

WiderScreen.fi 1/2007
3.7.2007

Mika Kaurismäen elokuvien
ekokriittinen perspektiivi

Pietari Kääpä
MA/tutkija
Film and Television Studies
University of East Anglia

Tulostettavat versiot
- [htm](#)
- [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

Ideologisella matkalla maailman keuhkoissa – Mika Kaurismäen elokuvien ekokriittinen perspektiivi

Mika Kaurismäen elokuvatuotannosta on aina ilmennyt poliittinen kannanotto yhteiskunnan tilanteeseen. Tämä poliittisuus saa erilaisia muotoja hyvinvointivaltion tilan kriittistä kosmopoliittiseen identiteettipoliittikkaan, kasinotalouden korruption kuvauksesta globaalien kapitalismin tuhovaikutuksien ekologiseen kritiikkiin. Kaurismäen elokuvia on myös leimannut vahva miljöön taju, oli tämä urbaania kaupunkikuvausta, kansallismaiseman uudelleentulkintaa tai ekologista luontokuvausta. Tämä kuvaus on oleellisena osana Kaurismäen elokuvien poliittisia ulottuvuuksia – ympäristö peilaa päähenkilöiden sielunmaisemaa, jotka vuorostaan toimivat identiteettipoliittisina kannanottoina yhteiskunnan elokuvien tuotannon hetkiseen tilanteeseen.

Kaurismäen elokuvien luontokäsityksestä ilmenee skeptinen suhtautuminen ihmiskunnan ja luonnon väliseen suhteeseen. Nämä elokuvat pyrkivät siirtymään ihmiskesteisten luontokäsitysten yli kriittis-realistiseen perspektiiviin. Eko-filosofi Kate Soper ehdottaa, että tällainen näkökulma käsittää luonnon "*itsenäisenä ja ulkopuolisena ihmisistä*" (Soper, 1996, s. 31), eikä siis pelkästään ihmiskunnan rakentamana ja muokkaamana konseptina. Tällöin luonto luo lait, joiden mukaan elämme ja ymmärrämme suhteemme luontoon. Se myös luo pohjan, jolta rakennamme käsityksiämme luonnon ja ihmiskunnan suhteesta. Luonnonvarat ja ympäristön realiteetit eivät niinkään riipu ihmiskunnasta vaan ne toimivat itseolennaisina käsityksinä, jotka pikemminkin muokkaavat ihmiskunnan käsityksiä sekä itsestään että omasta suhteestaan luontoon. Toiselta kannalta sanottuna, luonto ei tarvitse ihmistä vaan ihminen tarvitsee luontoa – ihminen pelaa luonnon ehdoilla.

Soperin kuvaama kriittis-realistinen malli kuitenkin tiedostaa ihmiskunnan ympäristövaikutuksen eritoten siinä mielessä, miten ihmiskunta käyttää luonnonvaroja. Vaikka luonnon realiteetit luovatkien pohjan, jolta suhteemme luontoon rakentuu, ihmiskunnan teot vaikuttavat ympäristöön sekä positiivisessa että negatiivisessa mielessä esimerkiksi kierrätystoiminnan tai riistohakkuiden merkeissä. Usein ympäristökeskusteluissa käsiteltävä suojeltava luonto on itse asiassa saanut suojeltavan muotonsa "*vuosisatoja kestävästä ihmiskunnan toiminnan ansiosta*" (Soper 1996, s. 24). Kriittis-realistinen perspektiivi siis ottaa lähtökohdaksen asenteen, joka ei painota joko luonnon tai ihmiskunnan paremmuutta, vaan kiinnittää huomiota näiden vuorovaikutukseen. Artikkelini tavoitteena on tutkia, miten Kaurismäen 1990-luvun alkupuolella Brasilian sademetsiin sijoittuvien elokuvien, *Amazon* (1990) ja *Tigrero – elokuva, jota ei koskaan tehty* (Tigero – The Film That Was Never Made, 1994), luonto- ja ihmiskuvaukset rakentavat Soperin esittämän eko-filosofisen kriittis-realistisen perspektiivin ja millä tasolla tällainen kuvaustyylillä on esimerkiksi tuottavasta lähestymistavasta kuvata ihmiskunnan ja luonnon vuorovaikutussuhdetta.

Kosmopoliittista ekokritiikkiä – Kaurismäen *Amazon*

Mika Kaurismäen Brasilian sademetsissä kuvattu *Amazon* kertoo suomalaisesta Karista (Kari Väänänen), joka on paennut viranomaisia Brasiliaan kahden tyttärensä kanssa. Hänen täydellinen elämänsä pirstoutui vaimon armosurmaan tämän jouduttua koomaan liikeonnettomuudessa. Brasiliaan saapuessaan Kari menettää ensi töikseen säästönsä ja joutuu tyttäreineen matkaamaan Amazonin viidakkoihin. Brasilia näyttäytyy Karin perspektiivistä vihamielisenä paikkana: Rio De Janeiron turistikohteet kätkevät alleen korruptoidun ja rikollisen slummi-täytteisen alamaailman. Amazonin viidakot ovat vieraita, vaarallisia paikkoja, joissa intiaaniheimot outoine tapoineen hämmentävät Karia entisestään. Karin auto sammuu keskelle viidakkoa, mutta tämän onneksi lentäjä Dan (Robert Davi) pelastaa Karin perheineen. Kari ja Dan päättävät kerätä rahaa kuljettaakseen Danin hajonneen kaivinkoneen vuorien keskellä sijaitsevaan satumaiseen timanttikaivokseen. Kari kuitenkin tapaa paikallisen Paolan (Rae Dawn Chong), joka vähitellen avaa Karin silmät hänen ja Danin suunnitelman riistolouhteeseen.

