (post-imperiaalisen sijaan), koska imperialismiin merkitys on vaihdellut kautta historian ja on kontekstista riippuvainen. Imperialismin sisältö riippuu siitä, onko kyseessä esimerkiksi espanjalainen, brittiläinen tai japanilainen imperialismi. Molempia käsitteitä yhdistää kuitenkin idea siitä, että tietyt alueet ja ihmiset tarvitsevat dominointia (Said 1994, 9).

Muodollisesti itsenäistyneet entiset siirtomaat ovat usein taloudellisesti ja kulttuurisesti riippuvaisia entisistä siirtomaavaltioista. Tätä epäsuorempaa ja hienovaraisempaa riippuvuuden muotoa kutsutaan uuskolonialismiksi (mm. Young 2001; Kuortti & Lehtonen & Löytty 2007). Taloudellisista riippuvuussuhteista viestivät esimerkiksi halpatyövoiman käyttö ja luonnonvarojen riistäminen vähemmän kehittyneissä maissa. Tukemalla entisten kolonioiden hallituksia sotilaallisesti ja rahallisesti, imperialistivaltiot varmistavat taloudellisen hyväksikäytön jatkuvuuden. Lännen kulttuurisia arvoja edistävät muun muassa eurooppalaisten ja amerikkalaisten uutistoimistojen dominoiva asema ja Hollywoodissa tuotettujen elokuvien maailmanlaajuinen leviäminen. Myös opetus on keskittynyt länsimaihin arvostetuimpien korkeakoulujen sijaitessa Euroopassa ja Yhdysvalloissa. Postkoloniaalinen teoria analysoi näitä siirtomaasuhteita ja niiden vaikutuksia virallisen kolonialismin päättymisen jälkeen (Kuortti & Lehtonen & Löytty 2007, 12). Teorian ytimessä on siis länsimaiden ja ”kolmannen maailman” suhteita

käsitlevä poliittinen tutkimus.

Tarkoitukseni on tutkia Ruandan kansanmurhaa postkoloniaalisen teorian valossa. Vuonna 1994 huhtikuussa sai alkunsa noin sata päivää kestänyt Ruandan kansanmurha, kun Ruandan kahden eri etnisen ryhmän, hutujen ja tutsien, väliset jännitteet kiristyivät äärimmilleen. Ryhmien väliset ristiriidat olivat syntyneet jo kolonisaation aikana, kun Belgian harjoittaman siirtomaapolitiikan mukaan hutut ja tutsit määriteltiin eriarvoisiksi. Ryhmien välinen kiista johti lopulta tapahtumiin, jossa vuoden 1994 huhti-toukokuun aikana äärihutut ehtivät tappa noin 800 000 tutsia ja maltillista hutua, ennen kuin tutsien johtama kapinallisryhmä onnistui keskeyttämään joukkomurhan. Länsimaista yhteisöä on kritisoitu ratkaisusta olla puuttumatta kansanmurhaan strategisista syistä: Ruandalla ei ollut länsivalloille poliittista tai taloudellista merkitystä. Aikomukseni ei ole tehdä selvitystä tapahtumien kulusta, vaan tarkoituksena on analysoida kansanmurhaa käsitteleviä elokuvia dekolonisaation vaikutusten kannalta. 2000-luvulla ovat ilmestyneet ensimmäiset Ruandan tapahtumista kertovat elokuvat ja dokumentit. YK:n kansainvälisen rikostuomioistuimen järjestämiä oikeudenkäyntejä on käyty vielä 2000-luvun lopulla, joten tapahtumien konkreettiset jälkivaikutukset eivät ole kovinkaan kaukaisessa historiassa. Ruandan kansanmurha tarjoaa analysoitavaksi kansainvälisen ja suhteellisen tuoreen tapahtuman.

Ruandan tapaus on mielenkiintoinen tutkimuskohde postkoloniaalisen teorian kannalta. Ruandassa ovat vaikuttaneet aikanaan kolme siirtomaavaltaa: Saksa, Iso-Britannia ja Belgia. Siirtomaavaltojen toiminnan seurauksena Ruanda jakaantui kahteen eriarvoiseen etniseen ryhmään. Itsenäistymisen jälkeen länsimaiden sotilaallinen ja poliittinen vaikutus oli yhä merkittävää etnisten ryhmien politisoituessa ja ryhtyessä aseelliseen konfliktiin. Konflikti eskaloitui lopulta lähes miljoonan hengen vaatineeseen kansanmurhaan, johon länsimaat eivät puuttuneet. Sotilaallisen ja poliittisen vaikuttamisen lisäksi Ruandassa edistettiin länsimaalaista arvomaailman juurtumista katolisen kirkon toiminnan avulla. Kansanmurhan aikana keskeisiä toimijoita Ruandassa olivat YK, Belgia, Ranska, Yhdysvallat, länsimaiset uutistoimistot ja katolinen kirkko. Dekolonisaatio ei ollut Ruandassa siis yksiselitteinen prosessi. Postkoloniaalinen teoria kritisoi dominointiin pohjautuvia valtarakenteita ja pyrkii purkamaan niitä. Teorian avulla pyrin selvittämään, miten dekolonisaation vaikutukset ilmenivät Ruandan kansanmurhassa. Tarkoitukseni on perehtyä erityisesti jälkikoloniaalisen teorian keskeisiin termeihin orientalmi ja

oksidentalismi eli tapoihin, joilla länsi (länsimaat, Anglo-Amerikka) ja itä (kolmas maailma, orientti) määrittelevät toinen toisensa. Lännen ja idän tapa määrittellä toinen toisensa on tiiviissä yhteydessä historialliseen kontekstiin ja kolonialismiin, joten postkoloniaalinen tutkimus tarjoaa perustan analyysilleni siitä, miten dekolonisaation vaikutukset voidaan havaita Ruandan tapauksessa. Dekolonisaation vaikutusten lisäksi pohdin erityisesti sitä, miten tekijän näkökulma – länsimainen/ruandalainen – vaikuttaa Ruandan tilanteen purkamiseen.

Ruandan kansanmurhaa koskevaa tutkimusta löytyy toki valtava määrä (mm. Prunier 2005; Wallis 2007), mutta aiheesta kertovista elokuvista ei akateemista tutkimusta ole tehty laajalti. Tutkimus on keskittynyt lähinnä tunnetuimpaan ja laajimmin levitettyyn elokuva *Hotelli Ruandaan*. Suomessa Helsingin yliopiston tutkija Harri Kilpi (2010) on tutkinut *Hotelli Ruanda* -elokuvaa ekokriittisistä lähtökohdista; painottaen luokan, talouden ja ekologisuuden merkitystä tapahtumien kulussa. Oma analyysini keskittyy tarkastelemaan länsimaalaisten kuvausta Ruandan kansanmurhassa, sitä millaisina länsimaat ja länsimaalaiset esitetään kansanmurhaa käsittelevissä elokuvissa. Yhdysvallat, Ranska, Iso-Britannia, Belgia ja Kanada olivat kaikki sotilaallisesti läsnä joko YK:n puolesta tai itsenäisesti Ruandassa vuonna 1994. Länsimaita on arvosteltu tapahtumien jälkeen joukkomurhien sallimisesta, sillä Ruandan tapahtumat olivat ulkopuolisten tiedossa alusta lähtien. Tarkoitukseni ei ole keskittyä vain länsimaiden sotilaallisiin ratkaisuihin konfliktin aikana, vaan myös yleisesti siihen, miten länsimaalaiset kuvataan Ruandassa kansanmurhan tapahtumapaikalla. Paikalla oli sotilaiden lisäksi myös pappeja, toimittajia, opettajia ja siviilejä, joiden toiminnan kuvaukseen aion työssäni keskittyä.

Populaarikulttuurin aineistojen valinta tutkimuksen lähtökohdaksi ei ole yhtä yleistä, kuin esimerkiksi sopimustekstien tai poliittisten teorioiden analysointi, mutta mielestäni yhtä tärkeä tutkimuskohde. Elokuvat saavuttavat suuremman yleisön kuin edellä mainitut tutkimuskohteet. Elokuva tutkimuskohteena on vierastettu, koska metodisia pohdintoja elokuvatutkimuksesta on saatavilla niukasti ja koska elokuvassa mahdollisia tekijöitä on monta, esim. ohjaaja, tuottaja, käsikirjoittaja, kuvaaja tai näyttelijä. Elokuvien valitseminen tutkimusaineistoksi saattaa näyttäytyä liian viihteellisenä tutkimuskohteena, mutta perustelen näiden elokuvien valintaa sillä, että tässä tapauksessa kyseessä ei ole vain viihteellisestä ajanvietteestä. Analysoimani elokuvat perustuvat tositapahtumiin ja niiden

tarkoituksena on saada Ruandan vuoden 1994 kansanmurhan tapahtumat katsojien tietoisuuteen. Elokuvan semiotiikkaa tutkinut Christian Metz (1974, 4) korostaa elokuvien todellisuuden tunnun luovaa vaikutusta. Elokuva katsellessa katsojasta tuntuu, kuin hän melkein todistaisi oikeaa, reaaliajassa tapahtuvaa spektaakkelia. Metzin mukaan tämä vaikutus tekee elokuvista taiteenmuodoista vakuuttavimman. Elokuvan historiaan perehtynyt tutkija Hannu Salmi (1993, 128) korostaa elokuvan merkitystä kansalaisten käsityksiä ja asenteita analysoitaessa. Salmen mukaan elokuvista on hahmoteltavissa runsaasti todisteita yhteiskunnan suhteesta, esimerkiksi eri kansallisuuksiin, rotuihin ja sotiin. Nämä aspektit tekevät elokuvasta varteenotettavan tutkimuskohteen.

## 1.2 Tutkimuskysymykset

Varsinaisia tutkimuskysymyksiä on kaksi: *Miten dekolonisaation vaikutukset ilmenevät Ruandan kansanmurhan elokuvarepresentaatioissa?* ja *Miten tekijän näkökulma – länsimainen/ruandalainen – vaikuttaa Ruandan kansanmurhan tapahtumien purkamiseen?* Tutkimukseni keskeinen käsite *länsimaat* vaatii purkamista sen laajuuden ja monitulkintaisuuden vuoksi. Historiallisesti voidaan tunnistaa lukuisia eri tapoja tehdä jako lännen ja idän välillä (Shohat & Stam 1994, 13). Lännen ja idän erottelun perusteina ovat olleet mm. Rooman imperiumin jako lännen ja idän valtakunniksi, kristillisen kirkon jakautuminen idän ja lännen kirkoksi, kristinuskon ja islamin välinen jaottelu sekä kylmän sodan aikainen erottelu kapitalistiseen ja kommunistiseen maailmaan. Maantiedolla ei ole niinkään merkitystä länsimaiden määrittelyssä, sen sijaan keskeisessä asemassa on joko politiikka, talous tai kulttuuri, esimerkiksi useimpien tulkintojen mukaan Israel ja Japani nähdään osana länsimaita, kun taas Egypti ja latinalainen Amerikka ovat osa itää. Alastair Bonnetin (2004, 5) mukaan länsi on jatkuvasti laajentuva ja muuttuva käsite, jota on lähes mahdotonta osoittaa kartalla. Hän muistuttaa, että pitkään länsi tarkoitti vain Länsi-Eurooppaa ja Yhdysvallat oli vain oikean lännen laajentuma. 1900 -luvulla sotilaallinen ja taloudellinen voimistuminen seurauksena myös Yhdysvallat laskettiin osaksi länttä ja vähitellen länsimaiseen kerhoon omaksuttiin myös muita valtioita. Omassa tutkimuksessani länsimaiden käsite sisältää Euroopan ja Pohjois-Amerikan, sillä elokuvissa esiintyvät muut kuin Ruandan kansalaiset ovat yhdysvaltalaisia, kanadalaisia, brittejä, ranskalaisia tai belgialaisia.



Itsekin länsimaalaisena minun on uskottavinta tutkia dekolonisaation vaikutuksia analysoimalla länsimaisia toimijoita Ruandan kansanmurhassa. Ja onhan kolonisaatiossa kyse juuri länsimaiden ylivallassa. Tutkimuksessani aion jäsentää, keitä eurooppalaisia ja pohjoisamerikkalaisia Ruandassa on läsnä (esimerkiksi toimittajat, sotilaat, papit, opettajat), mitkä muut toimijat pyrkivät vaikuttamaan Ruandaan vaikka eivät ole fyysisesti paikalla (esimerkiksi Yhdysvaltojen hallitus), mitä länsimaisia organisaatioita, valtioita ja instituutioita maassa toimii ja vaikuttaa (esimerkiksi YK, kristillinen kirkko) ja millaisina nämä toimijat esitetään. Muita keskeisiä kysymyksiä ovat: Minkälaisia keskusteluja käydään? Esiintyykö elokuvissa stereotyyppisiä? Ovatko kuvaukset positiivisia vai negatiivisia? Minkälaisia tekoja ja ratkaisuja toimijat tekevät? Nostetaanko tietyt henkilötyypit, organisaatiot tai valtiot sankareiksi tai roistoiksi? Onko kolonialismi-yhteys tuotu esiin selkeästi? Näiden kysymysten avulla pyrin selvittämään dekolonisaation vaikutukset Ruandan monitulkintaisessa tapauksessa: miten kolonisaation valtasuhteet ovat purkautuneet vai voivatko ne ylipäätään purkautua? Tekijän näkökulman merkitystä pohtiessani otan huomioon elokuvatuotannon kannalta keskeisiä kysymyksiä, kuten kenen näkökulmasta tarinat kerrotaan, kuka on tuottanut ja ohjannut elokuvat ja kenelle ne on suunnattu. Olennaista on havainnoida, miten eri versiot käsittelevät ja purkavat Ruandan kansanmurhan tapahtumia. Ruandan kansanmurha tarjoaa näin perinteistä hyvä-paha-akselia laajemman tulkintaskaalan.

Tutkimuskysymysten purkamisessa otan avukseni postkoloniaalisen teorialle keskeiset käsitteet – uskolonialismi, orientalismi ja oksidentalismi. Dekolonisaation vaikutusten kannalta keskeistä on ymmärtää uskolonialismin eli lännen virallisen kolonialismin jälkeisen dominoinnin sisältö. Dekolonisaation vaikutusten ja tekijän näkökulman analysoinnin kannalta olennaista on määritellä orientalismin ja oksidentalismien käsitteet eli lännen ja idän tapa määritellä toinen toisensa. Imperialismi perustui ideaan kolonian asuttamisesta primitiivisestä toisesta, jota tulee kontrolloida ja parantaa. Idea johti minuuden ja toiseuden rakentumiseen, jossa toinen ilmentää epäinhimillisiä piirteitä, kuten brutaaliutta ja moraalittomuutta (Ramone 2011, 80). Postkoloniaalinen teoria taas kritisoi prosessia, jossa toisesta yritetään tuottaa tietoa (Williams & Chrisman 1994, 8). Pyrkimys määrittää puhtaasti toinen, tässä tapauksessa itä ja länsi, on mahdotonta. Tutkimukseni tarkoituksena ei ole löytää tiettyä yhtenevää länsimaisuuden kuvausta, vaan pyrin poimimaan mahdollisimman monipuolisesti erilaisia länsimaisuuden eli koloniaalisen

vallan ilmentymiä tutkimistani elokuvista. Näillä havainnoilla pystyn analysoimaan dekolonisaation vaikutuksia Ruandan kansanmurhaa käsittelevissä elokuvissa.

### 1.3 Aineisto ja lähestymistapa

Kaiken kaikkiaan Ruandan kansanmurhasta kertovia elokuvia on ilmestynyt yhdeksän kappaletta. Olen valinnut analyysiini seuraavat neljä elokuvaa: *Sometimes in April*, *Shooting Dogs*, *Hotel Rwanda* (suom. *Hotelli Ruanda*) ja *Munyurangabo*. Päädyin näihin valintoihin, sillä halusin analysoitavaksi ominaisuuksiltaan mahdollisimman monipuolisia elokuvia. Tarkkaa määritelmää elokuvan alkuperämaalle ei löydy. Perustuuko määrittely esimerkiksi tuotantomaahan, ohjaajaan, käsikirjoittajaan, kuvausmaahan vai kieleen? Jaottelua vaikeuttaa se, että elokuvissa on usein monia käsikirjoittajia, kuvauspaikkoja, tuotantoyhtiöitä ja puhuttuja kieliä. Yleisimmin alkuperäismaa määritellään tuotantoyhtiön mukaan. Tämän jaottelun mukaan *Hotel Rwanda* on britannialais-italialais-eteläafrikkalainen elokuva. Mielestäni tämä jaottelu on monimutkainen eikä päde *Munyurangabo* -elokuvaan, joka on itsenäisesti tuotettu. En tee selkeää määritelmää alkuperämaasta, mutta kategorisoin analysoimani elokuvat karkeasti sen mukaan, minkä maalaisia tekijöitä (tuotantoyhtiö, ohjaaja, käsikirjoittaja, kuvausmaa, kieli, näyttelijät) elokuvan teossa on suurilta osin vaikuttanut. Lisäksi kiinnitän huomiota siihen, kenelle elokuva on suunnattu. Tämän jaottelun pohjalta analyysissä on mukana kolme länsimaalaista elokuvaa (*Shooting Dogs*, *Sometimes in April* ja *Hotel Rwanda*), joissa suurin osa tekijöistä on joko brittejä tai yhdysvaltalaisia; ja yksi ruandalainen elokuva (*Munyurangabo*). Vaikka kolme analysoitavista elokuvista on länsimaalaisia, ovat ne teemoiltaan ja toteutukseltaan hyvin erilaisia. Pidän tärkeänä sitä, että analysoitavana on ruandalainen elokuva. Tavoitteenani oli saada mukaan sekä suurelle yleisölle melko tunnettu elokuva, kuten *Hotel Rwanda*, että lähes tuntematon elokuva, tässä tapauksessa *Munyurangado*. Käytän kaikista elokuvista niiden alkuperäistä nimeä, sillä vain elokuva *Hotel Rwandan* nimi on suomennettu.

Kaikki aineistoni elokuvat ovat historiallisia, vaikka osa sijoittuukin nykypäivään. Elokuvien teema on kuitenkin Ruandan kansanmurha – vuoden 1994 tapahtumien kuvaus ja joissain elokuvissa tapahtumien seurauksien käsittely. Historiallisuus voi viitata kuitenkin moneen asiaan. Hannu Salmi (1993) tuo esille erityyppisiä historiallisia elokuvia.

Useat historialliset elokuvat esittävät tapahtumien pohjustukseksi todellisia tapahtumia ja prosesseja, mutta kuvaavat kuitenkin fiktiivisiä tapahtumia. Henkilöhistorialliset elokuvat kuvaavat todellisen historian henkilön tarinaa. Toisaalta saatetaan kuvata fiktiivisiä henkilöitä, mutta tapahtumat esitetään oikeassa historiallisessa kontekstissa. Valitsemani elokuvat edustavat edellä mainittuja lajityyppejä ja niiden sekoituksia. *Hotel Rwanda* perustuu todelliseen henkilöön ja hänen ponnisteluihinsa pelastaa mahdollisimman paljon tutseja kansanmurhan aikana. Tosin, elokuvassa on myös mukana fiktiivisiä hahmoja ja tapahtumien kulkua on muutettu. *Shooting Dogs* -elokuvassa taas henkilöahmot ovat keksittyjä, mutta tapahtumapaikka ja tapahtumat ovat tosia. Salmi mainitsee myös elokuvatyyppin, joka on historiallinen, mutta samanaikaisesti kertomus omasta ajastamme. *Sometimes in April* ja *Munyurangabo* edustavat tätä lajityyppiä: molemmat elokuvat sijoittuvat nykypäivään, mutta palaavat aika ajoin kansanmurhan tapahtumiin. (Salmi 1993, 216, 217, 219)

Elokuvien jäsentelyssä ja analyysissä voidaan käyttää lukuisia eri keinoja. Kuten jo johdannossa totesin, elokuvatutkimuksessa ei ole eroteltu itsenäisiä analyysimetodeja, vaan osuvampaa on puhua näkökulmista tai lähestymistavoista. Yksi lähestymistapa on auteur- eli tekijä-analyysi, jossa elokuvan ohjaaja eli auteur on tutkimuksen keskiössä. Elokuvantekijän tyyli ja persoonallisuus ovat olennaisia tekijöitä ja tarinankerronnan purkamisessa tärkeämpää on keskittyä siihen *miten* kerrotaan kuin *mitä* kerrotaan. Genre- eli lajityyppi-analyysissä keskitytään erittelemään sellaisia lajityyppejä yhdistäviä tekijöitä, kuten juonirakenne, henkilötyypit, musiikkiratkaisut ja tapahtumapaikka. (Kinisjärvi ym. 1994, 7, 91, 119). Kohtauksien jäsentelyssä tyypillinen menettelytapa on lähiluku, jossa elokuvan rakenne puretaan osiin käymällä läpi elokuva kohtausta kohtausta. En koe analyysin kannalta tärkeäksi purkaa jokaista kohtausta, vaan poimin esiin ainoastaan hyödylliseksi kokemani kohtaukset. Pierre Sorlinin (1980, 31) esittelemä temaattinen lukeminen on omaan tutkimukseeni sopiva lähestymistapa. Sorlin mieltää temaattisen lukemisen käyttökelpoiseksi tutkimustavaksi, mikäli analysoitavana on useampi kuin yksi elokuva. Ensin on muotoiltava kysymys, jonka valossa elokuvat luetaan ja siten tarkastellaan tietyn teeman esiintymistä valituissa elokuvissa. Lähestymistapani on siis elokuvan temaattinen lukeminen, mutta varsinainen tutkimusmetodini semioottinen elokuva-analyysi. Tarkastelen elokuvia lähtökohtinani Ferdinand de Saussuren ideat merkkien välisistä paradigmaattisista ja syntagmaattisista suhteista.

Marcus Banks (2001, 13) korostaa teoksessaan *Visual Methods in Social Research*, että erityisesti länsimaisen tutkijan tulee olla tietoinen omista suuntautumisistaan ja vaikutteistaan tutkiessaan yhteiskuntansa ulkopuolta. Euroamerikkalaisella yhteiskunnalla on omat olettamuksensa visuaalisten tuotosten suhteen, joten kuvien puolueeton lukutaito on erityisen tärkeää tutkiessani ruandalaiselokuvaa. Vaikka oma työni keskittyy länsimaalaisuuden kuvaamiseen, on ruandalaisyhteiskunta yhtä lailla läsnä, mikä minun tulee ottaa analysoidessani huomioon. Vaikeuksia tulkitsemisessa aiheuttaa erityisesti abstraktien asioiden esittäminen, kuten kansan kuvaus. On eri asia nähdä kuvaus tietystä kansasta, kuin olla osa sitä. Tämä minun tulee pitää mielessäni, sillä analysoimani elokuvat ovat pullollaan kuvauksia eri kansalaisuuksista ja usein kuvaukset ovat toteutettu varsin stereotyyppisesti. Banks kuitenkin muistuttaa, että tutkija ei voi teeskennellä pystyvänsä siirtämään pois inhimillisyytensä ja tutkivansa materiaalia täysin ulkopuolisena. Banksin mukaan näkeminen ei ole luonnollista vaan historiaan ja kulttuuriin sitoutunutta, aivan kuten kuvat ja elokuvatkin ovat luonnottomia, koska ne on tehty tarkoituksella. Pysin siis tunnustamaan jo valmiiksi omaksumani asenteet ja arvot, yritän näin pysyä puolueettomana analyysissäni, mutta en kuitenkaan kiellä sitä tosiasiaa, etten pysty asettumaan täysin vaikutusteni yläpuolelle. (Banks 2001, 7, 9)

## **1.4 Tutkimuksen kulku**

Seuraavassa luvussa käyn läpi Ruandan kansanmurhan tapahtumat ottamalla huomioon myös kansanmurhaa edeltävät tapahtumat. Luvun alussa selostan Ruandan imperialistista historiaa – aikaa, jolloin tutsien ja hutujen eriarvoisuus voimistui ja vakiintui osaksi yhteiskunnallista hierarkiaa. Tämän jälkeen käsittelen Ruandan vuoden 1962 itsenäistymisen jälkeistä aikaa, jota leimasivat puoluepolitisoituminen ja sisällissota. Lopuksi käyn läpi vuoden 1994 kansanmurhan aikaisia tapahtumia ja käsittelen ulkopuolisten – lähinnä YK:n, Ranskan, Belgian ja Yhdysvaltojen roolia kansanmurhan tapahtumissa. Koen tärkeäksi tapahtumien historiallisen selostuksen, sillä ulkopuoliset valtiot ja organisaatiot vaikuttivat Ruandan tapahtumiin poliittisesti ja sotilaallisesti jo ennen varsinaisen kansanmurhan alkua Ruandan että sen aikana. Lisäksi koen toisen kappaleen erityisen tärkeäksi sellaiselle lukijalle, joka ei tunne kansanmurhan aikaisia tapahtumia, koska elokuvia analysoidessa en aio selittää juonenkäänteitä kohta kohdalta.

Kolmas luku on teoria-osio, jossa esittelen postkoloniaalisen teorian pääpiirteitä ja merkittävimpiä ajattelijoita. Aion huomioida myös käsitteen 'postkoloniaalinen' synnyttämän kritiikin. Teoria-osuudessa keskityn erityisesti termeihin oksidentalismi ja orientalismi, eli tapoihin joilla länsi ja itä määrittelevät toinen toisensa. Orientalismia koskevassa osiossa perehdyn Edward Saidin työhön esitellen hänen keskeisiä ajatuksiaan sekä *Orientalism* että *Culture and Imperialism* -teoksissa. Valitsin orientalismiin perehtyneistä akateemikoista Saidin, koska hänen teoksensa on vaikuttanut merkittävästi postkoloniaaliseen tutkimusalaan. Koen tärkeäksi valottaa yhtäläillä sekä orientalismin että oksidentalismien käsitettä, sillä ne ovat toisiinsa nivoutuneet ideat:

”...Orient and Occident are man-made. Therefore as much as the west itself, the Orient is an idea that has a history and tradition of thought, imagery and vocabulary that have given it reality and presence in and for the west. The two geographical entities thus support and to an extent reflect each other.”(Said, 1994, 132).

