

Satu Kyösola

SÄRKYNYT PEILI

Toisen asteen representaatiosta Aki Kaurismäen elokuvassa *Hamlet liikemaailmassa*



William Shakespearen viisinäytöksinen tragedia *Hamlet Tanskan prinssi* on yksi länsimaisen näytelmäkirjallisuuden tunnetuimmista teoksista. Näytelmän rikkaat mutta usein vaikeaselkoiset kielikuvat, sen monisäikeinen juoni sekä risiiriittaiset roolihahmot ovat innostaneet tutkijoita perehtymään yhä uudelleen ja uudelleen teoksen saloihin. Yksi kirjallisuuskriitikoita erityisesti askarruttaneista kysymyksistä on *Hamletin* suhde teatteriin ja toisen asteen representaatioon eli representaatioon representaatiossa. Näytelmän kolmannessa kohtauksessa Hamlet pyytää hovissa vierailevaa teatteriseuruetta tulkitsemaan “Gonzaguen murhan” ja lisäämään siihen prinssin itsensä sepittämän episodin. Pantomiimi kuvailee puutarhassa nukkuvan Hamletin isän murhan niin täsmällisesti, että salista järkyttyneenä poistuva Klaus paljastaa käytöksellään osallisuutensa vanhan kuninkaan murhaan. Teatteria voidaan Shakespearen näytelmässä pitää eräänlaisena “todellisuuden peilinä”, joka kykenee paljastamaan valheiden taakse verhotun totuuden. Päinvastoin kuin tavallisessa esitystilanteessa, jossa teoksen tekijä, näyttelijät ja katsojat ovat toisarvoisessa asemassa — kirkkaasti valaistu näyttämö lavasteineen ja kuvitteellisine tapahtumineen saa katsojan hetkeksi unohtamaan teatterin “tekniset” parametrit

— Shakespeare tuo yleisön silmien eteen näyttämötaiteen kolme keskeistä tekijää: katsojat, näyttelijät sekä näytelmäkirjailijan (dramaatikon osan tulkitsee episodin kyhännyt Hamlet). “Gonzaguen murhan” kautta *Hamlet* heijastaa takaisin oman kuvansa pakottaen samalla katsojan pohtimaan teatterin olemusta ja sen mahdollisuuksia.

Kuten William Shakespearen alkuperäisteoskin Aki Kaurismäen vuonna 1987 valmistunut *Hamlet liikemaailmassa* erittelee olemustaan ja toteutustaan. Tämä käy ilmi jo elokuvan nimestä, joka osoittaa että kuvatut tapahtumat sijoittuvat liikemaailmaan, mutta myös käänteisesti “maailmaan, joka on liikkeessä” eli elokuvaan (termi “cinema” tulee kreikan kielisestä sanasta “kinêma”, joka tarkoittaa liikettä). Aki Kaurismäen näytelmäfilmatointi ei siis ole ainoastaan ohjaajan henkilökohtainen näkemys William Shakespearen tragediasta vaan myös sangen seikkaperäinen tutkielma elokuvan teknisistä ja taiteellisista ominaisuuksista aivan kuten *Hamlet* on tutkielma teatteritaiteen luonteesta ja voimavaroista samalla kun se kuvailee traagisen tapahtumaketjun Tanskan hovissa.

Elokuvan kerronnallisia rakenteita ja elementtejä käsittelevässä teoksessaan “L’énunciation impersonnelle ou le site du film”¹ Christian Metz analysoi toisen asteen representaatiota elokuvassa.

Hänen tutkimuksensa lähtökohtana ovat ns. refleksiiviset rakenteet eli "les structures réflexives". Metz'in mukaan puhujan — énonciateur — läsnäolo ei ilmene elokuvassa deiktisten merkkiä kautta vaan ennen kaikkea refleksiivisissä rakenteissa (deiktisillä merkeillä tarkoitetaan puhujaa, aikaa ja paikkaa viittaavia sanoja, joiden sisältö määräytyy uudelleen kunkin puhujan mukaan: esimerkiksi minä, sinä, tässä, nyt tai huomenna). Subjektiiivisten kuvien ja äänien, takautumien, peilien tai esimerkiksi välitekstien kautta elokuva puhuu itsestään, elokuvasta ja katsojan asemasta. Metz kysyy: "Mitä lausuminen — énonciation — *lopultakin* on? Se ei ole välttämättä, eikä aina, "MINÄ-TÄSSÄ-NYT", se on paljon yleisemmin monien lausumien kyky muodostaa paikoitellen kerrostumia, esiintyä siellä ja täällä kuin reliefissä, kuoria pinnaltaan ohut kerros, johon on piirtynyt viitteitä *toisesta luonnosta* (tai toisesta tasosta), jotka koskevat tuottamista eivät tuotetta (...). Lausuminen — énonciation — on semioottinen teko, jonka kautta eräät tekstin osat puhuvat tekstistä tekona." Christian Metz'in mukaan puhujan ilmaisevat merkit voivat olla hyvin erilaisia: "Orkesterimusiikissa yksi merkeistä on esimerkiksi eri soittimille ominainen ääni: oboen soittaessa se ei tulkitse ainoastaan osuuttaan vaan se saa kuulijat tunnistamaan itsensä oboena; musiikillinen viesti on jakautunut kahteen informaatiota sisältävään kerrostumaan, joilla ei ole sama asema. Jos rooli-hahmot katsovat elokuvassa ulos ikkunasta, he luovat uudestaan oman tilanteeni katsojana ja muistuttavat siten minua tapahtuman luonteesta — elokuvanäytös, nelikulmioon suuntautunut katse — sekä roolistani kyseisessä tapahtumassa"². Elokuva ei Christian Metz'in mukaan tukeudu rajattuun listaan lausumiseen tai puhujaa viittaavia merkkejä vaan se käyttää hyväkseen mitä tahansa merkkejä, jotka voidaan hetkeksi irrottaa diegesiksestä ja palauttaa sen jälkeen kertomukseen.

Elokuvassa *Hamlet liikemaailmassa* äänen, kuvan, kuvan komposition, tilankäytön tai leikkauksen luonteen voidaan todeta olevan useissa kohtauksissa "refleksiivinen". Kohtaus, jossa Klaus tarkkailee monitorista Hamletin ja Poloniuksen välistä keskustelua tai kohtaus, jossa päähenkilöt viettävät iltaansa teatterissa, muistuttavat katsojan kokemuksesta, josta Christian Metz teoksessaan puhuu. Sama ajatus ilmenee päähenkilöiden heijastuessa konsernin päärakennuksen seinäkoristavista lukuisista peileistä sekä kohtauksessa,

jossa Hamlet katselee ikkunastaan kaupunkimaisemaa. Ikkunan raamit muodostavat valkokangasta muistuttavan rajatun näkökentän. Valkokankaan muodostama nelikulmio kertautuu myös saleihin kiinnitettyjen maisemien, muotokuvien ja valokuvien kautta. Kohtaus, jossa kuulokkeet korvillaan istuva Hamlet salakuuntelee Klausin ja Poloniuksen välistä keskustelua, turvakameran välittämä kuva päärakennuksen portaikossa keskustelevista miehistä sekä Hamletin huolellisesti valmisteleva teatteriesitys ilmentävät useita elokuvan teknisistä ominaisuuksista. Näytelmäfilmmatsoinnin seitsemän kertaa katkaisevat välitekstit muistuttavat, että kyseessä on elokuva, todellisuuden representaatio, erilaisista elementeistä rakennettu illuusio.

Elokuvassa *Hamlet liikemaailmassa* refleksiiviset rakenteet liittyvät läheisesti sekä William Shakespearen alkuperäisnäytelmän että Aki Kaurismäen filmatisoinnin maalaamaan kuvaan maailmasta, jossa kaikki on valhetta, teatteria ja silmänlumetta. Elokuva saa katsojan uskomaan kuvitteelliseen kertomukseen. Toisaalta näytelmäfilmmatsoinnissa esiintyy lukuisia elementtejä — refleksiivisiä rakenteita ja toisen asteen representaatioita — jotka muistuttavat jatkuvasti katsojaa siitä, että kyseessä on elokuva, fiktio. Katsojan uskomukset ja elokuvadiskurssi ovat ikään kuin ristiriidassa tai epätasapainossa keskenään. Aki Kaurismäen näytelmäfilmmatsoinnissa refleksiivisillä rakenteilla on hyvin samankaltainen merkitys kuin anamorfooseilla (eli kuperien peilien heijastamilla vääristyneillä ja groteskeilla hahmoilla) tai piilokuvilla maalaustaiteessa, kuten Pascal Bonitzer esittää teoksessaan "Décadrages — peinture et cinéma"³: "Anamorfoosien kuten piilokuvienkin kautta representaatio kahdentuu tai repeytyy, se esiintyy kuin "väärässä mittakaavassa", kuin "väärennetty todellisuus". Se on samanaikaisesti metafyyssinen diskurssi ja mahdollisuus leikkelylle. Representaatio näyttää mitä se on, ilmaisee metafyyssisesti mitä representaatio on, hetkenä jona se paljastaa valheellisuuden todellisuudessa, jota se uskottelee kuvailevansa (...)"⁴

Valheen verkko

Aki Kaurismäen vuonna 1987 valmistunut *Hamlet liikemaailmassa* perustuu siis englantilaisen renessanssikirjailijan William Shakespearen vuon-

na 1601 valmistuneeseen näytelmään *Hamlet Tanskan prinssi*⁵. Juonen lukuisien vastaavuuk-
sien lisäksi — Hamletin isän murha, Klausin ja
Gertrudin häät, Hamletin kosto, Ofelian hukku-
minen tai Hamletin ja Lauri Poloniuksen kaksin-
taistelu — monet elokuvan dialogeista perustuvat
osittain tai kirjaimellisesti Veijo Meren vuonna
1982 valmistuneen käännöksen vuorosanoihin⁶.
Elokuvan päähenkilöt — Hamlet, Klaus, Gertrud,
Ofelia, Lauri Polonius, Polonius, Rosencrantz ja
Guildenstern — ovat säilyttäneet Shakespearen näy-
telmästä tutut nimensä.

