

Antifasismien teoreettisista ehdoista

Aloitetaan yksinkertaisesta kysymyksestä: miten antifasistinen taide on mahdollista?

Kysymys antifasistisesta toiminnasta liitettynä esteettiseen tuotantoon synnyttää heti hyvin ”taiteellisen” ongelman: onko olemassa antifasistista taidemuotoa?¹

Kysymys muodoista liittyy suoraan kysymykseen politiikan esittämisestä taiteessa.

Historiallisesti aihe liittyy marxilaisten teoretikkojen kiivaisiin taidekeskusteluihin

1930-luvulla.² Walter Benjaminin kuuluisa väite, että politiikan estetisointi johtaa

fasismiin, on kaikkein tiivistetyin vastalause oletukselle, jonka mukaan taide itsessään

on antifasistista.³ Kun kiistetään, että esteettiset käytännöt ovat suojassa äärimmäisiltä

politiikan muodoilta, samalla esitetään, että antifasistisen taiteen mahdollisuus ei

perustu vain poliittisiin tavoitteisiin vaan vaatii myös uusia ilmaisumuotoja.

Tässä yhteydessä on mielenkiintoista tarkastella esimerkiksi yhden kaikkein omistatuneimman antifasistisen taiteilijan John Heartfieldin töitä, joissa hän teki kokeiluja mitä progressiivisimmilla tavoilla. Heartfield, joka syntyi Helmut Herzfeldinä Saksassa, angli soi nimensä vastalauseena nousevalle antibrittiläisyydelle nationalistisen hulluuden korkeimmalla hetkellä ensimmäisen maailmansodan aikana, jolloin jopa sosialistit (tarkemmin sosiaalidemokraatit) muuttuivat patriooteiksi. Heartfield korosti identiteetistä kieltäytymistä toisella eleellä: hän poltti kaikki aikaisemmat teoksensa ja hylkäsi käyttämänsä välineet, maalauksen ja piirtämisen, ja päätti sen sijaan työskennellä valokuvan ja kollaasin keinoin. Hän liittyi *dada*-liikkeeseen.

Heartfieldin esimerkki on tärkeä, koska se osoittaa, että fasismien vastainen taistelu ei perustu vain moralistiseen kieltäytymiseen vaan tekee muutoksen taiteellisen tuotannon muodoissa välttämättömäksi. Tässä on oltava varovaisia, jottei väitteestä muodostuisi ikuista metafyy sistä oletusta, jonka mukaan maalaus ja piirros olisivat lähempänä fasismia kuin valokuva ja kollaasi. Näin ehkä oli Heartfieldin muutoksen aikaan, mutta ideologian ja taidemuotojen kulloistakin historiallista yhteyttä ei tule pitää ikuisena. Heartfieldin tapauksessa kaikkein mieleenpainuvinta on, että irtiotto hylkää sekä poliittisen että taiteellisen ajan hengen.

Lähtien Étienne Balibarin väitteestä, että rasismi on perustana nationalismille, olemme aiemmin käsitelleet kahta teesiä. Ensinnäkin fasismi ei ole nationalismien vinksahtus tai häiriö, vaan aina läsnä sen ideologisessa rakenteessa, ja tämän seurauksena fasismia ei tulisi pitää poikkeustilana, vaan pikemminkin sen voi tunnistaa jokapäiväisen, aineellisen elämän ilmiöissä. Toiseksi teoreettinen ja taiteellinen kamppailu fasismia vastaan tapahtuu abstraktisti, joka on ideologian ehtojen täydell-

linen uudelleenmuotoilu. Tätä työtä, jota alkuaan kutuimme abstraktiksi materialismiksi, käytämme menetelmänä tarkastellessamme kahta elokuvaa, jotka tehtiin Suomessa 70-luvun alkupuolella. Tavoitteenamme on antifasistisen taiteen mahdollisuuksien selvittäminen. Koska antifasismi merkitsee perusteellista irtautumista ja abstraktiota, voidaan väittää, että sillä on selkeä teoreettinen ja epistemologinen luonne. Välitön seuraus on, että antifasistista toimintaa ei ole ilman antifasistista tietoa. Tarkkaavainen lukija huomaa tässä yhtäläisyyden siihen, miten Foucault kuvaa Deleuzen ja Guattarin *Anti-Oidipusta* ei-fasistisen elämän ehtona teokseen kirjoittamassaan esipuheessa. Foucault väittää, että *Anti-Oidipus* ei ole vain historiallisen fasismien (Mussolinin ja Hitlerin fasismien) vastustaja, vaan ”meissä kaikissa, kaikkien miellissä ja jokapäiväisessä käytöksessä” ilmenevän fasismien vastustaja⁵. Niinpä kirjan todellinen eettinen väite on Foucault’n mukaan kamppailu fasismia vastaan kaikilla inhimillisen olemassaolon tasoilla; tästä syystä Deleuzen ja Guattarin antifasismien filosofiasta seuraava poliittinen toiminta on samalla taistelua kaikenlaista yhtenäisyyttä ja totalisaatiota vastaan, vastakkainasettelujen, erottelujen, moninaisuuksien, erojen ja liikkuvuuksien nimissä. Tai Foucault’n sanoin, se on nomadista pikemmin kuin aloilleen asettunutta. Kuten *Anti-Oidipuksen* ensimmäiset lauseet kuuluvat:

”Se toimii kaikkialla [...]. Se hengittää, se kuumenee, se syö. Se paskantaa, se nussii.”

