

Lähiöiden estetiikkaa

Witold Adamekin *Poniedziałek* [Monday] (1998), Robert Glińskin *Cześć Tereska* [Hi Tessa] (2001) ja Marek Koterskin *Dzień Świra* [The Day of the Freak] (2002) kuvaavat kaikki lähiötä. Puolalaisen taide-elokuvan estetiikka on perinteisesti liittynyt maaseutuun. Tämä näkyy muun muassa Andrzej Wajdan, Krzysztof Zanussin ja Witold Leszczyńskin tuotannossa. Lähiömaisema draaman osatekijänä ilmestyi puolalaisen elokuvaan ensin 1980-luvun komedioissa. Stanisław Barejin televisiosarja *Alternatywy 4* (1983) kuvaa puolalaisten jonotusta ja muuttoa Varsovan laidalle valmistuvaan lähiöön. Lähiö edustaa uutta asumismuotoa, mutta itse lähiö osoittautuu kuitenkin puolivalmiiksi, usein toimittomaksi asuinpaikaksi. Barejin lähiökuvauks on ensimmäisiä, jossa kohteeksi nousee lähiön vaikutus sen asukkaisiin. Samanlaista tematiikkaa on kehitelty mm. Kiesłowskin *Dekalogissa* (1989). 1990- ja 2000-lukujen lähiöelokuvia leimaa edellä esitetyn lisäksi voimakas yhteiskunnallinen kritiikki.

”Mä lähen vetää täältä, vittu, tajuutsä mua?”

Witold Adamekin *Poniedziałek* kertoo humoristisesti kahdesta yhteiskunnan marginaaliin ajautuneesta nuoresta miehestä, jotka perivät saataviaan voimakkeinoin. Pienen tehdaskaupungin lähiön kadut ja ihmiset muodostavat yhtälön, josta halutaan pois. Hakiessaan lainaamia rahojta takaisin miehet suorittavat oman elinpiirinsä läpileikkauksen: huumenkäyttäjia, elämäänsä kylästäyneitä kaljaa juovia nuoria, hulluja sekä ojaan päätyvä nou-

sukas. Vastapainoa ja kontrastia nuorison epävarmuuteen ja uuden etsimiseen tuo yhteiskunnallisen paikkansa tunnistava – ja siinä rypevä – vanhempi sukupolvi.

Poniedziałek on puolalaisessa rikoselokuvagenressä ensimmäisiä, joka asetti kohteeksi tavallisen ihmisen jokapäiväisessä ympäristössä. Läpilyöneet rikoselokuvat, kuten erityisesti Władysław Pasikowskin *Psy* (1992) tai Olaf Lubaszenkon ohjaukset kuuluvat uuteen puolalaisen todellisuuteen sijoitettuun konventionaaliseen ”amerikkalaiseen” gangsterimaailmaan. *Poniedziałekin* käsikirjoittaja Przemysław Wojcieszek hakee vaikutteita arkirealistisesta englantilaisesta elokuvasta esimerkiksi Ken Loachin tai Mike Leighin tuotannosta. Lähiömiljöö – rap, kalja, tagit ja muu jakomäkirekvisiitti – kuvaus ja estetisointi puolestaan voidaan paikantaa 1995 Cannesissa Kultaisella palmulla palkitun ranskalaisen Mathieu Kassovitzin Pariisiin maahanmuuttajalähiön kuvaukseen *Viha* [La Haine]. Wojcieszekin myöhemmät käsikirjoitukset jatkavat ankean arkitodellisuuden humoristista kuvasta.

Huumori Adamekin elokuvassa on vastaus ankean lähiön asettamiin vaateisiin. Huumori luo riittävän etäisyyden todellisuuteen. Se on myös tapa elokuvan henkilöille puhua vuoden 1989 jälkeisestä todellisuudesta, jota he eivät koe omakseen tai johon he eivät ole pystyneet sopeutumaan.

”Tämä elämä ei ole meidän.”