Elokuvan tapahtumien siirtäminen viime vuo-
sikymmenien Suomeen, sen poliittisiin ja yhteis-
kunnallisiin myllerryksiin, muuntaa toisaalta merk-
ittävästi alkuperäistekstiä. Kaurismäen *Hamletis-
sa* jylhät kivivallit ja keskiaikaisen linnan avarat
salit ovat vaihtuneet teollisuuskonsernin päära-
kennuksen hämäriksi huoneiksi ja sokkeloiksi
käytäviksi. Samalla roolihahmojen tavoitteet ovat
saaneet uuden sisällön kumianoilla keinottelevan
teollisuusmiesten suvun astuttua Tanskan itse-
näisyyttä puolustavien prinssien ja satureiden si-
jalle.

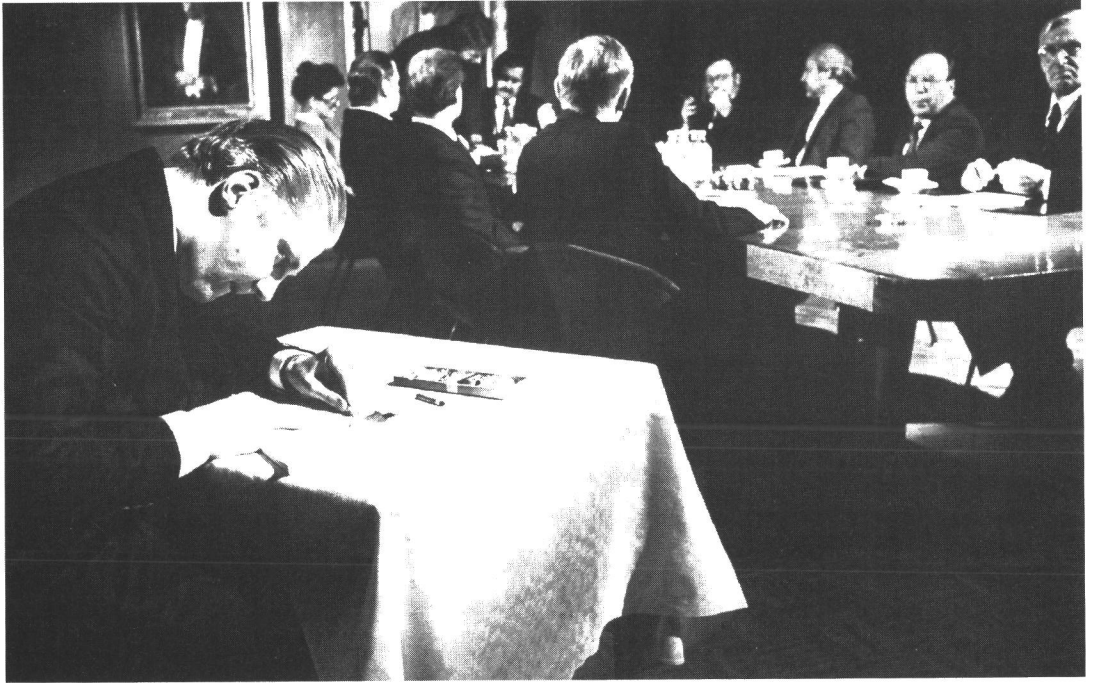
Alituinen leikittely uuden ja vanhan, lainatun
ja ”keksityn” välillä luo Kaurismäen Shakespeare-
sovitukselle sangan merkillisen ilmapiirin: katso-
jan on hetkittäin vaikea tietää, milloin liikutaan
englantilaisen näytelmäkirjailijan viitoittamilla po-
luilla, milloin Kaurismäen kuvittelemilla sivu-
teillä. Kuten Shakespearen alkuperäisteoksessa
kuvatut tapahtumat kietoutuvat teeskentelyn ja
valheen verkkoon. Konsernin pääjohtajan murha
painetaan villaisella tai paremminkin setelitukolla
kuten Hamletin isän haamu osuvasti esittää: ”Kuo-
linsyyn tutkimus oli pelkkä farssi, jonka ainoa
tulos näkyy lääkärin pankkitilillä.” Syyn Gertrudin
äkilliseen kuolemaan puolestaan määrittää lääkäri,
joka pätevyyden kyseenalaistaa valkoiseen tak-
kiin leimattu sana ”poistettu”. Ofelian ja Polo-
niuksen väitellessä Hamletin tunteista vanha mies
puuskahtaa: ”Se on vain teatteria.” Sama ajatus
esiintyy Hamletin huomauttaessa autonkuljetta-
jalleen: ”Muuten Simo, sittemmin kun olen lo-
pettanut kokouksen mieleni mukaan — olenhan
Jumala — sinun ei pidä ihmetellä jos alan käyttäy-
tyä jotenkin omituisesti, huitoa ja sahata käsilläni
tai jotakin sellaista, sillä se on vain teatteria, jolla
on määrätty tarkoitus.” Myöhemmin Hamlet pal-
jastaa Ofelialle rakkauskirjeittensä vilpillisen si-
sällön: ”Nuoruuden intomieliset purkaukset. Huo-

nosti muotoiltuja lauseita, täynnä valheita.”

Shakespearen alkuperäisteoksesta poiketen
Kaurismäen *Hamletissa* petos valtaa lisää alaa
soluttautumalla elokuvadiskurssiin. Filmatisoinnin
ensimmäisillä metreillä Klausin nähdään sekoit-
tavan myrkyä konjakkilasiin, jonka Gertrud het-
keä myöhemmin kantaa pahaa aavistamattomalle
aviomiehelleen. Elokuvadiskurssin totuudellisuute-
en luottanut katsoja tuudittautuu ajatukseen viat-
tomasta Hamletista, joka Shakespearen prinssin
tavoin pyrkii kostamaan isänsä katalan murhan.
Alkuperäisteoksen kuuluisuus vaikuttaa luonnol-
lisesti katsojan tekemiin johtopäätöksiin. Inter-
tekstuaalisuuteen nojautuvan ja siitä voimansa
amentavan huolellisesti punotun harhautuksen
ansiosta, Hamletin tunnustus elokuvan lopussa
(ks. synopsis) on täysin odottamaton. Se murskaa
katsojan kaikki siihen asti muodostamat johto-
päätökset ja heittää epäilyksen varjon edellä ku-
vattujen tapahtumien ylle.

Aki Kaurismäen filmatisoinnissa kohtauksia
säestävät suomenkieliset iskelmät osallistuvat
edellä käsittelemääni teemaan. Kaiken kattava
valheellisuus ei käy ilmi laulujen sanojen sisällöstä
vaan tavasta, jolla teksti liittyy kuvattuihin tapah-
tumiin: keskeiseksi muodostuu ajatus yhteenso-
pimattomuudesta, soraäänestä tai riitasoinnusta.
Hamletin matkustaessa Englantiin Poloniuksen
kuoleman jälkeen laivan baarin täyttää Olavi Vir-
ran tulkitsema haikea ”Rakasta tai hylkää”. Laulun
sanat viittaavat rakastuneen tuskaan ja epätietoi-
suuteen muistuttaen siten Ofelian tunteista edelli-
sessä kohtauksessa (mieleen tulee erityisesti Ofe-
lian kysymys: ”Tuleeko meistä onnellisia, vanhe-
nemme me yhdessä?”). Mutta paikalla on vain
kylmä ja etäinen Hamlet, jolle Ofelian kiintymys
ei merkitse paljoakaan (”Ei tyttö raukka, niin ei
tule käymään.”, vastaa sarjakuvia matkalaukkuun
sullova Hamlet).

Kohtauksessa, jossa Lauri Polonius menehtyy
Hamletin iskiessä tätä radiolla päähän, aurinkoi-
sista ja kesäisistä hiekkarannoista kertova ”Yteri
Twist” vaikuttaa varsin epäviereiseltä. Mainitta-
koon, että Kaurismäen filmatisoinnissa Lauri Po-
loniuksen voimattomuutta korostaa roolihahmon
kynemättömyys ilmaista itseään verbaalisesti.
Ofeliaa koskevan riidan aikana Hamlet nolaa Lauri
Poloniuksen toteamalla ivallisesti: ”Hetkinen, mitä
tuo nyt on, huonoa kieltä!” Hetkeä myöhemmin
Polonius kommentaa Klausille sydäntään purkavaa
nuorta miestä: ”Mene asiaan poika, äläkä lavertele



Konsernin hallituksen kokoontuessa Hamlet töhertelee tikku-ukkoja paperille sivupöydässä. Kuva: SEA

kuin pikkutyttö!” Lauri Poloniuksen selostaessa epävarmasti tulevaisuuden suunnitelmiaan Polonius etsii radiosta sopivaa taajuutta: lukuisien vingahtusten ja särähdysten jälkeen — jotka tuovat mieleen yskähtelevän ja rykivän puhujan — radiosta kuuluu venäjänkielinen lähetys. Kohtauksessa, jossa Lauri Polonius hetkeä myöhemmin hyvästelee sisarensa Ofelian ennen Tukholmaan lähtöään juhlanan lausahduksen päättää perusteeton toisto: “Jos annat ruumiisi tuolle hillitömälle tungettelijalle, tungettelijalle.” Radio, johon Lauri Poloniuksen pää lopulta uppoaa voidaan siten nähdä ironisena muistutuksena nuoren miehen ilmaisuvaikeuksista: radio eli sanoja mekaanisesti tuottava kone puhuu Lauri Poloniuksen puolesta. Nuorukaisen viimeisen puheenvuoron antaa Hamlet painessaan radion vasemmassa alareunassa sijaitsevaa nappia heti kohtalokkaan iskun jälkeen.

