

**Maria Gallen-Kallela**  
**On mothers and daughters**

## Tiivistelmä

Opinnäytetyöni on 21 minuuttinen lyhyt dokumenttielokuva nimeltään On mothers and daughters. Se kertoo Suomessa asuvan senegalilaisen naisen yrityksestä saada kotimaahansa jäänyt tytär luokseen. Elokuva sijoittuu Suomeen ja Senegaliin peilaten näitä kahta kulttuuria toisiinsa, kertoen Naboun perheen kolmen sukupolven naisista, heidän pyrkimyksistään, pettymyksistään, ristiriidoistaan ja onnistumisistaan.

Opinnäytetyöni kirjallisessa osassa kerron kuinka teos syntyi ja yritän asettaa teokseni dokumenttielokuvan kontekstiin. Pohdin myös toiseutta ja jälkikolonialismia, sekä representaatiota ja sen sosiaalisia ja kulttuurisia vaikutuksia. Puran tekemäni dokumenttielokuvan lähtökohtia, sekä syitä siihen miksi, neljä vuotta valokuvausta opiskelleena, päädyin käyttämään elokuvaa metodina kyseiseen työhön.

## Abstract

My thesis is a short documentary film called On mothers and daughters. It tells the story of a Senegalese woman trying to reunite her daughter to her new family in Finland. It is filmed both in Senegal and Finland juxtaposing the two cultures, and depicts the lives of the three generations of women of Nabou's family: their aspirations, disappointments, contradictions and successes.

In my written thesis I recount my working progress and try to contextualize the piece in the field of documentary film. I will contemplate concepts such as Alterity and Post-colonialism, and the social and cultural impacts of Representation. I will also discuss the motivation for the piece and why, having spent four years studying photography, I decided to use film as my method.

## SISÄLLYSLUETTELO

1. Johdanto	5
2. Naboun tarina	6
2.1 Ensikohtaaminen	6
2.2 Nabou Suomessa	7
2.3 Perheenyhdistämisprosessi	8
2.4 Tapahtumat teokseksi	9
2.5 Nabou dokumenttielokuvan synopsis	10
3. Välineenä dokumenttielokuva	12
3.1 Dokumenttielokuva valokuvan sijasta	12
3.2 Mistä ääniraita	16
3.3 Koostaminen	17
3.4 Genre	18
4. Teoria: representaatio, jälkikolonialismi ja toiseus	19
4.1 Representaatio ja jälkikolonialismi	19
4.2 Toiseus	21
5. Yhteenveto	23
Lähteet	25

## 1. JOHDANTO

Opinnäytetyöni on lyhyt dokumenttielokuva nimeltä Nabou. Se kertoo Suomessa asuvan senegalilaisen naisen yrityksestä saada kotimaahansa jäänyt tytär luokseen. Tässä opinnäytteeni kirjallisessa osassa kerron aluksi kuinka olen päätenyt tuntemaan elokuvassani esiintyvät henkilöt ja mikä oma suhteeni heihin on. Pohjustan hieman yleisesti senegalilaista kulttuuria, mutta painotan että kulttuurin tutkimukseni on subjektiivista; havainnoimani asiat saattavat ulottua myös muihin ihmisiin, mutta ensisijaisesti kerron Naboun todellisuudesta kuten olen sen ymmärtänyt ystävyystemme aikana.

Kirjoitan lukijalle auki elokuvan synopsiksen sekä teknisen toteuttamisen ongelmakohdat ja ratkaisut. Kerron miksi olen valinnut metodikseni elokuvan valokuvan sijaan ja pohdin representaatiota, jälkikolonialismin valtarakenteita ja toiseutta.

Pyrin avaamaan rehellisesti työni lähtökohdat ja vaiheet ja lopussa pohdin miksi tämä työ on minulle niin henkilökohtainen ja mitä se merkitsee.

## 2. NABOUN TARINA

### 2.1 Ensikohtaaminen

Matkustaessani Senegalissa 2008-2009 opiskelin paikallista tanssia Nabou Sarrin johdolla. Pidän hänestä; hän oli katu-uskottava, ronski ja määrätietoinen kaupunkilainen tanssija. Sattumalta olimme syntyneet vain neljän päivän päässä toisistamme. Olimme eläneet tasan yhtä kauan, mutta kuinka eri tavoin. Silloin en vielä osannut arvata kuinka jo välittömässä tulevaisuudessa kohtalomme kietoutuisivat toisiinsa yli kulttuurien rajojen.

Senegal on länsiafrikkalainen valtio Atlantin valtameren rannalla, päiväntasaajan pohjoispuolella. Uskonto on laajalti Islam, tosin aiemmin vallinneiden luonnonuskontojen edelleen riemastuttavasti värittämänä. Itsenäisyyden aikana vuodesta 1960 eteenpäin kulttuuri Senegalissa on saanut kehittyä rauhassa sillä maa on toisin kuin useat muut sotien runtelemat Afrikan valtiot, onnistunut pysymään koossa rauhanomaisesti. Senegal tunnetaan muun muassa vieraanvaraisuudestaan nimeltä ”la teranga”, joka merkitsee sitä että kuka tahansa voi liittyä ruokailemaan; kenenkään ei tarvitse nähdä nälkää – kansa auttaa toistaan selviämässä ja ulottaa kohtelun muukalaisiinakin. Mbalax-musiikki ja perinteiset Sabar-rytmit ovat kuuluisia virtuoosimaisuudestaan maailmanlaajuisesti. Jokapäiväisessä elämässä Dakarin värikylläisessä katukuvassa ulkomuodon näyttävyyttä ja eleganssia pidetään tärkeänä ja miehet ja naiset käyttäytyvät kuninkaallisesti mittatilausvaatteissaan.

Dakarin Médinassa tutustuin Naboun perheeseen; hän, hänen äitinsä, 9-vuotias tyttärensä ja serkku jakoivat yhden huoneen ja sängyn, ja sisäpihan ympärille rakennetuissa muissa huoneissa asuivat sukulaiset laajasta perheestä. Päivässä syötiin yksi yhteinen ateria jonka valmisti aina suvun nuorin nainen, tässä tapauksessa Naboun serkku Ndey-ethion. Hän käytti aterian valmistamiseen suuren osan päivästä.

Senegalilaisilla ei ole valtion tukiverkostoa ja lapsilta odotetaan osallistumista elatukseen niin aikaisessa vaiheessa kuin mahdollista. Vanhempien tukeminen näyttäytyi minulle kyseenalaistamattomana doktriinina; se tuntui olevan jokaisen senegalilaisen ystäväni autuaaksi tekevä päämäärä. Kun puhuimme Naboun kanssa siitä mitä haluamme elämältä, myös hän sanoi ettei hänen tarvitse tehdä kuin kahta asiaa; auttaa (rahallisesti) vanhempiaan ja rukoilla Allahia. Käsitin, että eronneiden vanhempiensa ainoana aikuisena lapsena paine vanhempien elättämisestä oli kohdistunut yksinään häneen.

### 2.2. Nabou Suomessa

Suomalaisen turistimiehen tavattuaan Nabou toivoi pääsevänsä rahakkaaseen Eurooppaan, ja siellä maahan jossa voisi tienata. Hän muutti miehen vaimoksi Suomeen, ja ajatteli sen automaattisesti merkitsevän mahdollisuutta täyttää hänen taakse jääneen perheensä odotukset taloudellisesta ylläpidosta.

