

**LUONTO JA ELÄIMET EIJA-LIISA AHTILAN TEOKSESSA TÄNÄÄN**

**Pauli Sivonen  
Taidehistorian sivututkielma  
Jyväskylän yliopisto  
Taiteiden ja kulttuurin tutkimuksen laitos  
10. helmikuuta 2014**

## SISÄLLYSLUETTELO

1. JOHDANTO	1
1.1. Tutkimuksen tarkoitus ja tausta	1
1.2. Eija-Liisa Ahtila taiteilijana	1
1.3. Eija-Liisa Ahtilan videotaide	3
1.4. Aika, paikka ja subjekti	7
1.5. Tutkimuksen kysymykset ja aiempi tutkimus	10
2. TÄNÄÄN	16
2.1. Teoksen esittely	16
2.2. Hirviön muotokuva	19
2.3. Kuolema pahassa metsässä	24
2.4. <i>Locus amoenus</i>	29
3. YHTEENVETO	35
4. KIRJALLISUUSLUETTELO	37

## 1. JOHDANTO

### 1.1. Tutkimuksen tarkoitus ja tausta

Tutkin tässä taidehistorian sivuainetutkielmassa suomalaisen videotaiteilijan Eija-Liisa Ahtilan kolmikanavaista videoinstallaatiota *Tänään* (1996–1997).

Tarkoitukseni on erityisesti pohtia teoksesta avautuvia käsityksiä luonnosta ja eläimistä. Taustaksi tutkimukselle esittelen videoinstallaatioiden kehitystä 1990-luvun lopulla sekä erityisesti Ahtilan tapoja käyttää monikuvainstallaatiota taiteensa välineenä.

Sivuainetutkielmani on osa isompaa tutkimushanketta, jossa pohdin Eija-Liisa Ahtilan teosten luontosuhdetta laajemmin. Tämän myöhemmin julkaistavan tutkimuksen kohteena on paitsi teos *Tänään*, myös muut Ahtilan keskeiset teokset 1990-luvun puolivälistä näihin päiviin.<sup>1</sup>

Sivuainetutkielman rajallisessa sivumäärässä on vaikea avata laajemman tutkimuksen kaikkia nyansseja. Sivuainetutkielma tähtää lähinnä akateemisen oppiarvon suorittamiseen, muita asiasta kiinnostuneita pyydän lukemaan mieluummin laajempaa tutkimustani.

### 1.2. Eija-Liisa Ahtila taiteilijana

Eija-Liisa Ahtilan CV on hengästyttävää luettavaa. Hattulassa 1959 syntynyt taiteilija kouluttautui ensin 1980-luvun alussa Vapaassa taidekoulussa Helsingissä, opiskellen samanaikaisesti myös oikeustiedettä Helsingin yliopistossa. 1990-luvun ensimmäinen puolisko meni Lontoossa ja Los Angelesissa kuva- ja elokuvataiteen jatko-opinnoissa (London College of Printing, UCLA ja American Film Institute). Myöhemmin Ahtila toimi pitkään Kuvataideakatemiassa Tila-aikataiteen

---

<sup>1</sup> Sivonen 2014.

professorina. Hän on suorittamassa tohtorinopintoja Kuvataideakatemiassa ja on Taideneuvoston jäsen.

Ahtila debytoi taiteilijana Helsingissä vuonna 1986. Sen jälkeen hän on järjestänyt kymmeniä yksityisnäyttelyitä sekä osallistunut lukemattomiin ryhmänäyttelyihin Suomessa, Euroopan eri maissa, Pohjois- ja Etelä-Amerikassa, Afrikassa ja Aasiassa. Tunnetuimpia museoita, joissa hän on esiintynyt, ovat MoMA (New York), Tate Modern (Lontoo), Neue Nationalgalerie (Berliini) ja Jeu de Paume (Pariisi). Hänen töitään on ollut näyttävästi esillä myös tärkeimmillä nykytaidefestivaaleilla, esimerkiksi Venetsian Biennaalissa ja Kasselin Documentassa. Hiljattain päättyi iso retrospektiivi, joka oli esillä Helsingissä (Kiasma), Tukholmassa (Moderna Museet) ja Nimesissä (Carré d'Art).

Ahtila on saanut paljon tunnustuksia työstään taiteilijana. Vuonna 2009 hänet nimitettiin – vain 49-vuotiaana eli nuorimpana henkilönä ikinä – taiteen akateemikoksi. Muita tunnustuksia ovat muun muassa Vuoden nuoren taiteilijan palkinto vuodelta 1990, Pro Finlandia 2005, Artes Mundi -palkinto 2006 ja Prinssi Eugen -mitali 2009. Ahtila on kiistatta tunnetuin suomalainen nykytaiteilija maailmalla.

Uransa alussa Ahtila teki paljon yhteistyötä Maria Ruotsalan kanssa. Heidän projektinsa olivat luonteeltaan milloin videotaidetta, milloin installaatioita tai performanssia. Aiheina olivat esimerkiksi ajankohtaiset taidedebatit, media, kaupallisuus ja sukupuolten väliset suhteet. 1990-luvun alkupuolelta Ahtila on keskittynyt omiin projekteihinsa ja erikoistunut elokuvan ja videotaiteen rajamailla liikkuviin installaatioihin. Hän oli alusta asti videotaiteen tärkeimpiä pioneereja ja on ymmärtänyt hyvin omintakeisella tavalla liikkuvan kuvan mahdollisuudet taiteen välineenä. Samalla hän on tuottanut jatkuvasti myös muunlaisia installaatioita, piirustuksia, valokuvia ja tilataidetta.

Eija-Liisa Ahtilan teokset ovat monimerkityksisiä ja runollisia, vaikeitakin. Realistisiin tapahtumiin sekoittuu fantasiaa, ja fragmentaarinen kerronta sisältää paljon tekstiä. Teosten aiheet ovat usein rankkoja: Ahtila kertoo

sukupuolisuudesta, seksuaalisuudesta, väkivallasta, kuolemasta, erosta ja mielisairauksista. Syvemmillä tasolla teokset käsittelevät sellaisia asioita kuin tietoisuuden kompleksisuutta, maailman havaitsemisen ja representaation ongelmia sekä dekonstruktivismin lanseeraamaa subjektin hajoamista. Mitä subjektina oleminen tarkoittaa? Miten havaitsemme ulkoista maailmaa, miten tähän liittyvät aistimme, muistomme, mielikuvituksemme ja hallusinaatiomme? Miten havaintokykymme fragmentoituu, miten eri tavoin koemme sellaisia asioita kuin aika, paikka ja subjektin olemassaolo?

### 1.3. Eija-Liisa Ahtilan videotaide

Eija-Liisa Ahtila kiinnostui monikanavaisten installaatioiden – tai monikuvainstallaatioiden, kuten hän on itse tekniikkaa kutsunut – käytöstä taiteessaan jo varhain.<sup>2</sup> Hänen ensimmäiset kokeilunsa tekniikalla ajoittuvat 1990-luvun jälkipuoliskolle. Ensimmäisen kerran hän käytti sitä teoksissa *Jos 6 olis 9* (1995–1996) ja *Tänään* (1996–1997), joissa molemmissa oli kolme kuvapintaa. *Lohdusseremoniassa* Ahtila vähensi kuvapintojen määrän kahteen, mutta palasi taas *Talossa* (2002) ja *Tuulessa* (2002) kolmeen. *Rukoushetkessä* (2005) hän kokeili neljää ja *Missä on missä?* -teoksessa (2008) peräti kuutta kuvapintaa, kun taas *Marian ilmestyksessä* (2010) kuvapintoja oli jälleen kolme ja *Vaakasuurassa* (2011) kuusi.<sup>3</sup> Toisaalta Ahtilan on tehnyt monista näistä teoksista myös ”elokuvaversiot”, joissa kerronta on leikattu yhteen kuvaruutuun.<sup>4</sup>

*Multiscreen*-tekniikka tuli videotaitteessa mahdolliseksi 1980–1990-lukujen taitteessa. Alan pioneereja olivat esimerkiksi Bill Viola, Gary Hill, Gillian Wearing, Sam Taylor-Wood, Shirin Neshat ja Isaac Julien. Jo 1960-luvun taidepiireissä oli tosin kokeiltu niin sanottua laajennettua elokuvaa, mutta erityisesti 1990-luvulla

---

<sup>2</sup> Termi ”monikuvainstallaatio”, ks. esim. Kivinen & Rossi 2012, 147; vrt. Kivinen 2013, 18–19.

<sup>3</sup> Ahtila 2002, 60, 76–77, 110–111, 156–157; 2011, 122; Darke 2002; Ardalan de Weck 2010, 8–9. Ahtila on itse korostanut, että kuvapintojen määrä ei ole itseisarvo vaan lähtee aina teoksesta itsestään, ks. Krystof 2008, 178. Ahtilan installointitekniikoista, ks. myös Vetrocq 2002, 132; Gellatly 2003, 39.

<sup>4</sup> Vrt. Kivinen 2013, 153, 164.

käyttöön otettu DVD-tekniikka antoi useihin monitoreihin tai projisointeihin perustuville esitystavoille uudenlaisia mahdollisuuksia.<sup>5</sup>

Alison Butlerin mukaan monikanavaisten installaatioiden läpimurto taidegallerioissa ja museoissa on tavallaan vastaus nykykulttuurissa vallitseviin tilaan, paikkoihin ja identiteettiin liittyviin kysymyksiin ja ajatuskulkuihin.<sup>6</sup> Toisin kuin kaupalliset sovellukset, joissa tekniikkaa myös käytetään, nykytaiteen sovellukset lähinnä sekoittavat ihmisten paikkakokemuksia ja identiteettejä. Tarinasta tulee helposti kompleksinen ja epäselvä. Näin siksi, että taiteilijan mahdollisuudet editoida tapahtumia kuvapintojen välille lisäävät huomattavasti kerronnan keinoja. Kuvapintojen väliset tilalliset ja ajalliset suhteet voivat perustua moniin asioihin: toistoon, limittymisiin, samanaikaisuuteen, toiseuteen, jatkuvuuteen tai väärään jatkuvuuteen. Monimutkaisuutta ja monimerkityksellisyyttä voidaan joko korostaa tai minimoida.<sup>7</sup> Butler onkin verrannut Eija-Liisa Ahtilan tapaa leikata teoksiaan sorminäppäryyteen ja nopeuteen perustuvaan katu-uhkapelaajan tekniikkaan.<sup>8</sup> Tämä pyörittää kolmea kuppia pallon päällä mahdollisimman nopeasti, jotta vastapeluri menettäisi käsityksensä siitä, missä pallo milloinkin on. Vastaavasti Ahtilan teosta katsova henkilö yrittää seurata johtolankoja, nähdä yhteyksiä ja arvata ennalta merkittäviä muutoksia, mutta jää helposti äänen ja kuvien virran vietäväksi. Timo Valjakan osuvan vertauksen mukaan Ahtilan teokset ovatkin kuin ”liikkuvan kuvan kubismia”, jossa katsoja joutuu jatkuvasti valitsemaan eri näkökulmien väliltä.<sup>9</sup>

Ei ole itsestään selvää, missä useiden kuvapintojen kokonaisuuden ympäröimä katsoja ylipäänsä on. Hän on sekä museossa tai galleriatilassa että teoksen kuvaamassa maailmassa, hyvin moniulotteisessa ja immerssiivisessä tilassa, ”siellä” ja ”täällä”. Uudet mediat mahdollistavat monenlaisia tilaan liittyviä kokeiluja ja

---

<sup>5</sup> Butler 2005, 3–5. Videotaiteen ja erityisesti monikuvainstallaatioiden historiasta laajemmin, ks. Kivinen 2013, 55–78.

<sup>6</sup> Butler 2010a, 89. Toisaalta Ahtilan monikanavaisten installaatioiden on nähty liittyvän myös maalaustaiteen historiaan – ne ovat kuin moderneja triptyykejä (ks. Hautamäki 2002, 46; Yli-Annala 2002, 217; Bal 2013, 101–102, 122–123).

<sup>7</sup> Butler 2005, 10; 2012, 176.

<sup>8</sup> Butler 2005, 8; 2012, 177.

<sup>9</sup> Viljanen & Valjakka 2013.

teknologioita. Puhutaan esimerkiksi simulaatiosta eli todellisuuden jäljittelystä, immersioista eli sisään sulkemisesta ja telemaattisesta läsnäolosta eli teknisesti välittyvästä etäläsnäolosta. Nämä vaikeat käsitteet viittaavat monimutkaisiin teknologioihin perustuviin läsnäolon muotoihin, mutta ovat itse asiassa nykyihmisille varsin arkisia ja luontaisia liikkumiseen, kulutukseen ja viestintään perustuvien tilallisten kokemusten välittäjiä. Alison Butler puhuukin ”deiktisestä käänteestä”, jossa yksilöä ympäröivät paikka- ja tilakokemukset ovat vähitellen muuttuneet monimuotoisemmiksi.<sup>10</sup>

Monikanavainen installaatiotekniikka korostaa myös katsojan roolia.<sup>11</sup> Kun eri ruuduilla tapahtuu erilaisia asioita monenlaisilla eri rytmeillä, katsoja ei enää ole tarinan merkitysten avaamisessa teoksen ohjaajan armoilla. Katsojalla itsellään on aktiivinen rooli: hän joutuu miettimään, mihin huomionsa suuntaa – ja tätä kautta olemaan mukana siinä, miten tarinan dramaturgia syntyy.<sup>12</sup> Tämä puolestaan johtaa entistä suurempaan osallisuuden tunteeseen. Tavallaan *multiscreen*-projisioihin perustuvat immersiiiviset teokset toimivat kahdella havaitsemisen tasolla: katsoja havaitsee yhtäältä teoksen esittämän maailman tapahtumat ja äänet, mutta samalla myös oman kehonsa havainnot itsestään, paikastaan ja liikkeistään.<sup>13</sup> Useiden roolien välissä katsoja on korostuneesti varsin sosiaalisessa tilassa. Hän katselee ja tulee katsotuksi, välillä myös häirityksi. Hän on tietoisempi ympäristöstään kuin esimerkiksi elokuvateatterissa, jossa yksi kuvataso ja siihen sijoitettu lineaarinen tarinankerronta vangitsevat hänen huomionsa. Tavallaan hän päätyy itse mukaan tarinaan.<sup>14</sup> Eija-Liisa Ahtila onkin todennut, että monikuvainstallaatio on tavallaan realistisempi kerrontamuoto kuin perinteinen elokuva – katsoja on siinä läsnä eri tavoin kuin ollessaan elokuvateatterin katsomossa.<sup>15</sup>

---

<sup>10</sup> Butler 2010b, vrt. Butler 2012, 173.

<sup>11</sup> Asiaa on käsitelty erittäin monipuolisesti hiljattain ilmestyneessä väitöskirjassaan Kati Kivinen (2013).

<sup>12</sup> Erkintalo 1999a, 77; Ahtila 2002, 110; Darke 2002; Iles 2003, 59–60; Kivirinta 2007, 10; Bal 2011, 57; Essling 2012, 26.

<sup>13</sup> Butler 2010a, 91–92.

<sup>14</sup> Yli-Annala 2002, 218; Butler 2005, 15; Haapala 2011, 20–21, 59, 214–217; 2012, 163; Bal 2013, 8–9.

