

Ennen ja nyt - Historian tietosanomat

Tommi Römpötti – “Vieraana omassa maassa’ – Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle”. Lectio praecursoria 12.10.2012

2013-02-28 13:02:07 Tommi Römpötti

Tommi Römpötin väitös “*Vieraana omassa maassa’ – Suomalaiset road-elokuvat vapauden ja vastustuksen kertomuksina 1950-luvun lopusta 2000-luvulle*” (“*Aliens in Their Own Country*” – *Finnish Road Movies from the 1950s to the 2000s as Narratives of Freedom and Resistance*) tarkastettiin 12.10.2012 Turun yliopistossa. Vastaväittäjänä oli professori Andrew Nestingen Washingtonin yliopistosta ja kustoksena professori Jukka Sihvonon.

Ensimmäisen suomalaisen road-elokuvan, Matti Kassilan Lasisydämen, ensi-ilta oli melko tarkkaan 53 vuotta sitten, 16. lokakuuta 1959. Sitä ennen suomalaisissa elokuvissa oli ajettu autoilla jo 1920- ja 1930-luvuilla, mutta ennen Lasisydäntä motorisoitu liike ei ollut vastaavaan tapaan määrittänyt henkilön levottomuutta. Lasisydämen ero aiempaan kotimaiseen elokuvaan oli tietoista, sillä Lasisydämen tekemällä ohjaajan oli tarkoitus vapautua studion vallasta sekä elokuvateollisuuden ja pääoman rajoittavista vaatimuksista. Järjestyksestä irtaantumista kuvaava road-elokuva oli vapautumiseen otollinen genre. Lasisydämessä ahdistunut, maailmalla mainetta saavuttanut lasिताiteilija pakenee avo-Lanciallaan eteläisen Suomen teille.

Suomalaisissa elokuvissa kulkeminen kuvasi vapautta jo ennen Lasisydäntä 1940- ja 1950-luvun kulkurielokuvissa, 1950-luvun rillumarei-elokuvissa ja 1920-luvulta 1950-luvulle tehdyissä tukkilaiselokuvissa. Mutta vasta Lasisydämessä korostuu ensimmäistä kertaa henkilöauton motorisoidun liikkeen erityisyys yksilöllisen vapauden tavoittelun välineenä – sekä laajemmin auton erityisyys auton vuosisadaksikin nimitetyn 1900-luvun modernisaatiokehityksessä.

Lasisydämen jälkeen suomalaisia road-elokuvia on tehty yli kaksikymmentä, mutta niitä ei joitain Aki ja Mika Kaurismäen elokuvia lukuun ottamatta ole tutkittu. Väitöskirjani aloittaa tämän aukon täyttämisen. Miksi se on tarpeen? Road-elokuvat ovat kertomuksia järjestyksen vastustajista. Niitä kannattaa tutkia siksi, että ne kertovat kiinnostavasti sekä syistä, joiden takia tielle eri aikoina lähdetään, että siitä, miten elokuvissa tielle lähteneisiin suhtaudutaan. Yhteisön ja yksilön välisen konfliktin käsittelijänä road-elokuvat ilmentävät itsemääräämisoikeuden ja liikkumisen vapauden mahdollisuuksia ja rajoitteita sekä osaltaan kartoittavat suomalaisen yhteiskunnan luonnetta, kulttuurisen ja moraalisen maantieteen muutosta tai muuttumattomuutta suhteessa vallitsevan järjestyksen jatkuvuuteen, sen ylläpitoon ja vastustamiseen.

Tarkastelen väitöskirjassani kahtakymmentäneljää road-elokuvaa 1950-luvun lopun Lasisydämeistä vuoden 2002 elokuvaan Menolippu Mombasaan. Käsittelimieni elokuvien keskeiset piirteet ovat jostakin pois suuntautuva liike motorisoidulla ajoneuvolla sekä irtaantumisesta ja liikkeestä aiheutuva kulkijan ymmärryksen muutos. Elokuviissa liike suuntautuu tavallisimmin pois kaupungista, pois kulutukseen kytkeytyvän yhteiskunnan ytimeästä. Siten elokuvien kuvaama ymmärryksen muutos liittyy useimmiten ympäröivään yhteiskuntaan, kulkijan vieraksi kokemiin maailmassa olemisen ehtoihin.

