



KOHTAAMISIA Suomi, 2010

Ohjaaja: Saara Cantell

Kesto: 86 min.

Käsikirjoittaja: Saara Cantell

Ikäraja: K7

Näyttelijät: Anneli Sauli, Jenni Banerjee, Meri Nenonen, Johanna af Schulten, Leena Uotila, Maryan Guuleed, Elena Spirina, Roosa Salomaa, Tommi Raitolehto, Sampo Sarkola, Yrjö Parjanne

Genre: Draama

Oppimateriaalin tehtävät on suunniteltu lukioihin ja ammatillisiin oppilaitoksiin.

Levittäjä: Nordisk Film

Oppimateriaalin teemoja: Novellielokuva, naiset elokuvantekijöinä, kohtaamisia, teatraalisuus (kamarinäytelmäperinne, hysterian speaktaakkeli), inhimillisten tunteiden kirjo, symbolisuus.

SYNOPSIS

Martta ei paljasta salaisuuttaan sukulaisille. Noora yrittää kasvattaa itselleen siipiä. Meri oppii, että pitää olla varovainen sen suhteen mitä toivoo. Olga ja Fardusa etsivät parempaa tulevaisuutta kaukana kotoaan, Emmi puolestaan hukkaa omat mahdollisuutensa valitsemalla aina väärin. Ja Anu törmää menneisyyden aaveeseen kaupan parkkipaikalla. Mutta jokainen heistä saa huomata, että yksi ainoa kohtaaminen voi muuttaa elämän suunnan.

Elokuva valitsemisen hetkistä. Eri-ikäisten naisten elämässä seurataan yhtä jollakin tavoin ratkaisevaa hetkeä. Seitsemän naista ja seitsemän tarinaa, jotka sivuavat toisiaan. Kertomus valinnoista ja valitsemisen mahdollisuudesta. Niistä hetkistä, jolloin on mahdollisuus joko muuttua itse tai muuttaa elämänsä suuntaa. Naisten kertomusten kautta avautuu näkymä tämän päivän suomalaisen naisen elämään ja onnellisuuteen.

(Suomen Filmikamarin pressisivut)

NOVELLIELOKUVASTA

1. Saara Cantellin elokuvaa *Kohtaamisia* voidaan pitää novellielokuvana, joka koostuu monesta lyhyestä elokuvallisesta novellista, lyhyestä tarinasta. Jokaiselle elokuvassa nähdylle ”novellille” voisi antaa nimen ja tätä elokuvallista ”novellikokoelmaa” kutsua nimellä ”Kohtaamisia”. Valitse muutama elokuvassa nähty ”novelli” ja nimeä ne.

2. Elokuvan kuluessa novellit ja niiden henkilöahmot kietoutuvat kuitenkin yhteen tehden elokuvasta eheän kokonaisuuden. Novellista novelliin kulkeutuvat objektit linkittävät henkilöahmoja ja heidän kohtaloitaan. Mieti, miten yhdestä elokuvallisesta novellista siirrytään toiseen. Miten esineet kuljettavat tarinaa ja linkittävät henkilöahmoja?

3. Juuri kerronnan rakenne Cantellin elokuvassa inspiroi löytämään muita esimerkkejä novellielokuvasta. Esimerkiksi Robert Altmanin *Short Cuts* vuodelta 1993 on yksi hyvä esimerkki novellielokuvantavasta punoa yhteen erillisiä kertomuksia ja henkilöahmojen kohtaloita. Kummassakin elokuvassa kerronnan keskiössä ovat henkilöahmogalleria ja yksittäiset, mutta elokuvan kuluessa yhteen punoutuvat, tarinat. Kerronnan rakenne pitää yllä katsojan jännitystä, joka lisääntyy sitä mukaan, kun elokuva kietoo yhteen tarinoita ja ihmiskohtaloita paljastaen henkilöahmojen keskinäisiä suhteita – osittain sattuman,

osittain tarkoituksellisen toiminnan kautta. Muistatko muita novellielokuvia?

