

Andrew Nestingen

SORMUKSIA JA KURIOSITEETTEJA: Aki Kaurismäki, tekijyys ja nostalgiaelokuva

Aki Kaurismäen elokuvia on usein luonnehdittu nostalgisiksi. Nostalgia on kuitenkin usein läsnä liioiteltuna ja ironisena. Arielin Taisto Kasurisen auto ei ole vain vanha, vain tyylikäs valkoinen avo-Cadillac, jota hän ajaa talvisin. Vastavänlainen ironia näkyy Kaurismäen kommenteissa omasta "surkeasta" urastaan elokuvantekijänä. Artikkelissa tutkitaan Kaurismäki-diskurssia ja pohditaan, mitä tehdä sellaisen ironian kanssa? Vaikuttaako se käsityksiin Kaurismäen nostalgiaista ja tekijyydestä?

Mikä hyvänsä Aki Kaurismäen kuudestatoista pitkistä elokuvasta kelpaisi esimerkiksi, kun puhutaan tekijyyteen ja nostalgiaan liittyvistä kysymyksistä, mutta erityisen antoisa ja ristiriitainen tapaus on *Ariel* (Suomi 1988). Ristiriidat nousevat välittömästi esille Villealfa Filmproductionsin levittämästä mainosaineistosta:

Elokuva alkaa realistisena työläis- ja työttömyyskuvauksena, muuttuu sitten vaellustarinaksi, kääntyy vankila- ja rikoselokuvaksi kunnes lopulta päättyy yltiöromanttisena melodraamana. Se kertoo totuuden elämästä tyypillisessä länsimaisessa "kaikki myytävänä"-yhteiskunnassa. Yhtä tumma ja kaunis kuin syyskuinen ilta.

Synopsis tarjoaa vihjeitä niin sävystä, genrestä, ironiasta, sosiaalisista kysymyksistä kuin runollisuudestakin. *Ariel* on työttömyyttä käsittelevä realistinen ongelmaelokuva, mutta samalla se on eepos ja genre-elokuva, ja siinä on melodramaattista ylenpalttisuutta. Lisäksi se on tunteellinen ja kaunis. Kuvaus on johdonmukainen korkeintaan siinä tavassa, jolla se törmäyttää toisiaan hylkiviksi miellettyjä aineksia. Realistisilla työttömyystarinoilla ei ole tapana olla lyhyisiä

sen enempää kuin rikos- ja vankilaelokuvilla yltiöromanttisen melodramaattisia, eikä yksikään näistä elokuvatyypeistä väitä kertovansa totuutta länsimaisesta yhteiskunnasta. Sekoittamalla vihjeitä mainosteksti herättää kysymyksiä. Onko *Ariel* yhtenäinen kokonaisuus? Teoksen taiteellisen yhtenäisyyden ihanne on läsnä jo Aristoteleen *Runousopissa* ja on ollut keskeisimpiä taiteen vastaanottajan arvostelun kriteereitä sekä estetiikassa 1700-luvusta lähtien että elokuvataiteen (ja kenties jopa enemmän viihteen) määrittelyssä 1900-luvun alusta lähtien (Andrew 1976; Bacon 2005; Bordwell 2006). Lisäksi, elokuvan mainostekstin tehtävä on antaa selkeä ja jollakin tavalla houkutteleva kuva elokuvasta. Aineksia sekoittava teksti askarruttaa. Antaako se selkeän kuvan elokuvasta? Onko elokuva yhtä ristiriitainen kuin sen esittely? Tarkoittaako teksti jotakin muuta kuin mitä siinä sanotaan – onko se siis ironinen?

Nostalgian ulottuvuuksia

Kaurismäki on auteur-tekijä, jonka elokuvat ilmaisevat jonkinlaista nostalgiaa, ja samoista lähteistä kumpuavat myös hänen tuotantonsa jatkuvat ristiriidat. Katseen suuntaaminen *Arielin* alkujaksoon auttaa ymmärtämään nostalgian ja tekijyyden ilmenemistä tässä elokuvassa. Joukko kaivostyöläisiä poistuu viimeisen kerran Sallan lähistöllä sijaitsevasta suljettavasta kaivoksesta. Taisto Kasurinen (Turo Pajala) menee isänsä kanssa kahvilaan, jossa tämä luovuttaa hänelle autonsa avaimet ja tekee sitten itsemurhan. Taisto pakkaa kotona tavaransa ja lähtee autolla matkaan. Avausjakso nostaa esille erilaisia tekijyyden ja nostalgian ulottuvuuksia. Päämääräni näiden ulottuvuuksien erittelemisessä ei ole määrittellä nostalgian olemusta *Arielissa* tai Kaurismäen elokuvissa ylipäätään. Haluan korostaa nostalgian moninaisuutta hänen tuotannossaan ja selittää miksi kriitikot ja tutkijat ovat löytäneet siitä niin monenlaista nostalgiaa.

Paikallaan pysyvä kamera, tangopitoinen musiikkitausta ja *Arielin* alun näyttämöllepano muistuttavat Kaurismäen elokuvien muodollisesta yhtenäisyydestä ja auttavat paikantamaan hänen tekijyyttään. Useat hänen elokuvansa – *Rikos ja rangaistus* (Suomi 1983), *Varjoja paratiisissa* (Suomi 1986) ja *Laitakaupungin valot* (Suomi 2006) – alkavat samansukuisilla, staattisella kameralla kuvatuilla otoksilla työtä tekevistä miehistä tai naisista musiikkivalintojen antaessa oman oleellisen, vaikka toisinaan monimielisen semanttisen lisänsä. *Arielissa* musiikki alkaa vasta kaivoksen sulkemisen jälkeen, mutta tyylin tunnistaa silti välittömästi. Kaurismäen nostalgia näyttäytyy tosiaankin sellaisena kuin monet kriitikot ovat todenneet: elokuva vaikuttaa nostalgiselta, koska se kiinnittyy menneeseen elokuvalliseen tyyliin ja menneeseen kulttuuriseen ajanjaksoon.

Arielissa kerronnalliset tapahtumat ja tyylliset piirteet välittävät yhtä nostalgian ulottuvuutta. Päähenkilö Taisto Kasurisen saa liikkeelle koillissuomalaisen kuparikaivoksen sulkeminen, joka toimii metonymiana sodanjälkeisen Suomen metalliteollisuutta tukeneen alkutuotannon häviämislle – samalla kun se saa kaikupohjaa kaivosalan työtaisteluista Isossa-Britanniassa, Yhdysvalloissa, Belgiassa, Saksassa,

Latinalaisessa Amerikassa, Etelä-Afrikassa ja muualla. Kaivostoiminta ruokki metalliteollisuutta, joka oli Suomen talouden modernisoitumisen ja teollistumisen avainsektori vuodesta 1945 aina 1970-luvulle ja joka loi pohjan idänkaupan kannalta keskeiselle tuotannolle, samalla kun se loi perustaa työläisidentiteetille. Nykyisin metalliala kattaa noin 12 prosenttia kansantaloudesta, mutta Metallityöväen Liitto on yhä Suomen suurin teollisuuden ammattiliitto.

Lisäksi *Arielin* alun jokainen kuva tuntuu tulevan taakse jääneeltä ajalta, lähtien sinapinvärisistä seinistä, punaisista ovista ja keskiolutbaarin niukasta tarjoilusta ja päättyen jukeboxiin, Taiston pahviseen matkalaukkuun, transistoriradioon ja avomalliseen Cadillaciin. Nämä ”kurioositeetit” ovat erikoisuuksia ja asioita, jotka manaavat esiin menneisyyttä. Katsoja havaitsee ne nostalgisen kuvaustavan välityksellä; pitkät otokset, syvätarkka kuva ja paikallaan pysyvä kamera muistuttavat 1920–1940 lukujen eurooppalaisista ja yhdysvaltalaisista studio-elokuvista. *Arielin* työläis-satamamiljöön kuvaus tuo mieleen sellaisia elokuvia kuin Giffithin *Broken Blossoms* (USA 1919), von Sternbergin *The Docks of New York* (USA 1928) tai *Maltan haukan* (USA 1941) kaltaisia film noir -elokuvia. Elokuvan voi samalla nähdä ammentavan myös ranskalaisista runollisesta realismista, esimerkiksi sellaisista elokuvista kuin *L’Atalante* (Ranska 1934), *Sumujen laituri* (*Le Quai des brumes*, Ranska 1938) ja *Ihmispeto* (*La Bête humaine*, Ranska 1938). Kuvien sommittelu ja hidas leikkaustahti suovat katsojalle mahdollisuuden tutkia kuvaa. Tämä tyyli poikkeaa ’intensiivisen jatkuvuuden’ tyylistä, joka leimaa viimeisten kahden vuosikymmenen valtavirran elokuvaa (Bordwell 2006). Se poikkeaa myös nykyisestä taide-elokuvasta, jonka päätendensseihin kuuluu digivideon tuottama karkea ja suhteellista sumea kuva. Kumpikin tyyli korostaa näyttelystä ja liikettä tasapainoisen kuvan sijaan (Vrt. Bordwell 2007). Menneen ajan elokuvallinen tyyli ja kuvattu ajanjakso kutoutuvat *Arielissa* nostalgiselta vaikuttavaksi tekstiksi.