Päästessään lähtemään kotimaastaan Nabou oli ihailtu ja kadehdittu. Vaikutti siltä, että kuka tahansa paikallisista ihmisistä tekisi mitä hyvänsä saadakseen samanlaisen mahdollisuuden. Kuten myöhemmin selvisi, Naboukin teki ison ratkaisun; hän jätti jälkeensä 9-vuotiaan tyttärensä vakuuttuneena siitä, että se olisi pieni uhraus paremman ja vakaamman länsimaisen elämän edessä. Suunnitelma oli, että tytär tulisi äidin luokse kun elämä –ja tulot– vakiintuisivat.

Ongelmaksi muodostui todellisuus; Suomi ei ollut lähelläkään sitä länsimaalaista maidon ja hunajan maata, jonka Nabou oli kuvitellut. Ihmisillä ei ollut suuria kiiltäviä autoja eikä uima-altaita takapihoillaan; talot olivatkin vaatimattomia ja suurimman osan vuodesta hienot vaatteet joutui peittämään palttoilla. Naboun näkyvä toiseus, muukalaisuus, ja hänen lukutaidottomuutensa marginalisoivat hänet perusteellisesti suomalaisessa yhteiskunnassa. Hän oli jokapäiväisessä elämässään haavoittuvassa asemassa ja riippuvainen muista. Ensimmäisten Suomessa vietettyjen kuukausiensa aikana hänelle ehdotettiin muun muassa huumemuuliksi tai pornoelokuvanäyttelijäksi ryhtymistä.

Puheen lisäksi tanssin kieli, jolla hän kommunikoi kotimaassaan, puuttui Suomesta täysin tai tapahtui tiloissa joihin hänellä ei ollut asiaa. Työpaikkoja oli mahdollon hakea ja saada, ja viranomaiset, jotka lähettivät täytettäväksi papereita eivät näyttäneet ymmärtävän mitä lukutaidottomuus todella merkitsee. Yksikään sana ei merkitse mitään, ei vaikka paperilla olisi niitä vain muutama. Nabou ei myöskään itse osannut mieltää itseään lukutaidottomaksi, joten sen havaitseminen oli ulkopuolisille vaikeaa. Jos ihmisen ei ole koskaan lukenut kirjainmerkkiäkään, niin miten hän voisi kuvitella niitä merkityksiä joista jää paitsi?

Naboun avioliitto suomalaisen miehen kanssa ei kestänyt –he eivät jakaneet yhteistä kieltä, kulttuuria tai uskontoa, ja miehen laiskanpulskea elämäntyyli häiritsi Nabouta; hän oli tullut tekemään töitä eikä oleilemaan. Takaisinpaluu kotimaahan ei ollut Naboulle vaihtoehto niin onnettomaksi kuin hän itsensä välillä tunsikin. Hän erosi miehensä vaikkei olisikaan raskaana ja muutti Helsinkiin tavoitellakseen unelmaansa itsenäisestä toimeentulosta.

Ajan kanssa englannin kieli alkoi hitaasti luonnistua Naboulta ja turvakodin ja muiden sosiaalipalveluiden kautta hän sai oman asunnon pienen poikansa kanssa. Hän alkoi oppia puhuttua suomenkieltä työpaikassaan lastentarhassa, ja jossakin vaiheessa välit hänen poikansa toisessa kaupungissa asuvaan isäänkin parantuivat. Naboulla ei ollut koskaan ylimääräistä rahaa, mutta hän lähetti kuitenkin säännöllisesti suuren osan tuloistaan Senegaliin äidilleen.

Naboun elämä stabilisoitui ja tuli aika viimeistellä Senegaliin odottamaan jääneen tyttären yhdistäminen perheeseen. Nabou ja Arame-tytär eivät olleet silloin tavanneet toisiaan viiteen vuoteen.

## 2.3 Perheenyhdistämisprosessi

Toimin Naboun avustajana perheenyhdistämisprosessin eteenpäin viemisessä. Törmäillessämme yhteiskunnan sääntöihin ja kiristyvään maahanmuuttopolitiikkaan, ennen itseltään selvältä tuntunut lapsen oikeus perheeseensä osoittautui todella hankalaksi saavuttaa.

Yksikään viranomainen jonka kanssa keskustelimme ei kiistänyt lapsen välitöntä oikeutta elää äitinsä kanssa, mutta kukaan ei ottanut varsinaisesti kantaa laillisten vaatimusten tuomiin valtaviin haasteisiin. Vaatimukset sisälsivät dokumenttien laillistamisen kansainvälisesti, kaavakkeiden täyttämisen ja lapsen haastattelun Nigeriassa.

Nabou vaikutti olevan eriarvoisessa asemassa, koska ei kuulunut suomalaisen yhteiskunnan ns. normiin sillä häneltä puuttui tietyn tason vuorovaikutustaidot. Naboun luku- ja kirjoitustaidottomuuden vuoksi kirjallinen kommunikointi virkavallan kanssa oli mahdotonta, ja suullisesti, kasvokkain ja varsinkin puhelimesta, oli vastassa vakava kielimuuri. Nabou piti virkavallan päätöksiä mielivaltaisina ja sattumanvaraisina. Uskon tähän olevan osittain synnä hänen kokemuksensa virkavallan mielivaltaisesta valankäytöstä Senegalissa ja osittain hänen tietämättömyytensä oikeuksistaan Suomessa. Hän ei ymmärtänyt saamiensa päätösten perusteluja ja päätöksen ollessa positiivinen, hän koki itsensä onnekaaksi. Nabou ei osannut kysyä oikeita kysymyksiä ja jäi siten usein vaille ratkaisevia vastauksia.

Prosessin kestäessä mieleeni tuli, että ihmisarvolle on länsimaisessa yhteiskunnassamme asetettu vähimmäisvaatimus, jolloin se, että on olemassa oleva, hengittävä ja tunteva ihminen, ei riitä. Rakenteellisesti epänormi = epävalidi. Ymmärsin yhtäkkiä kuinka sokaistuneita olemme omille etuoikeuksillemme ja kuinka jääripäisesti halumme uskoa vallassa olevien aatteiden ja rakenteiden absoluuttiseen luonnollisuuteen.

Lain asettamat vaatimukset perheenyhdistämiseksi oli ajateltu kohtuullisiksi ihmisryhmälle, jolla ei luultavasti olisi koskaan tarvetta prosessiin. Kun huomautin asiasta, minua kehoitettiin viemään asia eduskunnan oikeusasiamiehelle tai vähemmistövaltuutetulle.

Suurimman ongelman meille tuotti vaatimus hakijan viranomaishaastattelusta ja biometristen tunnisteiden antamisesta ennen hakumaahan, Suomeen, saapumista. Tässä tapauksessa 13 –vuotiaan Aramen olisi pitänyt matkustaa Dakarista Afrikan halki Nigeriaan, Suomen Abujan lähetystöön, mukanaan omakustanteinen tulkki ja saattaja. Pyysimme harkintaa vaatimuksissa vedoten ala-ikäisen lapsen haavoittuvuuteen ja järjestelyjen kalleuteen, epävarmuuteen ja hankaluuteen. Pyyntöimme evättiin. Lisäksi ilmoitettiin, että päätös tehtäisiin piakkoin ja ilman haastattelua se olisi kategorisesti negatiivinen.

## 2.4. Tapahtumat teokseksi

Silloin otin yhteyttä maahanmuuttovirastoon ja pyysin selvitystä umpikujaan ajautuneesta prosessista esiintyen toimittajana. Pyysin johtavaa viranomaista pohtimaan esittämäni tilannetta ja vastaamaan siihen omakohtaisesti ja (muka) julkisesti. Silloin saimmekin yhtäkkiä erikoisluvan asioida huomattavasti paremmin saavutettavissa olevassa Rabatin konsulaatissa Marokossa, jossa puhutaan siirtomaamenneisyyteen liittyen laajasti ranskaa - kuten Senegalissakin. Tämä oli minulle käänteentekevä hetki; ymmärsin omakohtaisesti journalistin voiman julkishallinnon epäkohtia paljastavana tarkkailijana. Aloin kehitellä ajatusta julkistaa kokemuksemme. Tässä vaiheessa aloin dokumentoida prosessia.