NAISET ELOKUVANTEKIJÖINÄ

1.

a) Cantellin elokuvaa tarkastellessa tulee väistämättä kysyneeksi, minkälainen on naisohjaajan ohjaama ja käsikirjoittama novellielokuva. Mikä on sinun mielipiteesi: vaikuttaako elokuvaan se, että tuottaja, leikkaaja, kuvaaja, puvustaja, meikkaaja, käsikirjoittaja ja ohjaaja ovat naisia?

b) Elokuvan keskiössä ovat naiset: nuoret ja vanhat, lesket ja eronneet, onnelliset ja onnettomat. Cantell tarkastelee naissukupolvien välisiä ristiriitaisuuksia, vaikka samanaikaisesti hän kuitenkin korostaa sukupolvien ja kansallisuuksien ylittävää ihmisten keskinäistä ymmärrystä. Voidaan ajatella, että Cantellin elokuvassa erilaiset inhimilliset tunnetilat nousevat keskiöön. Vertaa elokuvaa Venla Mäkelän käsikirjoittamaan *Naisia kaupungilla* -sarjaan, jossa seurataan neljän naisen elämää. Mitä yhtäläisyyksiä tai eroavaisuuksia löydät elokuvasta ja *Kotikatsomon* esittämästä sarjasta?

KOHTAAMISIA

Elokuva kuvaa nimensä mukaisesti erilaisia kohtaamisia. Se alkaa kohtauksella, jossa kaksi näyttelijäsukupolvea tapaa. Näyttelijä Anneli Sauli nähdään elokuvassa Martan roolissa. Saulin ensimmäinen elokuvarooli oli vuonna 1953 elokuvassa *Me tulemme taas*, jossa hän näytteli nuorta tyttöä. Todellinen elokuvallinen läpimurto oli Saulin päärooli elokuvassa *Hilja maitotyttö* samana vuonna. Jenni Banerjee nähtiin ensimmäisen kerran valkokankaalla viisikymmentä vuotta myöhemmin, elokuvissa *Pahat pojat* (2003) ja *Hymypoika* (2003). Seuraavana vuonna hän näytteli elokuvassa *Joensuun Elli* (2004) ja paria vuotta myöhemmin elokuvassa *Liekksa!* (2007). Vuonna 2006 hän näytteli Saara Cantellin elokuvassa *Unna ja Nuuk* saaden jo silloin kokemusta Cantellin näyttelijänohjauksesta. Elokuvan *Kohtaamisia* alkukohtaus tuo siis näyttämölle kaksi eri näyttelijäsukupolvea ja kaksi fiktiivistä henkilöahmoa.

Anneli Saulin vahva läsnäolo tuo mieleen hänen roolisuorituksensa Aki Kaurismäen elokuvassa *Mies vailla menneisyyttä* (2002), jossa kaurismäkeläiseen tapaan näyttelijä välittää tunnetilansa vailla liiallista ele- ja ilmekieltä. Myös Cantellin elokuvassa Saulin karisma perustuu vahvaan läsnäoloon. Tätä näyttelijäsuoritustyyliä vasten Banerjeen tapa käyttää kehonkieltä - ilmeitä ja eleitä sekä kehon fysiikkaa - korostuu. Banerjeen näyttelijäsuorituksessa koko kehoa käytetään

ilmaisemaan tunnetiloja sen sijaan, että tunnetilat pidettäisiin hallitusti pinnan alla kuten Saulin näyttelijäsuorituksessa.

Cantell tarkastelee tätä sukupolvien välistä eroa sekä näyttelijäsuoritustyyliissä että tarinan tasolla. Martta pitää kaiken sisällään, kun taas Noora purkaa tunteensa vailla minkäänlaisia estoja. Martta piilottaa salaisuutensa, Nooralla ei tunnu salaisuuksia olevan. Katsoja ei saa koskaan tietää, kuka Martta oikeastaan on ja minkälainen oli hänen menneisyytensä. Martta on mysteeri, jonka salaisuutta elokuva ei paljasta. Nooran menneisyys on taas kirjaimellisesti piirretty kehoon: siitä on tehty näkyvää. Vain katsomalla Nooraa tiedämme hänestä ja hänen menneisyydestä jo aika paljon.

