

John Sundholm

## Rock and roll totuutena filmigroteskeissa *Calamari Union* ja *Hamlet liikemaailmassa*



Records cut so much deeper. For him Astral Weeks, Closer and For Your Pleasure (the three best LPs of all time [he] said. No contest) articulated the mundanity, despair and joy of existence... [He] said his records were the most important things in his life — more important than Celtic easily... It's just that football was easier to talk about for five hours down the pub on a Saturday night.<sup>1</sup>

Artikkelini on kaksijakoinen. Käsittelen aluksi groteskin estetiikkaa ja sitä, miksi eräät saksalaiset kulttuurikirjoittajat olivat niin kiinnostuneita amerikkalaisesta mykkäfilmikomediasta.<sup>2</sup> Sen jälkeen pyrin Theodor W. Adornon estetiikan pohjalta analysoimaan Aki Kaurismäen filmigroteskeja *Calamari Union* (1985) ja *Hamlet liikemaailmassa* (1987).<sup>3</sup>

### Groteski

Artur Lundkvist kirjoittaa esseessään "Filmens löften" vuodelta 1937 groteskista mm. seuraavaa:<sup>4</sup>

Tutkimalla aitoja, jäljittelemättömän amerikkalaisia huvinäytelmiä ja niiden näennäisesti hetkellistä tilanneko-

miikkaa voitaisiin varmasti saada irti osuvia todisteita kansanluonteesta ja yhteiskuntarakenteista, jopa itse elämäntunteesta kansan syvissä riveissä. Eräänlainen destrukttiivinen lapsellisuus, brutaali fantisointi sekä selkeä ja naiivi perversio ovat edellytyksiä niin monille amerikkalaisille ilmiöille, pilvenpiirtäjistä ja gangstereiden tempauksista näihin päätähumaaviin huvinäytelmiin. Lajin mestareita ovat Marx-veljekset, jotka parhaimmillaan luovat eräänlaista yllätyksen runoutta (perhonen lehahtaa esiin nukkuvan miehen kokoparran alta), esineet myötävaikuttavat tapahtumiin, solmiot ovat syötäviä ja mikä tahansa kelpaa musiikki-instrumentiksi: jokin maagisen maailmasta muodostaa inhimillisten halujen todellisuuden. (...) Laurel ja Hardy pystyvät aina astumaan askelen tavallisen maailman rajojen ulkopuolelle ja siten tekemään siitä samalla kertaa mielikuvituksellisen ja todellisen....<sup>5</sup>

Lundkvistin arvostavat sanat eivät olleet tuolloin mikään poikkeus. 1920-luvulta lähtien olivat saksalaiset kulttuuriesseistit kuten Theodor W. Adorno, Rudolf Arnheim, Walter Benjamin ja Siegfried Kracauer ilmaisseet viehtymyksensä amerikkalaiseen 'filmigroteskiin' tai 'filmihuvinäytelmään'.<sup>6</sup>

Esseistien kiinnostusta filmigroteskiin voi lä-

hestyä kahdesta näkökulmasta, jotka selkeästi aktualisoituvat amerikkalaisessa filmigroteskissa. Lundkvist ottaa esseessään esille puhtaasti esteettisen aspektin. Groteski pystyy “aina astumaan askelen tavallisen maailman rajojen ulkopuolelle ja siten tekemään siitä yhdellä kertaa mielikuvituksellisen ja todellisen”. On helppo ymmärtää, että aikalaiset arvostivat tätä groteskin “puhtaasti” esteettistä aspektia. Sellainen estetiikka, joka pinnallisella tavalla myöntää muotoperiaatteen “miten jotain sanotaan” täsmää ensinnäkin suoraan sen kanssa, mitä kattavasti voitaisiin kutsua modernin aikakauden estetiikaksi. Samoin on itsestään selvää, että leimallisen mykkäfilmiteoreetikon kuten Rudolf Arnheimin täytyi arvostaa groteskin silminnähtäviä esteettisiä periaatteita. Siksi saattaakin vaikuttaa hieman yllättävältä, että Siegfried Kracauer, joka tunnetaan elokuvan historiassa ‘realismin’ puolestapuhujana, oli kiinnostunut groteskista.<sup>7</sup> Mutta vastakkainasettelu formalistien ja realistien välillä tehdäänkin pinnallisesta tyylikäsitteestä lähtien. Formalismi ja realismi nähdään kahtena tyylinä, joiden katsotaan painottavan toisen muotoa ja toisen sisältöä.<sup>8</sup> Siksi uskon, että on väärinymmärrys pitää filmigroteskin arvostajia 20- ja 30-luvuilta formalisteina (Arnheim saattaa olla poikkeus). Ennemminkin heidän mielipiteensä tulisi käsittää siitä spesifisesti uudesta tilanteesta lähtien, jonka voi sanoa syntyneen elokuvan ja valokuvan läpimurron myötä. Uudesta tilanteesta seurasi kuvaamisen aktin problematisoituminen juuri siksi, ettei se enää ollut ongelma. 1800-luvun taiteilijan täytyi hankkia koko joukko teknistä tietoa ja taitoa pystyäkseen kuvaamaan ylipäättään mitään, mutta 1900-luvulla se ei enää ollut välttämätöntä (kuvaamisen ongelma on muodostunut 1900-luvun lopun varsinaiseksi ongelmaksi juuri koska kaikki voivat esteettä kuvata mitä haluavat — valokuva- ja videokameroina yms.). Kaikkien teoreetikkojen täytyi siksi alkaa ottaa kantaa itse tekoon — kuvaamiseen itseensä. Mutta vaikka Kracauerin lailla kuvaa pidettiin filmin tärkeimpänä yksittäisenä osana, ei realistista tyyliä kuitenkaan puollettu siinä mielessä, että sen mitä näytetään pitäisi “täsmätä” todellisuuden kanssa tai olla suoraa todellisuutta kuten *cinéma vérité*.<sup>9</sup>