Orientalismi -kappaleen jälkeen havainnollistan oksidentalismia eli kuvauksia ja käsityksiä lännestä erityisesti James Carrierin teoksessa *Occidentalism: Images of the West* sekä Ian Buruman ja Avishai Margalitin teoksessa *Occidentalism: a short history of anti-westernism*. Oksidentalismi on tutkimusperinteenä orientalismia uudempi ja suppeampi, mutta valitsemani teokset tarjoavat mielestäni monipuolisen katsauksen oksidentalismiin. Olen jakanut oksidentalismi-kappaleen kahteen osaan, jossa ensimmäisessä keskityn esittelemään erilaisia yleisiä määritelmiä oksidentalismista. Toisessa osassa esittelen konkreettisia oksidentalismien tarjoamia kuvauksia länsimaalaisuudesta. Teoria-osiossa tulen perustelemaan tarkemmin postkoloniaalisen teorian valintaa Ruandan kansanmurhaa koskevaan tutkimukseen, mutta tiivistäen voin perustella valintaa kolmesta syystä: Ruanda on entinen kolonia, YK:n sotilasjoukot ja länsimaat olivat yhä vahvasti läsnä maassa vuonna 1994 ja aihetta käsittelevät elokuvat ovat lähes yksinomaan länsimaalaisten tuottama ja länsimaisesta näkökulmasta luotuja kuvauksia tapahtumista yhtä poikkeusta lukuun ottamatta.

Neljännessä luvussa käsittelen tutkimusmetodiani eli semioottista analyysiä. Aluksi esittelen semiotiikan perusteita käymällä läpi muutamia semiotiikan keskeisiä termejä, kuten merkki ja merkitsijä. Analyysini pohjautuu pitkälti kielitieteilijä ja semiootikko

Ferdinand de Saussuren työhön, mutta esittelen myös toisen semiotiikkaan merkittävästi vaikuttaneen filosofin – Charles Peircen. Valotan Saussuren vakiinnuttamia semiotiikan käsitteitä paradigma ja syntagma, joita sovellan elokuva-analyysiini. Lisäksi käyn lyhyesti läpi semioottisen elokuvatutkimuksen vaiheita, lähinnä elokuvateoreetikko Christian Metzin työhön keskittyen.

Viidennessä luvussa analysoin elokuvat ensin erikseen ja lopussa teen analyysistä yhteenvedon, jossa esittelen analyysini tulokset ja vertailen elokuvia. Postkolonialismi linkittyy tutkimukseeni analyysin yhteenvedossa, jossa aion pohtia, millaisia kolonialistisen vallan jäänteitä ja uuskolonialismin muotoja elokuvissa on havaittavissa. Lisäksi huomioni kohteena on elokuvissa esiintyvät orientalistiset ja oksidentalistiset käsitykset länsimaalaisuudesta. Kuudennessa eli viimeisessä luvussa kokoan yhteen tutkielman johtopäätökset. Kappaleessa pohdin dekolonisaation vaikutuksia, tekijän näkökulman merkitystä ja kolonisaation valtasuhteiden purkautumista kansanmurhan elokuvarepresentaatioissa.

## 2 Ruandan kansanmurha

### 2.1 Osaksi siirtomaavaltaa

Ruandan väestö on jakautunut kolmeen heimoon, jotka jakavat saman kielen ja kulttuurin. Suurimmat heimot ovat hutut ja tutsit, kun taas twa-heimoon kuuluu pieni vähemmistö, noin yksi prosentti kansalaisista. Ennen siirtomaavaltaa hutuja ja tutsuja erotti heidän harjoittamansa elinkeino: hutut olivat usein maanviljelijöitä ja tutsit taas karjankasvattajia. Heimoja erottaa kuitenkin ulkonäölliset seikat – pitkät ja hoikat tutsit erottuvat selkeästi maan muista heimoista. Ruandassa vallitsi tiukka sosiaalinen kontrolli ja keskittynyt poliittinen auktoriteetti jo ennen siirtomaavaltojen saapumista, johtuen maan pienestä koosta ja asutuksen keskittymisestä maan luonnonvaroiltaan rikkaaseen ja lämpötilaltaan suotuisaan keskiosaan. Tutsit olivat omineet itselleen viljelymaat ja hutujen tuli maksaa tutsuille niiden käyttöoikeudesta. Toisin sanoen, epätasa-arvo hutujen ja tutsien välillä vallitsi jo ennen siirtomaavaltojen saapumista, mutta vasta siirtomaa-aikana epätasa-arvo ja kahtiajako vahvistuivat merkittävästi. (Moghalu 2005, 10; Prunier 2005, 3, 4)

1880-luvulla Ruandakin joutui imperialististen suurvaltojen pelinappulaksi Saksan julistaessa maan osaksi omaa hallinto-alueettaan. Afrikan herruudesta taisteleva Iso-Britannia ei kuitenkaan hyväksynyt Saksan aikeita valloittaa Ruanda, vaan maan jakamisesta sovittiin Berliinin konferenssissa 1884, minkä seurauksena Saksa sai hallittavakseen suurimman osan Ruandaa ja Isolle-Britannialle jäi Ruandan luoteis-osat. Konferenssissa määriteltiin myös yksi kolonialismin tärkeimmistä tavoitteista: sivistävä tehtävä, jonka pohjana toimi valkoinen Eurooppa ja kristinusko. Eurooppalaiset viehättyivät tutsihin ulkonäköseikkojen vuoksi, sillä eurooppalaisten mukaan tutsit muistuttivat piirteiltään enemmän eurooppalaista kuin afrikkalaista. Eurooppalaiset tutkimusmatkailijat nimesivät tutsit kirjoituksissaan Ruandan ylempiarvoiseksi roduksi (superior race). Kirjoituksilla oli suuri vaikutus siihen, miten siirtomaavallat näkivät ruandalaisyhteiskunnan ja miten ruandalaiset myös itse näkivät itsensä yhteiskunnallisen hierarkian vahvistuessa. (Taylor 1999, 38, 39; Prunier 2005, 6-9)

Saksa hallitsi Ruandaa tutsien kautta aina ensimmäiseen maailmansotaan saakka, jonka jälkeen Belgia sai alueen hallittavakseen. Ruanda oli Belgian hallinnon alla kansainliiton mandaattimaa eli Belgia hallitsisi maata, kunnes se olisi valmis itsenäisyyteen. Heimojen

väliset suhteet eivät muuttuneet vallanvaihdosta huolimatta, vaan tutsien suosiminen jatkui samalla tavalla. Tutsieliitin asema ja oppi ylempiarvoisesta rodusta vahvistuivat katolisten koulujen valitessa oppilaikseen lähes poikkeuksetta vain tutseja. Henkilöllisyystodistuksiin merkittiin etninen tausta, maata johtavat hallintoviranomaiset olivat joku tutseja tai belgialaisia, ja Ruandan kuningas oli tutsi. Hutujen keskuudessa tutsien vastainen asenne kasvoi, myös vähempiosaisia ja poliittisen vallan ulkopuolella olevia yksilöitä kohtaan, koska heidät nähtiin osana ylempiarvoista rotua. Toisen maailmansotaan tultaessa hutujen kapina vallitsevaa tilannetta vastaan yltyi, minkä seurauksena katolinen kirkko alkoi vahvistaa suhteitaan hutuihin tutsieliitin sijaan. Katolinen kirkko pelkäsi menettävänsä otteensa tutsipappien määrän noustessa ohi belgialaispappien. Myös belgialaiset hallintoviranomaiset alkoivat kääntyä hutujen puoleen, sillä koulutettujen tutsien keskuudessa ajatukset itsenäisen Ruandan puolesta voimistuivat, ja pidemmällä aikavälillä enemmistön eli hutujen suosiminen nähtiin järkevämpänä. (Haapea 1998, 7; Taylor 1999, 41-43; Prunier 2005, 39)

## **2.2 Itsenäistymisestä vuoteen 1994**

Hutut ja tutsit aloittivat poliittisen järjestäytymisensä 1950-luvulla. Kaksi hutu-puoluetta, Parti du Mouvement et de l'Emancipation Hutu (PARMEHUTU) ja Association pour la Promotion Sociale de la Masse (APROSOMA), taistelivat sorretun hutuenemmistön puolesta. Tutsien perustama Union Nationale Rwandaise -puolue (UNAR) taas ajoi voimakkaasti itsenäistymistä siirtomaavallasta ja sai rahallista tukea kommunistivaltioilta, mikä erkaannutti tutsit belgialaisista entisestään. Maan poliittinen kenttä oli sekava ja räjähdysaltis. Hutu- ja tutsipuolueiden jäsenten välillä esiintyi väkivaltaisuuksia ja belgialaiset suosivat hutuja salliten tutseihin kohdistuneet kotipoltot, pidätykset ja väkivaltaisuuudet, joiden seurauksena tuhansia tutseja kuoli ja suuri osa pakeni naapurimaihin. Belgialaishallituksen aloitteesta Ruandassa järjestettiin kansanäänestys vuonna 1962 monarkian lakkauttamisesta, jonka seurauksena maan presidentiksi nousi ensi kertaa hutu: Grégoire Kayibanda. Samana vuonna Belgia taipui myös myöntämään Ruandalle itsenäistymisen. (Prunier 2005, 47-50, Taylor 1999, 44-45)

Presidentti Kayibandan hallinnon aika oli tutsien sorron aikaa, jolloin kymmenet tuhannet tutsit joutuivat maanpakoon. Pieni joukko maasta paenneita tutseja muodostivat



sissijoukon (*ininyenza*), jota hutut kutsuivat nimellä ”torakat”. *Ininyenzan* hyökkäykset olivat tuloksettomia, mutta presidentti sai niiden kautta suosiota pelotellen kansaa tutsikapinallisten halulla palata harjoittamaan hutuja sortavaa valtaansa. Vuonna 1973 presidentiksi nousi Juvénal Habyarimana, joka halusi edistää kansallista yhtenäisyyttä. Infrastruktuurin kehittäminen, nuorten työllistäminen ja sorron vähentäminen leimasivat Habyarimanan politiikkaa aina 1980-luvulle tultaessa, jolloin korruptio ja poliittisten vastustajien tukahduttaminen väkivalloin saivat vallan. Habyarimanan aikana maassa toimi vain yksi laillinen puolue: Mouvement républicain national pour la démocratie et le développement eli MRND, jonka jäseniä kaikkien ruandalaisten tuli olla. Maasta ajettut tutsipakolaiset olivat pitäneet yhtä yhdistysten ja kirjallisten julkaisujen kautta, ja vuonna 1987 perustettiin pakolaisten paluuta Ruandaan ajava poliittinen organisaatio Front Patriotique Ruandaise (FPR), joka oli valmis tarpeen vaatiessa aseelliseen konfliktiin. Organisaatio ei tehnyt eroa hutujen ja tutsien välillä ja sai kannatusta myös hutujen keskuudessa. (Prunier 2005, 67,73; Haapea 1998, 8, 9)

Lokakuussa vuonna 1990 FPR aloitti sisällissodan hyökkäämällä Ugandasta Ruandaan vaatien kansallista yhtenäisyyttä ja demokratiaa. Ruandan armeijaa tukivat sotilaallisesti entiset siirtomaavallat Belgia ja Ranska, jotka olivat sopineet useiden entisten siirtomaiden kanssa sotilaallisen avunantosopimuksen. Aluksi FPR menestyi hyvin yllätyselementtinsä turvin, mutta Ruandan armeija onnistui nopeasti pysäyttämään FPR:n eteneminen Ruandan pohjoisosaan ulkomaisen avun turvin. Pian FPR:n hyökkäyksen jälkeen koulutetut tutsit ja poliittista valtaa vastustaneet hutut – huolimatta siitä kannattivatko he FPR:n toimintaa – joutuivat pidätysten, pahoinpitelyjen ja murhien uhreiksi Habyarimanan hallinnon toimesta. Siviileihin kohdistuneiden hyökkäysten jälkeen Belgia vetäytyi avustamasta Habyarimanan hallintoa Ranskan jatkaessa yhä sotilaallista tukeaan. Vuonna 1992 MDRN-puolueen nuoret jäsenet muodostivat hutuhallinnon siunaaman sotilaallisen organisaation, (*interahamwe*), josta tuli myöhemmin keskeinen tutsien kansanmurhan toteuttaja. Toinen merkittävä kansanmurhan toimeenpanija oli äärihutujen radikalisoitunut ryhmä (*akazu*), joka otti käyttöön hutu power -aatteen iskulauseella ”kill the enemy Tutsi”. FPR oli vetäytynyt Pohjois-Ruandan vuoristoalueelle, josta se kävi sissisotaa hallitusta vastaan yli kahden vuoden ajan. Aselepo saatiin sovittua heinäkuussa 1992, mutta rauhanehdoista ei päästy sovintoon ja väkivaltaisuuDET jatkuivat neuvottelujen kestäessä seuraavaan vuoteen saakka. (Prunier 2005, 93-96, 109, 247; Haapea 1998, 10)

## 2.3 Kansanmurhan tapahtumat

Habayarimanan hallinto oli aloittanut suunnitelmat kansanmurhan toteuttamiseksi jo vuonna 1993. Hallitus tehosti armeijan aseistamista ja armeija alkoi kouluttaa *Interahamwen* jäsenistöä kuolemanpartioiksi, joiden tarkoituksena oli eliminoida poliittiset vastustajat, tutsit ja maltilliset hutut. Rauhanneuvottelut saatiin kuitenkin päätökseen vuonna 1993, vaikka erityisesti äärihutut vastustivat ehtoja, joiden mukaan Ruandan armeija ja FPR yhdistettäisiin, presidentin valtaoikeuksia leikattaisiin ja parlamentti saisi taas vastaavasti lisää valtaa. Vuoteen 1994 tultaessa ja poliittinen ilmapiiri oli jännittynyt molempien osapuolten kiihdyttäessä aseistamistaan. Presidentti Habayarimana oli vaikeassa välikädessä, mutta suostui lopulta rauhanehtojen toteuttamiseen vuonna 1994. Varsinaiset tapahtumat saivat alkunsa 6.päivä huhtikuuta vuonna 1994, kun presidenttiä pääkaupunki Kigaliin kuljettanut lentokone ammuttiin alas surmaten kaikki koneessa olleet. Koneen ampumisen toteuttajasta ei ole vielä täyttä varmuutta. Äärihutujen mukaan presidentin murhasi FPR, mikä kuitenkin on epätodennäköistä, sillä FPR oli tyytyväinen rauhanneuvottelujen tulokseen. Iskun epäiltiin kuitenkin todennäköisemmin olevan äärihutujen tai armeijan tekosia, jotta he voisivat toteuttaa suunnitelmat kansanmurhasta. Presidentin suosio oli laskenut äärihutujen keskuudessa rauhanehtojen toteuttamissuunnitelman myötä, ja iskuilla oli helppo lietsota vihaa tutseja kohtaan syyttämällä heitä murhasta. (Pottier&Brown 2002, 31; Wallis 2007, 79; Prunier 2005, 220)

Heti presidentin murhan jälkeen *Interahamwe* ja armeija pystyttivät tiesulkuja Kigaliin tarkistaakseen tiellä liikkuvien henkilöllisyyspaperit ja tappaakseen väärään ryhmään kuuluvat. Ensimmäiset surmaamiset olivat suunniteltuja: surmattujen joukossa oli ministereitä, vaikutusvaltaisia aktivisteja ja pappeja. Ruandan johtoon nousi radikaalihutuista koostuva väliaikainen hallitus. Maan talous oli sisällissodan jäljiltä surkeassa kunnossa, mikä edesauttoi hutujen radikalisoitumista enemmistön köyhyttyä. Tavallinen kansa tarttui aseisiin, sillä enemmistön kansasta muodostaneet köyhät hutut, olivat kateellisia monien tutsien onnistuttua pitää yllä hyvä sosiaalinen ja taloudellinen elintaso hutuhallinnosta huolimatta. Kansalaisille ei jätetty valinnanvaraa – joko olet joukkomurhan toteuttaja tai joudut sen uhriksi. Radiokanava RTML (Radio Télévision

Libre des Mille Collines) yllytti tappoihin provosoivilla lauseilla, kuten ”the graves are not yet quite full”, ja julkaisemalla tutsien ja maltillisten hutujen nimiä ja asuinpaikkoja. Partiot suorittivat teloituksia ja tutsinaisten raiskauksia käyden läpi pääkaupunkia talo talolta. Uhreiksi joutui myös sattumanvaraisesti, jos esimerkiksi puhui hyvin ranskaa tai oli hyvin pukeutunut. (Prunier 2005, 224, 231, 246).

Piileskely oli vaikeaa monesta syystä: pääkaupungissa nimilistoja oli kerätty jo ennen vuotta 1994 ja maaseudulla ihmiset taas tiesivät toisten etniset taustat entuudestaan. Luonnosta ei myöskään löytynyt sopivaa piilopaikkaa, sillä maisema Ruandassa on pääosin viljelysmaata ilman metsiä. Osa kirkoista onnistui toimimaan turvapaikkana, osa taas osoittautui surmanloukuksi. Monet tappamisia vastustaneet hutut auttoivat tutseja piiloutumaan oman henkensä uhalla, kuuluisimpana Paul Rusesabagina, joka onnistui pelastamaan hotellinsa turvin yli tuhannen paenneen hengen. FPR oli aloittanut sotatoimet hallitusta vastaan vain kaksi päivää presidentin murhan jälkeen ja onnistui heikentämään armeijaa katkaisemalla järjestelmällisesti kaikki sen varustautumiseen käyttämät reitit. Arviolta 100 päivää kestänyt kansanmurha sai päätöksensä 6. heinäkuuta 1994, kun FPR onnistui vihdoinkin kukistamaan armeijan ja valtaamaan pääkaupungin. Uhriluku kattoi noin 11 prosenttia koko väestöstä: arviolta 800 000 tutsia ja 20 000 maltillista hutua sai surmansa. Kansanmurhan jälkeen elossa olevia tutseja oli vain noin 130 000. Naapurimaihin lähteneiden hutupakolaisten määrä oli yli kaksi miljoonaa. (Prunier 2005, 265-267)

## **2.4 Ulkopuolisten rooli**

Kansainvälistä yhteisöä syytettiin Ruandan hylkäämisestä ja murhien sallimisesta. Kansanmurhan ensimmäisenä viikkona länsimaat lähettivät sotilasjoukot evakuoimaan kansalaisensa ja poistuivat sitten maasta. Monet valtionpäämiehet myönsivät myöhemmin, että kansainvälinen yhteisö teki virheitä ja epäonnistui estämään kansanmurhan. Erityisesti Ranska, Yhdysvallat ja Belgia joutuivat kritiikin kohteeksi. YK oli lähettänyt Ruandaan ranskalais- ja belgialaissotilaista koostuneet UNAMIR-joukot (United Nations Assistance Mission for Ruanda) alun perin valvomaan vuoden 1993 rauhansopimuksen toteutumista. Joukot eivät estäneet kansanmurhan tappamisia, koska heiltä puuttui valtuudet ja välineet puuttua asiaan. Joukkojen sama määräys oli huolehtia omien kansalaistensa, ranskalaisten

ja belgialaisten, turvallisuudesta ja evakuoinnista. Tilannetta pahensi YK:n päätös vähentää joukkojen määrää huhtikuussa 1994 lähes 90 prosentilla. Toki joukkojen merkitys oli vähäinen rajoittavan mandaatin vuoksi, mutta teon symbolinen viesti oli painava: kansainvälinen yhteisö ei välittänyt tappamisista, joten tappajat saivat jatkaa huoletta ilman väliintuloa. Belgia ei reagoinut Ruandan tapahtumiin, eikä halunnut olla missään tekemisissä YK-operaation kanssa sen jälkeen, kun belgialaissotilaita oli surmattu huhtikuun alussa heidän suojellessaan Ruandan tutsipääministeriä. (Prunier 2005, 234, 275)

Vuonna 1999 pääsihteeri Kofi Annanin aloitteesta perustettiin itsenäinen tutkimus, joka arvioi YK:n toimintaa Ruandan kansanmurhassa. Saman vuoden joulukuussa julkaistussa raportissa (S/1999/1257) todettiin YK:n pettäneen Ruandan kansan vuonna 1994. Turvallisuusneuvoston useimmat ei-pysyvät-jäsenet olivat yrittäneet ajaa voimakkaampaa reaktiota tapahtumiin, mutta yksimielisyyttä ei saavutettu muutamien pysyvien jäsenien vastustettua sotilaallista väliintuloa. Turvallisuusneuvoston pysyvät jäsenet ovat Yhdysvallat, Iso-Britannia, Ranska, Venäjä ja Kiina. Pääsihteeri oli lähettänyt 29.4. neuvostolle kirjeen, jossa hän pyysi harkitsemaan uudelleen päätöstä vähentää UNAMIR-joukkojen vahvuutta. Turvallisuusneuvoston vastaus kesti kuitenkin useita viikkoja ja vasta 17.5. neuvosto päätti kasvattaa joukkojen määrää. Neuvosto ei suostunut myöntämään aluksi Ruandan tapahtumia kansanmurhaksi, sillä se olisi velvoittanut YK:n puuttumaan tilanteeseen välittömästi. Pääsihteeri oli jo 4.5. kutsunut tapahtumia kansanmurhaksi televisiohaastattelussa. Turvallisuusneuvosto ei suinkaan ollut ainoa epäonnistuja, vaan raportissa nostettiin esiin myös UNAMIR -joukkojen, pääsihteerin, sihteeristön ja YK:n jäsenvaltioiden epäonnistumisen kansanmurhan estämisessä. Raportissa todettiin, että painavimmat syyt olla puuttumatta kansanmurhaan olivat Ruandan strategisen merkityksen puute ja Yhdysvaltojen epäonnistuminen Somaliassa vuonna 1993. (Turvallisuusneuvoston raportti S/1999/1257, 37, 38, 41, 44, 51)

Yhdysvallat ei halunnut puuttua Ruandan tapahtumiin, koska vuonna 1993 se oli epäonnistunut pyrkimyksissään lopettaa Somalian sisällissota. Yhdysvallat ei myöskään nähnyt strategista hyötyä puuttua Ruandan tilanteeseen. YK pyysi Yhdysvaltoja häiritsemään RTLM:n lähetystä, koska vain sillä olisi radioaaltojen häiritsemiseen

tarvittavat välineet, mutta yhdysvaltalaishallinto kieltäytyi vedoten kansallisen radion tukkimisen loukkaavan ruandalaisten oikeuksia. Todellisuudessa kyse oli liian suurista kustannuksista. Yhdysvaltojen mukaan Ruandassa ei ollut tapahtumassa varsinaista kansanmurhaa, vaan kansanmurhaan viittaavia tekoja, millä se perusteli ratkaisuaan olla puuttumatta tapahtumiin. Maan hallinto kielsi viranomaisia käyttämästä sanaa ”kansanmurha” Ruandan tapahtumista. Jälkeenpäin presidentti Bill Clintonin hallitus myönsi virheensä ja pyysi anteeksi. (Prunier 2005, 274, Moghalu 2005, 19, 20; The National Security Archive: The US and the genocide in Rwanda 1994)

Ranskan rooli Ruandan tapahtumissa joutui kovimman arvostelun kohteeksi. Ranska oli ollut Habyarimanan hallinnon merkittävin poliittinen ja taloudellinen tukija, mutta veti lähes kaikki joukkonsa pois ja evakuoiti ranskalaiset siviilit maasta verilöylyn alkaessa. Ranskalle olisi ollut noloa kääntyä sellaista hallintoa vastaan, jota se oli tukenut jo kolmen vuoden ajan. Erityisen kiusallista Ranskalle oli se, että ranskalaisjoukot olivat aseistaneet Ruandan armeijaa kansanmurhan aikanakin. Vaikka Ranska oli ensimmäinen valtio, joka kutsui Ruandan tapahtumia kansanmurhaksi, se kuitenkin nimesi virheellisesti syylliseksi *Interahamwen* lisäksi myös FPR:n. Kesäkuussa 1994 Ranska ilmoitti yllättäen aikomuksistaan sotilaalliseen väliintuloon kansanmurhan lopettamiseksi. *Opération Turquoise* -nimeä kantaneen sotilasoperaation tarkoituksena oli humanitaarisen avunanto, joka toteutettiin perustamalla turva-alue Ruandan lounaisosaan. Ranskalaisten tulo sai aikaan innostusta *Interahamwen* ja hallituksen keskuudessa, kun taas FPR vastusti joukkojen saapumista epäillen ranskalaisten tulleen estämään sen sotatoimet hallitusta vastaan. Vaikka *Opération Turquoise* onnistui pelastamaan muutamia tuhansia tutseja, sitä ei pidetty humanitaarisena operaationa, sillä ruandalaistodistajien mukaan ranskalaisjoukot päästivät *Interahamwen* alueelle ja antoivat heidän viedä pakolaisia mukanaan. Vuonna 2006 joukko leirin uhreja nosti syytteen ranskalaisjoukkoja vastaan avunannosta kansanmurhaan. Todistajina ranskalaisjoukkoja vastaan kuultiin myös *Interahamwen* jäsenistöä. Syytettä ei kuitenkaan viety kansainväliseen tuomioistuimeen saakka. (Wallis 2007, 79-82, 109, 115, 123, 140; Prunier 2005, 293; BBC news 2006)

## 3 Postkoloniaalinen tutkimus

### 3.1 Teorian esittely

”Jälkikolonialismi on yhteiskuntaa kriittisesti tarkasteleva teoria, joka kuvaa ennen kaikkea niitä vaikutuksia, joita eurooppalaisella kolonialismilla on ollut ja yhä on maailman eri kansojen taloudelliselle, kulttuuriselle, sosiaaliselle ja psyykkiselle elämälle niin entisissä siirtomaissa ja siirtomaavalloissa kuin muissakin maailman osissa.” (Kuortti & Lehtonen & Löytty 2007, 12)

Jotta voidaan ymmärtää termi postkoloniaalinen, on hyvä havainnollistaa historiallista taustaa käymällä läpi lyhyesti kolonialismin vaiheita. Kolonialismi sai alkunsa Amerikoiden löytymisestä vuonna 1492, jonka jälkeen maailmaa alettiin jakaa siirtomaihin ja niitä hallitseviin siirtomaavaltoihin (Shohat & Stam 1994, 15). Afrikan tapauksessa Euroopan maiden kontrolli maanosassa alkoi todella vasta 1800-luvun lopulla, kun Iso-Britannia, Portugali, Espanja, Saksa, Belgia, Ranska ja Italia jakoivat systemaattisesti Afrikan viiteenkymmeneen neljään alueeseen, joiden pohjalta myöhemmin muodostettiin kansallisvaltiot (Birmingham, 1995, 1). Robert Young (2001, 24) kirjoittaa kolonialismissa olleen kyse etupäässä kaupankäynnistä ja taloudellisesta hyväksikäytöstä, mutta sivuvaikutuksena toteutui myös länsimaisten kulttuuristen arvojen vienti.