Amazon sitoo ekologisen katsantokantansa Karin edustamaan kosmopoliittiseen identiteettiin. Karin suomalaisuus ei ole kyseenalaisena, mutta hänen perhesuhteensa paljastavat hänen kosmopoliittisen luonteensa – Kari puhuu pääasiassa englantia tyttäriensä kanssa ja muistelee amerikkalaista vaimoan. Vain vihan tai epätoivon hetkinä Kari huutaa suomeksi, ilmaisten syvimpiä tunteitaan ja omaa identiteettiään. Vähitellen Karin ymmärrys tilanteestaan pakottaa hänet tiedostamaan paikallisten kulttuurien ja ympäristön uhanalaisuuden. Kaivos, jossa Kari työskenteli, on kuin "*tuhon arpi maan pinnalla, kuin Danten Helveti*". Danin kuollessa lento-onnettomuudessa, paikallinen heimo pelastaa Karin. Parannuttuaan Kari karkaa heimon käsistä ja vaeltaa yksin viidakon läpi. Kari paikallistuu pakon välityksellä ja palatessaan Paolan kylään hän näyttää muuttaneen mielensä kaivostoimistaan. Mutta tämä mielenmuutos ei pelasta Karin ja Paolan pientä palaa taivasta, sillä nyt kaivinkoneet saapuvat helikopterikuljetuksella. *Amazonin* lopputekstien kulkiessa näemme pitkäkähkön otoksen



Mika Kaurismäki sukeltaa elokuvassaan syvälle Amazonin ytimeen.



Kari Väänänen Amazonin pääosassa.

tuhotusta sademetsästä, joka viimeistään konkretisoi elokuvan ekologisen sanoman.

Amazonin ekokriittisyys – reduktiivista patriarkaalisuutta vai anti-kapitalistista kritiikkiä?

Tutkin *Amazonin* ekologista lähestymistapaa kahdelta tasolta luodakseni mahdollisimman tasapuolisen kuvan sen ekokriittisestä potentiaalista. Aluksi tarkastelen elokuvaa hyvinkin kriittisestä perspektiivistä tutkimalla miten se toimii esimerkkinä David Ingramin esittämää melodramaattisen ekologisen elokuvan problemaattisuudesta (Ingram 2000, s. 2-5). Ingramin mukaan tämän tyylinen lähestymiskanta usein yksinkertaistaa monimutkaisia kysymyksiä esimerkiksi yksilöllisen pelastusnarratiivin alle. Toisaalta, tutkin *Amazonin* ekokriittistä potentiaalia sen metaforisen luonteen välityksellä sekä tarkastelemalla sen suomalaista kriittistä vastaanottoa valaistakseni, miten elokuvan kantaottava asenne toimi käytännössä.

Missä mielessä *Amazon* piirtää liian yksinkertaistetun kuvan sademetsien tuhon ympärillä liikkuvista diskursseista? *Amazonin* tarina seuraa läheisesti melodraaman kuvioita, jolloin Amazonin sademetsien tuho suhteutetaan yksilöllisen kamppailun tasolle. Kaurismäen elokuvan alkusuunnitelmana oli kyse seikkailuelokuvasta, jossa "*filosofisella tasolla on kuitenkin kyse itsensä löytämisestä*" (Kaurismäki artikkelissa Järventie, 1990). *Amazon* voidaan siis tulkita elokuvaksi, jossa monimutkaisesta yhteiskunnallisesta ongelmasta esitetään yksinkertaistettu versio, joka ei ota huomioon aiheeseen liittyviä eettisiä ja käytännöllisiä ongelmia. Tällöin ekologista tematiikkaa käytetään vain oikeutuksena muille ideologisille asetelmille.

Melodramaattisen tulkinnan mukaisesti Karin tarina toimii länsimaisen patriarkaalisen asetelman uudelleenrakentamisena, jolloin elokuva vahvistaa sen päähenkilön otaksumaa luonnollista etnistä tai sukupuolista ylemmyyttä elokuvan tapahtumien välityksellä. Karin ja Danin riistosuunnitelma taas toimii vertauskuvallisena luonnon valloittamisena, jolloin heidän kummankin maskuliininen ja etninen identiteetti todistetaan luonnollisesti parhaimmaksi mahdollisuudeksi. Karin suhde hänen tyttäriinsä ja Paolaan voidaan myös nähdä patriarkalisesta perspektiivistä, jolloin he toimivat vain moraalisisina katalyytteina Karin identiteetin uudelleenrakentamisessa. Karin mittelyt luonnon ja paikallisten heimojen kanssa ovat myös problemaattisia, sillä hänen ylimielinen asenteensa voidaan tulkita luonnon ja alkuperäiskulttuurien yksinkertaistamiseksi ja alistamiseksi Karin yksilöllisellä taistelukentällä. Karin individualistisen pelastusnarratiivin välityksellä ei niinkään oteta kantaa Amazonin tuhon reaalipoliittisiin ulottuvuuksiin, vaan pönkitetään Karin maskuliinisuutta ja länsimaista paremmuutta. Tällainen asettelu riistää paikallisheimojen oman toimintamahdollisuuden ja äänen, asettaen heidät palvelemaan Karin henkilökohtaista tarinaa.

Amazonin aikalaisvastaanotossa otettiin kantaa sen melodramaattiseen reduktiivisuuteen. Tapani Maskula arvosteli sitä monessa mielessä juuri edellä käsitellyn tyyllisenä länsimaista patriarkaalista ideologista asetelmaa vahvistavana teoksena: "*Kansainvälisten markkinoiden houkuttelemana on kasinotalouden syylistä sylkäisty valkokankaalle englanninkielinen opetuselokuva Brasilian sademetsien hävittämisestä*" (Maskula, 1990). Hänen mielestään "*Kaurismäkeä eivät niinkään kiinnosta sademetsien säälimättömät hakkuut kuin vetelän vaellusromanttikkansa tyydyttäminen vierasperäisellä eksotiikalla*" (ibid). Tästä näkökulmasta paikallinen ympäristö ja alkuaikaväestöt toimivat pintaliitotaustoina elokuvan todelliselle tarkoitukselle – populistiselle viihteelle, joka käyttää ekologista sanomaansa pääasiassa kerätäksään kriittistä hyväksyntää.