Kohtauksessa, jossa unilääkkeiden turruttama Ofelia hukuttautuu kylpyammeeseen soi Topi Sorsakosken esittämä “Kunhan palaan takaisin”. Laulun sanat, jotka ovat ensin sopusoinnussa nuoren naisen tunteiden kanssa, muuttuvat vähitellen yhä toiveikkaammiksi päätyen lopulta eräänlaiseen paradoksiin. Kohtauksen alussa Ofelia istuu peilipöydän ääressä laulajan todetessa surumielisesti: “Lähdit pois jäin ilman suojaa, ilman syytä hy-

myilyyn. Vielä ootan viestin tuojaa, jolta toivoon saisin syyntä.” Ensimmäisen kertosaheen aikana ja vielä tarkemmin hetkellä, jolloin on kyse toteutuvista toiveista — “Minkä pyydät sen mä teen. Taas pian tavataan, jää mennyt unholaan. Niin käy unelmat nuo toteen, kunhan palaan takaisin” — Hamletin valokuvaa hellästi poskellaan pidellyt Ofelia heittää äkillisesti nuorukaisen muotokuvan vasemman olkapäänsä yli ja lähtee kohti kylpyhuonetta. Ofelian astuessa makuuhuoneen hämärästä kalvakkiaan kylpyhuoneeseen alkaa iskelmä toinen säkeistö. Kohtauksen rakenne kaksine tiloineen mukailee siis kaksisäkeistöisen laulun rakennetta⁷. Topi Sorsakosken tunnelmoidessa “Kutsun sydämessäin kuulen, kasvaa kaipuu sinunkin. Lainaani siivet aamutuulen, niillä luokses lentää voin” seinäpeilin eteen pysähtynyt Ofelia nielee kaksi purkillista unilääkettä. Kylpyammeen reunalla istuvan nuoren naisen kalpeita ja ilmeettömiä kasvojaan puolestaan säestää kertosaheen ivallinen toisto: “Minkä pyydät sen mä teen. Taas pian tavataan, jää mennyt unholaan. Niin käy unelmat nuo toteen, kunhan palaan takaisin.” Eriytyisen julmalta ja pilkalliselta vaikuttaa laulajan kehoitus kärsivällisyyteen Ofelian kallistuessa kohti odottavaa vettä: “Oota vaan kun kohdataan on kaikki kohdallaan.” Ironiaa huokuu myös kohtauksen sulkeva säe “Niin käy unelmat nuo toteen,

kunhan palaan takaisin”, hetkenä jona Ofelia hukkuu.

Patsaista ja muotokuvista

Petollisten tekojen, väärin lausuntojen sekä näytettyjen tunteiden lisäksi Aki Kaurismäen Shakespeare-filmatisointi sisältää lukuisia tauluja, valokuvia ja patsaita. Kuten edellä käsittelemäni iskelmät ne kommentoivat pääasiallisesti elokuvan tapahtumia. Konsernin päärakennuksen sekä Poloniuksen huvilan seinää koristavat lukuisat taulut viestivät toisaalta roolihahmojen vauraudesta: muotokuvat ja muut taide-esineet kuuluivat pitkään yksinomaan rikkaille yläluokille tai varakkaille porvariston edustajille. Ne muistuttavat myös nykyisestä tilanteesta, jossa taiteen “mese-naatteina” toimivat yhä useammin pankit ja suuret liikeyritykset. Osallistuminen taiteen tukemiseen lisää kaupallisten yritysten nauttimaan arvovaltaa ja verhoaa sopivasti niiden voittoa tuottavaa toimintaa ja hyödyn jatkuvaa tavoittelua.

Konsernin hallituksen kokouksessa, jossa Klaus esittelee aikeensa keskittyä kumiankkojen tuotantoon esiintyy joukko muotokuvia, jotka esittävät yrityksen aikaisempia johtajia. Ne on kiinnitetty suoriksi rivistöiksi salin kolmelle kohtauksessa näkyvälle seinälle. Suorakulmaisen pöydän kummankin sivun ääressä istuu hallituksen jäseniä, niin ikään jonomaisissa muodostelmissa. Miesten samankaltaiset mustat puvut ja valkoiset puserot korostavat vaikutelmaa säännöllisistä riveistä. Seiniä verhoavat muotokuvat luovat vakavan ja perinteisiin tukeutuvan ilmapiirin, jota Hamletin selvitys yrityksen kuulumisesta perheeseen vuodesta 1812 voimistaa. Konsernin hallituksen kokous — yksi elokuvan keskeisistä kohtauksista — luo kehyksen Hamletin ja yrityksen uuden pääjohtajan Klausin välienselvittelylle. Pöydän päässä istuva Klaus ilmoittaa hallituksen jäsenille aikeensa luopua puu- ja raskasmetalliteollisuudesta. Pöydän toisessa päässä oleva paikka on tyhjä Hamletin istuessa yksin pienessä neliskulmaisessa pöydässä muutaman metrin päässä toisista.

Hamletin ja Klausin “kaksintaistelu” perustuu toisaalta miesten yhdenmukaisuuteen, toisaalta joukkoon “päinvastaisuuksia”. Klaus alkaa keinoilla lasten leikkikaluja muistuttavilla kumiankoilla (kokouksessa kumiankan kierros pöydän

ympäri alkaa ja päättyy konsernin pääjohtajaan). Paperinsa yläpuolelle lapsenomaisesti kyyristynyt Hamlet puolestaan töhertelee tikku-ukkoja⁸. Kohtauksessa, joka edeltää konsernin hallituksen kokousta, Hamlet pyrkii eroon liikakiloistaan kuntosalilla. Hyppynarulla pomppiva ja polviaan nosteleva nuorimies tuo mieleen pihalla leikkivän tenavan. Kuvan häipyessä asteittain ja jättäessä paikkansa seuraavan kohtauksen ensimmäiselle kovalle — Klaus lähettää ankan kierrokselleen — Hamlet ja kumiankka sulautuvat hetkeksi yhteen. Valkopuseroinen Hamlet sekä vaaleasta muovista valmistettu anka liikkuvat kumpikin kohti kuvan oikeaa reunaa. Hamletin ja Klausin identtisyys korostuu myös tavassa, jolla heidät on sijoitettu tilaan. Muiden jäädessä kuvan rajauksen ulkopuolelle Klaus ja Hamlet hallitsevat vuorotellen tilaa, Klaus kolmessa ja Hamlet kahdessa kuvassa. Klaus on sijoitettu keskelle kuvaa, Hamlet puolestaan etualalle muista erillään. Kohtauksen lopussa Hamlet nousee seisomaan ja kävelee pöydän ympäri erottuen jälleen selvästi muista.

Kokouksessa Klaus istuu suuren pöydän päässä hallituksen jäsenten ympäröimänä, Hamlet puolestaan istuu yksin pienessä pöydässä. Klausin esitellessä suunnitelmaansa kumiankkojen tuotannosta Hamlet piirtelee sanomatta sanaakaan (kohtauksen ensimmäinen puolisko). Kun Hamlet vihdoin keskeyttää Klausin ja estää vuolaasti sahojen ja telakoiden myynnin, nolattu konsernin pääjohtaja istuu hiljaa (kohtauksen toinen puolisko). Yleiskuva, jossa Klaus on sijoitettu kuvan keskelle neuvonantajiansa ympäröimänä Hamletin istuessa etualalla kuvan vasemmassa reunassa, toistuu kohtauksessa kaksi kertaa: ensimmäisellä kerralla hallituksen jäsenten katseet on suunnattu Klausiin, toisella kerralla katseiden kohteena on Hamlet. Tämän kuvan jälkeen Hamlet nousee ja aloittaa puheensa. Nuorukainen kiertää pöydän ympäri kohti Klausia konsernin pääjohtajan istuessa paikallaan. Liikkeen suunta on päinvastainen kuin Klausin lähettämän kumiankan kohtauksen alussa.