Groteskin kiehtovuudella on myös “sisällöllinen” tai aineellinen aspekti — jota voi etsiä klassisesta saksalaisesta sosiologiasta. Klassista amerikkalaista mykkäfilmfarssia riivaa nimittäin tarve

tutkia, kuinka kaupungista, jonka ihmiset ovat luoneet, on tullut “uusi” tai “toinen luonto”, joka hallitsee täydellisesti ihmistä (kaikki mykkäfilmitkoomikot käyvät epätoivoista taistelua niitä esi-neitä vastaan, jotka ihminen on tehnyt mutta jotka aina kieltäytyvät tottelemasta heitä).<sup>10</sup> Tämä teema huomattiin varmasti kiitollisuutta tuntien Saksassa, jossa keskustelut ‘maailmasta’, ‘maasta’ ja kaupungista (luonnon)maisemana olivat filosofien ja sosiologien yleistä omaisuutta.<sup>11</sup>

Ne aspektit, joista Adorno ja Benjamin kiinnostuivat, olivat ihmisen paluu luontoon ja moderni yhteiskunta ‘uutena luontona’. Teoksessaan *Das Passagen-Werk* Benjamin tutki omintakeisella tavallaan, kuinka kaupungista oli aivan konkreettisesti tullut ‘toinen’ luonto. Adorno selvitteli puolestaan *Dialektik der Aufklärung* -teoksessa pelottavaa tietoa siitä, että se valistus, joka oli erottanut ihmisen luonnosta, alisti tämän uuteen luontoon: tieteelliseen rationalismiin, joka palveli kapitalistista yhteiskuntaa. Seurauksena oli ihmisen vajoaminen barbariaan.

Tutkin groteskin mahdollisuuksia lähemmin lähinnä sen pohjalta, mitä Adorno yritti kertoa modernista yhteiskunnasta. Mutta ensin pyrin tekemään yhteenvedon siitä, mikä on groteskille ominaista.

Mielestäni Jan Kott tarjoaa parhaan määritelmän groteskin ominaispiirteistä, sillä hän antaa sille spesifisen ulottuvuuden ajassa ja painottaa sen olevan modernin ajan tragediä. Hänellä ei toisin sanoen ole deskriptiivistä genremääritelmää vaan sisällöllinen. Kott ei kuitenkaan oikeastaan tee mitään koostettua määritelmää, mutta hänen tutkielmastaan Shakespearen Kuningas Learistä voi groteskin määritellä tragediaksi, jossa sankari tai sankarit eivät muodosta psykologisia luonteita vaan tyyppejä, jotka on alistettu ihmisen itsensä luomalle “koneistolle”.<sup>12</sup> Kott alleviivaa epäsuorasti, että groteski ei ole niin sanottu uusi muoto vaan välttämättömyys. Esimerkkinä tästä voisi olla, että “vakava” kuvaus Robinson Crusoesta vaikuttaisi tänään auttamattoman naurettavalta esittomassa kehitysoptimismissaan. Jos siitä haluttaisiin uskottava, pitäisi se toteuttaa groteskina. Tämä on käsitettävä “faktana” eikä esteettisenä valintana, jossa on todellinen valinnanmahdollisuus. Kun vain yksi valinta on oikea, mahdollisuus on näennäinen.

Yhden merkittävän osasyyn Adornon kiinnostukselle groteskiin on täytyntä olla, että se on



*"Calamari Union kertoo 17 suomalaisesta miehestä, joiden kaikkien nimi on Frank. Heidän tehtävänään on yrittää päästä helsinkiläisestä työläiskaupunginosasta Kalliosta hienompaan Eiraan. Kalliossa asutaan ahtaasti, kadut ovat kapeita, likaisia ja jyrkkiä. Kalliossa asuvalla ei ole ihmisarvoa. Eira sitä vastoin tunnustaa asukkaansa: kadut ovat vehreitä ja kevyesti liikennöityjä, asunnot avaria ja ilmavia. Jos Kallio on kaupunki, Eira on luonto." Yläkuvassa ollaan matkalla kohti Eiraa, alakuvassa ollaan jo rajaseudulla. Kuvat: SEA.*



‘välttämätön muoto’. Tämä argumentti on nimittäin yksi Adornon perusteista hänen esteettiselle teorialleen ja näkemykselleen taiteen ja yhteiskunnan välisestä suhteesta.<sup>13</sup> Adornon mukaan olennaista yhteiskunnan ja taiteen välisessä suhteessa on yhteiskunnan olemassaolo teoksessa. Siksi taideteos on sekä autonominen — yhteiskuntaa “syleilevä” — että yhteiskunnallinen. Taide ei ole yhteiskunnallisen käytännön osa. Suhteessa tähän voitaisiin groteski — välttämättömänä muotona — käsittää ehdoksi sille, että klassinen tragedia näyttäytyisi “totena”.<sup>14</sup> Kott itse käyttää *Kuningas Leariä* esimerkkinä osoittaakseen, että alkuperäiselle tragedialle uskollinen näyttämölepano tekisi kuningas Learistä naurettavan hahmon — tragediasta tulisi toisin sanoen “epätosi”. Toinen vaihtoehto olisi, ettei tekstillä oltaisi uskollisia — että näytelmän teksti uudelleenmuokattaisiin esim. perhetragediaksi.