Nostalgia koskee myös tunnelmaa, jonka vähän väliä katkaisee muodoltaan vaihteleva ironia. Hämmäntävä tunnelma näkyy yhtä hyvin Taiston reaktiossa isänsä itsemurhaan kuin edellä siteeratussa synopsisissa: elokuva on ”yltiöromanttinen melodraama”, johon sisältyy ”totuus elämästä tyypillisessä länsimaisessa ’kaikki myytävänä’ -yhteiskunnassa”, ja se on ”tumma ja kaunis kuin syyskuinen ilta”. Tulisiko meidän itkeä? Vai oppia? Nautiskella runollisuudesta? Nauraa? Liioittelun ja lyyrisyyden sekä ylitsepursuavuuden ja pidättyväisyyden yhdistelmät saavat ymmälle. Kahtiajako on erityisen pinnalla elokuvan lopussa. Taiston matka etelän Helsinkiin on kiertynyt umpeen: häneltä on varastettu kaikki paitsi Cadillac; hän on kohdannut rakkauden, joutunut vankilaan, paennut, mennyt naimisiin, ryöstänyt pankin ja todistanut ainoan ystävänsä murhan. Mihin nyt? Nostalginen törmäys nousee lopussa absurdille tasolle, kun Taisto suuntaa uuden vaimonsa ja poikapuolensa kanssa moottoriveneellä kohti Ariel-laivaa, joka antaa elokuvalla nimensä. Yksi kaurismäkeläisen ironian ulottuvuus on avoimuus. Elokuvan esille nostamat kysymykset eivät lopu, koska ironian merkitys ei ole koskaan yksiselitteinen. Kyseessä ei ole tavallinen trooppinen ironia, jossa viesti on selvä — sanottu todella tarkoittaa sen vastakohtaa: ”hieno puku, Taisto!” On osuvampaa luonnehtia Kau-

rismäen ironiaa sokraattiseksi. Sokrates käyttäytyi ikään kuin ei olisi tiennyt mitään, mutta hänen käytöksensä ja kysymyksensä nostivat epäilyjä muiden tiedosta ja teoista. Ymmärrettynä näin, ironialla "on potentiaalia haastaa [– –] sosiaaliset valtasuhteet." Sen kieli ja kuvat matkivat vallan kieltä ja kuvaa samalla kuin ironia kyseenalaistaa niitä (Hutcheon 1995, 28–29).

Jäljittäkäämme joitakin niistä nostalgisista ristiriidoista, jotka hämmentävät sävyä postmodernin pastissin värittämässä lopetuksessa. Postmodernilla pastissilla viittaa *Arielin* tiheään alluusioiden verokostoon. Ilmeisellä tasolla mukana on elokuvallista nostalgiaa: Judy Garlandin sijaan kuullaan Olavi Virtaa, jonka suomenkielinen "Over the Rainbow" säestää venematkaa Arielille. Hämmennys kuvastuu laulun kerronnallisessa uudelleensijoittamisessa. *Ihmemaa Ozissa* (*The Wizard of Oz*, USA 1925) Dorothy laulaa sen riidellyään tätinsä ja setänsä kanssa, kun Toto-koira on puraissut neiti Gulchia. Dorothy haaveilee paosta. Tätä halua *Ariel* puolestaan ironisoi: laulu, joka *Ihmemaa Ozissa* ilmaisee haaveellista ja utooppista pyrkimystä, saa uuden ilmeen kun se säestää väistämätöntä pakoa dystooppisesta Suomesta. Musiikin ei-diegeettinen asema lisää huutomerkin: Kaurismäki käyttää ei-diegeettistä musiikkia yleensä vain elokuviensa lopetuksissa. *Arielin* tapauksessa lopun musiikkia alleviivava nouseva volyyymi. Elokuvallista nostalgiaa nähdään myös lopetuksen yhtymäkohdissa laivapakoon Godardin *Lainsuojattomien* (*Bande à part*, Ranska 1964) lopussa; sekä ohjaaja että elokuva kuuluvat Kaurismäen suosikkeihin.

Nostalgian puitteisiin sijoittuu muitakin hämmentäviä törmäyksiä. Pako laivalla ilmaisee myös romantisoituun teollisuussatamaan ja sen laivoihin kohdistuvaa nostalgiaa – satama on mukana monessa Kaurismäen elokuvassa, ja viisi niistä päättyy laivapakoon. Merenkulku ja satamat tuntuvat kohdistavan nostalgiaa satamakaupungin raavaisiin luokkaidentiteetteihin. Laivapaossa on nähtävissä myös alluusiota Ranskan 1930-luvun runollisen realismin elokuvaan, joissa usein kerrottuva teema on jääminen pois oletettavasti parempaan elämään vievästä laivasta. Samanaikaisesti elokuvan nimi pilkkaa kumpaakin nostalgian ulottuvuutta. Nimi tuo mieleen tuulen hengen hahmon *Arielin* Shakespearen *Myrskystä*. Prosperon käskystä *Ariel* nostattaa tapahtumat käynnistävän myrskyn, jonka laannuttaminen näytelmän lopussa kuvastaa uskoa sovun ja harmonian mahdollisuuteen. Elokuva hymähtelee tällaiselle maagiselle pelastukselle. Kyseessä on elokuvallinen nostalgia, joka kohdistuu sekä Hollywoodin ja Ranskan studioelokuvaan että sen godardilaiseen mukaelmaan, sekoittuneena itsetietoisiin ja liioiteltuihin vitseihin. Minimalismia liioitellaan, tyyli viedään ääri rajoille: Kaurismäki on kuin käänteinen Douglas Sirk. Sirkin tyyllittely on yltäkyläistä, Kaurismäen äärimmäisen vähäeleistä. Kumpikin liioittelee tavallaan.

Kaurismäen elokuvien nostalgia ei oikein sovi perinteisiin nostalgiaelokuvan kategorioihin. Nostalgia samastetaan usein heritageen, pukudraamaan ja historialliseen fiktion, mutta Kaurismäen elokuvat eivät ole heritage-elokuvia eivätkä pukudraamoja, eivätkä niiden tapahtumat yleensä edes sijoitu kovin yksityiselitteisesti menneeseen aikaan. Niiden ilme on kuitenkin suunniteltu ajattomaksi, tarkoituk-

sena hämärtää historiallisten puitteiden erityisyyttä. Tätä ajattomuutta luodaan vanhanaikaisella kuvauksella – tarkennuksen siirtoja on turha etsiä – ja lavastusta täyttävillä menneiden aikakausien esineillä. Anu Koivunen on esittänyt, että Kaurismäen elokuvien tyylliteltyä kuvausta, mise-en-scènea ja musiikkia on syytä käsitellä esimerkkinä Fredric Jamesonin määrittelemästä ”nostalgiaelokuvasta”, jossa kuvan viettelevä pinta (vanhat esineet, valaistus, ja muu mise-en-scène) luo nostalgian tunnetta (2005, 144). Toisaalta, kuten Koivunen myös toteaa, elokuvien moraalinen politiikka ja ironia horjuttavat elokuvien yhteyttä Jamesonin luonnehtimaan viettelevään nostalgiaan (Jameson 1991, 18–21).

Tässä mielessä olisi erikoista kutsua Kaurismäen elokuvia nostalgiksi. Esimerkiksi Pam Cook (2005, 3) paikantaa kirjassaan *Screening the Past* nostalgian muistin ja historian jatkumolle. Hän toteaa, että ”puhutellessaan yleisöjä nostalgisina katsojina ja rohkaistessaan niitä osallistumaan menneisyyden re-presentoimiseen media kutsuu kysymään ja tutkimaan omien historiallisten kytköstensä rajoja” (ibid., 2). Lähtöoletuksena on, että nostalgia liittyy menneeseen ennemmin kuin nykyiseen. Valitaanpa esimerkkitaipauksiksi sitten Cookin tapaan Wong Kar Wain *In the Mood For Love* (*Fa yeung nin wa*, Hongkong 2000) ja Todd Haynesin *Kaukana taivaasta* (*Far From Heaven*, USA 2002) tai niin sanotut ostalgia-elokuvat kuten *Good Bye Lenin* (*Good Bye, Lenin!* Saksa 2003) tai *Muiden elämä* (*Das Leben der Anderen*, Saksa 2006), nostalgiaelokuvat sijoittuvat menneisyyteen. Erityisesti suomalaisessa kontekstissa nostalgianäkökulma kohdistuisi todennäköisesti elokuviin, jotka sijoittuvat aivan tiettyyn historialliseen taustaan, useimmiten sotienväliseen aikaan. Nostalgia on otaksuttavasti paljon ilmeisempää Timo Koivusalon ja Markku Pölösen pukuelokuvissa kuin Aki Kaurismäellä. Kaurismäen tuotanto nostaa esille pikemminkin nykyhetken sosioekonomiset suhteet. Elokuvan *Kauas pilvet karkaavat* taustana ovat vuonna 1991 alkaneen talouslaman kokemukset; Ken Saro-Wiwan teloitukseen liittyvät uutislähetykset sijoittavat tapahtumat syksyyn 1995. Sanomalehtiotsikko ajoittaa elokuvan *Mies vailla menneisyyttä* vuoteen 2002. Vaikka Kaurismäen elokuvien kuvauksessa ja mise-en-scènessä siis onkin nostalgian ilmaisuksi tulkittavia piirteitä, niiden ajallinen monimielisyys ja niiden suhteellinen etäisyys niin akateemisista kuin populaareista nostalgikäsitteistä tekee käsitteen soveltamisen niihin hankalaksi.

Kaurismäen elokuvat punovat itsetietoisesti yhteen useita nostalgiatarinoita nostaen esille kysymyksiä nostalgian luonteesta ja tekijän aikeista. Nämä nostalgiatarinat jakavat elokuvat ja elokuvantekemisen puolestaan useiksi kertomuksiksi, joita on vaikea niputtaa yhteen. Asettamalla nämä kertomukset epäsuhtaisesti rinnakkain elokuvat synnyttävät törmäyksiä myös tekijyyden tasolla. Yhtäältä sekä ohjaaja itse että monet kriitikot ovat väittäneet Kaurismäen tekevän elokuvia säilöäkseen elokuvallista ja kulttuurista menneisyyttä. Toisaalta hän on myös sanonut, että hänen tekotapansa haastaa sen suunnan, johon elokuvan tekeminen, levittäminen ja kuluttaminen ovat ajautuneet myöhäiskapitalismin aikana, tosin sanoen se haastaa liikkuvan kuvan tavarautumisen. Nämä tavoitteet eivät kaikin osin täydennä toisiaan. Säilyttäminen merkitsee sitä, että suuntaa kiinnostuksensa mennee-

seen, orientoituu säilyttämään siihen kuuluvia asioita. Nykyisyyden haastaja taas orientoituu omaan ympäristöönsä fenomenologisesti ja historiallisesti. Silloin menneisyys ei ole päämäärä sinänsä, vaan keino käsitellä nykyisyyttä. Vaikka näiden orientaatioiden välillä voidaankin nähdä dialektinen yhteys – esimerkiksi nykyisyyden kiistämisessä menneisyyden vahvistamisen kautta – niiden esille nostamat ajalliset ja kerronnalliset suhteet poikkeavat toisistaan. Asettamalla nämä orientaatiot vastakkain kaurismäkeläinen elokuva luo erilaisia orientaatioita sekä menneisyyteen että nykyisyyteen. Nostalgiatarinat kannustavat kritikoita ja katsojia esittämään Kaurismäen tekijyyden motivaatioita koskevia kysymyksiä, ja samalla ne herättävät pohtimaan tekijyyden asemaa Kaurismäen tuotannossa ja auteur-elokuvassa yleisemminkin. Pohjimmiltaan tätä voitaisiin pitää itseään vastaan kääntyvänä nostalgiana.