Kuvailemani “lasten nahistelu”, jossa toinen roolihahmoista poistuu paikalta kuin näyttelijä estradilta, muistuttaa suuresti teatteriesitystä. Paikalla ovat näyttelijät (Klaus ja Hamlet), heidän yleisönsä (hallituksen jäsenet) sekä katseiden verkko, joka mahdollistaa saumattoman siirtymisen kuvasta toiseen. Tässä teatterin ja todellisuuden välimaastossa sijaitsevassa ympäristössä



Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa Klaus sekoittaa kylpyhuoneessa myrkyä lasilliseen konjakkia. Hänen käsiensä ja ylävartalonsa liikkeet kuvastuvat peilistä pään jäädessä kuitenkin heijastavan pinnan yläpuolelle. Tämä sama peili esiintyy uudelleen elokuvan lopussa takaumassa, jossa Hamlet paljastaa osallisuutensa isänsä kuolemaan: ennen isäpuolensa tuloa Hamlet pujahtaa sisälle kylpyhuoneeseen ja vaihtaa Klausin lieväen myrkyä tilalle tappavaa seosta. Mutta toisin kuin elokuvan alussa, jossa Klausin pää jää peilin reunojen ulkopuolelle, Hamletin kasvot kuvastuvat kokonaisina.

myös seinille ripustetut muotokuvat osallistuvat näytelmään sekä “yleisönä” että eräänlaisina tapahtumien “kommentojina”: Klausin takana riippuva suuri muotokuva esittää vanhempaa miestä, jonka käsivarsi on taivutettu rinnalle. Lähikuvat konsernin pääjohtajasta jättävät näkyville ainoastaan muotokuvan yhteen puristetun nyrkin, joka tukee Klausin juhlaavaa ja jäykkää selvitystä konsernin tulevaisuudesta. Muotokuvan vaalea tausta lisää Klausin mahtipontisuutta ja omahyväisyyttä kirkkaan taustan muodostaessa puhujan ympärille eräänlaisen sädekehän. Kun Hamlet päättää kokouksen tyrmättyään Klausin suunnitelman, näkyy konsernin pääjohtajan takana toinen taulu: mustalle taustalle maalattu mieshenkilö roikottaa vasemmassa kädessään rullalle käärittyä paperia, kuin hylättyä sopimusta.

Eräät taide-esineet konsernin päärakennuksessa ja Poloniuksen huvilassa kommentoivat elokuvan tapahtumia edellä mainitsemallani tavalla. Klausin vasemmalla puolella tämän istuskellessa päärakennuksen käytävällä ja odotellessa Gertrudia juuri ennen Hamletin isän murhaa näkyy marmorista veistetty patsas, joka esittää nuorta alastonta naista. Sekä patsaan että Klausin katse on kääntynyt oikealle ennakoiden Gertrudin välitöntä astumista “näyttämölle” oikealla sijaitsevasta ovesta. Veistoksen alastomuudessa voidaan nähdä vihje pariskunnan luvattomasta intohimosta. Poloniuksen olohuoneen seinälle ripustetulla vanhan naisen muotokuvalla on kohtauksessa, jossa Lauri Polonius hyvästelee sisarensa Ofelian ennen Tuk-

holmaan lähtöään, varsin merkittävä rooli. Kun Ofelia halaa veljeään ja uskottelee tälle pysyvänsä erossa Hamletista — “Minä lupaan Lauri” — vanhuksen rypytyiset ja näivettyneet kasvot ovat Ofelian petollisten silmien edessä, ne ikään kuin katsovat häneen. Jos ajatellaan, että vanhan naisen iän merkitsemät kasvot muodostavat eräänlaisen “peilikuvan”, jolle Ofelia valheensa kohdistaa, taulua voidaan pitää “vanitas”-tyyppisenä teoksena, joka vastalauseena Ofelian nuoruudelle muistuttaa nurkan takana odottavasta kuolemasta ja maallisten nautintojen turhuudesta.

Peilit

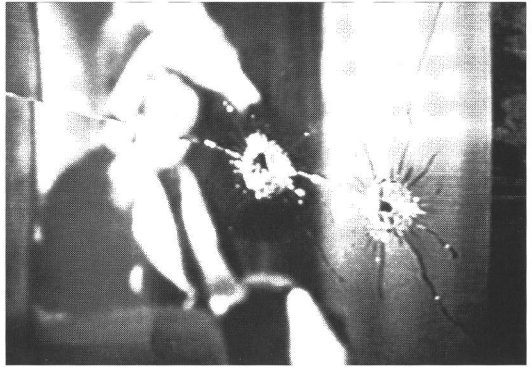
Kuoleman eräänlaisena vertauskuvana pidetään varsin yleisesti myös peiliä, jolla on Aki Kaurismäen Shakespeare-filmatisoinnissa merkittävä osuus. Peili liitetään turhamaisuuteen, sen katsotaan heijastavan maallisia arvoja todellisten, henkisten ja moraalisten arvojen sijasta. Kellojen, hedelmien tai esimerkiksi pääkallojen tapaan, peilit muistuttavat vanitas-asetelmissä elämän lyhydestä, kauneuden katoavaisuudesta ja siten kuolemasta. Turhamaisuuden yhteys kuolemaan käy ilmi jo antiikin mytologian tarusta, jossa Narkissos hukkuu ihailtuaan varomattomasti kuvaansa tyyneen lammen pinnasta. Peilin uskotaan toisaalta kätkevän taakseen toisen maailman, maailman joka on päinvastainen kuin tuntemamme ympäristö. Jean Cocteaun vuonna 1950 ohjaamassa

elokuvassa “Orfeus” runoilija astuu sisälle kuoleman valtakuntaan peilin kautta. Ranskalaisen elokuvaohjaajan mukaan peilin takana piilee helvetti.

Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa Klaus sekoittaa kylpyhuoneessa myrkyä lasilliseen konjakkia. Hänen käsiensä ja ylävartalonsa liikkeet kuvastuvat peilistä pään jäädessä kuitenkin heijastavan pinnan yläpuolelle — kuva on otettu voimakkaasti yläviistosta. Tämä sama peili esiintyy uudelleen elokuvan lopussa takaumassa, jossa Hamlet paljastaa osallisuutensa isänsä kuolemaan (ennen isäpuolensa tuloa Hamlet pujahtaa sisälle kylpyhuoneeseen ja vaihtaa Klausin lievän myrkyä tilalle tappavaa seosta). Mutta toisin kuin elokuvan alussa, jossa Klausin pää jää peilin reunojen ulkopuolelle, Hamletin kasvot kuvastuvat kokonaisina. Klaus, joka ei kannata täydellistä vastuuta konsernin pääjohtajan kuolemasta, näkyy peilissä vain osittain, kun taas todellisen murhaajan kasvot paljastuvat. Intohimoisen tapaamisensa jälkeen Gertrud siistiytyy pääarakennuksen käytävässä korkean peilin edessä ja astuu sitten sisälle miehensä toimistoon.

Kohtauksessa, jossa Hamlet toimittaa kirjeensä rakastetulle Ofelialle, kuvan oikealla puolella sijaitsevan peilipöydän pinnat heijastavat nuorukaisen liikkeet kolmasti (Hamlet avaa ja sulkee oven): hänen vartalonsa ilmestyy ensin oikean pinnan vasemmasta reunasta, katoaa sitten oikealle ja ilmestyy jälleen keskimmäisen pinnan vasemmasta reunasta jatkaakseen taas kulkuaan oikealle kohti kolmatta pintaa (tämän sangen monimutkaisen heijastuksen voi havaita luonnollisesti vain kuva kovalta nopeutta käyttäen, sillä itse liike ei kestä kuin muutaman sekunnin). Luovutettuaan kirjekuoren Hamlet poistuu huoneesta takaperin kulkien, jolloin peilipöydän pinnat heijastavat nuorukaisen liikkeet jälleen kuvailemalla tavalla, mutta tällä kertaa oikealta vasemmalle. Hamletin edestakainen liike antaa kohtaukselle rengasmaisen, sulkeutuvan rakenteen: nuorimies astuu sisään huoneeseen, astelee jäykästi kohti Ofeliaa ja poistuu sen jälkeen takaperin katse jatkuvasti suunnattuna vasemmalle. Kahdesti toistuvat peilikuvat voimistavat osaltaan kuvaa maailmasta, joka sulkeutuu oman itsensä ympärille.

Gertrudin makuuhuoneeseen sijoittuvassa kohtauksessa, jossa Hamlet ampuu vaatekaappiin piiloutuneen Poloniuksen, kuva komeron peiliovesta toistuu neljä kertaa. Ensimmäinen ja kolmas kuva paljastavat kuvanrajauksen ulkopuolelle jäävän



tilan eli Gertrudin istumassa nojatuolissa huoneen oikeassa reunassa (peili siis “muovailee”, laajentaa tilaa). Toisessa kuvassa peilioven raosta tuprahtelee savua ilmaan kun taas neljännessä, edellistä laajemmassa kuvassa, nähdään kuinka peilioven auetessa Poloniuksen ruumis romahtaa maahan. Kahden puolikuvan jälkeen Hamletin vihan vääristämistä kasvoista — jotka erottaa toisistaan lähikuva nuorukaisen pitelemästä pistoolista — kolmas kuva peiliovesta näyttää Hamletin ampumien luotien siihen jättämät jäljet. Toinen luoti jättää voimakkaan halkeaman kohtaan, johon Gertrudin kasvot heijastuvat.

Peilit liittyvät siis useimmiten kuolemaan tai sen välittömään läheisyyteen. Ennen konsernin pääjohtajan murhaa Klausin rikolliset puuhut heijastuvat kylpyhuoneen peilistä, Gertrud puolestaan tutkiskelee kuvajaistaan konsernin käytävässä. Vanhan johtajan kuolemaan voidaan liittää jälkeensä kolmaskin peilikuva, jos otetaan huomioon Hamletin järjestelyt kylpyhuoneessa. Kohtauksessa, jossa Ofelia riistää henkensä esiintyy kolme peiliä, makuuhuoneen peilipöytä, sen päälle asetettu käsipeili sekä kylpyhuoneessa pesualtaan yläpuolella sijaitseva seinäpeili (Ofelian kasvot kuvastuvat näistä peileistä pientä käsipeiliä lukuun ottamatta). Hamletin surmatessa Poloniuksen sekä ensimmäinen että toinen kuva peilistä ennakoivat vakoilijan kurjaa kohtaloa: ensimmäisessä kuvassa Gertrudin vaatekaappia kohti suunnatut säikähtyneet kasvot ilmaisevat petturin läsnäolon — Hamlet kuulee kolahduksen kaapista. Jälkimmäisessä kuvassa taas näkyy kaapista leijuva tupakan savu. Kolmas kuva peiliovesta, jonka Hamletin ampumat luodit pirstovat Gertrudin kasvojen kohdalta, liittää jälkimmäisen kuoleman ja tuhon ilmapäiriin. Teoksessaan “Des visages, Essai d’anthropologie”, joka käsittelee kasvojen merkitystä kuvatai-

teissa ja länsimaisessa kulttuurissa yleensä, David Le Breton toteaa: ”Eriyisen vaarallinen on kasvojen brutaali kahdentuminen kuoleman vaikutuksen vyöhykkeellä, raadon lähettyvillä. Tartuntavaara on tällöin suuri ja huolimaton jää helposti peilikuvan vangiksi, ennen kuin itse kuolema ottaa hänet haltuunsa”⁹. Peilin särkyminen, kasvot pirstaleiksi musertava isku, tekevät peilistä eräänlaisen representaation — ”kankaan”, johon draama heijastuu.