<sup>15</sup> Erkintalo 1999b; vrt. Kivinen 2013, 165.

Paradoksaalisesti katsojan läsnäolo teoksessa ja sen tapahtumatilassa tuntuu ainakin Eija-Liisa Ahtilan teoksissa lähenevän enemmän teatterin kuin elokuvan tarinankerrontatapoja. Monet tutkijat ja haastattelijat ovat kiinnittäneet huomiota siihen, miten usein Ahtila käyttää teoksissaan teatterin kuvastoa.<sup>16</sup> Silloin tällöin hän sijoittaa tarinoidensa tapahtumia hieman yllättäen täysin tunnistettavalle teatterin esityslavalle, vaikka muut kuvauspaikat ovat joko todellisia tai lavastettuja realismiin pyrkiviä paikkoja. Hän on itse sanonut haastattelussa käyttävänsä näitä esityslavoja siksi, että teatterin lava on ikään kuin ei-paikka, anonyymi itsessään; se on rakennettu, jotta jokin muu paikka tulisi näkyväksi.<sup>17</sup> Alison Butler näkee tässä syvällisempääkin yhteyttä monikanavaisen videoinstallaation ja teatterin välillä. Hänen mielestään myös teatterissa ollaan ”siellä” ja ”täällä”, teatterin katsomossa ja teatterikappaleen tarinan paikassa, ja katsojan on sielläkin oltava – katsojuudesta tietoisena – itse konstruoimassa tarinaa.<sup>18</sup> Teatteria ja monikanavaista videoinstallaatiota yhdistääkin Butlerin mielestä teatteritieteestä tuttu *deixiksen* käsite, joka alleviivaa läsnäolon merkitystä. Teatterin tärkeimpiä voimavaroja on se, että yleisö jakaa esittäjien kanssa saman tila-aika-kontekstin. Tämä synnyttää tunteen, että *sinä* puhuttelet *minua* tässä ja nyt. Ahtilan teoksissa onkin varsin tavallista, että näyttelijä kääntyy silloin tällöin puhumaan suoraan kameralle.<sup>19</sup> Mieke Bal puolestaan on kiinnittänyt huomiota siihen, että Ahtila käyttää näyttelijäntyön ohjauksessa hyvin brechtiläisiä metodeja. Hänen näyttelijänsä eivät yleensä näytä tunteitaan vaan puhuvat mahdollisimman eleettömästi. Tämä etäännyttää, tekee yksinkertaisen ja analysoimattoman samaistumisen vaikeaksi.<sup>20</sup>

---

<sup>16</sup> Esim. Silverman 2002; Iles 2003, 62; Durand 2008b; Butler 2010b; 85; Bal 2013, 47, 65–70 ja *passim*. Ahtila on myös itse kertonut läheisestä suhteestaan teatteriin, ks. Iles 2003, 62; Essling 2012, 29.

<sup>17</sup> Krystof 2008, 177; ks. myös Butler 2010a, 92, 2010b, 322; 2012, 85. Vastaavasti Ahtila on joissain teoksissaan näyttänyt, että teoksen tapahtumapaikka on lavastettu, ks. Haapala 2011, 232.

<sup>18</sup> Butler 2010a, 92; 2010b, 322.

<sup>19</sup> Butler 2010b, 311, 322; vrt. Haapala 2011, 232.

<sup>20</sup> Bal 2011, 59–60; 2013, 116–117, 137–142, 200; vrt. Elfving 2005, 21; Ahtilan yhteydestä Brehtiin ks. myös Elovirta 1990, 20; Erkintalo 1999b, 7; Iles 2003, 62; Walsh 2010; Kivinen 2013, 162.



Teatterin piiristä peräisin olevat ratkaisut tarinankerronnassa johtavat samaan paradoksiin, joka tekee monikanavaisten installaatioiden ymmärtämisen niin vaikeaksi. Kerronnan monet tasot, merkitysten kerroksellisuus ja realismista luopumisen helppous yhdistyvät tilanteeseen, jossa tarinan katsoja on tietoinen omasta läsnäolostaan tarinan kerronnan paikassa ja siten myös roolistaan tarinan yhtenä osallisena. Näin Ahtilan käyttämät tekniikat ja metodit vaikeuttavat hänen teostensa ymmärtämistä, tekevät niistä monimerkityksellisiä ja jättävät katsojan tulkinnalle hyvin paljon tilaa.

#### 1.4. Aika, paikka ja subjekti

Ahtilan tarinoille on ominaista, että menneisyydessä on tapahtunut jotain dramaattista, jota tarinan päähenkilöt yrittävät selvittää.<sup>21</sup> Hän hajottaa lineaarisen kerronnan: useat yhtäaikaiset kuvat täydentävät, toistavat ja hämmentävät toisiaan teosten kuvavirrassa, ja katsojan tehtäväksi jää kerätä kuvakerronnan fragmentteja epävakaaiksi yhdistelmiksi, jotka ovat jatkuvassa muutoksessa.<sup>22</sup>

Daniel Birnbaum onkin puhunut – Gilles Deleuzen ja Henri Bergsonin aikakäsityksiin viitaten – ajan kristallisoitumisesta Ahtilan teoksissa.<sup>23</sup> Mennyt ja nykyinen ovat samanaikaisia. Aika virtaa eteenpäin mutta jakautuu joka hetki menneisyyteen ja nykyisyyteen. Nykyisyydet haalistuvat mutta eivät katoa, ja vastaavasti menneisyys säilyttää itsensä. Eri aikatasojen hetket ovat samanaikaisia, ja jokaista hetkeä saattelee muisto menneistä hetkistä.

Osittain Ahtilan teosten aikatasojen fragmentaarisuus johtuu niiden teosmuodosta. Ahtila on eräässä haastattelussa korostanut vaikeutta, jonka taiteilija kohtaa luodessaan galleriaolosuhteisiin narratiivisia rakenteita sisältävän videoinstallaation. Useimmat katsojat eivät näe teosta alusta loppuun ja aloittavat

---

<sup>21</sup> Durand 2000, 32–33; Birnbaum 2002, 198.

<sup>22</sup> Elfving 2002, 206.

<sup>23</sup> Birnbaum 2002; vrt. Butler 2005, 18–21; Bal 2011, 60–63; 2013, 15–17.

teoksen katsomisen satunnaisesta paikasta. Ahtila kertookin pyrkivänsä tarkoituksellisesti hajottamaan tarinankerrontaansa fragmentteihin, pienten episodien ketjuiksi. Traditionaalinen draaman kaari ei toimi galleriaolosuhteissa niin hyvin kuin tällainen hajautettu kerronta.<sup>24</sup>

Jos Ahtilan teosten aikatasot tuottavat niiden tulkitsijoille vaikeuksia, sama koskee korostuneesti hänen tapaansa käsitellä paikkoja. Ahtilalle paikat ovat tärkeä asia: useissa teoksissa tarinan ytimessä on päähenkilön suhde ympäristöönsä.<sup>25</sup> Yleensä kyse on siitä, että päähenkilöllä on jokin spatiaalinen ongelma, hänen suhteensa paikkaan tai tilaan on vaikea.

Tyypillistä Ahtilan teoksille on myös se, että niiden tapahtumapaikkoja on vaikea tulkita yksiselitteisesti. Tapahtumat liikkuvat eri paikkojen välillä, ja ihmishahmot vaihtavat installaation eri kuvapinnoilla liikkueessaan samalla paikkoja. Teoksia leimaa tilallinen epävarmuus – katsoja ei aina oikein tiedä, missä henkilöhahmot ovat. Interiöörit ja eksteriöörit sekoittuvat, samoin lokaali ja globaali, meidän paikkamme ja toisten paikat. Ahtilan maailma ei ole tilallisesti vakaa vaan jatkuvasti fragmentoituva, epävarma. Tätä kaikkea vahvistaa entisestään edellä kuvaamani Ahtilan tapa käyttää teatterinäyttämöitä teostensa ratkaisevissa kohtauksissa ”ei-paikkoina” eli jonkinlaisina anonyymeinä tiloina, jotka jättävät henkilöt ja tapahtumat vaille realististen tilojen tuomia kontekstuaalisia määrityksiä ja selityksiä.<sup>26</sup>

Ahtilan teoksissa aikatasot sekoittuvat ja paikat muuttuvat limittäisiksi: kaikki tapahtuu nyt ja jossain toisessa hetkessä, tässä ja jossain muualla.<sup>27</sup> Ei ole ihme, että tällaisessa maailmassa myös subjektin koherenssi katoaa. 1900-luvun taiteessa ja filosofiassa on käsitelty erityisen kriittisesti minän rajallisuutta ja sen rajattomuuden illuusiota, ja tämä teema on jatkuvasti esillä myös Eija-Liisa Ahtilan

---

<sup>24</sup> Gellatly 2003, 40. Ks. myös Kivinen 2013, 115–120, 172.

<sup>25</sup> Butler 2005, 1; Haapala 2011, 162. Eräässä haastattelussa (Hakkarainen 2006, 59) Ahtila on sanonut: ”Ihmisen oleminen maailmassa on aina tilallista, sekä henkisesti että fyysisesti.”

<sup>26</sup> Vrt. Butler 2005, 12–18; 2010a, 89; 2010b, 319–323; Durand 2008b, 182–183.

<sup>27</sup> Vrt. Bal 2003, 35.

teoksissa.<sup>28</sup> Kuvaava varhainen esimerkki tästä on Ahtilan teos *Me/We, Okay, Gray* (1993), jossa henkilöhahmot puhuvat toistensa äänillä – minän ja toisen suhde ei perustu rinnakkaiseen olemassaoloon vaan siihen, että hahmojen minuudet siroavat toisiinsa.<sup>29</sup> Tyypillisesti Ahtilan henkilöhahmot myös analysoivat ja purkavat monologeissaan omia identiteettejään, aivan kuin hahmot olisivat itse ulkopuolisia suhteessa omaan egoonsa ja kehoonsa. Itseä käsitellään kohteena, ei kokevana subjektina.<sup>30</sup>

Subjektin hajoaminen ja subjektien limittyminen liittyvät usein siihen, että hahmot eivät ole selkeissä paikoissa vaan niiden välissä, eräänlaisilla kynnyksillä – ambivalentti suhde tilaan vie henkilöt ”ei-paikkoihin” tai kielen reuna-alueille, jolloin olemisen hajoaa ja alkaa perustua pikemminkin tulemiseen kuin vakaaseen identiteettiin.<sup>31</sup> Ahtila onkin korostanut haastattelussa, että hän ei halua luoda teoksiinsa koherentteja hahmoja, koska eheillä subjekteilla ei ole sijaa postmodernissa kulttuurissa.<sup>32</sup>

Subjektin eheyttä rikkoo myös Ahtilan eräissä teoksissaan hyödyntämä tapa ohjata näyttelijöitään. Mieke Bal on huomauttanut, että esimerkiksi Ahtilan myöhempää tuotantoa edustavassa *Marian ilmestyksessä* näyttelijät näyttelevät näyttelemistä. Näin Ahtila näyttää hahmojensa kautta, miten tulla väliaikaisesti, kokeilumielessä toiseksi. Näkökulmat muuttuvat moninaisiksi, syntyy erilaisia todellisuuksia.<sup>33</sup> Balin mielestä Ahtila ei teoksessa tuo esiin kuvaa vaan sen tekoprosessin – kuvan tekeminen on *Marian ilmestyksen* todellinen aihe.<sup>34</sup> Kun teoksessa tehdään

---

<sup>28</sup> Yli-Annala 2002, 205; Birnbaum 2012.

<sup>29</sup> Vänskä 1997, 28–29; Birnbaum 1998; 2002, 200; Durand 2000, 33; Yli-Annala 2002, 216; Iles 2003, 63; Philbrick 2003, 34; Roos 2004, 60; Elfving 2005, 23; Laine 2006, 1; Butler 2012, 174; Bal 2013, 48–49, 167–170; vrt. Ahtila 2002, 42.

<sup>30</sup> Haapala 2011, 237.

<sup>31</sup> Elfving 2002, 205–207; 2003c; 2005; Butler 2005, 21–25; 2010a, 89.

<sup>32</sup> Essling 2012, 29. Ahtila korosti identiteettien häilyvyyttä jo varhaisessa 1990-luvun alun kirjoituksessaan (Ahtila 1991), jossa hän pohti suomalaisuuden merkitystä.

<sup>33</sup> Bal 2011, 59–60; vrt. Bal 2013, 10, 25–30; Butler 2012, 188. Ahtila itse puhui kiinnostavasti näyttelijän ja tämän edustaman roolihahmon vastakkainasettelusta jo 1990-luvun lopulla eräässä haastattelussaan, ks. Erkintalo 1999b, 7.

<sup>34</sup> Bal 2011, 57.

hahmoja ja kuvaa, on jo lähtökohtaisesti selvää, että kyse ei ole eheistä subjekteista vaan subjektin muodostumisesta, identiteetin väliaikaisista muodoista.

Vaikka Ahtilan teoksia on usein vaikea tulkita, ne ovat tavallaan myös hyvin johdonmukaisia. Tämä johtuu Ahtilan työskentelytavasta, josta hän on kertonut useissa yhteyksissä.<sup>35</sup> Hän rakentaa teoksiaan hitaasti ja tekee ennen kuvauksia huolellista tutkimustyötä. Käsikirjoitusvaiheessa hän lukee paljon, joskus myös haastattelee ihmisiä. Tämän vaiheen taiteellisesta työskentelystään hän kokee oppimisprosessina, jossa hän tutustuu uusiin ihmisiin, asioihin ja ilmiöihin. Käsikirjoituksen kirjoittamista Ahtila on kuvannut myös työskentelynsä kaikkein vaikeimmaksi vaiheeksi. Kun tarinat sitten alkavat syntyä, ne ovat kuitenkin fiktiivisiä ja sisältävät paljon myös fantasiaelementtejä. Silti Ahtilalle on tärkeää, että kaikki teoksissa tapahtuvat asiat ovat jollain lailla mahdollisia, että ne voisivat olla myös totta. Niissä liikutaan hyvin hienovaraisesti realismin ja fiktion, dokumentaarisen ja tarinallisen rajapinnoilla – niin, että realismi saattaa yllättäen kasvaa kuin hiipien surrealismiksi.<sup>36</sup>

### 1.5. Tutkimuksen kysymykset ja aiempi tutkimus

Aion tässä tutkimuksessa lukea Eija-Liisa Ahtilan teosta *Tänään* yhdestä hyvin rajatusta näkökulmasta: siitä, miten Ahtila rakentaa tarinaansa merkityksiä sijoittamalla sen tapahtumia erilaisiin luonnonympäristöihin, sekä miten Ahtila pohtii tarinansa merkitystasoja ihmisten ja eläinten suhteiden kautta. Nämä kysymykset eivät välttämättä muodosta teoksen *Tänään* keskeisimpiä teemoja, mutta tukevat teoksen varsinaista aihetta tärkeällä tavalla.

Ahtilan viimeaikaisissa teoksissa luonto ja ihmisten luontosuhde sekä suhde eläinten ja ihmisten välillä on noussut paljon keskeisempään asemaan. Teemaa on toistaiseksi ehditty käsitellä Ahtila-tutkimuksessa hämmästyttävän vähän.

---

<sup>35</sup> Erkintalo 1999a, 76; Hautamäki 2001; Darke 2002; Gellatly 2003, 41; Iles 2003, 62; Hakkarainen 2006, 60; Bregenhøj 2008; Krystof 2008, 176–179; Essling 2012, 33.