Kysymys tekijyydestä liittyy myös metodologiseen keskusteluun, joka on viime vuosina saanut uusia vivahteita esimerkiksi David Gerstnerin ja Janet Staigerin (2003) sekä Virginia Wexmanin (2003) toimittamissa kirjoissa. Tämä keskustelu on jättänyt jälkensä myös viimeaikaiseen pohjoismaisen elokuvan tutkimukseen, mikä näkyy esimerkiksi Maaret Koskisen revisionistisissa Ingmar Bergman -tutkimuksissa (2002; 2009). Nämä tutkijat analysoivat sitä, kuinka tekijyydessä yhdistyy erilaisista diskursseista juontavia säikeitä. Tekijyys voi olla luonteeltaan esimerkiksi elämäkerrallista, esteettistä, filosofista, tuotannollista, lainsäädännöllistä tai vastaanottoon liittyvää. Moninaisuudessaan sen voi rinnastaa tähteyteen, joka koostuu useista toisiaan vastaan asettuvista koodeista ja narratiiveista, kuten Richard Dyer (1979) ja Christine Gledhill (1991) muiden muassa ovat esittäneet: tähden henkilöhistoriasta, ruumiista ja henkilöstä, hänen herättämistään tunteista, hänen ammatillisista valmiuksistaan, hänen ihailijoistaan ja niin edelleen. Taustalla on monen asian yhteisvaikutus ja tuloksena sellaisia harmonioita ja ristiriitoja, jotka vaikuttavat ylimääräytyvällä tavalla jokaisen tähtikuvan merkitykseen: tuttuutta ja intiimiyyttä mutta samanaikaisesti myös välimatkaa ja tavoittamattomuutta.

Vaikka tähdet on sitkeimmin paikannettu Hollywoodiin, rinnalla on muitakin, kulttuurisesti vaihtelevia tähteyden muotoja, kuten Tytti Soila ja hänen toimittamaansa *Stellar Encounters* -teokseen (2009) kirjoittaneet tutkijat osoittavat. Soilan moninaistettu tähtitutkimus rinnastuu revisionistiseen tekijyystutkimukseen, sillä kumpikin ottaa kohteekseen monimerkityksisen elokuvallisen hahmon, joka muodostuu useista, riitasointuisista ja usein kiistanalaisista elokuvateollisuuden, elokuvantekijöiden, kriitikoiden ja yleisöjen levittämistä kertomuksista. Tällainen näkökulma kyseenalaistaa yksinäisyyttä korostavia tekijyysnäkemys, olivat ne sitten formalistisia ja esteettisiä kuten David Bordwellilla (1999), tai tuotannollisia kuten esimerkiksi Timothy Corriganilla (1991), Jon Lewisilla (1995) ja Janet Staigerilla (1990). Puhun sellaisen lähestymistavan puolesta, joka näkee tekijän rinnasteisena tähdelle ja joka turvautuu vaihtelevan aineiston välittämiin kertomuksiin, jotka yhdessä muodostavat tekijyyden. Tästä ehdollisesta näkökulmasta katsottuna tekijyys ja tähteyks rakentuvat samansukuisella tavalla kertomuksista ja yhteyksistä, ja tätä kautta meille avautuu mahdollisuus ymmärtää tekijyyden muotoutuminen

¹ Kertomuksella tarkoitin Gerard Genetten tapaan "kirjoitettua tai suullista diskurssia, joka pyrkii kertomaan tapahtumasta tai tapahtumien sarjasta" (1980, 25). Väite nojaa melko avoimeen määrittelymään, koska kertomus on sinänsä instituution tuottama käsite, joka useimmiten käytetään pragmaattisesti kuvaamaan peruskysymyksiä toiminnasta, motiiveista, syy-seuraus-suhteista yms., kuten Marie-Laure Ryan on esittänyt kattavassa artikkelissaan kertomuksen määrittelymisen vaikeuksista (2007). Tulkinta taas viittaa näkemykseen kyseessä olevan kertomuksen merkityksestä.

osana elokuvatekstien tuotantoa, levitystä ja kulutusta. Vastaavanlaisen tekijyyksäilyksen perusteella Thomas Elsaesser erottaa teoksessaan *New German Cinema* (1989) viitisentoista alakategoriaa analysoidakseen tekijyyttä uuden saksalaiselokuvan suuntauksessa. Ajatukseni on, että Kaurismäki jännittää tekijyytensä erilaiset säikeet – tekijän maineen ja kuvan muodostavat kertomukset sekä niihin kohdistuvat odotukset – vastakkain kulttuuripoliittisista syistä.

Tarkastelenkin ensiksi tiettyjä Kaurismäen elokuvissa esiintyviä nostalgiakertomuksia sekä niihin kohdistuvia tulkintamalleja, joissa korostuu nostalgia olennaisena osana Kaurismäen tuotantoa. Palaan sen jälkeen tekijyyteen liittyviin kysymyksiin. Käsittelen elokuvia, Kaurismäen kommentteja ja kritikoiden sekä tutkijoiden toteamuksia. Ideana on, että elokuvien, kommenttien ja toteamusten kautta on syntynyt diskurssi, johon kuuluu olettamuksia, odotuksia, tulkintoja ja vastaanottamisen kuvioita, joilla on taipumus ohjata lähestymistapoja Kaurismäen elokuvien nostalgiaan. On mielekästä tutkia Kaurismäen elokuvien ja niitä käsittelevän diskurssin vuorovaikutusta, koska tekijyyys toimii niissä sekä toteavalla että ironisen itsereflektiivisellä metatasolla. Koska elokuvat toimivat ainakin näillä kahdella toisiinsa kietoutuvalla tasolla ja koska ironiaa on jatkuvasti läsnä, ne ovat suhteellisen avoimia erilaisille tulkinnoille. Elokuvien analyysi on luonut ja lujittanut tulkintoja niistä, mutta tutkimalla Kaurismäki-diskurssia on mahdollista nähdä Kaurismäen tuotanto, sen ironia, nostalgia ja tekijyyys uudessa valossa. Samanlainen lähestymistapa on tuottanut uusia näkökulmia tekijyyteen sekä elokuvantutkimuksessa (Gerstner & Staiger 2003) että kirjallisuudentutkimuksessa (Kurikka & Pynttari 2006). Tässä artikkelissa ei kuitenkaan pyritä "meta-metatasoon", josta voitaisiin katsoa koko kenttää. Sen sijaan väitteenä on, että elokuvien ja tekijyyden tulkintojen vuorovaikutuksessa syntyy ambivalenssia. Näin tekijä ja kommentaattorit yhdessä avaavat näkökulmia elokuvaan, tekijyyteen ja tulkintoihin Kaurismäestä ja nostalgiaista. Artikkelini pyrkii avaamaan uusia väyliä Kaurismäen diskurssiin tutkimalla Kaurismäen nostalgiaa koskevia tulkinnallisia "skenaarioita" tai "kertomuksia".¹ Ensimmäinen on nimeltään "Tyhmä kansa", toinen "Arkistonhoitaja", kolmas "Anakronistinen nostalgia" ja viimeinen "Eettinen nostalgia".

Tyhmä kansa

Ariel kuvaa 1980-luvun Suomea "kaikki myytävänä" -tyyppisenä länsimaisena yhteiskuntana, jossa "pienellä ihmisellä" ei ole mahdollisuuksia hyvään työhön tai onnelliseen elämään. Tyypillisen tulkinnan mukaan Kaurismäen elokuvat ilmaisevat kaipuuta sotienjälkeiseen aikaan. Tämä kaipuu saa Kaurismäen tekemään elokuvia, jotka kiistävät Suomen eurooppalaiset ja globaalit pyrinnot. Riikka Rossi ja Katja Seutu tiivistävät tämän näkemyksen toimittamassaan, suomalaista kirjallisuuden nostalgiaa käsittelevässä artikkelikokoelmassa:

Aki Kaurismäen elokuvat rakentuvat pitkälti nostalgisoidun Suomi-kuvan varaan. Vaikka Kaurismäen *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvan päähenkilö

ei muista omasta menneisyydestään mitään, häntä ympäröi kuitenkin yhteinen ja turvalliselta tuntuva menneisyys, joka saa hengen elokuvassa esiintyvistä vanhasta musiikista, autoista, tuotemerkeistä, kadonneesta kaupunkikuvasta ja entisestä yhteiskunnasta, jossa työmiehen palkatkin maksetaan käteisellä kerran viikossa. Kaipuu eheään yhteisöön on yksi nostalgian tunnusmerkkisiä piirteitä. (Rossi ja Seutu 2007, 7–8.)

² Kommentti muistuttaa italialaisen kristillisdemokraattisen ministerin Giulio Andreottin kommenttia De Sican elokuvasta *Umberto D* (Italia 1952): "Likapyykki pestään kotona" (Klawans 2003).

Tämän näkemyksen mukaan menneisyyttä tehdään tiettäväksi asioilla joista tulee merkkejä: laulut, vaatteet, astiasto, sisustus, tuotemerkit ja kaupunkinäkömät ilmaisevat yhtenäisyyden ja yhteisyyden tuntoa, ja siihen kohdistuva kaipuu liittyy toisiinsa elokuvantekijän ja kansallisen subjektin näkemykset hyvinvoinnista, turvallisuudesta ja menneisyydestä. Tällainen näkökulma kertoo paljon siitä tavasta, jolla Kaurismäen elokuvia on otettu Suomessa vastaan. Niinpä sitä vasten on antoisaa asettaa "tyhmä kansa" -skenaario, joka esittää tällaista Kaurismäki-tulkintaa ja Kaurismäen asemaa kansallisena tekijänä koskevan kulttuuripoliittisen väitteen.