Järjestimme pikaisesti hyväntekeväisyystapahtuman Ravintolapäivänä ja keräsimme rahaa Aramen lentolippuihin ja muihin kuluihin. Otimme yhteyttä Casablancassa asuviin senegalilaisiin ystäviimme saadaksemme yöpaikan ja wolof-ranska tulkin tukemaan Aramea haastattelussa. Sovimme vaaditut viranomaistapaamiset, ostimme lennot ja lähdimme toteuttamaan perheenyhdistämisprosessin viimeistä etappia.

Alkuperäinen ideani oli luoda työ joka kritisoisi yhteiskunnan kaksinaismoralismia ja lainsäädännön ristiriitaisuuksia. Kuvasin studiossa valokuviksi Aramen dokumentteja ajatuksena rinnastaa hänen senegalilainen, repaleiselle paperille käsinkirjoitettu syntymätodistuksensa maahanmuuttoviraston virallisiin kirjeisiin joissa vaadittiin laillistettuja, päteviä dokumentteja identiteetin vahvistamiseksi.

Matkajärjestelyjen hoiduttua ja matkan lähestyessä turhautumiseni kuitenkin hälveni ja ajatus paljastavasta dokumenttiprojektista alkoi tuntua melodramaattiselta. Matkalla kuvasinkin jo videokuvaa. Kamera kävi kun tapasin Aramen Casablancassa ja kun hoidimme vaadittuja viranomaisasioita Rabatissa. Matkustimme takaisin Senegaliin, jossa odotimme Nabouta saapuvaksi ja jossa samalla tutkin liikkuvan kuvan kautta Aramen perheen elämää. Silloin ymmärsin, tekeväni valokuvadokumentin sijaan dokumenttielokuvaa, ja haluavani kertoa tarinaa jostain muusta kuin yhteiskuntajärjestelmän puitteista.

## 2.5. Nabou- on mothers and daughters -dokumenttielokuvan synopsis

Seuraavaksi tiivistän Naboun tarinan synopsisiksi jonka pohjalta lähdin rakentamaan dokumenttielokuvaa.

Senegalilaisen Naboun täytyy elättää vanhempansa. Samalla hän haaveilee kuvittelemastaan vauraasta länsimaisesta elämästä; uima-altaista ja limusiineista. Hän muuttaa Suomeen sattumien ja oman yritteliäisyytensä ansiosta. Taakseen Nabou jättää tyttärensä Aramen. Nabou huomaa ettei elämä Suomessa ole ruusuista, lähinnä vain rääntäistä. Täytyy taistella eteenpäin; kotiin ei ole palaamista Eurooppaan muuton jälkeen muuten kuin maitojunalla. Hän eroaa suomalaisesta miehestään, saa lapsen, sätkee virastoviidakossa ja tekee satunnaisia töitä ilman vakinaistamis- tai etenemismahdollisuuksia. Kaikki rahansa hän lähettää kotiin Dakariin, riippumatta oikeastaan siitä onko hänellä siihen varaa vai ei. Kun elämäntilanne lopulta sallii ja tyttären perheeseen yhdistämisprosessi on edennyt riittävän pitkälle, Nabou matkustaa Dakariin hakemaan Aramean Suomeen. Hän ei ole käynyt kotimaassaan viiteen vuoteen.

Dakarin Médinassa elämä rullaa eteenpäin totutulla tavalla. Médinassa asuu Naboun äiti Collé ja tytär Arame ja muu laajasti käsitetty perhe. Nabouta odotetaan kuumeisesti.

Nabou saapuu Dakariin viiden jättimäisen laukkunsa, luomivärinsä ja hiuslisäkkeidensä kanssa. Hän esiintyy menestyneenä maailmannaisena. Kaikki haluavat hänestä ja häneltä palasen. Hän ajlee takseilla ja käyttää näennäisen huolettomasti rahaa. Häneen kohdistuu paine auttaa rahallisesti koko laajaa sukuaan.

Kuin isku vasten kasvoja hänelle selviää että äiti, Collé, on käyttänyt suurimman osan hänelle lähettämistään rahoista pelaten kasinoilla, ja heidän välinsä tulehtuvat. Na-



bou matkakassa on loppuun kuihtunut. Hän kokee olevansa ihmeellisessä, absurdissa välitilassa; hän ei koe olevansa enää senegalilainen eikä myöskään suomalainen. Kukaan ympärillä ei ymmärrä hänen ennen kokematon identiteettikriisiään.

Arame saakin kielteisen viisumipäätöksen. Nabou itkee viikon ja lähentyy äitinsä kanssa uudestaan; he selvittävät välinsä ja Collé-äiti lupaa lopettavansa pelaamisen. Nabou itkee tyttärensä kohtaloa, mutta myöhemmin selviää että päätös jonka maahanmuuttovirasto on lähettänyt Naboun Suomen osoitteeseen on hänen huonosti suomea puhuvan ystävänsä tulkitsema: ratkaiseva sana myönnetty oli muuttunut rikkinaisessä puhelimesta myöhästyneeksi. Viisumipäätös onkin positiivinen, mutta itse lupakortti odottaa virastossa Nigeriassa. Lähetystö toimittaa sen pyynnöstä Dakariin, mutta ei riittävän ajoissa tyttären matkan järjestämiseen samalle lennolle Suomeen äitinsä kanssa. Nabou palaa Suomeen yksin, jättäen jälleen tyttärensä odottamaan.

Elokuvan lopussa, kolme kuukautta myöhemmin paluustaan, Nabou menee tyttärtään vastaan Helsinki-Vantaan lentokentälle. Nabousta, Aramesta ja Naboun suomalaisesta pojasta tulee vihdoinkin perhe.

### 3. VÄLINEENÄ DOKUMENTTIELOKUVA

Tämän elokuvan tekeminen lähti liikkeelle ”vahingossa” ja ennen kaikkea tarinanker-  
tomisen pakosta. Teos ei ensisijaisesti pyri kommentoimaan tekovälinettä tai doku-  
mentaarisena elokuvan perinnettä, mutta käyn läpi yhtymäkohtia tässä luvussa doku-  
menttielokuviin ja genreihin. Kerron tässä osiossa myös liikkuvan kuvan tekemisen  
aiheuttamasta ensihurmoksestani, nauhoittamani materiaalin intuitiivisuudesta ja sen  
tuomista ongelmista elokuvan vielä etsiessään muotoaan. Pohdin myös visuaalisen rep-  
resentaation etiikkaa kun se kohdistuu kulttuuriin eroihin ja ristiriitaisiin rooliani olles-  
sani sekä tapahtumien aiheuttaja, ns. hyväntekijä, ja samalla materiaalin hyödyntäjä.

#### 3.1. Dokumenttielokuva valokuvan sijasta (ja miten minusta tuli ”toinen”)

Päiväkirjamerkintäni Senegalista kertovat jotakin olennaista omasta prosessistani ku-  
vaajana, tilanteen luomista monista haasteista ja oman toiseuteni kohtaamisesta.

*”Senegalissa olen valkoinen toinen. Stereotyyppien näkökulmasta varakas ja seksuaalisesti avoiminen.”*

Närkästyminen ja uupuminen itseäni kohdistuviin odotuksiin on tuttu kokemus monilta  
matkoiltani eri kulttuuriympäristöissä. Vastareaktionä saatoinkin käyttäytyä lapsellisesti.