<sup>36</sup> Vrt. Hannula 1997; Ruf 1999; Stjernstedt 2000; Claustrat 2002; Bal 2013, 12.

Verrattuna esimerkiksi siihen, miten paljon nykyisin ymmärrämme Ahtilan tapoja käsitellä aikaa, paikkaa ja subjektia, Ahtila-tutkimus on vasta alkamassa käsitellä hänen teostensa luontosuhdetta.<sup>37</sup> Sinänsä Ahtila on toki hyvin tutkittu taiteilija.<sup>38</sup>

Kun Ahtilan teoksia katsoo moneen kertaan, oivaltaa, että ne rakentuvat toistensa päälle. Tietyt teemat saattavat hiipiä hänen taiteeseensa vähitellen ja saada sitten entistä tärkeämmän roolin. Juuri näin on mielestäni käynyt luontosuhde-teemalle. Uskon, että Ahtilan teoksia voi tulkita parhaiten lukemalla niitä ristiin, toistensa läpi. En väitä, ettei yksittäisten teosten luennoista olisi hyötyä, mutta mielestäni teoksia ja Ahtilan ajattelua ymmärtää parhaiten nimenomaan teosten päällekkäisillä luennoilla.<sup>39</sup>

Tällaista teosten ristiinlukua harjoitan laajemmassa tutkimuksessani – tässä taidehistorian sivuainetutkielmassa tyydyn pohtimaan Ahtilan luontosuhdetta vain teoksen *Tänään* valossa.

Tässä sivuainetutkielmassa en halua luoda kysymyksenasetteluni pohjalle tiukkaa teoreettista viitekehystä, joka ohjaisi teosluentojani. Kysymykseni pohjautuvat moniin erilaisista lähtökohdista syntyneisiin teoreettisiin peruskallioihin, jotka pyrin tuki identifioimaan teosluentani yhteydessä, esittäessäni teoksille konkreettisia kysymyksiä.

---

<sup>37</sup> Oikeastaan järjestelmällisemmin asiaa on käsitelty vasta Cary Wolfe yhdessä lyhyehkössä artikkelissa, ks. Wolfe 2012a.

<sup>38</sup> Kahdesta tärkeimmästä retrospektiivisestä näyttelystä on ilmestynyt luettelot tärkeine esseineen (Hirvi 2002; Ahtila 2012a). ja yksittäisistä näyttelyistä ja teoksista on myös hyviä julkaisuja (esim. Bonnefoy & Bonnevie 2008; Ardalán de Weck 2010; Ahtila 2011). Yllättävää on, että varsinaisia Ahtilan tuotantoa laajemmin tarkastelevia monografioita on ilmestynyt aiemmin vain yksi, Mieke Balin *Thinking in Film* (Bal 2013). Ahtila-tutkimus onkin kukoistanut erityisesti artikkeleissa, joissa monet tutkijat ovat avanneet hänen työtään kiinnostavalla tavalla seuraten hänen teoksiaan vuodesta toiseen (esim. Bal 2003; 2011; Birnbaum 1998; 2002; 2012; Butler 2005; 2010a; 2010b; 2012; Durand 2000; 2008a; 2008b; Elfving 2002; 2003a; 2003b; 2003c; 2005; Haapala 2011; 2012; Hautamäki 1994; 2001; 2002; Stjernstedt 1997; 2000; Wolfe 2012a; 2012b; Yli-Annala 2000; 2002 – vain muutamia tärkeimpiä mainitakseni).

<sup>39</sup> Hyvä esimerkki ristiinluennan hyödyllisyydestä on Mieke Balin hiljattain ilmestynyt Ahtila-monografia (2013), erityisesti sen ensimmäinen luku, jossa Bal käsittelee yksittäisten teosten merkityksiä osana näyttelykokonaisuutta.

Kannattaa pitää mielessä, että Ahtilan teoksia voi tulkita myös taidehistorian perinteisten menetelmien avulla. Monien taiteilijoiden tavoin Ahtila sijoittaa teoksiinsa viittauksia esimerkiksi muiden taiteilijoiden – kuvataiteilijoiden, runoilijoiden, kirjailijoiden – tai tutkijoiden töihin ja teoksiin.<sup>40</sup> Näitä elementtejä voi tulkita intertekstuaalisella luennalla. Lainatut elementit eivät yleensä koskaan ole sattumanvaraisia, vaan niillä on merkityksensä. Taiteilija ei tuo omaan teokseensa turhaan tai kevytmielisesti elementtejä kollegojensa töistä, vaan ne ovat mukana, koska taitelija kokee ne tärkeiksi. Siksi niiden avulla voi avata teosten merkityksiä.

Konkreettisesti pohdin teosluennassani sitä, millaisia representaatioita Ahtila esittää erilaisista luonnonympäristöistä. Miksi hän tuo luonnonympäristöjä kohtaustensa paikoiksi, miten ympäristöt rakentavat teoksen dramaturgiaa? Miten luonto ja luonnon elementit asettautuvat teoksen tila- ja aikarakenteisiin, ja millaisia subjektiviteetteja hän näihin rakenteisiin istuttaa? Toinen kiinnostava puoli on eläinten esiintyminen teoksessa. Millaisia rooleja eläimillä on, millainen on eläinten ja ihmisten välinen suhde?

Keskeinen kysymys on myös se, mistä konteksteista Ahtilan luontoon ja eläimiin liittämät merkitykset nousevat. Ahtila on itse kertonut esimerkiksi balttiansaksalaisen biologin Jakob von Uexküllin ajatusten vaikutuksesta hänen viimeaikaiseen työhönsä,<sup>41</sup> ja hänen kiinnostuksensa filosofiaa, feminististä kulttuuritutkimusta ja sosiologiaa kohtaan on teosten valossa ilmeinen.<sup>42</sup> Myös hänen fiktiivistä taide-elokuvaa ja kirjallisuutta koskeva innostuksensa

---

<sup>40</sup> Ks. esim. Yli-Annala 2002, 215; Krystof 2008, 176–177; Durand 2008b; Bal 2011, 55–56; Butler 2010a, 89–90; 2012, 182–183, 188.

<sup>41</sup> Ahtila 2012a, 123, 157; Essling 2012, 23–24; Wolfe 2012b.

<sup>42</sup> Esim. Butler 2005, 2, 21–25. Ahtila itse totesi jo uransa alkuvaiheessa, että häntä on ”vuosien kuluessa tasaisin välein vuoroin syytetty teoreettisuudesta ja vuoroin populaarisuudesta (Ahtila 1997; vrt. Haapaniemi 1997). Hän on myös kertonut haastattelussa olleensa uransa alussa hyvin kiinnostunut taiteen teoreettisesta ajattelusta ja teoreettisista suuntauksista, mutta alkaneensa sittemmin ”kaivata ehkä enemmän taiteen näkymistä ja näkemistä suoraan – ilman välikäsiä tai ohjaavaa tekstitystä” – ks. Kivinen & Rossi 2012, 152.

tunnetaan.<sup>43</sup> Toisaalta luontokokemukset ovat tyypillisesti asia, joka ei synny pelkästään suhteessa siihen, mitä ihminen lukee ja millaisia elokuvia hän katsoo, vaan missä hän asuu ja viettää aikaansa. Jotkut ulkomaiset tutkijat ovat nähneet Ahtilan töissä erityisiä suomalaisia piirteitä, ja Ahtila on itse haastattelussa kertonut, että suomalaisella luonnolla on hänelle suuri merkitys.<sup>44</sup> Suomalaisen identiteetin käsittely nykytaiteessa on – Eija-Liisa Ahtilankin tapauksessa – ilman muuta monitahoinen asia,<sup>45</sup> mutta mielestäni on silti itsestään selvää, että pyrittäessä ymmärtämään luontokokemusten merkityksiä hänen töissään merkitysten konteksteja on haettava myös suomalaisesta luontokokemuksesta ja -suhteesta. Tämä kaikki vie tietysti tutkijan vaarallisille poluille: millainen ylipäänsä on ”suomalainen luontosuhde” ja mikä mahtaa olla Ahtilan suhde siihen? Tällaisten kysymysten kohdalla upotaan helposti monenlaisten representaatioiden ketjuihin, etenkin kun asiaa on tarkoitus tutkia ensisijaisesti taiteen kautta.

Teosluennallani on viime kädessä klassinen pyrkimys: ymmärtää Ahtilan teosta *Tänään* ja siihen istutettuja merkityksiä. Siksikin on hyvä turvautua myös taidehistorian klassisimpiin metodeihin, lähinnä ikonografiaan, ja yrittää tätä kautta lukea teokseen istutettuja, kulttuurimme kannalta olennaisia viestejä.<sup>46</sup> Mutta voiko jotain yksittäistä taideteosta ylipäänsä ymmärtää? Taiteentutkimuksen nykyiset teoreettiset virtaukset tekevät koko kysymyksestä hankalan tai jopa hölmön. Olemme oppineet, että teosten merkitykset eivät ole vakaita eivätkä pysyviä, että taiteilija ei voi niitä päättää, että ne syntyvät aina uudestaan taideteoksen ja sen kokijan välisessä vuorovaikutuksessa.<sup>47</sup> Edellä olen

---

<sup>43</sup> Darke 2002; Gellatly 2003, 41–42; Iles 2003, 59–64; Butler 2012, 174.

<sup>44</sup> Suomalaisuus Ahtilan töissä, ks. esim. Birnbaum 1998; Matzer 1999; Darke 2002; Iles 2003, 62; vrt. myös Philbrick 2003, 33. Maailmalla tunnetuin suomalainen elokuvaohjaaja Aki Kaurismäki on myös usein nostettu esiin vertailukohtana, ks. esim. Cumming 2002; Crevier 2011. Ahtilan omista suomalaisuuttaan koskevista kommentteista, ks. erit. Gellatly 2003, 42; vrt. myös Ahtila 1991; Jaukkuri 1998, 146; Hautamäki 1994, 32, Lanas Cavada 2013.

<sup>45</sup> Vrt. Jaukkuri & Kuutti 1998; Rossi 1998; Elfving 2003b.

<sup>46</sup> Luonnonympäristöjen ikonografisesta tutkimuksesta, ks. Daniels & Cosgrove 1988.

<sup>47</sup> ”Tekijän kuolemaa” koskevan teoreettisen keskustelun käynnistivät tekstien tutkimuksen osalta jo 1960-luvun lopulla Roland Barthes (1968) ja Michel Foucault (1969). Aiheesta on tämän jälkeen kirjoitettu erittäin paljon.

myös todennut, että Ahtilan tapauksessa jo teosten muoto johtaa niiden merkitysten syntyyn taiteilijan, teoksen ja katsojan väliin jäävässä tilassa.

Uskon kuitenkin, että Ahtilan tapauksessa ainakin teosten keskeisimpien merkitysten hakeminen tekijälähtöisesti on perusteltua. Kuten edellä siteeraamassani Mieke Balin luonnehdinnassa Ahtilan taiteesta sanottiin, Ahtilalle itselleen hänen teostensa merkitysrakenteet ovat keskeinen, mietitty asia. Hän myös puhuu teoksiin yhdistämistään merkityksistä paljon julkisuudessa. Näyttelyiden yhteydessä julkaistuissa kirjoissa on tekstejä, joissa hän kertoo, mistä teoksissa hänen mielestään on kyse.<sup>48</sup> Vastaavia paratekstejä Ahtila sijoittaa myös teostensa yhteyteen gallerioissa ja museoissa, kun ne ovat esillä yleisölle. Useista teoksista hän on julkaissut käsikirjoituksia, joiden parenteeseissa avataan tapahtumien merkityksiä teosten kokonaisuudessa. Ahtila kertoo mielellään teoksiinsa yhdistämistä merkityksistä myös haastatteluissa.<sup>49</sup>

Tärkein innoittaja Eija-Liisa Ahtilan työlle on ollut tutkia, millaisia mahdollisuuksia liikkuvan kuvan teoksilla on luoda merkityksiä maailmaan.<sup>50</sup> Hän onkin eräässä haastattelussa sanonut, että joskus on mielenkiintoisempaa pohtia illuusioita kuin luoda niitä.<sup>51</sup> Uskon, että Ahtilan teosten monia eri merkityksiä voi avata huolellisilla luennoilla, tarkastelemalla Ahtilan itse teostensa yhteyteen tuottamia paratekstejä ja havainnoimalla – nimenomaan ristiinluentojen kautta – eri teosten keskinäisiä yhteyksiä.

Tässä tutkimuksessa rajaudun käsittelemään kaikkea tätä lähinnä teoksen *Tänään* valossa. Näin suuntaan tarkasteluni koskemaan lähinnä tiettyä hyvin lyhyttä vaihetta Ahtilan teosten historiassa. Johtopäätöksissä pohdin myös lyhyesti, miten

---

<sup>48</sup> Erit. Ahtila 2002; 2003; 2012; vrt. Birnbaum 2002, 197; Haapala 2011, 223.

<sup>49</sup> Ks. esim. Rouhiainen 1987; Elovirta 1990; Hautamäki 1994; 2001; Hannula 1997; Erkintalo 1999b; Darke 2002; Gellatly 2003; Iles 2003; Durand 2008a; Jokinen 2008; Krystof 2008; Kivinen & Rossi 2012; Essling 2012, Wolfe 2012b; Lanas Cavada 2013. Lisäksi Ahtila kommentoi silloin tällöin teoksistaan kirjoitettuja arvosteluita ja muita kannanottoja, ks. esim. Ahtila 1997 (vrt. Haapaniemi 1997); Ahtila 2012b (vrt. Kuumola 2011).

<sup>50</sup> Durand 2000, 30; Iles 2003, 58–62; Gellatly 2003, 38; Krystof 2008, 177–179.

<sup>51</sup> Iles 2003, 62; ks. myös Kivinen 2013, 162.



myöhemmin keskeisiksi tulleet asiat Ahtilan tuotannossa ovat teoksessa *Tänään* ottamassa muotoaan.

## 2. TÄNÄÄN

### 2.1. Teoksen esittely

Eija-Liisa Ahtilan teos *Tänään* alkaa kiihkeällä musiikilla, jonka päälle nuori tyttö alkaa lausua välinpitämättömällä äänellä:

*Tänään mun isä itkee. Viimeyönä myöhään auto ajoi sen oman isän päälle, joka kuoli siihen paikkaan. Se auto ajoi hillitöntä vauhtia pimeää tietä pitkin.*

Tästä dramaattisesta monologista alkaa kiertyä auki outo tarina, jonka kaikilla toimijoilla on huonot tai välinpitämättömät välit läheisiinsä sekä vaikea olla myös itsensä kanssa. Teos on Eija-Liisa Ahtilan hämmäntävimpiä. Kolmikanavainen, yhteensä kymmenminuuttinen video koostuu kolmesta episodista, jotka galleriaan installoituina esitetään projisoituina niin, että episodit tulevat peräkkäin, kukin omalta (90 asteen kulmiin suhteessa toisiinsa asettuvalta) kankaaltaan.<sup>52</sup> Teos on nopeatempoinen, vaikea ja mystisyydessään vangitseva. Sitä tarkemmin analysoineet tutkijat ovat kertoneet hämmennyksestään sen edessä. Esimerkiksi Daniel Birnbaum toteaa teoksen tarinan koostuvan kerronnallisista fragmenteista, joiden perusteella ei ole helppoa luoda kattavaa ja johdonmukaista kuvausta siitä, mitä tarinassa ylipäänsä tapahtuu. Birnbaumien mielestä tarinan runsaat ristiviittaukset ja ”kerronnan tulkintaa pakeneva rakenne” eivät avaudu ensi katsomalta, ja kysymyksiä jää roikkumaan ilmaan useankin katsomiskerran jälkeen.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Ahtila 2002, 76–77; 2003, 87; vrt. Bal 2013, 237. Itse en ole nähnyt teosta galleriassa tai museossa, vaan vain Ahtilan koottujen teosten yhteydessä julkaistulta DVD-tallenteelta (Ahtila 2003).