Tämä on yhteiskunnallinen välttämättömyys pääpiirteissään. Tosin se ei tarkoita, että groteski muotona olisi täysin autonominen. Adorno väittää päinvastoin, että kun yhteiskunnallinen tilanne on kirjoitettu teokseen, se on autonominen — ja saa samalla oman muotoperiaatteen. Muotoperiaate on tavallaan takuu taideteoksen täydentymiselle, sille että se “toimii”. Taideteoksen mukana mennään kokonaan, astutaan siihen sisään ja tällä tavoin seurataan sen yhteyksiä. Voidaanko näin tehdä riippuu siitä, onko taideteos “tosi” — yhtä ympäröimänsä ajan ja yhteiskunnan kanssa (mutta ei niin, että se alistuu aikaansa). Siksi groteski ei ole muoto, jonka joku valitsee — välttämättömydessään se valitsee itse itsensä. Siinä on groteskin yhteiskunnallinen “totuus”, joka tietysti on mahdollinen vain tietynä aikana.

Saadakseni jonkinlaisen otteen referoimastani, minun täytyy sanoa jotain Adornon filosofisesta periaateesta — ‘negatiivisesta dialektiikasta’.<sup>15</sup> Adorno kritisoi positivismia ja fenomenologiaa idealismista; ne edellyttävät identiteettiä eli että jokin on identtistä. Adornon mukaan sellainen periaate voi kuitenkin olla vain toistava eikä koskaan anna varsinaista tietoa. Koska käsitteet kuitenkin ovat tiedonsaannin edellytyksiä, täytyy identiteettiä tavoitella koko ajan muistautua sitä epätotuutta jota ‘identiteetti’ kantaa: rakentua identiteetin täytyy poissulkea poikkeava ja ainutlaatuinen.<sup>16</sup> Siinä merkityksessä poikkeava on “tosi” ja siksi Adorno hyväksyi sellaiset tekijät kuin Beckettin, Schönbergin jne. On tietysti help-

po ymmärtää, että groteski esteettisenä muotona puhutteli Adornoa: groteski on pitkälleviedyssä abstraktiossaan (luonteesta tulee tyyppi, pianosta tulee esine jne.) tavallaan puhdasta filosofiaa. Se on käsitteellinen totuus yhteiskunnastaan samaan aikaan, kun se luo itselleen “oman” muotoperiaatteen.<sup>17</sup>

## Aki Kaurismäen filmigroteskit

Konkretisoidakseni tähän mennessä esittämäni analysoin kahta modernia groteskia. Syy niiden valintaan on se, että olen melko vakuuttunut mykkäfilmikomedioiden olevan tänään ainakin osaksi auttamattomasti elokuvahistoriaa. Valitsen kaksi uudempaa kohdetta myös siksi, että näkisin mistä voisi tai voi muodostua nykypäivän groteskia.<sup>18</sup>

*Calamari Union* ja *Hamlet liikemaailmassa* ovat kumpikin tiettyssä mielessä tragedioita. *Calamari* kertoo 17 suomalaisesta miehestä, joiden kaikkien nimi on Frank. Heidän tehtävänä on yrittää päästä helsinkiläisestä työläiskaupunginosasta Kalliosta hienompaan Eiraan. Kalliossa asutaan ahtaasti, kadut ovat kapeita, likaisia ja jyrkkiä. Kalliossa asuvalla ei ole ihmisarvoa. Eira sitä vastoin tunnustaa asukkaansa: kadut ovat vehreitä ja kevyesti liikennöityjä, asunnot avaria ja ilmavia. Jos Kallio on kaupunki, Eira on luonto.

Toiminta *Calamarissa* perustuu siihen, että Frank toisensa jälkeen putoaa matkasta. Ensimmäisen Frankin vaimo soittaa ja vaatii häntä tulemaan kotiin, toinen ammutaan Frankien kaapattessa metrojunaa, kolmas tekee tyylitellyn itsemurhan heittäytymällä mereen tajuttuaan, että matka Eiraan on toivoton jne. Lopulta jäljellä on vain kaksi Frankia. He ovat saapuneet Eiraksi uskomaansa paikkaan, täyteen pienvenesatamaan. Nähdessään kuolleitten kalojen huuhtoutuvan rantaan, he toteavat tulleen liian myöhään. Tapeltuaan neuvottomina he päättävät lähteä “Eestiin”. He ottavat pienen jollan ja alkavat soutaa. Eiran vaihtuminen Viroksi on tragikoominen vitsi — etenkin kun Viro vielä vuonna 1985 oli Eiran täysi vastakohta.

*Hamlet liikemaailmassa* on tietysti tragedia, sillä se perustuu Shakespearen näytelmään. Elokuvasa ei kuitenkaan ole kuninkaita eikä kuningattaria vaan Hamlet on suuren puuteollisuus- ja laivanvarustamokonsernin johtajan poika. Hamletin äidin avioiduttua uudelleen Hamletin isäpuoli yrittää



"Toiminta Calamari Unionissa perustuu siihen, että Frank toisensa jälkeen putoaa matkasta. Ensimmäisen Frankin vaimo soittaa ja vaatii häntä tulemaan kotiin, toinen ammutaan Frankien kaapatessa metrojunaa, kolmas tekee tyylitellyn itsemurhan heittäytymällä mereen tajuttuaan, että matka Eiraan on toivoton". Kuva: SEA.

saada hyväksytyksi Wallenbergin tarjouksen Ruotsista: vanhat teollisuuselinkeinot lakkautetaisiin kumiankkatuotannon tieltä. Hamlet estää kuitenkin yrityksen.