*”Ajoittain huomaan vahvistavani käytökselläni stereotyyppiä silkasta turhautumisesta päälle lämattuun  
rooliin; saatan korostaa itsenäisyyttäni ylimielisyydellä ja päätösvaltaani omaan kehooni pittaamatta  
paikallisista pukeutumistavoista.”*

*”Kamerani vaikuttaa muuttavan yllättäen ihmisten reaktiot itseäni. Roolit tuntuvat vaihtuvan ollessani  
kamerani takana ja kaikki haluavat tulla kamerani silmän näkemäksi. Ihmiset kyselevät mitä teen ja  
pyytävät tulla kuvatuksi. Kokiessani häirintää, toivoisin uskaltavani kääntää kameran häiritsijään,  
saattaa hänet tietoisesti käyttökseen ja epämuokavaan tilanteeseen häirinnän kohteeksi itseni sijaan.”*

Toinen minut valtavirrasta erottava ja silmiinpistävä tekijä oli kamerani. Työryhmääni  
kuului yksin minä. Senegalissa, jonne olin matkustanut suoraan Aramen haastattelun-  
matkalta Marokosta, olin jatkuvasti tietoinen kamerani rahallisesta arvosta ja vaikka  
käypäsin lisätyökaluja, olin onnellinen ettei taakka ollut suurempi. Suhteessa paikallisten  
oloihin, kamerani ja sen arvo hävetti minua. Asuin paikoissa joissa ovet olivat suu-

rimmaksi osaksi auki kaikille joten kannoin tavaroita repussa mukana läpi matkan, ja  
jälleen minua hävetti epäluuloinen käytökseni.

Kuvasin elämää ympärilläni omien tuntemuksieni mukaan; monien kanssa en jakanut  
yhteistä kieltä muuten kuin tervehdysten vaihtamiseen, joten tarkoitukseni saattoi usein  
jäädä pimentoon kommunikoinnissa. Toisaalta työn sisällössä näkyi hyvällä tavalla  
kaluston ja työryhmän keveys; olen voinut kuvata pienissä, välillä pimeissä tiloissa, ja  
olen voinut olla spontaanisti läsnä herkkäluontoisissa hetkissä. Olen voinut myös viipyä  
niissä, toisin kuin on välttämätöntä valokuvan tuottamisen kannalta.

*”Keskittyessäni kuvaamaan jäävään itseni tapahtumista. Elokuva on erilaista kuin valokuva kestol-  
taan. Kun kuvaan, katson keskittyneesti ja pitkään kameran näyttöä joka katsoo kohdettani. Jäävään  
itseni inhimillisestä kontaktista. Pian kohteeni luopuvat interaktion toivosta silmiäni kanssa ja ehkä  
kohdistavat hetken sanansa kameralleni ja sitten luovuttavat. Juuri tätä luovuttamista odotan. Kun  
kohteeni kyllästyy olemassaolooni alkaa kameralle tallentua jotain mikä miellyttää minua” (Otteita  
päiväkirjastani 2013)*

Kuvatessani jäin paitsi tapahtumien kulkua ennakoivista kielellisistä vihjeistä; saatoinkin  
ainoastaan intuitioni perusteella seurata tai olla seuraamatta tilanteita tallentaen, tai  
aloittaa, kuten materiaaleista myöhemmin ikävästikin selvisi, myöhässä. Ja koska en  
ymmärtänyt tarpeeksi paikallista Wolof kieltä, jäi tallennettujen kohtausten kielellinen  
sisältö vasta myöhemmin selvittäväksi.

Samaistuin Pirjo Honkasalon kokemukseen omasta työstään: ”Olen kuvannut itse pal-  
jon Suomen ulkopuolella ja kulttuureissa, joiden kieltä en ymmärrä. Se houkuttelee  
herkistymään kasvojen ja tilanteiden lukemiseen (...) Kasvoista näkee niin paljon. On  
aika teoreettistakin että yhtäkkiä joutuu lukemaan ihmistä eikä sanoja.”(Niin&Näin,  
sivu 7, 2/2013)

Vieraassa paikassa *toisena* ollessani jouduin jatkuvasti selviämään lukuisista asioista, jot-  
ka eivät kuulu arkielämäni. Havaintokykyäni ei riittänyt samalla ottamaan vastaan ja  
ymmärtämään kaikkea ympärillä tapahtuvaa. Yksi syy valitsemani metodiin oli että  
elokuvassa toisin kuin valokuvassa, toistui ihmisten ja asioiden lisäksi elämän ääni. Sain  
kuunnella ja tutkia videolla esiintyvien ihmisten sanoja ja eleitä rauhassa vielä myö-  
hemminkin.

Valintaani tarinan elokuvallisesta kerronnasta vahvisti myös odottamaton tapahtumi-  
en kulku; Senegalissa, odottaessamme Aramen viisumipäätöstä, alkoi tarina edessäni  
kehittyä Aristoteleen Runousopin mukaisesti. Kotimaahansa suurieleisesti palannut  
mesenaatti Nabou sai yllättävän takaiskun; selvisi että hänen vuosikausia äidilleen lä-

hettämänsä vaivoin ansaitut rahat olivat hukkaan heitetyt; Collé ei ollut suunnitelmien mukaisesti kartuttanut säästöjä tulevaisuutta ajatellen, hyödyttänyt niillä perhettään tai sijoittanut varoja järkevästi. Hän oli pelannut rahat Dakarin kasinoilla. Tulisiko tarinasta komedia vai tragedia, sen päättäisi se saavuttaisiko sankari päämääränsä vai tuhoutuisiko hän sitä ennen. Sitä emme vielä tienneet Senegalissa alkukeväästä 2013.

Valokuvaaminen ideomisesta, suunnittelusta ja kuvaamisesta valmiiksi teokseksi on minulle hyvin henkilökohtainen ja sisäänpäin kääntynyt, sekä usein itseriittoinen prosessi. Valmiin sarjan editointi sisältää minulla aina merkitysten loputtomalta tuntuvaa pallottelua ja lopputulos saattaa olla arvaamaton ja hallitsematon konnotaatioiltaan. Ystäväni Aapo Huhta kutsuu valokuvan editointiprosessia mahtipontisesti luomiskertomukseksi, jossa valokuviiin, niiden sisältöihin, väreihin ja sommitteluun suhtaudutaan demokraattisesti raakamateriaalina. Sitten on kivuliaasti päästettävä irti omista totuus-käsityksistään ja hyväksyttävä kuvien keskeinen interaktio ja kyky nousta tekijän ymmärryskyvyn ja alkuperäisten tarkoitusten yläpuolelle kertomaan omaa tarinaansa. En ole ollut tässä kovin hyvä. Tässä mielenkiintoisesta henkilöstä tekemäni kuvasarja jonka katsominen, tyydyttämättömyytensä vuoksi, on samalla kauheaa ja kauhean opettavaista. Mielestäni sarjan toimimattomuus on esimerkki siitä kuinka valokuva toimii liian herkästi tirkistelynä ja itseriittoisena egotrippinä.



Gallen-Kallela, Maria. Finn Fox 2013

Elokuvaaminen viattomasta lähtökohdastani koskettavan tarinan äärellä, vaikutti hallittavammalta, ilmaisullisemmalla, reilummalla. Elokuvan enemmän tai vähemmän luonnollisesti looginen, kronologinen ja lineaarinen edistyminen tuntui luontaiselta. Kevyesti virtaava kuva tuntui raikkaalta pohdittuani koko opintojeni ajan pysähtyneen kuvan ilmaisua ja sen haasteita ja rajoitteita. Rakastuin audiovisuaalisen representaation tallennettavuuteen ja moniulotteisuuteen tarinankerronnassa.