<sup>53</sup> Birnbaum 2002, 197–198; vrt. Stjernstedt 1997; Elfving 2002; 2003a; 2003b; 2003c; 2005; Roos 2002; 2004; Bronfen 2008. Ahtilan teosten vaikeudesta yleensä, ks. myös Erkintalo 1999a, 77; Ruf 1999; Durand 2000, 30; Archer 2002; Smyth 2002; Elfving 2002, 208; 2003a, 76–77; 2003c; Roos 2002; 2004; Bal 2003, 31–27; 2013, 77–78; Hirvi-Ijäs 2011, 23; Haapala 2012, 222–223. Epälineaarisen ja hajanaisen kerronnan perinteestä liikkuvan kuvan historiassa laajemmin, ks. Kivinen 2013, 135–138.

Teos sijoittuu Ahtilan tuotannossa vaiheeseen, jossa hän teki ensimmäisiä kokeilujaan monikanavaisilla installaatioilla. Aiheeltaan se käsittelee ihmissuhteita ja identiteetin ongelmia, ja Ahtilan perusteemat aika, paikka ja subjekti ovat teoksessa kaikki kiinteästi mukana, tarinaa rakentamassa. Samalla teos on mielestäni varhainen esimerkki Ahtilan kiinnostuksesta luontoa ja eläimiä kohtaan. Monet aiheeseen liittyvät, Ahtilan tuotannossa myöhemmin keskeisiksi tulevat teemat ovat teoksessa idullaan, vaikka teoksen varsinainen fokus on muualla.

Teoksen vaikeudesta kertoo, että jo sen tapahtumien lyhyt esittely on hankalaa. Tarinassa on kolme tai neljä päähenkilöä: nuori tyttö, tämän isä ja isoisä sekä mystinen vanhempi nainen Vera, joka on luultavasti tyttö vanhana (tai joidenkin tulkintojen mukaan tytön isoäiti).<sup>54</sup> Henkilöt eivät puhu toisilleen, vaan esittävät kukin vuorollaan monologeja, joissa he selvivät vaikeita suhteitaan.<sup>55</sup> Tärkein tapahtuma on jo teoksen alussa mainittu onnettomuus. Isoisä asettuu pimeässä metsässä tielle makaamaan, ja isä ajaa vahingossa autolla hänen ylitseen. Tapahtumat sijoittuvat metsän lisäksi lähinnä tytön ja isän kotiin ja sen pihalle, Veran asuntoon sekä lopuksi perheen mökille.

*Tänään*-teoksen hahmoilla on kaikilla paha olo. Huono olo johtuu paitsi onnettomuudesta, myös henkilöiden ongelmallisista suhteista. Tyttö ei pidä onnettomuudessa kuolleesta isoisästään. Tämä oli hänen mielestään vastenmielinen saitur, ”jonka taivaassa leipä oli halvempaa kuin paska”. Myös isästään tyttö puhuu kylmästi. Hänen mielestään tämä ei yleensä oikein tee mitään, istuu vain ja tuijottaa TV:tä ja on ”vetäytynyt elämästä”. Isän paha olo ja liioiteltu itku onnettomuuden jälkeen tuntuvat ärsyttävän tyttöä. Ollessaan isänsä kanssa

---

<sup>54</sup> Esim. Massera 1999; Durand 2000, 33; Archer 2002; Birnbaum 2002, 198; Vetrocq 2002, 134; Yli-Annala 2002, Roos 2002, 12; 2004, 60; 110; Elfving 2002, 205; 2003a, 75; Philbrick 2003, 41; Butler 2012, 178.

<sup>55</sup> Hahmojen keskinäiseen kommunikoimattomuuteen on kiinnittänyt huomiota myös esimerkiksi Mieke Bal (2013, 228). Ahtila itse on haastattelussa yhdistänyt tämän kommunikoimattomuuden kiinnostavalla tavalla suomalaiseen identiteettiin (ks. Jaukkuri 1998, 145). Jean-Charles Massera (1999) puolestaan analysoi *Tänään*-teoksen ”historiattomaksi” luonnehtimansa perheen kylmiä välejä kiinnostavasti sen kautta, miten perheenjäsenet kantavat identiteettejään viihteellisen massamedian luomien merkitysten läpi.

hän ei oikeastaan ole tähän kontaktissa. Hän tuntuu jäävän niiden huoneiden kynnyksille, joissa isä on.<sup>56</sup> Isä puolestaan purkaa omaa huonoa isäsuhdettaan monin eri sanakääntein – palaan tämän suhteen ongelmiin tarkemmin hieman myöhemmin. Vastaavasti isä tuntuu vierastavan tytärtään. Tämä muistuttaa häntä vihastaan, jonka hän ”oli nielaissut”, eikä hän ymmärrä, miten voisi opettaa tytärtään erottamaan hyvän pahasta. Vera puolestaan puhuu omassa monologissaan erittäin kyynisesti ihmisistä ja elämästä yleensä.

Millaisista identiteeteistä tässä on kyse? Taru Elfvingin tavoin olen taipuvainen ajattelemaan, että tytön subjektiivisuus näyttäytyy tulemisen, ei olemisen muodossa.<sup>57</sup> Sama keskeneräisyys tai häiriöisyys tilassa ja ajassa luonnehtii mielestäni myös muita tarinan hahmoja. Kukaan ei oikein tunnu kuuluvan niihin paikkoihin tai aikoihin, joissa he ovat. Kaikki kaipaavat toisenlaisiin tiloihin ja aikoihin.

Tätä ihmissuhdedraamaa voisi tulkita niinkin, että kyse ei ehkä ole perheenjäsenten keskinäisistä ongelmista vaan yhdestä ihmisestä, jonka luonteen erilaiset ongelmat tai huonot puolet esittäytyvät eri hahmoissa. Ahtila tuntuu vihjaavan tähän suuntaan monin tavoin. Tyttö kertoo, että isällä ja isoisällä oli sama nimi, ja rinnastaa isän selässä pullistelevat nikamat isoisän henkseleiden risteymäkohtaan. Tyttö myös toteaa, että tarinan isä ei ehkä ollutkaan hänen isänsä, vaan ”jonkun toisen faija: Sannan faija, Miian faija, Markon faija, Pasin faija tai Veeran faija”. Kyse ei siis olisi tietystä isästä vaan eräänlaisesta kulttuurisesta isyyden ideaalista.<sup>58</sup> Tytär myös puhuu isästään hämmentävästi välillä preesensissä, välillä imperfektissä – katsoja jää pohtimaan, kuka tarinassa lopulta

---

<sup>56</sup> Teoksen henkilöhahmoista tyttö on luonnollisesti kiinnostanut eniten feministisesti suuntautuneita Ahtila-tutkijoita. Tytön pahaa oloa on selitetty naiseksi kasvamisen ja feminiinisen subjektiviteetin ongelmilla (ks. esim. Elfving 2002; Butler 2005, 21–25).

<sup>57</sup> Elfving 2002, 206–207.

<sup>58</sup> Vrt. Durand 2000, 33; Yli-Annala 2002, 217; Roos 2002; 2004. Tulkinta saa tukea myös isän eräästä monologista, jossa hän kertoo kysyneensä tyttäreltään, miltä hän näyttää. Tytär vastaa: ”Sä näytät isältä.” Vastaavasti Mieke Bal (2013, 159–165) on pohtinut mahdollisuutta, että teoksen *Jos 6 olis 9* tytöt edustaisivat vain yhtä narratiivista figuuria. Taru Elfving (2002) puolestaan on käsitellyt Ahtilan eri teoksissa esiintyviä tyttöjä samalla tavalla; kukin heistä edustaa Elfvingille yhtä ilmenemismuotoa Ahtilan ”murtumiin”, ”radikaaleihin katkoihin” tai ”aukkoihin” samaistuvista tytöistä.

kuolee. Ehkä myös hahmojen korostettu, jopa aavemainen kohtaamattomuus ja kommunikaation puute voisivat vihjata siihen, että kyse on lopulta yhdestä ihmisestä. Yhdessä ollessaankaan henkilöahmot eivät tunnu näkevän toisiaan.

Tällainen tulkinta sopisi hyvin Ahtilan tapaan käsitellä ihmisiä subjekteina. *Tänään*-teoksen eri roolihahmot olisivat yhden kollektiivisen subjektin erilaisia vertauskuvallisia ilmenemismuotoja eri aikatasoilla ja eri paikoissa. Tosin Ahtila itse on teoksen yhteydessä puhunut hieman väljemmin teoksen hahmojen identiteettien lomittumisesta. Eräässä haastattelussa, jonka Ahtila antoi teoksen valmistuttua, hän pohtii ”miten esim. minun äitini on fyysisesti läsnä minussa ja minä taas hänessä”.<sup>59</sup> Teoksesta kirjoittamassaan esittelyssä Ahtila myös toteaa teoksen käsittelevän ”minuuden ajatuksen hahmottumista ja oman itsensä havaitsemista toisen perheenjäsenen eleissä”.<sup>60</sup> Teema oli – kuten jo edellä olen esittänyt – tärkeässä roolissa jo Ahtilan varhaisteoksessa *Me/We, Okay, Gray*.

Oman kysymyksenasetteluni kannalta ei oikeastaan ole oleellista, onko kyse yhdestä subjektista vai eri subjektien luonteenpiirteiden siroamisesta toisiinsa. Tärkeämpää on se, miten tämän yhden henkilön tai useamman henkilön yhdessä muodostaman varsin johdonmukaisen subjektin luonteenpiirteet teoksessa syntyvät. Mielestäni Ahtila maalaa tarinan eri hahmojen kautta kuvaa hirviöstä, jonka inhimilliset piirteet sekoittuvat eläimellisiin.

## 2.2. Hirviön muotokuva

Koko teos alkaa kuvalla hirviöstä. Näemme ensin tiukassa lähikuvassa ja sitten hieman laajemmassa otoksessa parin sekunnin ajan kuvaa pihalla olevaan rojukasaan hylätystä naamiosta. Kömpelösti puusta veistetty naamio esittää vääristyneitä kasvoja. Hahmon suupielet ovat kääntyneet alaspäin, ja huulten välistä näkyy muutama harottava hammas. Silmäkulmat ja nenä ovat luonnottoman suuret ja tekevät kasvoista eläimellisen näköiset. Hahmolla on

---

<sup>59</sup> Jaukkuri 1998, 146; vrt. Philbrick 2003, 73–74.

<sup>60</sup> Ahtila 2002, 76; 2003, 87.

sotkuiset, pitkät hiukset, jotka tekevät siitä entistä villimmän. Tulkitsen hahmon miespuoliseksi.

Kun Ahtila on halunnut aloittaa teoksen nimenomaan tästä kuvasta, hirviöteemalla täytyy olla tärkeä merkitys. Teema jatkuukin Tiina Paavilaisen teokselle luomassa lavastuksessa pian. Kuvan jonkin ajan kuluttua siirtyessä pihalta sisään – makuuhuoneeseen, jossa isä itkee onnettomuutta – sängyn päätypuolella olevalle seinälle ripustetussa taulussa nähdään taas peto. Taulu on melko suuri, mutta osin abstraktilta kuva-aiheeltaan hankalasti hahmotettava. Se näyttäisi esittävän jonkinlaisen puiden takana piileskelevän kissapedon päätä. Myös tämän pedon kasvoilla on villi irvistys.

Nämä lavastukselliset vihjeet ehkä opastavat katsojaa ymmärtämään teoksen henkilöitä. Varsinkin Tommi Korpelan näyttölemä isä on hahmona tyrmäävä. Teoksen ensimmäisessä (ja lyhyesti uudestaan kolmannessa) jaksossa näemme hänen itkevän makuuhuoneen sängyllä. Aluksi isä istuu sängyn reunalla ja itkee hieman tukahdutetummin. Taustalla kuullaan vaimeaa koiran haukkua. Tämä on äänitehoste, jota Ahtila on myöhemmässäkään tuotannossaan hyvin usein käyttänyt merkitäkseen dramaturgian kannalta erityisen jännitteisiä ja vaarallisia hetkiä.<sup>61</sup> Tässä haukku vihjaa isän – tai tilanteen – eläimellisyydestä. Pian isä heittäytyy sängylle selälleen ja itku muuttuu hallitsemattomaksi, lähes väkivaltaiseksi.<sup>62</sup> Hän ei vain itke vaan karjuu ja ulisee paita läpimärkänä villieläimen lailla. Tai niin kuin vierestä välinpitämättömän oloisena itkua seuraava tyttö (Kati Hannula) toteaa:

*(...) nyt se on itkenyt tauotta aamusta asti. Sen paita ja housut on ihan märkiä (...) ja mä katson kun mun isä itkee. Se on kuin paloauto. Suihkuaa vettä ja sen parkuna kiertää ympäri huoneita. Sen ääni nousee korvia vihlova, ja laskee välillä tukahtuneeks ulinaks. Ja meidän talo on kohta täynnä vettä.*

Hämmentävästi isän karjunta myös alkaa voice-over-tekniikalla: ensimmäinen todella verenhimoinen karjahdus kuuluu vaimeampana, ikään kuin

---

<sup>61</sup> Sivonen 2014.

<sup>62</sup> Isän liioitellusta itkusta, ks. myös Bal 2013, 236, 241.

äänitehosteena, isän vielä kyynelehtiessä kuvissa paljon maltillisemmin. Ikään kuin seinätaulun kissapeto alkaisi ensin karjua ja isä sitten yhtyisi tähän eläimelliseen huutoon.

Ahtila tuo itkuaan hallitsemattomasti liioittelevan isän hahmoon myös ruumiillisia piirteitä, jotka saavat tämän vaikuttamaan osin eläimelliseltä. Tyttö kertoo isän eteenpäin kumartuneesta hahmosta – ja samalla isoisästään:

*Kun mä seisoin mun isän luona, enkä tiennyt mitä tehdä, sen selästä pullisteli kaksi nikamaa. Isoisällä oli aina sellaset samat olkaimet, jotka meni ristiin selässä. Ne meni ristiin juuri siinä samassa kohdassa, missä mun isän nimakat pullistelee. Mun isä ei tarvinnut olkaimia.*

Isän nikamilla ja isoisän olkaimilla tulee tarinassa myöhemmin olemaan keskeinen rooli. Palaan asiaan – tässä vaiheessa riittää, että toteamme Ahtilan haluavan alleviivata isän (ja isoisän) hienoista kehollista epämuodostuneisuutta tai jopa epäinhimillisyyttä. Selkä onkin isälle ongelma. Tytön mukaan juuri kipeä selkä estää isää tekemästä töitä tai tekemästä mitään, mistä tämä pitää. Selän takia isä ei voi tehdä muuta kuin istua ja tuijottaa televisiota.