Tyhmä kansa -tulkinta rakentaa Kaurismäen tekijyyttä kahdesta suunnasta. Ensinnäkin se näkee hänen elokuvansa yhtä aikaa sekä realistisina että ekspressiivisinä taideteoksina, jotka ilmaisevat niin subjektiivista kuin kansallistakin tietoisuutta. Toisaalta tyhmän kansan tulkinnan pohjalla on ajatus, että ilmaistakseen itseään kansakunta tarvitsee taiteilijaa mutta että taiteilijan nostalginen ilmaisu kytkettyyn niin vahvasti massoihin, että se muodostaa uhkan maata johtavaa eliittiä kohtaan. Eliittiä uhataan siis kahdelta suunnalta: se ei arvosta näitä taideteoksia eikä siten kykene antamaan tunnustustaan sen enempää taiteilijalle kuin kansalle.

Hyvä esimerkki tästä kuviosta löytyy *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvan vastaanotosta. Moni kriitikko kommentoi elokuvan kodittomuuden tematiikkaa. "Osattomat pääosassa: Kaurismäen elokuva nostaa syrjäytetyt estradille" on tyypillinen tulkinta. Tämän vastaanoton huomasi myös eduskunnan silloinen sosiaali- ja terveysvaliokunnan puheenjohtaja Marjatta Vehkaoja (sd.). Hän totesi, että "mukavampaa olisi voida viedä maailmalle kuvaa paremmin voivasta Suomesta. Tosiasioita ei sovi peitellä, en kannata mitään Potemkinin kulisseeja. Mutta meidän pitäisi täällä ottaa soppajonojen olemassaolo vakavammin" (STT 2002).² Koska elokuva kertoo "väärät tosiasiat" Suomen osattomista, se uhkaa Suomen kuvaa ulkomailla ja seurauksena vahingoittaa valtiota johtavan ryhmän työtä kyseisen kuvan rakentamisessa. Kaurismäen elokuva sijoitetaan siihen keskusteluun, josta on myöhemmin tullut Jorma Ollilan johtama maabrändäyksen hanke. Kaurismäki on itse korostanut tätä tulkintaa toistamalla tarinaa Suomen matkailun edistämiskeskuksen aikeesta nostaa oikeusjuttu häntä vastaan. "Jokainen elokuvani kuulemma aiheuttaa heidän ponnisteluilleen kymmenen vuotta takapakkia" (Stecher 2002). Koska elokuvat näyttävät pienten ihmisten kohtaloita näennäisen nostalgisessa valossa, ne eivät luo kuvaa nyky-Suomesta. Tämä on Suomessa tärkeä Kaurismäkeä koskeva tulkinta. Sellaisena se on sekä esimerkki kansallisen elokuvan diskurssista että osa Kaurismäen tekijyyden ristiriitaista rakentumista.

Nimen tälle tulkintamallille lainaan perinteentutkija Seppo

Knuuttilan ajatuksia herättävästä kirjasta *Tyhmän kansan teoria* (1994). Kansanperinteen tutkimuksen kritiikissään Knuuttila nostaa esille teoretisointitavan, jossa puhutaan menneisyyden positiivisesti ladatun esittämisen puolesta osoittamalla sen olevan kulttuurisesti erityisen arvokasta mutta samalla unohdettua ja uhanalaista. Samalla teorian ajajat julistautuvat tuon menneisyyden esityksen edusmiehiksi siten oikeuttaen itsensä puhumaan menneisyyden ja sen asukkien puolesta. Menneisyyden ”pienet ihmiset” tai alemmat kerrokset, jotka eivät ole päässeet mukaan modernisaatioon – olivat he sitten maatalous- tai työläisrahvasta – tarvitsevat älymystöpuoltajiaan, jotta eliitti voisi heitä ymmärtää. Rahvas on liian yksinkertaista tai tyhmää representoimaan itseään. Eliitillä on kuitenkin opittavaa pieniltä ihmisiltä, sillä yhteys menneisyyteen tekee näistä kansakunnan moraalin alkulähteen. Silti eliitti ei kykene kunnolla arvostamaan pieniä ihmisiä, joten esitais- telijoiden on tuotava näkyviin massojen luontainen nerous. Tämä suhde on kaikessa normatiivisuudessaan kuitenkin aina jännitteinen. Sosiologi Pertti Alasuutari (1996) on eritellyt samankaltaista ilmiötä suomalaisen kansallisen identiteetin diskursseissa, vaikkakin hän painottaa enemmän mukana olevia valtasuhteita. Hän esittää, että ”suomalaisuuspuhe” toimii kahteen suuntaan: kommentoijat määrittelevät kansallisia erityispiirteitä essentialisoivalla tavalla ja samalla eristävät itsensä kohteen ulko- ja yläpuolelle. Valtasuhteissa kommentaattorin asema nousee korkealle, sillä kommentaattori voi puhua älymystölle ja vallassa oleville kansan nimissä ja asettaa itsensä kummankin ryhmittymän ulkopuolelle. Historiallisesti tällainen dynamiikka on tuttua fennomaanisesta liikkeestä.

Huomattava osa Kaurismäki-kritiikistä varioidi ”tyhmän kansan” tulkintaa. Kritiikot katsovat Kaurismäen elokuvien kuvaavan pieniä ihmisiä piittaamattoman kapitalistisen valtion moraalisisina uhreina ja paikantavat ne pääosin utopia–dystopia -jaon puitteisiin. Modernisoituva kapitalistinen valtio edustaa dystopiaa, menneisyys taas utopiaa. Kaurismäen tie-elokuvista tulee siten matkoja utopiaan ja dystopiaan, kun taas hänen melodraamansa kuvaavat menneisyyttä moraalin alkulähteenä ja nykyisyyttä sieluttomana, teknokraattisena ja EU-vetoisena uusliberalismina. Nämä kommentaattorit asettuvat utopian kannalle ylistäen Kaurismäen moraalista ja elokuvallista näkemystä ja ryhtyvät samalla taiteen varjolla hänen elokuviensa alistettujen hahmojen esitaiselijoiksi. Kaurimäki on itse auttanut luomaan tämän tulkinnan. Kuuluisassa haastattelussa Venetsian elokuvajuhlilla vuonna 1990 Kaurismäki toteaa ”inhoavansa Suomea”:

Se on maa, jossa hiljaisuuden ja hyvän kasvatuksen alla kytee rikollisuus, korruptio ja väkivalta. Koska hallitusjärjestelmämme on vanha, jähmettynyt ja aikansa elänyt. Ei ole auliutta, elinvoimaa eikä innostusta, ja jos olisikin, niin aina joku huolehtii niiden tukahtumisesta. (IL 5.9.90.)

Koska hiljaisuus ja hyvä kasvatusta kätkevät pienten ihmisten tahdon, niin taitelijan tulee ilmaista kritiikkiä selkeästi ja osuvasti. Näin Kaurismäki tuntuu tekevän sekä elokuvissaan että kommenteissaan.

Kritikoiden tulkinnassa tyhmän kansan skenaariorista elokuvia luetaan väärinymmärrettyinä melodraamana. Lauri Timonen kirjoittaa

Suomen kansallisfilmografiassa: "Aki Kaurismäen elokuville ominainen 'kaksoisvalotus' risteyttää saumattomasti nykyhetken ja menneisyyden, joista jälkimmäinen toimii mittapuuna edellä mainitulle. [– –] Ennen oli paremmin maassa ja ihmisten kesken ja kauneimmat arvot on sittemmin menetetty, ehkä iäksi." (Timonen 2005, 54.) Tällainen väite asettaa kriitikon paitsi elokuvan ilmaiseman, menneisyyden puolesta puhuvan moraalinäkömyksen ajajaksi myös niiden menneisyyden ihmisten edustajaksi, joilla oli ennen paremmin. Toisen silmiinpistävän esimerkin tällaisesta tulkinnasta tarjoaa Kaurismäen tukija Peter von Bagh. Hänen mukaansa Kaurismäen elokuvat hyökkäävät suomalaisia poliittisia ja kulttuurisia instituutioita vastaan, jotka ovat myyneet kansalaisensa ylikansalliselle pääomalle ja jotka vastaavasti vastustavat näitä elokuvia ja tulkitsevat niitä väärin. Jo vuonna 1991 von Bagh huomautti, että Kaurismäen henkilöissä ja miljöissä "on sellaista selittämätöntä viattomuutta, joka ei ole ollenkaan tämän Esko Ahon valtakunnan ilmiöitä" (von Bagh 1991, 10). Analysoidessaan elokuvan *Mies vailla menneisyyttä* menestystä Cannesissa, von Bagh (2002) toteaa, että "tämän elokuvan ymmärtää jokainen ihminen, jolla on sydän", mutta että "elokuvapiirissäkään kaikki eivät vielä ymmärrä, miksei Aki Kaurismäen elokuvan tilalla ollutkin joku suomalaisen elokuvan kohuttua nousua edustava omempi teos". Kaurismäki ilmaisee kansallisia tunteja, ja hänen epämuodikas uskollisuutensa heikkoja ja unohdettuja kohtaan tekee hänestä ongelman päättäjille. Toistuvasti hän "puhuu totta" Suomesta, jota Kaurismäen mukaan "idiotit ohjaavat" (Jutila 1991). Kaurismäen elokuvista tuskin löytyy positiiviselta vaikuttavaa valtion viranomaista, sitäkin runsaammin epäinhimillisiä tuomareita, poliiseja, vankilan vartijoita, ja KELA:n virkailijoita. Muokkaamalla Kaurismäen tekijyyden tyhmän kansan tulkinnan mukaisesti von Bagh asettaa sekä itsensä että ohjaajan kansan äänitorviksi, ojentamaan harhautunutta valtiota ja sen korruptoituneiksi oletettuja poliitikkoja.