Maskula tulkitsi pankkiiri Pentti Kourin Noema-Picturesin elokuvaan sijoittaman suuren rahaosuuden myös ideologisena kompromissina, joka antaa Kourille mahdollisuuden röyhistellä "*ennakkoluulottomana taiteentukijana ja laupiaana samarialaisena pelkäämättä, että elokuva koskettelisi kriittisesti ylikansallisen pääoman osuutta ekokatastrofiin*" (ibid). Yhtäläiseksi kompromissiksi voidaan nähdä Väänänen pankkivirkailijajahmon verrattain nopeahko muuttuminen riistohahmosta ekosoturiksi, joka Maskulan mukaan toimii esimerkkinä uskottoman naivista suhtautumisesta sademetsien monimutkaisiin ongelmiin. Maskula lopettaa arvostelunsa syyttämällä elokuvaa "*valkoisen rodun hyväntekeväisyyteen luottavaksi*" (ibid), mikä voidaan tulkita viittaavan siihen, että elokuvan päämääränä on todistaa tekijöilleen jotain heidän ideologisesta ylemmydestään. Maskulan näkökulmilla on tiettyä osuvuutta, sillä *Amazon* voidaan todellakin tulkita tarinaksi länsimaisen ihmisen itsensä löytämisestä Amazonin viidakoissa monimutkaisemman ja tasapainoisemman kriittisen tarkastelun sijasta. Myös kasinotalouteen osallistuvan pankkiirin rahallinen sijoitus elokuvaan maistuu epäilyttävältä kompromissilta – elokuvatuotannossahan on usein kyse juuri kaupallisesta viihdemuodosta, joka viime kädessä tulee välttämättä vaikuttamaan elokuvan ideologiseen ja ekokriittiseen puhtauteen.

Amazonin alkuperäisenä tarkoituksena oli Kaurismäen *Rosson* (1985) henkinen pienen budjetin elokuva, eli siis lähes dokumentaari-tyylinen, improvisoitu tuotanto. Alkuperäisesti elokuva oli yhtäaikaista "*eksistentiaalinen seikkailuelokuva*" sekä "*Amazonin tapahtumia, sademetsien häviämistä, kullan etsintää ja elämänarvojen punnitsemista...dokumentaarisin keinoin*" tarkasteleva elokuva (Kaurismäki artikkelissa Nikulainen, 1989). Mutta Brasiliaan saavuttuaan, kuvausryhmä huomasi valtavat luontotuhot, jolloin *Amazonin* tematiikkaa muunnettiin pikemminkin vetoomukseksi luonnon puolesta (Sinisalo, 1990). Yksi osa tätä ekologista projektia oli elokuvan mittakaavan laajentaminen, jotta luontotuhon voitaisiin kuvata kaikessa kattavuudessaan. Mittakaavan laajentaminen tietysti vaati budjetin kasvua, mikä vuorostaan tuli asettamaan tuotannolle kaupallisia pakotteita. Kaurismäki onkin

viitannut juuri tähän budjetin paisumiseen isona syynä kuvauksien vaikeuksista. *Rosson* tyylinen vapaata luovaa energiaa pursuava tuotanto muuttui siis osaltaan kompromisoiduksi tuotannoksi.

Amazonin alkuperäisestä kotimaisissa elokuvateattereissa esitetyistä versioista leikattiin ulkomaisten tuottajien vaatimuksesta tiiviimpi seikkailuelokuva. Versioissa on eri voiceover-juontajat, Kari Väänänen juontaa alkuperäisversion ja Robert Davin kertoessa Karin tarinan kansainvälisessä versiossa. On syytä huomauttaa, että artikkelini perustuu pääasiassa alkuperäisversioon, sillä tätä versiota käsiteltiin aikalaiskritiikissä. Helena Yläsen mielestä alkuperäinen versio oli huomattavasti ekokriittisempi aiheissaan kuin uudelleenmuokattu versio, sillä se "*havahtui kiinnostumaan jokikylissä asuvien intiaanien elämästä ja metsäteiden viilemästä luonnosta paljon herkemmin ja paljon aikaisemmin kuin omiin ongelmiinsa kääpertynyt päähenkilö*" (Ylänen, 2002, s. 551). Tämä versio tekee myös tarkemmin selväksi Rio de Janeiron sosio-ekonomisten realiteettien ja kasino-talouden pyörteissä rypevän suomalaisuuden eroja. Se heijastaa yksityiskohtaisemmin Rio de Janeiron turistiparatiisin ja slummialueiden vastakohtaisuutta ja sisältää jopa sivujuonen, jossa Karin tyttäret ystäväystävät paikallisten lasten kanssa Manauksen kaupungissa. Näiden lasten elämä kuvataan melko realistisessa valossa epätoivoisena, huumetäyteenä selviytymistaisteluna. Tämä yhteiskuntakriittinen perspektiivi Kaurismäen edellä käsiteltyjen kommenttien ohella antaa vaikutelman, että *Amazonissa* on kyse muustakin kuin pelkästä länsimaisen paremmuuden naiivista pönkittämisestä. Elokuvan tuotannossa on siis monessa mielessä, ainakin Kaurismäen puolesta, pyrityttävä ottamaan kantaa yhteiskunnallisiin epäoikeudenmukaisuuksiin, mutta sanoma on ainakin joidenkin tulkintojen mukaisesti sementtunut.

Amazonin anti-individualismi

Siirryn nyt tarkastelemaan *Amazonin* kriittistä potentiaalia toisesta näkökulmasta, eli miten se voidaan nähdä kriittisenä kuvauksena Karin edustamasta kapitalistisesta individualismista. Tutkimalla tarkemmin *Amazonin* henkilöiden motiivien ja tarinoiden kuvausta sekä heidän suhteitaan ympäristöön ja paikallisväestöön, on mahdollista nähdä *Amazonin* ekokriittisyyden tähtävään kohteensa länsimaisiin riistoideologioihin ja näiden pyrkimykseen oikeuttaa tätä riistoa yksilölliseltä tai individualistiselta näköpohjalta.

Verrattuna toisiin länsimaisiin Amazonin sademetsiin sijoittuviin suurtuotantoihin, kuten John Boormanin *Smaragd metsä* (The Emerald Forest, 1986) tai John McTiernanin *Medicine Man* (1992), Kaurismäen *Amazon* suhtautuu huomattavasti kriittisemmin päähenkilöihinsä. Kari ja Dan eivät ole moraalisesti viattomia henkilöitä tai ekoaktivisteja vaan kapitalistisia riistäjiä. Karin ja Danin kaivossuunnitelma saa yksityisyrittäjäyspiirteitä Karin todetessa kaivinkoneen vastaavan sataa miestä, lisäten olevansa ensimmäistä kertaa itselleen töissä – asia, josta hän ei tunne syyllisyyttä. Vaikka yksityisyrittäjäydessä ei tietysti ole sinänsä mitään vikaa, Karin ja Danin tapauksessa heidän raaka-ainekenttänään on konkreettisesti riistoaltis maasto, jonka tuhoamisella on maailmanlaajuisia seurauksia.