Hieman epävarmana pohdin, voisivatko Ahtilan teoksen ensimmäisessä jaksossa esittelemät kolme heinäsiirkoa liittyä isän ja isoisän kulmikkaaseen epämuodostuneisuuteen. Talon pihaa esitellessään Ahtila näyttää lyhyitä kuvia villiintyneestä puutarhasta sekä tämän jälkeen täysin yllättäen muusta kuvavirrasta huomiota herättävällä tavalla ulos pomppaavan lähikuvan kolmesta heinäsiirkasta. Hyönteiset istuvat jollain heijastavalla pinnalla kuin ihmiset ryhmäkuvaan asettautuneina. Niiden kehot jatkavat ehkä samaa vääristyneisyyden ja hirviömäisyyden tematiikkaa, jota Ahtila esittelee teoksen alun naamarilla, makuuhuoneen kissapedolla sekä isän ja isoisän selkien epämuodostumisen korostamisella.<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup> Mieke Bal (2013, 225–228) antaa heinäsiirkoille toisenlaisen roolin: niiden tyhjät katseet liittyvät isän piirteiden deindividualisointiin.

Jonni Roosin mukaan teoksen varsinainen päähenkilö on Vera ja heinäsiirkat edustavat tämän kuvitteelliseen isään, isoisään ja tyttären liittämää valemuijtoja.<sup>64</sup> Roosin tulkinta heinäsiirkoista on yhtä epävarma kuin edellä itse esittämäni, mutta molemmat mahdollistavat hirviöteeman yhdistämisen tarinan henkilöhaahmoihiin. Holtittomasti itkevä, omaa huonoa isäsuhdettaan myöhemmin katkerana muisteleva isä ja isäänsä kylmästi moittiva tytär eivät näyttäydy kovin inhiillisiin olentoina. Heissä molemmissa on petomaista raivoa ja katkeruutta; isässä hallitsemattoman peittelemätöntä, tyttäressä hallitun pidättyväistä. Sen sijaan isoisä ei tarinassa puhu mitään, joten tämän epämiellyttävät piirteet jäävät ulkoisten piirteiden ja muiden henkilöhaahmojen kuvailun varaan.<sup>65</sup>

Arvoituksellinen Vera on hänkin jotenkin epäinhimillinen haahmo. Myös hänen monologissaan on elementtejä, joissa paha asemoituu ruumiilliseksi tekijäksi kehoon:

*Minä nukuin kapeassa sängyssä ilman tyynyä ja hengitin pimeää hitaasti keuhkojen kautta ylös hartioihin, jonne se varastoitui vuosikymmeniksi. Säilöin pelon vartalooni ja tein siitä itseni.*

Puhuessaan ja ajatellessaan näitä ajatuksia Vera puuhailee oudossa punaisessa valossa kylpevässä keittiössään – punainen värihän on Ahtilalle myös keino merkitä jännitteisiä asioita. Siteeraamani ruumiillisuutta korostavan tekstin alla nähdään kuitenkin ensin kuvaa tytön rytmikkäästi kääntyvistä lanteista tämän heittäessä palloa punaisessa paidassaan kotinsa pihalla, ja sitten väläys nopeasta liikkeestä metsässä. Vera jatkaa monologiaan punaisessa keittiössään kuvailemalla ”tässä kaupungissa” elävien ihmisten pinnallisuutta ja valheellisuutta. Välillä kamera palaa pidemmäksi ajaksi synkkään metsään ja näyttää sen jälkeen kuin ohimennen makuuhuoneessa sängyllä makaavan, torsomaisena esittäytyvän alastoman pariskunnan. Monologin lopussa Vera palaa vielä kaupunkinsa ihmisten arkisen pahuuden kuvailusta runollisempaan ilmaisuun:

---

<sup>64</sup> Roos 2002, 13; ks. myös 2004.

<sup>65</sup> Isoisän piirteistä, vrt. Bal 2013, 241–244.



*Tulee tuuli ja kääntää meidät selälleen. Näen kaksikerroksisen eläimen, joka syö talosta seinät. Koliseva raitiovaunu ääntää lähes täydelleen minun isäni nimen.*

Kääntää selälleen niin kuin leikkivät lapset kääntävät hyönteisen? Entä mikä on tämä ”kaksikerroksinen eläin”, joka syö talosta seinät? Veran puhe tuntuu viittaavan paitsi Ahtilan tuleviin teoksiin (talojen seinillä ja niiden kyvyllä pitää asioita ulkona on niissä keskeinen merkitys),<sup>66</sup> myös edellä kuvaamaani teemaan, jossa ihmisten pahuus ja paha olo saavat epäinhimillisiä tai eläimellisiä, jopa ihmisen kehossa vääristyminä näkyviä piirteitä.

Isän ja tyttären osalta näitä eläimellisiä piirteitä voi nähdä myös heidän asuinympäristössään. Talon, jossa isä itkee, interiööri on sinänsä sovinnainen: makuuhuone näyttää tavallisen keskiluokkaisen perheen kodin osalta. Mutta talon piha, jossa tyttö viihtyy heittämässä palloaan seinää vasten, on kaikkea muuta kuin sovinnainen. Talo on ehkä vielä osin rakenteilla, koska piha on täynnä lautakasoja, pakkauslaatikoita ja muuta rakennusmateriaalia. Pihalla on tosin paljon muutakin rojua vanhasta kuorma-autosta huonekaluihin ja pienempiin esineisiin – näyttää, että sinne on varastoitu kaikkea mahdollista jo vuosikausia. Ehkä talo ei olekaan rakenteilla vaan sitä ei vain vuosia sitten saatu koskaan valmiiksi? Myös puutarha on osin rojun peittämä ja jo villiintyneen oloinen.

Pihat ja puutarhat tulevat tapahtumapaikkoina erityisen keskeiseksi asiaksi eräissä Eija-Liisa Ahtilan *Tänään*-teoksen jälkeen tekemissä töissä, erityisesti teoksissa *Talo* ja *Missä on missä?*<sup>67</sup> Paikkana *Tänään*-teoksen piha alleviivaa sen omistamien ihmisten luonteenpiirteitä. Siivoton piha yhdistää perheen oman pesänsä sotkeviin villieläimiin. Tässäkin on kyse keskeneräisistä identiteeteistä, joissa tuleminen ei vielä ole johtanut olemiseen.

---

<sup>66</sup> Sivonen 2014.

<sup>67</sup> *Ibid.*

### 2.3. Kuolema pahassa metsässä

Jos piha kertoo perheen jäsenistä viitteellisesti, tarinan kulminoitumana toimivassa, isoisän kuolemaa esittelevässä kohtauksessa ympäristöllä ja tapahtumapaikalla on vielä paljon tärkeämpi dramaturgiaa luova rooli. Metsä, jossa isoisä kuolee, saa tarinassa keskeisen osan.

Metsä esitellään teoksessa ensimmäisen kerran Veran synkkiä ajatuksia kuvaavassa jaksossa. Kuten jo edellä kerroin, se vilahtaa ensin kaksi kertaa naisen punaisessa keittiössä esittämän monologin kuvituksena. Kuva liikkuu metsässä nopealla vauhdilla parin sekunnin ajan vasemmalta oikealle, ikään kuin eteenpäin, ja sitten parin sekunnin ajan oikealta vasemmalle, siis taaksepäin. Tämä metsä on vielä melko valoisa, ehkä auringonlaskun aikaan kuvattu: ilta-auringon valo välkähtelee puunrunkojen välistä kameraa vasten, selvästi hyvin alhaalta tullen. Maisema näyttäytyy auton sivuikkunasta metsätiellä kuvattuna näkymänä. Kamera esittelee lähinnä ohi vilahtelevia puita, mutta oikealta vasemmalle palattaessa kuvassa vilahtaa myös tiestä haarautuva toinen metsätie. Kuvan kulkiessa ensin hetken vasemmalta oikealle ja sitten oikealta vasemmalle syntyy vaikutelma ajan kulkemisesta eteen- ja taaksepäin.

Hieman myöhemmin, Veran synkän monologin päättyessä, kamera palaa metsään. Nyt metsä on jo paljon pimeämpi ja tunnelma hitaampi, synkempi. Kun huomion vangitseva monologi jää kohtauksesta pois, pelottavat tehosteäännet raaistavat tunnemaisemaa entistä tehokkaammin. Kuten Elisabeth Bronfen on todennut, koko metsässä tapahtuvaa kuolemaa esittelevä jakso on paljon viitteellisemmin ja epärealistisemmin lavastettu ja valaistu kuin teoksen muut osat – syntyy vaikutelma hallusinaatiomaisesta todellisuudesta, joka kannustaa Bronfenia pohtimaan, onko kuolleen isoisän haamu palannut kertomaan tätä osaa tarinasta.<sup>68</sup> Kamera ei niinkään enää kuvaa metsätien sivuilla olevia puita, vaan näyttää liikettä nyt tien kulkusuunnan mukaisesti. Tien sivuilla nähdään synkkiä puita ja niiden latvoja. Osa puista on osoittelevan keinotekoisesti valaistu. Mäntyjen rungot hohtavat muuten pimeässä metsäympäristössä luonnottoman oransseina, neulaset

---

<sup>68</sup> Bronfen 2008, 170–171.

ja aluskasvillisuus muusta pimeästä metsästä hyvin vihreinä erottuen. Tien ympärillä oleva metsä tuntuu puristavan eteenpäin liikkuvaa näkökulmaa joka puolelta. Taivas tien yllä on synkän sininen. On viimeinen hämärä hetki ennen auringonlaskua.

Tästä erittäin vahvasta tunnelmasta kuva palaa vielä Veran asuntoon, jonka tunnelma muuttuu nyt punasävyisestä enemmän kohti äsken kuvatun metsän värejä. Seinätapetissa jopa nähdään puumainen varjokuva ja huomio kiinnittyy seinälle ripustettuun tauluun, jossa on puurivistö. Ahtila siirtää näin metsän tunnelmaa hetkeksi metsästä itsestään Veran asuntoon.

Kolmannen kerran metsään palataan teoksen kolmannen jakson alussa. Pimeys on nyt laskeutunut kokonaan. Siitä huolimatta lähimpänä tietä sijaitsevat puut heittävät huomiota herättävät varjot poikittain tien yli – tie itse kylpee kelmeässä oranssissa valossa. Metsästä näkyy muutamia puunrunkoja ja hieman aluskasvillisuutta, niiden takana kaikki on pimeää. Näkyvä alue on kuin pimeydestä kirkailla valonheittimillä esiin nostettu teatterinäyttämö. Puiden varjot esitellään tarkoituksella hyvin, ja ne nousevat pian keskeiseen osaan tarinan dramaturgiassa.<sup>69</sup>

Tapaamme nyt myös ensi kertaa isoisän. Tämä mies, jonka kuolemasta on jo ennalta kerrottu ja jonka huonoja luonteenpiirteitä hänen pojantyttärensä on jo suorasukaisesti esiteltyt, kävelee kolmisenkymmentä askelta tietä pitkin, ensin tien reunalla, kunnes kääntyy kävelemään kohti kameraa. Hän nimenomaan ottaa kontaktin kameraan: tuntuu äkkiä huomaavan sen, kävelee lähemmäs ja katsoo sitten suoraan linssiin. Hän on pukeutunut asiallisesti puiden runkojen ja tien sävyihin sopivaan pikkutakkiin, ja hänen alaspäin kääntyvä suunsa ja synkeä ilmeensä – sekä tietysti ennalta esiteltyt ikävät luonteenpiirteensä – antavat hänestä hienoisesti epämiellyttävän kuvan. Katsottuaan kameraan isoisä kääntyy ja kävelee kymmenkunta askelta tietä pitkin takaisin. Sen jälkeen hän asettuu huolellisesti yhden tien yli kulkevan puun heittämän varjon kohdalle makaamaan.

---

<sup>69</sup> Mieke Bal rinnastaa varjot Orson Wellesin elokuvan *Oikeusjuttu* (1962) varjoihin, joilla oli vastaavalla tavalla kerronnallinen rooli, ks. Bal 2013, 240.

Hän levittää kätensä varjon ulkopuolelle ja vetää ne sitten sivuilleen, ikään kuin asettuisi odottamaan kuolemaa. Koko tämän ajan isoisa on vaiti, emmekä ole kuulleet mitään tehosteäänä – vain isoisan askelten ääniä metsässä –, mutta nyt alkaa vaivihkaa kuulua jylisevää ääntä. Tämän jälkeen kuvassa esitellään hetken ajan jylinän lähde, jossain ihan muussa ympäristössä kuvattu valtava laskeutuva lentokone. Kohtauksessa on uhkaava tuntu, ja lähestyvä lentokone ehkä vertautuu makaavaa isoisää uhkaavaan ruhjovaan kuolemaan – tai sitten lentokoneen valtava massa edustaa isoisan omaa persoonaa, joka puolestaan ruhjoi alleen isän. Muitakin tulkintoja varmasti löytyy, Ahtila jättää niille aina tilaa.<sup>70</sup>

Ennen tragediaa kuva joka tapauksessa hyppää vielä kokonaan toiseen ympäristöön, perheen mökille. Käytän tässä Ahtilan teokseen leikkaamaa taukoa hyväkseni ja pysähdyn itsekin hetkeksi – ennen isoisan kuolemasta kertovan jakson tarkempaa esittelyä – pohtimaan, mitä Ahtila on juuri näyttänyt meille.

Ymmärtääkseni edellä kuvaamani metsäkohtaus on Ahtilan tuotannossa ensimmäinen kerta, kun hän nostaa kerronnassaan metsän tai ylipäänsä jonkin luontoelementin näin keskeiseen osaan. 1990-luvun kuluessa hänen teoksensa sijoittuivat pääosin varsin urbaaneihin ympäristöihin. Jos niissä nähtiin luontoa, kyse oli enimmäkseen kaupungin luonnosta.<sup>71</sup>

Tuodessaan metsän ensi kertaa näin keskeisesti kuviinsa Ahtila esittelee meille varsin ahdistavan metsän. Tällä metsällä voi nähdä paljon esikuvia eurooppalaisessa kulttuurihistoriassa ja länsimaisessa taidehistoriassa. Kyse on ”keskiaikaisesta” synkästä metsästä, joka tarjosi raivatussa sivilisoituneessa ympäristössä eläville ihmisille lähinnä haasteita ja oli muutenkin monenlaisten pelkojen lähde. Tämä on se metsä, johon Hannu ja Kerttu eksyivät ja joka nieli roomalaisen Varuksen legioonat – metsä, jota erämaasta raivatuilla avoimilla paikoilla asuvat ihmiset ovat niin usein pelänneet ja vierastaneet.<sup>72</sup> Nostan

---

<sup>70</sup> Käsikirjoituksessa lentokone on nousussa (Ahtila 2003, 93), mutta lopulta Ahtila päätyi kuvaamaan laskeutuvan lentokoneen.

<sup>71</sup> Vrt. esim. Jaukkuri 1998, 145; Philbrick 2003, 33.