Tähän vierauden kokemukseen viittaa myös tutkimukseni otsikko ”vieraana omassa maassa”. Se on teksti-insertti Jaakko Pakkasvirran kulutuskulttuurin epäinhimillisyyttä kritisoivasta elokuvasta Kesäkapina, joka on vuodelta 1970. Otsikon kriittisyyden eetos kytkeytyy road-elokuvaan kolmella tavalla. Ensiksi elokuvan henkilö kokee vieraaksi lähtöpaikan. Toiseksi tielle lähtemisenkään ei välttämättä auta, sillä henkilö on tiellä liikkuessaan omassa maassaan vieraassa ympäristössä. Kolmanneksi otsikon vieraus viittaa tarkasteluni välttämättömään kansainväliseen kehykseen: suomalainen road-elokuva on geneerisesti lainatavaraa ja siten ”vieraiden” mallien mukaista. Road-elokuvan yhdysvaltalaislähtöisten konventioiden ohella esimerkiksi erilaisten autoon liitettyjen vapausrepresentaatioiden kierto populaarikulttuurissa on iskostanut myyttisen vapauden osaksi autoa. Road-elokuvaa voikin pitää yhtenä amerikkalaisuuden levittäjänä, joskaan ei yksioikoisesti.

Road-elokuvan vallan ja vallattomuuden keskustelussa toisiinsa limittyen käy neuvottelua kaksi erilaista vapausnäkemystä, angloamerikkalainen, yksilön rajoituksista irtaantumista korostava negatiivinen vapaus, ja snellmanilainen, hegeliläisestä traditiosta nouseva näkemys vapaudesta yksilön ja ympäröivän todellisuuden välisenä sovituksena. Jälkimmäisessä näkemyksessä yksilön vapaus on yhteistoimintaa, joka perustuu ehdollistavaan perintöön, kuten tapoihin ja lakeihin – siis jatkuvuuteen, jota road-elokuvien irtaantumiset kyseenalaistavat.

Suomalaiset road-elokuvat voi jakaa tuotannollisten tihentymien mukaan kuuteen yhteiskunnallisesti ja kulttuurihistoriallisesti määrittävään ajanjaksoon, joista elokuvat nousevat ja joita elokuvat myös itse muovaavat. Tutkimukseni keskeiset ajanjaksot ovat 1950-luvun loppu ja 1960-luvun alku, vuosi 1970, 1980-luvun alku, 1990-luvun loppu ja 2000-luvun alku. Ajanjaksoja määrittävät erilaiset yhteiskunnalliset ja kulttuuriset kehykset. Lasisydämen ja Menolippu Mombasaan -elokuvan välissä on 43 vuotta, jonka aikana on tapahtunut useita elokuvien tekemiseen ja vastaanottamiseen vaikuttaneita muutoksia.

En kuitenkaan ole ottanut elokuvien historiallista kontekstia annettuna, vaan elokuvasta nousevana kehyksenä. Tämä tukee tulkinnan merkitystä painottavaa lähtökohtaani, jonka mukaan elokuva ei vain heijasta, vaan kulkijan irtaantumista esittämällä rakentaa ideaalista kuvaa yksilön ja yhteisön suhteesta tiettyinä aikoina. Tällöin on kyse ideologiasta, sillä kun elokuvaa tarkastelee todellisuuden tuottajana ja muokkaajana, se ei kuvaa todellisia ihmisen maailmassa olemisen ehtoja vaan sitä, miten todellisiin ehtoihin ja niiden haastamiseen fiktiossa suhtaudutaan. Tämän tarkastelun lähtökohtana ovat kysymykset siitä, miksi tielle lähdetään eri aikoina

tehdyissä elokuvissa ja mitä elokuvan loppu tielle irtaantumisesta osoittaa seuraavan.

Keskeisiksi tarkastelukohteiksi kahdestakymmenestä neljästä road-elokuvasta olen valinnut kahdeksan. Ne ovat 1950-luvun lopun ensimmäinen suomalainen road-elokuva *Lasisydän*, 1960-luvun alun nuoren tytön irtaantumiskuvaus *Tyttö ja hattu*, vuoden 1970 nuorenparin paoksi muuttuvaa päämäärätöntä ajelua kuvaava *Muurahaispolku* ja kulutusyhteiskuntaa eksplisiittisesti kritisoiva *Kesäkapina*, 1980-luvun alun tulevaisuuteen liittyvää ahdistusta käsittelevät *Syöksykierre* ja *Ajolähtö*, naista tiellä ja vastakertomuksen mahdollisuutta 1990-luvun loppupuolella käsittelevä *Neitoperho* sekä miehiksi kasvamisen kriisiä vuosituhannen vaihteessa kuvaava *Menolippu Mombasaan*.