Arkistonhoitaja

Toinen tulkinta nostalgiaa keskittyä Kaurismäen elokuvien omaleimaiseen tapaan tuoda menneisyyden esineitä kuvaan ja kertomukseen. Miten tämä tyyli voidaan selittää? Minkälainen tekijyys on tällaisen elokuvatuotannon takana? Kaurismäki on usein kommentoinut elokuvistaan löytyvää vanhaa esineistöä: "Vanhat autot, vanhat kamerat, vanhat radiot, vanhat lasit, vanhat tuhkakupit ovat yksinkertaisesti kauniimpia kuin uudet" (Stecher 2002). Kaurismäen toteamuksissa on aineksia tulkintaan, jonka mukaan hänen elokuvissaan pyritään säilyttämään menneen kauneus kiihtyvässä jälkieteellisessä länsimaaisessa yhteiskunnassa. Näin on mahdollista tulkita elokuvallinen tekijyys keinoksi ilmaista henkilökohtaista näkemystä, joka arvostaa katoavan menneisyyden säilyttämistä ja suojelemista. Kaurismäki toimii arkistonhoitajana, jonka elokuvat pelastavat menneen ajan asiat ja kokemukset roskakorilta.

Satu Kyösolan versiossa tästä tulkinnasta painopiste on estetiikassa. Kyösola lukee elokuvia bazinlaisen realismin kehyksissä ja

esittää, että Kaurismäki täyttää kuvan vanhanaikaisilla asioilla, koska haluaa pysäyttää kapitalistisen modernisaation aiheuttaman luovuuden alasajon: "Katoamassa olevan arkistointi on yritys muotoilla uudelleen ajan peruuttamatonta kulkua, hallita ohikiitävää, säilyttää katoavaa, muistaa sellaista mikä on unohtumassa, vaikka yritys olisikin tuomittu epäonnistumaan" (Kyösola 2004, 47). Kuten Kyösola osoittaa, Kaurismäki itse on puhunut elokuvistaan tällaiseen tapaan. Elokuvatkin tekevät selväksi tämän tarinan uskottavuuden. *Arielin* avausjaksossa näemme keskiolutbaarin, jukeboksin, Taisto Kasurisen pahvisen matkalaukun, transistoriradion ja Cadillacin. Transistoriradio tai vastaava esiintyy monissa elokuvissa, esimerkiksi Nikanderilla elokuvassa *Varjoja paratiisissa* sekä Ilonan ja Laurin keittiöpöydän takana elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat*. Nämä esineet eivät ole ainoastaan vanhoja, vaan niihin liittyy myös indeksikaalista realismia: jonkun on täytynyt etsiä ne, kiinnittää niihin huomionsa, kerätä niitä. Kyösola (Ibid., 47–48) näkee tässä yhteyden 1800-luvun fennomaaneihin, jotka keräilivät kansantaruja ja materiaalista kulttuuria pyrkien säilyttämään kansallista perintöä ja osoittamaan sen rikkauden. Tällainen realismi tekee Kaurismäen tuotannosta hänen nostalgisen mentaliteettinsa eräänlaisen indeksikaalisen edustajan: elokuvat ovat savua, jotka todistavat menneisyyden tulista.

On syytä tarkastella tätä dynamiikkaa toisesta näkökulmasta. Arkistonhoitajan tulkinnan voi myös rinnastaa musealisointiin, jolla Andreas Huyssen (2001, 32–33) viittaa arkistoinnin ja muistidiskurssin voimakkaaseen lisääntymiseen ja leviämiseen museoiden ulkopuolelle, tarkoituksena kompensoida yhä nopeampaa ja kattavampaa vanhentuneisuuden ja menetyksen tuntua myöhäiskapitalismin aikana. Tämänkaltainen muutos kuitenkin myös horjuttaa menneisyyttä: kapitalistinen nykyhetki hyljeksii mennyttä, samalla kun menneisyyden kuvat ovat yhä enemmän kaikkialla läsnä. Arkistonhoitajasta tulee siis kanssarikollinen, kauppittelee hänkin lohduttavia kuviaan markkinoilla. Kuten Knuutila muistuttaa fennomaanisten keräilijöiden, kansatieteilijöiden ja suojelijöiden osalta, mukana on myös selkeitä mutta epäsuhtaisia valta-asetelmia. Fennomania-liikkeen taustalla oli hiljainen kolonialistinen asenne: kerääminen oli välttämätöntä, koska ei voitu luottaa siihen, että kansa kykenisi itse arvottamaan ja säilyttämään omia suullisia ja materiaalisia tapojaan. Tarvittiin fennomaaneja taltioimaan ja määrittämään talonpoikaista identiteettiä, jota voitiin sitten riemumielin esitellä eliitille. Fennomanian kolonialistista holhoavuutta ruoditaan nokkelan ironisesti Joel Lehtosen sisällissodan tienoilla ilmestyneissä teoksissa – *Kerran kesällä* (1917), *Kuolleet omenapuut* (1918) ja *Putkinotko* (1920) – ja kiinnostavaa kyllä, Kaurismäki kuuluu itsekin Lehtosen lukijoihin (Hammarberg 2003).

Arkistonhoitajuus tulee näkyviin, kun Kaurismäen tekijyys rinnastetaan kansallishistoriallisen museon kuratointiin. Historiallinen museo asettuu instituutiona menneisyyttä koskevaan objektiiviseen asiantuntija-asemaan keräämällä, järjestämällä ja asettamalla näytteille niitä menneisyyden objekteja, joita kuraattorit pitävät edustavina. Samalla kun museon ulkopuolinen maailma on nopean, kattavan ja tuhoavan muutoksen kourissa, museoon valikoituvat esineet välittävät meille menneisyyden arvoja. Arkistonhoitajan manttelissa on museaa-

lisen objektiivisuuden auraa, vaikka valinnat näyttäytyvät pikemmin subjektiivisina kuin objektiivisina. Kaurismäen tekijyyttä ei motivoi oppineen kuraattorin ohjenuora, vaan hänen subjektiivinen suhteensa menneeseen, hänen muistinsa ja mielikuvituksensa. Hän kenties kerää kurioositeetteja ”curio”-komeroonsa enemmän kuin rakentaa historiallista museota. Arkistohoitajan nostalgiaa korostettaessa hänen katsojansa kuitenkin asetetaan museossa kävijän asemaan, ihaillemaan Kaurismäen erityistä suhdetta menneisyyteen, hänen edustamaansa perinnettä sekä sitä, että hän asettuu symbolisesti vastustamaan museon ulkopuolella jyllääviä tuhon voimia. Tässä tulkinnassa nostalgian yhteydessä havaittu ironia jää sivuun, ja samalla tekijyyden monimuotoisuus kaventuu.

Anakronistiset ja eettiset tulkinnat

Toinen tekijyyssulottuvuus Kaurismäen tuotannossa liittyy anakronistiseen nostalgiaan, jota ovat pohtineet Anu Koivunen (2005) ja sosiologi Ilpo Helén (1991). Henry Bacon (2003) ja Pietari Kääpä (2008) ovat puolestaan kehittäneet tällaisen päättelyn toista muotoa, joka keskittyy tilan ja paikan esittämiseen. Aikaa painottavassa päättelyssä elokuvat eivät näyttäydy nostalgisina, vaan pikemminkin nostalgian ironisina pastisseina. Tilan esittämistä painottavissa analyysissä ne eivät ole nostalgisia, vaan erityisen tilallisen representaation pastisseja, jotka pikemminkin häiritsevät nostalgian edellyttämän eheysfantasian muodostumista. Tällaiset näkemykset asettavat kyseenalaiseksi välttämättömän liiton unohdettujen pienten ihmisten kanssa. Kaurismäen tekijyys ymmärretään avoimemmaksi, koska sen ironisuuteen liittyy häilyvyyttä. Kaurismäki vaikuttaa siten läpituokemattoman ironiselta intellektuellilta.

Tämän näkemyksen mukaan elokuvat sekoittavat villisti yhteen eri historiallisten aikojen ja tilojen esityksiä. Esimerkiksi *Arielissa* Taiston matka suljetulta kaivokselta etelään muistuttaa tyypillistä 1960-luvun modernisaatio- ja kaupungistumistarinaa. Hän saapuu kuitenkin palvelutalouden leimaamaan 1980-luvun Helsinkiin – vain hakeakseen ahtaajantöitä Sompasaaren satamasta, joka oli ollut jo pitkään automatisoitu. Työtön kaivostyöläinen etsii teollista työpaikkaa kaapelitehtaalta, vaikka senkaltainen työ on korkean teknologian palvelutaloudessa jo ulkoistettu: jälkimoderni hi-tech-palveluyhteiskunta kuuluu eri historialliseen aikaan kuin yhteiskunta, jossa on yhä teollista tuotantoa (ks. Harvey 1989). Nykyisin Helsingin Kaapelitehdas on jälkiteollinen taidekeskus. Jopa Taiston nimi on anakronistinen ja ironinen, koska se kantaa kaikuja vasemmistopiirien nimenantokäytännöistä sotienvälisenä aikana ja sotavuosina. Taisto kohtaa pian Irmelin, jonka monet työpaikat ja lainat edustavat puolestaan palveluyhteiskuntaa.

Anakronistiset rinnastukset tiivistyvät näppärästi Kekkosen kuvaan, jonka Taisto varastaa Helsingin kaupungintalosta ja ripustaa asuntolan seinälle sänkynsä ylle Jeesuksen kuvan viereen (kuvat 1 ja 2).



Kuva 1.



Kuva 2.