David Birmingham (1995) tuo esiin erityisesti neljä tapaa, jolla eurooppalaiset vaikutukset olivat havaittavissa Afrikassa vielä virallisen kolonialismin päättymisen jälkeen. Ensinnäkin, alun perin Euroopan maiden 1800-luvun lopulla tekemät maantieteelliset jaot pysyivät lähes täysin ennallaan Afrikan maiden itsenäistyessä toisen maailmansodan jälkeen. Toiseksi, eurooppalaisella kulttuurilla oli pysyvät vaikutukset maanosassa, kun vielä itsenäistymisen jälkeen eurooppalaiskielet säilyttivät asemansa virallisina kielinä, opetuksessa käytettiin yhä eurooppalaisia opetuskirjoja ja kristinuskon vaikutus pysyi vahvana. Kulttuuristen vaikutusten lisäksi taloudelliset vaikutukset, kuten rahatalouden ja kaupan kontrolli, olivat huomattavia. Birminghamin mukaan merkittävin uuskolonialistinen vaikutus oli kuitenkin sotilaallinen. Alueiden kontrollia ylläpidettiin asetuonnin, koulutuksen ja suoran sotilaallisen väliintulon avulla. (Birmingham 1995, 5, 6)

Kolonisaatio päättyi toisen maailmansodan jälkeen Youngin (2001, 44) mukaan kolmen syyn johdosta: vastustus siirtokunnista yltyi ja sitä tuki sodan jälkeen myös Neuvostoliitto

ja Kiina, sodan runtelemat Euroopan valtiot olivat kykenemättömiä ylläpitämään kallista järjestelmää ja Yhdysvallat painosti luopumaan systeemistä, koska koloniaaliset kauppasulut toimivat hidasteina sen omalle kaupankäynnille. Odd Westadin (2005, 396) näkemyksen mukaan kylmä sota oli kolonialismin jatkamista toisin keinoin: suurvaltojen kolmannen maailman dominointia ja kontrollia ohjasivat ideologiset perusteet. Koloniaalisen järjestelmän tilalle tuli hienovaraisempi ja epäsuorempi versio, jota kutsutaan postkoloniaaliseksi aikakaudeksi. Termi postkolonialismi viittaa suoran hallinnon päättymiseen, muttei taloudellisten ja poliittisten valtasuhteiden päättymiseen. Taloudellisia riippuvuussuhteita kuvaavat Afrikan runsaat luonnonvarat, kuten kaakao, kahvi ja timantit, joiden markkinat ovat kuitenkin keskittyneet länsimaisiin metropoleihin ja niitä hallitaan Lontoosta ja New Yorkista käsin. Postkoloniaaliset valtiot ovat yhä enemmän tai vähemmän riippuvaisia entisistä isännistään. Postkoloniaalinen kirjallisuus ja teoria ovat syntyneet kritisoimaan niitä olettamuksia ja rakenteita, joihin kolonialismi perustuu. Postkolonialismin juuret ovat siis kolonialismin vastustuksessa, joka mahdollisti niiden poliittisten rakenteiden haastamisen, joihin dominointi pohjautui. (Young 2001, 45, 60)

Termi postkoloniaalinen on saanut osakseen runsaasti kritiikkiä, post -liitteen viitatessa kolonialismin olevan ohitse. Ensinnäkin, siirtomaat saavuttivat itsenäisyytensä hyvin eri aikoihin, joten on vaikea määritellä mistä postkoloniaalinen teoria alkaa. Toiseksi, kaikki siirtomaat eivät ole vieläkaan itsenäistyneet. Kolmanneksi, termin osuvampi nimi olisi uuskolonialismi tai neokolonialismi; joka kuvaisi paremmin kolonialismin muotoa, jossa suora sotilaallinen ja poliittinen kontrolli on väistynyt epäsuoremman ja enimmäkseen taloudellisen kontrollin tieltä. Uuskolonialismin muotoja ovat, esimerkiksi YK:n turvallisuusneuvoston viisi pysyvää jäsenvaltiota veto-oikeuksineen, IMF:n ja Maailmanpankin valta lainaehtojen sanelussa sekä länsimaalaisten uutistoimistojen ylivoimainen enemmistö (Reuters, AFP, Associated Press) sisältöjen tuottajina eri medioihin. Anne McClintock (1994, 292) kritisoi postkolonialismin olevan kapea termi, joka supistaa historian yhteen Eurooppa-keskeiseen ajanjaksoon. Muut kulttuurit ovat sidoksissa eurokeskeisyyteen, kun niiden historia määritellään ennen ja jälkeen kolonialismin. McClintockin mukaan postkolonialismi tuottaa uudelleen jaon kehittyneisiin ja alikehittyneisiin valtioihin kategorisoimalla maailman kolonoihin ja postkolonoihin, vaikka sen tavoitteena on kahtiajakojen purkaminen. (Shohat & Stam 1994, 17).

Postkoloniaalinen tai jälkikoloniaalinen teoria alkoi muotoutua 1970-luvulla mm. Aimé Césairen, Edward Saidin ja Franz Fanonin töiden myötä, mutta saavutti vakituisen aseman akateemisen tutkimuksen piirissä vasta 1990-luvulla (Kuortti ym. 2007, 14). Postkolonialismi ei ole teoria sen varsinaisessa merkityksessä, sillä ei ole olemassa tiettyä metodologia, jota postkoloniaalisessa tutkimuksessa tulisi noudattaa. Sen sijaan, tietyt jaetut poliittiset käsitykset ja tietyt sosiaaliset ja kulttuuriset tavoitteet muodostavat yleisten teorioiden ja näkemysten joukon (Young, 2001, 64). McClintock (1994, 289) korostaa, että postkolonialismi ei ole yhtenäinen kategoria edes yksittäisen yhteiskunnan sisällä, vaan enemmänkin jatkuvasti muutoksessa oleva rakenne. Olennaista postkoloniaalisen teorian perinteessä Jenni Ramonen (2011, 4) mukaan on jatkuva kysymysten esittäminen, jotta voidaan kyseenalaistaa yleistykset ja yksinkertaisuudet sekä huomioitava vaihtoehtoiset näkemykset, esimerkiksi historiallisten tapahtumien kulkua tai postkoloniaalisen kansalaisen identiteettiä tutkittaessa. Youngin (2001) mukaan postkolonialismi ei vain esittele kritisoivasti alueita ja käytäntöjä, joissa postkoloniaalista dominointia esiintyy, vaan pyrkii voittamaan taloudellisen, poliittisen ja kulttuurisen dominoinnin järjestelmän. Postkoloniaali on siis käsitteenä dialektinen, se pyrkii paljastamaan sekä historialliset faktat että uudenlaiset poliittisen vastustuksen suuntaukset: “It attacks the status quo of hegemonic economic imperialism, and the history of colonialism and imperialism, but also signals an activist engagement with positive political position and new forms of political identity...”(Young 2001, 58).

Postkoloniaalisen teorian merkittävimpiin ajattelijoihin luetaan mm. Edward Said, Gayatri Spivak ja Homi Bhabha. Saidin teos *Orientalism*, jossa hän tarkastelee länsimaisia käsityksiä orientista eli idästä ja kritisoi avoimesti imperialismiin kytkeytynyttä eurokeskeistä näkemystä idästä ja sen asukkaista, on postkoloniaalisen teorian avaintekstejä. Gayatri Spivak kritisoiti erityisesti siirtomaavaltojen harjoittamaa sivistystehtävää, jotka rakennettiin kirjallisuudessa. Spivak edustaa postkoloniaalista feminisimiä ja on keskittynyt tuomaan esiin kolmannen maailman alistettujen naisten asemaa. Homi Bhabha on kehittänyt postkoloniaaliselle teorialle keskeisiä käsitteitä, kuten *jäljittely* (mimicry), jolla Bhabha kuvaa siirtomaaisännän ja siirtomaan suhteita: siirtomaavalta tarvitsee välittäjää, joiden kautta se voi osoittaa valtansa. Toisaalta ajan myötä välittäjistä alkaa tulla liian samanlaisia siirtomaavalloittajien kanssa, mikä murentaa siirtomaaisännän ideologiaa ylivertaisuudesta. (Kuortti ym. 2007, 17, 19).



### 3.2 Orientalismi

Teoksessaan *Orientalism*, Said tarkastelee länsimaisia käsityksiä orientista eli idästä ja sen asukkaista. Saidin mukaan orientalismin kietoutui tiiviisti imperialismiin ja oli näin lännen tapa hallita itää: ”Orientalism is more particularly valuable as a sign of the European-Atlantic power over the Orient than it is a veridic discourse about the Orient” (Said 1991, 6). Orientalismi oikeutti kolonialistisen alistamisen kuvaamalla idän asukkaiden tapoja outoina, uskomuksia väärinä ja moraalikäsitteiksi kieroutuneina. Orientin eli idän avulla Eurooppa tai länsi on määritellyt itsensä sen vastakuvaksi ja vahvistanut näin omaa identiteettiään. Said määrittelee orientalismin myös erityisenä itää käsittelevänä instituutiona:

”...Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient – dealing with it by making statements about it, authorizing views of it, describing it, by teaching it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient.” (1991, 3)

1700-lvulta lähtien eurooppalaiset kirjailijat, kolonialistit ja filosofit ovat aktiivisesti luoneet ideologiaa eksoottisesta ja salaperäisestä idästä, jota hallitsi sivistyneempi, moraalisesti oikeaoppisempi ja yhteiskuntarakenteeltaan kehittyneempi länsi. Said tarkastelee kirjoituksia, jotka hänen mukaansa ovat edesauttaneet näkemystä idän toiseudesta. Näihin kirjoittajiin lukeutuvat mm. Henry Kissinger, Napoleon, Arthur James Balfour, Dante ja Rudyard Kipling.

Said hyödyntää Michel Foucaultin käsityksiä diskurssista sekä vallan ja tiedon välisestä suhteesta määritellesään orientalismin. Saidin mukaan orientalismin on välttämättä tarkasteltava diskurssina, jotta voidaan ymmärtää tapa, jolla eurooppalainen kulttuuri onnistui poliittisesti, ideologisesti, tieteellisesti ja sotilaallisesti hallitsemaan ja tuottamaan idän. Foucaultin mukaan diskurssi, tieto ja valta ovat toisiinsa kietoutuneita. Tekstit, jotka sisältävät tietoa jostain todellisuudesta – Saidin esimerkissä lännen kirjoittamat tekstit idästä – voivat luoda tiedon lisäksi sen todellisuuden jota ne kuvailevat. Diskurssit ovat käytäntöjä, jotka järjestelmällisesti muovaavat kohteitaan. Diskursseihin taas liittyy valta, koska ne määrittelevät mitä ja miten tietyistä asioista puhutaan ja mistä asioista voidaan puhua. Saidin mukaan orientalismin on siis lännen harjoittamaa diskursiivista valtaa, joka

muovaa esityksiä ja näkemyksiä idästä. (Said 1991, 3, 94)

Havainnollistaakseni Saidin käsitystä lännen tuottamasta orientalistisesta tekstistä, esittelen muutaman hänen mainitseman esimerkin. Englantilainen valtiomies Arthur James Balfour perusteli puheissaan Iso-Britannian Egyptin valloitusta englantilaisten ylivoimaisella egyptiläisen sivilisaation tuntemuksella. Balfourin mukaan tieto tuo vallan, jota Said kuvaa seuraavasti: ”To have such knowledge of such a thing is to dominate it, to have authority over it.” (Said 1991, 32). Danten *Jumalainen näytelmä* -runokokoelmassa (*La divina commedia*) on runsaasti kriittisiä viittauksia islamiin. Dante tuomitsee muslimit helvettiin vain siitä syystä, että he eivät ole kristittyjä. Saidin mukaan Danten runot ovat vain yksi esimerkki tavasta, jolla länsi loi kuvan mystisestä, uhkaavasta ja moraalisesti vääräoppisesta islamista. Kirjailija ja runoilija Rudyard Kipling käsitteli teksteissään valkoisen miehen ylemmyyttä, jolla tämä oikeutti kolonialismin. Valkoisena miehenä olemisen koloniassa tarkoitti tiettyjen vain valkoiselle miehelle ominaisten puhetaiposten, ajatusmaailman, eleiden ja käytösten mukaista olemista. (Said 1991, 32, 69, 226, 227)

Saidin *Orientalism* on ylistyksistään huolimatta saanut osakseen myös valtavasti kritiikkiä. Moore-Gilbert, Stanton ja Maley (1997) ovat jakaneet *Orientalismia* koskevaan kritiikkiin kahteen pääsuuntaukseen teoksessaan *Postcolonial Criticism*. Ensimmäinen suuntaus keskittyy Saidin metodin epäjohton mukaisuksiin. Said seuraa Foucaultin näkemystä määriteltäessä orientalismin diskurssina. Tämä johtaa epäselvyyksiin siitä, onko orientalismin imperialismin syy vai seuraus. Lisäksi jää hämärän peittoon, voidaanko orientalismin nähdä väärinä käsityksinä idästä, mikäli todellisuus itsessään on diskurssin luoma. Toinen kritiikin suuntaus koskee Saidin esityksiä orientalismin. Kirjoittajat kritisoivat Saidin väitettä kaiken länsimaisen diskurssin idästä määräytyvän viime kädeltä halusta dominoida idän alueita. Saidin mukaan positiivisetkin kuvaukset ovat tarkoitettu vain kontrollon vahvistamiseen. Said on epäjohton mukainen myöntäessään ”hyvien” orientalistien olemassaolon, jotka haastavat pyrkimyksen dominointiin, kun taas toisaalta hän toteaa vastustuksen dominoivan alueen sisältä olevan mahdotonta. (Moore-Gilbert ym. 1997, 23-25)

Esittelen lyhyesti Saidin (1994) ajatuksia teoksessa *Culture and Imperialism*, jossa hän keskittyy kuvaamaan kulttuurin ja imperialismin välisiä suhteita. Said käsittelee erityisesti

englantilaisten romaanien vaikutusta kolonialismiin ja imperialismiin, mutta mukana on myös esimerkkejä ranskalaisesta ja yhdysvaltalaisesta kulttuurista. Saidin (1994, 282) mukaan Yhdysvallat on jatkanut Iso-Britannian ja Ranskan aloittamaa imperialistista vaikutusta kulttuuristen käytäntöjen kautta. Said käyttää esimerkkeinään lähinnä romaanikirjailijoita, kuten Jane Austen, Joseph Conrad ja Charles Dickens, mutta huomio myös toisenlaiset kulttuurintuotokset, kuten tv-dokumentit ja oopperat. *Culture and Imperialism* tarjoaa tutkimustani tukevia ajatuksia pohjoisamerikkalaisen ja eurooppalaisen kulttuurin ylivallasta tuotosten sisältöjen määrittäjinä. Teoksessa tunnustetaan ne globaalit voimat, kuten YK (turvallisuusneuvosto), Nato, Yhdysvallat, kristillinen kirkko ja länsimaiset mediat, jotka ylläpitävät vanhoja kolonisoijan ja kolonisoidun välisiä valtasuhteita. Nämä globaalit voimat ovat läsnä tutkimissa elokuvissa. (Said 1994, 199, 287, 292)

Said (1994, 9) erottaa kolonialismin ja imperialismiin toisistaan seuraavalla tavalla: ”...imperialism means the practice, the theory, and the attitudes of a dominating metropolitan center ruling a distant territory; colonialism, which is almost always a consequence of imperialism, is the implanting of settlements on distant territory”. Said toteaa suoran kolonialismin suurilta osin päättyneen, mutta näkee imperialismiin vaikuttavan yhä kulttuuristen, poliittisten, taloudellisten ja sosiaalisten käytäntöjen kautta. Said kritisoi Yhdysvaltojen ottamaa roolia maailmanlaajuisena järjestyksen ylläpitäjänä ja epäoikeudenmukaisuuksien korjaajana. Hänen mukaansa Yhdysvaltojen toiminta on imperialismia, jonka tarkoituksena on vain omien poliittisten ja taloudellisten intressien suojeleminen. Said korostaa varsinkin yhdysvaltalaismedian suurta valtaa uutisten säätelijöinä, tuottajina ja jakajina. (Said 1994, 199, 292).

Moore-Gilbert, Stanton ja Maley (1997) arvioivat Saidin *Culture and Imperialism* -teoksessa positiivisena monipuolisempien esimerkkien käytön kulttuurituotoksissa, mukaan lukien esimerkit populaarikulttuurista. Lisäksi Said ottaa huomioon *Orientalism* -teosta paremmin myös antikolonialistiset ja postkolonialistiset tuotokset. Ongelmana kirjoittajat näkevät kuitenkin yhä tutun yksinkertaistavan näkemyksen, jonka mukaan kaikkeen länsimaiseen kulttuurintuotantoon vaikuttaa imperialismi. (Moore-Gilbert ym. 1997, 25, 26)

### 3.3 Oksidentalismi

*Occidentalism: Images of the West* on James Carrierin (1995) kokoama akateemisista teksteistä muodostuva teos, jossa käsitellään länsimaisen identiteetin kuvaamista niin ulkopuolisten kuin länsimaalaisten toimesta. Carrier korostaa, että orientin tai oksidentin määrittely on kontekstista riippuvaista ja voidaan luonnehtia vain suhteessa toinen toiseensa: ”...orient and occident generate each other dialectically” (Carrier 1995, 26). Kun kuvaamme itää, saatamme saada käsityksen, että kyseessä on konkreettinen ja todellinen alue maapallolla, mutta todellisuudessa itä saa merkityksensä toisen termin, lännen, kontekstissa. Emme voi siis määrittellä itseämme, jos emme määrittele toista. Carrierin mukaan ei ole merkityksellistä kuvaammeko idän asukkaat villeinä tai sivistyneinä, vaan olennaisempaa on, että kuvatessamme itää puhumme keskenämme itsestämme. Carrier huomioi myös oksidentalismien ja orientalismin poliittisen aspektin. Ryhmien erot havainnollistetaan prosessissa, jossa poliittiset suhteet sekä ryhmien sisällä että niiden välillä vaikuttavat kuvattavien ominaisuuksien rakentumiseen ja tulkintaan. Poliitiikan epävarmuus ja ennustamattomuus muokkaavat niin tavallisten ihmisten kuin akateemikkojenkin käsityksiä orientalismista ja oksidentalismista. Lamont Lindstrom jatkaa Carrierin linjaa toteamalla: ”Orientalism produces the Orient but also reveals and is a commentary on Occidental institutions, styles, and interests” (Lindstrom 1995, 33). Orientalistinen diskurssi tarjoaa siis selostuksen myös oksidentalismista. Hänen mukaansa orientalismin ja oksidentalismien määrittely on paljon monimuotoisempaa kuin perinteinen dualismi antaa ymmärtää. Lamont kritisoi orientalistia diskurssia lupauksesta kuvata toista, vaikka todellisuudessa se kertoo enemmän tarinoita itsestä. (Carrier 1995, 3, 8; Lindstrom, 1995, 35, 54, 55).

Jane Nadel-Klein (1995) on keskittynyt Euroopan sisällä tapahtuvaan tiettyihin Euroopan maaseutuna pidettyihin alueisiin, kuten Itä-Eurooppaan tai Irlantiin, kohdistuvaan oksidentalismiin:

”Eastern Europe is by no means the only region of Europe to have provided a site for Western beliefs in the existence of primitive, backward, or autochthonous others subsisting in the margins of 'home' and threatening the achievements of Western civilization from within.” (Nadel-Klein 1995, 110)

Tämänkaltaisessa oksidentalismissa vaikuttaa idea, jonka mukaan maalla elävien

elämäntapa on vanhanaikaista ja nykypäivän modernista kehityksestä jälkeenjäänyttä. Nadel-Klein käyttää oksidentalismista termiä kulttuurinen anakronismi, jota hän pitää merkittävänä elementtinä lännen kulttuurisessa rakentumisessa. Vaikka maanviljelijöihin, kalastajiin ja muihin maalla asuviin ihmisiin kohdistuvat kuvaukset saattavat olla myös positiivisia luodessaan romanttisen käsityksen maalaiselämästä, kuvaukset kieltävät kuitenkin samanaikaisuuden ja -arvoisuuden maaseudun kyläläisten ja urbaanin kaupunkisivilisaation välillä. Näiltä alueilta estetään pääsy osaksi länttä eikä tunnusteta niiden aktiivista roolia modernissa yhteiskunnassa. Nadel-Kleinin mukaan lännen merkitys on kahtiajakoinen: länsi on maantieteellisesti laaja ja monipuolinen alue, mutta käsitteellisesti moderniuteen sitoutunut, joka jättää pois maaseudulla asuvat. Länsimaalainen on kosmopoliitti, jonka ajatusmaailma ja elämäntapa ovat paikallisista tavoista ja yhteenkuuluvuudesta riippumattomia. Paikallisyhteisöön kuuluvien tavat nähdään eläimellisinä ja arvot vanhanaikaisina. (Nadel-Klein 1995, 110, 111)

Meltem Ahiska (2003) korostaa, että oksidentalismi merkitsee enemmän kuin pelkkää länsimaisuuden kuvausta, se on myös idän pyrkimystä välittää kuvaa itsestään. Ahiska toteaa, että tavallisesti länsi on määritetty joko positiivisen tai negatiivisen näkemyksen kautta: "The West has either been celebrated as a "model" to be followed or exorcised as a threat to "indigenous" national values"(Ahiska 2003, 353). Oksidentalismi sisältää ne käytännöt ja näkemykset, joilla kuviteltu idea lännestä luodaan lännen ulkopuolella. Ahiskan mukaan toiseutta ei oksidentalismissa esitetä kuitenkaan vain länsimaalaisen toimijan kautta, kuten orientalismin asian ilmaisee, vaan oksidentalismissa idän asukas määrittelee myös itsensä. Oksidentalismi tarjoaa siis ei-länsimaalaiselle kaksi ulottuvuutta: sen avulla pyritään kuvaamaan länttä ja lisäksi luomaan kuva, joka lännelle välittyy idästä. Ahiskan mukaan idälle tuli lännen vallan ja alueellisen kasvun myötä tarve luoda identiteettinsä suhteessa länteen. Idän oli tehtävä selkeä rajaus itsensä ja toisen välillä selkeyttääkseen ja vahvistaakseen omaa identiteettiään. Oksidentalismi ottaa huomioon myös toiseuden positiiviset aspektit sen sijaan, että omaksuisi negatiiviset määritelmät toiseudesta, jotka ovat keskeisiä orientalismissa. (Ahiska 2003, 365, 366)

Wang Ning (1997) toteaa edellä mainittujen akateemikkojen tapaan, että oksidentalismi on paljon monimutkaisempi käsite kuin pelkkä vastakohta orientalismille, vaikka tämä määritelmä on alkanut jo vakiintua yleisenä käsityksenä. Vaikka oksidentalismi ei ole

itsenäinen tieteenala samalla tavalla kuin orientalismi, Ning näkee oksidentalismilla olevan kiistaton sosiaalinen vaikutus lännen ja idän välisessä kulttuurisessa ja akateemisessa kanssakäymisessä. Ningin mukaan oksidentalismia esiintyy hyvin erilaisissa muodoissa eri puolella maailmaa, esimerkiksi islamilaisen kulttuurin hallitsemassa Lähi-idässä on syntynyt voimakas, erityisesti Yhdysvaltoihin kohdistuva, länsimaalaisuuden vastustaminen. Japanissa oksidentalismilla on ollut dekolonisoiva taipumus ja tavoite määrittää uudelleen japanilainen kulttuuri, koska Japani on ollut historiansa aika sekä Kiinan että lännen vaikutuksen alaisena. Ning ei tarjoa täsmällistä määritelmää oksidentalismista, vaan korostaa käsitteen hajanaisuutta ja useita merkityksiä. Hänen mukaansa oksidentalismi on ajattelumalli, ideologinen voima tai diskurssi joka vastustaa ja haastaa lännen vallan. (Ning 1997, 62, 63, 65)

### **3.3.1 Kuvauksia länsimaalaisuudesta**

Alaistar Bonnettin (2004) mukaan nykypäiväisen länsimaisuuden idean ovat synnyttäneet kolme tapahtumaa: vuoden 1917 Lokakuun vallankumous, koloniaalisen vallan menetys ja Yhdysvaltojen nousu supervallaksi. Lokakuun vallankumouksen alullepanijat, bolševikit, loivat idean lännestä poliittisesti tunnistettavissa olevana kokonaisuutena: länsi määriteltiin ei-kommunistisena ja ei-neuvostoliittolaisena. Venäjällä kuvattiin länttä myös positiivisin ominaisuuksin, kuten sanoin avoin yhteiskunta, kehitys ja toimiva demokratia. Negatiiviset kuvaukset - kuten materialismi, korruptio, ahneus ja rasismi – kuitenkin yleistyivät, kun venäläisten pettymykseksi sosialistinen vallankumous ei levinnytkaan länteen. Yhdysvaltojen nousu suurimmaksi taloudeksi toisen maailmansodan jälkeen edesauttoi länsimaisuuden käsityksen linkittymistä liberaalin demokratian malliin, joka yhdistää vapaan markkinatalouden ja demokraattiset instituutiot. Globaalit tunnusmerkit, kuten McDonald'sin ja Applen logot, muistuttavat amerikkalaisen talouspolitiikan ja kulttuurin menestyksestä. Käsite lännestä on kaventunut ja sitoutunut voimakkaasti kapitalismiin. Entisten kolonioiden itsenäistyessä, lännen auktoriteetti ja valta alkoivat olla kyseenalaistuksen kohteena. Aasian valtiot ryhtyivät omaksumaan lännestä vain parhaimpina pitämiään ominaisuuksia. Talouskasvun ja elintason nousun siivittäjä ei halunnut ottaa oppia länsimaisesta yksilöä ja vapautta korostavasta yhteiskuntamallista, jota se piti lännen laskusuuntauksen syynä. Kehityssuunnassa nähtiin muutos: länsi ei pysynyt enää idän mukana. Tiivistetysti voidaan sanoa, että lännellä on pitkä perinne

kehityksen ja taloudellisen menetyksen veturina, mutta kyseenalaistaminen ja lännen menestyksen hyödyntäminen ovat nousseet ihailun rinnalle. (Bonnett 2004, 25, 40, 53, 124).