Vastaavasti jos tämä kaikkialla läsnäoleva antaa sijan fasismille, silloin antifasismien mahdollisuus sisältyy erilaisiin (nomadisiin) tekoihin. Voimme päätellä, ja tässä Foucault on ehdottoman oikeassa, että antifasismi on eettinen kanta, tai tarkemmin sanoen siinä on kyse ”elintavasta” ja tavasta ”ajatella ja elää”. Yhdistämällä ajattele-

misen ja elämisen, tämä näkemys on kuitenkin vaarassa kaventaa kamppailun liian esteettiseksi asiaksi, esteettiseksi elämäntavaksi. Me korostamme mahdollisuutta käydä kamppailua täsmällisemmin tiedon alueella. On tarkennettava, että Deleuze-Guattari-Foucault'lla tiedon suhde antifasismiin jähmettyy hetkellä, jolloin antifasismi palautetaan elämäntapoihin ja samalla tehdään kaikkialla läsnäolevaksi. Puolustamamme antifasistisen kamppailun poliittista täsmällisyyttä voitaisiin kuvata Leninia lainaten sanomalla, että ilman antifasistista teoriaa ei ole antifasistista liikettä. Seuraavien esimerkkien tarkoituksena on selvittää, millaista tämän teorian tulisi olla.

Toistamme Jean-Luc Godardin elokuvassa *La chinoise* (1967) esittämän kuuluisan dilemman todellisuuden ja kuvitelman tai meidän tapauksessamme elämän ja teorian välillä. Eräs elokuvan päähenkilöistä pitää luennon fiktion ja dokumentin suhteista:

”Sanotaan, että Lumière teki dokumentteja ja Méliès fiktiota. Ja että Méliès oli uneksuja, joka kuvasi fantasioita. Minusta tilanne on päinvastainen. Lumière oli maalari. Hän kuvasi samoja asioita, joita maalarit maalasivat, maalarit kuten Charot, Manet ja Renoir. Hän kuvasi rautatieasemia, puistoja, työläisiä matkalla kotiin, kortinpelaajia ja raitiovaunuja. Samaan aikaan Méliès kuvasi matkan kuuhun, Jugoslavian kuninkaan ja presidentti Fallieresin tapaamisen. Ja nyt, tästä perspektiivistä näemme, että nuo olivat ajankohtaisia tapahtumia. Ne olivat tietenkin näytellyjä. Mutta silti todellisia tapahtumia. Sanoisin jopa, että Méliès oli brechttiläinen. Sitä ei saa unohtaa.”

Lainaus tekee selväksi, että ideologinen kamppailu ei tarkoita tai tee välttämättömäksi *vérité*-rakennetta, mikä tarkoittaa, että teorian ei abstraktioissaan tarvitse sokeasti seurata *véritén* tai todellisuuden sääntöjä, jotka voivat itsessään olla osa yleisiä ideologisia uskomuksia. Tässä olisi pakko tehdä sivupolku ”todellisuuden” sekavaan käsitteeseen. Olettamuksemme mukaan todellisella ei ole välttämätöntä suhdetta konkreettiin, se voi olla luonteeltaan metafysisistä, useinkaan sillä ei ole aineellista luonnetta, eikä se ole välttämättä millään tavalla sidoksissa materialistiseen maailmankuvaan. Tehdäksemme tämän teoreettisen oletuksen konkreettisemmaksi tarkastelemme kahta Suomessa 70-luvun alkupuolella tehtyä elokuvaa, *Perkele! Kuvia Suomesta* (1971) ja *Laukaus Tehtaalla* (1973).⁶

Perkele! Kuvia Suomesta on suora, realistinen visualisaatio ja näennäisen laaja analyysi yhteiskunnan eri kerroksista ja havaittavista vastakkainasetteluista. Se myös ottaa tekijänsä mukaan itse filmin käänteisiin. Näin sitä voitaisiin kuvata totalisaation vastaisena teoksena. Yhteiskunnan erilaisten vastakkaisten aineiden rinnastaminen ja erotteleva tyyli tekevät elokuvasta esimerkin Foucault'n tarkoituksesta ei-fasismista. Katsojalla on tilaisuus assosioida suomalaisen miehen ja naisen ristiriitaisen, epäyhtenäisen, muodottoman ja laajan maailman ilmiöitä. Elokuvaa pidetään usein jonkinlaisena suomalaisten elämäntavan palimpsestina. Sen viittaukset inhimillisen olemassaolon välittömiin ehtoihin tekevät siitä eräänlaisen

todellisuuden tiivistymän. Mutta tarkemmin katsoen elokuva paljastaa tekemisensä prosessin: tiivistäminen, välittömyys, todelliset ja inhimilliset tilat ovat kaikki allegorisia ja metaforisia. Suomalaisesta elämäntavasta tiivistetty ”todellisuus” ei ole muuta kuin yhteiskunnallisten ristiriitojen ilmiselvyys. *Perkele! Kuvia Suomesta* ei käsittele näitä ristiriitoja yhteiskunnallisina, tuotantorakenteen perusristiriitojen synnyttämänä. Elokuva ei tee selväksi, että kapitalistinen tuotantomuoto on yhteiskunnallisten vastakkainasettelujen syy. Vastakkainasettelut ovat olemassa jokaisen miehen ja naisen elämän ikuisina ehtoina. Niin alistaja kuin alistettu, niin riistäjä kuin riistetty ovat vastakkainasettelujen verkossa. Nämä vastakkainasettelut esitetään jopa elämän todellisuuden todisteina, vastakohtina idealistisen abstraktion epätodellisuudelle.