On vuosi 1988. Kekkonen kuva näkyy lähes kaikissa Kaurismäen elokuvissa. Kekkonen isällinen johtajuus ja hänen tapansa manipuloida sisäpolitiikkaa ulkopoliittisen vaikutusvallan verukkeella korostivat poliittista kanssakäymistä. 1980-luvun rakennemuutos ja erityisesti vuoden 1991 jälkeinen kehitys ovat sen sijaan painottaneet taloudellisia suhteita. 1980-luvulla käynnistettiin deindustrialisaatio-prosessi, jossa valtio yritti kasvattaa uusia (esimerkiksi ATK:n ja elektroniikan) talousaloja lieventämällä taloudellisia rajoituksia ja houkuttelemalla sekä suomalaista että ulkomaista sijoittamista veropolitiikalla. Tie EU:iin avautui samaan aikaan kuin ylikuumentunut kansantalous romahti (Alasuutari & Ruuska 1999; Väyrynen 1999). Tässä järjestelmässä kekkoslainen Suomen aseman määrittäminen ulkopoliittisten haasteiden mukaan ei enää auttanut talouskasvua tai kilpailukykyä. Valokuva kuuluu toiseen aikakauteen ja merkitsee siten sekini anakronismia. Helén, Koivunen ja Bacon näkevät elementtien sekoittamisen tavoitteena juuri kuilujen luomisen, sillä ne haastavat kansakunnan ja länsimaisen modernisaation ytimessä olevat historialliset kertomukset ja avaavat mahdollisuuden vaihtoehdoille käsityksille historiallisesta

ajasta ja sosiaalisesta tilasta. Tässä mielessä kuilut ovat brechtiläinen keino: ne rikkovat illuusion ja purkavat siten näkyvästi edistykseen, selviytymiseen sekä sosiaaliseen homogeenisyyteen ja identiteettiin liittyviä historiallisia kertomuksia. Näin ne pakottavat katsojat kohtaamaan vaikeasti sulatettavia, heterogeenisiä menneisyyden ja nykyisyyden kuvia. Tällaisen argumentin mukaan ironia palaa *Arielin* polttopisteeseen, ja tekijyydestä itsestään tulee ironinen älyllinen projekti.

Anakronistisen nostalgiatulkinnan voi kehittää Markku Kosken tavoin myös kansallisessa muodossa (2006). Georg Simmelin kritiikkiä seuraten Koski esittää, että muotoilun ja käsityöläistaidon ominaislaatu ilmenee johdonmukaisessa tyyliissä, joka käy yksin aikakauden tyylin kanssa. Taiteilija sen sijaan kehittää oman jäljittelemättömän muotokielen. Se herättää huomiota poikkeuksellisella ja usein rajoja ylittävällä luonteellaan, ei tyyllillisellä yhtenäisyydellään tai tyyppillisyydellään. Tästä näkökulmasta Kaurismäen anakronismit ovat taiteilijan henkilökohtaista, kansallisessa kontekstissa muotoutunutta ilmaisua, joka tulkitsee tuota kontekstia ainutkertaisella tavalla. Näkemys on kuitenkin vaikeuksissa Kaurismäen esteettisen ja kulttuuripoliittisen genealogian kanssa, joka kulkee boheemikulttuurista dadan ja surrealismien kautta popitaiteeseen ja punkiin. Omilla kirjavilla tavoillaan kukin näistä liikkeistä kyseenalaisti taideobjektin ja taiteilijan aseman, mikä on ominaista myös Kaurismäen tekijyydelle.

Anakronistisen tulkinnan voi ymmärtää vielä yhdellä tavalla: se koostuu populaariesteettisen diskurssin ironisesta pastisista, jossa Kaurismäen elokuvat nostavat intertekstuaaliset lähteensä pinnalle samanaikaisesti kun ne haikailevat noihin lähteisiin sisältyvää affektiivisuutta. Toisin sanoen elokuvien nostalgia syntyy siitä, että niissä kaivataan sitä kaipausta, jota ilmaistiin elokuvahistorian aiemmissa vaiheissa, erityisesti sodanjälkeisinä studiovuosina sekä auteur-elokuvan nousun aikana. Esteettisesti ja temaattisesti Kaurismäen elokuvat korostavat yksinäistä maskuliinisuutta, joka väritti amerikkalaista ja eurooppalaista elokuvaa ja populaarikulttuuria sodan jälkeen Hollywoodin film noirissa, kovaksikeitettyssä romaanissa sekä tietyissä ranskalaisissa studio- ja auteur-elokuvissa. Tästä näkökulmasta elokuvien nostalgian taustalla on se irrallinen ja siten usein nostalginen asenne, joka luonnehtii Roy Earlea (Humphrey Bogart) *High Sierrassa* (USA 1941), Georges Mandaa (Serge Reggiani) *Rakastajattaressa* (*Casque d'or*, Ranska 1952) tai gangstereita Jean-Pierre Melvillen elokuvissa. Kuten Raymond Chandler (1995) kirjoittaa, kovaksikeitetyn romaanin henkilöiden moraalikoodit tulevat menneisyydestä: he ovat ritareita.

Kaurismäki ammentaa Hollywoodin film noir -elokuvien miehistä: näiden karheassa ja nokkelassa ensimmäisen persoonan kerronnassa etäisyys ja irrallisuus nousevat arvoon uskottavana ja rehellisenä vaikkakin kyynisenä reaktiona sosiaaliseen likaviemäriin. Kaurismäen lauhkeat sankarit kuvataan heidätkin dystooppisen yhteiskunnan yksinäisinä, vaikkeivät he selvästi olekaan kovaksikeitetyn romaanin fyysisesti vahvoja miehiä. Kaurismäen pastisilla varhaisemmista vieraantumisen kuvista on toinenkin esikuva: myös Godardin ja Truffaut'n kaltaiset elokuvantekijät inspiroituiivat film noirin ja kovaksikeitetyn romaanin moraalisesta asenteesta ja tyylistä, mikä nä-

kyy sellaisissa valtavirtaa vastaan kulkevissa hahmoissa kuin Michel Poiccard (Jean-Paul Belmondo), Lemmy Caution (Eddy Constantine) ja Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud). Ei siis ole sattumaa, että Jean-Pierre Léaud teki Henri Boulanger 'n hahmosta elokuvassa *I Hired a Contract Killer* (Suomi 1990) miehen, joka on maanpaossa, kaukana kotoa, asuin-kaupunkinsa irrallinen, ilottoman työn ja synkän kaupungin vanki. Lisäksi Kaurismäen elokuvien low key -valaistus, paikallaan pysyvä kamera ja klassinen kompositio korostavat ja tyyllittelevät henkilöiden irrallisuutta film noirin tapaan. Tämän näkemyksen mukaan muotoon liittyvät kuilut ja kahtiajaot, joihin anakronistinen nostalgia perustuu, vastaavat niitä kuiluja, jotka erottavat henkilöitä toisistaan. Niin eristyneitä kuin he ovatkin, heidän uskottavuutensa, rehellisyytensä ja periaatteensa perustuvat juuri heidän asemaansa ulkopuolisina. He ovat yhteisönsä ulkopuolella, koska heidän moraalikoodinsa pakottaa heidät hylkäämään yhteisön kyyniseen kompromissiin perustuvat rakenteet. Nämä henkilöt ovat yhä uusia versioita Chandlerin Philip Marlowesta.

Eettinen nostalgia

Viimeinen nostalgiatulkinta on helpointa ymmärtää etiikan kautta. Kaurismäen anekdootti Arriflex-kamerastaan selventää tätä tulkintaa:

Kuvaan Bergmanin vanhalla kameralla. Kun Bergman lopetti elokuvantekijänä 'Fanny ja Aleksanderin' jälkeen, ostin hänen vanhan kameransa. Kuvaan samalla kameralla yhä edelleen, vaikka minulla on modernimpikin kamera, mutta Bergmanilta ostamani on kauniimpi. En siis kuvaa sillä niinkään siitä syystä, että se on Bergmanin entinen kamera, vaan siksi että se on yksinkertaisesti kaunis kamera. (Puukko 2000, 472.)

Tämä kuvastaa uskollisuutta elokuvantekemisen käsityötaidolle, mutta mukana on laajempikin ulottuvuus. Bergmanin kameran käyttämistä sen kauneuden takia ei voi selittää taloudellisin perustein. Kaurismäki valitsee sellaista, jolla ei katsota olevan juurikaan kaupallista arvoa, ja käyttää sitä taloudellista selitystä vastaan. Sama logiikka koskee kameraa keinona kiistää elokuvavilmaisun oletettu rapeutumisen. Kaurismäki sanoo:

Kehitys on tullut tähän pisteeseen siksi, että kahden viime vuosikymmenen ajan on tietoisesti kasvatettu katsojasukupolvia katsomaan vain tietynlaisia elokuvia. Elokuvakerhot tapettiin, ettei kukaan osaisi enää vahingossakaan vaatia mitään muuta kuin sitä mitä nyt tarjotaan. Enää katsojat eivät ole tietoisia elokuvan komeasta perinteestä. (Ibid., 474.)

Kaurismäki käyttää kameraa muistuttamaan menneisyydestä, jota ei voi mukauttaa tämän päivän elokuvantekemisen kulttuuritalouteen. Hänen valintansa ei koske niinkään menneisyyttä kuin menneisyyden käyttämistä häiritsemään sellaista taloudellisesti rationalisoitua elokuvatuotantoa, joka näyttää tuhoavan katsojen kykyä ottaa vastaan

ja ymmärtää elokuvaa.

Kriittisesti katsottuna Kaurismäen lausumat Bergmanin kamerasta ja elokuvankatsomisen tilasta voidaan nähdä myös tekijädiskurssiin liittyvänä elokuvateknologian fetisointina. Huolimatta elokuvakulttuurin tilaa koskevasta valitusvirrrestä hänen elokuvansa menestyvät varsin hyvin. Kerrotaan, että *Mies vailla menneisyyttä* tuotti kaikkiaan 40 miljoonaa euroa (Näveri 2002). Tästä näkökulmasta kovaääniset hyökkäykset teknisiä ja taloudellisia muutoksia vastaan näyttäytyvät boheemina markkinointistrategiana, teatraalisena kieltäytymisenä, joka vain pönkittää omaa uskottavuutta ja tavaramerkkiä ja siten myös markkina-asemaa. Toisaalta eettisen nostalgian muodot ovat Kaurismäen tuotannossa pinnalla ”ihmepelastuksina”, jotka usein törmäävät lain ja politiikan diskursseihin. Esimerkkejä tällaisista käännteistä ovat vaikkapa rouva Sjöholm (Elina Salo) äkillinen ilmestyminen elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat* (Suomi 1996), Pelastusarmeijan lakimiehen (Matti Wuori) puuttuminen peliin elokuvassa *Mies vailla menneisyyttä* (Suomi 2002) ja Taiston vihkisormuksen valmistus *Arielissa*. Näissä ja muissa vastaavissa tapauksissa elokuvat rakentavat tilanteita, joihin tuodaan mukaan vaihtoehtoinen sosiopoliittinen etiikka, ja katsojia kannustetaan siten kuvittelemaan moraalisia ja eettisiä vaihtoehtoja vallitsevalle sosiaaliselle järjestykselle. Samalla nämä kohtaukset kuvastavat yleisemmälläkin tasolla Kaurismäen tuotantoa, joka pyrkii sekoittamaan tavallisia elokuvallisia diskursseja ja kuvittelemaan vaihtoehtoisia elokuvan tekemisen ja vastaanoton tapoja.