Lännen ulkopuolelta lähtöisin olevat oksidentalitiset kuvaukset eivät suinkaan aina ole negatiivisia, kuten edellä mainittu esimerkki osoitti. Bonnett (2004, 79) käsittelee Japanissa omaksuttua vastausta lännen valtaan eli hyödyntämistä, mikä on havaittavissa erityisesti Fukuzawa Yukichin positiivissa kirjoituksissa länsimaisuudesta. Japani otti omakseen lännen hyvät ominaisuudet, kuten teknologian, ja päätti tehdä yhteistyötä lännen kanssa, jotta voisi olla osana kehitystä. Japani halusi erottua naapureistaan, joita se piti takapajuisina verrattuna edistykselliseen ja sivistyneeseen länteen. Suurin osa lännen ulkopuolelta tulevista länsimaisuuteen liittyvistä kuvauksista on kuitenkin negatiivisia. Aasiassa on pitkä perinne kirjoituksissa raa'asta ja ahneesta länsimaalaisesta, jota leimaa hengellisyyden puuttuminen. Sen sijaan, aasialainen nähtiin kovasti työtä tekevänä ja perhettä arvostavana yksilönä. (Bonnett 2004, 82)

*Occidentalism: a short history of anti-westernism* on Ian Buruman ja Avishai Margalit (2005) katsaus länteen kohdistuvaan kritiikkiin. Kirjoittajien kuvauksia länsimaalaisista leimaa selkeä negatiivisuus. Tyypillisiä länsimaiseen yhteiskuntaan kohdistuvia syytöksiä ovat mm. materialistinen yhteiskunta, kapitalismin ylivalta, hengellisyyden puuttuminen, juurettomuus ja luovuuden tuhoaminen. Suurelle osalle maailmaa länsi merkitsi kolonialismia vielä toisen maailmansodan aikana ja joillekin se merkitsee sitä yhä. (Buruma & Margalit 2005, 3). Kirjoittajat kiteyttävät oksidentalismia määritelmän seuraavanlaisesti: ”The dehumanizing picture of the West painted by its enemies is what we have called Occidentalism.” (Buruma & Margalit 2005, 5). Teoksessa korostetaan, että oksidentalismi ei ole sama kuin anti-amerikanismi, vaikka amerikanvastaiset ajatukset ovatkin merkittävässä roolissa näkemyksissä lännestä. Buruma ja Margalit eivät määrittele oksidentalismia kronologisesti historiallisten tapahtumien mukaan, vaan identifioivat neljä erityistä oksidentalismia suuntausta, joita voidaan nähdä kaikilla ajanjaksoilla. Näissä neljässä suuntauksessa viha ja kritiikki kohdistuvat länsimaista kaupunkia, vakiintunutta keskiluokkaa, ajatusmaailmaa ja pakanallisuutta kohtaan. (Buruma & Margalit 2005, 7-8)

Ensimmäisen oksidentalismia suuntauksen mukaan kaupunki nähdään länsimaalaisuuden

kritiikin perinteessä synnin kehtona. Kaupungissa naisten seksuaalisuus on vapautunutta ja näkyvillä. Kaupunki on kaupankäynnin keskus, jossa kaikki asiat ja ihmiset ovat kaupan. Kaupunki on synnyinsija modernille kapitalismille, joka uhkaa perinteitä ja hengellisyyttä. Lännen metropolit ovat siis vihan kohteita, koska ne mielletään sieluttomina, juurettomina ja ahneina. Toisessa suuntauksessa arvostellaan vakiintunutta keskiluokkaa eli länsimaista elämäntyyliä, joka korostaa yksilön vapautta ja arkielämän merkitystä erityisen elämäntehtävän sijaan. Oksidentalistien mukaan länsimaalaiset ovat mukavuudenhaluisia, riippuvaisia mielihyvistä eivätkä ole sitoutuneita ideologiaan, toisin kuin idän asukkaat, joille hengellisyys, materiasta vapaa elämä ja ääritapauksessa aatteensa puolesta uhrautuminen ovat arvossa. Kolmannessa suuntauksessa vihan kohteena on länsimainen ajatusmaailma. Tämän ajatussuuntauksen mukaan länsimainen mieli on vailla sielua ja muistuttaa konetta, jonka ainoa tarkoitus on rikastuminen. Länsimaalainen saavuttaa kyllä taloudellisen menestyksen ja kehityksen, mutta on vailla hengellisyyttä ja ymmärrystä muiden kärsimyksestä. Viimeinen suuntaus, uskonnollinen oksidentalismi, kohdistaa kritiikkinsä länsimaista uskontoa kohtaan, jota kuvastaa epäjumalanpalvonta, barbaarisuus ja sekularisaatio. Länsivaltojen poliittisia johtajia syytetään Jumalan reviiirille tunkeutumisesta. Erityisesti tietyt islamismien suunnat ovat tunnettuja lännen uskon ja uskontojen vastustajia. (Buruma & Margalit 2005, 18, 19, 50, 72, 75, 102)

### **3.4 Ruanda postkoloniaalisessa tutkimuksessa**

Postkoloniaalinen teoria pyrkii paljastamaan tämän päivän vallankäytön muotoja, joiden juuret ovat siirtomaasuhteissa ja niiden vaikutuksissa. Tämän kaltaisia vallanmuotoja ovat mm. uskolonialismi, rotu, sukupuoli, kansallisuus ja etnisyys (Kuortti ym. 2007, 15). Juuri nämä ulottuvuudet ovat vahvasti läsnä tutkimissani elokuvissa. Postkolonialismin sopivuus Ruandan kansanmurhaa koskevaan analyysiin ilmenee useista seikoista. Ruanda oli lähes sadan vuoden ajan ensin Saksan ja Iso-Britannian kolonia, joka siirtyi toisen maailmansodan jälkeen Belgian hallinnan alaisuuteen. Siirtomaavallat vahvistivat Ruandan heimojen eroja rasistisesti, mikä johti yhteiskunnan voimakkaaseen hierarkisoitumiseen. Kolonialistivaltojen vahvistama etninen jaottelu politisoitui konfliktiksi, mikä lopulta eskaloitui kansanmurhaksi. Länsimaiden poliittinen, sosiaalinen ja sotilaallinen vaikutusvalta ei päättynyt vuoden 1962 itsenäistymiseen, vaan tietyt länsimaiset valtiot olivat vahvasti läsnä Ruandassa poliittisesti ja sotilaallisesti



kansanmurhan tapahtumia ennen, sen aikana ja sen jälkeen.

Lännen kulttuurinen vaikutus näkyy Ruandassa erityisesti kristillisen kirkon toiminnan kautta. Kirkkoa on pidetty kolonialismin aikaisena ideologisenä viestinviejänä ja se on yhä läsnä Ruandassa kansanmurhan aikana, mikä tulee esiin erityisesti *Shooting Dogs* -elokuvassa. Ruanda oli myös riippuvainen länsimaisista medioista kansanmurhaa koskevassa tiedonvälityksessä. Elokuvissa esiintyvien eurooppalaisten ja pohjoisamerikkalaisten läsnäolo selittyy postkoloniaalisessa kontekstissa. Lisäksi postkolonialismi on osuva lähtökohta elokuva-analyysiin, sillä suurin osa Ruandan kansanmurhaa koskevista elokuvista on tehty länsimaalaisten toimesta ja näkökulmasta, vaikka kansanmurha tapahtui Ruandassa ruandalaisille. Tämä lähtöpiste kuvaa juuri sitä postkoloniaalista asemaa, jossa länsimaisen kulttuurin lähtökohdista määritellään historiallisten tapahtumien kulku ja toiseus.

Ruandassa harjoitettiin Saidin (1991) mainitsemaa lännen sotilaallista, kulttuurista ja poliittista valtaa useamman vuosikymmenen ajan. Ruandan itsenäistymisen jälkeen kolonialismin valtasuhteet eivät purkautuneet täysin, vaan tilalle nousi uusi epäsuorempi kolonialismi. Länsimaalaiset kokivat olevansa oikeutettuja sivistämään ja kontrolloimaan Ruandan politiikkaa ja kehityssuuntaa. Saidin (1994) esiintuoma USA:n maailmanlaajuinen järjestyksen ylläpitäjän rooli tulee hyvin esiin Ruandan tapauksessa. Yhdysvallat ei ollut aktiivisesti läsnä Ruandassa kansanmurhan aikana, mutta sen pysyvä jäsenyys YK:n turvallisuusneuvostossa ja siihen kohdistuneet sotilaalliset avunpyynnöt, esimerkiksi radiolähetysten estopyyntö, osoittavat sen merkittävän roolin Ruandan tapauksessa. Tätä Yhdysvaltain ratkaisevaa roolia tukevat myös Bonnettin näkemykset Yhdysvalloista supervalta, jonka taloudellinen, poliittinen ja sotilaallinen valta ohjasivat maailmanpolitiikan näyttämöä.

Nadel-Kleinin (1995) idea oksidentalismista, jonka mukaan maalla elävien elämäntapa on vanhanaikaista ja modernista kehityksestä jälkeenjäänyttä, voidaan soveltaa myös Ruandan tapaukseen. Sivilisaatiota Ruandassa edustivat sotilaat ja kirkon työntekijät, jotka korkeammalla moraalikäsitteellään elokuvien kuvausten mukaan yrittivät vaikuttaa tapahtumien kulkuun. Takapajulaa taas edustavat villit ruandalaiset, jotka heiluvat machete-veitsiensä kanssa toisiaan tappaen. Ruanda on hyvä valinta tutkimuskohteeksi,

koska se on erittäin monitulkintainen tapaus postkoloniaalisen teorian kannalta. Kolonialistinen historia; länsimaalaiset poliittiset, sotilaalliset ja kulttuuriset toimijat sekä lännen toiminta kansanmurhan aikana tarjoavat moni eri tulkintaa kolonialististen valtasuhteiden purkautumiselle. Buruman ja Margalitin (2005) kuvaukset länsimaalaisista ovat hyödynnettävissä Ruandan tapauksen analysoinnissa. Länsimaiseen kaupunkiin, elämäntyyliin, ajatusmaailmaan ja uskoon liitetyt ominaisuudet, kuten ahneus, korruptoituneisuus, syntisyys ja hengettömyys – tai mahdollisesti näiden esittäminen päinvastaisina – tulevat olemaan huomioni kohteena.

Postkoloniaalisen teorian sisällä voidaan havainnoida kaksi esittelemääni tutkimussuuntaa: orientalismi ja oksidentalismi. Orientalismi mielletään eurokeskeiseksi käsitykseksi idästä, joiden mukaan länsimaat ovat ylivertaisia ja sivistyneitä suhteessa barbaareihin idän maihin. Yleinen käsitys oksidentalismista viittaa taas amerikkalaiskulttuurin ja kapitalismin siivittämiin käsityksiin materialistisesta, ahneesta ja pakanallisesta lännestä. Voidaan vetää johtopäätös, että orientalismi eli länsimaiset käsitykset idästä ovat sovellettavissa erityisesti kolmeen länsimaiseen elokuvaan. Elokuvat tarjoavat länsimaisen käsityksen toisesta. Ruandalaista elokuvaa voidaan tulkita oksidentalismia kautta, mutta kolmannen maailman käsityksiä lännestä esiintyy myös *Hotel Rwanda* -elokuvassa, jossa tarina kerrotaan ruandalaisen hotellinjohtajan kautta. Hänen käsityksensä lännestä muuttuu optimistisesta toiveikkuudesta pettymykseen. Oksidentalismia käsittelevässä kappaleessa kävi kuitenkin ilmi, että perinteinen orientalismi-oksidentalismi -jako ei ole pelkkää dualismia. Määritellesään idän, länsi määrittelee myös itsensä ja toisinpäin. Tutkimiani elokuvia voidaan siis tulkita niin oksidentalismista kuin orientalistisestakin näkökulmasta. Tämä idean tulee kulkemaan analyysini taustalla.

## 4 Elokuvan semiotiikkaa

### 4.1 Semiotiikan perusteet

Tutkimusmetodinani on semioottinen analyysi. "Semiotiikka on tiede, joka tutkii merkkejä - esimerkiksi kirjoitusta, symboleita ja kuvia - merkityksen muodostumisen näkökulmasta" (Seppänen 2001, 175). Semiootikkojen keskuudessa on monta eri tulkintaa merkin määrittämisestä, mutta Juri Lotman (1990, 10) tarjoaa mielestäni selkeän kuvauksen: "Merkki on esineiden, ilmiöiden ja käsitteiden aineellistunut korvike yhteisön informaation vaihdossa". Merkki on siis asia, jota käytetään jonkin toisen asemasta. Semiotiikantutkijat Harri Veivo ja Tomi Huttunen (1999, 24) korostavat, että jokaisella merkillä on myös käsitesisältö eli merkitys, jonka tulkinta on hankalaa. Kommunikoivien osapuolien oletetaan yhdistävän saman merkityksen samoihin merkityksiin. Hodge & Kress (1988, 262) toteavat, että merkkijärjestelmät toimivat parhaiten, kun merkitsijän ja merkityn välinen suhde on selkeä kaikkien merkin käyttäjien välillä. Aina viesti ei suinkaan ole selkeä, vaan saattaa jopa herättää vihamielisyyttä. Merkit voidaan täten jakaa joko läpinäkyväksi tai läpinäkymättömäksi suhteessa siihen, kuinka hyvin merkitsijän ja merkityn välinen suhde linkittyy eri käyttäjille.

Yksi semiotiikan pioneereista oli kielitieteilijä Ferdinand de Saussure, joka esitteli ja vakiinnutti useita semiotiikan keskeisiä termejä (Culler 1994, 24). Saussure keskittyi kielen merkkien tutkimiseen, mutta yhtäläillä myös esineet, tapahtumat ja teot ovat merkkejä, joita voidaan tutkia semiotiikan käsitteiden puitteissa. Saussure määritteli kielen merkkien järjestelmäksi. Jotta kielelliset äänteet voivat ilmaista ja välittää ideoita, on niiden kuuluttava konventioiden järjestelmään, joka yhdistää äänteet ideoihin. On ymmärrettävä merkin rakenne, jotta voidaan erottaa tarkoituksenmukaiset viestit sattumanvaraisista. Saussuren (1966) mukaan merkki määritellään kahden elementin, merkitsijän (*signifiant*) ja merkityn (*signifié*), yhteenliittymäksi. Merkki yhdistää käsitteen ja materiaalsen äänikuvan. Merkitsijä on merkin fyysinen olomuoto, esimerkiksi talo, ja merkitty aineeton käsite, johon merkitsijä viittaa eli talon idea (Seppänen 2004, 177) Merkitsijä on siis ilmaisu ja merkitty on sisältö, nämä kaksi ainesosaa muodostavat merkin. Saussurelaista näkemystä merkistä kutsutaan strukturalisiseksi semiotiikaksi eli nimensä mukaisesti merkin rakenne on keskeisessä osassa. Merkitsijä ja merkitty ovat eron perustuvia

muotoja: ne määrittyvät siinä määrin kuin kielen rakenne erottaa ne muista merkityistä ja merkitsijöistä (Veivo & Huttunen 1999, 29). Saussure (1966, 67) korosti, että merkitsijällä ja merkityllä ei ole luonnollista yhteyttä, vaan suhde perustui käytäntöön tai sopimukseen. Saussuren (1966, 70, 73) mukaan yhteiskunnalla oli valta verbaalisten semioottisten järjestelmien määrittelyssä, eikä siksi voinut tunnustaa merkin osien välistä luonnollista yhteyttä, kuten samankaltaisuutta tai rationaalisuutta. (Saussure 1966; Seppänen 2004, 177)

Strukturalistinen merkkikäsitteen lisäksi semiotiikassa on vaikuttanut toinen suuntaus – pragmaattinen merkkikäsitte, joka perustuu filosofi Charles Peircen työhön. Pragmaattisessa merkkikäsitteessä keskeistä ei ole vain merkin rakenne, sen sijaan merkin vaikutus on myös olennaisessa asemassa ja lasketaan merkin osaksi. Peircen mukaan merkki koostuu kolmesta elementistä, jotka ovat merkkiväline, merkin edustama kohde eli objekti ja merkin tulkinta. Merkkiväline edustaa objektia ja tuottaa tietyn tulkinnan, esimerkiksi sävellyksessä on merkki, papereille painetut nuotit ovat objekti ja soittotapa on tulkittavissa oleva. Pragmaattinen merkkikäsitte painottaa toimintaa, merkki on siis aina jotakin esittävää ja tulkittavissa olevaa. Peircen mukaan merkin välinen suhde objektiin voi perustua samanlaisuuteen, jatkuvuuteen tai konventioon. Tämän jaottelun pohjalta merkit voidaan jakaa kolmeen kategoriaan, jotka ovat ikoni, indeksi ja symboli. Ikoni on merkki, jossa merkkivälineellä on samankaltaisia ominaisuuksia objektiin nähden, esimerkiksi muotokuva on merkki, joka muistuttaa kohdettaan. Indeksissä merkkivälineen ja objektin suhde perustuu jatkuvuuteen, esimerkiksi savu on tulen aiheuttama merkki. Symboli on merkki, jossa merkkisuhde perustuu sopimukseen tai sääntöön, esimerkiksi punainen risti on kansainvälisesti sovittu tunnus. (Veivo & Huttunen 1999, 40,41, 45,46)

Vaikka aikomukseni on tarkastella analyysissäni Saussuren määrittelemiä merkkien välisiä suhteita, tutkimistani elokuvista poimittavissa olevat merkit – länsimaalaisuuden ilmentymät – muistuttavat enemmänkin Peircen käsitystä merkistä, jossa merkin seuraus on keskiössä kielellisen rakenteen sijaan. Tarvitsen Saussuren tulkintaa paradigmasta ja syntagmasta nostaakseni esiin länsimaalaisuutta kuvaavat merkit.

## **4.2 Paradigma ja syntagma**

Lähden tarkastelemaan elokuvia lähtökohtanani de Saussuren esittelemät semiotiikan käsitteet: paradigma ja syntagma. Merkkien välillä voi vallita kahdenlaisia suhteita: paradigmaattisia ja syntagmaattisia. Veivo & Huttunen (1999, 32) havainnollistavat paradigmaattisia suhteita seuraavanlaisesti:

”Keskenään paradigmaattisessa suhteessa olevien merkkien joukkoa kutsutaan paradigmaksi. Esimerkiksi persoonapronominit minä, sinä, hän, me, te, he muodostavat paradigman. Ne rinnastuvat toisiinsa merkityn tasolla: yhteinen tekijä on ajatus persoonasta.”

Paradigma on siis yksikköjoukko, jolla on jokin yhteinen ominaisuus ja josta valitaan yksi yksikkö. Toisiinsa liitettyjen merkkien joukkoa kutsutaan syntagmaksi. "The syntagm is always composed of two or more consecutive units.." (Saussure 1966, 123) - syntagma muodostuu siis kokonaisuuteen valittujen yksikköjen joukosta ja se sisältää vähintään kaksi yksikköä. Syntagmat luodaan yhdistämällä paradigmaattisia merkkejä, jotka valitaan joko yleisesti sopivaksi katsotulla tavalla, jonkin säännön mukaan tai määrittämättömällä tavalla. Kielessä sanat muodostavat paradigman ja lause on syntagma. Arkielämässä esimerkiksi asu on syntagma, johon on valittu yksiköitä housujen, paitojen, hattujen, takkien ja kenkien paradigmoista tai ravintolassa ateria (syntagma) muodostuu valitsemalla alku-, pää- ja jälkiruoka juomineen ja lisukkeineen menun paradigmoista. (Saussure 1966)

Syntagmaattisia suhteita voidaan kutsua läsnäoleviksi, kun taas paradigmaattiset suhteet ovat poissaolevia (Veivo&Huttunen 1999, 32). Kun merkkejä käytetään, paradigmasta valitaan vain yksi merkki, joka otetaan mukaan syntagmaan. Näin ollen, paradigmaattiset suhteet eivät ollen esiinny syntagmassa. Tietyn merkin käyttö samasta paradigmaattisesta joukosta määrittää halutun merkityksen. Tämä tarjoaa laajan valinnan ja yhdistelyn ulottuvuuden, sillä paradigman yksikkö on korvattavissa millä tahansa samaan kuuluvan paradigman yksiköllä (Silverman & Torode 1980, 255). Viestinnätutkija John Fiske kiteyttää paradigmaattisten ja syntagmaattisten suhteiden merkityksen viestinnässä: "...kaikki sanomat edellyttävät valintaa (paradigmasta) ja yhdistelyä (syntagmaksi)." (Fiske 1992, 81). Valitsin analyysini keskipisteeksi nämä kaksi termiä, sillä de Saussuren (1966) mukaan merkkien ymmärtäminen edellyttää juuri näiden kahden keskinäissuhteiden ymmärtämistä. Sekä syntagma että paradigma ovat hänen mukaansa yhtä tärkeitä merkkien tutkimuksessa, sillä "...the whole depends on the parts, and the parts depend on the whole." (Saussure 1966, 126). Saussuren tutkimus keskittyi linguistiseen näkökulmaan,

tutkimuksenkohteena olivat vain kielelliset merkit. Roland Barthesin (1967) työn myötä semiotiikka lähentyi kulttuurintutkimuksen kanssa. Hänen mukaansa kaikki merkkijärjestelmät – olivatpa ne sitten kuvia, esineitä tai musiikkikappaleita – voivat olla tutkimuksenkohteena merkityksien purkamisessa (Barthes 1967, 9).

Metz (1974) tunnusti syntagmien ja paradigmojen merkityksen osana elokuvakielen rakennetta: ”By moving from one image to two, film becomes language. Both language and film produce discourse through paradigmatic and syntagmatic operations.”(Stam 1986, 116). Metz erottaa kahdeksan eri elokuvissa esiintyvää syntagmatyyppiä, joista esittelen muutaman. Rinnakkainen syntagma (parallel syntagma) koostuu useammasta kuin yhdestä otosta ja perustuu vuorotteluun. Syntagman tarkoituksena on luoda kontrasti kahden eri teeman välille, esimerkiksi rikkaus kuvataan juhlaillallisella ja köyhyys leipäjonolla. Yhteen sulkeva syntagma (bracket syntagma) muodostuu myös useammasta kuin yhdestä otosta, mutta ei perustu vuorotteluun ja kuvaa samaa teemaa, esimerkiksi näyttämällä kuvia New Yorkista pyritään luomaan tietty käsitys kyseisestä kaupungista. Metzille elokuvissa esiintyvät syntagmat perustuvat ottoihin ja niiden järjestykseen. Omassa tutkimuksessani sovellan Barthesin esittämää ajatusta siitä, että paradigma- ja syntagma-käsitteitä voidaan soveltaa mihin tahansa merkkijärjestelmään. Tämän ajatuksen perusteella myös, esimerkiksi elokuvamusiikki on syntagma. (Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1992, 42, 43)

Elokuville valitaan ja yhdistellään kuvia ja ääniä tietyssä järjestyksessä ja muodostetaan näin syntagmia. Elokuville paradigmaattisia valintoja tehdään esimerkiksi tietyillä kuvakulmilla, leikkauksilla, repliikeillä, puvustuksella ja lavastuksella. Syntagmoja taas ovat näiden paradigmaattisten valintojen muodostamia kokonaisuuksia, esimerkiksi leikkaus eli kohtausten liittäminen yhteen tietyssä järjestyksessä määrittelee pitkälti miten ja minkälaisen tarinan elokuva kertoo. Olen valinnut analysoitavakseni kohtauksia, joissa mielestäni on selkeästi huomattavissa erilaisia paradigmaattisia valintoja, jotka muodostaisivat hyvin erilaisia syntagmia, mikäli juuri niitä paradigmoja ei olisi valittu kohtaukseen. Fiske mukaan ”valitsemamme yksikön merkitys määräytyy paljolti niiden yksiköiden perusteella, jotka jätimme valitsematta” (Fiske 1992, 82). Valitun merkityksen riippuu siis valitsematta jätetyn merkityksestä. Yksittäisten kohtausten lisäksi olen tehnyt muutamia yleisiä huomioita paradigmoista, jotka esiintyvät useissa kohtauksissa. Suurin

osa mielestäni merkittävistä paradigmoista ja syntagmaista löytyy dialogeista. Saussuren (1966, 124) mukaan lause on ideaalinen syntagma, joten dialogiin keskittyminen analyyssissä on tärkeää, mutta pyrin ottamaan huomioon myös esimerkiksi musiikkivalinnan, kuvakulmat, puvustuksen ja lavastuksen.