Perkele! Kuvia Suomesta on elokuva, joka voitaisiin kuvata koska tahansa missä päin maailmaa vain: ota kamera ja kävele pari sataa metriä kadulla, etsi kymmenkunta ihmistä, jotka ovat halukkaita puhumaan kameralle, ja saat elokuvaan sisältyvän ”ristiriitojen” tunnelman. Ohjaajan ei olisi tarvinnut matkustaa Lappiin tai Ruotsiin etsimään suomalaisen naisen ja miehen ristiriitoja. Nämä ristiriidat olivat ohjaajien nenien edessä, mutta heidän seikkailunhalunsa oli liian suuri, jotta he olisivat sallineet ongelmansa abstrahoinen materialistisemmalle ja historiallisemmalle tasolle. Ohjaajien ideologinen lähestymistapa näkyy myös elokuvan muodossa: elokuvassa itsessään toistuvasti näkyvät ohjaajat tuntuvat olevan vähiten määrävien ristiriitojen vaikutuksen alla. He tietävät oikeat kysymykset, tuntevat tilanteet ja pystyvät pohtimaan ristiriitoja sopuisuutuisimmalla tavalla. Niinpä he eivät muutu elokuvan teon aikana, he jättävät vastakkainasettelujen kentän samanlaisina kuin saapuivat. Oppimista ei tapahdu, ja mikä merkittävämpää, teokseen ei sisälly minkäänlaista teoreettisuutta.

Siksi asetamme vertailtavaksi Erkki Kivikosten elokuvan *Laukaus tehtaalla*, jonka henkilöt ovat tuotannon muutosten seurauksena työpaikkansa menettäviä työläisiä. Työläiset, joilla ei ennestään ole poliittista taustaa, koettavat kaikkia käsillä olevia vastarinnan muotoja, neuvotteluja uuden johdon kanssa, lakkoa, joukkotiedotusvälineisiin vetoamista, ammattiyhdistysliikkeen avun pyytämistä. Kaikki keinot epäonnistuvat johdon ylimielisyyden, dokumenttien väärentämisen, tiedotusvälineiden välinpitämättömyyden ja vasemmistolaisten liittojen korruptoituneisuuden vuoksi. Elokuvan yleinen rakenne koskee työläisten vastarintaa mutta keskittyy osittain yhteen henkilöön, työläiseen nimeltä Henriksson, joka kamppailujen epäonnistumisten jälkeen epätoivoisessa tilanteessa ampuu tehtaan uuden johtajan ja koettaa tappaa itsensä. Voidaan jopa väittää, että elokuvan pääkysymys on tämän epäinhimillisen teon selittäminen. Tuomalla esiin tuotantotapoja määrittävät ristiriidat koetamme selvittää väitettä, että uuteen tuotantotavan muutos sysäsi työläinen Henrikssonin väkivaltaan.

Nyt pitää kysyä, mikä tuo kaikki nämä erilaiset institutiot (joukkotiedotus, ammattiyhdistys, tehtaan johto)

yhteen ja tekee niistä kuuroja työläisten inhimilliselle hädälle? Yhdistävä tekijä on yksinkertaisesti kansakunta (Suomi). Jos jonkin koherentin järjestelmän tuotantomuodoissa tapahtuu muutos, pitää olla jotakin muutoksissa uudelleentuotettavaa, joka tekee järjestelmän koherenssin jatkumisen mahdolliseksi. Tämä on kansakunta tai valtio. Vähintäänkin valtiolla on omalaatuinen yhdistävä tehtävä, joka psykoanalyysin termein suturoi yhteiskunnan eri kerrokset. Tämä yhteensitominen, jonka Henriksson kokee eräänlaisena totaalisenä, vaihtoehtoisilta ajatuksilta tilan sulkevana salaliittona, ajaa hänet tuhoavaan ratkaisuun, kaiken hävittämiseen (sekä vihollisen että itsensä). On kysyttävä teoreettinen kysymys hänen teostaan: miksi Henriksson ei pysty löytämään vaihtoehtoa taistelllessaan tuotantotavan muutosta vastaan tehtaassa, jossa hän työskenteli 10–15 vuotta?