Kahdentuminen

William Shakespearen näytelmää vieläkin järjestelmällisemmin Aki Kaurismäen elokuva tukeutuu kaksoisolennon tai yleensä kahdentumisen varaan¹⁰. Kuten edellisestä käy ilmi *Hamlet liikemaailmassa* on täynnä peilikuvia. Toisaalta kyseessä on näytelmäfilmaisointi, siis toisinto alkuperäisteoksesta sekä kaikista muista tähän asti tuotetuista näyttämö- tai elokuvasovituksista. Teoksen keskeiseksi elementiksi nousee haamu eli edesmenneen henkilön ”kaksoiskappale” — Shakespearen näytelmää voidaan myös pitää eräänlaisena ”aaveena”, joka palaa jatkuvasti kummitelemaan teatteri- ja elokuvaohjaajien mielikuvitukseen. Hamletin isän haamu kahdentuu kun Gertrudia täydellisesti muistuttava henkiolento ilmaantuu konsernin käytäville.

Elokuvan rakenne perustuu pääasiallisesti ”peilikuvan” malliin. Hamletin isän murha, joka käynnistää monimutkaisen tapahtumaketjun, toistetaan estradilla pantomiimin keinoin: kohtausten identtisyttä voimistaa saman musiikin toisinto — Shostakovits — sekä lavasteiden samankaltaisuus. Konsernin pääjohtajan työhuonetta hallitseva puinen kaappi on maalattu näyttämölle pingoitettulle kankaalle, pronssinen rintakuva, jonka Klaus poistaa huoneesta Hamletin isän kuoleman jälkeen, on asetettu maahan pöydän vasemmalle puolelle. Yrityksen presidentin lisäksi kaksi muuta roolihahmoa kuolee myrkytykseen: Gertrudin kohtaloksi koituu hengenvaarallinen kanankoipi, Hamlet taas tukehtuu isänsä tavoin kuolettavaan konjakkiiin. Elokuvan ensimmäinen ja viimeinen murha ovat siis identtiset ja sulkevat tapahtumasarjan ympyräksi. Lisättäköön vielä, että Polonius ja Klaus ammutaan kun taas Ofelia ja Rosencrantz hukkuvat.

Roolihahmojen oleskelu samoissa tiloissa tai

samantapaisissa asennoissa voidaan myös liittää ajatukseen kahdentumisesta tai peilikuvasta: konsernin pääjohtajan kuoleman jälkeen työpöydän taakse asettuvat ensin Klaus, tämän murhan jälkeen Hamlet ja lopulta Hamletin kuoleman jälkeen Simo. Kaikki kolme nauttivat alkoholia. Klaus poistaa työhuoneesta edesmenneen johtajan henkilökohtaisia esineitä — Presidentti Kekkosen muotokuvan sekä pronssisen rintakuvan — Hamlet puolestaan tuo mukanaan tavaroita, tietokoneen ja nauhurin. Kohtauksessa, joka edeltää Hamletin jäähyväisiä äidilleen, nuorimies retkottaa sängyllä lautasellinen kananluita rintakehällään ja katselee televisiota (televisiosta kuuluu huutoa ja kirkunaa). Kuin kaikuna Hamletin asennolle, Gertrud makaa seuraavassa kohtauksessa kuolleena vuoteellaan.

Näytelmäfilmaisoinnissa esiintyy useita parisuhteita: Hamletin isän ja Gertrudin parisuhteen päätyttyä tilalle astuu Klausin ja Gertrudin solmima avioliitto. Ofelian ja Hamletin muodostaman parin rinnalle puolestaan nousevat rakastuneet Helena ja Simo. Öinen kohtaus, jossa konsernin palvelijat suutelevat takaoven rappusilla, toistuu kaksi kertaa. Aki Kaurismäen Shakespeare-filmisoinnissa Hamlet liitetään äitiinsä Gertrudiin, Ofelia taas yhdistetään isäänsä Poloniukseen. Laurin matkustettua Tukholmaan Ofelia ja Polonius istuvat sohvalle polttaakseen sikarin. Heidän ”liitonsa” käy ilmi heidän läheisyydestään — isä ja tytär istuvat vierekkäin katse suunnattuna kohti kameraa — sekä Poloniuksen vuorosanoista, jotka sisältävät vihjeen Ofelian ja hänen yhdenmukaisuudestaan: ”Lauri on hyvä poika, liiankin hyvä. Olisin toivonut hänestä enemmän sinun kaltaistasi. On vaikea uskoa, että olette kaksosia. Hänessä kaikessa näkyy hänen äitinsä suvun heikko veri.” Ofelian ja Poloniuksen identtisyttä korostaa heidän pukeutumisensa: molemmilla on housut ja paita. Nuoren naisen puseron nappilista muistuttaa erehdyttävästi Poloniuksen raidallista kravattia.

Kuten Shakespearen alkuperäisteoksessa Kaurismäen elokuvassa Lauri Polonius ja Hamlet päättävät kostaa isänsä kuoleman — näin katsoja ainakin olettaa Hamletin paljastukseen asti. Elokuvassa esiintyy myös lukuisia viittauksia nuoruuskaisten keskinäiseen kilpailuun Ofelian suosiosta. Kohtaus, jossa Hamlet ja Lauri Polonius kiistelevät ensimmäisen työhuoneessa, rakentuu toisaalta samankaltaisuuksien, toisaalta oppositioiden varaan. Miehet istuvat shakkipelin ääressä eli tilanteessa,



joka voimistaa vaikutelmaa keskinäisestä kilpailusta. Keskustelua suvereenisti hallitsevan vaalean Hamletin edessä ovat valkoiset nappulat kun taas äänkyttävän ja tummatukkaisen Laurin käytävissä ovat mustat nappulat. Huoneessa on kaksi ikkunaa, kaksi sähköpistoketta sekä kaksi viherkasvia. Seinälle ripustettu taulu, joka esittää kuun kimallusta öisen järven yllä, on täsmälleen samanlainen kuin Klausin työhuoneen seinälle kiinnitetty taideteos. Useaan otteeseen roolihahmojen vuorosanat viittaavat numeroon kaksi: "Halusit puhua kanssani, saat kaksi minuuttia / Asioitani on kaksi / Hetki, mitä tuo nyt on, huonoa kieltä. Sanotaan: Haluan puhua kanssasi kahdesta seikasta tai asioita, joita haluan tässä yhteydessä kanssasi käsitellä on kaksi. Ole hyvä jatka!" Kohtauksen lopussa Hamlet läimäyttää kaksi kertaa nolattua Lauria poskelle.

Kahdentuminen saattaa lopuksi esiintyä myös roolihahmon, tässä tapauksessa Hamletin, sisäisessä kahtiajakautumisessa. Kuntosaliiin sijoituvassa kohtauksessa mahtipontinen Hamlet ilmoittaa Simolle olevansa "Jumala". Hetken kuluttua tämä väittämä kuitenkin kyseenalaistuu Hamletin jatkaessa: "Kuitenkin haluaisin tehdä jotakin hyvää, olla niin kuin muutkin — ihminen." Jälkimmäinen toivomus viittaa myös Ofelian lausah-

dukseen Hamletista: "Joskus hänen katseensa on niin inhimillinen." Salaperäistä kohtausta, jossa Klaus ja Hamlet kättelevät tehdassalissa konsernin pääjohtajan kuoleman jälkeen, edeltää väliteksti "Piru ja Jeesus ja vuorella". Erilaisista tulkinnoista huolimatta on mahdotonta osoittaa, onko kyseessä perinteinen tapahtumia selventävä tai edeltävä väliteksti. On siis mahdotonta osoittaa kumpi termeistä kuvaa, jos kuvaa ollenkaan, Hamletia. Kiinnostavaa on sinänsä näiden kahden vastakkaisen termin läsnäolo sekä tekstin enigmaattisuudesta johtuva mahdollinen jakautuminen: termit "Piru" ja "Jeesus" voivat kuvata myös yhtä ainoaa roolihahmoa.