Amazonin yhteiskuntakritiikki kiteytyy Danin henkilöahhossa, joka toimii metaforana itsekeskeisten riistoideologioiden tuhoaville vaikutuksille. Hän on tyyppinen individualisti, jonka unelmatkin ovat itsekeskeisiä, sillä "*epäitsekkiät unelmat saavat sinut tapetuksi*". Hänen asenteensa paikalliseen brasilialaiseen tai heimo-kulttuuriin on erittäin halveksivaa: "*Heillä ei ole mitään parempaa tehtävää kuin istua kurjilla reservaatioillaan ja odottaa seuraavaa valkoisen miehen tautia... He elävät kiviajalla, mutta istuvat nykyajan luonnonaarteitten päällä*". Pian kuitenkin paljastuu, että Danin katkeruus kätkee syvempiä syitä kuin pelkän tietämättömyyden. Aikaisemmassa elämässään hän eli intiaanireservaatissa ja oli naimissa intiaaninaisen kanssa. Hän tuhosi tämän idyllin myymällä aseita isäntäheimolleen, jotka tuhoutuivat alivoimaisina ulkopuolisten riistäjien hyökkäyksessä. Danin syyllisen omantunnon herättämä katkeruus ilmenee paradoksaalisena vastahakoisena sympatian/säälinä intiaaneja kohtaan ja vihamielisytenä länsimaisia riistäjiä vastaan – jollainen hän tietysti itsekkin on. Hänen vihansa kohdistuu etenkin saarnaajia ja moralisteja vastaan, "*jotka haluavat viettää vuoden [intiaanien] kanssa, ennen kuin alkavat tyrkyttämään näille Coca Colaa. Keitä me olemme kertomaan heille, miten elää?*".

Eräs *Amazonin* paljastavimmista kohtauksista tapahtuu Karin ja Danin lentomatalla, jolloin Dan pyytää Karia säestämään häntä laulussa "*The Lion Sleeps Tonight*" toistamalla fraasia Wimboweh. Karin kysyessä, mitä wimboweh tarkoittaa, Dan vastaa: "*ei se tarkoita mitään, se on vain intiaanien sana*". Wimboweh-fraasi perustuu Afrikan mantereelta pohjaavaan Zulu-kieleen, joten Danin vastaus kertoo paljon hänen paradoksaalisesta syyllisyydentunnon ja riistonhalun riepotelemasta näkökulmastaan: hän mitätöi eri mantereiden paikallisheimot kulttuurisesti yhtenäiseksi massaksi eikä näytä edes haluavan ymmärtää heimojen kulttuureja ja vieläpä homogenisoi kaikki kulttuurieroavuudet eräänlaiseksi alkuasukasmaisuuksiin. Hänen on pakko alistua tämän kaltaisiin yksinkertaistuksiin, sillä heimojen inhimillisyyden ei sovi yhteen hänen reduktiivisen riisto-ideologian kanssa – huomioimalla heimojen yksilölliset tarpeet ja kulttuurieroavuudet pakottaisi Danin muuttamaan riistostrategioitaan.

Karin ja Danin suhteet paikallisiin asukkaihin kertovat paljon heidän tapaistensa länsimaisten ihmisten, kapitalististen ideologioiden, sademetsien ja paikallisasukkaiden epätasaisesta suhteesta. Dan kertoo että "*hän halusi olla intiaanien ja metsän pelastaja*", mikä paljastaa hänen ylimielisen asenteensa paikallisympäristöön. Karin kohtaaminen paikallisten heimojen kanssa ja hänen matkansa viidakon läpi ovat ilmaistu lähes painajaismaisesti. Paikallisasukkaat kuvataan yksinkertaisina luonnonlapsina, jotka jäävät Karille pääasiassa mysteereiksi. Myös Karin kiittämätön karkaaminen heijastaa kuilua heidän välillään. Läpi



Sean Connery Medicine Manin pääosassa.

Karin viidakkoseikkailun näkökulma pysyy Karin tarinassa ja paljastaa katsojalle enemmän "matkaajan sokeudesta kuin paikan rikkaudesta", Edward Ballin huomautuksen mukaisesti (Ball 1990). Elokuva sisältää jopa unikohtauksen, jossa intiaanit esiintyvät edellä mainitun tyyliin luonnonlapsina ja Kari ja Dan kuvitellaan suurina seikkailijoina, ratsastamassa ulos sumusta kaivinkoneella. Tässä mielessä Kaurismäen *Amazon* tavoittaa jotain siitä länsimaisesta suuruuden hulluudesta, jota muun muassa Werner Herzogin *Aquirre – Jumalan Viha* (Aquirre – der Zorn Gottes, 1972) ja *Fitzcarraldo* (1978) tavoittelivat.

Nimeämällä Karin ja Danin kaltaiset henkilöt ympäristövaurioitajiksi ja individualistisen kapitalismin ruumiillistumiksi, *Amazon* välttää ympäristöasioiden epäpolittisoitumisen. David Ingram on esittänyt, että ekologisia asioita käsittelevät Hollywoodin elokuvat välttävät usein nimeämistä ympäristöä uhkaavia tekijöitä, käyttäen enemmän abstrakteja termejä kuten "he" tuhoavat luontoa tai "me" olemme vastuussa luontotuhosta (Ingram, 2000). Tällaiset termit itse asiassa "väistävät monimutkaisia poliittisia vastuuntekijöitä, välttämällä sosiaalisia eroja kuten luokka, rotu, sukupuoli ja geografinen sijainti" (ibid. s. 4). Piirtämällä kriittisen kuvan Karin ja Danin ylimielisestä suhtautumisesta paikallisväestöön ja Amazonin luontoon, *Amazonin* ekokriittinen perspektiivi osoittaa, että sademetsien tuhoutuminen palautuu viime kädessä yksilölliseen vastuullisuuteen. Tällainen kriittis-realistinen perspektiivi osoittaa, ettei "ekologista tuhoa voida latistaa yleisen lajillisen [siis ihmiskunnallisen] vastuun alle johtuen globaalista epäarvoisuudesta ja riistoideologioiden monitasoisuudesta" (ibid. s. 4), vaan olemme viime kädessä vastuussa omista teoistamme.