Elokuvan viimeinen kohta esittää Henrikssonin soutuveneessään päivittäisissä kalastuspuuhissaan, mutta tällä kertaa ilman naapuriaan, jonka oli muutettava pois työttömäksi jäätyään. Yllättäen Henriksson jättää veneensä, hakee kiväärinsä, sahaa sen piipun lyhyemmäksi ja käy päättäväisesti tehtaalle, tappaa johtaja Pylvänaisen, lataa kiväärinsä uudelleen ja yrittää surmata itsensä, mutta hänen aikeensa estetään. Siihen elokuva päättyy. Monet arvostelijat ovat kritisoineet viimeistä kohtausta siitä, että se ei riittävän selvästi kerro Henrikssonin psyyken muutoksesta inhimillisestä, rauhanomaisesta ja tarkkaavaisesta työläisestä väkivaltaiseksi murhaajaksi. Näkemyksemme mukaan nämä päähenkilön dramaturgiseen osaan perustuvat kritiikit ohittavat tärkeän seikan: *Laukaus tehtaalla* välttää tarkoituksella murhaajaksi muuttumisen psykologisoinnin ja korostaa sen sijaan muutokseen osallisia rakenteita. Henrikssonin muutosta ehdollistavat rakenteet on mahdollista kuvata tekemällä Henrikssonin maailman ainekset tunnetuiksi. Aineksia ovat työläiset, tiedotusvälineet, johto ja ammattiyhdistys. Tietenkin hänen maailmassaan on muutakin, kuten perhe ja vapaa-aika, mutta Kivikoski jättää ne tarkoituksella huomiotta abstrahoidakseen ongelman.

Henrikssonin maailmaa voidaan skemaattisesti kuvata koherenttina yhdistelmänä joukkotiedotusta, johtoa ja ammattiyhdistystä, jotka muodostavat hänet totaalisenä työläissubjektina. Tämä totaliteetti, joka ei vaadi muuta osallistumista kuin siinä tai sinä elämisen, perustuu kaikenlaisen ajattelun poissulkemiseen. Henrikssonin, kuten muidenkaan työläisten, ei tarvitse ajatella elämäkokonaisuuttaan tai sen tarinaa, vaan pelkästään elää sitä. Tämä voi olla abstrakti kuvaus ja julmaa reduktionismia, mutta Kivikoskea seuraten haluamme korostaa tätä yksinkertaistusta, jotta saamme esiin rakenteen usein piilossa pysyvät ideologiset vaikutukset. Sillä nyt voimme nimetä tämän rakenteen tai siihen sisältyvän ja kaikki yhteiskunnan osat yhdistävän kertomuksen nimellä kansakunta. Työläinen Henrikssonin elämän kansallisen kentän yhtenäisyys rikkoutuu, kun uusi johto astuu kuvaan. Yhtäkkiä pääoman ja työvoiman ristiriita – kuten ohjaaja elokuvaansa luonnehti⁷ – astuu esiin. Käyttäen marxilaisia termejä voidaan

sanoa, että vuoden 1972 tapahtumat (Hyvinkään) pikku-kaupungissa Finn-Metal Oy:n eräällä osastolla johtuvat päätöksestä muuttaa yksityisyrityksen tuotantotapaa, jotta pääoma edelleen kasautuisi uudessa globaalissa tilanteessa. Yhden tuotantotavan muuttaminen toiseksi, mikä johtaa työläisten irtisanomiseen, näyttäytyy ensin häiriönä rakenteessa tai kertomuksessa. Tämä on Henrikssonin ja muiden työläisten tuntemus heti irtisanomusilmoitusten jälkeen. He ovat shokissa, kokevat perusteellisen muutoksen ja syvää ahdistusta.

Mutta varsinainen järkytys ja häiriö alkaa vasta, kun he huomaavat, että itse asiassa mikään kertomuksen rakenteessa ei ole muuttunut, heidät on vain suljettu sen ulkopuolelle. Tällä tarkoitamme, että Henriksson, kuten muutkin työläiset, on ei-poliittinen ja uskoo kertomukseen, ja vasta osallistuessaan komiteaan, joka koettaa vastustaa uuden johdon irtisanomispäätöstä, hän huomaa vähittäin, että hänen maailmansa osat – joukkotiedotus, johto, ammattiyhdistys – ovat myös toisen maailman, hänen vihollisensa maailman osasia. Tarkemmin sanoen Henriksson huomaa, että hänen kertomuksensa ainekset ovat myös hänen vihollisensa kertomuksen aineksia ja että itse asiassa hänen maailmansa ainekset ovat tosiasiallisesti hänen vihollisensa maailmaa. Tämä oppi on kaikin tavoin tuskallinen: joukkotiedotus ei välitä heidän kamppailustaan, ammattiyhdistys kieltää heidän lakonsa, vanha johto siirtää vallan kitkattomasti uudelle. Henriksson tajuaa: tuotantotavan muutos merkitsee myös kaikkien hänen kertomuksensa palasten uudelleenjärjestelyä uuden tuotantotavan mukaisiksi. Lyhyesti sanoen hän huomaa, että tuotantotavan muutoksen myötä myös kansakunnan muoto muuttuu. Henriksson ymmärtää, tavalla, joka on hänelle murskaava, että itse asiassa kansakunta, jonka hän luuli kuuluvan itselleen ja johon hän luuli kuuluvansa, onkin tuotantovälineitä omistavan luokan omaisuutta. Hän ymmärtää, että kansakunnan kertomus, suuri tarina, tai tarkemmin sanoen kansakunnan ideologia, kuuluu johdolle. Mutta koska hänen todellisuutensa, mukaan lukien perhe-elämä ja vapaa-aika, on osa kansallista kertomusta, hän huomaa, että koko hänen maailmansa, hänen ihmisyytensä (mieheytensä, elämänsä) kuuluu luokalle, joka omistaa tuotantovälineet. Tuskallinen oppi järkyttää maata hänen jalkojensa alla, tai kuten Marx ja Engels sanoivat, hän kokee, että ”kaikki pysyvä haihtuu ilmaan”. Mutta koska hän haluaa yhä pitää kiinni kansakunnan ikuisesta metafysisestä luonteesta (kertomuksena), hän ei pysty ratkaisemaan ongelmaansa. Huomattuaan, että kansakunta ei kuulukaan hänelle vaan viholliselle, hän olisi esimerkiksi voinut ryhtyä itsenäistymään kansakunnan kertomuksesta. Mutta metafysiset oletukset estävät tämän. Viimeisenä askeleena hän päättää tuhota kaiken. Kyvyttömyys ongelman abstrahointiin johtaa erään ei-fasistisen tai kauniimmin sanottuna ei-nationalistisen työläisen fasistiseen tekoon, murhaan.⁸