1. Mieti hetki, miten kaksi näyttelijäsuoritustyyliä (tyyli, jossa tunteet pidetään pinnan alla ja tyyli, jossa tunteet ruumiillistuvat eleissä, ilmeissä ja kehossa) heijastavat Cantellin tapaa rakentaa henkilöahmoja ja kertoa heidän erilaisista menneisyyksistään.

Sauli ja Banerjee käyttävät vastakkaisia näyttelemistyyliä ilmaisemaan henkilöahmojensa tapaa välittää tunteitansa hyvin erilaisista menneisyyksistään. Martan tarina menneisyydestä on piilossa pinnan alla, mitä Saulin eleetön näyttelijäsuoritustyyli korostaa. Nooran menneisyys on piirretty kehoon, mitä puolestaan Banerjeen kehon ilmaisuvoimaa käyttävä näyttelemistyyli tuo esille.

TEATRAALISUUS

Teatraalisuuden ilmenemismuotoja elokuvassa on tutkittu paljon. Usein elokuvasta löydettävät teatraalisuuden merkit kuvaavat elämän teatraalisuutta temaattisella tasolla – ironisesti, koomisesti, traagisesti, tragikoomisesti. Elämä on teatteria ja jokaisen täytyy näytellä roolia toinen toisilleen ja pitää yllä maskia.

1. Analysoi elokuvan alun kohtausta ja sitä, miten se on kuvattu.

Henkilöhahmot Martta ja Noora ovat lähes koko kohtauksen ajan ikään kuin näyttämöllä, kääntyneinä kameraan. Kamera kuvaa heitä lähes liikkumatta ja taustalla näkyvä Martan koti lisää tunnetta liikkumattomuudesta sekä eräänlaisesta ajan pysähtyneisyydestä. Henkilöhahmojen tapa näytellä kameralle ja olla ikään kuin näyttämöllä tekee kohtauksesta myös teatraalisen. Elokuva tarkastelee teatraalisuutta myös temaattisella tasolla; tietynlainen teatraalisuus kuvastaa Martan elämää. Eräällä tavalla Martalle elämä näyttäytyy teatterina, jossa on pakko pitää yllä maskia ja näytellä roolia. Martta ”näyttelee” Nooralle ja kaikille muillekin, että hänen elämänsä on kunnossa. Jopa katsojakin pitkälti uskoo Martan elämässä kaiken olevan kohdallaan. Vasta elokuvan loppu paljastaa, että Martta on pitänyt maskia yllään: hänellä on suuri huoli, josta muut eivät tiedä mitään. Elokuvan alun kohtaus päättyy siihen, kun Noora lähtee huutaen ja raivoten.

Vasta kun ulko-ovi on napsahtanut kiinni, Martta antaa oman itsensä tulla esille maskin takaa ja suru, joka hänen sisällään kytee, saa ilmaisun Martan kasvonilmeissä ja eleissä.

Yhtymäkohtia

kamarinäytelmäperinteeseen

Cantellin elokuva saa myös kiinnostavia yhtymäkohtia pohjoismaiseen kamarinäytelmäperinteeseen, joka on vaikuttanut pohjoismaalaiseen elokuvaan eri tavoin eri vuosikymmeninä (Laakso 2007). Kamarinäytelmän pioneerit Henrik Ibsen (1828 – 1906) ja August Strindberg (1849 – 1912) aloittivat teatterista elokuvaan siirtyvän perinteen, jossa miesohjaajat kuvasivat naisen asemaa privaatisissa tilassa – kamarissa. Eri vuosikymmeninä elokuvaohjaajat ovat käyttäneet erilaisia elokuvallisia keinoja tarkastellakseen muuttuvia naisen rooleja (äitinä ja vaimona) privaatisissa tilassa. Vastaavasti naisnäyttelijät ovat eri aikoina käyttäneet erilaisia näyttelijäsuoritustyyliä antamaan oman ilmaisunsa yhteiskunnan asettamille roolimalleille (Laakso 2007).