Jos *Amazonia* tulkitaan tällaisesta kriittis-realistisesta perspektiivistä, se voidaan nähdä varoituksena kapitalististen riistoideologioiden ja individualismin tuhoavista vaikutuksista. Danin toteamus – "haukasimme omenaa, ja nyt haluamme syödä sen kokonaan" – ilmaisee paljon tästä riistohalun eksponentiaalisesta kasvusta. Elokuvan loppukohtauksessa nähtävä helikopterin tuoma kaivinkone on luultavasti juuri Karin ja Danin omistama kone – pitkä otos Karin kasvoista hänen ajaessaan kaivinkoneen ohi ja pelastuessaan viidakosta sekä pysähdyskuva Karista helikopterin saapuessa vahvistavat epäilyksiä Karin ekologisesta heränneisyydestä. Onkin erittäin mahdollista, että Kari altistuu kapitalismin viettelyksiin ja aloittaa timanttien suurkaivaukseen. Karin pysäytyskuvan slow-fade dystooppisiin tuhoutuihin sademetsä-maisemiin luo konkreettisen suhteen yksilönvastuun ja ympäristötuhon välillä. *Amazonin* kriittisyys ylittää jopa Paolaan asti, sillä hänen myöntyminen parisuhteeseen Karin kanssa maistuu ideologiselta kompromissilta, huolimatta hänen usein saarnaavista kommentistaan. Danin katuvaan riistoideologian, Karin lopullisen alistumisen ja Paolan kompromissin välityksellä *Amazon* luo kuvan sen tuotannon aikaisen yhteiskunnan individualismista ja välinpitämättömyydestä, jotka voivat johtaa laajempiin globaaleihin tuhoihin. Amazonin viidakot – maailman keuhkot – paljastuvat riistoalttiiksi maastoksi, jota ylikansallinen kapitalismi ja individualistiset riisto-ideologiat ovat tuhoamassa.

Amazonin kriittis-realistinen perspektiivi ei kuitenkaan painota pelkästään preservationistista ekologista asennetta, jolloin luonto käsitettäisiin koskemattomana alueena, joka pitäisi säilyttää ihmiskunnasta täysin erillään. Tämä tulee erityisen selväksi paikalliskaivaja Julio Caesarin hahmon välityksellä, sillä hän on elänyt vuosikymmeniä harmonisessa suhteessa luonnon kanssa. Vaikka hänen kotonaan on televisio, joka osoittaa, ettei hän ole täysin vastahakoinen länsimaisille vaikutteille, hän painottaa kaivostoimintansa artisaanilisuutta eli suhdetta, jolloin hän ottaa luonnosta vain, mitä tarvitsee. Teollistuva kaivostoiminta on kuitenkin Caesarille uhka, sillä "kaivokoneiden tullessa, saadaa lisää timantteja, mutta pian ei ole enää ihmisiä". Henkilöhahmo osoittaa, että voimme elää vastavuoroisessa hyöty-suhteessa luonnon kanssa, jos pystymme välttämään riistoluonteista toimintaamme. *Amazon* ei kuvaa luontoa pelkästään ihmiskunnan riistoalttiina resurssivarastona, vaan painottaa luonnon ja ihmiskunnan monimutkaista suhdetta ja yksilöiden mahdollisuutta vaikuttaa tähän riistosuhteeseen. Elokuvan pessimistinen lopetus herättää kysymyksen katsojan yksilöllisestä vastuusta – sen sanoma on, että jokainen voi vaikuttaa osaltaan ympäristötuhon kulkuun.

Amazonin reaali politiikasta

Tutkittaessa *Amazonin* reaali poliittista ekokriittistä potentiaalia on syytä palata sen saamaan kriittiseen vastaanottoon. Useat kriitikot näkivät elokuvan maskulamisessa mielessä eli jotenkin yksinkertaistettuna kuvauksena sademetsien tuhosta. Jarmo Peltonen lähestyi elokuvaa tältä pohjalta kiitellen aluksi sen 'miljöö-tajua', mutta kritisoiden kuitenkin sitä lopulta pinnallisuudesta: "*Amazon* tuo julki sademetsien katastrofaalisen tuhon, toteaa ja näyttää, muttei pureudu syihin" (Peltonen, 1990). Matti Apusen mielestä elokuva taas oli liiallisen saarnaava – hän kehui elokuvan alkuasetelmia ja juonenkulkua, "mutta sitten soi koulun kello ja alkaa oppitunti" (Apunen, 1990). Kari Uusitalo vuorostaan näki elokuvassa spehtaakkelimaisuuden painoituksen: "mahtavat luontönäkymät van nousseet hallitsevaan asemaan ihmiskuvauksen kustannuksella" (Uusitalo, 1990). Myös Sakari Toiviaisen mielestä *Amazon* oli liian Hollywoodin ylikansallista tuotantoa emuloiva: "Ilmeisesti Mika Kaurismäki on haukannut liian suuren palan yrittäessään pärjätä siinä suuren seikkailun lajissa, jossa Hollywoodia ei voita mikään" (Toiviainen, 1990).

Kriitikot näkivät siis paljon parantamisen aihetta *Amazonissa*, mutta nämä luennat ovat viimesijassa melko ristiriitaisia – toisille elokuva oli liian pinnallinen, toisille liian saarnaava. Kriittikistä huolimatta arvosteluissa kiiteltiin elokuvaa yhtä aikaa sen ympäristöpolitiikkaan osallistumisesta ja sen kyvystä tuoda ympäristöasioita suuren yleisön tietoisuuteen. Pääasiallisesti negatiivisissa arvosteluissa kiiteltiin *Amazonin* "esitystä luontoa tuhoavasta aiheesta" (Peltonen, 1990). Mika Siltalan arvostelu toteaa, että "*Amazonin* kaltaisia elokuvia



Klaus Kinski ilmensi länsimaista suuruudenhulluutta Werner Herzogin *Aquirre*ssa ja *Fitzcarraldossa*.

tulee tehdä, sillä jos sademetsät tuhoutuvat päädyimme pian elämään lasikupujen alle ja maksamaan valtion monopoliryitykselle hengitetystä ilmasta" (Siltala, 1990). Velipekka Makkonen toisaalta ilmaisi skeptisismiä Kaurismäen elokuvaa vastaan, viitaten tämän "aseistariisuvaan sinisilmäisyyteen", mutta ehdotti kuitenkin, että tätä voi pitää Kaurismäen "ilmaisun kauneutena samalla tavoin kuin hänen suurta asiaansa" (Makkonen, 1990). Vaikka *Amazonin* tuotannossa ja juonenkulussa tehdyistä valinnoista oltiin hyvinkin eri mieltä, lähes kaikista arvosteluista ilmenee elokuvan kanta-aottava potentiaali eli sen osallistuminen ympäristöpoliittiseen keskusteluun ja tällaisen keskustelun tunnetuksi tekeminen suurelle yleisölle.