<sup>72</sup> Vrt. esim. Clarck 1949, 2–3; Jackson 1984, 45–46; 1994, 74–77, 96; Schama 1995, *passim*; Andrews 1999, 18–19; Berleant 2003, 198–199. Jay Appletonin (1975)

tarkoituksella esiin Varuksen: itselleni tuli Ahtilan tavasta kuvata metsää heti teoksen ensimmäisellä katsomiskerralla intuitiivisesti mieleen Anselm Kieferin teos *Varus* (1976). Ahtilan ja Kieferin teoksissa metsä nähdään samanlaisena pelottavana ja uhkaavana paikkana, joka ennakoi kuolemaa – varsinaista kuolemaa kummassakaan teoksessa ei kuitenkaan nähdä.<sup>73</sup> Puiden punaiset kyljet kertovat nekin molemmissa teoksissa verestä ja kuolemasta.

Esitellessään teoksessaan metsää Ahtila tukeutuu taustallaan olevaan taidehistoriaan valveutuneella tavalla. Suomalaisessa ja pohjoismaisessa taideperinteessä paikkoja ja maisemia on kuvattu erityisesti 1800-luvun lopulla niin, että niiden tunnelmilla on alleviivattu ihmisten tunnetiloja.<sup>74</sup> On puhuttu paikan hengestä, tunnemaisemasta, tunnelmamaisemasta ja mielenmaisemasta. Näissä vahvasti symbolismiin kytkeytyvissä taiteen traditioissa on yleisesti korostettu subjektiivisuutta ja erityisesti varhaisromantiikan hengessä paikkaan kuulumisen tuntua. Maisemasta on haettu paitsi emootioita, myös mielen kuvia tai taiteilijan minuutta, ja luonnon elementtejä on ylipäänsä samaistettu ihmisen ”sieluntiloihin”. Kuvaan kuuluu myös luontoelementteihin liittyvä narratiivisuus: maisemat ovat olleet vahvassa roolissa luomassa tarinoita. Ilmiö ei toki liity vain suomalaiseen ja pohjoismaiseen 1800-luvun lopun taidehistoriaan. Maiseman ja tunnelmien yhdistäminen sekä maiseman hyödyntäminen dramaturgisiin tai jopa metafyyisiin tarkoituksiin on yleinen traditio koko länsimaisessa taidehistoriassa.<sup>75</sup> Vastaavasti myös teatterissa alettiin jo 1800-luvun alkupuolella

---

usein siteerattu atavistinen teoria tukee tätä klassista metsän pelkoa. Hänen mukaansa ihmislaji syntyi savannialueilla, ja myöhemminkin metsästäjä-keräilijät suosivat avoimia näkymiä, joissa he voivat paikantaa saaliinsa.

<sup>73</sup> Kieferin *Varusta* ja sen kantamia eurooppalaisia metsäkäsityksiä on erityisen ansiokkaasti analysoinut Simon Schama (1995, 120–134). Kieferin *Varus* oli esillä Helsingissä Ateneumissa *Ars 83* -näyttelyssä (ks. Arkio, Malme & Fritze 1983, 85–86), ja Ahtila on saattanut nähdä sen siellä.

<sup>74</sup> Lukkarinen & Waenerberg 2004, 92–155; Ahtola-Moorhouse 2006, Nørgaard Larsen 2006; Gunnarsson 2006, 28–34; Lukkarinen 2011; Oettl 2012. Taustalla on tietysti saksalaisen romantiikan maisemamaalaus, ks. esim. Eschenburg 1991, 72–73. Ahtila on myös itse käyttänyt sanaa ”tunnemaisema” teoksensa *Lohdutusseremonia* yhteydessä, ks. Ahtila 2002, 110.

<sup>75</sup> Rossholm Lagerlöf 1990, *passim*; Andrews 1999, 31–38, 93–97.

luoda näyttelijöiden esittämien hahmojen identiteettejä lavastuksen paikoilla, ja myöhemmin tämä traditio on tietysti jatkunut myös elokuvan ilmaisukeinona.<sup>76</sup>

*Tänään*-teoksen metsä on pelottava kuoleman paikka. Isoisän on myös sopivaa kuolla sinne. Synkkä ja pelottava metsä vie synkän ja pelottavan miehen. Ahtila alleviivaa tätä ihmisen ja maiseman välistä yhteyttä varsin kirjaimellisesti, kun isoisä asettautuu puun tiehen heittämään varjoon. Varjot hyödynnetään pahan symbolina hyvin konkreettisesti: näemme pahan subjektin sulautuvan ruumiillisesti pahan symboliin. Kuten Elisabet Bronfen on huomauttanut, isoisä myös asemoi varjona jo itsensä osaksi kuoleman maailmaa – antiikin maailmassa Haadeksessa eli tuonpuoleisessa kuolleet samaistettiin varjoihin.<sup>77</sup> Tilanne on perinpohjaisesti rakennettu ja kaikki on valmista kuoleman tulla.

Auto ajaa synkässä metsässä. Teoksen alussa, hirviömaskin esittelyn alla kuuluu kiihkeä musiikki kaikuu taustalla. Isä kertoo, että ”he kaikki” lähtivät sinä yönä ajelulle, ja näemmekin kuvaa autosta, jonka etupenkeillä istuvat isä ja tytär, takapenkillä kaksi muuta teoksessa identifioimattomiksi jäävää naispuolista henkilöä. Auton kiitäessä läpi öisen metsän sen kyydissä istuvat ihmiset tuntuvat olevan iloisella, jopa riehakkaalla päällä – kunnes huolella pedattu onnettomuus tapahtuu.

Isän omin sanoin:

*Me ajettiin autolla yhdessä. Metsän läpi, jossa tiellä oli mustia puiden varjoja. Yhtäkkiä yksi niistä runkojen varjoista nousi pystyyn. Silloin tapahtui taas onnettomuus.*

Viimeisten sanojen kohdalla ehdimme nähdä lyhyen välähdyksen tiellä istuvaan asentoon nousevasta isoisästä sekä häntä lähestyvistä, voimakkaasti jarruttavasta

---

<sup>76</sup> Teatterista, ks. Jackson 1980, 67–75; 1984, 4–5; elokuvasta, ks. Sitney 1993.

<sup>77</sup> Bronfen 2008, 171.

autosta. Tämän jälkeen kuva muuttuu valkoiseksi – itse onnettomuutta ei näytetä.<sup>78</sup>

Tutkijat ovat katsoneet tätä jaksoa hyvin tarkkaan ja kiinnittäneet huomiota erikoisiin asioihin. Ehkä omituisinta on se, että juuri ennen törmäystä autossa on vain isä – kaikki kyydissä olevat naispuoliset henkilöt ovat yhtäkkiä kadonneet.<sup>79</sup> Minulla ei ole aavistustakaan siitä, mihin tämä viittaa tai mitä Ahtila tällä haluaa sanoa. En oikein osaa ottaa kantaa myöskään Jonni Roosin tulkintaan, jonka mukaan onnettomuutta ei koskaan tapahtunutkaan.<sup>80</sup> Hänen mielestään onnettomuus on vain metafora, ja se kertoo konfliktista isän ja isoisan välillä isoisan asetuttua poikkiteloin isän toiveiden suhteen.

Itse olisin taipuvainen jättämään nämä kysymykset avoimiksi. Onnettomuus ei tuo enää mitään lisää siihen huolella rakennettuun merkitysten kerrostumaan, jossa isoisa valmistautui menettämään henkensä. Näissä kerrostumissa olennaisia asioita ovat ihmisen hirviömyisyys, metsän symbolinen pahuus sekä johdonmukaisuus, jolla nämä kaksi asiaa yhdistyvät toisiinsa. Ehkä tässä asioiden valmiudessa on myös syy siihen, että emme näe onnettomuutta itseään.

#### 2.4. *Locus amoenus*

Synkän metsän ja hirviömäisen ihmisen samaistaessaan Ahtila tekee hyvin surullista teosta. Toisaalta hän päättää sen tavalla, jota voisi luonnehtia onnelliseksi lopuksi. Tämä puolestaan tapahtuu ympäristössä, joka asettuu synkän metsän valoisaksi vastinpariksi. Ahtila näyttää teoksessa vielä yhden paikan: perheen mökin, jossa isä ja tytär oleskelevat onnettomuuden jälkeen.

Mökki esitellään teoksessa kahdesti. Ensimmäisen kerran tämä tapahtuu sen jälkeen, kun isän kuolema metsässä on pedattu, mutta varsinaista onnettomuutta

---

<sup>78</sup> Vrt. Bronfen 2008, 171.

<sup>79</sup> Yli-Annala 2002, 217.

<sup>80</sup> Roos 2002; 2004.

ei ole vielä näytetty. Jakso alkaa lähikuvalla William Morris -tyylisestä kasviaiheisestä sinisestä tapetista, joka on puoliksi auringon valossa, puoliksi varjossa. Taustalla kuuluu vaimeaa radion ääntä ja käen kukkumista. Seuraavassa kuvassa nähdään isä makaamassa laverilla. Se on sijoitettu ikkunan alle köynnöstapetin peittämän seinän eteen. Isästä esitellään lähinnä alavartalo, ja suuri koira nuolee hänen paljaita jalkapohjiaan, jotka juuri ja juuri ylettyvät laverin reunan yli. Ikkunasta pilkottaa valoisaa kuusimetsikköä. Näemme vielä lähikuvan koirasta, joka jatkaa hetken isäntänsä jalkojen nuolemista ja katsoo sitten tätä kysyvästi. Tämän jälkeen kuva siirtyy isään, joka alkaa kertoa kaunoistaan isoisää kohtaan:

*Se antoi hienovaraisesti ymmärtää, ettei se halua kosketuksia. Kun se tapasi ihmisiä, se nauroi, heilutti ja alkoi heti puhua asiasta: ettei sen pitänyt kätellä ketään, ettei sen pitänyt kätellä ketään. Ettei sen pitänyt kätellä ketään. Korkeintaan se läiski kavereitaan groteskisti selkään. Tai aamuisin kotona se nousi sängystä kuin veturi laittamaan aamukahvia ja otti lehden käteensä, ettei se voi koskea ketään. Sitten se puhui taas mulle, että sun elämäs on ollut pelkkää ajautumista onnettomuudesta toiseen, etkä sä osaa edes päättää. Etkä sä osaa edes päättää. Etkä sä osaa edes päättää, onko ne ollut hyviä vai huonoja. Silloin mä vedin tympeyden naamalleni, kävelin ikkunaan, ja ulkona mä näin naapurin pariskunnan, joiden rakkaus on sitä että ne vihaa kaikkia samoja ihmisiä ja kamppaa niitä sivuun yhteisen menestyksen tieltä. Ja mun selän takana se sanoi äidille, että valehteleminen on virheiden tunnustamista, ja käski sen tavaamaan sanan nau-tin-to.*

Isä näytetään monologin aikana ensin makaamassa sängyssä. Hän nostaa katseensa kohti yläpuolellaan olevaa ikkunaa, ja kuva esittelee ikkunasta näkyvän kuusenlatvan hänen näkökulmastaan, teoksen katsojan näkökulmasta omituisessa ylösalaisessa tai oikeastaan alavasemmalle osoittavassa diagonaalisessa asennossa.<sup>81</sup> Hetken kuluttua isä nousee laverilta istumaan. Hänen takanaan

---

<sup>81</sup> Outo näkökulma puuhun on mietitty asia, se on mainittu myös teoksen käsikirjoituksessa (Ahtila 2003, 93). Ahtilan myöhemmässä tuotannossa puiden omituiset asennot nousevat keskeiseksi teemaksi (ks. Sivonen 2014).



seinällä on vanha *Peyton Place* -juliste.<sup>82</sup> Monologin jatkuessa miestä kuvataan lyhyillä, katkonaisilla ja näin hieman levottomilla otoksilla, jotka osin rytmittyvät tekstin toistojen mukaan. Välillä isän takana tai sivuilla nähdään myös ikkunoita ja avoin ulko-ovi, pihalla on kuusimetsää. Myös tyttö vilahtaa kuvassa kahdesti, taas eri tilassa kuin mies. Hän seisoo ensin ulko-ovella, sitten istuu toisessa huoneessa pöydän ääressä. Kuvallisesti kohtaaminen päättyy ensimmäiseen laajempaan näkökulmakuvaan mökistä ulos. Hetken ajan näemme ylhäältä mökiltä kuvattuna huomattavasti alempana rannassa sijaitsevan tyhjän laiturin. Tämä kuva puolestaan hämärtyy nopeasti.

Isän monologi selittää vihdoinkin, miksi isällä ja isoisällä oli niin huonot välit. Poika korostaa isänsä tunnekyllymyötä, itsekkyyttä ja sitä, että isä ei ollut hyväksynyt häntä ja hänen tapaansa elää ja arvottaa asioita. Läheisyyden ja kosketuksen puute on teema, jota Ahtila on käsitellyt eräissä muissakin teoksissaan.<sup>83</sup> Tässä Ahtila alleviivaa asiaa isän näkökulmasta hyvin konkreettisesti ja jopa ruumiillisesti. Puhuessaan kättelyn välttämisestä isä ojentaa omaa kättään vaativasti kohti kameraa, ja puheessaan hän yhdistää oman isänsä vääränlaiset kosketukset alitajuisesti myös omaan ongelmaansa, selkäkipuun. Isän tapa läiskä kaveriensa groteskisti selkään inhottaa häntä. Myös nautinto tuntuu olevan ongelma. Jonni Roosin mukaan isoisan kieltämä nautinto oli perheen riitojen varsinainen syy.<sup>84</sup>

Vaikka isän monologi on sävyiltään ongelmia esittelevä ja jopa syyttelevä, siinä voi nähdä – ensimmäistä kertaa tässä teoksessa – myös pyrkimystä ratkaista tilanne. Isä ei enää huuda ja karju eläimellisesti, vaan hän yrittää selittää, mistä perheen huonot välit johtuvat. Isän jalkoja nuoleva koira tuo kuviin kaivattua kosketusta. Nyt eläin toimii inhimillisenä, ei hirviömäisenä symbolina.

---

<sup>82</sup> Juliste lienee ironinen viite teoksen tyyliin melodraamana, vrt. Philbrick 2003; ks. myös Kivinen 2013, 160–163. Mieke Bal (2013, 215–247) näkee teoksen genren sijoittuvan pikemminkin melodraaman ja tragedian välimaastoon.

<sup>83</sup> Philbrick 2003, 44.

<sup>84</sup> Roos perustaa tulkintansa myös Veran monologiin, jossa aihetta käsitellään lisää (ks. Roos 2002; 2004).

Varsinaista sovitusta ei vielä tässä kohdin nähdä, vaan hämärtyvän laiturin jälkeen siirrytään kiihkeän musiikin saattamana kuvaukseen, jossa itse onnettomuus tapahtuu. Onnettomuuden jälkeen palataan hetkeksi kaupunkiasunnolle ja nähdään (isän jo aiemmin kuvaamani tytärsuhdettaan esittelevän monologin jatkuessa) taas kuvaa itkevästä isästä – tällä kertaa äänenä on vain etäistä koiran haukuntaa. Heti tämän jälkeen kuitenkin palataan mökille, ja nyt ollaan ulkona. Näemme ensin tytön näkökulmakuvan mökin terassilta: tyttö itse on lähellä kameraa selin, kaukana alempana isä seisoo jo aiemmin nähdyllä laiturilla pelkät pitkät housut jalassaan, selkä paljaana. Laiturilla isä on kuin teatterilavalla, järven autiuden ympäröimänä. Kuulemme hänen äänensä:

*Sitten mä seisoin laiturilla ja tunsin selässäni: samanlailla kuin olkaimet ois napsahtanut poikki, ja mun housut putosi nilkkoihin.*

Puheen aikana kuva siirtyy lähikuvaksi laiturilla seisovasta isästä. Monologin päättyessä näemme saman surrealistisen näyn, josta isä kertoi: hänen housunsa valahtavat nilkkoihin kuin itsestään. Tämä ei tunnu häntä kiusaavan, vaan hän seisoo hartaan ja ryhdikkään oloisena paikallaan. Kuikka huutaa järvellä, ja kuva esittelee kaksi otosta ympäristöstä. Kohtaamme ensin suomalaisen kulttuuriin olennaisesti kuuluvan postikorttimaisen laajan kuvan mökistä, sen ympärillä olevasta metsästä ja alapuolella olevasta järvestä, sitten hieman oudomman lähikuvan, jossa on taivasta sekä koivun runko ja männyn ja kuusen latvukset.