Aki Kaurismäen *Hamlet*-versiota voidaan luonnehtia sosiaalirealistiseksi groteskiksi. Koko konsernia johtavan yläluokan tapettua toisensa — taistelussa "kuninkuudesta" — konsernin autonkuljettaja myrkyttää Hamletin ja lähtee matkoihinsa johtajaperheen kotiapulaisen kanssa. Hamlet osoittautuu traagiseksi sankariksi. Hän käynnistää teloitukset ja tasoittaa tietä autonkuljettajan ja kotiapulaisen kapinalle.

Ensisijaisesti kiinnostavaa näissä kahdessa filmigroteskissa ei ole niiden groteskius. Adornon esteettinen filosofia ei myöskään ole edellytys niiden "lukemiselle". Pikemminkin on niin, että molemmat elokuvat ovat "hyviä". Kumpaakin on arvostettu, mutta lähinnä urbaaneina vitseinä, jotka rock & roll -sukupolvi on tehnyt urbaanille rock & roll -yleisölle. Etenkin *Calamari* edustaa "populaarikulttuurista intertekstuaalisuutta", mutta ei siinä mielessä että pitäisi tuntea tiettyjä teks-

tejä, vaan niin, että useimmat näyttelijät ovat tunnettuja rockmuusikkoja tai nuoria, tunnettuja näyttelijöitä, joilla kaikilla on "kulttistatus". Kaikilla Frankeilla on sitä paitsi aurinkolasit ja taustamuusiikilla — bluesilla ja rockilla — on hyvin merkittävä osa elokuvassa.<sup>19</sup> Voisi sanoa, että *Calamari* toimii mitä suurimmassa määrin tapana elää. Luulen, että tämä ja elokuvan "essenssi" saa ilmaisunsa esimerkiksi kohtauksessa, jossa kaksi aurinkolasipäistä Frankia ajelee vanhalla vespalla läpi öisen kaupungin ja ääninauhalta soi rokahtava bluesversio "Mabelenesta". Elokuva ei kuitenkaan ole pelkästään vitsi. Se ei toimi yksinomaan hyvin siksi, että muotoperiaatetta seurataan niin johdonmukaisesti. Että elokuva kykenee viettelemään kertoo uskoakseni jotain merkittävää. Syy elokuvan toimimiseen voi löytyä, jos sitä tarkastelee filmigroteskina — ikään kuin elokuvalla olisi määrätty, välttämätön muotoperiaate. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että katsojan arvostaakseen *Calamari Unionia* pitäisi tietää, mitä groteski merkitsee. Sitä vastoin luulen, että elokuvan vakuuttavuus on jotenkin selitettävissä groteskin kautta.



Muotoperiaate *Hamlet*-elokuvassa taas takaa, ettei katsojan tarvitse tuntea näytelmää *Hamletista* katsoakseen elokuvan. Tarpeellista sen sijaan on kuuluminen rock-sukupolveen, jotta voi vakuuttaa elokuvan ajan olevan yhtä oman ajan kanssa. Tämä ei tarkoita, että elokuvan sinänsä pitäisi sijoittua ”nyky aikaan”. Elokuva sijoittuu päinvastoin eräänlaiselle tyylitellylle 50-luvulle siksi, että yläluokka tuohon aikaan niin selvästi erottui loistoautojensa, komeiden huviloidensa, kummallisten huonekalujensa yms. ansiosta. Tietenkään tätä tragediata ei voitu toteuttaa kokonaan sosiaalirealistisena, jossa *Hamlet* traagisen sankarin hahmossa valmistelelee kahden perhettään aina palvelleen proletaarin vapautusta. Vakavampi vastine *Calamarille* voisi olla esimerkiksi *Asfalttiviidakko* (*The Asphalt Jungle*, 1950). Sen mahdottomuus saa ilmaisunsa epäajanmukaisen paatoksellisessa loppukohtauksessa, jossa traaginen gangsteri ”pala kotiin” vehmaaseen luonnonmaisemaan.

Kliseenomainen yhteenveto elokuvista *Calamari Union* ja *Hamlet liikemaailmassa* voisi olla ”ihmisen epäviihtyvyys luomassaan yhteiskunnassa”. Koska tästä lauseesta on tullut klisee (ja siksi epätosi ja epäuskottava), se täytyy sanoa toisella tavalla. Lähtökohta Aki Kaurismäen kahden groteskin hyväksymiselle voisi olla, jollei suoranainen normaalin halveksunta, ainakin kyky nauraa sille. Kaikkien Frankien sankarillisuus on siinä, että he nukkuvat puhelinkioskeissa, pesevät kätensä vesilätäköissä, harjaavat hampaansa hammastahnalla, mutta käyttävät sormia hammasharjan asemesta. He yrittävät elää normaalisti, mutta epäonnistuvat. Toisena esimerkkinä *Calamarista* on yhden Frankin idea ostaa bussi, jolla voisi ajaa Eiraan. Hänen virheensä on, ettei hän varasta sitä, vaan menee hakemaan pankkilainaa. Nähdessään lainanhakijan ja erityisesti takaajat, kaikki toiset Frankit, pankinjohtaja soittaa poliisiin. Kott toteakin: groteskissa voi voittaa vain, jos kieltäytyy noudattamasta pelin sääntöjä. Voisi sanoa, että tämä on elokuvan ”muodollinen”, genremukainen totuus. Siksi myös jäljelle jäävät kaksi Frankia ovat sankareita, vaikkeivat he päässeetkään Eiraan vaan pilattuun merenrantaan jatkaakseen soutuveneellä Eestiin. Elokuvan loppu on välttämätön sellaisenaan, sillä loppu, jossa joku olisi päässyt Eiraan olisi epäsopeva. Se rikkoisi esteettistä periaatetta ja uskottavuutta vastaan ja vaikuttaisi siksi epätodelta myös sisällöllisesti.<sup>20</sup> Yhteiskunnallista totuutta *Hamletissa* edustavat

mm. kumiankat — perinteiset elinkeinot hylätään heti paremman tarjouksen tullen. Kaikki tunnesiheet (ja syvemmät arvot) katkotaan, kun joku tarjoaa yhtiölle mahdollisuutta valmistaa kumiankkoja — suurempi voitto on riittävä syy.