Verrattaessa esim. Ingmar Bergmanin kamarinäytelmäelokuvia (*Nattvardsgästerna* 1963; *Såsom i en spegel* 1961; *Tystnaden* 1963) tanskalaisiin Dogma-elokuvaan (*Festen* 1998; *Mifunes sidste sang* 1999) on helppo nähdä, miten näyttelijäsuoritustyyli ja muutokset siinä heijastavat pohjoismaisen naisidentiteetin muutoksia. Siinä missä

bergmanilaiset näyttelijät olivat hiljaisuuden ja eleettömyyden - tukahdutettujen tunteiden - ruumiillistajia, Dogma-elokuvissa tunteet saavat lähes aggressiivisen ilmaisumuodon Dogma-näyttelijöiden kehonkielessä (Laakso 2007).

1. Kohtaamisia keskittyy mielenkiintoisella tavalla kamarinäytelmälle tyypilliseen privaatin tilan – kodin – ja julkisen tilan dialogiin ja muutoksiin henkilöhahmoissa, kun he siirtyvät privaatista julkiseen tilaan. Miten elokuva esittelee henkilöhahmot? Antaako ympäröivä tila henkilöhahmoille joitakin ominaispiirteitä (ja mitä ne ovat)? Mitä uusia piirteitä henkilöhahmot saavat, kun he nähdään julkisessa tilassa kotikohtauksien jälkeen? Ovatko nämä uudet piirteet yllättäviä? Mieti esimerkiksi Anua – oliko siirtymä kotikohtauksesta julkiseen tilaan, sairaalaan, yllättävä? Entä oliko Anun näkeminen lääkärinä ensimmäisen kotikohtauksen jälkeen yllättävä - miksi? Muuttuvatko elokuvan muut naishahmot siirtyessään julkisesta privaattiin tilaan eli kotiin? Entä mitä kodit naishahmoista kertovat vai kertovatko mitään?

2. Tarkastellaan seuraavaksi elokuvan yhtymäkohtia kamarinäytelmään analysoimalla privaatin ja julkisen tilan dynaamista vastakkainasettelua. Elokuvassa esittelee Anun, kuten muutkin henkilöhahmot, ensin privaatissa tilassa, omassa keittiössään, elämäänsä kyllästyneenä vaimona ja äitinä. Aviomiehen yliolkainen suhtautuminen saa Anun tunteet kiehumään

pinnan alla: hän vaikenee, kärsii hiljaa, kunnes uskaltautuu kuuntelemaan omaa tahtoaan. Elokuvassa kuvaa, miten pinnan alla kytevä raivo saa viimein purkauksensa ja Anu alkaa hakata muovipussiin kasattuja likaisia astioita pöytää vasten. Elokuvassa seuraa, miten Anu avautuu myöhemmin menneisyytensä rakastettua muistuttavalle myymälävarkkaalle ja vähitellen alkaa kuunnella omaa tahtoaan, omia toiveitaan, haaveitaan ja unelmiaan. Anu jättää lopulta entisen elämänsä taakseen. Vesi uudestisyntymistä symboloivana elementtinä ja Anun veteen sukeltaminen päättävät elokuvan, jonka loppu kertoo Anun rohkeudesta aloittaa uusi elämä ollakseen oma itsensä – ei jonkun toisen vaimo, ei jonkun toisen äiti.

Ibsenin Noora, Cantellin Anu – hysterian speaktaakkeli

Anu, kuten Ibsenin *Nukketalon* (1879) Noora, jättää kotinsa ollakseen jotakin enemmän ja oppiakseen jotakin itsestään. Lähtiessään ja sulkiessaan Nukketalon oven Noora ei tiedä, mihin hän lähtee, mutta hän tietää, että hänen on jätettävä senhetkinen elämänsä ollakseen jotakin enemmän – ei äitinä, ei vaimona, vaan omana itsenään. Sekä Ibsenin Noora että Cantellin Anu lähtevät, jotta he voisivat toteuttaa omia unelmiaan, päämääriään ja toiveitaan ja ennen kaikkea ottaa selvää, mitä nämä unelmat ja toiveet ovat.