Robert Glińskin *Cześć Tereska* on kertomus lähiössä kasvavasta työstä. Isä on alkoholisti, äiti

tehdastyöläinen. Tereskan lapsuus on kiltin tytön lapsuutta, joka noudattelee perinteisiä puolalaisia initiaattoriittejä. Tereskan onnellinen lapsuus kaatuu kuitenkin kuvataidelukion pääsykokeisiin. Teraska ajautuu ammattikoulun ompelulinjalle. Kankaita varten tarkoitetut rahat varastetaan ja uuden ystävänsä neuvosta Tereska varastaa muilta. Renata, paikallinen pahis, johdattelee Tereskan lähiön ongelmanuorten pariin. Nyt Teraska juo, polttaa ja näpistelee. Tereskan turhautuminen synnyttää hänessä väkivaltaa. Elokuvan toisena kehityslankana voidaan pitää ihmisten välisen luottamuksen puutetta. Elokuvan lopussa Tereska huomaa Renatan varastaneen hänen rahansa ja johdatelleen hänet pahuuden teille. *Cześć Tereska* kuvaa perinteisten arvojen ja uuden yhteiskunnan välistä kiulua.

Mustavalkoinen *Cześć Tereska* tavoittelee ohjaajan sanojen mukaan asian todellista kuvaamista. Mikä tekee 2000-luvun Puolan todellisuudesta mustavalkoista? Tehokeinona mustavalkoisuus yhdistyy perinteiseen elokuva-konvention, jossa mustavalkoisuutta jossain määrin pidetään dokumentaarisuuden symbolina. Kassovitzin *La Haine* on myös mustavalkoinen. Mustavalkoisen filmin ja lähiön valinta ovat tässä yhteydessä merkkejä *Cześć Tereskan* kuulumisesta taide-elokuvien joukkoon. Puolalaisten lähiöelokuvien parissa Glińskin ohjaus kehittää äärimmilleen inhorealista lähestymistapaa. Verratuna Adamekin *Poniedziałekiin* *Cześć Tereskasta* puuttuu lähes kokonaan huumori, gangsterit ovat poissa, ja väkivallan jokapäiväisyyttä kuvaavat lähinnä nyrkit. *Cześć Tereska* on elokuva, josta ohjaaja uskoo jokaisen puolalaisen tunnistavan oman lähiönsä.

”Kirjastoihin hukattu nuoruus”

Siinä missä edelliset elokuvat pohjautuvat eurooppalaisen lähielokuvan vallitseviin konventioihin, Koterskin *Dzień Świra* sukeutuu ohjaajan jo 1980-luvulla herättelemistä teemoista. Koterskin elokuvissa seikkailee rutuineihinsa kahliutunut intellektuelli Miauczyński, joka on selvästi tulkittavissa ohjaajan alteregoksi. Koterskin elokuvat rakentuvat toistuvista arkipäiväisistä sykleistä, joista päähenkilö ei pääse eroon. Ne sijoittuvat lähiöön. Koterskin ohjauksista syntyy oma maailmansa, jossa elokuvat kehittelevät Miauczyńskin tarinaa. Koterskin elokuvat rakentavat oman metatekstinsä, jonka kontekstissa hullun maailmassa kaikki on niin kuin pitääkin.

Dzień Świrassa näytetyn päivän aikana keski-ikään ehtinyt Miauczyński käy läpi kaikki mahdolliset turhautumansa. Osansa saavat aamuinen teekuppi, vaimo, äiti, työ ja ensirakkaus. Ainoan positiivisen aspektin Miauczyńskin elämään tuo hänen poikansa, jonka hän kuitenkin näkee päätyvän samaan turhautumien kaivoon kuin hän itsekin. Turhautumien ohella Miauczyńskiä risoo puolalaisen yhteiskunnan banalisoituminen,

median kautta tulviva kulttuurin kaupallistuminen ja kasvava massakulttuurin diktatuuri.

Lähiö keskustan toisena

Eroavaisuuksistaan huolimatta elokuvat kritisoivat muuttuvaa yhteiskuntaa. Lähiöympäristö tarjoaa helposti hyväksyttävän miljöön laajemmallekin yhteiskunnalliselle kritiikille. Lähiöympäristöstä on tullut elokuvassa yhteiskunnallisen kritiikin arena. Tämä on niin laaja ilmiö, että voidaan jo puhua lähiöelokuva-genrestä. Tätä määrittää lähiömaisema, nuoret päähenkilöt, yhteiskuntakritiikki, dokumentaarinen kuvaustapa ja amatöörinäyttelijät, jotka taistelevat miljöönsä tai jopa yhteiskunnan synnyttämien pienten ihmisten ongelmien parissa.