Voidaan siis käyttää Adornon argumentteja ja todeta elokuvilla *Calamari Union* ja *Hamlet liikemaailmassa* olevan oma muotoperiaate, jota ne täysin seuraavat. Juuri muodon johdonmukaisuus pystyy kertomaan jotain yhteiskunnasta — koska se päältä katsoen näyttää olevan kaukana siitä. Minun on esimerkiksi vaikea ajatella parempaa kritiikkiä yksinkertaisesta (ja epätodesta) vastakainasettelusta henkisten ja taloudellisten arvojen välillä kuin *Calamarin* alkukohtaus: Frankit nauttivat ehtoollisen ennen matkaan lähtöään. Se jaetaan Herran nimeen, mutta öylyttinä on pikkuraha kenkälaatikossa. Kohtaus on ”tosi” yhdistäessään henkiset ja aineelliset arvot, joita yleensä kuvataan toistensa yhdistymättömiksi vastakohtiksi. Olisi ollut merkityksetöntä aloittaa elokuva oikeaoppisella ehtoollisella tai pelkällä rahanjaolla (sanomatta: ”Herran Jeesuksen Kristuksen nimeen...”). Saman logiikan mukaisesti tosi on myös kohtaus, jossa yksi Frank lupaa naida erään naisen ja jopa hankkia lapsia, jos tämä vain kertoo tien Eiraan.

Eiralla määränpäänä ei siis olekaan erityistä merkitystä. Se ei mitenkään vastaa jotain kaikkien etsimää haavemaata, vaan sen funktio on suurelta osin tekninen, samalla tavoin kuin kaikkien miesten sama nimi. Frank ei merkitse mitään sinänsä vaan ainoastaan muotoperiaatteena. On koomista, että kaikkien nimi on Frank. Merkityksellistä elokuvissa on muodon johdonmukaisuus (siinä mielessä ne ovat myös tyypillisesti modernistisia, enemmän muotoa kuin sisältöä), mikä ei tarkoita että ne olisivat formalistisia. Montaaseja, panoroiteja ym. muodon keinoja on käytetty kitsaasti. Kaikki ymmärtävät varmasti, mitä elokuvassa tapahtuu. Siinä mielessä nämä elokuvat on alistettu muotoperiaatteelleen yhtä uskollisesti kuin Tintti-sarjakuva, jossa tavoitteena on kaiken käsittämättömyyden minimointi (Tintti-kuvia ei pohdiskella, vaan ihastellaan niiden teknistä hienoutta). Hergé voi mennä niin pitkälle, että hän piirtää luodin, joka ammutaan ilman halki, jos se on oleellista faktiselle tapahtumalle tarinassa. *Calamarissa* täytyi sellaista periaatetta tietenkin välttää (koska tavallaan juuri se — ”pankkimaailman” rationalismi — on arvostelun kohteena), ja ihailtavaa onkin, että vaikka periaatetta arvostellaan,



*Aki Kaurismäen filmigroteskit kuvaavat epäajanmukaisia tragedioita ajanmukaisella tavalla, eikä niitä voisi kuvitellakaan ilman rock & rollia. Kuva: SEA.*

sitä vastaan ei kuitenkaan käännyt. Elokuvesta löytyy samaa yksityiskohtien naïviutta ja samaa "suoraa" informaatiota kuin Tintistä. Niiden ero on, että Tintti on pääasiassa tekniikkaa, kun taas *Calamarin* pieni detalji auttamatta kertoo paljon enemmän; kaikki Frankit juovat vain jäävettä tai yksi Frank "varastaa" baarin ja pestaa sinne kaksi Frankia töihin ansaitakseen rahaa Eiran-matkaan.

*Hamletin* totuus taas perustuu ennemminkin siihen, että se onnistuu luomaan merkittävän Hamlet-hahmon tekemällä päähenkilöstä naurettavan ja luomalla ääninauhan, joka on taitava sekoitus Shostakovitshia, Tshaikovskia, köyhän miehen bluesia ja ajankohtaista suomalaista iskelmä ja rockia. Siksi kaikki kohtaukset ja (hyvinkin itse-tietoiset) mustavalkokuvat "istuvat" ja vakuuttavat. Myös useimpien murhien toteuttaminen klassisin trillerimaneerein perustuu välttämättömyyteen. Luulen, että olisi hyvin vaikeata tehdä *Hamlet*-versiota, joka tapahtuisi selkeässä nykypäivässä. Olisi vaikeaa kuvata valta- ja lisäarvo-periaatetta, joka olisi kaikille ymmärrettävä ja uskottava. Siksi 50-luku tarjoaa täydellisen tarpeiston (ja *Hamletista* tulee kuitenkin "vähän van-

haa"), joka sitten ajankohtaistetaan käyttämällä suomalaisia kulttinäyttelijöitä ja -rockmuusikoita sekä rockmusiikkia.