Elokuvan varjo

Eräänlainen kaksoisolento tai peilikuva on Aki Kaurismäen näytelmäfilmaisoinnissa myös elokuvalla itsellään. Kuten johdannossa mainitsin, *Hamlet liikemaailmassa* sisältää useita alluusioita elokuvan keskeisiin taiteellisiin ja teknisiin ominaisuuksiin. Se käsittää toisaalta lukemattomia — enemmän tai vähemmän selviä — viitteitä erilaisiin elokuviin ja elokuvahistorian aikakausiin. Elokuvan ensimmäisessä kohtauksessa, juuri

ennen konsernin pääjohtajan murhaa, flyygelin jalkaan sidottu koiranpentu vingahtelee aivan kuin lapinnoidan muodonmuutoksesta säikähtänyt vetokoira Erik Blombergin elokuvassa *Valkoinen peura* (1952). Vuonna 1991 ilmestyneessä haastattelussa *Työmiehen muotokuva*¹¹ Aki Kaurismäki mainitsee *Valkoisen peuran* olevan 1950-luvun merkittävin kotimainen elokuva. *Kohtaus*, jossa Hamlet murhaa Lauri Poloniuksen iskemällä tätä radiolla päähän muistuttaa puolestaan tavattomasti — kyseessä saattaa olla täydellinen sattuma — amerikkalaisen John McNaughtonin elokuvaa *Henry, Portrait of a Serial Killer* (1985), jossa murhaaja surmaa uhriensa lyömällä tätä televisiolla päähän. Henry ja Hamlet muistuttavat toisiaan siinäkin mielessä, että kumpaakin voi nimittää ”sarjamurhaajaksi”. *Kohtaus*, jossa Ofelia ja Polonius istuvat vierekkäin sohvalla ja katsovat kohti kameraa, on lainaus Carl Theodor Dreyerin viimeisestä elokuvasta *Gertrud* (1964). Hamletin leikkaama paksu kinkkuviipale taas — nuorukainen työntää keittiössä ohuita viipaleita leikkaavan Helenan syrjään ja anastaa itselleen sopivaksi katsomansa palan — muistuttaa kohtauksesta Jacques Tatin elokuvassa *Riemuloma Rivieralla* (1953), jossa ravintolan hovimestari leikkaa paistista viipaleita asiakkaidensa koon mukaan. Hamletin matkalaukkuunsa pakkaama lenkkimakkara muistuttaa Risto Jarvan komediasta *Loma* (1976).

Kohtausta, jossa Hamletin palkkaamat näyttelijät esittävät teatterissa konsernin pääjohtajan murhan, voidaan pitää eräänlaisena kunnianosoituksena mykän elokuvan aikakaudelle: näyttelijöiden liioitellut eleet ja ilmeet, kankaalle maalatut lavasteet sekä kuvan liikkumattomuus — kuvan rajaus ei muutu — muistuttavat vuosisadan alun tyylistä. Lisättäköön vielä, että tunnettujen näyttelijöiden filmatisointi oli erityisen suosittua elokuvahistorian alkutaipaleilla. Elokuvan rytmittävät välitekstit sekä kohtaus, jossa oudon teatraalisesti liikehtivä Hamlet tuo rakkauskirjeensä kotonaan ompelevalle Ofelialle, muistuttavat myös mykän elokuvan kultakaudesta. Edellä mainitsemiä kohtaus saattaa toisaalta viitata ironisesti tapaan, jolla näytelmiä joskus sovitetaan elokuvakäsikirjoituksiksi: Hamletin jäykät ja luonnottomat eleet toistavat yksitellen Ofelian selvityksen prinssin käytöksestä Shakespearen alkuperäisteoksessa. Mainittakoon, että nuoren naisen makuuhuoneen seinälle ripustetut valokuvat tanssivasta ballerinaasta tuovat mieleen Etienne-Jules Marayn kuvasarjat

juoksevasta miehestä tai Eadweard Muybridgen kuvat laukkaavasta hevosesta, joita voidaan pitää elokuvan kantamuotoina sillä ne pyrkivät tallentamaan liikkeen tai luomaan liikkeen vaikutelman.

Mustavalkoisen kuvan halkomat voimakkaat valokeilat, valon ja varjon leikki sekä lavasteiden mittasuhteet ”vääristävät” erikoiset kuvakulmat, muistuttavat katsojaa 1920-luvun saksalaisesta ekspressionismista. Peilit ja kahdentumisen teema olivat myös yleisiä tuon ajan tuotannoissa. Eräiden kuvien syvyydessä ja rakenteessa voidaan nähdä puolestaan viittaus Orson Wellesin tapaan käyttää tilaa elokuvassa. Amerikkalaisesta film noir-perinnöstä muistuttaisivat taas — ainakin jos hyväksytään tähän genreen yleisesti liitetyt kuluneet sanonnat ja odotukset — elokuvan juoni sekä eräiden kohtauksen vähitellen huippuunsa kasvattama jännitys. Kohtauksessa, jossa Hamlet pistooli kädessään hivuttautuu Klausin huoneeseen tappaakseen tämän, lähikuva hitaasti kääntyvästä ovenkavhasta, uhkaava bassoivoittoinen musiikki sekä kuva Klausia pitkään tähtäävästä Hamletin pyrkivät luomaan jännitystä. Sama pyrkimys lie-nee myös auton renkaiden kirkkunalla ja ulvai-kuilla öisessä kohtauksessa, jossa Simo vie Hamletin autolla Ofelian luo.

Luettelemani viittaukset elokuvahistorian eri aikakausiin ja genreihin ovat useimmiten ironian tai satiirin värittämiä. Kirjaimellisesti toistetut elokuvan lajityyppien ominaisuudet, tuntomerkit tai teemat antavat lainauksille jotenkin humoristisen yleisilmeen. Niinpä esimerkiksi elokuvan alussa puhaltava kolkko tuuli, joka kuullaan myös kohtauksessa, jossa Hamlet murhaa Rosencranzin ja Guildensternin, työntää huvittuneen katsojan jonnekin kauhuelokuvan ja ”mustan elokuvan” rajamaille. Lempä tihkuvien Hollywood-elokuvien ”imelää” ilmapiiriä tavoitellaan puolestaan veitikkamaisesti kohtauksessa, jossa Hamlet turvautuu Ofelian vietelläkseen Tsaikovskin romantisiin sävelkulkuihin. Tässä kohtauksessa leikitellään myös elokuvien ei-diegeettisellä musiikilla: Hamletista tulee hetkeksi tavallaan ”elokuvaohjaaja”, joka valitsee sopivan musiikin kohtauksen tapahtumiin. Viitteet elokuvan eri genreihin tai aikakausiin ovat luonnollisesti osa Kaurismäen elokuvaa, mutta ne muistuttavat myös monista muista mahdollisista, tulevista kertomuksista: ne ovat kuin eräänlaisia ”kaavoja” tai stereotyyppejä, kertaalleen luotuja ja käytettyjä teemoja, joita



voidaan eri tavoin yhdistelemällä käyttää yhä uudelleen ja uudelleen.

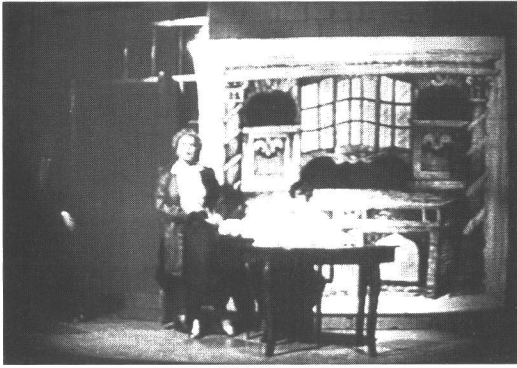
Edellä mainitsemiä sitaattien lisäksi useat elokuvan yksityiskohdat ilmentävät elokuvataiteelle keskeisiä teknisiä mahdollisuuksia: näitä ovat esimerkiksi kamera-ajot, ihmissilmälle ”mahdottomat” kuvakulmat, kaksoisvalotukset, takaumat ja välitekstit. Lopputeksteissä taustalla näkyvät tehdassalin pyörivät rullat muistuttavat erehdyttävästi projektorin keloja — hieman enemmän mielikuvitusta vaaditaan näkemään lähikuvassa tehtaan koneiden säätöpöydästä mahdollinen viittaus äänen ja kuvan miksaamiseen käytettävästä monimutkaisesta tekniikasta. Kohtauksessa, jossa Klaus ilmoittaa Poloniukselle aikeensa myydä tappiolliset kaivokset ja sahat, esiintyy lamppuun kiinnitetty pieni mikrofoni. Hetkeä myöhemmin kuulokkeet korvilla istuva Hamlet, nauhuri edessään, muistuttaa ääni-insinööriä työssään.

Kamera ja kuvan tallentaminen ovat puolestaan keskeisessä osassa kohtauksessa, jossa Polonius utelee konsernin käytävässä sarjakuvia lukevalta Hamletilta tämän aikeita. Mainittakoon, että sarjakuvat ovat olemukseltaan sangen lähellä elokuvaa: molemmissa esimerkiksi kuvan rajaus, aika ja sen jatkuvuus ovat keskeisiä kysymyksiä leik-



kauksen lisäksi. Klausin avattua työhuoneensa kaappiin sijoitetun monitorin seuraa katonrajaan kiinnitetyn valvontakameran reaaliajassa lähettämä kuva Poloniuksesta, joka lähestyy portaikossa lueskelevaa Hamletia. Kameran paikka käy ilmi Poloniuksen siihen luomasta katseesta. Videokuvaa kehystävät monitorin paksut raamit korostavat kuvan ja kuvan rajauksen keskeisyyttä elokuvataiteessa. Ne muistuttavat toisaalta elokuvissa kävijän rajatusta näkökentästä: katsoja näkee ainoastaan kuvan rajauksen sisäpuolelle jäävän tilan eli sen, minkä ohjaaja on päättänyt näyttää. Hamletin ja Poloniuksen keskustelun välittävä kuva vastaa Klausin näkökenttää ja on siis ns. subjektiivinen kuva. Kunnianosoitus Fritz Langille, ja erityisesti tämän elokuvalla *Die Tausend Augen des Dr. Mabuse* (1960), on varsin ilmeinen: ”tirikistelyn” mahdollistavan mekanismin lisäksi voimakkaasti yläviihosta otetun kuvan geometrinen rakenne sekä tilan pirstovat portaikon muodostamat viistot linjat muistuttavat saksalaisen elokuvaohjaajan omintakeisesta tyylistä. Klausin monitori muistuttaa muuten 1960-luvun television malleja, jollaisia Fritz Lang käytti viimeisessä elokuvassaan. Seuraavassa kuvassa monitorin reunat häviävät ja kuvakulma muuttuu: portaikossa keskustelevat roolihahmot nähdään lähempää, tällä kertaa alaviistosta. Kuva ei siis enää vastaa Klausin näkökenttää, eikä se ole monitorin ottama. Siitä huolimatta Polonius päättää keskustelun katsoamalla kameraan ja toteamalla Hamletista: ”Hullu!”