Isän housujen putoaminen on helppo symboli tulkita. Kuten Jonni Roos on todennut, isoisän henkselit edustivat eräänlaisena ”rastina” isoisän kieltoa.<sup>85</sup> Kun henkselit katoavat, voidaan ajatella myös isän nikamakivun loppuvan – isä pääsee sovintoon isoisän kanssa ja hänen hirviömäinen epämuodostumansa katoaa.

Tunnelma näissä kuvissa on rauhallinen ja seesteinen. Mielestäni ei ole sattumaa, että Ahtila on valinnut tapahtumapaikaksi kesämökin. Suomalaisessa sodanjälkeisessä kulttuurissa mikään muu paikka ei edusta vastaavaa rauhaa, lepoa ja läheistä luontosuhdetta kuin kesämökki. Ahtila on eräässä

---

<sup>85</sup> *Ibid.*

haastattelussaan kertonut kesämökin olevan hänelle paikka, johon hän mielellään vetäytyy lepäämään jouduttuaan matkustelemaan työnsä vuoksi.<sup>86</sup>

Suomalaisen kesämökin historiallinen vastine on antiikin ja renessanssin *locus amoenus* ("ihana paikka"), maaseudun *villa*. *Locus amoenus* -traditio kukoisti italiassa erityisesti Rooman keisariajalla ja uudestaan 1400-luvun lopulla ja 1500-luvulla. Miellyttävä maaseutuhuvila rakennettiin yleensä kukkulaiseen maastoon melko lähelle kaupunkia. Se toimi retriittinä, luonnonmukaisena mutta villistä luonnosta kesytettynä vetäytymispaikkana, jossa otettiin etäisyyttä kaupunkiin ja julkisiin virkoihin. *Villan* tuli olla myös terveellinen paikka, jossa kaupunkien kulkutaudit eivät uhanneet. Se oli muutenkin kuin pieni linnoitus. Alberti suositteli teoksessaan *De re aedificatoria* (1485) sijoittamaan villan korkealle paikalle, jotta se erottuisi maastosta ja jotta sieltä olisi miellyttävät panoraamanäkymät ympäröivälle maaseudulle. Tämä johti myös maisemamaalauksen uuteen kukoistukseen. Kuvattiin maaseutua ja idealisoitiin ruraalista, kesytettyä ympäristöä. Ihannoituja maisemia maalattiin freskoina huviloiden salonkeihin ja loggioihin. Syntyi erikoisia interiöörien ja eksteriöörien vuoropuheluita, joissa "oikea" luonto ja maalauksissa kuvattu luonto sekoittuivat ja rinnastuivat toisiinsa. Tällaisissa kuvissa maisema esittäytyi usein myös dramaattisena toimijana – ihmishahmojen ja maiseman suhde loi kuviin kertomuksia, jotka rakensivat kuvien moraalista tai uskonnollista sanomaa vakiintuneiden vertauskuvallisten ikonografioiden kautta.<sup>87</sup>

En tiedä, onko Ahtila ajatellut tätä traditiota valitessaan *Tänään*-teoksen lohdullisen lopun näyttämöksi suomalaisen mökin. Joka tapauksessa on kiinnostavaa, että hänen tapansa kuvata mökkiä tuntuu olevan läheistä sukua renessanssin *villa*-kulttuurille. Suuren huomion hänen kuvissaan saava köynnöstapetti vertautuu salonkien ja loggioiden maisemamaalauksiin, ja mökki itsessään hallitsee maisemaansa korkealta samaan tapaan kuin muinaiset *villat*. Vastaavasti mökin luonnolla ja siellä tapahtuvien asioiden moraalisisella laadulla on samanlainen yhteys kuin maiseman ja ihmisten suhteella idealisoidussa *locus*

---

<sup>86</sup> Gellatly 2003, 42.

<sup>87</sup> Esim. Andrews 1999, 53–75.

*amoenus* -traditiossa. Mökki on myös samalla tavalla terveyteen liittyvä paikka kuin *villa*: siellä isä saa käsitellyksi oman vaikean isäsuhteensa.

Hyvä loppu saa samalla sekä kauniit kulissit että historiallisen taustan. Ahtilan teos päättyykin mökkikohtauksen jälkeen sovitukseseen. Kuva siirtyy mökiltä vielä kerran metsätielle, jossa isoisä kuoli. Nyt metsä kylpee päivänvalossa – paikan luonne tuntuu täysin erilaiselta kuin isoisän kuollessa. Kuulemme Veran voice-over-äänen:

*Seuraavalla viikolla me ajettiin sinne onnettomuuspaikalle. Me ostettiin pieni hopeakuusi, joka me istutettiin siihen tien viereen muistoksi kasvamaan.*

Veran puhuessa Ahtila näyttää tapahtumapaikan ja hopeakuusen. Tietä esiteltyt kamera pystypanoroi vertikaalisesti tien pinnasta puun latvuksiin niin, että näemme matkalla koko puun rungon. Tähän kuvaan teos loppuu.

Koska puu on kuvassa täysikasvuinen, Veran täytyy kertoa sen istutuksesta kymmeniä vuosia myöhemmin.<sup>88</sup> Joka tapauksessa isoisän kuoleman näyttämö saa tässä formalisoidussa muistotoimituksessa sovituksen.<sup>89</sup> Samalla tapahtumapaikan identiteetti muuttuu. Synkstä ja pelottavasta metsästä tulee valoisa, osin jo pitkän aikaperspektiivin vuoksi arkinenkin sovinnon paikka. Isoisä, joka pahana subjektina sulautui juuri ennen kuolemaansa pahan puun varjoon, saa muistokseen hyvän puun.

---

<sup>88</sup> Vrt. Roos 2002, 13.

<sup>89</sup> Bronfen 2008.

### 3. YHTEENVETO

*Tänään* on Ahtilankin tuotannossa erityisen kryptinen ja vaikeasti tulkittava teos. Olen tässä sanallistanut sitä ehkä liiankin vuolaasti niin, että käyttämieni sanojen lukeminen kestää kauemmin kuin teoksen katsominen. Silti olen tulkinnut teosta vain hyvin rajallisesta näkökulmasta. Oikeastaan olen tehnyt teosluentaani tässä oppinnäytetyössä enimmäkseen johdantona laajemmalle tutkimukselleni Ahtilan myöhemmästä tuotannosta, jonka kannalta näkökulmani muuttuu paljon olennaisemmaksi kuin mitä se tässä vielä on. Tässä vaiheessa luontoelementit ovat draaman tukena, myöhemmin ne nousevat vielä paljon keskeisemmin draaman osiksi. Teoksessa on idullaan monia asioita, joiden varaan Ahtila on myöhemmin rakentanut juonirakenteidensa varsinaista tematiikkaa.

Teoksen ymmärtämistä helpottaa, jos tuntee Ahtilan tavan lähestyä ajan, paikan ja subjektin käsitteitä. Se kertoo henkilöistä (tai henkilöstä), joiden (jonka) subjektiviteetti sisältää monenlaisia rikkiäisiäkin tasoja. Nämä tasot liittyvät niin ajan kuin paikankin sirpaleisuuteen. Tässä mielessä teos on erinomainen esimerkki Ahtilan 1990-luvun lopun tuotannosta.

Uransa alkupuolella Ahtila julkaisi teoksia, joita on kutsuttu nimityksellä *human dramas*. Esimerkiksi ennen *Tänään*-teosta julkaistu *Jos 6 olis 9* (1995–1996) on selkeästi tähän kategoriaan yhdistyvä teos. Siinä esitellään naisiksi kasvamassa olevien tyttöjen elämää, ja kohtaukset muodostuvat tyttöjen arjesta ja heidän välisistä keskusteluistaan. Ahtila on sijoittanut kohtaukset kotikaupunkiinsa Helsinkiin. Kamera liikkuu tyttöjen mukana helsinkiläisissä asunnoissa, liikuntahallissa ja kaupungin keskustan ulkotiloissa. Luonto ja eläimet eivät näyttele oikeastaan minkäänlaista roolia. Jos kuvissa vilahtelee joitain satunnaisia luontoelementtejä, kyse on lähinnä kaupunkiluonnosta. Ahtilan 1990-luvun alun ja puolivälin taide onkin luonteeltaan ja aihevalinnoiltaan hyvin urbaania.

Luontoelementit alkoivat tulla mukaan Ahtilan teoksiin heti *Jos 6 olis 9* -teoksen jälkeen. Teoksessa *Tänään* ollaan yhä selkeästi *human dramas* -tematiikan parissa; aiheena ovat ihmisten väliset monimutkaiset suhteet, tässä tapauksessa erityisesti

perhesuhteet. Samalla tapahtumapaikat kuitenkin siirtyvät kaupungista jonkin verran myös luonnonympäristöihin, ja eläimet alkavat tulla mukaan kerrontaan.

Teoksessa *Tänään* tapahtumat huipentuvat pahaan metsään, jossa isoisa jää isän ajaman auton alle. Toisaalta luonnonympäristöt tukevat tarinankerrontaa myös positiivisemmissä merkeissä. Erityisesti teoksen loppupuolella nähty mökkimaisema toimii paikkana, jossa ongelmat ratkeavat, ja myöhemmin mökkimaisemat saavat Ahtilan teoksissa toimia positiivisissa rooleissa uudestaan.<sup>90</sup> Pahojen puiden varjot saavat teoksessa *Tänään* rinnalleen myös hyvän puusymbolin, kun isoisan muistoksi onnettomuuspaikalle istutetaan hopeakuusi.

Myös eläimillä on teoksessa roolinsa. Huomiota herättää esimerkiksi koiran haukku. Ahtilan myöhemmässä tuotannossa koirat ovatkin usein mukana tarinankerronnassa, ja niiden haukulla merkitään usein jännitteisiä asioita tai tilanteita.<sup>91</sup> Teoksessa *Tänään* ihmisen ja eläimen, tai oikeastaan ihmisen ja hirviön, samaistaminen tehdään sekin osin koirasymboliikkaan tukeutuen, mutta myös heinäsirkoilla on tässä väljä roolinsa. Ylipäänsä pahan ruumiillisuutta käsitellään tavalla, jossa on mukana eläimellisyyteen viittaavia piirteitä.

Näin *Tänään* hahmottuu kokonaisuudessaan teokseksi, joka varsinaisen aiheensa puolesta yhdistyy Ahtilan 1990-luvun alkupuolen *human dramas* -tematiikkaan, mutta jossa toisaalta voi nähdä hänen kasvavan kiinnostuksensa luontoa ja eläimiä kohtaan.

---

<sup>90</sup> Sivonen 2014.

<sup>91</sup> *Ibid.*

#### 4. KIRJALLISUUSLUETTELO

- Ahtila, Eija-Liisa 1991. Kuva. Teoksessa: Seppo Heiskanen (toim.), *Nuori taide*. Tampere: Hanki ja jää.
- Ahtila, Eija-Liisa 1997. Vastine Erkki Haapaniemen teoriakuumeeseen. *Taide* 5/1977, 46-47.
- Ahtila, Eija-Liisa 2002. Teosesittelyt. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita. Fantasized Persons and taped Conversations*. (Nykytaiteen museon julkaisuja 80.) Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy & Nykytaiteen museo Kiasma.
- Ahtila, Eija-Liisa 2003. *The Cinematic Works*. Helsinki: Crystal Eye.
- Ahtila, Eija-Liisa 2011. *Marian ilmestys – The Annunciation*. Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy.
- Ahtila, Eija-Liisa 2012a. *Parallel Worlds*. Moderna Museet, Museum of Contemporary Art Kiasma, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes. Göttingen: Steidl.
- Ahtila, Eija-Liisa 2012b. Kommentti Kuumolan artikkeliin. *Taide* 1/2012, 64–65.
- Ahtila, Eija-Liisa 2012c. Horizontal – Vaakasuora. *Avek-lehti* 1/2012, 52–53.
- Ahtola-Moorhouse, Leena 2006. Mielenmaisema. Teoksessa: Leena Ahtola-Moorhouse et al., *Luonnon lumo. Pohjoismainen maisemamaalaus 1840–1910*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Andrews, Malcolm 1999. *Landscape and Western Art*. Oxford History of Art. Oxford: Oxford University Press.
- Appleton, Jay 1975. *The Experience of Landscape*. London: John Wiley.
- Archer, Michael 2002. Eija-Liisa Ahtila. *Artforum International* 41(3), 183.
- Ardalan de Weck, Ziba (toim.) 2010. *Eija-Liisa Ahtila – Where is Where*. London: Parasol Unit Foundation for Contemporary Art & Koenig Books.
- Arkio, Tuula, Heikki Malme & Sointu Fritze (toim.) 1983. *ARS 83 Helsinki*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Bal, Mieke 2003. \_What if...? Exploring 'unnaturality'. Teoksessa: Mieke Bal et al, *World Rush \_4 Artists*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Bal, Mieke 2011. Liikkuva kuva todistaa. Teoksessa: Eija-Liisa Ahtila, *Marian ilmestys – The Annunciation*. Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy.

- Bal, Mieke 2013. *Thinking in Film. The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London, New Delhi, New York & Sydney: Bloomsbury.
- Barthes, Roland 1968. La mort de l'auteur. *Manteia* 5, 12–17.
- Berleant, Arnold 2003. Metsänhoidon estetiikka: metsän käsittely maisema-arkkitehtuurina. Teoksessa: Yrjö Sepänmaa, Liisa Heikkilä-Palo & Virpi Kaukio (toim.), *Metsään mieleni*. Helsinki: Maahenki.
- Birnbaum, Daniel 1998. Points of View. *Frieze* 40, 70–71.
- Birnbaum, Daniel 2002. Ajan kristallit. Eija-Liisa Ahtilan laajennettu elokuva. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita. Fantasized Persons and taped Conversations*. (Nykytaiteen museon julkaisuja 80.) Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy & Nykytaiteen museo Kiasma.
- Birnbaum, Daniel 2012. Introduction. Teoksessa: Eija-Liisa Ahtila, *Parallel Worlds*. Moderna Museet, Museum of Contemporary Art Kiasma, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes. Göttingen: Steidl.
- Bonnefoy, Françoise & Claire Bonnevie (toim.) 2008. *Eija-Liisa Ahtila*. Paris: Jeu de Paume, Editions Hazan, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen & Hatje Cantz Verlag.
- Bregenhøj, Maria 2008. Missä on missä. *Avek-lehti* 1/2008, 24–27.
- Bronfen, Elisabeth 2008. The Fragility of the Quotidien. Eija-Liisa Ahtila's work with death. Teoksessa: Françoise Bonnefoy & Claire Bonnevie (toim.) *Eija-Liisa Ahtila*. Paris: Jeu de Paume, Editions Hazan, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen & Hatje Cantz Verlag.
- Butler, Alison 2005. Feministi Film in the Gallery: if 6 was 9. *Camera Obscura* 58 (20:1), 1–31.
- Butler, Alison 2010a. Must this be the place? Teoksessa: Ziba Ardan de Weck (toim.) 2010, *Eija-Liisa Ahtila – Where is Where*. London: Parasol Unit Foundation for Contemporary Art & Koenig Books.
- Butler, Alison 2010b. A deictic turn: space and location in contemporary gallery film and video installation. *Screen* 51:4, 305–323.
- Butler, Alison 2012. Eija-Liisa Ahtila's cinematic Worlds. Teoksessa: Eija-Liisa Ahtila, *Parallel Worlds*. Moderna Museet, Museum of Contemporary Art Kiasma, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes. Göttingen: Steidl.