Road-elokuva on häilyvärajainen levittäytyjägenre, josta tuttua kuvastoa on erityisesti auton läsnäolon vuoksi melkein pä elokuvassa kuin elokuvassa. Siksi olen road-elokuvan lisäksi tarkastellut neljäkymmentä kahta elokuvaa, joita nimitän tiekuvaelokuviksi. Road-elokuvaa määrittävät genrekonventiot ja tiekuvaelokuvaa tarinan tai henkilön ymmärtämistä jotenkin tukeva ajokohtaus. Yleisyyden jatkumossa tiekuva määrittää road-elokuvaa. Road-elokuvan erityisyys tiekuvaan nähden on siinä, että road-elokuvassa tiekuvat ja motorisoidun liikkumisen tarve määrittävät henkilön maailmassa olemista läpi elokuvan, mikä korostaa kulkijan levottomuutta ja rauhattomuutta. Road-elokuvasta omaksi alalajiksi voi vielä rajata elokuvat, joista on tulkittavissa jonkinlaisen yhteiskunnallisen tai kulttuurisen järjestyksen itsestäänselvyden, ohjaavuuden ja sääntelyn vastustus. Lähes jokaisessa road-elokuvassa tielle lähtemiseen kuitenkin liittyy jonkinlainen vastustaminen, josta jo lähteminen itsessään on osoitus.

Vastustaminen liittyy road-elokuvissa kolmeen toisiinsa vaikuttavaan tasoon: kerrontaan ja estetiikkaan, tyyliin sekä speaktaakkelin metatasoon. Ensiksi road-elokuvaa määrittää vastustamisen eetos, joka elokuvan sisällön lisäksi ilmenee klassista, jatkuvuuteen perustuvaa kerronnan logiikkaa häiritsevänä kerrontana ja estetiikkana. Toiseksi vastustamista osoittaa kulkijan yksilöllisyyteen ja vapauspyrkimykseen liittyvä tyyli, jota voi sanoa eettiseksi näkökulmaksi. Vastustuksen eettisyys kytkeytyy Karl Marxista lähtevään kapitalismikriittiseen vieraantuneen maailmassa olemisen määrittelyyn. Kolmas vastustamisen taso on kerrontaa, estetiikkaa ja tyyliä kehystävä yhteiskuntateoreettinen ulottuvuus, joka kytkee elokuvan selvemmin ulkomaailmaan ja tekoaikaansa.

Auto on vastustuksen välineenä kiinnostavan ristiriitainen: auto on yhtäältä kulutettava tavara ja jokapäiväisten säänneltyjen tapojen ylläpitäjä, mutta toisaalta myös väline, johon on rakentunut illuusio vapaudesta ja järjestyksestä karkaamisen mahdollisuudesta. Road-elokuvat ovat juuri tuon karkaamisen kuvauksia. Auto johdattaa myös tarkasteluni teoreettiseen viitekehykseen, jonka perustan muodostavat situationistifilosofi Guy Debordin kriittinen näkemys speaktaakkelista kaikkia dominoivana pinnan ja kulutuksen ideologiana, sekä sen tukena Michel Foucault'n tien luonnetta tilojen välisessä valtahierarkiassa määrittävä heterotopian käsite.

Tarkasteluni teoreettisen lähtökohdan voi esittää kolmella väitteellä. Ensimmäisen,

Jean-Luc Comollia ja Jean Narbonia seuraavan väitteen mukaan elokuva on aina ideologista, koska se on välttämättä osa talousjärjestelmää. Toisen, Debordin esittämän väitteen mukaan elokuva on speaktaakkelin yhteiskunnan keskeinen ylläpitäjä. Kolmannen, Jonathan Bellerin esittämän väitteen mukaan havaitsemisemme on erityisesti 2000-luvun huomiotaloudessa osoittautunut elokuvalliseksi ja kulutuksen kiertoon kytkettynä rajoitetuksi. Elokuvasa tätä pitää yllä valtavirtaelokuva, jota nimitän Bellerin taluspainotuksen tapaan pääomaelokuvaksi.