### 4.3 Elokuva semioottisena tutkimuskohteena

1900-luvun alkupuolella auteur- ja realistinen lähestymistapa olivat elokuvatutkimuksen keskiössä, kunnes 1960-luvulla Christian Metzin työn myötä semiotiikasta muodostui elokuvatutkimuksen johtava metodologia (Dawkins 2003, 155). Metz kehitti Saussuren työhön nojaavan lähestymistavan elokuvan merkkitutkimukseen, jonka mukaan elokuva oli yhtä kuin kieli. Elokvakieli koostuu viesteistä, jotka perustuvat tiettyyn ilmaisutapaan:

”...cinematic language is the set of messages which are identical in their matter of expression, this being fivefold: moving photographic image, recorded phonetic sound, recorded noises, recorded musical sound and writing (credits, intertitles).” (Stam, 1986, 115).

Metzin mukaan elokvakieli muodostui koodeista, kuten kameran liikkeestä, valaistuksesta tai leikkauksesta, jotka välittävät viestejä. Metz korosti, että elokuva ei ole kielijärjestelmä vaan kieli, sillä elokuvalla ei ole kielijärjestelmän kaltaisia sopimukseen perustuvia sääntöjä - ei ole olemassa yhtä tiettyä koodia, joka voitaisiin havainnoida jokaisesta elokuvasta. Metz ei silti hylännyt Saussuren merkkiä elokuvatutkimuksessa, vaikka hänen mukaansa elokuvassa ei olekaan sääntöön perustuvaa merkkiä. Elokuvan merkin erottaa saussurelaisesta merkistä merkitsijän ja merkityn välinen suhde. Elokvassa merkki on tietyn tavoitteen määrittämä, ei pelkästään sääntöön perustuva. (Stam 1986, 113, 124; Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1992, 35 Metz 1974 mukaan)

Elokuvan ja kielen suhde oli pitkään semioottisen elokvatutkimuksen keskeinen kiinnostuksen kohde, mutta pian myös muut tutkimussuuntaukset yleistyivät. Narratiivinen elokuva-analyysi on semiotiikan tutkimusala, jolle on ominaista määrittää tarinankulun perusrakenteet. Analyysin tavoitteena on paljastaa kulttuuriset suhteet ja yhteydet, jotka ilmaistaan narratiivisessa muodossa. Narratiivisen rakenteen perusmuodot – hahmot, ympäristö, juonenkulku, näkökulma – nähdään merkkeinä, jotka välittävät tiettyjä viestejä.

Oma tutkimukseni ottaa huomioon nämä perusmuodot, mutta aikomukseni ei ole keskittyä tarinaan. Psykoanalyttisessa elokuvateoriassa sovelletaan Sigmund Freudin teoriaa alitajunnasta ja nähdään suhde ihmisen psyykeen ja elokuvan välillä. Teorian mukaan elokuva aktivoi alitajunnan voimakkaammin kuin mikään muu taidemuoto. Elokuvan äänet ja kuvat eivät ole merkityksellisiä ilman katsojan alitajunnan työtä, toisin sanoen jokainen elokuva on katsojansa rakentama. Elokuva on toki fyysisesti olemassa jo ennen kuin se on nähty, mutta sen merkitys ei ole. (Stam & Burgoyne & Flitterman-Lewis 1992, 69, 123, 139)

Metz painottaa elokuvan ilmaistutavan perustuvan viiteen elementtiin: kuvaan, dialogiin, ääneen, musiikkiin ja kirjoitettuun materiaaliin (Stam ym. 1992, 59 Metz 1974 mukaan). Tutkimuksessani keskityn kaikkiin viiteen elementtiin, mutta painopiste on kohtauksesta riippuvainen. Yhtäällä kohtauksissa analyysin kannalta merkittävimmän syntagman muodostaa musiikki, toisaalla taas dialogi. Analyysini on lähimpänä Metz 1974 mukaan). Tarkoitukseni ei kuitenkaan ole todistaa elokuvan ja kielen välistä samankaltaisuutta tai pilkkoa elokuvaa osiin kielellisesti, vaan pyrin nostamaan esiin ne paradigmat ja syntagmat, jotka muodostavat tiettyjä merkityksiä eli kuvauksia länsimaalaisuudesta.



## 5 Elokuva-analyysi

### 5.1 Shooting Dogs

Vuonna 2005 ensi-iltansa saaneen brittelokuvan *Shooting Dogs* tapahtumat sijoittuvat Kigaliin, kansanmurhan ensimmäisiin päiviin. Elokuva perustuu BBC:n uutistuottaja David Beltonin kokemuksiin kansanmurhasta. Suurin osa elokuvan näyttelijöistä on brittejä, mutta mukana näyttelemässä on myös ruandalaisia kansanmurhasta selviytyneitä. Skotlantilaisen Michael Caton-Jonesin ohjaaman elokuvan pääosissa nähdään katolinen pappi Christopher (John Hurt) ja nuori englanninopettaja Joe Connor (Hugh Dancy), jotka yrittävät suojella yli 2000:tta tutsipakolaista Ecole Technique Officielle -koulun suojissa. Kouluun evakuoidaan myös joukko eurooppalaisia siviilejä, sillä koulussa majoittuvien YK-joukkojen läsnäolo pitää *Interahamwen* ja armeijan etäällä. Merkittävässä roolissa on myös YK-joukkojen belgialaiskapteeni Charles Delon (Dominique Horwitz), joka ei omasta tahdostaan huolimatta puutu tappamisiin rajoittavan mandaatin vuoksi. Muutama päivä presidentin murhan jälkeen paikalle saapuvat Ranskan legioonalaisjoukot, mutta ruandalaisten ja YK:n pettymykseksi he evakuoivat vain eurooppalaiset. Myös YK-joukot saavat käskyn vetäytyä 11.huhtikuuta, jonka jälkeen kaikki koulussa majoilleet surmataaan. Joe pelastautuu lähtemällä kotiin YK-joukkojen mukana, kun taas Isä Christopher haluaa jäädä hänelle jo kodiksi muodostuneeseen Ruandaan. Christopher onnistuu pelastamaan pakettiautollaan pienen joukon lapsia, mutta joutuu lopulta itsekin hutujen surmaamaksi.

*Shooting Dogs* -elokuvan katsojaa ei säästellä raakuuksilta: Machete-veitsillä hakataan kuoliaaksi lapsetkin. Elokuvasa on hahmoteltavissa kaksi keskeistä teemaa, joiden kautta länsimaalaisuus ja lännen rooli Ruandassa hahmottuvat. Ensinnäkin, YK ja eurooppalaiset joutuvat ankan kritiikin kohteeksi. Elokuvan antaman käsityksen mukaan eurooppalaiset pitävät itseään ylempiarvoisina afrikkalaisiin nähden: afrikkalaisten kohtalolla ei ole merkitystä. Toiseksi, elokuva on erittäin kristillinen. Kristilliset arvot näyttäytyvät ainoana hyvänä lännestä tulevana asiana ja usko Jumalaan on ainoa asia, mikä tuo turvaa hädän hetkellä. Seuraavissa kappaleissa keskityn tarkemmin näihin kahteen teemaan nostamalla esiin muutamia kohtauksia paradigmaattisiin ja syntagmaattisiin suhteisiin keskittyen.

Heti elokuvan alussa tehdään selväksi YK:n läsnäolo: lapset leikkivät koulun pihalla

sotilaiden ympäröimänä. Koulun oppilaat eivät tarvitse leluja tai muuta materiaa viihtyäkseen, vaan he laulavat ja leikkivät hymyillen leveästi. Sotilaat taas kuvataan usein vakavaimmeisinä polttamassa tupakkaa, kuuntelemassa radiota tai katsomassa televisiosta jalkapalloa. Nämä paradigmat muodostavat syntagman, joka on stereotyyppinen käsitys länsimaisen ja afrikkalaisen kulttuurin eroista. Tämän syntagman mukaan länsimaalaiset ovat afrikkalaisia mielikuvituksettomampia, riippuvaisempia populaarikulttuurin tuotoksista, eivätkä osaa iloita yksinkertaisista asioista. BBC:n toimittaja Rachelin (Nicola Walker) ja kuvaaja Markin (Jack Pierce) ensiesiintyminen vahvistaa tätä syntagmaa, kun väsyneen ja tympääntyneen näköinen kaksikko tulee kiroilujen saattamana kertomaan Joelle näkemistään asioista ja tilaamaan olutta paikalliselta mieheltä, mutta haluavat paikallisen "paskan oluen" sijaan jotain hyvää.

YK -joukkojen toimetttömyyttä kriisin suhteen kritisoidaan useaan otteeseen, esimerkiksi Isä Christopherin ja kapteeni Delonin käymässä keskustelussa, jossa kyseenalaistetaan rauhanturvajoukkojen tehtävä ja YK:n mandaatin tarkoitus:

*Christopher: You're UN peace keepers. Surely you're here to prevent bloodshed.*

*Delon: Our mandate is very clear. We are here to monitor the peace between hutu and tutsi. That is all.*

*Christopher: Then why did you bring all these guns?*

*Delon: Our rules of engagement allow us only our weapons in self defence. Our mandate is not to enforce the peace but to monitor it.*

*Christopher: I confess I cannot sign the difference. Certainly these people won't.*

Kohtauksessa Christopherin äänensävy on hämmentynyt, mutta rauhallinen. Hän on pukeutunut valkoiseen ja pitää käsiään selkensä takana, mikä viestittää rauhanomaisuutta ja hyökkäämättömyyttä. Delon taas käy keskustelua tiukkasävyisesti ja hanakasti puolustautuen. Hän polttaa tupakkaa ja (luonnollisestikin) esiintyy sotilasunivormussaan. Nämä paradigmat - puvustus, eleet ja repliikit - synnyttävät vahvan kontrastin henkilöahmojen välillä. Kohtaus viestittää Christopherin olevan hyväntahtoinen, rauhallinen ja muiden etuja ajava, kun taas kapteeni Delon näyttäytyy huonossa valossa, kuin hän ei piittäisi viattomien hengen turvaamisesta.

Christopher turhautuu täysin YK:n toimetttömyyteen ja tilanteen järjettömyyteen, kun

Delon pyytää häntä informoimaan kaikille, että porttien ulkopuolella ruumiita syövät koirat aiheuttavat terveysongelman ja ne aiotaan ampua koulussa majoittuvien eurooppalaisten pyynnöstä. Christopher ei voi uskoa kuulemaansa ja toteaa:

Christopher: *Have they opened fire? Did they open fire Charles?*

Delon: *Did who open fire?*

Christopher: *The dogs! Are they shooting at you?*

Delon: *What are you talking about?*

Christopher: *Is this according to your mandate? If you're going to shoot the dogs then the dogs must have been shooting at you first.*

Delon: *Please Christopher...*

Christopher: *I tell you what! Why don't we just say fuck the mandate? And when you're finished with this health problem maybe you'll address the other health problem, the one over there! With the fucking machetes...*

Kohtauksen paradigmaattiset valinnat – yleensä niin rauhallisen Christopherin suuttuminen, kiroilu ja äänen voimistuminen huudoksi – saavat katsojan havahtumaan ja pohtimaan pyynnön järjettömyyttä. Eurooppalaiset pelkäävät koirien aiheuttavan tauteja, kun ruandalaiset pelkäävät toisten ruandalaisten tappavan heidät.

Belgialaisjoukot eivät saa osakseen pelkkää kritiikkiä, vaan heidät esitetään myös inhimillisinä. Kapteeni Delon avautuu Christophille toimettomuuden aiheuttaman pahanolon vuoksi ja pahoittelee ilmoitettuaan vetäytymiskäskystä. Ranskan legioonalaisjoukot näytetään belgialaissotilaita pahempina. Delon vaatii tuloksetta legioonalaisia evakuoimaan myös ruandalaisia, sillä ranskalaisilla on siihen tarvittavat välineet. Joe yrittää vaihtaa oman paikkansa yhteen ruandalaiseen, johon ranskalaisjoukkojen komentaja huutaa kiivaasti: ”No Rwandans!”. Koko tilanne muuttuu kaottiseksi ja kyytiin ei päästetä yhtä eurooppalaismiestä, koska tämä on tummaihoisen. Länsimaiden logiikkaa puuttua tai olla puuttumatta toisten maiden konfliktitilanteisiin arvostellaan myös kohtauksessa, jossa paljastuu Ruandan armeijan murhanneen kymmenen belgialaissotilasta. Christopher ihmettelee Delonille, miten armeija saattoi olla niin tyhmä, ettei tajunnut teolla olevan vakavia seurauksia. Delon toteaa, että teko oli tarkoin harkittu, sillä Somaliassa yhdysvaltalaisotilaiden tappaminen johti maan täydelliseen

vetäytymiseen Somaliasta vuonna 1993.

Sotilasvoimat eivät ole ainoa kritiikin kohde, vaan arvostelun kohteeksi joutuvat myös tavalliset eurooppalaiset. Eurooppalaisten saapuessa koulun suojiin kohtauksen paradigmaattisilla valinnoilla viestitetään eurooppalaisten ja afrikkalaisten erilaisesta kohtalosta ja kohtelusta. Aluksi kohtauksessa kuvataan koulun pihamaalta heräileviä afrikkalaisia. He ovat nukkuneet ulkona kovalla maalla ja yrittävät valmistaa ruokaa nuotioilla. Lapset ovat itkuisia ja monien aikuisten kasvoilta paistaa pelko. Eurooppalaiset tulevat paikalle autoissaan, töötäten tietä pysäköimistä varten. Heillä on mukanaan matkalaukut ja he saavat majoituspaikat koulun sisätiloista. Isä Christopher kommentoikin tilannetta Joelle sanoin: "White man comes in a big car. Makes wining noises". Delon selittää Christophille, että eurooppalaiset on majoitettava tiloihin, joissa on mukavuuksia. Tähän Christopher toteaa sarkastisesti, että totta kai heidät majoitetaan sinne, missä on mukavuuksia.

Rotuun pohjautuva vähättelevä asenne afrikkalaisia kohtaan tulee esille kohtauksessa, jossa BBC:n toimittaja Rachel kertoo Joelle kokemuksistaan Bosnian sodasta. Rachel kertoo, ettei ole itkenyt Ruandassa kertaakaan, vaikka on todistanut monta murhaa, kun taas Bosniassa toimittaja kertoo itkeneensä joka päivä. Joe arvelee sen johtuvan turtumisesta. Rachel taas sanoo kauhistuen omia sanojaan, että tilanne johtuu siitä, että vaaleaihoisten kuollessa hän saattoi kuvitella kyseessä olevan hänelle läheinen ihminen; ruandalaisen kuollessa kyseessä on vain afrikkalainen. Näiden dramaattisten sanojen valinta muodostaa välinpitämättömän ja rassistisenkin kuvan eurooppalaisten suhtautumisesta afrikkalaisiin. Tätä kohtauksen muodostamaa syntagmaa on vahvistettu valitsemalla keskusteluympäristöksi koulun pihan valaistu kohta, johon afrikkalaiset ovat pakkautuneet turvallisuuden tunnetta hakemaan. Rachel ja Joe ovat pelokkaiden ja itkevien afrikkalaisten ympäröimänä käydessään kyseistä keskustelua.

Länsimaalaisten suhtautumista muun maailman kriiseihin havainnollistaa Joen idea saada BBC kuvaamaan ja haastattelemaan ihmisiä koululla:

*Joe: Nobody knows what's happening here, right? So we should get in the TV cameras.*

*Christopher: What would that do?*

*Joe: Nowadays nothing exists if it's not on TV so get the cameras in here, the rest of the world sees what's happening and they have to do something.*

Rachel ei aluksi suostu kuvaamaan koulua, sillä kauheuksia tapahtuu muuallakin, mutta muuttaa mieleensä kuultuaan koululla majoittuvista eurooppalaisista. Eurooppalaisten ahdinko kiinnostaa yleisöä afrikkalaisten kärsimystä enemmän. Joen noutaessa Rachelia ja Markia koululle he kuvaavat matkalla materiaalia kaduilta, joissa makaa kuolleita lapsia. Veri on tahrannut maan tummanpunaiseksi. Taustalla soi afrikkalaismusiikki, jossa nainen hyräilee surullista melodiaa. Kuolleita lapsia kuvataan hyvin läheltä ja kuva ei ole vain nopea vilahdus, vaan hyvinkin yksityiskohtainen ja viivyttävä. Rachel ja Mark eivät hetkahda kauheasta näystä, mutta Joe tärisee eikä pysty pidättelemään kyyneliään. Kuvakulma, veri, musiikki ja roolihahmojen reaktiot luovat shokeeraavan ja realistisen syntagman kansanmurhan järkyttävistä teoista. Toisaalta samaan aikaan nämä paradigmaattiset valinnat viestittävät myös sanomaa länsimaiden toiminnasta kolmannen maailman kriiseissä toimittajien roolien kautta. Toimittajat ovat paikan päällä, jotta voidaan välittää mahdollisimman järkyttävää ja näin siis hyvin tuottavaa materiaalia. He ovat tottuneet ja turtuneet kriisimaiden järkyttäviin tapahtumiin.

Kristillinen teema välittyy erityisesti Isä Christopherin teoissa ja sanoissa. Hänet esitetään hyväntekijänä, jolla on paljon paikallisia ystäviä ja joka puhuu ruandan kieltä. Hän on helposti lähestyttävä rennon tyyliä vuoksi: hän pukeutuu aina vaaleisiin sävyihin ja on antanut partansa kasvaa. Myös Joe esiintyy erittäin empaattisena ja on valmis vaarantamaan henkensä ruandalaisten takia. Huomionarvoista on se, että nämä molemmat hyvinä ihmisinä esiintyvät roolihahmot ovat englantilaisia ja elokuva on BBC:n ja Iso-Britannian elokuvavaltuuston (UK Film Council) yhteistuotantoa. Elokuvasa kritisoidaan kuitenkin varsinkin belgialais- ja ranskalaisotilaita, eikä esimerkiksi Iso-Britannian osallisuutta mainita lainkaan. Christopher kyseenalaistaa YK:n toiminnan useaan otteeseen vaatien Delonia puuttumaan tilanteeseen ja auttaen koulussa majoittuvia afrikkalaisia omaa henkeään uhmaten esimerkiksi hakemalla heille kaupungista lääkkeitä ja muita hyödyllisiä tarvikkeita. Christopher päättää myös jatkaa messujen pitämistä entiseen tapaan. Joen mielestä ei välttämättä ole sopivaa pitää messua hetkellä, jolloin ihmisiä mietityttää tapetaanko heidät väkivalloin vai kuolevatko he ruoan puutteeseen. Christopherin mukaan juuri tällaisina hetkinä ihmisten on saatava puhua Jumalalle ja tietää, että Jumala on mukana sydämissämme. Kohtaukset, joissa Christopher pitää

messuja ovat aina täynnä toivoa. Taustalla soi positiivinen musiikki, ihmiset laulavat ja myös vilahduksia hymyilevistä ihmisistä näkyy kaikkein epätoivoisimpinakin hetkinä. Kohtaukset muodostavat syntagman, joka viestittää ihmisten hyväksyneen mahdollisen kuolemankohtalonsa. He saavat helpotusta uskostaan Jumalaan ja kerääntyessään kaikki yhdessä messuun.

Christopherinkin usko horjuu, kun paljastuu, että pappeja ja nunnia on tapettu kirkoissa ja luostareissa. Hänen mukaansa toivo on ainoa asia, mitä afrikkalaisilla on ollut, mutta nyt sekin näyttää olevan mennyttä. Itsetutkiskelun jälkeen Christopher päättää kuitenkin jäädä Ruandaan. Kun Joe kysyy häneltä, miksi hän päätyi ratkaisuunsa jäädä Ruandaan, Christopher vastaa hymyillen:

*You asked me Joe, where is God in everything that is happening here and all this suffering. I know exactly where he is. He's right here with these people...suffering. His love is here more intense and profound that I have ever felt. And my heart is here Joe. My soul. If I leave I think I will never find it again.*

Kohtaus on tehty tunnelmaltaan ahdistavaksi: ruandalaiset ovat paniikissa, yrittävät päästä YK:n autojen kyytiin, itkevät ja kirkuvat. Taustalla soi melodialtaan surullinen, afrikkalainen laulu. Nämä paradigmattiset viestittävät suurta surua, ahdistusta ja pelkoa. Näiden paradigmaattisten valintojen vuoksi Christopherin usko välittyy todella voimakkaana kohtauksessa, sillä hänen käytöksensä poikkeaa niin merkittävästi muiden käyttäytymisestä. Hän puhuu lempeällä äänellään ja on löytänyt uskonsa vahvempana kuin koskaan. Hän kehottaa hymyillen Joeta elämään niin, että tämä löytää täyttymystä kaikesta. Juuri ennen kuolemaansaakin Christopher on vahvasti uskossaan ja sanoo tappajilleen, että heitä katsoessaan hän tuntee vain rakkautta. Kristitty henkilö ja kristinusko esiintyvät teoiltaan ja arvoiltaan oikeina, kun taas länsimaalaiset ja hutut näytetään pahoina.

## **5.2 Sometimes in April**

Haitilaisen Raoul Peckin käsikirjoittama ja ohjaama elokuva *Sometimes in April* kertoo kahden ruandalaisveljeksien, Augustinin ja Honorén, tarinan. Kansanmurhan aikana Augustin Mubanza (Idris Elba) on kapteeni Ruandan armeijassa, mutta joutuu kuitenkin vainon kohteeksi, koska hänen vaimonsa on tutsi. Hänen veljensä Honoré Butare (Oris Erhuero) taas kannattaa äärihutujen ideologiaa ja työskentelee tutseja vastaan vihaa lietsoneen radio RTLM:n juontajana. HBO:n vuonna 2005 julkaiseman elokuvan

tapahtumat alkavat kansanmurhan 10-vuotismuistopäivästä, 6.huhtikuuta 2004, kun Augustin saa kirjeen Honoréltä, joka on syytettynä YK:n asettamassa Ruanda-tuomioistuimessa (the trial against hate media). Uuden naisystävänsä Martinen (Pamela Nomvete) rohkaisemana Augustin lähtee tapamaan veljeään, jotta saa vihdoinkin tietää, miten hänen vaimonsa ja lapsensa saivat surmansa kymmenen vuotta sitten. Elokuvasa hypitään vuoden 1994 kansanmurhien tapahtumien ja vuoden 2004 huhtikuun tapahtumien välillä. Merkittävässä osassa elokuvassa nähdään myös Yhdysvaltojen ulkoministeriön Afrikan suhteista vastaava Prudence Bushnell (Debra Winger), joka yrittää painostaa maansa hallitusta puuttumaan Ruandan tilanteeseen. Elokuva on yhdysvaltalaisen kaapelitelevisioverkko HBO:n tuotantoa ja suurin osa sen näyttelijöistä on yhdysvaltalaisia tai brittejä.

*Sometimes in April* -elokuvan alkuteksteissä kerrotaan muihin analyysini kohteena oleviin elokuviin verrattuna kattavasti Ruandan historiasta ja kansanmurhaan johtaneista syistä. Kuvaan lävähtää Afrikan kartta ja taustalla soi riitasointuinen, ahdistavakin musiikki. Kuva alkaa hiljalleen tarkentua mantereeseen keskiosaan, kohti Ruandan valtiota musiikin voimistuessa ja samalla katsoja lukee kolonialisteja kritisoivaa tekstiä tapahtumien kulusta. Nämä paradigmaattiset valinnat – musiikki, tekstin tyyli ja kuvakulma – antavat vaikutelman synkästä ja rankasta aiheesta, johon elokuva on katsojaa viemässä. Alkuteksteistä saa käsityksen, että Ruandassa vallitsee hutujen ja tutsien välinen rasismi pelkästään Belgian toiminnan vuoksi:

*"In 1916, Belgium took control of Rwanda from Germany and installed a rigid colonial system of racial classification and exploitation. By elevating the Tutsi over the Hutu, they created deep resentment among the Hutu majority."*

Alkutekstin jälkeen elokuva alkaa kohtauksella, jossa kolonialistien kritisointi jatkuu. Kohtaukseen on valittu hyvin stereotyyppisiä paradigmaattisia ratkaisuja puuvustuksen suhteen. Löytöretkeilijän asuun – valkoiseen pukuun ja hattuun – sonnustautunut valkoinen mies vierailee ruandalaiskylässä neuvottelemassa maan jaosta. Keihäin varustetut ja värikkäisiin lannevaatteisiin pukeutuneet paikalliset ottavat tulijan lämpimästi vastaan tarjoten hänelle lahjoja. Kertoja selittää samalla, että valloittajien toteuttama hutujen ja tutsien välinen jaottelu ei johtunut rodusta tai heimoista, vaan kyse oli ainoastaan ahneudesta, ylimielisyydestä ja vallanhalusta. Kohtaus muodostaa syntagman pahasta ja ahneesta länsimaisesta valloittajasta, joka käyttää hyväkseen hyväntahtoisia, kehityksen

perässä tulevia afrikkalaisia.