Tapausta voidaan yrittää yleistää käyttämällä apuna Fredric Jamesonin artikkelia ”Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism”, jossa Jameson selvästi

”Muutoksen vastustaminen vanhentuneilla välineillä ei ratkaise ristiriitoja.”

osoittaa, kuinka tuotantomuodon muutos suurelta osin muuttaa myös diskurssin tai kulttuurin logiikan. Näin ollen myöhäiskapitalismin tai ylikansallisen ja jälkiteollisen kapitalismin kulttuurinen logiikka on postmodernismi. Artikkelissaan Jameson jäljittää postmodernismin logiikan syntyä. Hän pyrkii luomaan totalisoivan tai omien sanojensa mukaan kognitiivisen kuvauksen tilanteesta. Fragmentoitunut, monikerroksinen, ristiriitainen ja moniaineksinen postmoderni on seurausta kapitalismin kehityksen monikansallisista ja kasvavan ristiriitaisista voimista. Esimerkistämme voisimme sanoa, että Finn-Metal Oy:n tehtaalla tapahtuneet muutokset ovat myös seurausta monikansallisesta myöhäiskapitalistisesta kehityksestä. Samaan aikaan muutoksen kulttuurinen logiikka, joka ilmenee fragmentoitumisena, liittyy kansakunnan ajatukseen.

Jos muutos kapitalismissa johtuu globaalista konjunktuurista – jota Jameson kutsuu monikansalliseksi ja jota Finn-Metalin työntekijät uumoilevat ”globaaliksi” – meidän on kysyttävä, mitä muutoksen havaitsemisen jälkeen on tehtävä. On kaksi vaihtoehtoa. Voidaan pitää kiinni yhtenäistävstä kertomuksesta (tässä tapauksessa kansakunnasta), joka on jääne muutosta edeltäneestä kapitalismista. Yksinkertaistaen voidaan sanoa, että ennen vuotta 1972 Finn-Metalin tehtaan tuotantotapa oli kansallinen ja muuttui sittemmin ylikansalliseksi, ja tämä sai monet työläiset epävarmoiksi roolistaan uudessa tilanteessa. Mutta tämä yksinkertaistus vahingoittaa käsitteellisiä välineitä, joita kuvailimme yllä. Koska käytimme kansakunnan käsitettä yhtenäistävänä, on kovin yhdentekevää puhua kansallisesta tai ylikansallisesta kansakunnasta. Molemmat ovat, kuten yllä nähtiin, määrittäneet kertomuksesta, jonka asettaa tuotantovälineet omistava luokka. Kansalliseen kapitalismiin (vastakohtana ylikansalliselle kapitalismille) pitäytymisen anakronistinen mahdollisuus on hyväsydämisen Henrikssonin toive. Mutta heti käy ilmi, että muutoksen vastustaminen vanhentuneilla menetelmillä ja oletuksilla ei ratkaise ristiriitoja.

Fasistiset ideologiat perustuvat yleensä askeleeseen

taaksepäin. Ne kritisoivat ristiriitoja useimmiten siksi, että jokin olennainen on menetetty, syynä ylikansallinen kapitalismi (jota pidetään salaliittona). Niinpä fasistinen täysimittaisen poliittisesti epäkorrekti puhetapa, joka sisältää populismin ja traditionalismin yhtä aikaa, on hyvin vetovoimainen mielille, jotka kamppailevat yhteiskunnassa tapahtuvien muutosten aiheuttaman fragmentaation kanssa. Henriksson ja monet muut työläiset epäroimättä liittyisivät mukaan, jos fasistinen ideologia tulisi heitä lähelle. (Perussuomalaisten aito ja onnistunut hämentyneiden massojen käännäyttämisen fasismi perustuu juuri tähän). Mutta elokuvassa *Laukaus tehtaalla* työläisiä eivät tule neuvomaan fasistit vaan kommunistit. Vaikka fasistit historiallisesti vastustavat eräitä kapitalistisia tuotantomuotoja, fasismi ei koskaan ole suoraan kapitalistisen riiston vastaista. Tämä on kaikkien fasististen puhetapojen perusristiriita. Vaikka he vahvistavat ideologiaansa ylikorostamalla näkyviä ristiriitoja, joita kapitalismi aiheuttaa, fasistit eivät koskaan ole vastustaneet eivätkä tule vastustamaan itse kapitalismia. Siksi heidän ainoa mahdollisuutensa ristiriitojen ratkaisemiseen on kansa, uskonto, rotu tai muu kulttuurinen rakenne. Fasistinen työläisyys on aina kansallista työläisyyttä.