Kaurismäen elokuva toimi myös reaaliolittisessa mielessä ympäristöaktiivisella tasolla Amazonia-keräyksen merkeissä. Projektilla tuettiin Rondonia-alueen intiaanikansojen terveydenhoito-ohjelmaa, jolla oli tarkoitus vastustaa ulkopuolisten ihmisten sademetsiin tuomia tauteja. Projektilla järjestettiin yhteistyössä Maailman Luontosäätiön ja Suomen luonnonsuojeluliiton kanssa, jolloin jokaisesta myydystä lipusta tillettiin kaksi markkaa keräykseen (Toiviainen, 2002, 545). *Amazonin* ekoaktiivismin hyväksyntä konkretisoitui viimein Mika Kaurismäen voittaessa Osuuspankkiryhmän Suomen ensimmäisen Ympäristö-Finlandia palkinnon. Palkinto myönnettiin Kaurismäelle, koska "hän on tavallisuudesta poikkeavin keinoin tuonut vakavan ympäristöongelman suuren yleisön tietoisuuteen. Elokuva voi vaikuttaa uudella tavalla ja saavuttaa uusia kohderyhmiä, joita tieteellinen dokumentointi ei mahdollisesti puhuttele. Kaurismäki on tuoreella tavalla korostanut ympäristöongelmien yhtenäisyyttä ja maailmanlaajuisuutta luonnetta" (Finlandia-lauselma).

Vaikka lausunnossa tietenkin käsitellään *Amazonin* ekologista sanomaa, siinä kuitenkin painotetaan elokuvan populaaria potentiaalia, joka itse elokuvassa toteutuu kuvallisen komedien ja lineaarisen juonen välityksellä. Ywe Jalander korosti myös katsojan samaistumismahdollisuutta todeten, että elokuva tekee "eläväksi tosiasioita jotka hyvin tiedämme, mutta jotka eivät tarpeeksi vaikuta toimintaamme" (Jalander, 1990). *Amazon* siis esittää samaistumiskohteen katsojille, jotka eivät välttämättä ole ajatelleet ekologisia asioita vakavasti – tässä yhteydessä on myös syytä muistaa, etteivät ympäristökysymykset olleet vielä 1990-luvun alussa niin suurena maailmanlaajuisena huolenaiheena kuin nykypäivänä. Toisaalta, tällainen populismi voidaan nähdä aikaisemmin mainitsemassani reduktiivisessa mielessä, jolloin monimutkaisia asioita yksinkertaistetaan kaupallisuuden nimessä. Tämä vastakkainasettelu herättää keskeisen kysymyksen tuottavimman ekologisen elokuvallisen kannanoton luonteesta – onko kannattavampaa tehdä suuren yleisöön purevaa, mutta yksinkertaistettua tuotantoa, vai tulisiko pysyä pienimuotoisen, mutta läpikohtaisesti akateemisen ilmaisen piirissä?

Tätä kysymystä käsitellään tarkemmin Kaurismäen *Tigero*-elokuvan yhteydessä, mutta Finlandia-palkintolauseelman loppuosa, jossa siirrytään käsittelemään *Amazonin* ja Kaurismäen ekokriittisiin maailmanlaajuisuutta luonnetta, luo lisää valoa ekokriittisyyden ja populaarielokuvan monimutkaiseen vuorovaikutussuhteeseen. Elokuvan päähenkilöiden teot antavat kuvan maailmanlaajuisen ympäristöön vaikuttavan toiminnan kahdesta pääsuuntauksesta. Yhdessä mielessä kosmopoliittinen käsitys ekologisuudesta, josta esimerkkinä voi toimia Karin ailahteleva ympäristöheräneisyys, voidaan tulkita globaaliksi ekologiseksi toiminnaksi ilman sitoutumista kansallisiin rajoihin, mistä näkökulmasta esimerkiksi Greenpeace toimii. Mutta toisaalta maailmanlaajuisuus voi myös tarkoittaa ekologisen toiminnan saavutuksia mitätöivää individualistista tai neo-liberalistista kapitalismia, johon Kari elokuvan lopussa alistuu.

Amazonin voidaan tulkita käsittelevän kummankin tyylistä globaalia toimintaa, mutta näitä käsitellessään se päätyy väistämättä kritisoimaan ylikansallista kapitalismia ja painottamaan yksilöllistä vastuuta globaalissa mittakaavassa. Kaurismäki itse totesi elokuvastaan: "Näkökulmani on ekologinen ja humaani. Kanta-aottavaa elokuvaa ei kuitenkaan voi tehdä hampaattoman tasapuolisesti" (Kaurismäki artikkelissa Väänänen, 1991). *Amazon*, ainakin Kaurismäen mielestä, on esimerkki kanta-aottavasta, poliittisesta ekologisesta elokuvasta, joka esittää kuvan neo-liberalistisen kapitalismin riistotuhoista sekä ihmismielen heikkoudesta. Koska *Amazon* on siis monessa mielessä anti-kapitalistinen ekokriittinen teos, jopa sen kuvallinen näyttävyys voidaan tulkita itseironiseksi kritiikiksi. Tällöin sen kohteena toimivat populaarielokuvaalta vaadittavat monimutkaisten kulttuurimerkitysten kaupalliset paketoinnit helposti sulatettaviksi yksinkertaistuksiksi – mikä on usein väistämätön realiteetti suuren budjetin elokuvatuotannossa. Kaurismäen *Amazon* on siis monimutkainen ja jopa paradoksaalinen elokuva. Se korostaa globaalien ympäristötoiminnan tärkeyttä ja toimii yhtä aikaa esimerkkinä ideologisen puhtauden vaikeudesta sekä yksilöllisellä että populaarielokuvan tasolla 1990-luvun taitteessa, jolloin ekokriittiset ongelmat eivät olleet vielä sellainen maailmanlaajuisen huomion kohde kuin ne nykypäivänä ovat.