Sormus

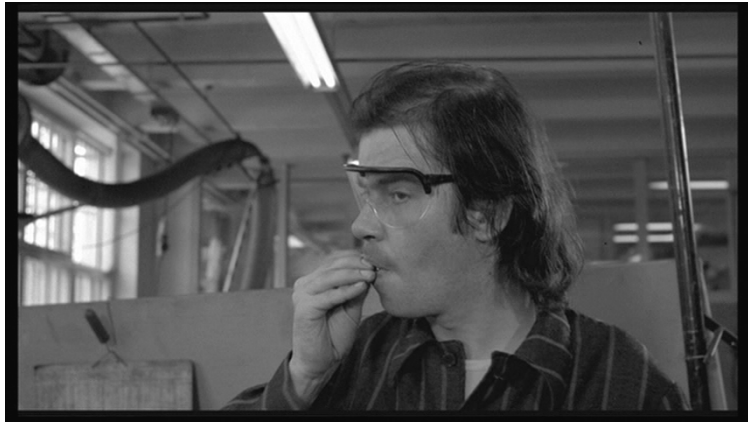
Arielin sormus-episoodi kuvastaa eettistä nostalgiaa ja auttaa valottamaan Kaurismäen tuotannon arkieettistä ulottuvuutta. Jouduttuaan vankilaan Taisto saa vihdoin töitä vankilan metalliverstaasta, jossa valmistetaan rekisterikilpiä. Tekosynn varjolla hän sorvaa sormuksen (Kuvat 3, 4 ja 5), juuri ennen kuin vartija kutsuu hänet vierashuoneeseen tapaamaan Irmeliä ja tämän poikaa. Hän antaa Irmelille sormuksen ja kosii tätä. Juuri tässä episodissa arkipäivän eettinen nostalgia ja elokuvallinen etiikka ovat esillä.



Kuva 3.



Kuva 4.



Kuva 5.

Tähän arkieettiseen nostalgiaan liittyy myös yleisemmän tason logiikka, joka on luonteeltaan ristiriitaisempi. Kaurismäki on kehittänyt elokuvantekemisen käytännön, jonka kytkökset studio- ja auteur-elokuvien periaatteisiin tunnistaa välittömästi mutta joka samanaikaisesti erottuu siinä tavassa, jolla noita periaatteita sovelletaan. Nämä periaatteet käyvät dialogia tämänhetkisten elokuvallisten, kulttuuristen, poliittisten ja erityisesti taloudellisten diskurssien kanssa, mutta menneisyyden kuvien avulla ne myös vastustavat sulautumista nykydiskursseihin ja pyrkivät viemään niitä vaihtoehtoisin suuntiin. Itsepäinen asenne jättää jälkeensä ylijäämän, jotakin sellaista mitä kritisoidut diskurssit eivät voi sulauttaa itseensä. *Arielissa* ja Kaurismäen koko tuotannossa nähtävä ironia on juuri tällaista ylijäämää. Taisto on itsekä totisessa mutta ilmeikkäässä katseessaan, kumarassa käynnissään, kömpelyydessään, kehnossa tuurissaan ja peräänantamattomuudessaan eräänlaista sosiaalista ylijäämää.

Michel de Certeau'n ajatukset arkielämästä käytäntönä, poetiikkana ja taktiikkana tarjoavat kiehtovan näkemyksen ylijäämästä nostalgia-tulkinnan muotona. Certeau'n vakiokysymys muistuttaa sitä, joka nousee esille Kaurismäen elokuvissa: miten subjektit kestävät sosiaalisissa järjestelmissä, jotka pyrkivät määräämään yksilöllisiä identiteettejä ja

käytänteitä? Tällä kysymyksellä Certeau haastaa Marxin, Freudin, Foucault'n ja näiden monet tulkitsijat, joiden teorialat ovat painottaneet determinoivia voimia. Certeau'n ajattelun perustalla taas on vastarinta, kuten historioitsija Nathalie Zemon Davis osuvasti kuvaa:

Toisin kuin ne, jotka Certeau'n mukaan kuvasivat yhteiskuntia vetoamalla homogenioihin ja hegemonioihin – sellaiseen mikä yhdisti ja kontrolloi niitä – hän itse halusi jäljittää valta- ja ajattelujärjestelmistä "toisen" luovaa ja häiritsevää läsnäoloa: ulkopuolisen, vieraan, muukalaisen, kumouksellisen, radikaalisti erilaisen (Zemon Davis 2008, 57).

Zemon Davisin tunnistama "jatkuva jännite" nousee Certeau'n kuvaamien jokapäiväisten, pinttyneiden tapojen ja tapahtumien muunnelmista: kävelemisestä kaupungin halki, tarinankertomisesta, lukemisesta sekä viime kädessä kuihtumisesta ja kuolemasta, jotka kaikki käyvät sosiaalisen järjestyksen nykymuotojen taustalla olevia suunnittelujärjestelmiä, teknologioita ja instituutioita vastaan ja muovaavat niitä uudelleen.

Yksi Certeau'n ajattelun vaaroista on siinä, että se taipuu helposti jokapäiväisten vastarintamuotojen liioitteluun ja romantisointiin. Ben Highmore kirjoittaa Certeau'n arkipäivän poetiikkaa käsittelevässä kirjassaan, että "Certeau'n tutkimuksen innoittamat ovat enimmäkseen pitäytyneet rajoitetussa näkökulmassa ja pohtineet vain sitä puolta, joka nostaa esiin päivittäisen sissitoiminnan ja subversion käytänteitä, kun taas kenties 'jokapäiväisemmät' muistiin, itsepäisyyteen ja toimettomuuteen liittyvät käytänteet ovat jääneet huomiotta" (Highmore 2006, 111). Highmore huomauttaa, että Certeau'n analyysi erityisesti huomaamattomista ja piintyneistä käytänteistä on varsin hienovarainen – ja samalla se on varsin relevantti suhteessa Kaurismäen nostalgiaan. Sellaisia ovat esimerkiksi jokapäiväisten tapojen sovittaminen ja mukauttaminen sellaisiin muotoihin, jotka toimivat kapitalistisessa modernisaatiossa: kauppias, joka tähtää voittoon mutta pyrkii samalla yhteyteen kaupungin tietyn asujaimiston kanssa; pikaruokaloiden, lentokenttien ja toimistotilojen mukauttaminen palvelemaan yhtä hyvin työntekijöiden kuin asiakkaiden tarpeita. Valitsemalla tutkimuskohteeksi tällaisia käytäntöjä välttää ottamasta alkuoletukseksi kapitalistisen modernisaation ja nostalgisen yhteisöllisyyden välistä binaarioppositiota. (Ibid.) Näissä huomaamattomissa ja piintyneissä käytänteissä voidaan nähdä risteävien ja neuvottelunalaisten kilpailevien näkemysten kietoutuvan yhteen. Ajatukseni on, että Kaurismäen tuotannossa nostalgia ja tekijäisyys on sovitettu ei-taloudellisiin eettisiin tarpeisiin, samanaikaisesti kun ne toimivat elokuvan talousjärjestelmän puitteissa.

Miksi Taisto valmistaa vihkisormuksen metalliromusta? Mikä hänen menneisyydessään saa hänet ottamaan riskin ja tekemään tällaisen symbolisen teon? Valinta on outo, kun ottaa huomioon, että diegesis vihjaa Taiston vähäisten perhekokemusten olleen vaikeita. Taiston tapauksessa sormus on nostalginen, koska se antaa muodon sellaiselle rakkaudelle, jolle valtion oikeusjärjestelmän hallitsemassa kerronnassa ei ole ollut paikkaa eikä kuvastoa. Sormus uhmaa valtiota vedoten lakia hyllikivään moraalijärjestykseen, mutta vankilapaon jälkeen Taisto

ja Irmeli menevät kuitenkin maistraattiin vihittäviksi. Tässä pikkuisessa köydenvedossa nähdään tarkasti nostalgian merkitys: muisti ja tapa haastavat uusia tai vallitsevia käytäntöjä asettamalla niiden perusteet kyseenalaisiksi ja etsimällä sitä kautta vaihtoehtoja, samalla kun ne kalvavat ja muuntelevat institutionaalista käytäntöä. Certeau auttaa meitä ymmärtämään, missä määrin tällaisissa kamppailuissa on lopulta kyse sosiopoliittista etiikkaa ja sitä tukevaa moraalista järjestystä koskevista hienovaraisista konflikteista:

Palveltavaan instituutioon ujutetaan siten sosiaalisen vaihdon muotoja, teknistä luovuutta ja moraalista vastarintaa, toisin sanoen ”lahjataloutta” (avokätsiä jolle odotetaan vastinetta), ”niksiestetiikkaa” (taiteilijoiden toimia) sekä sinnikkyuden etiikkaa (niitä lukemattomia tapoja, joilla vaikiintuneelle järjestykselle kieltäydytään antamasta lain, merkityksen tai kohtalon asemaa). [- -] Taloudellisen harhautuksen käytäntö merkitsee todellisuudessa sosiopoliittisen etiikan paluuta talousjärjestelmään. (de Certeau 1984, 26.)

Kieltäytyessään yhteistyöstä työpaikalla työntekijä erilaistaa toimintansa oikeuttamalla sen sellaisella eetoksella, joka tarjoaa vaihtoehdon työpaikalla vallitsevalle. Haastamalla tekijyytensä taloudellisesti motivoitun ulottuvuuden elokuvantekijä luo tilan, joka on sekä järjestelmän sisällä että vastustaa sitä.