## Rock ja totuus

Aki Kaurismäen filmigroteskien nerokkuus onkin siinä, että ne kuvaavat epäajanmukaisia tragedioita merkityksellisellä ja siksi ajanmukaisella tavalla. Niiden tärkeys on tematiikassa (joka on elokuvien arkipäiväisempi totuus) ja ajalle tyypillisessä muodossa,<sup>21</sup> mutta niitä ei voisi kuvitellakaan ilman rock & rollia. Tässä paljastuu groteskin kaksinaisuus: kritisoinnin kohteen täytyy olla kiehtova. Rock on "emotionaalinen ylilyönti".<sup>22</sup> Rockin maailmassa nukutaan puhelinkopeissa. Mutta samaan aikaan rock on mahdottomuus ilman kaupunkimaisemaa.<sup>23</sup> Autot, vespat, baarit ja jukeboksit ovat *Calamarin* Rekvisiitta. Objektit edustavat "oikeaa", kun taas niiden luojat ja niistä hyötyvät ovat "väärässä". Tässä voisi lopultakin olla "rockin totuus": kritisoidaan sitä, minkä välttämätön tulos ollaan. Tämä ihmisen ja teknolo-

gian vastakkainasettelu sisältyy elokuvaan jo välineenä. Selkeimmin se näkyy science-fiction-elokuvissa, joissa kritisoidaan juuri sitä teknologiaa, josta ollaan täysin riippuvaisia. Vaikuttaa siltä, ettei Adorno halunnut ymmärtää tätä jazz-kritiikissään. Sama koskee Adronon elokuvakäsitystä, vaikkakin käännettynä. Hänhän arvosteli elokuvaa usein mimesis-periaatteesta eli siitä, että se venytti pinnallista todellisuutta. *Calamarissa* ja *Hamletissa* ei ole mitään pinnallista realismia, joka olisi todellisuuden jatke ja siksi helposti kulutettavaa. Mutta tämä argumentti seurailee liian helposti perinteistä estetiikkaa. Groteskien rockmusiikki on pikemminkin näiden elokuvien pinnallista realismia — välitön tunnistaminen on edellytys elokuvien hyväksymiselle. Rockmusiikin varjolla voidaan kuvata jotain muuta; samassa mielessä amerikkalaisen elokuvan iänikuiset pankkiryöstöt tarjoavat tilaisuuden kertoa toisen totuuden. Rockmusiikkihan sisältää ristiriitaisen totuuden itsestään: se on koko teollistuneen musiikin realisoituma ja samalla sen kritiikkiä. Kaurismäen groteskien todelliset ulottuvuudet koskettavat epäilemättä realismia.<sup>24</sup> Ei kuitenkaan niin, että elokuvat olisivat “näköiskuvia” jostain määrätystä (tätä voisi kutsua tyylikriteeriksi) tai että ne poikkeavuudessaan aiheuttaisivat “realismiefektin”. Groteski on ennemminkin sekä — että. Rockmusiikki on näköiskuva ja realismiefektinsä elokuva saa muodosta ja “realistisista detaljeista”: *Hamletilla* on jukeboksi huoneessaan, Frankit eivät löydä Eiraan, vaikka jatkuvasi tutkivat Helsingin karttoja. Jälkimmäinen ei sanoisi yleisölle mitään, jos elokuvat eivät olisi koskettavia, minkä taas rockmusiikki takaa. Se muodostaa rockin totuuden — kahdessa mielessä — *Calamari Union* ja *Hamlet liikemaailmassa* -elokuvissa. Siitä seuraa, että Kaurismäen groteskit ovat “syvennettyä” realismia. Ne eivät argumentoi realismia vastaan, vaan pikemminkin tukeutuvat siihen.

Suomennos: Outi Sjöholm

## Viitteet

<sup>1</sup> Gordon Legge, *The Shoe*. Edinburgh: Polygon 1989.

<sup>2</sup> Mykkäfilmiä tarkoitan — kuten mm. Kracauer — paitsi mykkäfilmiä, myös sitä koomista traditiota, jota Marx-veljekset, Chaplin ja Laurel & Hardy jatkoivat 30-luvulla.

Lukkarinrakkaus mykkäfilmiin oli kuitenkin ilmeistä ja Kracauer kirjoittikin 1951, että vain Harpo selviytyi mykkäfilmi-ajasta. Ks. “Stummfilmkomödie” teoksessa *Kracauer, Kino: Essays, Studien, Glossen zum Film*, K. Witte (Hg), Frankfurt: Suhrkamp 1974.

<sup>3</sup> Elokuvaa *Leningrad Cowboys Go America* (1989) en käsittele, sillä se on säännönmukainen komedia täyttäänsä klassisen (Danten täydentämän) sisällöllisen määritelmän, että komediassa on onnellinen loppu. Leningrad Cowboys löytää turvapaikan Meksikosta, jonne he ideaalisten koomisten sattumusten jälkeen päätyvät. Se ei ts. ole groteski siksi, että liioitellut henkilöt olisivat groteskeja. Tavallisesithan groteski määritellään ainoastaan liioitelluista ja vääristellyistä henkilöohajmoista lähtien, ks. R. Fowler (ed.), *A Dictionary of Modern Critical Terms*. London: Routledge 1987. Tämän artikkelin argumentti on, että groteski tulee nähdä modernina tragediana, ts. tragedia johon ei voi eläytyä, mikä olikin Aristoteleen klassinen kriteeri ja pohjana hänen ideaalisen katharsiksesta. Epäilen samanaikaisesti, että kaikenlaisen samastumisen puuttuminen vähentää groteskin tragediapotentiaalia, tai sen mahdollisuuksia kommunikoida yleisön kanssa. *Calamari Union* ja *Hamlet liikemaailmassa* eivät tarjoa tilaa muotoonsa samastumiselle ja ovat siinä mielessä moderneja tragedioita, mutta niiden musiikki luo niiden vanhanaikaisen ulottuvuuden: tunnistamisen, paikantamisen ja realismin.