Tigero ja ääni paikallisasukkaille

Amazonin populaarielokuvan pyörteissä ilmaistu ekologinen kritiikki keskittyi siis kritisoimaan länsimaisten ihmisten riistoidologiaa ja tämän aiheuttamaa ympäristötuhoa vertauskuvallisen yksilöllisen tarinan välityksellä. Kaurismäen seuraava Brasilian viidakkoihin sijoittuva elokuva *Tigero – the Film that was never Made* valmistui 1994. Elokuva kertoo veteraaniohjaaja Sam Fullerin matkasta Karaja-intiaanien kylään, missä hän oli noin 40 vuotta sitten filmannut otoksia suunnittelemaansa John Wayne-viidakkoseikkailuun nimeltä *Tigero*. Kultti-ohjaaja Jim Jarmusch tulee Fullerin seuraksi retkelle. Fullerin, Jarmuschin ja Kaurismäen kolmikko luo mielenkiintoisen monitasoisen kulttuurikentän, jossa yhdistyvät alkuperäisen *Tigeron* Hollywood-status, Fullerin ja Jarmuschin art-house -assosiaatiot, ja Kaurismäen kosmopoliittinen dokumentaariperspektiivi

joka tasapainottelee länsimaisen kolmikön ja paikallisten intiaaniheimojen kulttuurien välillä.

Vaikka *Tigreron* lähtöasetelmana on *Amazonin* tapaan länsimainen perspektiivi, merkittävä osa siitä on keskitetty Karaja-heimon jäsenten ja elämäntavan kuvaukseen. Se myös antaa heille äänen tekstitettyjen haastattelujen välityksellä. Tätä ei huomattavasti tapahtunut *Amazonissa*, mikä tukee Karin kapeamielistä perspektiiviä. Onkin tärkeää, että Kaurismäen *Tigero* on pienen budjetin dokumentti, mikä mahdollistaa vapaamman kriittisen suhtautumisen paikalliskulttuurien ja globaalin ylikansallisuuden epätasapainoiseen valtasuhteeseen ja vaikutusvaltaan. Toisaalta on muistettava, että tällaisia elokuvia harvoin nähdään yhtä laajassa levityksessä kuin *Amazonin* tyylistä populaarielokuvaa.

Tigero esittelee ekologisen kantansa elokuvan alkumetreillä Fullerin kertoessa Amazon-joen luonteesta, jota edes länsimaiset kehitysvoimat eivät ole voineet muuttaa. Elokuva vertaa Fullerin vuonna 1955 kuvaamaa aineistoa nykyajan muutoksiin ja esittää katsojille iskevän kuvan länsimaisen teollistumisen ja modernisaation vaikutuksista paikallisheimoihin. Vastakkainasettelusta paikallisen kulttuurin ja länsimaisen modernisaation välillä tulee yksi elokuvan pääteemoista. Fullerin kertomukset luonnon asemasta intiaanien jumalana ja heidän elämänsä ja luonnon yhteen kietoutuneisuuden seuraus jatkavat tematiikkaa. Fullerin näkökanta avaa tien vieraaseen maailmaan, mutta *Tigero* ei liikaa yksinkertaista paikallisten heimojen elämää Fullerin tarinaksi, vaan antaa Karaja-heimon omien kokemusten kertoa heidän historiastaan.

Tigreron vaikuttavin osuus ekologisessa mielessä sijaitseekin paikalliskulttuurien kunnioituksessa. Heimon jäsenten haastattelut kertovat Karaja-kulttuurin välittyvän suullisesti. Elokuvan alleviivaa, miten tämä yksi paikalliskulttuurin kulmakivistä eroaa länsimaistyylisestä koulutusjärjestelmästä. Pian paljastuu, että viranomaiset ovat vähitellen yrittäneet asettaa tällaista järjestelmää. Heimolaiset kertovat, miten valkoiset kolonialistit yrittivät tehdä heistä orjia ja miten Brasilian republikaaninen hallitus yritti muuttaa heimokulttuurin omanlaisekseen länsimaiseksi kulttuuriksi koneistamalla kylää ja jopa rakentamalla hotellin kylän alueelle.

Nämä modernisaation ja ulkopuolisen aggression esimerkit ovat rappeutuneet Kaurismäen saapuessa paikan päälle. Heimopäällikön kertomuksista ilmenee, että kyseessä on heimon suorittama kriittis-realistinen neuvottelu modernisaation tuomien muutoksien ja heidän paikalliskulttuurinsa välillä. Asteittainen muuttuminen on lähes välttämätöntä, mutta heimon jäsenet ovat itse pyrkineet asettamaan olosuhteet ja mittakaavat, joiden puitteissa muutos tapahtuu. Käytännössä Karajat ovat omaksuneet heille sopivia elementtejä länsimaisesta kulttuurista ja soveltaneet niitä ympäristökontekstiinsa. Esimerkiksi he puhuvat sekä portugalia että omaa kieltään ja kalastavat elannokseen sekä ostavat saaduilla varoilla länsimaisen kulttuurin tuotteita, kuten televisiota ja viljelytyökaluja. He asuvat länsimaisen tyyllisissä taloissa, pitäen kuitenkin kiinni omasta kulttuuriperinnöstään sisustamalla talojen edustat ja sisustat vastaamaan enemmän omaa perinteistä kulttuuriaan.

Karajoiden kylä on hyvä esimerkki tasapainoisesta neuvottelusta, jossa ihmiset ja luonto eivät elä riistosuhteessa, sillä Karajat eivät tarvitse ulkopuolisia eivätkä rahan tuomia houkutusia. Karajat ottavat luonnosta vain mitä tarvitsevat – luonto pohjustaa sekä heidän identiteettejään ja elintapojaan, toisin kuin länsimaisessa kapitalistisessa maailmassa. Uhkakuvaksi kuitenkin muodostuu ihmiskunnan ainainen kiertokulku – teollinen ja taloudellinen kehitys vievät lopulta tilanteeseen, joka vaikeuttaa harmonian säilyttämistä. Kehitys ja sivilisaatio rakentavat väistämättä tilanteen, jossa ihmisyyden ja luonnon harmonia muuttuu tai jopa murtuu. Mutta vielä elokuvan tuotantohetkellä luonnon asema kunnioituksen kohteena säilyy. Elokuva päättyykin Fullerin sanoihin – "nyt minun on mentävä takaisin sivistymättömään maailmaan". Kommentti asettaa paikallisen heimo-elämän ihanteeksi – sivistys on harmoniaa luonnon ja ihmiskunnan välillä.