Kohtauksessa, jonka tapahtumat sijoittuvat teatteriin, esiintyvät sekä näyttelijät että heidän ohjaajansa Hamlet. Seteleitä estradille latova Hamlet on tavallaan myös näytelmän tuottaja. Maksaes- saan näyttelijöille, joiden tarkoituksena on tulkita Oscar Wilden näytelmään ”Tärkeintä on olla aito” lisätty kohta, Hamlet neuvoo näytelmäseurueen vastaavaa (Wilden näytelmän nimi sopii kohtaukseen, sillä termi ”aito” — aivan kuten alkuperäinen adjektiivi ”earnest” — viittaa luonnollisuuteen tai teeskentelemättömyyteen, jota Hamlet näyttelijöiltään vaatii): ”Vuorosanat, jotka teille annoin, pyydän kevyesti ja sulavasti. Sillä jos te huudatte, niin kuin monet näyttelijät tekevät, voisin yhtä hyvin antaa säkeeni huutokauppakamarille. Älkääkää muutenkaan huitoko ja sahatko käsillänne liikaa edes takaisin ja tuijottako loputtomasti kaukaisuuteen ikään kuin teillä olisi jotain sanottavaa.”¹² Ohjeista huolimatta näyttelijät turvautu-



vat pantomiimin aikana hyvin voimakkaisiin ja teatraalisiin eleisiin. Tämä ristiriita voidaankin nähdä eräänlaisena humoristisena viittauksena elokuvaohjaajan vaikeuksiin hallita kuvausryhmää näyttelijöineen, teknikoineen ja avustajineen. Huomattakoon myös, ettei Hamletin lisäämässä kohtauksessa ole lainkaan vuorosanoja, ellei oteta huomioon Gwendolenen lausahantamaa toteamusta ”ja hyvä niin.”

Pantomiimin jälkeen eräs teknikoista kääntää lavaa valaisseen sokaisevan valonheittimen kohti Klausia ja Gertrudia. Valokeila kohdistuu pariskuntaan, saaden sen erottumaan muista katsojista. Tätä kuvaa voidaan pitää eräänlaisena havaintoesimerkkinä tavasta, jolla eri roolihahmoja ja tiloja on valaistu koko elokuvan ajan. Mutta toisaalta valonheittimen muodostama keila osoittaa — kaikkien muiden elokuvan esteettisiin tai teknisiin ominaisuuksiin viittaavien elementtien lisäksi — näytelmäfilmaisoinnissa kuvattujen tapahtumien (tässä Gertrudin ja Klausin muodostaman pariskunnan) olevan vain teatteria, erilaisia representaatioita ja alluusioita.

Ja niin palaamme jälleen kerran Shakespearen tragedian alkulähteille, valheen ja siihen läheisesti liittyvän toisen asteen representaation teemaan,

jotka toistuvat Aki Kaurismäen näytelmäfilmaisoinnissa: roolihahmot valehtelevat, uskottelevat ja kieroilevat, elokuvan rakenne on katsojan näkökulmasta harhaanjohtava. Konsernin pääraakenteen tiloja koristavat lukuisat maisemat, muutokuvat, valokuvat ja patsaat. Eräänlaisena representaationa voidaan myös pitää roolihahmojen kahdentumista joko peilien tai tekojensa kautta. Useat elementit viittaavat suoraan tai välillisesti elokuvan teknisiin ja taiteellisiin ominaisuuksiin. Kuvataiteiden ja elokuvan välisiä suhteita käsittelevässä teoksessaan ”Décadrages” Pascal Bonitzer analysoi espanjalaisen taidemaalarin Diego Velasquezin teosta ”Les Ménines” sekä hollantilaisen Holbeinin maalausta ”Les Ambassadeurs”: ”Taiteilijan lahjakkuus ei ilmene ainoastaan tyylin täydellisyytenä (se on ensimmäinen etappi) vaan taulun rakenteen uskaliaisuudessa, joka saa representaation irtautumaan itsestään, kääntää sen ylösalaisin kuin käsineen ja vie liikkeessään katsojan mukanaan labyrintin sokkeloihin”¹³. Shakespearen alkuperäisteoksessa näytelmäseurueen tulkitsema ”Gonzaguen murha” heijastaa vanhan kuninkaan murhan takaisin eräänlaisena peilikuvana. Aki Kaurismäen elokuvassa puolestaan tapahtumia kommentoivat, edeltävät tai korvaavat välitekstit kutistavat juonen synkäksi representaatiokseen.

Mitä tulee Hamletiin, häntä voidaan hyvällä syyllä pitää seremoniamestarina, joka satuilee ja panee omiaan sielunsa kyllyydestä: pilkalliset naurunpurskahdukset, veitikkamaiset sievistelyt sekä toisaalta mitä hävyttömimmät julkeudet tai sutkautukset ovat osa roolihahmon olemusta. Kaurismäki on uskollisin Shakespearen alkuperäisteokselle ehkä juuri Hamletin kautta. Ranskalaisen kirjallisuuskriitikon Jean Starobinskin ajatukset englantilaisen näytelmäkirjailijan teoksesta tuntuvat sopivan yhtäläillä Kaurismäen elokuvaan *Hamlet liikemaailmassa*: ”Hamlet elää täysin rinnoin teatterissa, ei niinkään katsojana kuin kuin näyttelijänä ja ohjaajana: Gonzaguen murhan esityksen aikana Hamlet laskee jatkuvasti leikkiä ja kommentoi näytelmän tapahtumia, palaen halusta päästä herkuttelemaan tragedian loppuhuipennuksella. Kun Klaudius on paljastettu, Hamlet ei enää kykene hallitsemaan riemuun: hän laushtelee mahtipontisesti, pyytää musiikkia. Hänen näytelmänsä on täyttänyt tehtävänsä, maailmasta on tullut hänen teatterinsa¹⁴.” Ainakin siihen asti kunnes näytelmä kääntyy häntä itseään vastaan Simon

ajettua Hamletin omaan ansaansa: “Nuoren prinsin on kuoltava, kuoltava oman syntinsä kautta, representaation vaihtaessa suuntaa¹⁵.”

Teoksessaan “L’*énonciation impersonnelle ou le site du film*” Christian Metz toteaa: “Elokuvan sisältämä lausuminen — *énonciation filmique* — on aina lausumista elokuvasta¹⁶. Erilaisten refleksiivisten rakenteiden kautta elokuva pohtii olemustaan ja suhdetaan katsojaan. Refleksiiviset rakenteet liittyvät puolestaan olennaisesti toisen asteen representaatioon ja siten esimerkiksi Aki Kaurismäen elokuvan *Hamlet liikemaailmassa* käsittelemään valheen teemaan. Katsojan mielessä syntynyt harhakuva kuvitteellisesta maailmasta rikkoutuu yhä uudelleen ja uudelleen näytelmäfilmatisoinnissa esiintyvien refleksiivisten rakenteiden kautta. Aki Kaurismäen elokuvista suurin osa käsittää toisen asteen representaatioita. Vuonna 1986 valmistunut *Varjoja paratiisissa* esimerkiksi alkaa kuvalla varikon harmaista rautaovista, jotka liukuvat auki aivan kuten teatterin samettinen esirippu; joukko roskakuskeja astelee oviaukosta suuren halliin kuin sisään alkavaan tarinaan. Vuonna 1988 valmistuneessa elokuvassa *Ariel* Taisto Kasurinen viettää aikaansa katsomalla televisiosta Raoul Walshin elokuvaa *High Sierra*. Iris Rukka työläistrilogian kolmannessa osassa *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990) puolestaan pakenee yksinäisyyttään elokuvateatteriin, jossa esitetään Marx-veljesten komediaa. Lista refleksiivisistä rakenteista Kaurismäen elokuvatuotannossa olisi miltei loputon. Ei kuitenkaan ole ihme, että Aki Kaurismäen elokuvista juuri *Hamlet liikemaailmassa* pohtii perusteellisesti refleksiivisyyden ja representaation merkitystä elokuvateatessa. Onhan kyseessä sovitus William Shakespearen tragediasta *Hamlet*, jonka keskeinen teema on todellisuuden ja illuusion, totuuden ja valheen monimutkainen dialektiikka.