Asuin Dakarissa Naboun vuokraamassa pikku huoneessa, mutta monta päivää saattoi mennä niin että en edes kohdannut häntä sillä hän oli haluttu ja kysytty vieras. Koska minulla oli muita paikallisia ystäviä jouduin itsekin käyttämään osan lyhyestä ajastani paikan päällä sosiaaliseen elämään. Kuvasin reilun viikon Senegalissa ennen kuin jouduin lähtemään pois. Nabou jäi vielä yli kuukaudeksi.

*”Osittain tiedän mitä haluan kuvata, kuten paikalliset Tanneber -tanssit, osittain osun vain onnekaas-ti paikalle. En saa etukäteen varoituksia tapahtumista. Ei täällä ajatella elämää ennalta määrättyinä ”eventteinä”. Saattaisi hyvin olla, että jos kuvaisin huomenna tämän päivän sijasta, koko tarina olisi aivan toisenlainen.” (Ote päiväkirjastani, 2013)*

Vaikka pidimme viisumia ja Aramen kotiin viemistä varmana, eivät asiat kuitenkaan menneet kuten oli suunniteltu; soittaessani keväällä Naboulle hänen vielä ollessaan Senegalissa, hän oli itkenyt viikon negatiivista viisumipäätöstä jonka hänelle tulkki hänen ulkomaalaistaustainen ystävänsä Suomesta. Saatuaani haltuun paperit erinäisen säätämisen jälkeen (Maahanmuuttovirasto ei suostunut kommunikoidaan kanssani suoraan ja asuin opintojen vuoksi Edinburghissa.), selvisi että viisumi olikin myönnetty, ei myöhästynyt. Oli kuitenkin liian myöhäistä saada tytär äitinsä kanssa samalle lennolle, sillä viisumi odotti noutajaansa Nigeriassa.

*”Emmehän me edes Nigeriassa asioineet viisumia varten. Viimeinen fuck you valtiolta.” (Ote päiväkirjastani, 2013)*

Kuvasin Aramen saapumisen Suomeen Helsinki-Vantaan lentokentälle kesäkuussa 2013, kolme kuukautta aiottua myöhemmin. Oli kaunis ja helteinen kesä.

*”Parempi oikeastaan, että Arame tuli nyt eikä tabella.” (Ote päiväkirjastani, 2013)*



## 3.2 Kuvaus purkissa –mistä äänet?

Suomessa pyysin dokumenttielokuvien tekijä Virpi Suutaria opinnäytetyöohjaajakseni syksyllä 2013. Hän oli aikanaan myös kouluttautunut valokuvaajaksi, mutta valmistui lopputyönään dokumenttielokuva Synti (1996) ja on työskennellyt siitä lähtien dokumenttielokuvaohjaajana. Kun pahoittelin kuvaamani materiaalin rosoisuutta ja suunnitelmattomuutta hän julisti ”millään muulla ei ole väliä kuin sisällöllä!” Tästä lähti liikkeelle elokuvan rakentaminen materiaalistani.

Kuvatessani koko materiaalin yksin, en ollut ottanut huomioon hyvälaatuisen äänen jättimäistä osuutta katsojan elokuvakokemukseen. En ollut käyttänyt ulkoista mikkiä, joka, silloisia olosuhteita ajatellen, olisi joka tapauksessa ollut kömpelö käytettäväksi paikan päällä. Ääni oli rosoista ja vaihtelevaa, ja ajoittain sietämätöntä.

Virpi kehotti minua tutustumaan Jean Rouchin töihin ja mietimme voisiko heikon äänenlaadun peittää tarkoituksellisella, koko dokumentin kestäväällä Naboun voice-overilla kuten on tehty Rouchin teoksessa *Moi, un noir* (1958).

Jean Rouchia, ranskalaista antropologia, pidetään kansatieteellisistä lähtökohdista kuvatun Ethnofiction -tyylisten dokumenttielokuvan isänä. *Moi, Un Noir* (1958) dokumenttielokuvassa seikkailee nigeriläinen mies, jonka jokapäiväistä elämää elokuva seuraa, näennäisesti vailla käsikirjoitusta. Päähenkilön ääni kuljettaa elokuvaa; tuntuu kuin hänelle näytettäisiin materiaalia joka hänestä on kuvattu ja johon hän lisää uuden kerroksen informaatiota spontaanin kuuloisella ja hausalla kommentoinnillaan.

Halusin juuri näin Naboun antavan merkityksen koettelemuksilleen, mutta emme kyenneet vastaavaan.

*”Näytin Naboulle materiaalia ja pyysin häntä kommentoimaan sitä nauhoittaessani häntä. En ymmärtänyt Naboun äidinkieltä wolofia, ja Nabou joka on sanavalmiss puhui vuolaasti. Jossakin vaiheessa ymmärsin, että hän oli alkanut, luullen ehkä miellyttävänsä minua, esiintyä ja puhua ikään kuin elokuvan katsojille. Hän selitti äänityksen muille maastansa pois haikaileville, että tänne ei kannata tulla, elämä on rankkaa. Senkö Nabou luulee olevan tämän dokumentin pointti????” (Ote päiväkirjastani 2014)*

Pyysin Nabouta kääntämään sanansa englanniksi tai ranskaksi jotta ymmärtäisin, mutta koin itseni kulttuuri-imperialistiseksi ja ymmärsin että Naboun olisi voitava puhua äidinkieltään. Kirjoitin vihdoinkin hänen omiin kertomuksiinsa perustuvan tarinan jonka Nabou kääntää ja puhuu elokuvan läpi Wolofiksi voice-overina. Lisäksi ystäväni Veli Sola nauhoitti minulle omaa musiikkiaan, jonka lisääminen auttoi tunnelmoimaan äänen laadultaan huonosti tallennettua materiaalia.

Mietin oliko epäeettistä käsikirjoittaa Naboun voice over, luonko siinä silloin pikeminkin omaa tarinaani. Virpin kehoitti minua luopumaan omasta totuuskäsityksestäni suhteessa elokuvaan. ”Voit ratkaista äänet elokuvaan aivan kuten haluat,” Virpi kannusti. *On mothers and daughters* liikahti tästä huomattavasti subjektiivisempaan suuntaan.

*”Dokumenttielokuva ei voi olla objektiivinen, mutta siinä voi olla totuus (joskus)” (John Webster, essee Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta).*

## 3.3. Koostaminen

Draamaattinen kuvausvaihe Senegalissa oli ohi, mutta jotta tarinaan saatiin kontrastia kuvasin Naboun elämää myös Suomessa. Oli talvi-kevät 2013-14 ja Arame kävi jo koulu, ja kuvasin Nabouta yksin; materiaali kuvastaisi hänen edellisvuotista odotustaan ennen tyttären saapumista, sillä ”dokumenttielokuva on todellisuuden luovaa käsitteilyä” (Grierson). Naboun hiustyyli muuttui kuvausten aikana radikaalisti, joten Suomen kohtaauksissa hän usein käytti pyynnöstäni hattua.

Ongelmalliseksi koonnin kannalta oli että kuvamateriaali oli tallennettu ennen kuin elokuvan lopullinen idea kristallisoitui tapaamisssani Virpin kanssa. Hän kuitenkin koki, että potentiaalia löytyy, ongelmat olisivat ratkaistavissa ja elokuva koottavissa, ja kannusti minua luottamaan teokseen, unohtamaan puutteet. Virpi neuvoi minua keskittymään kuvaamieni naisten persooniin ja nimenomaan saman perheen naisten välisiin suhteisiin. Elokuvan ei Virpin mielestä tarvinnut olla sliipattu, miellyttävä ja koherentti kivaltaan tai ääneltään, jolloin itse ensimmäistä kertaa tajuusin saman.