Elokuvan suhde talouteen, merkitys välineenä ja välineen rajoittava luonne muodostavat kehysten, jonka kumppanina suomalainen road-elokuva näyttäytyy sekä järjestyksen pönkittäjänä että sen vastustajana. Kapinallisina road-elokuvat näyttäytyvät siksi, että niiden irtaantujat vastustavat juuri maailmaa, jossa ihmisarvoa määrittävät yksilöä ulkopuolelta kontrolloiva speaktaakkeli, byrokratia, pinta ja rahan valta.

Speaktaakkelilla viitataan tavallisesti johonkin suureelliseen, mahtipontiseen esittämiseen. Ideologiaa painottavana käsitteenä speaktaakkeli liittyy erottamiseen ja passivointiin, erilaisten kuvallisten esitysten rakentamaan elämän hallintaan, eheyteen ja illuusion valmiista vastauksista. Tästä klassisen elokuvan onnellinen loppu on yksi esimerkki.

Speaktaakkelin ideologian ymmärtämistä auttaa, kun sitä ajattelee toisiinsa vaikuttavan makro- ja mikrotason yhteispelinä. Tällöin speaktaakkelin voi ajatella laajaksi, koko yhteiskuntaa käsittäväksi, kaikenkattavaksi ylätasoksi. Se on ideologinen, yhteiskuntajärjestyksen arvojen ja asenteiden olemassaoloa määrittävä ja rajaava kehys, jonka me koemme erilaisten mikrotason representaatioiden, kuten elokuvien, välityksellä.

Speaktaakkeli on katsomista varten tehty rakennelma, joka ihmisten väliin tulella välittää ja määrittää ihmisten välistä yhteiskunnallista suhdetta. Se on näennäistä yhtenäisyyttä tuottavien rakennelmien maailma. Sitä vastaan speaktaakkelin kritiikki kapinoi. Road-elokuva tarjoaa esimerkkejä speaktaakkelin piirin häirinnästä ja antaa siten hetkellisesti mahdollisuuden nähdä toisenlaiseen todellisuuteen. Road-elokuvassa merkittävin haastamisen tai jatkuvuuden pönkittämisen paikka on loppu, sillä lopussa elokuva on taipuvainen valitsemaan sen, onko se järjestyksen vai siitä irtaantuneen yksilön puolella.

Valtavirtaelokuvan perustavan säännön mukaan lakia ja järjestystä vastustavasta käyttäytymisestä seuraa rangaistus, jotta yhteiskunta palaisi tasapainotilaan. Jatkuvuuden pönkkänä toimiva rangaistus koetaan road-elokuvassa viimeistään suljetussa lopussa. Vastustamisen äärimmäisin rangaistus on kuolema – esimerkiksi vuoden 1981 Syösykierteessä. Road-elokuvassa jatkuvuus korostuu myös silloin, kun kulkija integroidaan elokuvan lopussa takaisin järjestykseen, josta on irtaannuttu. Näin käy painokkaasti elokuvissa Tyttö ja hattu (1961), Hiekkamorsian (1998) ja Menolippu Mombasaan (2002).

Road-elokuvassa erityisesti avoin loppu tarjoutuu tulkittavaksi suhteessa teko hetken yhteiskuntaan. Lopun kerronnallista avoimuutta ja monitulkintaisuutta voi elokuvassa

osoittaa monin keinoin. Tarkastelemissani elokuvissa näitä ovat erityisesti kaksi kerronnallisen sulkeuman ja speaktaakkelin näennäiseen eheyteen liittyvän onnellisen lopun kyseenalaistavaa piirrettä: 1) elokuvan henkilön kameraan kääntämä katse, joka häiritsee kuvan ja katsojan maailman välistä eroa, sekä 2) elokuvan päättämisen pysäytyskuvaan tai pysäytyskuvalliseen efektiin, joka jättää lopun avoimeksi, vaikka ratkaisu selvältä tuntuisikin. Kahdestakymmenestä neljästä tarkastelemastani road-elokuvasta peräti kahdeksan päättyy moniselitteisesti kysyvään, väittävään tai jotakin pyytävään kuvaan, jossa elokuvan henkilö kääntyy katsomaan kameraan. Lisäksi Muurahaispolussa ja Neitoperhossa katseen tehoa voimistaa pysäytyskuvallinen efekti.