Artikkeli perustuu tutkielmaani «Entrelacs — Hamlet de William Shakespeare et autres “présences” dans Hamlet Goes Business de Aki Kaurismäki», jonka puolsin Pariisissa Sorbonne Nouvelles (Paris III) yliopistossa kesäkuussa 1994. Lisensiaatin tutkinnon — DEA — työnhajaajia olivat professorit Jean-Louis Leurat ja Francis Ramirez. Tutkielmani käsitteli Aki Kaurismäen Shakespeare-filmatisointia useista eri näkökulmista. Representaation teeman lisäksi, jota artikkelini käsittelee, tutkin dialogeja, elokuvan

ja näytelmän rakenteita, henkilöahmoja ja tematiikkaa. Selvitin myös missä määrin 1600-luvun englannin historiallinen ja yhteiskunnallinen ilmapiiri (vanhan ideologian murros ja “uuden” ajan alku) muistuttaa Suomen läpikäymää murrosta 1980-luvulla. Tilan puutteen takia en sisältänyt artikkeliini jaksoa, jossa tutkin mahdollisia yhtäläisyyksiä Aki Kaurismäen elokuvan ja tiettyjen näytelmien tai romaanien välillä (esimerkiksi Oscar Wilden “Tärkeintä on olla aito” tai Agatha Christien “Kymmenen pientä neekeripoikaa”).

Synopsis

Suuren teollisuuskonsernin pääjohtajan asemaa ja vaimoa tavoitteleva Klaus sekoittaa pieninä annoksina tappavaa myrkyä yrityksen presidentin konjakkilasiin. Pääjohtajan kuoleman jälkeen Gertrudin vihille vienyt Klaus, apurinsa Poloniuksen tukemana, päättää myydä sahat ja kaivokset ja keskittyä kumiankkojen tuotantoon. Konsernin uuden aikakauden rauha särkyä kun Hamletin isän haamu palaa maanpinnalle ja vaatii poikaansa kostamaan murhansa. Ensimmäinen uhri on Gertrudin makuuhuoneen vaatekaappiin piiloutunut Polonius, Hamletin rakastetun Ofelian isä. Klausin neuvonantajaa seuraavat pian konsernin uuden pääjohtajan kätyrit Rosencrantz ja Guildenstern. Hamletin tunteisiin pettynyt Ofelia, myrkytetyn kanankoiven vahingossa nauttiva Gertrud, Ofelian veli Lauri Polonius ja lopulta Klaus. Paljastettuaan osallisuutensa isänsä murhaan (nuorukainen vaihtaa Klausin miedon myrkyt tilalle tappavaa liuosta) Hamlet nielaisee lasillisen autonkuljettajan Simon myrkyttämää alkoholia. Palvelijat Helena ja Simo jättävät konsernin päärakennuksen tyhjiä käytävät ja lähtevät Georg Otsin tulkitseman surumielisen laulun säestyksellä kohti uutta tulevaisuutta.

Krediitit

Käsikirjoitus ja ohjaus: Aki Kaurismäki. Kuvaus: Timo Salminen. Äänitys: Veikko Aaltonen, Jouko Lumme. Leikkaus: Raija Talvio. Lavastus: Pertti Hilkamo. Tuotanto: Aki Kaurismäki, Villealfa Filmproductions. Rooleissa: Pirkka-Pekka Petelius (Hamlet), Esko Salminen (Klaus), Esko Nikkari (Polonius), Kari Väänänen (Lauri Polonius), Kati Outinen (Ofelia), Elina Salo (Gertrud), Pentti Auer (haamu), Turo Pajala (Rosencrantz), Aake Kalliala (Guildenstern), Hannu Valtonen (Simon), Mari Rantasila (Helena).

Viitteet

¹ Christian Metz, *L’*énonciation impersonnelle ou le site du film**, Edition Méridiens Klincksieck, 1991.

² “Or, qu’est-ce que l’*énonciation, au fond* ? Ce n’est pas forcément, ni toujours, “JE-ICI-MAINTENANT”, c’est, de façon plus générale, la capacité qu’ont beaucoup d’*énoncés* à se plisser par endroits, à apparaître ici ou là comme en relief, à se desquamer d’une fine pellicule d’eux-mêmes qui porte gravées quelques indications d’une autre nature (ou d’un autre niveau), concernant la production et non le produit, ou bien, si l’on préfère, engagées dans le produit par l’autre bout.

L'énonciation est l'acte sémiologique par lequel certaines parties d'un texte nous parlent de ce texte comme d'un acte. (...) Les marques possibles d'énonciation sont très variées. En musique orchestrale, par exemple, l'une d'elle est le timbre caractéristique des instruments: lorsque le hautbois intervient, il ne joue pas seulement sa phrase, il se fait aussi reconnaître comme hautbois; le message musical s'est fissuré en deux couches d'information de statut différent. Dans un film, si des personnages observent des événements à travers une fenêtre, ils reproduisent ma propre situation de spectateur et me rappellent donc, tout à la fois, la nature de ce qui se passe - une séance de cinéma, une vision dans un rectangle — et le rôle que j'y joue." Id. (s. 20—21).

³ Pascal Bonitzer, *Décadrages — Peinture et cinéma, "Le reflet déchiré"*, Cahiers du cinéma / Edition de L'étoile, 1987.

⁴ "Avec l'anamorphose, comme avec le trompe-l'oeil, la représentation se dédouble ou se déchire donc, elle se met en scène comme "fausse mesure" et comme "réalité truquée". Elle se donne ainsi tout à la fois comme discours métaphysique et comme espace de jeu. La représentation donne à voir ce qu'elle est, énonce métaphysiquement ce qu'est la représentation, dans le moment même où elle dévoile le fauxsemblant de la réalité qu'elle feint de présenter (...)" (s. 71).

⁵ Näytelmän syntyajankohdasta ei ole täysin varmaa tietoa, mutta *Hamlet* sijoitetaan yleensä vuoteen 1601.

⁶ William Shakespeare, *Hamlet Tanskan Prinssi*, käännös Veijo Meri, Otava, 1982.

⁷ Kohtausta värittävä kahdentuminen käy ilmi lukuisista muista elementeistä: kylpyhuoneessa on kaksi nuoren naisen valokuvaa, toinen tummalla, toinen vaalealla taustalla. Ne toistavat siten makuuhuoneen hämärän sekä kylpyhuoneen kirkkaan valaistuksen. Ennen kuin Ofelia avaa kylpyammeen kaksi hanaa, hän nielee seinäpeilin edessä seisten kaksi purkkia unilääkkeitä.

⁸ Hamletin nimikirjoituksen vieressä esiintyy merkintä, jonka mukaan Hamlet olisi peräti 390-vuotias (390.v.). Jos otetaan huomioon, että Shakespeare kirjoitti näytelmänsä vuonna 1601 kun taas Kaurismäki ohjasi elokuvansa vuonna 1987, eli 386 vuotta myöhemmin, saadaan yksinkertaista vähennyslaskua käyttäen Hamletin iäksi neljä vuotta. Se selittäisi aikuisen Hamletin sängen lapsenomaisen töherryksen.

⁹ David Le Breton, *Des Visages, Essai d'anthropologie*, Editions A.M. Métailié, 1992. "Particulièrement dangereux est le dédoublement brutal du visage dans une zone d'influence

de la mort, à proximité d'un cadavre. La contagion alors est facile et le maladroit se laisse aisément saisir en reflet avant de l'être dans son existence même" (s. 193).

¹⁰ Jean Paris, *Hamlett*. Paris, Editions du Seuil, 1953. William Shakespearen *Hamletia* käsittelevässä tutkielmassaan, ranskalainen kirjallisuudentutkija Jean Paris muistuttaa lukijaa kolmen roolihahmon Hamletin, Lauri Poloniuksen ja Fortinbrasin identtisytydestä: "Olisi lopultakin houkuttelevaa tulkita draama kokonaisuudessaan eräänlaisena dialektisena väitämänä Isäänsä vastaan hyökkäävästä Pojasta, eli nähdä Hamletin, Fortinbrasin ja Lauri Poloniuksen roolihahmoissa yhden ainoan roolihahmon kolme eri puolta, astetta tai muodonmuutosta". "On sera tenté d'interpréter enfin le drame entier comme une affirmation dialectique du Fils contre le Père, soit de voir en Hamlet — Laertes — Fortinbras, les trois aspects, les trois degrés ou les trois avatars d'un seul et même personnage" (s. 56).

¹¹ Peter von Bagh, "Työmiehen muotokuva", *Filmihullu*, 1991.

¹² Hamletin luettelemat ohjeet muistuttavat suuresti Kaurismäen omia ajatuksia näyttelijäntyöstä esimerkiksi Peter von Baghin haastattelussa "Työmiehen muotokuva".

¹³ Pascal Bonitzer, *Décadrages — Peinture et cinéma, "Le reflet déchiré"*, Cahiers du cinéma / Edition de L'étoile, 1987. "... le génie de l'artiste s'offre à l'admiration moins pour la perfection de son style (ce n'est que la première étape) que pour l'audace de sa machinerie, qui fait sortir la représentation d'elle-même, la retourne comme un gant et dans ce mouvement capture le spectateur comme en un labyrinthe" (s. 73).

¹⁴ Jean Starobinski, "La jouissance d'Hamlet", *Stylex*, la culture dans tous ses états n°3, "Hamlet 1601—1977", Grenoble, 1977, 66—69. "Hamlet vibre dans le théâtre; beaucoup moins en spectateur qu'en acteur et metteur en scène, comme l'atteste la représentation de la tragédie de Gonzague où il ne cesse de plaisanter, de commenter la pièce, brûlant de savourer le coup de théâtre final. Claudius démasqué, Hamlet ne tient plus de joie: il déclame, demande de la musique. Sa pièce a "marché", le monde est devenu son théâtre."

¹⁵ "Le jeune prince devra mourir, mourir par là où il a péché, dans le retournement de la représentation".

¹⁶ "L'énonciation filmique est toujours une énonciation sur le film". Christian Metz 1991, 30.