Feministiteoreetikko Trinh Minh-han ohjasi yhtenä tunnetuimpana työnään visuaalisesti, äänellisesti ja tarinankerronnallisesti sekavan meta-refleksiivisen dokumenttielokuvan *La Reassemblage* (1982). Trinh Minh-han teos on kuvaus senegalilaisesta maalaiselämästä jossa kuvattuna on maaseutu ja sen ihmisiä, enimmäkseen naisia jokapäiväisissä askareissaan. Kuvauksen tarkoituksellinen snapshotmainen tyyli kyseenalaistaa elokuvan tekniikan ja konventiot ja vaikka teos on eksoottinen se on tehty täysin ei-viihteelliseksi; leikkaukset ja lisätyt äänet ovat nopeita ja odottamattomia eikä siinä keskitytä yhteen tapahtumaan tai ihmiseen tai yhden narratiivin kerrontaan. Minh-han elokuvassa ei ole kohdetta, sillä se pyrkii tekemään katsojan tietoiseksi omasta katseestaan, eikä anna katsojan passivoitua. Minh-ha haluaa kritisoida länsimaista antropologista silmää olemalla antamatta katsojalle eksoottista ihmeteltävää ”...so fatal to the National Geographic format.” (<http://trinhminh-ha.com/films/> 18.2.2014). Minh-ha vastusti kulttuurin representaation yli yksinkertaistusta ja representaation generoimaa identiteettikäsitystä itsestä.

Minulla ei lähtökohtaisesti ollut näitä hienoja ideoita, mutta inspiroiduin tästä teoksesta suunnattomasti ja koin sen lähtölaukauksena tarinan ”vapautumiseen”.

Löysin Virpin avustuksella leikkaaja Heikki-Pekka Vaaran, jolla sattuman oikusta oli suorittanut antropologian opintoja. Hän innostui projektista, kutsuen sitä ”anarkistiseksi”, ja palkkasin hänet leikkaajaksi saatuani Avelilta apurahan. Koostaminen eteni sen jälkeen nopeasti, ja teos sai muotonsa.

### 3.4 Genre

Lähtökohtaisesti en ajatellut minkälaista elokuvaa tein tai mitä genreä se edustaisi. Teoksen valmistumisen aikana tutustuin enemmän dokumenttielokuvan historiaan ja koitin paikantaa minne teos kuuluu.

Dokumenttielokuvan kentällä *On mothers and daughters* on osallistuva-havainnointi tyylinen, jos se määrittää sen mukaan että kohteilla on mahdollisuus osallistua elokuvan tekemiseen, eikä tekijä teeskentele ettei olisi paikalla (Helke 2006, s.106). *On mothers and daughters* -elokuvassa on esimerkiksi useita kohtia joissa päähenkilö Nabou puhuu suoraan minulle ja samalla kameralleni, kuten vaikka esitellessään ihmisiä tai kertoessaan minulle pettymyksestään tajutessaan äitinsä hassanneen kaikki hänelle lähetetyt rahat. Läsnaoloni kuvaajana, ja usealla muulla tavalla ennen kuvausta, on ollut osallistuva ja vaikuttanut elokuvatalenteeseen, havainnointiin.

Teos saattaisi olla etnografinenokuva, joka on synonyyminen visuaalisen antropologian kanssa. Dokumentin kuvaamisella ja antropologisella tutkimuksella vieraassa maassa on paljon yhteistä, myös yhteinen ristiriita; molemmissa tapauksissa asetutaan elämään kohteen kanssa, mutta ollaan kuitenkin eristyksissä; antropologi perspektiivinsä takana, joka hänen täytyy pitää voidakseen tutkia eroavaisuuksia, ja kuvaaja kameransa takana.

Kuitenkin koska etnografisessa elokuvassa, eli visuaalisessa antropologiassa jossain määrin vaaditaan tieteellistä objektiivisuutta ja ilmaisun alistamista informaation välitykselle, olisi tarkempi kategoria Rouchin keksimä Etnofiktio, jossa irtaudutaan toteen näyttämisen taakasta eikä etsitä tai analysoida toisten kulttuurien totuuksia (Helke 2006, s.107). *On mothers and daughters* on osittain kuvattu eksootisessa, ei-länsimaisessa kohteessa mutta pysyttelee subjektiivisena katsauksena kolmen ihmisen elämään tiettyssä paikassa tietynä hetkenä, eikä pyri mielestäni edustamaan muuta, vaikka siinä sivussa saattaa välittääkin tietoa.

## 4. TEORIA: REPRESENTAATIO, JÄLKIKOLONIALISMI JA TOISEUS

*“Representation is not neutral, it is an act of power in our culture” (Craig Owens, 1992)*

### 4.1 Representaatio ja jälkikolonialismi

Ensimmäisenä valokuvausopiskelu vuoteni 2009 matkustin joululomalla Intiaan. Mukanani oli koululta lainaamani Hasselblad -kamera jolla kuvasin potetteja tapaa-mistani paikallisista ihmisistä. Uskoisin että jokaisessa yksittäisessä tapauksessa kameralni arvo ylitti kuvattavani henkilön vuoden tulot. En kuitenkaan ajatellut räikeää asetelmaa kuvattessani innokkaasti, metsästäen kohteitani kaikella sillä hyväntahtoisuudella johon olin oppinut saadessani kasvaa luottavaksi aikuiseksi turvallisessa ympäristössä.



Gallen-Kallela, Maria. India 2010.

“Opposing Us, the Self, and Them, the Other, is to choose a criterion that allows humanity to be divided into two groups: one that embodies the norm and whose identity is valued and another that is defined by its faults, devalued and susceptible to discrimination. Only dominant groups (such as Westerners in the time of colonization) are in a position to impose their categories in the matter. By stigmatizing them as Others, Barbarians, Savages or People of Color, they relegate the peoples that they could dominate or exterminate to the margin of humanity.” (Jean-Francois Staszak, International Encyclopedia of Human Geography, 2008, Elsevier  
<http://www.unige.ch/ses/geo/collaborateurs/publicationsJFS/OtherOtherness.pdf>)

Suosin varsinkin, kuten aikaisemminkin matkoillani, syrjäseutuja ja kyliä; pidin itseäni ”travellerina” ja ylenkatsoin turismia, ymmärtämättä olevani itse pahimmanlaatuinen kulttuurishoppailija. Halusin vaikeapääsyisiin, epätodennäköisiin ja vaarallisen oloisiin paikkoihin joissa valloittaa alkuperäisväestöä ja ikuistaa eksoottista toista ottamiini kuviin. Mitä koskemattomampia kohteeni olivat sitä erikoisempia kuvat ja sitä tyytyväisempi olin saavutuksistani. En ymmärtänyt tekemiseni konnotaatioita.