Mutta on toinenkin tapa suhtautua fragmentaatioon. Jameson ehdottaa sille nimeä ”aidon poliittisen kulttuurin rakentaminen”. Sitä luonnehtii ristiriitojen kohtaaminen ilman pakenemista ihannoituun menneisyyteen tai erojen kumoutumisen pelkoon. Voimme kutsua tätä vaihtoehtoa aikalaisuuden vaihtoehdoksi ja se merkitsee, että ainoa tapa ristiriitojen ylittämiseen on (teoreettinen ja käytännöllinen) vastarinta, joka on itsekin ristiriitaista ja fragmentoitunutta. Ihanteellisessa tapauksessa työläinen Henriksson olisi voinut tarkastella uutta tilannetta, uuden johdon toteuttamaa uutta kapitalismia. Hän olisi huomannut, että hänen kertomuksensa (kansakunta) ainekset ovat rikki tuotantotavan muutoksen vuoksi. Hän olisi huomannut tämän, koska kertomus ja sitä koossa pitävä kansakunnan ajatus tulevat näkyviksi, kun johtoporras, joka kaikkea määrittelee, muuttuu uudeksi. Aikalaisuuden näkökulmasta

”On surullista, että identiteettien politiikkaa kyseenalaistanut postmodernismi päättyi identiteettien julistajaksi.”

Henriksson olisi voinut huomata, miten typerää on yläpitää kansallisuuden ajatusta, joka on perimmiltään kapitalistinen. Hän olisi sen sijaan pyrkinyt muodostamaan uuden kertomuksen, jolla olisi ollut myös uusi muoto: kognitiivinen ja pedagoginen (koska se sisältää oppimisen), historiallinen ja materialistinen (koska ymmärrys perustuu historialliselle prosessille ja ilmaantuu historiallisessa muutoksessa) ja kansainvälinen (koska työpaikalla tapahtuneet muutokset johtuvat ylikansallisista syistä ja tekevät uuden tuotantotavan kansainväliseksi).

Aikalaiseen ei-fasistiseen teoriaan ja käytäntöön, jota Jamesonia seuraten voidaan kutsua postmoderniksi, sisältyy hankaluus. Kun otetaan huomioon, miten postmodernismi on siirtynyt osaksi populismia, kuluttajuutta, amerikkalaista mukaglobaalia älyllistä perintöä, pastissia, ironiaa ja niin edelleen, on vaikea liittää postmodernismiin mitään kriittisyyttä. Jos postmodernismi muistetaan 70- ja 80-lukujen emansipatorisena teoriana ja käytäntönä, joka ensisijaisesti pyrki hylkäämään ontologisesti essentialistisiin käsityksiin (kuten historismi, alkuperä ja niin edelleen) perustuvan modernismin, kriittisyydellä voisi olla painoa. Mutta postmodernismi, joka vähittäin muuttui ehdottomaksi relativismiksi, päättyi kitschin ei-teoreettisuuden juhlaan ja paradoksaalisesti identiteetikysymysten pohdintaan. On surullista ja pettymys, että postmodernismi, joka alkoi identiteetteihin – kuten kansaan, rotuun, sukupuoleen – perustuvan politiikan radikaalina kyseenalaistamisena, päättyi julistamaan näitä identiteettejä jopa vihollistansa, modernismia, ongelmallisemmalla tavalla. Tarvittaisiin pitkä teoreettinen sivupolku tämän paluun selvittämiseen. Alustavasti voimme todeta, että kertomusten osasten fragmentaatioon perustuva postmodernistinen identiteetin dekonstruktio ei pystynyt käsittelemään kokonaisuuden erilaisten osien asymmetrisiä suhteita. Postmodernismi, joka pyrki tekemään tyhjäksi subjektin ideologisen rakentumisen, ei pystynyt erottelemaan luokkaa, kansallisuutta, rotua ja sukupuolta kertomusten purkuprosessissa. Niinpä luokka, joka kansallisuuden tapaan ymmärrettiin kertomuksena, kääntyi kysymykseksi iden-

titeetistä. Tämä puolestaan kutistaa luokkataistelun ja esittää luokkien välisen riiston olevan subjektin asemaa koskeva kysymys.