Kaurismäen elokuvantekeminen reagoi historiallisiin olosuhteisiin, joissa kuvia, asioita ja kokemuksia tuottavat ja kaupittelevat kertomukset ja instituutiot ovat hallitsevassa asemassa. Elokuvantekemisen käytännön osalta Kaurismäen arkinostalgian ambivalenssi on vastaus samankaltaiseen pulmaan kuin mihin Jean-Luc Godard viittasi vuonna 1962 puhuessaan Hollywoodin studiojärjestelmästä ja *Cahiers du cinéma*n tekijäkaanonista: ”Hetkellä jolloin pääsee tekemään elokuvaa, ei voikaan enää tehdä elokuvaa joka ensin herätti halun tehdä sitä. Uuden aallon koskaan toteutumaton unelma on toteuttaa *Spartacus* Hollywoodissa kymmenen miljoonan dollarin budjetilla.” (Godard 1984, 199.) Jos tuollaista elokuvaa ei ole mahdollista tehdä, se täytyy tehdä toisin tavoin, kuvitella se uudelleen, esitellä uudenlainen tyyli, joka muuntaa elokuvan ja sen lähtökohtana olleen elokuvakulttuurin toiseksi.

Olen esittänyt, että Kaurismäki moninkertaistaa nostalgiaa saatukseen tekijyyteensä liittyviä kertomuksia toimimaan niitä itseään vastaan. Elokuvien tyyli jäljittelee menneisyyden kuvia ja musiikkia, mutta samalla elokuvissa on läsnä ironiaa ja anakronistisia rinnastuksia. Häiritessään niitä elokuvallisia ja sosiaalisia konteksteja, joihin se ujutetaan, tämä tyyli visioi vaihtoehtoista sosiopoliittista etiikkaa suomalaisen hyvinvointivaltion poliittiseen talousjärjestelmään ja läntiseen tuotteistettuun visuaaliseen kulttuuriin. Yhdistämällä nämä kysymykset tekijyyteen Kaurismäen tuotanto painottaa toimijuutta, joka liittyy sekä elokuvan luomiseen että – Kaurismäen tekijyyteen paneutuneiden katsojien kautta – sen vastaanottamiseen. Tämä elokuvantekemisen eettinen ulottuvuus koskee sosiaalisen ja elokuvallisen vuorovaikutuksen erilaisia odotuksia ja sääntöjä. Seurauksena on se, että Kaurismäki muokkaa elokuvantekemisen käytäntöjään liikkuvan

kuvan kulttuuritaloudelle relevantilla tavalla. Toimimalla siten hän ei pakene sen enempää elokuvan markkinoita kuin sen historiaa, mutta hän muovaa niitä pienillä tavoilla, joiden tavoitteena on etsiä muotoa elokuvatuotannon ja -kulutuksen vaihtoehtoisille odotuksille ja säännöille, siis sosiopoliittiselle etiikalle.

Lähteet

Lehtiartikkelit

Bagh, Peter von (2002) Suurten tunteiden voitto. *Kaleva* 1.6.2002.

Dargis, Manohla. (2010) Declaration of Indies: Just Sell It Yourself! *New York Times* 14.2.2010.

Hammarberg, Ville (2003) Mies vailla... *Satakunnan Kansa* 6.10.2002.

Aki Kaurismäki inhoaa maataan. "En tee enää elokuvaa Suomessa" *Iltalehti* 5.9.1990.

Jutila, Ville (1991) Idiootit ohjaavat Suomea. *Ilta-Sanomat* 2.9.1991.

Näveri, Tuomas (2002) Cannes-hitistä tuli Kaurismäen uran suurin kassamagneetti. *Ilta-Sanomat* 2.7.2002.

Stecher, Thorsten (2002) "Haastattelussa Aki Kaurismäki: 'Uskon puihin, en Jumalaan'" *Die Weltwoche*, no. 37, 12.9.2002.

STT (2002) Kaurismäen elokuva vie Suomen ruokajonot taas maailmalle. *Kymen Sanomat* 2.3.2002.

Kirjallisuus

Alasuutari, Pertti (1996) *Toinen tasavalta: Suomi 1946–1996*. Tampere: Vastapaino.

Alasuutari, Pertti & Petri Ruuska (1999) *Post-Patria: Globalisaation kulttuuri Suomessa*. Tampere: Vastapaino

Andrew, Dudley (1976) *The Major Film Theories: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Bacon, Henry (2003) Aki Kaurismäen sijoiltaan olon poetikka. Teoksessa Kimmo Ahonen, et al. (toim.) *Taju kankaalle: Uutta suomalaista elokuvaa paikantamassa*. Turku: Kirja-Aurora.

_____ (2005) *Seitsemäs taide. Elokuva ja muut taiteet*. Helsinki: SKS.

Bordwell, David (1999[1979]) The Art Cinema as A Mode of Film Practice. Teoksessa Leo Braudy ja Marshall Cohen (toim.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, 716–724.

_____ (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, CA: University of California Press.

_____ (2007) *Unfreeing the Camera*. *Film* 57 (May), 22–26.

Bagh, Peter von (1991) Työmiehen muotokuva: Aki Kaurismäen haastattelu. *Filmihullu* no. 2: 1991, 4–11.

Chandler, Raymond (1995[1944]) The Simple Art of Murder. Teoksessa Raymond Chandler: *Later Novels and Other Writings*. New York: The Library of America, 997–992.

Cook, Pam (2005) *Screening the Past. Memory and Nostalgia in Cinema*. London: Routledge.

- Corrigan, Timothy (1991) *A Cinema without Walls: Movies and Culture after Vietnam*. London: Routledge.
- Certeau, Michel de (1984) *The Practice of Everyday Life*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. London: British Film Institute.
- Elsaesser, Thomas (1989) *The New German Cinema*. London: British Film Institute.
- Gerstner, David A. and Janet Staiger (toim.) (2003) *Authorship and Film*. London: Routledge.
- Gledhill, Christine (1991) (toim.) *Stardom: Industry of Desire*. London: Routledge.
- Genette, Gerard (1980) *Narrative Discourse: An essay in method*. Käännös Jane E. Lewin. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Godard, Jean-Luc (1984) *Elokuva Godardin mukaan*. Suom. ja toim. Sakari Toiviainen. Helsinki: Love Kirjat.
- Helén, Ilpo (1991) Ajan läpi. *Filmihullu* 5/1991, 12–18.
- Harvey, David (1989) *The Postmodern Condition: An Enquiry Into the Roots of Cultural-Change*. Oxford: Blackwell.
- Highmore, Ben (2006) *Michel de Certeau: Analysing Culture*. New York: Continuum.
- Hutcheon, Linda (1995) *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
- Huyssen, Andreas (2001) Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture* 12:1, 21–38.
- Jameson, Fredric (1991) *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.
- Klawans, Stewart. (2003) Seeing Clearly Through Tears: On the Smart Sentiment of *Umberto D*. Teoksessa *Umberto D*. (DVD). New York: Criterion Collection.
- Knuutila, Seppo (1994) *Tyhmän kansan teoria: Näkökulmia menneestä tulevaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Koivunen, Anu (2005) "Do You Remember Monrepos?" Melancholia, Modernity and Working-Class Masculinity in The Man Without a Past. Teoksessa Claire C. Thompson (toim.), *Northern Constellations: New Readings in Nordic Cinema*. Norwich: Norvik Press.
- Koski, Markku (2006) Aki Kaurismäen nostalgian politiikkaa. Aki Kaurismäki: Orimattilan kaupunginkirjaston esittelyssä. http://www.orimattila.fi/kirjasto/index.php?option=com_content&task=view&id=104&Itemid=88&limit=1&limitstart=0. Linkki tarkastettu 10.7.2010.
- Koskinen, Maaret (2002) *I begynnelsen var ordet: Ingmar Bergman och hans tidiga författarskap*. Värnamo: Wahlström & Widstrand.
- _____ (2009) From Erotic Icon to Clan Chief: The Auteur as Star. Teoksessa Tytti Soila (toim.) *Stellar Encounters: Stardom in European Cinema*. Herts: John Libbey.
- Kurikka, Kaisa & Veli-Matti Pynntäri (toim.) (2006) *Tekijyyden tekstit*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Kyösola, Satu (2004) "The Archivist's Nostalgia". *Journal of Finnish Studies* 8:2, 46–62.
- Kääpä, Pietari (2008) *The National and Beyond: The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Ph.D. Thesis, University of East Anglia, School of Film and Television Studies, 2008.
- Lewis, Jon (1995) *Whom God Wishes to Destroy . . . : Francis Coppola and the New Hollywood*. London: Athlone.

- Puukko, M (2000) Keskustelu Aki Kaurismäen kanssa. *Parnasso* 4: 2000, 468–473.
- Rossi, Riikka ja Katja Seutu (2007) Nostalgian lukijalle. Teoksessa Riikka Rossi & Katja Seutu (toim.) *Nostalgia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Ryan, Marie Laure (2007) Toward a definition of narrative. Teoksessa David Howard (toim.) *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 22–38.
- Soila, Tytti (2009) (toim.) *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. Herts: John Libbey.
- Staiger, Janet (1990) Announcing Wares, Winning Patrons, Voicing Ideals: Thinking About the History and Theory of Film Advertising. *Cinema Journal* 29:3, 3–31.
- Timonen, Lauri (2005) Päämme päällä ja sisällämme moraalilaki. Teoksessa Sakari Toiviainen et al. (toim.) *Suomen kansallisfilmografia, Osa 12*. Helsinki: Edita.
- Tzioumakis, Yannis (2006) Marketing David Mamet: Institutionally Assigned Film Authorship in Contemporary American Cinema. *The Velvet Light Trap* 57: 2006, 60–75.
- Villealfa filmproductions Oy (1989) *Ariel* (lehdistötiedote), 31.5.1989.
- Väyrynen, Raimo (1999) *Suomi avoimessa maailmassa: Globalisaatio ja sen vaikutukset*. Helsinki: SITRA, Taloustieto Oy.
- Wexman, Virginia W.(2003) (toim.) *Film and Authorship*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Zemon Davis, Nathalie (2008) The Quest of Michel de Certeau. *New York Review of Books* 55:8 (15.5.2008), 57–60.