<sup>4</sup> Artur Lundkvist oli eräs Ruotsin tärkeimmistä kulttuuriskribeiteistä 1900-luvulla, jonka tuotanto ulottui sotaa edeltävästä sodanjälkeiseen aikaan.

<sup>5</sup> Artur Lundkvist: “Filmens löften”, *Ord och bild* 46:4 (1937), 205.

<sup>6</sup> Adorno ja Benjamin käyttävät tavallisesti nimitystä ‘Die Filmgroteske’ ja Kracauer ‘Der Film lustspiel’. Parasta materiaalia ovat Arnheimin ja Kracauerin arvostelujen ja esseiden kootut julkaisut: Kracauer 1974; Arnheim, *Kritiken und Aufsätze zum Film*. H. D. Diederichs (Hg), Frankfurt: Suhrkamp 1977. Adronon ja Benjaminin osalta ks. Adronon essee: “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik” (1932), “Über Jazz” (1937), “Kulturindustrie — Aufklärung als Massenbetrug” (1947) ja Benjaminin “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit” (1955).

<sup>7</sup> Jos realismilla nimittäin ymmärretään tapaa olla “uskollinen todellisuudelle”, kuvata sitä suoraan, Kracauerin lähtökohta oli oikeastaan täysin päinvastainen; todellisuus tulisi pelastaa. Siksi Adorno kutsui Kracaueria erikoiseksi realistiksi Kracauerille tämän 75-vuotispäivänä omistamassaan radioesitelmässä. Kuriositeettina voi mainita, että Kracauer järkyttyi kuullessaan entisen oppipoikansa kutsuvan häntä mm. “amatöörimäiseksi ajattelijaksi”, joka on tehnyt sovinnon yhteiskunnan kanssa. Adronosta ks. “The Curious Realist: On Siegfried Kracauer”, *New German Critique* 54 (Fall 1991).

<sup>8</sup> Lähtökohtana tulisi pikemminkin olla teoreetikkojen suhde itse materiaaliin, teknologiaan, koska on ehkä järkevää ajatella realistien lähtökohdan olevan yritys kieltää teknologia. Dudley Andrew ilmaisee tavallaan tämän eron sanoessaan, että formalisteille valokuva oli tekniikka, kun Kracauer taas näki sen olevan osa luontoa. Ks. Dudley Andrew, *The Major Film Theories*. London: Oxford University Press 1976, 109. Tämä ero on helppo ymmärtää väärin; tärkeää on käsitellä, että Kracauer ei tarkastellut valokuvaa teknologiasta riippumattomana. Valokuva antoi pikemminkin hänen mielestään elokuvulle mahdollisuuden olla “realistinen” merkityksessä “pelastaa” todellisuus (Kracauerin elokuvateoreettisen teoksen



alaotsikko on "The Redemption of Physical Reality") antamalla sille merkitys. Sen merkityksen, jonka maailma ja esineet Kracauerin mukaan olivat menettäneet modernissa, ajalle tyypillinen näkemys 1900-luvun alun Saksassa.

<sup>9</sup> Kracauerin realistinen elokuvateoria on hyvin sofistikoitu ja sisältää vahvan "formatiivisen" tekijän. Siksi hän asettui uskollisesti kuvaavaa elokuvaa vastaan. Ehkä tärkein edellytys Kracauerin teorian ymmärtämiseksi on, että "sisältö" on hänelle jotain hyvin myönteistä. Elokuvan tulee antaa sisältö ja merkitys maailmalle, joka on menettänyt merkityksensä. Samalla tulee pitää mielessä, ettei elokuvasta Kracauerin mielestä voinut tulla suurta taidetta (sen tuli "palvella esineitä") ja tässä puutteessa piili elokuvan mahdollisuus, estetiikaltaan se oli modernin yhteiskunnan tuote (pinnallinen ja välitön) ja oli siksi paras väline modernin yhteiskunnan arvosteluun.

<sup>10</sup> Taistelu esineitä vastaan saa todella tragikoomisen ulottuvuuden, kun muistetaan Martin Heideggerin huomautus, että esineen käyttöyhteys on sen varsinainen merkitysyhteys. Maailma, jota esineet hallitsevat ilman, että käyttötilatteen realisoituvat tarkoituksenmukaisessa merkitysyhteudessa, jää vaille merkitystä. Ks. *Konstverkets ursprung*, Göteborg: Daidalos 1987.

<sup>11</sup> Moderniteettikeskustelun oleellinen osa oli, kuinka alkuperäinen luonto muutettiin toiseksi luonnoksi (kaupunkimaisema ja kaupunki luontona), jolta on viety kaikki sen syvempi sisältö. Ks. esim. David Frisby, *Fragments of Modernity*. Cambridge: Polity Press 1985. Heidegger ja Benjamin olivat kaikei ääripäät; yhtäältä hakeutua takaisin aitoon luontoon tai Benjaminin tavoin oppoutua kaupunkiin kokeakseen sen kuin luonnon.

<sup>12</sup> Jan Kott, *Shakespeare — Vår samtida*. Stockholm: Bonniers 1964/1965, 127—136.

<sup>13</sup> Esteettistä teoriaa ei pidä käsittää niin, että Adornolla oli erityinen teoria estetiikalleen, jonka mukaan taiteen voisi määrittellä, vaan ennemminkin niin, että Adorno pohdiskeli taiteen ja yhteiskunnan välistä suhdetta. Hänen luomansa käsitys taiteen ja yhteiskunnan suhteista ei tarkoita, että hänellä olisi ollut esteettinen teoria. Yksi syy siihen, että puhutaan Adornon esteettisestä teoriasta on postuumisti julkaistu koelma G. Adorno et al (Hg), *Ästhetische Theorie*. Frankfurt: Suhrkamp 1970/1973.