Luokan käsite hävisi teorian kentiltä jo ennen postmodernismia, se oli jo poistumassa monien jälkiteollisten, jälkikapitalististen ja jälkiutopististen ajattelijoiden työkalupakista. Mutta postmodernismi antoi näille lähestymistavoille tietyn estetiikan tai tyylin, joka samaisti kertomusten purkamisen improvisointiin. Se, mikä ennen oli raskas ja ahdistava suuren kertomuksen taakka, kuten luokka, muuttui yhtäkkiä subjektin väliaikaiseksi ja *ad hoc*-luonteiseksi asemaksi. Postmodernismi näkisi Henrikssonin tapauksen anakronistisena. Koska postmodernismin mukaan kaikki kertomukset yhteiskunnasta ovat kuvitteellisia ja keksittyjä, ei ole mitään syytä vaatia millekään kertomukselle ensisijaa, ei esimerkiksi luokkaan perustuvalla. Postmodernismi väittäisi: aivan kuten Henriksson ymmärsi, että kansakunta, johon hän oli elämänsä sitonut, on vain kertomus, hänen pitäisi seuraavalla askeleella ymmärtää, että luokka, johon hän työläisenä kuuluu, on myös kertomus. Perimmältään tämä tarkoittaisi, että Henrikssonin olisi hylättävä kamppailunsa ja hyväksyttävä fragmentaatio jonkinlaisena olemuksellisena tai ontologisena ristiriitana ja edelleen tajuttava, että ristiriidat ovat historian yläpuolella. Johtopäätöksensä hänen olisi ymmärrettävä, että historia on päättynyt, että mitään kamppailtavaa ei enää ole, että subjektina hän on fragmentoitunut, ristiriitainen, sijoiltaan ja skitsofreeninen. Näin *Perkele! Kuvia Suomesta* esittää ristiriidat, kun maanviljelijät, prostituoidut, kapitalistit, oikeistolaiset ja vasemmistolaiset poliitikot, työläiset, muusikot, mallit, alkoholistit ja opiskelijat kaikki ”käršivät” ja ovat fragmentaatioiden leimaamia. Tarina kuuluu: yhtenäisyyden menetys loi peruuttamattoman sekasorron, jossa vain estetiikka käy kamppailun välineeksi.

Warren Montag esitti tätä vasta-argumenttia menestyksellisesti jo 80-luvun lopulla, kun hän kritisoi postmodernismia puhtaaksi systemaattisuudeksi, jossa historiallisesta nykyhetkestä tulee erottelematon yhtäkaisten hetkien kokonaisuus, jossa tapahtumat menettävät suhteellisen itsenäisyytensä. Puhtaan systemaattisuuden

käsitteellä Montag viittasi pääasiassa postmodernismin poliittisiin seurauksiin. Yhteiskunnan osien (kuten luokkien, kansallisuuksien, sukupuolten) systematisointi symmetriseen kertomukseen ”sulkee mahdollisuuden ajattelun edistymiseen kieltämällä, että säröt, murmut, halkeamat nykyisessä yhteiskunnallisessa todellisuudessa ovat tulevan kriisin oireita”⁹. Paradoksaalisesti tämä johtaisi todellisen ja jokapäiväisen todellisuuden totalisoimiseen. Postmoderni politiikka estää kaikki asioihin puuttumiset ja johtaa pysyvien ristiriitojen ilotulitukseen.¹⁰

Epilogi

Perussuomalaisilla, joilla suomalaisista puolueista on selkeän fasistinen diskurssi ja joka huhtikuussa 2011 sai 19,1 % äänistä, on hyvin selkeät tavoitteet kulttuurin ja taiteen suhteen: he kokevat suomalaisen kulttuuriperinnön säilyttämisen olevan ensisijaista postmodernin nykyaikaisen tukemiseen verrattuna.¹¹ Reaktiona tähän tavoitteeseen monet vasemmistolaiset ja antifasistiset järjestöt ja yksilöt julistautuivat postmodernisteiksi. Yllä käsiteltyjen fasismia ja postmodernismia koskevien teoreettisten käsitysten mukaisesti haluaisimme päättää määrittelemällä antifasismia kulttuuripolitiikan iskulauseen seuraavasti: ei perussuomalaisten kanssa, muttei postmodernistienkaan.

Viitteet

- Olemme aiemmin tarkastelleet asiaa teksteissä Henriksson & Boynik 2007 ja Boynik & Henriksson 2010.
- Kiinnostunut lukija löytää hyödyllistä materiaalia teoksesta Jameson 1980.
- ”Tämä on poliittinen tilanne, jonka fasismi estetisoi. Kommunismi vastaa politisoimalla taiteen.” Benjamin 1969, 242.
- ”Ratkaisevaa on analysoida rasmin paikka nationalismissa: vaikka rasismi ei ole yhtä näkyvää kaikissa nationalismeissa tai kaikissa niiden vaiheissa, se on yhtä kaikki aina läsnä niiden rakenteen välttämättömänä taipumuksena.” Balibar 1991, 48.
- Foucault 1983, xiii.
- Näitä kahta elokuvaa ei ole valittu sattumalta. Valinnan teoreettiset perusteet tulevat esiin tuonnempana. Mutta yksi lähtökohta on niiden valmistuminen aika, jona siirryttiin kansainvälisiin tuotannon muotoihin. Tämä muutos johti valtaviin mullistuksiin taiteessa, politiikassa ja filosofiassa, jotka tunnetaan postmodernismina ja jotka liittyvät suoraan tekstimme aiheeseen.
- Työn ja pääoman ristiriita ei koske vain Finn-Metalin tehtaan fyysistä työtä vaan myös hienostunutta kulttuurista työtä. Kivikosken tapaus tämän elokuvan yhteydessä osoittaa asian selvästi: elokuvan ensimmäinen tuottaja, Fennada, vetäytyi hankkeesta luettuaan käsikirjoituksen tarkemmin ja ymmärrettyään sen poliittisesti epäilyttävän luonteen, minkä jälkeen Jörn Donner ryhtyi sen tuottajaksi. Elokuvasäätiön myöntämä tuotantotuki jäi Fennadalle ja kohdistettiin Matti Kassilan elokuvalle *Tuki-kohhta*, joka ei koskaan valmistunut. Donner puolestaan siirsi erälle toiselle elokuvalle tarkoitettuja rahoja *Laukaus tehtaalla* -elokuvalle, joka saatiin näin tehtyä. Lisää vaikeuksia oli vastassa, kun tuli ensi-illan ja näytösten aika Helsingissä. Kävi ilmi, että useimmat elokuvateatterit Helsingissä omisti Fennada-Kinostogroup ja sen yhteistyökumppani Adams-filmi. Nämä kieltäytyivät ottamasta Kivikosken elokuvaa ohjelmistoonsa. Kun San Remon elokuvajuhlat myönsivät elokuvalla palkinnon ja se sai valtion