Kamarinäytelmän pioneerien, Ibsenin ja Strindbergin tavoin, Cantell käyttää naishenkilöhahmon hysteriaa ja hysterian teatraalista spektaakkelia tärkeänä metaforana kuvaamaan naisen ei-verbaalista kapinaa vallitsevia, ylhäältäpäin asetettuja, roolimalleja kohtaan. Kun Ibsen ja Strindberg kirjoittivat näytelmiään, käytiin kiivasta keskustelua siitä, miten teatralinen naisnäyttelijä oli kuin hysteerikko ja vastaavasti hysteerikko kuin teatralinen naisnäyttelijä (Showalter 1997). Aikalaisten mielestä kummatkin käyttivät ei-verbaalisia teatraalisia ilmaisukeinoja ilmaisemaan tunnetilojaan. Naista pidettiin jopa synnyynnäisenä teatralisena näyttelijänä, joka näytteli roolia ja jonka elämää kuvasti valheellinen teatralisuus. Samaan aikaan niin teatraliset näyttelijättäret, siinä missä hysteerikotkin, olivat myös suuri kiinnostuksen kohde. Taiteilijat maalasivat hysteerisiä naisia ja naisen hysteerinen keho oli suuri mielenkiinnon kohde sekä maalaustaiteessa että lääketieteessä (Kortelainen 2003). Ibsen ja Strindberg jatkoivat tätä keskustelua naihysteriasta näytelmissään ja kritisoivat - vaikkakin eri tavoin - käsityksiä naisesta hysteerikkona ja teatralisena näyttelijänä. Ibsen tarkasteli teatralisuutta osana naisen elämää ja esimerkiksi *Nukkekodin* Nooran Ibsen karakterisoi itsetietoiseksi teatraliseksi näyttelijättäreksi puolustaessaan itsenäistä naista.

*Nukkekot*i huipentuu Nooran teatraliseen spektaakkeliin, hysteeriseen tanssiin. Nora

tanssii ikään kuin näyttämöllä aviomiehensä ja tohtori Rankin ollessa katsomossa. Ibsen kuitenkin kuvaa Nooran itsetietoisena teatralisena näyttelijättärenä, hysteerikkona, joka jättää elämänsä teatralisuuden. Nooran teatralinen spektaakkeli - hysteerinen tanssi – loppuu, kun Noora jättää näyttämön ja sulkee Nukkekodin oven. Nooran lähtö elämänsä näyttämöltä - hysteerisen tanssin loppu - kuvaa, miten Noora ei suostu teatralisen näyttelijättären osaan, vaan jättää elämänsä teatralisuuden löytääkseen todellisen minänsä (Laakso 2007).

Elokuvan *Kohtaamisia* hysteerikko on selvästi Anu, joka Ibsenin Nooran tavoin esittää hysteerisen spektaakkelin. Kuten Nooran, Anun matka kulkee ”hysteriasta feminismiin” (Finney 1994). Hysteerinen tanssi edeltää Anun lopullista lähtöä näyttämöltä, äidin ja vaimon rooleista. Anu jättää elämänsä teatralisuuden löytääkseen todellisen minänsä. Anu ei halua jatkaa teatralisen roolin näyttelemistä, elämänsä ennalta määräytyissä äidin ja vaimon rooleissa.

INIHIMILLISTEN TUNTEIDEN KIRJO

1. Vaikka Cantellin elokuva kuvaakin henkilöiden rohkeutta kohdata uusi tuntematon elämä, elokuva näyttää myös paljon kärsimystä: sairautta, ahdistusta, pettymystä, pelkoa. Kuitenkin kaiken kärsimyksen keskellä elokuva korostaa ihmisten välittämistä toinen toisistaan, aitoa huolenpitoa, ymmärrystä ja ihmisten toinen

KOULUKINON ELOKUVAKASVATUS- OPPIMATERIAALI

toisilleen antamaa aikaa. Mieti seuraavaksi, miten ja miksi Cantell kuvaa eri kansallisuuksia osana sairaalamaailman kärsimystä, tuskaa ja epätoivoa. Onko elokuvassa sanoma, jonka ohjaaja haluaa katsojalle välittää? Mikä on elokuvan sanoma ja mitä mieltä olet siitä?