Tämän genren elokuvat voivat tuottaa usein ulkomaalaisille tulkintaongelmia, koska ne ovat syntyneet ympäristönsä todellisuudesta ja niistä tavoista, miten tätä todellisuutta on paikallisessa yhteydessä käsitelty. Elokuvien paras anti – arkipäivän onnistunut havainnointi – jääkin valitettavan usein ulkomaalaiselle katsojalle yleisten lähiöelokuva-genren konventioiden varjoon.

Jarno Hänninen
& Jaakko Turunen

tuotettiin keskimäärin kymmenen elokuvaa vuodessa, kun taas samettivallankumouksen jälkeen tuotanto laski puoleen. Vuonna 2004 tehtiin kolme teatterilevityksen saanutta elokuvaa. Tuotannollisesti ahtaalle ajettu keskieuropalainenokuva on reagoanut samettivallankumousta seuranneeseen yhteiskunnalliseen murrokseen ja epätietoisuuteen. Tästä muotoutuu parhaimmillaan kaunis symbioosi taide-elokuvan ja katselijajäystävällisyyden välillä, kuten puolalaisen Jan Jakub Kolskin, tšekkiläisen Jan Švērakin ja Martin Šulikin tuotannossa.

Šulikin usein tragikoomiset elokuvat rakentuvat episodimaisesti. Ne sijoittuvat kuvankau-niille maaseudulle, jossa itseään etsivät henkilöt pohtivat suhdetta vanhempiinsa, asuinsijaansa tai menneisyyteen. Šulik on Slovakian elokuvamaailman *auteur*. Tätä taustaa vasten pitää myös tarkastella Eva Borušovičován ohjausta *Vaikka kuun taivaalta*.

Puutarha ja *Vaikka kuun taivaalta* kertovat päähenkilöidensä halusta eristäytyä yhteiskunnasta ja ylläpitää omaa maailmaansa. Molemmissa elokuvissa keskeisenä tapahtumapaikkana on puutarha, jonka aita rajaa oman vieraasta. *Puutarhassa* symbolista aitaa rakennetaan erottamaan ulkomaailman virtauksien vaikutus sisäsyntyiseen intuitioon ja myyttisyyteen. *Vaikka kuun taivaalta* aita taas rajaa pihapiiriä, jossa isoäiti, äiti ja tytär elävät. Tšekkiä puhuva hilpeä isoäiti ja avioeron katkeoittama äiti pysyvät visusti aidan sisällä omalla alueellaan, mutta tyttären maailmankuvaa avartavat aidan toiselle puolelle ulottuvat retket. Monien miesten tekemät aidan läpäisyt kohdistuvat ensisijaisesti juuri häneen. Tyttären raskaus päättyy aborttiin. *Puutarhassa* aidan läpi tunkeutuu positivistinen länsimaalainen filosofia, joka asettuu kauniin Helena-enkelin edustamaa animismia vastaan.

Kansallisten aitojen ja rajojen estetiikkaa

Martin Šulík: *Puutarha (Záh-rada)*, Slovakia, 1995.

Eva Borušovičová: *Vaikka kuun taivaalta (Modré z neba)*, Slovakia, 1997.

Slovakian suurlähetystö järjesti Helsingin kaupungin kanssa toukokuussa 2005 slovakialaisen elokuvan festivaalin. Festivaalilla esitetyn Eva Borušovičován esikoisohjaus *Vaikka kuun tai-*

vaalta sukeutuu eurooppalaisesta psykologisesta elokuvagenrestä. Borušovičován ja Martin Šulikin – 1990-luvun menestyneimmän slovakialaisohjaajan – töissä esiintyy paljon yhteisiä teemoja, jotka valottavat ohjaajien näkemyksiä vallitsevista yhteiskunnallisista oloista.

Valtiosotalismin kaaduttua myös elokuvatuotanto romahti: ennen vuotta 1989 Slovakiassa