- Clarck, Kenneth 1949. *Landscape into Art*. London: John Murray.
- Claustrat, Frank 2002. Portrait d'artiste: Eija-Liisa Ahtila. *L'oeil* 536, 26–27.
- Crevier, Lyne 2011. Drama Queen Dreams. *ETC* 92, 54–55.
- Cumming, Laura 2002. One Finn lead to another. *The Observer* 19.5.2002.
- Daniels, Stephen & Denis Cosgrove 1988. Introduction: iconography and landscape. Teoksessa: Denis Cosgrove & Stephen Daniels (toim.), *The iconography of landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. (Cambridge Studies in Historical Geography 9.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Darke, Chris 2002. Split Screen – Finnish artist film-maker Eija-Liisa Ahtila in conversation. *Vertigo* 2:3, 46–48.
- Durand, Régis 2000. Eija-Liisa Ahtila: l'émotion, le secret, le présent. A Genre is born. *Art Press* 262, 30–35.
- Durand, Régis 2008a. Eija-Liisa Ahtila: Les mots, la mort, l'espace, le temps. *Art Press* 342, 24–30.
- Durand, Régis 2008b. Where is Where? As "Atmospheric Drama". An Introduction. Teoksessa: Françoise Bonnefoy & Claire Bonnevie (toim.) *Eija-Liisa Ahtila*. Paris: Jeu de Paume, Editions Hazan, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen & Hatje Cantz Verlag.
- Elfving, Taru 2002. Tyttö. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita. Fantasized Persons and Taped Conversations*. (Nykytaiteen museon julkaisuja 80.) Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy & Nykytaiteen museo Kiasma.
- Elfving, Taru 2003a. Seeing Red. *Parkett* 68, 74–77.
- Elfving, Taru 2003b. Väärinymmärrettyjä rajailmiöitä. *Taide* 2/2003, 22–25.
- Elfving, Taru 2003c. Rajatiloja. Keskustelua kummitusten kanssa. *Wider Screen* 4/2003,
- Elfving, Taru 2005. Ääneen ajattelua. Eija-Liisa Ahtilan videoteosten kynnyksillä. Teoksessa: Taru Elfving & Katve-Kaisa Kontturi (toim.), *Kanssakäymisiä. Osallistuvan taiteentutkimuksen askelia*. (Taidehistoriallisia tutkimuksia 32.) Helsinki: Taidehistorian seura.
- Elovirta, Arja 1990. Viettelyn ikuinen haste. Eija-Liisa Ahtila manipuloi sekä muuttaa eroottista kuvaa naisesta. *Valokuva* 10, 20–21.

- Erkintalo, Tiina 1999a. Between Self and Other: A Brief Look at the Art of Eija-Liisa Ahtila. Teoksessa: John-Peter Nilsson (toim.), *End of Story. The Nordic Pavilion, La Biennale di Venezia 1999*. Moderna Museet/The Nordic Pavilion.
- Erkintalo, Tiina 1999b. Conversation 02/ 02/ 2000/ Eija-Liisa Ahtila & Tiina Erintalo. DVD-levyn *Eija-Liisa Ahtila: Consolation Service* kotelovihkonen. Helsinki: Crystal Eye.
- Eschenburg, Barbara 1991. Saksan maisemamaalaus 1800-luvun alkupuolella. Teoksessa: Brigitte Reuter & Tapio Suominen (toim.), *Kaipuu maisemaan. Saksalaista romantiikkaa 1800–1840. 3.7.–30.9.1991*. (Tampereen taidemuseon julkaisuja 41.) Tampere: Tampereen taidemuseo.
- Essling, Lena 2012. What is the First Image. Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Lena Essling. Teoksessa: Eija-Liisa Ahtila, *Parallel Worlds*. Moderna Museet, Museum of Contemporary Art Kiasma, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes. Göttingen: Steidl.
- Foucault, Michel 1969. Qu'est-ce qu'un auteur? *Bulletin de la société française de philosophie* 63(3), 73–104.
- Gellatly, Kelly 2003. A chain of little episodes. Teoksessa: Mieke Bal et al, *World Rush\_4 Artists*. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Gunnarsson, Torsten 2006. Luonto kuvastimena. Teoksessa: Leena Ahtola-Moorhouse et al., *Luonnon lumo. Pohjoismainen maisemamaalaus 1840–1910*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Haapala, Leevi 2011. *Tiedostumaton nykyaiteessa. Katse, ääni ja aika vuosituhannen taitteen suomalaisessa nykyaiteessa*. (Kuvataiteen keskusarkisto 22). Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Haapala, Leevi 2012. A divided Sentence, a Split Viewer. Observations on distal Seriousness in Eija-Liisa Ahtila's moving Image Installations. Teoksessa: Eija-Liisa Ahtila, *Parallel Worlds*. Moderna Museet, Museum of Contemporary Art Kiasma, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes. Göttingen: Steidl.
- Haapaniemi, Erkki 1997. Teoriakuume. *Taide* 5/1997, 44–46.
- Hakkarainen, Anna-Kaari 2006. Kuka tämä nainen on? *Muoto* 2/2006, 54–60.
- Hannula, Mika 1997. That Strangely Real Feeling. *Siksi* 2/1997, 64–66.
- Hautamäki, Irmeli 1994. Yksilönä vai alamaaisena? Puhetta Eija-Liisa Ahtilan videotaitteesta. *Taide* 1/1994, 30–33, 70–71.

- Hautamäki, Irmeli 2001. Unohtamisen ja kiireen rytmit. Keskustelu Eija-Liisa Ahtilan kanssa Helsingissä 23.7.2001. *Kritiikin uutiset* 3/2001, 18–21.
- Hautamäki, Irmeli 2002. Eija-Liisa Ahtila: passionate and melancholy monologues. *Form Function Finland* 2/2002, 46–49.
- Hirvi, Maria (toim.) 2002. *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita. Fantasized Persons and taped Conversations.* (Nykytaiteen museon julkaisuja 80.) Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy & Nykytaiteen museo Kiasma.
- Hirvi-Ijäs, Maria 2011. Ihmeen ja ihmisyyden taidetta. *Taide & design* 1, 22–27, 208.
- Iles, Chrissie 2003. Thinking in Film. Eija-Liisa Ahtila in Conversation with Chrissie Iles. *Parkett* 68, 58–64.
- Jackson, John Brinckerhoff 1980. *The Necessity for Ruins and Other Topics.* Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Jackson, John Brinckerhoff 1984. *Discovering the Vernacular Landscape.* New Haven & London: Yale University Press.
- Jackson, John Brinckerhoff 1994. *A Sense of Place, a Sense of Time.* New Haven and London: Yale University Press.
- Jaukkuri, Maaretta 1998. Kertomuksia ajassa. Teoksessa: Maaretta Jaukkuri & Tuija Kuutti (toim.), *Aavan meren täällä puolen.* (Nykytaiteen museon julkaisuja 45.) Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma.
- Jaukkuri, Maaretta & Tuija Kuutti (toim.) 1998, *Aavan meren täällä puolen.* (Nykytaiteen museon julkaisuja 45.) Helsinki: Nykytaiteen museo Kiasma.
- Jokinen, Heikki 2008. Artist Eija-Liisa Ahtila: Discovering story and perception. *Arsis* 20,18–19.
- Kivinen, Kati 2013. *Toisin kertoen. Kertomuksen tilallistaminen ja kohtaaminen liikkuvan kuvan installaatiossa.* (Kuvataiteen keskusarkisto 26.) Helsinki: Valtion taidemuseo.
- Kivinen, Kati & Leena-Maija Rossi 2012. Ammatillinen kansainvälistyminen mahdollistaa kokonaisvaltaisemman toimimisen omalla taiteen alueellani. Eija-Liisa Ahtilan haastattelu. 10.12.2009 / Kaapelitehdas 16.6.2009. Teoksessa Päivi Rajakari (toim.), *Pohjan tähdet. Suomalaisen valokuvan ja*

- liikkuvan kuvan kansainvälistyminen*. Helsinki: Suomen valokuvataiteen museon säätiö.
- Kivirinta, Marja-Terttu 2007. *Yhdeksän taiteilijaa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- Krystof, Doris 2008. Interview. Teoksessa: Françoise Bonnefoy & Claire Bonnevie (toim.), *Eija-Liisa Ahtila*. Paris: Jeu de Paume, Editions Hazan, K21 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen & Hatje Cantz Verlag.
- Kuumola, Leena 2011. Kokeellisen dokumenttielokuvan runollinen olemus. *Taide* 6/2011, 38–41.
- Laine, Tarja 2006. Eija-Liisa Ahtila's Affective Images in *The House*. *Mediascape* 1(2), 1–8.
- Lanas Cavada, Silja 2013. Miksi tapoit ystäväsi? Eija-Liisa Ahtilan uran suuritöisin teos aiheutti Ranskassa kohun. *Suomen kuvalehti* 15/2013, 46–51.
- Lukkarinen, Ville 2011. Paikan haltuunottoa kynällä ja siveltimellä. Teoksessa: Pauline von Bonsdorff, Seija Heinänen & Virpi Kaukio (toim.), *Tunnemaisema*. Helsinki: Maahenki.
- Lukkarinen, Ville & Annika Waenerberg 2004. *Suomi-kuvasta mielenmaisemaan. Kansallismaisemat 1800- ja 1900-luvun vaihteen maalaustaiteessa*. (Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran toimituksia 965, Taidekoti Kirpilän julkaisuja 3.) Helsinki: Suomalaisen kirjallisuuden seura.
- Massera, Jean-Charles 1999. Intimite, verdure et blancheur eclatante: representations du vivre en famille dans les travaux video d'Eija-Liisa Ahtila. *Parachute* 94, 32–39.
- Matzer, Ulrike 1999. The fragile nature of normality. DVD-levyn *Eija-Liisa Ahtila: Consolation Service* kotelovihkonen. Helsinki: Crystal Eye.
- Nørgaard Larsen, Peter 2006. Tunnelmamaisema. Teoksessa: Leena Ahtola-Moorhouse et al., *Luonnon lumo. Pohjoismainen maisemamaalaus 1840–1910*. Helsinki: Ateneumin taidemuseo.
- Oettl, Barbara 2012. Landscapes of the Human Mind. From German Romanticism and Finnish National Landscape Paintings to Land Art. Teoksessa: Satu Kähkönen & Tuuli Lähdesniemi, *Tieteidenvälisyys ja rajanylitykset taidehistoriassa. Annika Waenerbergin juhlakirja*. (Taidehistoriallisia tutkimuksia 44.) Helsinki: Taidehistorian seura.

- Philbrick, Jane 2003. Subcutaneous Melodrama. The Work of Eija-Liisa Ahtila. *Paj* 74, 32–47.
- Roos, Jonni 2002. Ehkä mitään ei tapahtunutkaan? *Taide* 2/2002, 12–13.
- Roos, Jonni 2004. Social Space Broken Down into Its Component Parts and Reassembled. *Framework* 2/2004, 60–63.
- Rossholm Lagerlöf, Margaretha 1990. *Ideal Landscape. Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorrain*. New Haven and London: Yale University Press.
- Rossi, Leena-Maija 1998. Finnish differences. Images of Finnishness, images of gender. Photographic art as a constructor and dismantler of identity. Teoksessa: Päivi Rajakari et al., *Frames: viewing Finnish contemporary photography*. Helsinki: Frame.
- Rouhiainen, Anne 1987. Taiteellisuuden harhat eli lyhyt johdanto machojen ura-avantgarden kritiikkiin. *Taide* 4/1987, 12–17, 63.
- Ruf, Beatrix 1999. Hybrid Realities. Eija-Liisa Ahtila's "Human Dramas". *Parkett* 55, 160–163.
- Schama, Simon 1995. *Landscape and Memory*. New York: Vintage Books.
- Silverman, Kaja 2002. Miten esittää jumalan kuolema. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita. Fantasized Persons and taped Conversations*. (Nykytaiteen museon julkaisuja 80.) Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy & Nykytaiteen museo Kiasma.
- Sitney, P. Adams 1993. Landscape in the cinema: the rhythms of the world and the camera. Teoksessa: Salim Kemal & Ivan Gaskell (toim.), *Landscape, natural beauty and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sivonen, Pauli 2014. *Eija-Liisa Ahtila. Metsässä on lintu*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Smyth, Cherry 2002. Eija-Liisa Ahtila. Tate Modern, London April 30 to July 28. *Art Monthly* 257, 32–33.
- Stjernstedt, Mats 1997. Att vara en annan tillsammans med en annan. *Paletten* 1/1977, 39–42.
- Stjernstedt, Mats 2000. Eija-Liisa Ahtila. The way things are, the way things might be. *Flash Art* 213, 76–79.
- Vetrocq, Marcia E. 2002. Eija-Liisa Ahtila Is Not Going Crazy. *Art in America* 10, 130–134, 173.

- Viljanen, Kaisa & Timo Valjakka 2013. Liikkuvan kuvan kubisti. *Helsingin Sanomat* 21.4.2013.
- Vänskä, Annamari 1997. Jos 6 olis 9. Taiteen ja ei-taiteen kosketuspinta Eija-Liisa Ahtilan tuotannossa. *Valokuva* 1, 26–29.
- Walsh, Maria 2010. Eija-Liisa Ahtila: Parasol Unit, London. *Art Monthly* 335, 26–27.
- Wolfe, Cary 2012a. No Immunity: The Biopolitical Worlds of Eija-Liisa Ahtila. Teoksessa: Eija-Liisa Ahtila, *Parallel Worlds*. Moderna Museet, Museum of Contemporary Art Kiasma, Carré d'Art – Musée d'art contemporain de Nîmes. Göttingen: Steidl.
- Wolfe, Cary 2012b. Eija-Liisa Ahtila. *Bomb* 120, 134–143.
- Yli-Annala, Kari 2000. Talven valoa. *Taide* 3/2000, 65.
- Yli-Annala, Kari 2002. Puhuvat minät. Eija-Liisa Ahtilan liikkuvan kuvan teoksista. Teoksessa: Maria Hirvi (toim.), *Eija-Liisa Ahtila. Kuviteltuja henkilöitä ja nauhoitettuja keskusteluita. Fantasized Persons and taped Conversations*. (Nykytaiteen museon julkaisuja 80.) Helsinki: Crystal Eye – Kristallisilmä Oy & Nykytaiteen museo Kiasma.