2. Elokuva käsittelee monia ihmisten välisiä tunnetiloja ja niiden ilmenemismuotoja. Millä eri tavoin luottamuksen teemaa pohditaan elokuvassa? Mihin luottamus henkilöhahmojen välillä perustuu? Miten elokuva kuvaa henkilöhahmojen välistä keskinäistä luottamusta?

SYMBOLISUUS

1.

a) Mieti lopuksi elokuvassa käytettyjä symboleja ja metaforia. Aikaisemmin mainitun veden lisäksi Cantell käyttää monia muita symbolisia elementtejä, esim. häkkilintuja. Mieti häkkilintujen symboliikkaa suhteessa aiemmin käsiteltyyn kamarinäytelmään ja sen rakentamiin naiskuviin.

b) Mitä mielestäsi smaragdikoru symboloi? Martta kuljettaa smaragdikorua novellista novelliin ja kertoo sen eri elementeistä, tulesta, vedestä jne. Voitaisiinko elokuvan henkilöhahmojen - korun tapaan - ajatella muodostavan yhden suuren kokonaisuuden? Voitaisiinko yksittäisten henkilöhahmojen ajatella personifioivan eri luonteenpiirteitä, jotka yhdessä muodostaisivat kokonaisuuden

– harmonian - niin kuin korun eri elementit? Entä miksi smaragdikoru on juuri Martalla ja miksi Martta aloittaa ja lopettaa elokuvan ja sen eri elokuvalliset novellit? Voitaanko Martta nähdä kertojana, jonka kautta tapahtumia tarkastellaan? Jos Martta onkin elokuvan eräänlainen kertojaääni, voisiko eri henkilöhahmojen ajatella ruumiillistavan eri tunnetiloja? Anu = hiljainen kärsimys, tulevaisuuden usko; Noora = kapinallisuus, raivo, levottomuus; Emmi = haaveellisuus; Olga = kärsivällinen tulevaisuuden odotus, jne. Ja voisiko näiden tunnetilojen ajatella kertovan Martan eri elämän vaiheissa kokemista tunnetiloista? Voisiko Martta olla kertoja, jonka mennyttä elämää yksittäiset novellit kuvaavat? Voisiko yksittäisten novellien ja niiden henkilöhahmojen ruumiillistamien tunnetilojen ajatella olevan Martan muistelua menneestä elämästään?

3. Cantellin elokuva ruokkii monia tulkintoja juuri kerronnan rakenteen ansiosta. Jatka tätä ”elokuvallista novellikokoelmaa” eteenpäin ja kirjoita yksi novelli lisää. Rakenna uusia henkilöhahmoja ja mieti, miten ne limittyisivät jo kerrottuihin hahmoihin ja tapahtumiin. Kirjoittaessasi kuvaile tarkasti novellisi tapahtumapaikka. Käytä jo elokuvassa nähtyjä esineitä kuljettamaan tarinaa edelleen. Mieti, mikä on novellisi sanoma ja miten sen välittäisit käyttämällä luovasti kuvaa, ääntä ja näyttelijäsuoritusta.

Kirjallisuutta:

**KOULUKINON ELOKUVAKASVATUS-
OPPIMATERIAALI**

Finney, Gail. "Ibsen and Feminism." *The Cambridge Companion to Ibsen*. Ed. James McFarlane. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 89-105.

Ibsen, Henrik. *A Doll's House. (A Doll's House and other plays)* Trans. Peter Watts. London: Penguin Books, 1965.

Kortelainen, Anna. *Levoton nainen. Hysterian kulttuurihistoriaa*. Helsinki: Tammi, 2003.

Laakso, Hanna Maria. *Women in the Chamber: The Influence of the Strindbergian Theatrical legacy on the Danish Dogma Films*. Ph.D. Thesis. Montreal, Canada: Concordia University, 2007.

Showalter, Elaine. *Hystories. Hysterical Epidemics and Modern Media*. New York:

Columbia University Press, 1997.

Oppimateriaalin on laatinut
Ph.D. Hanna Maria Laakso

Oppimateriaalin on tuottanut
Koulukino.