<sup>14</sup> 'Totuus' kaiken taiteen alkuperäisenä kriteerinä on luonteenomainen piirre saksalaisessa esteettisessä filosofiassa, ks. esim. Heidegger 1987. Totuutta ei tässä pidä ymmärtää "empiirisenä" totuutena, jolloin lausuttua verrataan johonkin tunnettuun, vaan kysymyksenä taideteoksen 'uskottavuudesta'. Adorno käyttää kahta totuuskäsitettä teoksessaan *Ästhetische Theorie*, esteettinen uskottavuus/yhtäpitävyys ('Stimmigkeit') ja hahmottava/esittävä totuus ('gegenständliche Wahrheit'). Edellinen voidaan ymmärtää enemmän perinteisenä ja empaattisena totuuskäsitteenä. Jälkimmäinen, varsinainen totuus saavutetaan vain ensimmäisen, uskottavuuden kautta. Toisaalta uskottavuus takaa, että taideteoksella on syvempi, käsitteellinen totuus. Perusteellisempi selvitys ks. Albrecht Wellmer, "Wahrheit, Schein, Versöhnung. Adornos ästhetische Rettung der Modernitet", teoksessa L. v. Friedeburg und J. Habermas (Hg), *Adorno-Konferenz 1983*, Frankfurt am Main: Suhrkamp

Verlag 1983.

<sup>15</sup> Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*. Frankfurt: Suhrkamp 1975.

<sup>16</sup> Adornon identiteettikritiikillä on useampiakin ulottuvuuksia — identiteettiprintsiippi on mm. tapa käyttää valtaa ja domi-noida. Tästä esimerkkinä voisi käyttää sitä ällistyksen ja mielipahan tunnetta, joka syntyy kun näkee valokuvan itsestään. Se "identifikaatio", joka esitellään ei ole koskaan täysin hyväksyttävä, siksi että se on niin ilmiselvää **osa**, abstraktio jostain — tapahtumasta ja "minästä".

<sup>17</sup> Vrt. esim. Laurelin ja Hardyn klassiseen farssiin *The Music Box* (1932).

<sup>18</sup> Kuten aina on valintani myös epäsuora kannanotto. Tavallisesti on huomioitu Aki Kaurismäen "työläistrilogia", *Varjoja paratiisissa* (1986), *Ariel* (1988) ja *Tulitikkutehtaan tyttö* (1989), sekä komediat: *Leninrad Cowboys* (1989), *I Hired a Contract Killer* (1990) ja *Boheemielämää* (1992). On kiinnostavaa, että puhdasoppinen tragedia *Rikos ja rangaistus* (1983) ja groteskit ovat tavallisesti jääneet vähemmälle huomiolle.

<sup>19</sup> Musiikilla on merkittävä rooli kaikissa Aki Kaurismäen elokuvissa. Esimerkiksi tangomusiikki luo aivan oman *topofilian* elokuville *Varjoja paratiisissa* ja *Tulitikkutehtaan tyttö*, mikä olisi oman tutkimuksen arvoista.

<sup>20</sup> Uskon, että *Calamarin* loppu olisi tänään osittain epäsopeiva, koska Viro on muuttunut. Siinä mielessä elokuva ei voisi olla "tosi", jos se tehtäisiin tänään. Virosta on toisaalta 90-luvulla tullut täysin uusi maa suomalaiselle elokuvalle, löydettävä miljöö, joka voi sisältää ne autenttiset tunteet, joita on vaikea dramatisoida Suomessa.

<sup>21</sup> On kiinnostavaa, että muoto tuntuu olevan selitys sille, etteivät elokuvat menestyneet kovin hyvin elokuvateattereissa. Se tuntui niin johdonmukaiselta, että elokuvat näyttivät sisällyksettömiltä, ne olivat "ainoastaan" hauskoja.

<sup>22</sup> Simon Frith määrittelee popin ja rockin eron: Rock on nostalgisempi ja toistava ja sillä on kiinteämmät symbolit ja arvostukset, joissa epäautenttisuus on negatiivinen arvokriteeri. Pop taas on dynaamista ja käsittelee ja tutkii yhteiskuntaa. Frith, "Art Ideology and Pop Practice" teoksessa C. Nelson and L. Grossberg (ed.), *Marxism and The Interpretation of Culture*. London: Macmillan 1988.

<sup>23</sup> Iain Chambers painottaa rock-musiikin moderniteettia ("nyt") ja riippuvaisuutta kaupungista ("pinta", tyyli, teknologia, nopeat ärsykkeet ym.). Ks. esim. Chambersin artikkeli "Contamination, Coincidence, and Collusion: Pop Music, Urban Culture, and the Avant-Garde", *ibid*.

<sup>24</sup> Lähtökohtanani tässä on Stefan Jonssonin essee "Realistisk aktivitet", *Ord och Bild* 99:1 (1990). Jonsson erottaa kolme erilaista tapaa käyttää realismia: realismi epookkikäsitteenä, realismi todellisuutta mahdollisimman uskollisesti kuvaavan tyylin puolestapuhujana ja realismi estetiikkana, jonka tehtävänä on luoda realismiefekti. Jälkimmäiseen kuuluu mm. Brechtin estetiikka realistisesta detaljista. Stefan Jonsson tarjoaa kompromissia: "realistinen aktiviteetti", joka on empaattinen käsite: sen tulee olla uskollinen sekä estetiikalleen (vrt. Adornon "uskottavuus") että kognitiolle.