- Elokuvataidetoimikunnan laatutukea, kaupallisen kentän oli otettava se huomioon, ja elokuva saikin Jussi-palkinnon. Silti ohjaaja Kivikoski ei voinut tehdä uutta elokuvaa kahdeksaan vuoteen. Ks. Kivikosken artikkeli *Helsingin Sanomat* 11.3.1973, myös *Helsingin Sanomat* 11.2.1973 ja 22.2.1973; *Kansan Uutiset* 22.2.1973 ja 24.2.1973; *Soibdunkantaja* 2/73; *Demari* 24.2.1973; *Turun Sanomat* 24.2.1973.
- Tämän sivupolun kautta voimme vahvistaa Balibarin teesin 1991, 58–59, että päivittäin uudelleenmuodostuvien rasististen ja nationalististen diskurssien avainkäsite on ihminen. Ja korostaaksemme väitettä voimme vahvistaa myös Althusserin 1965 kuuluisan hypoteesin, jonka mukaan ainoa marxilainen positio, jota pitää puolustaa kapitalistista tuotantomuotoa vastaan ideologisessa kamppailussa, on teoreettinen antihumanismi.
 - Montag 1998, 102.
 - Kolmannen maailman poliittista elokuvaa koskevassa kirjassaan Mike Wayne 2001, 115 kritisoi nokkelasti argumenttia, jonka mukaan merkitys syntyy eroista. Viittaamalla Homi Bhabhan ja tämän tapaan käyttää Hortense Spillarsin väitettä, että ”orjuus” ei koskaan ollut käytännöissään ja käsitteissään yhtenäinen, eikä tuottamisissaan ilmiöissä yksipuinen Wayne esittää Tomás Gutiérrez Alean elokuvasta *Viimeinen ehtoollinen* (1976) bhabhalaisen tulkinnan: ”voimme kuvitella papin ryntäämässä orjakapinan keskelle, mukanaan hiirenkorville luetut Bhabhan ja Spillarsin esseet, ja julistamassa, että orjien kokema huono kohtelu on vain yksi orjuuden monista kasvoista, tai, vielä paremmin, sormillaan laittavan sanan ’orjuus’ lainausmerkkeihin. Pappi huomauttaisi, että kapina perustuu myyttisen yhtenäisyyden oletukseen (ja siksi lainausmerkit) ja yhtenäisyyden asettamiseen elämän muodostavien erilaisuuksien ja erojen sijaan.”
 - Perussuomalaisten eduskuntavaaliohjelmasta: ”Edelfeltin ja Gallen-Kallelan upeat maalausteokset sekä Sibeliuksen maailmankuuluisat sinfoniat ovat kansainvälisesti arvostettuja, mutta niiden merkitys osana jokaisen suomalaisen yleisivistystyön on vähentynyt”. Perussuomalaisten kulttuuripolitiikan arvoista kiinnostuneet voivat tutustua Gallen-Kallelan retrospektiiviin Helsingin kaupungin taidemuseossa Tennispalatsissa 15. tammikuuta 2012 asti.

Kirjallisuus

- Althusser, Louis, *Marxism and Humanism*. Teoksessa *For Marx* (Pour Marx, 1965). Käänt. Ben Brewster. Verso, London 2005.
- Balibar, Etienne, *Racism and Nationalism*. Teoksessa Etienne Balibar & Immanuel Wallerstein, *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities* (Race, nation, classe, les identités ambiguës, 1988). Käänt. Chris Turner. Verso, London 1991.
- Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936). Teoksessa *Illuminations*. Käänt. Harry Zohn. Schocken Books, New York 1969.
- Boynik, Sezin & Minna Henriksson, *Some Thoughts on the Relation of Ideology and Art (Concerning the Problem of Nationalism in Everyday Life)*. Teoksessa *To Think (Film) Politically: Art and Activism Between Representation and Direct Action*. Toim. Jelena Vesic. DeLve, Zagreb 2010.
- Verkossa: http://www.chtodelat.org/images/Jelena_Art-activism.pdf
- Foucault, Michel, esipuhe teokseen Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia* (Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Édipe, 1972). Käänt. Robert Hurley, Mark Seem & Helen R. Lane. University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.
- Aesthetics and Politics*. Toim. Fredric Jameson. Verso, London 1980.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*. *New Left Review* 1/146, 1984, 53–92.
- Montag, Warren, *What is at Stake in the Debate on Postmodernism?* Teoksessa *Postmodernism and Its Discontents. Theories, Practices*. Toim. E. A. Kaplan. Verso, London 1998.
- Wayne, Mike, *Political Film. The Dialectics of Third Cinema*. Pluto Press, London 2001.