*”Although it seems that the Other is sometimes valued, as with exoticism, it is done in a stereotypical, reassuring fashion that serves to comfort the Self in its feeling of superiority.” (Jean-Francois Staszak, International Encyclopedia of Human Geography, 2008, Elsevier <http://www.unige.ch/ses/geo/collaborateurs/publications/7FS/OtherOtherness.pdf>)*

En ollut vielä tällöin tullut tietoiseksi turistikohaamisen kulttuurisesta, poliittisesta ja ekonomisesta luonteesta, vaikutuksista ja jälkikolonialisistisesta kaiusta. Myöhemmin ajattelen koen, että sysäys näkymättömän globaalin valtastruktuurin käsittämiseen ja käsittelemiseen tuli oman tekemiseni tutkimisen kautta; kompuroin eettisten kysymysten äärelle vasta jouduttuani, eläessäni Senegalissa, toiseksi. Tarkastellessani uudestaan matkatrofeitani, ymmärsin että olin vain toisintanut jotain mille olin itse ollut visuaalisesti altistuneena; stereotyyppiä jotka representaation kautta tukivat vallitsevaa eriarvoistavaa valtarakennetta ja sen jatkuvuutta.

Stuart Hallin mukaan visuaalisella representaatiolla on keskeinen rooli stereotyyppistäväänä käytäntönä, erityisesti silloin kun ollaan tekemisissä erojen kanssa, sillä ”se liittyy tunteuksiin, asenteisiin ja emootioihin sekä liikuttaa katsojan pelkoja ja levottomuutta huomattavasti syvemmällä tasolla kuin mitä yksinkertaisella arkijärjellä on mahdollista selittää”. (Hall, Identiteetti; s. 140). Joidenkin kulttuuritutkijoiden mukaan kulttuurimme on pelkästään loputon representaatioiden ketju.

Tehdäksemme selkoa maailmasta joudumme kuitenkin tyypittämään esineitä ja asioita. Niihin viittaavat sopimuksen mukaiset sanat ja niitä fyysisesti muistuttavat kuvat jotta voisimme kommunikoida niitä itsemme ulkopuoliselle. Representaatio on sikäli tarpeellista; kulttuuri saa merkityksensä kielen, kuvan ja symbolien kautta. Se kääntyy kuitenkin ongelmalliseksi kun unohdamme representaatioiden suhteen todellisuuteen; elämme maailmassa jossa keskustelemme representaatiosta itseisarvona, tosina. Suomen kielen sana ikuistaminen viitaten kuvan ottoon osuu mielestäni surkuhupaisesti representaation ongelmallisuuden keskiöön.

Kuvaamani dokumenttielokuva senegalilaisista ihmisistä ja kulttuurista, toisin kuin Intia projektini, ei ollut vapaa näistä ajatuksista, mutta minua ajoi yksilön, Naboun, tarinan kertomisen pakko. Valokuvaamisen sijaan nyt elokuvasin, olisiko tässä metodissa erilainen kaiku?

Vaikka elokuvaaminen on myös ”vain” visuaalista representaatiota, vaikutti se hieman paremmalta kuin valokuvaaminen; se tuntui välittävän rehellisimmän kuvauksen dynaamisista hahmoista ja tapahtumista. Koin että valokuvallisesti hahmot olisivat jähmettyneet raameihin, mutta liikkuva kuva antoi heille mahdollisuuden pysyä muutoksessa ja kehityksessä.

Elokuvaksi kameran avulla tosinnetut asiat ja ihmiset todella vaikuttavat välittävän todellisuutta. Ja kuitenkin oli hyväksyttävä että ”Real” lacanilaisittain on luonnontila josta meidät on ikuisesti erotettu astuessamme kielen (ja kuvan!) – eli representaatioiden maailmaan. (Felluga, 2011).

Susan Sontag puhuu representaation sosiaalisesta vastuusta. ”Through images it is possible to become familiar with the world and its people, but gaining knowledge only through images one risks sitting contentedly back down into Plato’s cave. Because what we perceive through representation in images, is not real but images of a truth and so should not be allowed to define the structures of our understanding of existence. Images share a responsibility in what is socially accepted -familiar things- and most importantly, what is not -marginalised things (Sontag, 1977, s.3).

## 4.2 Toiseus

Toiseus on vaikea, määrittästä välttelevä käsite. Siihen sekoittuu eksistenssiämme tutkia käsitteitä ja niiden lukuisia toisiinsa liittyviä aspekteja kuten normi, strukturalismi, representaatio, identiteetti, antropologia, luonnollistaminen, valta, segregatio täyttämään kirjoja loputtomasti. Se mitä olen itse siitä oivaltanut on että toiseus voi olla henkilökohtainen tai rakenteellinen, mutta se on aina toimintaa heikentävä kokemus. Suhteessa globaaliin tilanteeseen ja suhteessa Nabouhun olen etuoikeutettu hyvinvoiva pohjoismainen toimija, kun taas suhteessa omaan lokaalimpaan yhteiskuntaani koen rajoittuneisuutta esimerkiksi vallitsevasta kapeasta naiskauneusihanteesta. Perspektiivin saaminen itseensä suhteessa muihin on kivuliasta; kuinka monta kulttuurisen rakenteen parkkiintunutta kerrosta ja sopeuttamista minun onkaan kuorittava identiteetistäni jotta pääsen olemukseni ytimeen?

Yhteiskunnan ja ympäristön vaihtaminen hetkeksi, mitä kutsun kulttuurishoppailuksi (länsimainen etuoikeus), saattaa auttaa uudelleen keksimään itsensä ja löytämään uusia puolia, kykyjä ja kiinnostuksen kohteita. Uusi ympäristö ravistelee roolit ja niiden merkitys muuttuu kuin käden käänteessä kuten Lars Von Trier ’n elokuvassa Melancholia (2011). Se on tarina kahdesta erilaisesta siskoksesta, joista toinen on vahva ja elämänsä

tyynejä hallitseva, asiansa oikein hoitanut nainen. Sisko on päinvastainen; hän vaikuttaa sekopäiseltä eikä tunnu saamaan aikaan kuin tuhoa omassaan ja muiden elämässä. Maailmanlopun lähestyessä olemassaolon premisit kuitenkin radikaalisti muuttuvat ja samalla vaihtuvat roolit ja hierarkiatkin; vahvasta siskosta tulee hermoheikko, todellisuutta hyväksymätön ja lapsiaan rauhoittamaan kykenemätön henkinen raunio, kun taas aikaisemmin yhteisöön tuhoisasti vaikuttava hylkiöisar onkin uudessa vallitsevassa tilanteessa rohkea ja rauhallinen auktoriteetti, joka ottaa katastrofaalisen tilanteen haltuun tyyneästi ja johon muu perhe nojautuu.

Rinnastan toiseuden kokemuksemme Naboun kanssa sillä toiseus on usein käytetty käsite niin feministisissä kuin rotuidenteettä käsittelevissä diskursseissa (sosio-ekonomisen aseman ja vammaisuuden lisäksi, ja edelleen Suomessa myös seksuaalisuuskeskustelussa). Koen, että ne kulkevat rinnakkain sillä ne jakavat samoja pääpiirteitä; nainen, kuten kolonialisoidut kohteet, ovat joutuneet erilaisten patriarkaalisten muotojen dominoimiksi ja siten siirretty toiseksi.

Länsimainen yhteiskuntajärjestys pohjautuu Antiikin Kreikan demokratiaan, jossa päätöksentekoon saivat osallistua yli 20-vuotiaat, vapaat (ei-orja), ateenalaiset miehet. Päätökset yhteisistä asioista teki pieni homogeeninen ryhmä, joka piti huolta omista oikeuksistaan - muiden sidosryhmien kustannuksella. Tämä ”demokratia” kaikuu ikävästi länsimaiseen nyky-yhteiskuntaan; mielestäni Antiikin Kreikasta lähtien ”toiseutetuna” on ollut enemmistö maailman ihmisistä.