Amazon ja Tigero ekokritiikkiä

Mika Kaurismäen 1990-luvun alkupuolella tuottamat ekokriittiset elokuvat, *Amazon* ja *Tigero*, luovat monipuolisen kuvan Amazonin sademetsien, paikallisheimojen, kapitalististen riistoideologioiden ja länsimaisten kulttuurivaikutusten epätasaisesta suhteesta. Elokuvien kriittis-realistinen perspektiivi pyrkii tutkimaan ihmiskunnan luontokäytön järjellisyttä ja esittämään mahdollisia tasapainoisempia suhtautumisia, jotka eivät painottaisi ihmiskunnan ylemmyyssuhdetta luontoon vaan ymmärtäisivät ihmisen ja luonnon suhteen vuorovaikutteisemmasta perspektiivistä.

Kaurismäen kosmopoliittisten elokuvien periaatteiden mukaisesti luonnosta tulee jotain, joka on kaikille yhteistä. Elokuvat eivät enää siis kuvaa maata, joka kuuluu poliittisesti rajatulle yhteisölle vaan luonto käsitetään asiaksi, jonka turvallisuudesta ja jatkuvuudesta riippuu myös ihmiskunnan tulevaisuus. Tällöin elokuvien ekokriittisyys kohdistuu yhä enemmän siihen, miten ihmiskunta – ja etenkin globaali kapitalismi – riistävät luontoa. Kapitalististen ideologioiden mukaisesti luonto toimisi vain resurssina ihmiskunnalle, mutta Kaurismäen elokuvien kriittis-realistinen perspektiivi pyrkii paljastamaan tällaisten käsitysten yksinkertaistavan kuvan ihmiskunnan ja luonnon suhteesta. Luontoa ei enää käsitetä ihmiskunnan omaisuutena, vaan sillä on laajempi ihmiskunnan ylittävä merkitys.

Tigero antaa vastapainoisen kuvan *Amazonin* kriittiseen suhtautumiseen individualistisen kapitalismin tuho vaikutuksista. Se näyttää, ettei länsimaisia vaikutteita vain oteta kyselemättä vastaan paikalliselta tasolta vaan näiden omaksuminen paikalliskulttuuriin on aina moninaisen



Ohjaaja Sam Fuller Kaurismäen silmin.

neuvottelun kohde. Toisaalta se osoittaa, että modernisaatio on väistämätön prosessi, jota voidaan vastustaa menestyksekkäästi, mutta usein vain väliaikaisesti. Vaikka *Tigreron* lopetus luo idyllisen kuvan Karaja-intiaanien kylän luonnonläheisyydestä, sen painottama jatkuvan muutoksen kuvaus herättää nostalgisen kaipuun nykynäkökulmasta saavuttamattomaan utopistiseen idylliin. *Amazonin* ja *Tigreron* välityksellä paljastuu kriittinen yhteiskuva, joka osoittaa paikalliskulttuurien ja luonnon uhanalaisuuden, etenkin jos yksilöllisellä tasolla antaudutaan individualistiseen tyytyväisyyden tunteeseen, joka antaa neo-liberalistisen kapitalismin toimia holtittomalla tasolla.



Jim Jarmusch tutustuu paikallisiin tapoihin Tigrerossa.

Pietari Kääpä

WiderScreen.fi 1/2007

Lähteet

Lehtiaineisto

Apunen, Matti (1990) On lautalla pieni traktori, *Aamulehti*, 15/12/1990.

Ball, Edward (1992) *Amazon*, *Village Voice*, 3/1992.

Jalander, Ywe (1991) Surullinen seikkailu sademetsissä, *Suomen Kuvalehti*, 04/01/1991.

Järventie, Teemu (1990) Juureton seikkailija, *Aamulehti*, 10/06/1990.

Lumirae, Pertti (1991) Kaurismäki palkittiin sademetsäelokuvastaan, *Demari*, 22/05/1991.

Makkonen, Veli-Pekka (1990) Amazonin pimeyden sydän, *Tiedonantaja*, 21/12/1990.

Maskula, Tapani (1990) Harhailua sademetsissä, *Turun Sanomat*, 15/12/1990.

Nikulainen, Kalevi (1989) Mika Kaurismäki lähtee Amazonin viidakkoon, *Apu*, 17/02/1989.

Peltonen, Jarkko (1992) Kadonneen juonen metsästäjät, *Kulttuurivihkot*, 6/1992.

Peltonen, Osmo (1990) Matka sademetsän sydämeen, *Viikkolehti*, 15/12/1990.

Siltala, Mika (1990) Kaurismäki perhematkalla maailman keuhkoissa, *Uusi Suomi*, 15/12/1990.

Sinisalo, Kati (1990) *Amazon* on suursijoittajan avaus viihdeteollisuuteen, *Uusi Suomi*, 14/12/1990

Toiviainen, Sakari (1990) Aika lyö Amazonilla, *Ilta-Sanomat*, 14/12/1990.

Uusitalo, Kari (1991) Valkoisen miehen odysseia, *Hyvinkään Sanomat*, 12/03/1991.

Kirjallisuus

Ingram, David (2000) *Green Screen: Environmentalism and Hollywood Cinema*, Exeter: University of Exeter Press.

Soper, Kate (1996) *Nature/nature*. Teoksessa Robertson, George, Mash, Melinda, Tickner, Lisa, Bird, Jon, Curtis, Barry and Putnam, Tim (ed.) *FutureNatural: Nature, Science, Culture*, London: Routledge.

Toiviainen, Sakari (ed.) (2002) *Suomen Kansallisfilmografia 10*, Helsinki: Edita.

Ylänen, Helena (2002) Syntynyt Orimattilassa, Puoliksi Brasilialainen. Teoksessa Sakari Toiviainen (ed.) *Suomen Kansallisfilmografia 10*. Helsinki: Edita, 547-551.

© WiderScreen.fi 3.7.2007