Ranska esitetään merkittävässä roolissa Ruandan armeijan aseistajana, kun armeijan kenraali Bagosora esittelee yhdessä ranskalaissoitilaiden kanssa armeijan asevarastoa ruandalaispoliitikolle. Muuhun armeijan väkeen verrattuna Bagosoran tyyliin on tehty länsimaisuuteen viittaavia paradigmaattisia ratkaisuja: hänellä on päällään merkkiaurinkolasit, kultaketju ja arvokkaan näköinen kello. Hän on tukevassa kunnossa verrattuna muihin afrikkalaissoitilaisiin. Bagosora taputtaa veljellisesti valkoihoista ranskalaissoitilasta olalle, kun hän kertoo kiitollisena armeijan saaneen ranskalaiden avustuksella hankittua mm. uzeja Israelista, kranaatteja Tshekistä, M-16 -kiväärejä Yhdysvalloista ja machete-veitsiä Kiinasta. Elokuvan lopussa Ranskan toiminta näytetään myös hyvin kyseenalaisessa valossa, kun ranskalaisjoukot saattavat Bagosoran helikopteriin, jonka kanssa hän pääsee pakoon kiristynyttä tilannetta. Bagosora on pukeutunut tyylikkääseen pukuun ja hän kätelee häntä auttavia ranskalaissoitilaita. Taustalla radiossa mainitaan kapinallisjoukkojen saaneen otteen pääkaupungista ja pysäyttäneen tappamiset. Lähetyksessä mainitaan myös lännen toiminnan olleen hidasta tai olematonta.

*Shooting Dogs* -elokuvassa suurinta kritiikkiä osakseen saa Ranska, *Sometimes in April* -elokuvassa arvostellaan eniten Yhdysvaltojen toimintaa. Kansanmurhan toisena päivänä miljöön vaihtuu Ruandan pääkaupungin kahuista sivistyksen pariin Washington DC:n katuihin. Tämä leikkaus muodostaa syntagman Amerikassa entisellä tavallaan jatkuvasta elämästä, vaikka toisessa maassa murhataan viattomia ihmisiä. Aurinkoinen päivä, vilkas autoliikenne, ihmiset kävelemässä puistoissa tai kiirehtimässä metrolla töihin ovat paradigmoja, jotka kielivät siitä, että kukaan ei ole tietoinen Ruandan tapahtumista tai jos on, niin se ei liiemmin kiinnosta. Merkittävä paradigma on myös taustalla kuuluva uutislähetys, jonka tärkeimpänä uutisena on muusikko Kurt Cobainin kuolema. NBC:n iltauutisissa mainitaan myös Ruandan tapahtumat, tosin uutisissa puhutaan vain huolesta saada kaikki yhdysvaltalaiset ja muut ulkomaalaiset pois maasta. Kun Bushnell pitää lehdistötilaisuuden Ruandan tapahtumista, toimittajia kiinnostavat vain, ovatko yhdysvaltalaiset kohteena ja pystyykö Ruandan armeija suojelemaan amerikkalaisia. Tietämys Afrikan asioista ei vaikuta olevan varmallalla pohjalla, kun yksi toimittaja haluaa tietää kummat ovat hyviä tyyppisiä: tutut vai hutsit.



Aivan kuten *Shooting Dogs* -elokuvassa, myös *Sometimes in April* -elokuva esittää yhden länsimaalaisen sankarina ja vähempiosaisien puolesta taistelijana. Tässä roolissa nähdään Prudence Bushnell, joka yrittää sinnikkäästi saada hallituksen puuttumaan tapahtumiin, jotka selkeästi viittaavat kansanmurhaan. Elokuvassa nähdään usea kohtaus, jossa hallituksen ja armeijan edustajat neuvottelevat väliintulon mahdollisuudesta. Ensimmäisessä neuvottelussa armeijan edustajat ja poliitikot, Bushnellia lukuun ottamatta, kannattavat kaikki ulkopuolella pysymistä, sillä Yhdysvaltojen väliintulo Somaliaan oli suuri epäonnistuminen ja koska Ruanda ei ole millään tavalla merkittävä Yhdysvaltojen kannalta. Erikoista on se, että Bushnell on ainoa nainen koko joukossa ja hän on juuri se, joka hanakimmin vaatii väliintuloa. Hän pukeutuu aina hameeseen ja usein naisellisiin ja viattomuutta viestiviin väreihin, kuten vaaleanpunaiseen ja valkoiseen, muiden poliitikkojen esiintyessä tummissa puvuissaan. Tämä muodostaa syntagman sympaattisesta hyväntekijänaisesta, joka yrittää taistella yksin kovien miespoliitikkojen maailmassa.

Yhdysvaltojen hallinnon annetaan ymmärtää tienneen mahdollisesta kriisistä Ruandassa jo viikkoja ennen, kun Bushnell muistuttaa CIA-raportista yhdeksän viikon takaa, jossa arvioidaan pahimmillaan 500 000 ihmisen kuolevan, mikäli levottomuudet alkavat. Ruandan vähäinen merkitys Yhdysvalloille tulee esiin myös kenraali Bagosoran ja Bushnellin välisessä puhelinkeskustelussa:

Bushnell: *We know who's perpetrating these killings.*

Bagosora: *You can see this from Washington? The situation here is really difficult, you can't imagine, we need a cease fire.*

Bushnell: *No, you don't need a cease fire to end hate radio program. If you don't end the killings there will be consequences.*

Bagosora: *Really? You will send the marines? We have no oil here, no diamonds. We have nothing you need in Rwanda. Why would you come?*

Kohtauksen keskustelu synnyttää syntagman länsimaista, joita ei kiinnosta puuttuminen pienen Afrikan maan tilanteeseen, kun kyseessä ei ole luonnonvaroiltaan rikas maa.

Seuraavassa Yhdysvaltojen poliittisen johdon kokouksessa Bushnell yrittää jälleen vakuuttaa muita Ruandassa tapahtuvasta kansanmurhasta vetoamalla satelliittien lämpökameroilla otettuihin kuviin joukkohaidoista. Armeijan kenraali torjuu kuitenkin väliintulon mahdollisuuden vetoamalla siihen, että poliittista tahtoa väliintuloon ei ole. Bushnellin toivomukset tukkia radio RTLM torjutaan myös hankkeen kalleuden vuoksi ja

jotta välttyttäisiin kansainvälisen lain rikkomiselta, joka kieltää puuttumisen kansalliseen radioon. Jokainen ehdotusten torjuja on mies ja torjuminen tapahtuu tylyin sanankääntein, kuten "too expensive". Bushnell toteaa sarkastisesti, että on toki laitonta tukkia kansallinen radio, mutta ei ole laitonta olla puuttumatta kansanmurhaan. Hänen argumenttinsa lytätään kuitenkin toteamalla, että radiot eivät tapa ihmisiä. Bushnellin epätoivo kasvaa ja hän näyttää kuin olisi purskahtamaisillaan itkuun. Jälleen kohtauksen paradigmat – naisen ja miehen välinen vastakkainasettelu – muodostavat syntagman empaattisesta, oikeudenmukaisuutta vaativasta naisesta, joka taistelee ahneiden ja omaa etuaan tavoittelevien miespoliitikkojen ja armeijan miespuolisten edustajien intressejä vastaan.

Kun kansanmurha on saanut päätöksensä, elokuvassa näytetään vielä kohtaus, jossa Bushnell ja armeijan edustaja Lionel Quaid (Noah Emmerich) keskustelevat tapahtumista. Keskustelussa kritiikkiä saavat osakseen niin hallituksen tapa toimia kriiseissä kuin länsimaalaisten suhtautuminen afrikkalaisiin. Bushnell potee syyllisyyttä tapahtumien kulusta, johon Quaid toteaa:

*-Our mission was not to intervene. In a few years the President will ask for forgiveness, he'll make the promise of "never again". In terms of national interest we did everything right.*

Bushnellin mielestä he olivat lojaaleja käytännölle, joka salli satojen tuhansien viattomien kuoleman, joten moraalisesti he eivät toimineet oikein. Bushnell pohtii vielä, vaikuttiko puuttumattomuuteen se, että kyseessä olivat afrikkalaiset. Quaid tyrmää kuitenkin ajatuksen ja muistuttaa, että ruandalaiset tappoivat ruandalaisia.

YK:n järjestämät Ruanda-tuomioistuimen oikeudenkäynnit eivät miellytä kaikkia. Augustin on järkyttynyt vieraillessaan tiloissa, joissa kansanmurhan toteuttajat oleskelevat. Hän pitää syytettyjen asuinolosuhteita kuin terveystubina, jossa asukkaat saavat täydet ateriat, harrastusmahdollisuudet ja heille tarjotaan kaikki mahdolliset lääkitykset, kun samaan aikaan raiskauksien uhreilla ei ole varaa Aids-lääkkeeseen. Martine ja Augustin käyvät puhelinkeskustelua aiheesta:

*Augustin: It's like a fucking health club.*

*Martine: I guess the killers are the stars of the show.*

*Augustine: So this is a show?*

*Martine: We need the tribunals, it's a way to move on.*

*Augustin: It's a way for people to wash their hands, a way not to feel guilty. So they can*

*pretend there was justice.*

Mielipiteet oikeudenkäyntien hyödyllisyydestä ja tarkoituksesta ovat siis kahtiajakoiset – keskustelun pohjalta voidaan hahmottaa kaksi erilaista syntagmaa. Martinen mukaan asiat on pakko käydä läpi, jotta voidaan päästä jatkamaan elämää. Augustinin mukaan oikeudenkäynnit ovat vain syyllisiä – niin ruandalaisia murhaajia – kuin länsimaalaisia sivustakatsojia varten järjestettyjä mahdollisuuksia päästä eroon syyllisydentunnostaan.

### **5.3 Hotel Rwanda**

Tunnetuin analysoimistani elokuvista on irlantilaisen Terry Georgen ohjaama ja yhdessä amerikkalaisen Keir Pearsonin kanssa käsikirjoittama *Hotel Rwanda*, joka sai kolme Oscar-ehdokkuutta ja menestyi myös taloudellisesti. Vuonna 2004 ensi-iltansa saanut elokuva kertoo tositarinan hotellinjohtaja Paul Rusesabaginasta (Don Cheadle), joka onnistui pelastamaan yli 1200 tutsi- ja hutupakolaista Mille Collines -hotellinsa turvin. Kigalissa sijaitseva belgialaisen lentoyhtiön Sabenan omistama neljän tähden hotelli on YK:n suojeluksessa, sillä hotellin puitteissa käydään rauhanneuvotteluja ja sen vieraat ovat vaikutusvaltaisia länsimaalaisia ja ruandalaisia. Paul itse on hutu, mutta hänen vaimonsa Tatiana (Sophie Okonedo) sekä monet Paulin sukulaisista ja työntekijöistä ovat tutseja. Paul on luonut suhteita vaikutusvaltaisiin ihmisiin tarjoamalla heille luksuspalvelua esimerkiksi harvinaisilla sikareilla ja laadukkailla alkoholijuomilla. Merkittävässä roolissa nähdään YK:n kanadalainen eversti Oliver (Nick Nolte), joka yrittää parhaansa mukaan auttaa Paulia pelastamaan pakolaiset. Suhteidensa avulla ja lahjomalla sotilaita sekä Interhamwen jäsenistöä, Paul onnistuu pelastamaan kaikki hotellissa majoittuneet. Keskeisissä rooleissa nähdään myös Interhamwen johtaja George Rutaganda (Hakeem Kae-Kazim) ja kenraali Bizimungu (Fana Mokoena), joita Paul joutuu mielistelemään ja lahjomaan ahkerimmin. Elokuva on Lions Gate Films- (kanadalais-yhdysvaltalainen) ja United Artists (yhdysvaltalainen) -elokuvayhtiöiden yhteistuotantoa ja suurin osa näyttelijöistä on yhdysvaltalaisia.

*Hotel Rwanda* -elokuvan kritiikin painopiste ei ole edellisten elokuvien tapaan selkeästi belgialais- tai ranskalaisjoukoissa, vaan koko länsimaat ja näiden suhtautuminen afrikkalaisiin ovat arvostelun kohteena. Tuo arvostelu ilmenee Paulin kokemuksien ja tuntemuksien kautta, hänen pettymyksensä länsimaihin ja YK:hon. Hän on jo vuosia

huolehtinut länsimaalaisten vieraiden tyytyväisyydestä ja luottaa siihen, että luomillaan kontakteilla kaikki hänelle läheiset ihmiset ovat turvassa. Kun kansanmurha on jo täydessä vauhdissa, hän huolehtii silti ulkomaalaisten toimittajien hyvinvoinnista korjaamalla näiden ilmastointilaitteen ja tuomalla heille teetä. Hotellin eurooppalaiset vieraat jatkavat elämää normaalisti syöden hienoja illallisia ja kuunnellen pianomusiikkia hotellin aulassa, nauttimalla lämmöstä altaalla uiden ja aurinkoa ottaen, kun samaan aikaan kymmenen pelokasta ruandalaista ahtautuu yhteen hotellihuoneeseen. Kun paniikki alkaa levittäytyä länsimaisiin vieraisiin, Paul ja hänen henkilökuntansa huolehtivat ensisijaisesti näiden vieraiden ongelmista soittaen lähetystöihin ja selvittäen mahdollisuuksia kotiinpaluulentoihin. Kohtaukset, joissa kuvataan hotellin länsimaisia vieraita, näytetään usein sellaisen kohtauksen jälkeen, joissa joku ruandalaisista on hengenvaarassa tai tapetaan. Tämä paradigmaattinen ratkaisu leikata kohtaukset kyseiseen järjestykseen luo syntagman länsimaalaisen ja afrikkalaisen ihmisarvon eroista kriisin aikaan.

*Sometimes in April* -elokuvan tapaan *Hotel Rwanda* esittää belgialaiset hutujen ja tutsien välisen rasmin alullepanijana. Joaquin Phoenixin esittämä länsimaalainen toimittaja Jack Darglish haastattelee hotellin baarissa paikallista toimittajaa koskien rotujaottelua. Haastateltava kommentoi tilannetta seuraavasti:

*According to the Belgian colonialists, the Tutsis are taller and more elegant. It was Belgians that created the division. They picked people: those with the thinner noses, lighter skin. They used to measure the width of people's noses. The Belgians used the Tutsis to run the country and when they left, they left the power to the Hutus who of course took their revenge.*

Jack ottaa aiheen melko kepeästi ja aloittaa keskustelun kahden kauniin naisen kanssa tutsien ja hutujen eroista. Hänen motivaationsa ei ole kuitenkaan tiedonsaanti, vaan hän onnistuu sopimaan toisen kanssa treffit hotellihuoneeseensa. Jackin seurana matkassa on tymeään näköinen toimittaja David (David O'Hara) joka ei myöskään anna itsestään kovin motivoitunutta ensivaikutelmaa länsimaisista toimittajista, kun hän saapuessaan hotelliin katselee ympärilleen ylimielisesti ja kiroilee tehtävää sanoin "paska keikka".

Länsimaalaisten turtuminen televisiossa näytettyihin järkyttäviin uutisiin tulee esiin kohtauksessa, jossa Jack on onnistunut kuvaamaan järkyttävää kuvamateriaalia hotellin ulkopuolelta ja Paul saa kuulla materiaalin päätyneen iltautusten pääuutiseksi. Paul hämmentyy keskustellessaan Jackin kanssa materiaalin näyttämisestä länsimaisessa

televisiossa.

Paul: *I am glad that you have shot this footage and that the world will see it. This is the only way that we have chance that people will intervene.*

Jack: *And if no one intervenes? It's still good thing to show?*

Paul: *How can they not intervene when they witness such horridness?*

Jack: *I think...if people see this footage they'll say "oh my god, that's horrible ", and then they go on eating their dinners.*

Jack puhuu Paulille hieman häpeillen, katsoo alaspäin ja hiljentää ääntään. Paul ei tahdo ymmärtää kuulemaansa ja poistuu nopeasti paikalta. Paul on vakuuttunut, että länsimaat puuttuvat tilanteeseen Jackin kanssa käydystä keskustelusta huolimatta. Hän rauhoittelee pelokkaita sukulaisiaan ja ystäviään toteamalla, että mitään pahaa ei voi tapahtua, kun YK ja länsimaiset tiedotusvälineet ovat paikalla.

Ranskalaisotilaat saapuvat hotellille tarkoituksenaan evakuoida vieraat turvaan. He saapuvat uhmakkaana rytmikkään, marssimaisen musiikin soidessa taustalla ja jokaisen sotilaan pidellessä asetta valmiina käsissään. Paul ja kaikki hotellissa oleskelevat ilahtuvat suuresti joukkojen saapuessa paikalle, sillä he luulevat pääsevänsä turvaan joukkojen mukana. Eversti Oliverinkin hämmästykseksi ranskalaiset kertovat evakuoivansa vain eurooppalaiset. Tilanteen jälkeen Oliver ja Paul käyvät keskustelun aiheesta hotellin baarissa:

Oliver: *You should spit on my face.*

Paul: *Excuse me?*

Oliver: *You're dirt. We think you're dirt, Paul.*

Paul: *Who is we?*

Oliver: *The west, all the super powers, everything you believe in. They think you're dirt. They think you're nothing!*

Paul kuuntelee hämmästyneenä ja epäuskoisena Oliverin tilitystä. Länsimaalaisten ja afrikkalaisten herra-renki -roolijako korostuu keskustelun lisäksi roolihahmojen asettelusta: Paul tarjoilee Oliverille parasta viskiään veloituksetta. Länsimaalaisten kuvaaminen rasisteina ja välinpitämättömyys afrikkalaisia kohtaan jatkuu keskustelun edetessä pidemmälle:

Oliver: *You're the smartest man here. You could own this freaking hotel, except for one thing. You're black. You're not even a nigger. You're an African. They're not gonna stay, Paul. They're not gonna stop the slaughter.*

Musiikilla on merkityksensä kohtauksessa. Se alkaa hiljaa, mutta voimistuu ja dramatisoituu riitasoinnuin keskustelun edetessä, kunnes loppuu kokonaan ennen Oliverin viimeistä lausetta. Myös kuvakulmat luovat kohtauksesta vaikuttavamman ja katsoja näkee hahmojen reaktiot selkeästi, kun kamera kuvaa roolien kasvoja lähikuvana.

Paul kertoo vaimolleen, miten kaikki valkoiset aikovat lähteä ja hylätä heidät. Hän tilittää omaa tyhmyyttään, kun luuli olleensa tärkeä tarjotessaan länsimaalaisille tyyliä sikareiden, suklaiden ja viinien avulla. Hän ei kuitenkaan jää toimeettomaksi, vaan informoi koko tilanteesta kaikille paikallaolijoille: *"There will be no rescue. No international forces. We can only save ourselves"*. Ranskalaisjoukkojen saattaessa eurooppalaisia evakuointibusseihin ulkona sataa, mutta ruandalaishenkilökunta pitää silti huolen, etteivät vieraat kastu. He kulkevat eurooppalaisten vierellä suojaten heitä sateelta varjojen kanssa, vaikka tietävät joutuvansa jäämään kauheuksien keskelle. Tilanne on nöyryyttävä, kun afrikkalainen pitää huolen eurooppalaisen hyvinvoinnista kuolemaa pelätessäänkin. Erityisesti Jack ja myös muut evakuoitavat kokevat nöyryyttäväksi ja häpeälliseksi myös itkevät ruandalaisvieraat, jotka rukoilevat eurooppalaisia auttamaan heitä ja jäämään heidän turvakseen. Juuri kun bussi on lähtemässä, paikalle saapuu joukko länsimaalaisia pappeja ja nunnia orpojen ruandalaislasten kanssa. Pappi kiittelee suuresti joukkojen saapumista, mutta järkyttyy pian kuullessaan, että edes lapsia ei oteta mukaan. Dramaattisemman syntagman kohtaukseen tuo musiikinvalinta -taustalla soi laulu, jossa afrikkalaislapset laulavat. Musiikki, sade, tylyt sotilaat, apua rukoilevat ruandalaiset ja orpolapset ovat kaikkia paradigmoja, jotka vahvistavat sanomaa tilanteen epäreiluudesta ja ihmisten eriarvoisuudesta.

Paul käy puhelinkeskusteluja Sabina Airlines-yhtiön belgialaisen toimitusjohtajan, herra Tillensin (Jean Reno), kanssa pyytääkseen tältä apua. Tillens on erittäin sympaattinen ja järkyttyy kuullessaan Ruandan tapahtumista. Hän auttaa Paulia aina parhaansa mukaan. Paulin soittaessa viimeistä kertaa Tillensille, hän on tilanteessa, jossa hutuarmeija on komentanut kaikki hotellissa olijat pihalle ammuttavaksi. Puhelu kuuluu kaiuttimesta Tillensin yhtiökokouksessa, jossa kokoukseen osallistuvat kuuntelevat kauhistellen Paulin sanoja. Paul haluaa kiittää Tillensia kaikesta häneltä saamastaan avusta, vaikka tietääkin

mahdollisesti kuolevansa muutamien minuuttien kuluttua. Puhelu osoittautuu hengenpelastavaksi ratkaisuksi, sillä Tillens onnistuu estämään hotelliväen surmat ottamalla pikaisesti yhteyttä YK:n ja Ranskan hallituksen kontakteihinsa, jotka taas uhkailevat Ruandan armeijaa. Kohtaus osoittaa, että ulkomailta voidaan tehdä paljonkin, jos vain tahtoa löytyy. Tillens soittaa vielä Paulille kertoakseen, että hän yritti vaikuttaa ranskalaisiin ja belgialaisiin poliittisiin kontakteihinsa, jotta he evakuoisivat hotellissa majoittuvat. Tillens sanoo heidän olevan pelkureita ja että Ruandasta ei saa ääniä Ranskassa, Belgiassa, Britanniassa tai Amerikassa.

YK saa elokuvassa osakseen enemmän positiivista tunnustusta kritiikin sijaan. Kansanmurhan toisena päivänä uutislähetyksessä YK:n upseerit paljastavat Ruandan armeijan aseistavan *Interhamwea*. Elokuvan sankari on epäilemättä Paul, mutta myös yksi länsimaalainen – eversti Oliver – esitetään hyvän tekijänä. Oliver käy keskustelua kenraali Bizimungun kanssa jo ennen kansanmurhan alkamista ruandalaisien turvallisuudesta. Oliver on huolissaan *Interhamwesta*, joka ei tunnu kunnioittavan rauhansopimuksen ehtoja. Oliver myös jää hotelliin muutaman miehen kanssa, vaikka kaikki muut YK-sotilaat lähtevät ja mandaatin vuoksi hän ei voi suojella ruandalaisia muulla kuin läsnäolollaan. Oliver yrittää myös muutaman sotilaan voimin kuljettaa viisumin saaneita tutseja rekoilla kohti lentokenttää, mutta *Interhamwe* on ylivoimainen ja he joutuvat palaamaan hotellille. *Sometimes in April* -elokuvan tapaan *Hotel Rwandassa* on mukana länsimaalainen naissankari, Punaisen Ristin avustustyöntekijä Pat Archer (Cara Seymour), joka pelastaa orpolapsia kuskaten heitä Paulin hotellin turviin. Hän saa kuitenkin itse surmansa pelastusyrityksissään.

## 5.4 Munyurangabo

*Munyurangabo* on hyvin erilainen kolmeen edellä analysoituun elokuvaan verrattuna. Vuonna 2007 valmistunut elokuva on kuvattu kokonaan Ruandassa paikallisten näyttelijöiden voimin ja se on ensimmäinen täyspitkä ruandankielinen (kinyarwanda) elokuva. Elokuva on itsenäinen ja sai ensi-iltansa Cannesin elokuvafestivaaleilla. Elokuvan ohjaaja ei kuitenkaan ole ruandalainen, vaan korealais-yhdysvaltalainen Lee Isaac Chung. Tarina keskittyy kansanmurhan aikana orvoksi jääneen pojan, Munyurangabon (Jeff Rutagengwa) ja hänen ystävänsä Sangwan (Eric Ndorunkundiye) matkaan maaseudulle

Sangwan kotikaupunkiin. Munyurangabo, jota kutsutaan lempinimellä Ngabo, on varastanut macheten, jotta voi tappaa hänen isänsä murhanneen hutumiehen. Sangwa on luvannut auttaa ystävänsä kostamaan murhaajalle, mutta hänelle matkan suurempi tarkoitus on taas nähdä oma perhe ja hyvittää heille se, että lähti kolme vuotta sitten hyvästejä jättämättä pääkaupunki Kigaliin. Sangwan perhe on hutuja ja he eivät hyväksy poikien ystävyyttä, sillä heidän mukaansa hutujen ja tutsien kuuluu olla vihollisia. Sangwa yrittää epätoivoisesti hyvittää lähtöään erityisesti ankaralle isälleen, joka haluaa pojan työskentelevän köyhän maanviljelijäperheensä apuna. Pojat riitaantuvat keskenään ja Ngabo jatkaa matkaansa yksin hutumiehen luo, mutta ei lopulta kykene tappamaan tätä, vaan auttaa Aidsia sairastavaa miestä hakemalla hänelle vettä. Ngabo saa vihdoinkin rauhan eikä vannon enää kosta.

Elokuvassa eletään nykypäivää, eikä siinä palata vuoden 1994 tapahtumiin muulla tavoin kuin keskustelujen kautta. Analyysi jää muuta suppeammaksi, mutta mielestäni se oli tärkeä ottaa mukaan, jotta lukijalle hahmottuu, että kaikki kansanmurhasta kertovat elokuvat voivat olla todella erilaisista lähtökohdista tehtyjä. Elokuva on kuvattu vain 11 päivässä ja selvästi pienellä budjetilla, minkä tekniikka paljastaa: kuvaus on ajoittain kömpelöä, leikkaus ei ole aina sujuvaa ja roolihahmojen repliikit peittyvät taustäänäniin. Dialogi on suurilta osin improvisoitua ja elokuvassa puhutaan hyvin vähän. Nämä paradigmaattiset elementit - koruton tekniikka ja improvisoitu dialogi - luovat aidon vaikutelman tarinankerronnasta, aivan kuin hahmot kertoisivat haluamallaan tavallaan omaa tarinaansa niin kuin he sen kokevat. Elokuvassa käsitellään paljon 2000-luvun Ruandan ongelmia, kuten köyhyyttä ja viljelemisen vaikeutta kuivassa ympäristössä sekä hutujen ja tutsien välillä yhä vaikuttavia ennakkoluuloja. Toisaalta, Ngabo ja Sangwa ovat parhaita ystäviä, mikä viestittää uuden sukupolven unohtaneen vanhan rotujaottelun ja tahdosta jatkaa elämää ilman ennakkoluuloja. Elokuvan tärkein teema onkin sovinnon ja rauhan löytäminen maassa, jossa verinen lähihistoria piinaa yhä siitä selviytyneitä.