Koska yhteiskuntajärjestyksemme päättäjinä ovat ja ovat olleet pääasiallisesti valkoiset, heteroseksuaaliset miehet, on naisten (ja muiden eriävien ryhmien) arvo vuosien aikana muodostunut välineelliseksi; koen eläväni kulttuurissa jossa ihmisarvoani määrittelee se kuinka onnistun herättämään suojeluviettä tai himoa miehen katseessa. Uskon, kuten Hall väittää Toisen Spektakkelin –artikkelissaan, että naisen (ja muiden normista ”poikkeavien”) yhteiskunnallisesti ja sosiaalisesti, eriarvoista asemaa ylläpidetään populaarikulttuurissamme ja joukkoviestinnässämme toistuvien muun muassa kuvallisten representaatioiden kautta. Vaikka toiseuden kokemuksemme ovat suhteellisia, niin niillä on yksi yhteinen piirre; toisella ei ole varaa virheisiin tai uhmaan normeja kohtaan ilman vaaraa joutua marginalisoiduksi niiden vuoksi.

## 5. YHTEENVETO

Oma roolini sekä kuvaajana että ”hyväntekijänä” saattoi vaikuttaa osittain ongelmalliselta. Toisaalta sain avustustyöni kautta vapaan pääsyn yhden perheen sisälle, toisaalta käytiin mahdollisuutta tallentaakseni heidän yksityisimmät hetket ilmaistakseni omia näkemyksiäni. Haluaisin kuitenkin pitää teosta osallistuvan dokumentin tavoin pikemminkin dialogina kuin monologina, jolloin elokuvan henkilöt eivät palvele minun väitettäni maailmasta vaan väitettä jonka vuorovaikutuksemme tuottaa (Korhonen 2012, s.54).

En myöskään kokenut itseäni tirkistelijäksi. ‘Diane Arbus: humanist or voyeur?’ kysyy Sean O’Hagan, valokuvatoimittaja the Guardianin artikkelissa koskien Arbusin työn retrospektiiviä (2011). Arbus oli itse yksityisten koulujen ja varakkaan perheen kasvatti, ja vaikka aloitti muoti- ja kaupallisella valokuvaamisella, siirtyi hän 1950-luvulla flanceeraamaan New Yorkin kaduille. Hän kuvasi marginaalissa eläviä deviantteja ihmisiä; he edustivat hänelle toiseutta josta hän koki jääneensä paitsi etuoikeutetussa elämässään. Hänellä kuvaamisessa oli kyse oli oman identiteetin etsimisestä.

Freudilaisten identiteetin kehitysteorioiden muunnoksia yhdistää Stuart Hallin mukaan se ”...että (niissä) annetaan Toiselle suuri rooli subjektin kehityksessä. Subjektiviteetti voi saada alkunsa ja käsitys minästä muodostua ainoastaan niiden symbolisten ja tiedostamattomien suhteiden kautta, joissa pikku lapsi ponnistelee itselleen ulkopuolisen –toisin sanoen itsestään eroavan– merkityksellisen Toisen kanssa.” (Hall, 1999, s.158-9)

Vaikka lähtökohtaisesti kyse ei ollut siitä, niin luulen että ajauduini Naboun tarinan luo myös sisäisestä tarpeestani paikantaa oma identiteettini. Se on ennen kaikkea myös totuus minusta.

*”Me on varmaan tavallaan tehty elokuvia itsestämme”, Virpi Suutari arvelee. Me tarkoittaa tässä häntä ja Susanna Helkeä. Suutarin mukaan he ovat molemmat ”hyvin tavallisista” keskiluokkaisista perheistä.*

*”Mutta tavallisuudesta ei tarvitse kertoa tavallisesti, vaan mieluummin tavattomasti”, hän jatkaa. (http://dome.fi/elokuvat/haastattelut/haastattelu-dokumenttiohjaaja-virpi-suutari. 2014 tarkistettu)*

Opin uusia asioita Nabousta ja hänen kauttaan itsestäni, jatkuvasti; hän ei enää ole se ihminen joka esiintyy videolla, eikä hän ole se mielikuva jonka elokuva antaa katsojalle. Olen ymmärtänyt että hän -kuten minäkin- on jatkuvassa liikkeessä, muutoksessa, ja johtopäätösten tekeminen on turhaa ja harhaanjohtavaa, ja johtopäätöksistä luopuminen on vapauttavaa.

Tutustumisemme alussa oli havaittavissa epätasapainoinen valtasuhde; länsimainen turisti –minä- joka saattoi olla hyväntahtoisesti avoin ja hyväksyvä kaikelle uudelle, jännittävälle ja eksoottiselle joka oli afrikkalaisen naisen todellisuus monine ongelmineen. Hän huolehti minusta paikallisesti ollessani senegalilaisessa ympäristössä toinen, muukalainen. Ystävyyden sitten jatkuessa minun kotimaassani, uudessa valossa, toisessa todellisuudessa, uusin vaatimuksin, se muuttui vakavaksi, sillä me olemme molemmat jotakin muuta kuin tutustuessamme ja edelleen yhdessä. Roolimme vaihtoivat paikkoja keskenään ja näyttämö muuttui radikaalisti, ja niin muuttuivat molempien tavoitteetkin. Välillämme vallitsee laajentuva kulttuurinen kuilu jota emme yritä kuroa kokoon vaan jonne olemme jollain tapaa yhdessä hypänneet. Nabou on opettanut minulle kuinka voi rakastaa ihmistä välttämättä ymmärtämättä häntä aina.

*”Muukalainen, vihan ja Toisen ilmentymä, ei ole mukavuudenhaluisen laiskuutemme romanttinen uhri eikä kansakunnan kaikkiin vaikeuksiin syyppää kuokkavieras, ei ilmielävä jumalallinen ilmestys eikä vastustaja, jonka välitöntä eliminointia ryhmärauha vaatii. Outoa kyllä, muukalainen asuu meissä: hän on minuutemme kätketty puoli, tila, johon talomme murenee, aika, joka turmelee yhteisymmärryksen ja myötätunnon. Kun tunnistamme muukalaisen itsessämme, säästymme inholta muukalaista kohtaan toisessa” (Kristeva, 1988, s.13)*

## KIITOS

Aapo, Anu, Hannes, Heikki, Jenni, Kari, Make, Meri, Miimi, Paula, Pauliina ja Veli

## LÄHTEET

Helke S. 2006. Nanookin jälki. Jyväskylä: Gummerus Kirjapaino.

Kristeva, J. 1992. Muukalaisia itsellemme. Stockholm: Gaudeamus.

Hall, S. 1999. Identiteetti. Tampere: Tammer-Paino.

Korhonen, T. 2012. Hyvän Reunalla. Vilnius. Petro Ofsetas.

Sontag, S. 1977. On Photography. London. Penguin.

Niin&Näin, 2/2013. Lehti.

Synti. 1996. Ohjaus V. Suutari. Elokuva.

Melancholia. 2011. Ohjaus Von Trier, L. Elokuva.

Moi, Un Noir. 1958. Ohjaus Jean Rouch. Elokuva.

La Reassemblage. 1982. Ohjaus Trinh Minh-ha. Elokuva.

Oma päiväkirja

Webster, J. 1996. Dokumenttielokuvan käsikirjoittamisesta. Sähköinen artikkeli. Katsottu 5.6.2014. ([http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster\\_dokumenttielokuvan.jsp](http://elokuvantaju.uiah.fi/oppimateriaali/kasikirjoitus/artikkelit/webster_dokumenttielokuvan.jsp))

Dome.fi. 2006. Toimittaja Olli Sulopuisto. Verkkojulkaisu. Katsottu 6.5.2014. (<http://dome.fi/elokuvat/haastattelut/haastattelu-dokumenttiohjaaja-virpi-suutari>).