Esimerkiksi Lasisydämen ja Neitoperhon lopetustavat, joissa elokuva kääntää katseensa kohti katsojaa, häiritsevät speaktaakkelin järjestystä työntymällä omien rajojensa yli. Ne yhdistävät konkreettisella tavalla elokuvan ja katsojan maailman ja siten ehdottavat tulkitsemaan elokuvan loppua suhteessa yhteiskuntaan ja elokuvan mahdollistamaan systeemiin. Katsojaan käännetyt katseet kritisoivat tuttuja rakenteita, joiden kehystämänä pääomaelokuva on opettanut meidät näkemään maailman.

Speaktaakkelin kritiikki kapinoi ylhäältä alas osoitettua, erottavaa ja passivoivaa, näennäistä yhtenäisyyttä tuottavien rakennelmien maailmaa vastaan. Tähän viittaa myös Lasisydämen lopuksi suoraan katsojalle osoitettu repliikki: ”Joo, se on sellainen luonne.” Neitoperhon päättävä pitkäkestoinen, 70 sekunnin otos (kuin liikkuva valokuva) yhdistettynä kauniiseen musiikkiin taas hämmentää siksi, että se ei näytä meille, että vastenmielinen rikollinen jäisi lopuksi kiinni ja saisi rangaistuksen. Naispäähenkilön hymyilevät, veriset kasvot kääntävät ylösalaisin vallitsevan järjestyksen – ja sitä pönkittävän road-elokuvan miehisen sukupuolikonvention. Road-elokuva on perinteisesti progressiivinen vallitsevan yhteiskunnallisen järjestyksen vastustamisen näkökulmasta mutta sukupuoliasetelmaltaan taantumuksellinen. Siksi Neitoperho on erityisen hyvä esimerkki road-elokuvan häiritsevästä, ajattelemaan pakottavasta lopusta.

1950-luvun lopun elokuvakulttuurin murroksesta 2000-luvun alkuun suomalaisessa road-elokuvassa tielle lähdön syy on kaikissa elokuvissa jonkun maailmassa olemisen vapautta ja itsemääräämisoikeutta sääntelevän vastustaminen. Vastustuksen kohteet ja tielle lähdön syyt eroavat toisistaan, mutta kaikilla lähtijöillä vastustaminen liittyy jotenkin yhteiskunnallisen jatkuvuuden ylläpitoon, erityisesti palkkatyöhön ja vanhempien kontrolliin.

Road-elokuvissa tapahtuneet muutokset liittyvät oleellisesti tekoajan yhteiskuntaan. Siksi niiden suhde yhteiskunnan ja kulttuurin muutoksiin on tulkinnessa välttämätön huolimatta siitä, lähteekö tulkinta liikkeelle elokuvasta vai kontekstista. Suomalainen road-elokuva vastustaa, mutta se on osoittanut taipuvansa vastustamista kuvaamalla myös pönkittämään olemassa olevaa järjestystä ja yhteiskunnallista jatkuvuutta. Tielle on voitu lähettää, jotta kontrollin vaatimus saisi oikeutuksen (esim. Menolippu Mombasaan, 2002).

Meistä jokainen on varmasti halunnut joskus jättää kaiken taakseen ja lähteä, irtaantua velvollisuuksista. Road-elokuva tarjoaa tähän yhden ajattelemaan

pakottavan mahdollisuuden. Road-elokuvien esittämät irtaantumiset vastustavat säänneltyä järjestystä tuottamalla hallitsematonta ylijäämää, joka voi vapauttaa elokuvan henkilön, mutta joka voi vapauttaa myös katsojan sulkeiselta näyttävästä järjestyksestä kohti vaihtoehtoisia tulkintoja. Road-elokuva onkin lopulta progressiivinen ja kapinallinen juuri siksi, että se voi herättää meidät näkemään identiteettiämme, itsemääräämisoikeuttamme ja maailmassa olemistamme säänteleviä rajoitteita niin elokuvan muodossa kuin sisällössä. Road-elokuvilla on siksi myös eettinen ulottuvuus: ne voivat rohkaista kyseenalaistamaan sääntelyn oikeutuksen ja kuvittelemaan uutta, vapaampaa – tai ainakin erilaista elämää.