Toisin kuin edellisissä elokuvissa, väkivaltaa ei näytetä *Munyurangabo* -elokuvassa lainkaan vaan tapahtumat välittyvät kertomusten kautta. Kävellessään kohti omaa synnyinseutuaan, Ngabo kertoo, miten joki täyttyi ruumiista, lapset tappoivat toisiaan ja maa oli veren peittämä. Kohtauksessa kamera kuvaa näitä maisemia, joita nyt peittää ruoho ja joissa joki virtaa puhtaana. Analyysini kannalta elokuvassa on vain yksi kohtaus, johon



kannattaa perehtyä tarkemmin. Tässä kohtauksessa Ngabo on juuri saapunut omaan kotikyläänsä ja istuu pienen kahvilan terassilla, jossa kohtaa nuoren runoilijan nimeltään Edouard B. Uwayo. Tämä huolestuu huomattavasti Ngabon macheten peläten mahdollista väkivaltaa. Hän muistuttaa, että seuraavana päivänä on kansallinen vapautumisen päivä (National Liberation Day) ja kertoo, että hänet on pyydetty tapahtumaan lausumaan runo. Edouard haluaa lausua Ngabolle runonsa, jotta tämä unohtaisi kostoretkensä ja rotujen väliset vihamielisyydet. Runossa käydään läpi Ruandan menneisyys ja tulevaisuus, se tuo esiin kansanmurhan jälkivaikutukset.

Runon nimi on *Liberation is a Journey*. Tässä kohtauksessa nähdään koko elokuvan mieleenpainuvien puheosuuksien lisäksi myös merkittävin kohtaus paradigmaattisten valintojen vuoksi. Kuvaus on toteutettu lähikuvana niin, että lähes koko kuvaruudun peittää runoilijan kasvot. Äänenvoimakkuus kovenee kohtauksessa, sillä taustalla ei ole mitään häiriöääniä. Edouard lausuu runonsa rytmikkäästi niin, että se muistuttaa puhelaulua. Vaikka kuulija ei ymmärtäisikään kieltä, lausuntatapa on vangitseva ja mielenkiintoinen, mikä on tärkeää verrattain pitkässä kohtauksessa. Hän elehtii paljon ja eläytyy sanomaansa, esimerkiksi murhista kertoessaan hän on polvillaan ja pitää ajoittain silmiään kiinni. Kohtauksen paradigmat - lähikuva, äänenvoimakkuus, kohtauksen pituus (n.8min), lausumistapa ja eläytyminen - tekevät kohtauksesta vaikuttavan. Hän aloittaa kertomalla nuoruudestaan, jolloin lapsia aseistettiin ja opetettiin tutsien olevan torakoita, jotka ansaitsevat tulla tallatuiksi.

*"We were given bows and spears  
And foreign countries gave us guns  
Really "*

Puhuessaan aseistamisesta hän näyttää surulliselta ja hiljenee hetkeksi pitämään taukoa. Runoilijan lausussa edellä mainitut sanat on ainoa hetki, jolloin ulkomaat mainitaan koko elokuvassa. Tämä paradigmaattinen valinta jättää länsimaat ja länsimaalaiset elokuvan ulkopuolelle on mielestäni merkittävä kannanotto. Alussa esiin tuomani Fiske'n ajatus, jonka mukaan valitun yksikön merkitys riippuu pitkälti valitsematta jätettyjen yksiköiden merkityksestä (Fiske, 1992, 82), toteutuu elokuvassa selkeästi. Kohtauksissa ei näy turisteja, ei valkoihoisia ihmisiä eikä yhtäkään länsimaista tuotemerkkiä. Näiden puuttuminen on tietoinen valinta ja muodostaa syntagman kansasta, joka ei tahdo lännen puuttuvan asioihinsa. Kansanmurha tapahtui Ruandassa ja ruandalaisille, ei ole loogista

että tapahtumista kertovien elokuvien pääosissa on länsimaalaisia hahmoja.

Runossa puhutaan myös kyläoikeudenkäynneistä. Nämä oikeudenkäynnit ovat ruandalaisten itse järjestämiä. Niissä he kokoontuvat ulos aukeaan paikkaan ja esiin nostetaan syytettyjä ruandalaisia, joita vastaan paikalla olijat voivat todistaa. Edouard kommentoi oikeudenkäyntejä seuraavanlaisesti:

*"What happens in the village genocide courts?  
Let justice liberate  
Let truth replace lies in Rwanda  
Sitting together on the grass without division or hate  
Without lying to each other  
As we live in peace and the guilty seek forgiveness"*

Mielenkiintoista on se, että YK-oikeudenkäyntejä ei mainita, vaan tärkeänä pidetään nimenomaan ruandalaisten itse organisoimia, pieniä oikeudenkäyntejä. Edouardin mukaan nämä kokoontumiset ovat avain rauhaan ja anteeksiantoon, niiden avulla totuus voi korvata valheet.

Runossa otetaan myös kantaa Ruandan tämänhetkisiin yhteiskunnallisiin ongelmiin mainitsematta ulkomaalaisia. Edouard puhuu esimerkiksi miehistä, jotka pahoinpitelevät vaimojaan eivätkä anna näiden poistua kotoa sekä lapsista, jotka tekevät niin kovasti töitä, mutta joilla ei ole varaa saippuaan.

*"Don't you see that this is injustice?  
Let liberation come and let liberation be a journey  
Away from prostitution and towards wisdom  
And to new projects done with fervor"*

Avaimet vapautumiseen ovat siis ruandalaisten itsensä käsissä. Tulevaisuus voi olla valoisa ja Ruandalla on toivoa, vain jos he saavat itse hoitaa asiansa. He eivät halua lännen tai kenenkään muunkaan väliintuloa. Vapautuminen ei tapahdu hetkessä vaan se on matka, johon ruandalaiset ryhtyvät yhdessä.

Elokuvassa on muutama kohtaus, jossa ruudulle ilmestyy ote Raamatun kirjoista. *Munyuragabo* ei kuitenkaan puolustele kristillisyyttä tai muutakaan uskontoa. Eduardon runossa mainitaan muslimeja ja kristittyjä yhdistäneen machetet ja halu tappaa. Kuten jo alussa mainitsin, *Munyuragabo* eroaa huomattavasti muista käsittelemistäni elokuvista,

mielestäni se on osoitettu ennen kaikkea ruandalaisille. Muut elokuvat syyllistävät länttä, saavat länsimaiset katsojat tuntemaan syyllisyyttä ja ovat ylidramaattisia tapahtumien kuvaamisen suhteen. *Munyurangabo* käsittelee yksinkertaisuudessaan kansanmurhaa kahden pojan tarinan kautta eikä hyödynnä kansanmurhan tuottamaa tuskaa luodakseen vaikuttavamman elokuvakokemuksen. Elokuvassa käsitellään kysymyksiä siitä, miten kansanmurhan jälkivaikutusten piinaama maa voi parantua ja onko rauha mahdollista tutsien ja hutujen välillä.

## 5.5 Yhteenvetoa analyysista

*Sometimes in April*-, *Shooting Dogs*- ja *Hotel Rwanda* -elokuvilla on paljon yhtäläisyyksiä. Kaikki kolme ovat suurten länsimaalaisyritysten tuotantoa ja suurin osa näyttelijöistä ja muista elokuvassa mukana olleista on länsimaalaisia. Saidin kuvailema orientalismi eli tapa, jolla länsi hallitsee itää, välittyy näistä elokuvista. Lähinnä yhdysvaltalaiset ja brittiläiset elokuvantekijät määrittelevät, miten Ruandan kansanmurhan tapahtumat kuvataan. Elokuvissa nostetaan länsimaalaiset yhtä tärkeäksi osaksi Ruandan kansanmurhaa paikallisten kanssa. Länsimaalaiset ovat puuttumattomuudellaan yhtä syyllisiä kuin tappamisia harjoittavat hutut, länsimaalaiset ovat kärsiviä uhreja samalla tavoin kuin ruandalaisuhrit ja länsimaalaiset ovat sankareita niin kuin yksittäiset ruandalaiset. Ruandalaisia ei hyväksytä osaksi länttä, kuten Nadel-Klein (1995) totesi, vaan he ovat erillään kehittyneestä ja modernista lännestä. Tämä käy esiin elokuvien kohtauksissa, joissa länsimaalaiset evakuoidaan turvaan Ruandasta ja paikalliset jätetään oman onnensa nojaan.

*Munyurangabo* -elokuvaa lukuun ottamatta elokuvien kritiikin kohteena ovat vaihtelevasti koko YK, YK:n maakohtaiset sotilasjoukot tai länsimaiden hallitukset. *Sometimes in April* arvosteli eniten Ranskan ja Yhdysvaltojen toimintaa, mutta toisaalta elokuva antoi ymmärtää, että Yhdysvallat oli ainoa maa, joka yritti auttaa Ruandaa. Erityisesti *Sometimes in April* -elokuvassa välittyy Saidin kuvailema Yhdysvaltojen rooli konfliktinratkaisussa: USA on yksinoikeutettu globaali järjestyksen ylläpitäjänä ja epäoikeudenmukaisuuksien korjaajana. *Shooting Dogs* -elokuvassa kyseenalaistetaan taas koko YK:n toimintatavat ja paheksuntaa osakseen saa erityisesti Ranskan erikoisjoukot. *Hotel Rwanda* antoi YK:lle myös positiivista tunnustusta, mutta sen belgialais- ja ranskalaisjoukot esitettiin huonossa

valossa. Länsimaalaiset kuvattiin itsekkäinä, omaa etuaan ajavina ja ylempiarvoisina; länsimaalainen kulttuuri taas näyttäytyi materialistisena ja yksilöä korostavana. Nämä kuvaukset tulivat ilmi Buruman ja Margalitin esittelemissä käsityksissä länsimaalaisuudesta. Kaikissa kolmessa elokuvassa esiintyy kuitenkin vähintään yksi länsimaalainen sankarihahmo, joka tuntee tuskaa ruandalaisten kärsiessä ja yrittää auttaa parhaansa mukaan. Tämän hahmon vastaparina oli länsimainen itsekäs ja ahne hahmo, jota ei kiinnosta ruandalaisten kohtalo.

Kolme länsimaalaista elokuvaa on selkeästi suunnattu länsimaiselle yleisölle. Autenttisuus ja ruandalaisyleisö on toki pyritty huomiomaan erilaisin keinoin (kuvauspaikka, näyttelijät, todelliseen hahmoon tai selviytymispaikkaan pohjautuvat tarinat), mutta jokaisessa elokuvassa nousee esiin länsimaalaiset sankarihahmot ja lännen syyllistäminen, jolla pyritään vetoamaan länsimaalaisen yleisön tunteisiin. *Shooting Dogs* on kuvattu Ruandassa ja näyttellessä oli myös École technique officielle -koulun suojissa selviytyneitä ruandalaisia. Elokuvan tärkeimmät roolit ovat kuitenkin länsimaalaisia hahmoja: englantilainen pappi, opettaja ja toimittaja sekä belgialaiskapteeni. Brittielokuvan kritiikki kohdistuu lähinnä Ranskan ja YK:n toimintaan sekä toimittajien etiikkaan. *Sometimes in April* on myös kuvattu Ruandassa, mutta elokuvan tärkeimmät hahmot ovat ruandalaisia. Itsensä syyllistäminen hyvin ilmi tässä pitkälti yhdysvaltalaisvoimin tuotetussa elokuvassa, jossa arvostelu kohdistuu Yhdysvaltain hallitukseen unohtamatta kuitenkaan yhdysvaltaissankaria. *Hotel Rwanda* -elokuvan roolihahmot ovat pitkälti ruandalaisia, mutta merkittävässä rooleissa ovat myös brittitoimittajat ja YK-joukkojen kanadalaiskapteeni. Etelä-Afrikassa kuvattu elokuva on muihin verrattuna selkeimmin kalliimmalla budjetilla tuotettu. Tunnetut näyttelijät, voimakas tarinankerronta ja länsimaalaisen yhteisön syyllistäminen luovat tunteisiin vetoavan spektaakkelin, mikä takasi elokuvalla taloudellisen menestyksen. Ruandalaiselokuvan tapauksessa tarkoituksena ei ole tehdä rahaa. Elokuvan tekninen kömpelyys, keho näyttely ja yleisesti totutun tyylin puute tekevät siitä suurelle yleisölle vetoavuudeltaan heikon. Korealais-yhdysvaltalaisesta ohjaajasta huolimatta elokuva on toteutettu ruandalaisista lähtökohdista ilman länsimaalaisia hahmoja ja länsimaita syyllistävää aspektia.

*Shooting Dogs* korostaa muista poiketen kristillisyyttä. Kristinusko esitetään hyveenä: se auttaa häden hetkellä luoden turvallisuuden tunteen ja toivon pelastautumisesta.

Nadel-Kleinin (1995) käsityksen mukaan idän tai toisen tavat ja uskomukset ovat uhka länsimaisen sivilisaation saavutuksille. Tappamiset ja puuttumattomuus Ruandassa ovat uhka länsimaalaisen sivilisaation moraalille suursaavutukselle eli kristinuskolle. Isä Christopher ja katolinen kirkko ovat onnistuneet saamaan jalansijan Ruandassa ja elokuvan antaman käsityksen mukaan moni ruandalainen (tutsi) on harras kristitty. Heikoista selviytymismahdollisuuksista huolimatta Christopher ja koulussa majoittuvat ruandalaiset turvautuvat Jumalaan ja nousevat näin uskossaan tappajien yläpuolelle. Saidin (1991) orientalismiin yhdistämä valkoisen miehen ylemmyys tiettyine käytöstapoineen ja ajatusmaailmoineen käy esiin elokuvan useassa kohtauksessa, kuten eurooppalaisten majoituksessa mahdollisimman mukavasti koulun tiloihin ja sotilaiden evakuoituksessa vain valkoisia eurooppalaisia.

*Shooting Dogs* on ainoa elokuva, jossa pääosissa on vain länsimaalaisia hahmoja: katolinen pappi, koulun opettaja ja belgialaisjoukkojen kapteeni. *Sometimes in April*- ja *Hotel Rwanda* -elokuvissa pääosissa ovat ruandalaiset, mutta merkittävässä rooleissa nähdään länsimaalaisia. *Shooting Dogs* ja *Hotel Rwanda* käsittelevät toimittajien roolia ja länsimaiden logiikkaa kolmannen maailman kriisien hoidossa. Elokuvien mukaan toimittajat keräävät materiaalia tv-uutisiin vain shokeeratakseen ja saavuttaakseen korkeat katsojaluvut. Televisioruudussa näkyvät kauheet eivät kosketa katsojia henkilökohtaisesti ja siksi niihin ei koeta tarvetta puuttua. Tämänkaltaisiin televisiokuviin on jo totuttu ja ne koetaankin enemmän synkkänä elokuvana kuin oikeina tapahtumina. Hallitukset taas eivät puutu konflikteihin, mikäli niillä ei ole kansallista intressiä väliintuloon. Tämä logiikka tukee Saidin (1994) käsitystä nykypäiväisestä imperialismista, jossa suurvaltojen kolmansien maita koskevaa politiikkaa säätelevät poliittiset ja taloudelliset intressit.

*Munyurangabo* eroaa lähtökohdiltaan suuresti kolmesta muusta elokuvasta. Yksinkertainen tekniikka, nopea toteutus, näyttelijöiden kokemattomuus ja improvisointi luovat erilaisen, koruttoman tunnelman. Elokuva on ainoa, jossa rooleissa nähdään vain ruandalaisia ja jossa länsimaalaisuutta ei käsitelty lainkaan. Tietyn teeman poisjättäminen on merkittävä viesti, kuten Salmi (1993, 159) toteaa:

”Jotkut asiat ilmaistaan siten, että niistä vaietaan. Elokuvan ideologiaa analysoitaessa on siis tarkasteltava paitsi, mitä sanotaan, myös mitä ei sanota, koska ei haluta sanoa ja vielä: mitä väistämättä tulee sanotuksi kun jotain on

päätetty jättää sanomatta.”

Analyysi jäi elokuvan osalta muihin verrattuna suppeaksi, mutta jättämällä länsimaat ja länsimaalaiset pois elokuva viestitti sanomaa: länsimaiden väliintulo ei ole toivottua. Tarina kansanmurhasta kerrotaan paremmin, jos siihen ei sisällytetä ulkopuolisia, vaan ainoastaan ne, joita tapahtumat oikeasti koskettivat ja yhä koskettavat. Hutujen ja tutisen välinen epäluulo ja viha tunnustetaan vielä olemassa olevaksi, mutta elokuvan lopussa sanoma on selkeä: anteeksiannon ja toisen hyväksynnän kautta voidaan rakentaa yhteinen tulevaisuus. Muutos parempaan lähtee ruandalaisten omasta aloitteesta, kuten kyläoikeudenkäynneistä. Elokuvan painopiste oli sovinnon ja rauhan löytämisessä sekä tulevaisuuden haasteissa ja uudessa matkassa, johon ruandalaiset ovat yhdessä ryhtymässä ilman ulkopuolisten puuttumista. *Sometimes in April* on ainoa länsimaalaiselokuva, jolla on yhtäläisyyksiä ruandalaiselokuvan kanssa. Elokuvassa huomioidaan nykypäivä kuvaamalla kansanmurhasta toipuvaa yhteiskuntaa 10 vuotta tapahtumien jälkeen. Esiin tulee myös mielipide, jonka mukaan kyläoikeudenkäynnit ovat ruandalaisia varten, kun taas YK-oikeudenkäynnit ovat länsimaalaisia varten luotu keino saada synninpäästö.

Suurin osa analysoimistani paradigmoista ja syntagmoista on hahmoteltavissa repliikeistä. Erityisesti Isä Christopherin ja kapteeni Delonin, Paulin ja eversti Oliverin sekä Bushnellin käymät keskustelut muodostivat syntagmia länsimaalaisten roolista kansanmurhassa ja länsimaalaisuudesta yleensä. *Munyurangabo* -elokuvassa keskeisin puheosuus välittyi Edouardin runonlausunnassa. Repliikit eivät kuitenkaan olleet ainoita merkityksellisiä paradigmaattisia valintoja vaan myös puvustuksella, eleillä, kuvakulmilla ja musiikilla luotiin erilaisia syntagmia. Erityisesti musiikki synnytti vahvoja tunnetiloja ja vahvisti kohtauksien sanomien dramatiikkaa. Kuvakulmat, erityisesti lähikuvat, saivat katsojan havahtumaan ja ymmärtämään paremmin roolihahmojen reaktioita ja dialogien välittämiä viestejä. Puvustuksella hahmot viestittivät erilaisia sanomia ja tunnetiloja, esimerkiksi papin vaaleat vaatteet kuvaavat rauhanomaisuutta, naispoliitikon hempeän väriset vaatteet empaattisuutta ja YK-joukkojen kapteenin univormu tilanteesta riippuen auktoriteettia, turvaa tai etäisyyttä.

Edettyäni elokuvien analyysissä, havaitsin että jokaisesta elokuvasta on eriteltävissä länsimaalaisuuteen liittyvä usein esiin nouseva teema. Nämä merkillepantavat teemat ovat *Sometimes in April* -elokuvassa miesten kovassa maailmassa taisteleva sankarinainen,

*Shooting Dogs* -elokuvassa kristinuskon hyvyys ja voitto vaikeissakin paikoissa, *Hotel Rwanda* -elokuvassa YK:n ja länsimaiden Afrikan hylkääminen ja *Munyurangabo* -elokuvassa länsimaalaisuuden puuttuminen. *Sometimes in April* -elokuvassa rakentuu kuva ikään kuin ”pahojen miesten maailmasta”, jossa ”hyvät naiset” taistelevat altavastaajina saadakseen äänensä kuuluviin. Elokuvan sankaritar Prudence Bushnell kuvataan empaattisena hahmona itkemässä ruandalaisten kohtalon puolesta, rohkeana poliitikkona vastustamassa päätöstä olla puuttumatta Ruandan tilanteeseen ja erityisesti naisena, joka korostaa naisellisuuttaan ja viattomuuttaan vaatevalinnoillaan pukumiesten dominoimassa poliittisessa kentässä. *Shooting Dogs* -elokuva ylistää kristinuskoa moraalisenä oikeaoppisuutena isä Christopherin tekojen ja sanojen kautta. Hän nousee YK-sotilaiden, länsimaalaisten turistien ja hänet tappaneen hutumiehen yläpuolelle taistelullaan, kritikillään ja anteeksiannollaan. *Hotel Rwanda* -elokuvassa teemaksi hahmottunut YK:n toimetttömyys kriisin edessä ja länsimaiden välinpitämättömyys välittyvät erityisesti hotellinjohtaja Paulin ja YK:n eversti Oliverin välillä käytyjen keskustelujen, englantilaistoimittajien käytöksen sekä Paulin ja hänen vaimonsa välisten dialogien kautta.

Oksidentalismi -kappaleessa esille tuomiani länsimaalaisuuden kriittisiä kuvauksia olivat mm. kapitalismin ylivalta, materialismi, mukavuudenhaluinen ja mielihyvää tavoitteleva elämäntyyli, hengellisyyden syrjäyttävä rikastumisen tarve ja sieluttomuus. Kapitalismin ja materialismin kritisointia esiintyi selkeimmin *Hotel Rwanda* -elokuvassa, jossa hotellinjohtaja tarjoaa länsimaalaisille vierailleen aina parhaita ja toiselta puolelta maapalloa tuotuja luksushyödykkeitä, kuten kuubalaisia sikareita. Sieluttomuus ja rikastumisen tavoite ilmeni taas erityisesti *Sometimes in April* -elokuvassa, esimerkiksi kenraali Bagosoran todettua puhelinkeskustelussa, että länsimailla ei ole mitään syytä puuttua Ruandan tilanteeseen, koska maalla ei ole öljyä tai timantteja. Kohtaus viestitti, että länsimaat eivät ryhdy väliintuloon, mikäli siitä ei ole taloudellista tai poliittista hyötyä. *Sometimes in April* -elokuvassa tuli esiin myös Nadel-Kleinin esittämä ajatus maalla asuvista idän asukkaista, jotka eivät ole samanarvoisia urbaanien kaupunkilaisten kanssa. Kohtauksissa hypitään Ruandan kammottavista tapahtumista kiireiseen ja elävään länsimaiseen metropoliin, jonka asukkaita kiinnostavat vain populaarikulttuurin uutiset ja Ruandan tapaus vain siinä mielessä, mikäli se koskettaa yhdysvaltalaisia. Länsimaista elämäntapaa kritisoidaan niin *Hotel Rwanda*- kuin *Shooting Dogs* -elokuvassa, joissa

länsimaalaisten turistien mukavia yöpymisolosuhteita ja virikkeitä pyritään ylläpitämään normaaliin tapaan, vaikka kansanmurha on täydessä vauhdissa. Länsimaisen pakanallisuuden kritiikki ei ollut läsnä elokuvissa, sen sijaan kristinusko esitetään hyvänä ominaisuutena, minkä tietyt ruandalaiset ovat ymmärtäneet omaksua. Isä Christopher nostetaan kuitenkin sellaiselle jalustalle, jossa hänen moraalikäsitöksensä ja tekonsa ovat niin ruandalaisia kuin ulkomaalaisiakin parempia ja korkeampia.

Idea oksidentalismien ja orientalismin yhteen kietoutumisesta välittyy kaikista elokuvista. Kuvattessamme toista, kuvaamme myös itseämme. Vaikka elokuvissa kritisoidaan länsimaalaisia hallituksia ja sotilasjoukkoja, osoitetaan oikeudentajun ja demokratian sijaitsevan kuitenkin lännessä. *Sometimes in April* -elokuvassa useat kohtaukset käydään Yhdysvalloissa ulkoministeriössä, joka edustaa demokraattista ja oikeudenmukaista instituutiota. Kenraali Bagosora on moraaliton barbaari, jolle amerikkalaisvirkamies yrittää puhua järkeä. Yhdysvaltojen hallitusta kritisoidaan, mutta samalla tunnustetaan, että oikeudenmukaisuuden puolesta ja konfliktin ratkaisemiseksi taisteltiin juuri Yhdysvaltojen ulkoministeriössä. Sama pätee *Hotel Rwanda* -elokuvaan, jossa hotellinjohtaja Paulin viimeisenä oljenkortena on belgialainen suuryrityksen toimitusjohtaja, joka onnistuu auttamaan Paulia YK:n ja ranskalaishallituksen kontaktinsa turvin. Tässä kohtauksessa länsimaalainen yritysmaailma, johon useimmiten liittyvät kovat arvot, esitetään empaattisena pelastajana. Länsimaalaisuuden puuttuminen *Munyurangabo* -elokuvassa kertoo myös ruandalaisista itsestään. Toiveet päästä irti kolonialismin kahleista ja rakentaa yhteiskunta ilman länsivaltojen puuttumista välittyvät ratkaisusta jättää länsimaat niin vähälle huomiolle.

*Hotel Rwanda*-, *Shooting Dogs*- ja *Sometimes in April* -elokuvat kritisoivat avoimesti länsimaalaisia instituutioita, hallituksia, sotilasjoukkoja ja sellaisia länsimaalaisuuden ilmentymiä, kuten materialismia, mukavuudenhalua, sieluttomuutta ja ahneutta. Vahvimman kannanoton elokuvista tekee kuitenkin *Munyurangabo*, jossa länsimaalaisuudesta ei ole tietoaakaan kuin muutamassa maininnassa. Toisin kuin kolmessa muussa, elokuvassa ei ole dramatiikkaa lisäävää länsimaista sankari- tai roistohahmoa, jonka avulla länsimaalaisen katsojan mielenkiinto saataisiin heräämään ja katsoja voisi samaistua tapahtumiin helpommin. Tarina kerrotaan ruandalaisten näkökulmasta, tapahtumat sijoittuvat vain Ruandaan ja elokuvassa huomioidaan myös se, miten vuoden



1994 tapahtumat vaikuttavat yhä nykypäivän asenteissa ja ilmapiirissä. Elokuva on muistutus siitä, että kansanmurhasta voidaan kertoa myös ilman ulkopuolisia toimijoita. Elokuvasa taistellaan neokolonialismin käsitystä vastaan maailmanjärjestyksestä, jossa liberaali demokratia, amerikkalainen kulttuuri ja länsimaiset globaalit instituutiot ovat voimakkaasti läsnä nykypäivän yhteiskunnissa.

## 6 Johtopäätökset

Ruandan koloniaalinen historia, virallisen kolonialismin päättymisen jälkeen vaikuttaneet uuskolonialismin muodot ja elokuvien pitkälti eurokeskeinen kerrontapa loivat Ruandan kansanmurhan elokuvarepresentaatiosta monipuolisen tarkastelukohteen postkoloniaalisen teorian valossa. Tutkimusaineiston rajaaminen elokuvaan ja tutkimuskysymykset – dekolonisaation vaikutukset ja tekijän näkökulman merkitys Ruandan kansanmurhaa käsittelevissä elokuvissa – selkeyttivät laajaa ja monitulkintaista Ruandan tapausta, jota leimaavat tapahtumien epäselvyys ja lukuisten eri paikallisten ja ulkomaalaisten tahojen toiminta. Dekolonisaation selkeästi havaittavista vaikutuksista kielivät länsimaalaisten toimijoiden – sotilaiden, pappien, opettajien, toimittajien – läsnäolo Ruandassa vuonna 1994. Epäsuoremmat vaikutukset – kuten länsimaiden puuttumattomuuden politiikka ja YK:n toiminta – avautuvat katsojalle vasta, kun on tietoinen Ruandan historiasta ja uuskolonialismin logiikasta. Tekijän näkökulmaa analysoimalla ruandalaisen ja ei-ruandalaisen elokuvien välillä voitiin tehdä selkeä erottelu.

Ruandassa ehkä painavin kolonialismin ajalta jäänyt vaikutus oli kahden heimon eriarvoistamisesta seurannut tyytymättömyys ja viha. Eurooppalaiset istuttivat Ruandaan ylempiarvoinen rotu -ajattelun, jonka pohjalta tutsit vaurastuivat ja saivat hutuja enemmän valtaa. Hutujen keskuudessa kasvanut tyytymättömyys ja kouluttautuneiden tutsien itsenäistymishaaveet saivat siirtomaaisäntä Belgian siirtämään tukensa hutuille. Ennen kansanmurhaa Belgia ja Ranska tukivat sotilaallisesti ja rahallisesti Ruandan hallitusta, joka syyllistyi väkivaltaisuuksiin ja poliittisten toisinajattelijoiden vaientamiseen. Ranskan tuki jatkui vielä kansanmurhan aikana. Hutujen ja tutsien välinen epäluulo on nähtävissä kaikissa analysoimissani elokuvissa. Länsimaalaiselokuvissa tämä eurooppalaisten rooli kansanmurhan myötävaikuttamisessa tulee esiin, esimerkiksi keskusteluissa ja belgialais- ja ranskalaisotilaiden läsnäolona.

Koloniaalista järjestelmää seurannut uuskolonialismi – usein taloudellisten intressien ohjaama epäsuora poliittinen ja sotilaallinen dominointi – on havaittavissa kolmessa länsimaalaiselokuvassa. Kuitenkin pelkästään se, että elokuvat ovat tehty pääosin länsimaalaisvoimin ja ovat suurelle yleisölle suunnattuja, on huomionarvoista ja viestii lännen kulttuurisesta ylivoimasta. Elokuvien tarinat kerrotaan pitkälti länsimaalaisesta

näkökulmasta niin, että eurooppalaiset ja pohjoisamerikkalaiset nostetaan yhtä tärkeiksi ruandalaisahmojen kanssa. *Shooting Dogs* -elokuvassa peräti kaikki tärkeimmät hahmot ovat länsimaalaisia. Länsimaalaisuudesta huolimatta *Hotel Rwanda* ja *Shooting Dogs* käsittelevät tätä länsimaisten näkökulmien ylivoimaa tapahtumia kuvatessa. Elokuviissa tuodaan esiin länsimaiden tapaa uutisoida kolmannesta maailmasta: tuottavuutta lisää mahdollisimman järkyttävä kuvamateriaali, jota länsimaalainen sivustakatsoja kauhistelee kotimaassaan. Uutisia Ruandasta ei tuoteta ruandalaisia varten.

Tietenkään länsimaalaisten roolia kansanmurhan aikana ei voi väheksyä tai kieltää. Dekolonisaatio oli Ruandassa prosessi, jossa ruandalaisia ei jätetty yksin rakentamaan yhteiskuntaansa, vaan lännen sotilaallinen ja poliittinen vaikutus oli vahvasti läsnä itsenäistymisen jälkeen. Kolonisaatiolla on myös olennainen osa Ruandan kansanmurhaa edeltävässä historiassa, jakoivathan Euroopan maat Afrikan tiettyihin alueisiin, joiden pohjalta valtiot muodostettiin. Länsimaalaishahmojen sisällyttäminen elokuvaan on siis ymmärrettävää, mutta lännen roolia on myös liioiteltu. *Sometimes in April* -elokuvan alussa Ruandan historia kerrotaan vain kolonialismin kautta: eurooppalaiset kolonialistit valloittivat Ruandan, määrittivät heimojen erot ja määräsivät poliittisen kehityksen. Kolonialismi on kuitenkin suhteellisen lyhyt aika Afrikan historiassa. Länsimaalaiselokuvien Afrikan historiaa käsittelevät osuudet noudattavat McClintockin (1994) näkemystä vallitsevasta eurokeskeisestä historiankuvauksesta.

Birminghamin (1995) mainitsemat dekolonisaation kulttuuriset, taloudelliset ja sosiaaliset vaikutukset ovat esillä kansanmurhan elokuvarepresentaatiossa. Kulttuurisista vaikutuksista viestivät kristillisen kirkon läsnäolo ja sen toimesta tapahtuva opetus sekä eurooppalaisten kielten käyttö virallisina kielinä. Hienostohotellin länsimainen omistaja, länsimaisten turistien läsnäolo, heille tarjottu mukava majoittuminen ja luksustuotteet viestittävät uskolonialismiin liitetystä merkeistä taloudellisen vaurauden painottumisesta länteen ja markkinoiden keskittymisestä länsimaisiin metropoleihin. Elokuviissa ilmi käyvät länsimaiden puuttumattomuuden politiikan syyt – rikkaiden luonnonvarojen puute, sotilaallisen väliintulon kustannukset ja puuttumisen poliittinen hinta – ilmentävät uskolonialismille tyypillisiä valtion toimintatapoja ohjaavia taloudellisia ja poliittisia periaatteita. Birminghaminkin mukaan merkittävin dekolonisaation vaikutus – sotilaallinen läsnäolo – on huomattavassa roolissa länsimaalaiselokuviissa, mikä ilmenee erityisesti

sotilaskomentajien tärkeällä roolilla ja sotilasjoukkojen mahdollisen pelastavan vaikutuksen merkityksen korostamisella.

Länsimaalaiselokuviissa kuvataan Ruandassa vallitsevaa eurooppalaista vaikutusvaltaa lähinnä kristinuskon ja sotilaallisen läsnäolon muodossa. Nämä valtasuhteet ovat kolonialismin jäänteitä, joita dekolonisaatio ei purkanut. Yhdysvaltojen roolin korostaminen taas on osoitus uuskolonialismin yhteydessä esiintyvistä näkemyksistä USA:sta supervaltana, jolla on legitiimi oikeus ylläpitää maailmanlaajuisia järjestystä. Yhdysvaltalaisjohtoisen uuskolonialismin vaikutusten lisäksi elokuvissa on havaittavissa koko länsimaista yhteisöä koskeva puuttumisen logiikka. Erityisesti *Hotel Rwanda* -elokuvassa käsitelty länsimaiden Afrikan hylkääminen tukee postkolonialistista näkemystä, jonka mukaan uudenlaisia kontrolloita ohjaavat taloudelliset motivaatiot. Länsimaiset tahot kokivat, että Ruandan auttamisesta ei ollut taloudellista tai poliittista hyötyä.

Postkoloniaalinen teoria tutkii mitä vaikutuksia kolonialismilla on ollut ja on yhä siirtomaissa ja siirtomaavaloissa. Kolonialismi on länsimaiden valtaa muiden ylitse ja postkoloniaalinen teoria taas pyrkii purkamaan tämän valtasuhteen. Tämän teoria lähtökohtanani tutkin, miten kolonialismin purkautumisen suhteet näkyvät Ruandassa kansanmurhan aikana. Postkoloniaaliselle teorialle tyypillinen vallitsevien käsitysten kyseenalaistaminen oli läsnä tutkimuksessani, kun kyseenalaistin länsimaalaisten toiminnan ja läsnäolon Ruandassa. Historiallisten faktojen paljastamisen lisäksi postkoloniaalinen teoria pyrkii tuomaan esiin uudenlaisen poliittisen vastustuksen suuntauksia. Ruandalaiselokuvassa dekolonisaation suhteissa on kyse irrottautumisesta länsimaisesta kontrollista eli taistelusta uuskolonialismia vastaan ja yhteiskunnan uudelleenrakentamisesta omin voimin. Myös *Sometimes in April* -elokuvassa on havaittavissa poliittisen vastustuksen piirteitä. Elokuvassa on huomioitu kansanmurhan jälkeinen yhteiskunta ja varauksellinen suhtautuminen YK-oikeudenkäyntien hyödyllisyyteen.

Dekolonisaatio ilmenee Ruandan kansanmurhaa käsittelevissä elokuvissa ruandalaisten länsimaisesta vallasta irtautumisen lisäksi myös länsimaalaisten itsensä syyllistämisenä.

Syyllistettynä olivat länsimainen elämäntyyli, arvot, hallitusten linjausten logiikka, sotilasjoukkojen toiminta ja uutisoinnin tarkoitus. Kolmessa länsimaalaisessa elokuvassa – *Hotel Rwanda*, *Shooting Dogs*, *Sometimes in April* – kolonisaation valtasuhteiden purkautuminen näyttäytyy pitkälti tämänkaltaisena itsensä syyllistämisenä, mutta kuitenkin niin, että koko länsimaista yhteisöä ei syytetä piittaamattomuudesta, vaan jokin länsimainen instituutio tai hahmo on nostettu sankarin rooliin. Tässä tulee esiin Saidin (1991) käsitys moraalisesti oikeaoppisesta länsimaalaisesta. Pelastus voidaan saada oikeudenmukaisesta ja korkean moraalin omaavasta lännestä. Länsimaalaiselokuvien mukaan kolonisaation valtasuhteet eivät voi täysin purkautua, kun taas ruandalaiselokuvan tulkinnan mukaan valtasuhteet voivat purkautua. Yhteiskunta voi parantaa itse haavansa, muistella tapahtumia ilman ulkopuolisten roolia ja suuntautua eteenpäin itsenäisesti. Lännen vaikutus mainitaan kyllä elokuvassa, mutta kolonisaatio on osa historiaa, johon ei ole paluuta. Länsimaalaiselokuvien viesti on toisenlainen: tarina kerrotaan länsimaalaisesta näkökulmasta ja olennaisinta on länsimaiden puuttumattomuuden korostaminen. Länsi on erottamaton osa kolmatta maailmaa ja sen olisi pitänyt estää Ruandassa tapahtuneet kauheudet. Westadin (2005, 5) mukaan eurooppalaisten 1900-luvun kolmatta maailmaa koskevaa ideologiaa ohjasi ajatus siitä, että eurooppalaiset ovat keksineet yhteiskunnan tulevaisuuden suunnan ja heidän velvollisuutenaan on auttaa kolmatta maailmaa tämän suunnan saavuttamisessa. Tämä ideologia on tunnistettavissa länsimaalaiselokuviissa.

Dekolonisaation vaikutukset näyttäytyvät Ruandan kansanmurhan elokuvarepresentaatiossa monella tapaa. Eurooppalaisen rotu-ajattelun istuttaminen ruandalaisyhteiskuntaan, historiankerronta kolonialismin kautta, kristinusko ja länsimaisen mallin mukainen opetus, vaurauden keskittyminen länteen ja muut taloudelliset vaikutukset sekä lännen sotilaallinen läsnäolo ovat elokuvissa havaittavia dekolonisaation vaikutuksia. Lisäksi kolonialismin ja uskolonialismin periaatteiden mukaisesti kolme elokuvaa on tuotettu länsimaisesta näkökulmasta. Dekolonisaatio esiintyy kolmessa länsimaalaiselokuvassa pitkälti uskolonialismin muotoina, mutta elokuvista voidaan nostaa yksi pääajatus dekolonisaation vaikutuksista: länsimaiden syyllistäminen. Elokuvissa kritisoidaan lännen puuttumattomuuden politiikkaa, sotilaallisia ratkaisuja kansanmurhan aikana, länsimaista arvomaailmaa ja elämäntyyliä. Ruandalaiselokuvan tulkinta dekolonisaatiosta on täysin päinvastainen: irtautuminen lännen dominoinnista on mahdollista, menneisyyden haavat voidaan parantaa ilman ulkopuolisten apua ja

yhteiskunta voidaan rakentaa itsenäisesti. Ruandalaiselokuvan näkemys dekolonisaatiosta on siis vapautuminen lännen kontrollista.

Dekolonisaation vaikutuksen lisäksi tutkimuksessa tarkasteltiin erityisesti tekijyyttä eli sitä, miten ruandalainen ja länsimaalainen kansanmurhan tapahtumien käsittely eroavat toisistaan. Teoria-osuudessa fokuksena olivatkin juuri tavat, joilla länsi ja itä kuvaavat toinen toisiaan ja samalla itseään. Saidin (1991) mukainen näkemys orientalismista – länsimaisen vallan osoittaminen toisen yli – on nähtävissä länsimaalaiselokuvissa. Länsi on erottamaton osa kolmannen maailman taloudellista, poliittista ja sosiaalista elämää. Länsimaalaiselokuvissa on havaittavissa myös länttä demonisoivia oksidentalistisia käsityksiä. Orientalismia käsittelevässä kappaleessa korostettiin näkemystä, jonka mukaan länttä kuvatessaan itä kuvaa myös itseään ja toisin päin. Tämä ajatus soveltuu erityisesti ruandalaiselokuvaan, jossa lännen poisjättäminen viestitti pyrkimyksestä irtautua lännen kontrollin alaisuudesta. Kansanmurhaa käsitellään erottamattomana osana historiaa, mutta katse on tulevaisuudessa ilman postkoloniaalista käsitystä lännestä, jonka valta jatkuu kolmannessa maailmassa uuskolonialismin muodossa. Ruandalaisesta lähtökohdista tehty elokuva on valmiimpi lähtemään uudelta pohjalta, kun taas länsimaalaiselokuvissa käsitellään omia traumoja itsensä syyllistämisen kautta.

## LIITTEET

*Liberation is a Journey (runo Munyurangabo-elokuvasta)*

*Rwandes of Rwanda and Rwandes outside of Rwanda  
All who speak Kinyarwanda  
We descend from a common culture  
Come, we'll sit here in Rwanda  
Immersed by the culture of Rwanda  
Let's remember how liberation came  
Unleashing heavy burdens in my youth.*

*When I was young and just a child  
I played in mud and heard of hate  
Rwanda readied children for war  
Children chosen and armed against enemies  
heard that Tutsis were roaches and should be stomped  
With tails like snakes, they should be killed  
We were given bows and spears  
And foreign countries gave us guns  
Really*

*Darkness came to Rwanda, machetes in place of peace  
I saw people killed  
Muslims and Christians worked together  
Joined by machetes and their will to kill  
And our Rwanda burned  
Rivers flowed with bodies and corpses covered fields  
Rwanda's youth led the battle, don't you know that this is injustice?*

*That our Rwanda, its beautiful rivers and pools  
Its beautiful fields with roads and no famine  
Became a cemetery and a shame  
Don't you know this is injustice?*

*And the RPF Army I was taught to hate  
Decided that it was time to defend Rwanda  
Should Rwandese die?  
Should there be widows?  
Should the dead be shamed?  
They said, "No"*

*War began in Kinigi, in the heat  
Everyone was involved, so understand, my children,  
It wasn't about guns or weapons  
It was about a fight for truth  
I will thank them wherever I am  
Their heroics will be known worldwide  
From Darfur in Sudan  
To the Comoro Islands, they will be admired*

*And I'll see them they way the Pope sees his church  
But now that they have conquered, I ask of them  
Free us from poverty and illiteracy since liberation is a journey*

*I'll start with the family, the foundation  
I condemn the many men  
Who don't allow their wives to have a voice  
They hit them and think they're mindless  
Who gains from this?  
Man of mustache and small mind,  
Hairy chested without pity  
You burden your wife to stay in the house  
You are killing our vision of being a strong nation*

*And the children I see, working so hard everywhere  
Picking tea and coffee, but they can't afford soap  
What a shameful image of Rwanda  
Give the child what he needs and he can become a king  
His parents will live in peace and his family will be safe  
Young girls miss school and are given a broom  
And they dig in the valley  
Because education is only for their brothers*

*A wife works all day and her husband hits her  
And who will save her?  
Where will liberation be?  
And men work hard, sweat pours down  
But he makes no money and it's never enough  
Don't you see that this is injustice?*

*Let liberation come and let liberation be a journey  
Away from prostitution and towards wisdom  
And to new projects done with fervor  
The rich one can prepare a gift  
To give to the poorest one  
And how poor is he?  
A house of wheat and bed of wheat and he eats just wheat  
And then he's thrown out like wheat  
Really*

*Our beautiful Rwanda with beautiful rivers  
Beautiful pools and fields with roads and no famine  
Tell me  
Will it remain a cemetery without peace?  
Don't you see that this is injustice?*

*Let me speak further  
What happens in the village genocide courts?  
Let justice liberate  
Let truth replace lies in Rwanda*



*Sitting together on the grass without division or hate  
Without lying to each other  
As we live in peace and the guilty seek forgiveness*

*Our future is already failing  
Unless we begin our journey well, helping widows and orphans  
And food for the man in ruins with nothing  
What is left is to share everything  
As we battle against hate  
I wish you all the best  
And so I close here  
I, a poet, will speak again  
Peace to you in Rwanda, peace everywhere.*

# LÄHTEET

## Elokuva-aineisto

Caton-Jones, Michael & Wolstencroft, David. 2005. Shooting Dogs. BBC UK Film Council.

Chung, Lee Isaac & Anderson, Samuel Gray. 2007. Munyurangabo. Film Movement (levitys).

Pearson, Keir & George, Terry. 2005. Hotel Rwanda. United Artists/ Lions Gate Films.

Peck, Raoul. 2005. Sometimes in April. HBO Films.

## Kirjallisuus

Ahiska, Meltem. 2003. Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern. South Atlantic Quarterly, Vol.102, No. 2/3, s.351-379.

Banks, Marcus. 2001. Visual Methods in Social Research. Sage, London.

Barthes, Roland. 1967. Elements of Semiology. Jonathan Cape, London.

Birmingham, David. 1995. The Decolonization of Africa. UCL Press, London.

Bonnett, Alastair. 2004. The Idea of the West: Culture, Politics and History. Palgrave Macmillan, New York.

Buruma, Ian & Margalit, Avishai. 2005. Occidentalism: a short history of anti-westernism. Atlantic Books, London.

Carrier, James (toim.). 1995. Occidentalism: Images of the West. Clarendon Press, London.

Culler, Jonathan. 1994. Ferdinand de Saussure. Tutkijaliiton julkaisusarja, Helsinki.

Dawkins, Roger. 2003. The Problem of a Material Element in the Cinematic Sign. *Angelaki: Journal of Theoretical Humanities*, Vol. 8, No. 3, s.155-166.

Fiske, John. 1992. Merkkien kieli: Johdatus viestinnän tutkimukseen. Vastapaino, Tampere.

Haapea, Arto. 1998. Ruanda: unohdetun kriisiin monet kasvot. Suomen YK-liitto: maailmankansalaisen kypsyyskoe, Helsinki.

Hodge, Robert & Kress, Gunther. 1988. *Social Semiotics*. Polity Press, Cambridge.

Kilpi, Harri. 2010. The Landscape's Lie: Class, Economy, and Ecology in Hotel Rwanda, teoksessa Branch, Michael P.& Campbell, Sue-Ellen & Tallmadge, John (toim.) 2010. *Framing the World: Explorations in Ecocriticism and Film*. University of Virginia Press, London.

Kinisjärvi, Raimo & Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.). 1994. Elokuva ja analyysi: katsauksia elävän kuvan erittelyyn ja tulkintaan. Painatuskeskus, Helsinki.

Kuorti, Joel & Lehtonen, Mikko & Löytty, Olli (toim.). 2007. *Kolonialismin jäljet: Keskustat, periferiat ja Suomi*. Gaudeamus, Helsinki.

Lindstrom, Lamont. 1995. *Cargoism and Occidentalism*, teoksessa Carrier, James (toim.). 1995. *Occidentalism: Images of the West*. Clarendon Press, London.

Lotman, Juri. 1990. *Merkkien maailma: kirjoitelmia semiotiikasta*. SN-kirjat, Helsinki.

McClintock, Anne. 1994. The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-colonialism', teoksessa Williams, Patrick & Chrisman, Laura (toim.). 1994. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Harvester Wheatsheaf, New York.

Metz, Christian. 1974. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Oxford University Press, New York.

Moghalu, Kingsley. 2005. Rwanda's Genocide: The Politics of Global Justice. Palgrave Macmillan, Gordonsville.

Moore-Gilbert, Bart & Stanton, Gareth & Maley, Willy. 1997. Postcolonial Criticism. Addison Wesley Longman, New York.

Nadel-Klein, Jane. 1995. Occidentalism as a Cottage Industry: Representing the Autochthonous 'Other' in British and Irish Rural Studies, teoksessa Carrier, James(toim.). Occidentalism: Images of the West. Clarendon Press, London.

Ning, Wang. 1997. Orientalism versus Occidentalism?, New Literary History, Vol.28, No.1, s.57-67.

Pottier, Johan & Anderson, David & Brown, Carolyn. 2002. Re-Imagining Rwanda: Conflict, Survival and Disinformation in the Late Twentieth Century. Cambridge University Press, West Nyack.

Prunier, Gérard. 2005. The Rwanda Crisis: History of a Genocide. Hurst, London.

Ramone, Jenni. 2011. Postcolonial Theories. Palgrave Macmillan, New York.

Said, Edward W. 1994. Culture and Imperialism. Alfred A.Knopf/New York.

Said, Edward W. 1991. Orientalism. Penguin Books, London.

Salmi, Hannu. 1993. Elokuva ja historia. Painatuskeskus, Helsinki.

Saussure, Ferdinand de. 1966. Course in General Linguistics. McGraw-Hill Paperbacks, New York.

Seppänen, Janne. 2001. Valokuvaa ei ole. Musta taide, Helsinki.

Seppänen, Janne. 2004. Katseen voima: Kohti visuaalista lukutaitoa. Vastapaino, Tampere.

Shohat, Ella & Stam, Robert. 1994. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge, London.

Silverman, David & Torode, Brian. 1980. *The Material Word: Some Theories of Language and its Limits*. Routledge & Kegan Paul, London.

Sorlin, Pierre. 1980. *The Film in History: Restating the Past*. Blackwell, Oxford.

Stam, Robert. 1986. *Film and Language: From Metz to Bakhtin*. *Studies in the Literary Imagination*, Vol.19, No.1, s.109-130.

Stam, Robert & Burgoyne, Robert & Flitterman-Lewis, Sandy. 1992. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and beyond*. Routledge, London.

Taylor, Christopher C. 1999. *Sacrifice as Terror: The Rwandan Genocide of 1994*. Berg Publishers, Oxford.

Veivo, Harri & Huttunen, Tomi. 1999. *Semiotiikka: Merkeistä mieleen ja kulttuuriin*. Edita, Helsinki.

Wallis, Andrew. 2007. *The Untold Story of France's Role in the Rwandan Genocide*. I.B.Tauris, London.

Williams, Patrick & Chrisman, Laura (toim.). 1994. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*. Harvester Wheatsheaf, New York.

Westad, Odd Arne. 2005. *The Global Cold War: Third World Interventions and the Making of Our Times*. Cambridge University Press, Cambridge.

Young, Robert J.C. 2001. *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Blackwell Publishing, Malden.

## Internet

BBC news: France accused of Rwanda killing. Viitattu 10.11.2011. Saatavilla Internetistä:  
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6079428.stm>

The National Security Archive: The US and the Genocide in Rwanda 1994. Viitattu 9.11.2011. Saatavilla Internetistä:  
<http://www2.gwu.edu/~nsarchiv/NSAEBB/NSAEBB53/press.html>

Turvallisuusneuvoston raportti S/1999/1257. Viitattu 4.4.2013. Saatavilla Internetistä:  
<http://www.securitycouncilreport.org/atf/cf/%7B65BF9B-6D27-4E9C-8CD3-CF6E4FF96FF9%7D/POC%20S19991257.pdf>