

Kansallisen tuolle puolen

Pietari Kääpä: *National and Beyond. Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki. Oxford etc: Peter Lang 2010. 289 s.*

Pietari Käävän *National and Beyond* on East Anglian yliopistoon tehdyn väitöskirjan pohjalta muokattu tutkimus Aki ja Mika Kaurismäen elokuvien transnationaalisista ulottuvuuksista. Kaurismäki-kirjallisuutta on ilmestynyt kiihtyvällä vauhdilla, mutta viime vuosina on ollut tyypillisempää keskittyä jommankumman veljeksien (useammin kai Akin) tuotantoon. Käävän ratkaisu ei ole aivan helppo: ei ole ainakaan itsestään selvää, että pelkkä ohjaajien sukulaissuhde on riittävä perustelu *Paperitähden* (1990) ja *Boheemielämän* (1992) käsittelemiselle rinnakkain. Ratkaisu on kuitenkin perusteltu ensinnäkin siitä syystä, että tutkimuksen aikaraja päättyy 1990-luvun puoleenväliin, ja uriensa alkuvaiheissa veljesten yhteistyö oli tiivistä. Toiseksi, ja mikä tärkeämpää, Kääpä onnistuu löytämään näkökulman, joka perustelee yhteisanalyysin: veljesten elokuvia tarkastellaan erilaisina – välillä hyvinkin erilaisina – reaktioina kansallisvaltion murrosvaiheeksi koettuihin ilmiöihin, ennen muuta hyvinvointivaltion ja globaalien kapitalismin väliseen kiihtyvään ristivetoon 1900-luvun loppupuolella.

Tutkimuksen keskeinen analyttinen käsite on *transvergentti realismi*. Käsitteen käyttöä perustellaan sekä elokuvista itsestään että niiden tulkinnasta käsin: edellisessä mielessä Kääpä esittää, että koska päähenkilöiden identiteetti määräytyy kansallisen yhteisön ja kulttuurien välisen jatkuvan liikkeen välimaastossa, myöskään elokuvien kehittämät realistiset strategiat eivät jäsenny perinteisten ”etno-symbolististen” realististen suuntausten varaan. Jälkimmäisessä merkityksessä transvergenssi näyttäytyy menetelmänä, jonka avulla voi ymmärtää jotakin sellaista joka ei ole ”valmis”, joka on vasta muotoutumassa ja joka ilmaisee katkosta

perinteeseen ja vakiintuneisiin kaanoneihin. Toisen tärkeän teoreettisen taustan antaa Laura U. Marksian ajatus interkulttuurisesta elokuvasta, joka määrittyy useammasta kuin yhdestä kulttuurista käsin ja joka viittaa kulttuurien väliseen liikkeeseen ja sitä kautta myös muutokseen.

Näistä lähtökohdista Kääpä onnistuu avaamaan uusia näköaloja Kaurismäen veljesten elokuviin. Perinteisemmät realismin määritelmät ovat nimittäin olleet vaikeuksissa Kaurismäkien kanssa. Akin elokuvat ovat olleet liian tyylieltyjä ja itsetietoisia, toisinaan myös liiaksi kansallisten stereotyyppien kuormittamia, Mikan taas liian konventionaalisia ja genre-tietoisia, jotta ne olisivat kunnolla mahtuneet sosiaalista todenkaltaisuutta painottaviin realisminäkökulmiin. Raottamalla kansallista näkökulmaa uudenlaisen realismikäsitteen avulla Kääpä pystyy siis perustelemaan Kaurismäkien elokuvien perimmäisen poliittisuuden. Todenkaltaisuus-periaatteella tarkasteltuna jopa Aki Kaurismäen ”työlästrilogia” (*Varjoja paratiisissa*, 1986, *Ariel*, 1988 ja *Tulitikkutehtaan tyttö*, 1990) on saatanut vaikuttaa pseudo-yhteiskunnalliselta, mutta transvergenttina realismina, joustavana yhdistelmänä kansallisia stereotyyppioita ja kulttuurista toiseutta, elokuvat saavat kriittisen poliittisen ulottuvuuden: ne vihjaavat – jälkikäteen katsoen kaukonäköisesti – kansallisvaltion rakenteiden varaan muotoutuneen hyvinvointikapitalismin ja kansainvälisen markkinakapitalismin välille avautuvaan ja syvenevään kuiluun.

Analyttisenä ja uusina näkökulmina avaavana käsitteenä transvergentti realismi on siis antoisa, mutta elokuvien erityispiirteiden luonnehtijana ongelmallisempi. Ei siksi, että veljesten tuotantoa tarvitsisi suuremmin taitamalla mahtumaan transvergentin realismin joustavaan muottiin – tosin *Cha Cha Chan* (1989) kaltaisen varsin konventionaalisen genre-elokuvan tulkitseminen varteenotettavaksi kapitalismikritiikiksi vaatii ripauksen hyvää tahtoa. Ongelma tulee ennemminkin siitä, että määritellesään Kaurismäkien elokuvat transvergentiksi realismiksi Kääpä tulee joko suoraan tai välillisesti luonnehtineeksi pääosaa muista elokuvista joksikin muuksi. Jotkut aikalaiselokuvat kuten Auli Mantilan *Neitoperho* (1997) ja Jarmo Lam-

pelan *Sairaan kaunis maailma* (1997) saavat jälkikansallisen synninpäästön, koska ne kieltäytyvät määrittelemästä sosiaalisia ongelmia kansallisesta kehikosta käsin, mutta valtaosan kohtalona on jäädä ”etno-symbolisen” perinteen vangiksi.

Suomalaisen elokuvan historiaa ja osin siis nykyisyyttäkin Kääpä tarkastelee juuri etno-symbolisen perinteen kautta. Etno-symbolismi korostaa kansallisen kulttuurin jatkuvuutta ja pysyvyyttä, kansallisia stereotyyppioita, kieltä sekä idyllisen maaseudun ja pahan kaupungin kaltaista tuttua kuvastoa. Elokuvahistoriallisissa näkemyksissä Kääpä toistaa yllättävän uskollisesti vanhoja näkemyksiä, vaikka sitten uusin termein: suomalainen elokuva oli jokseenkin läpensä tämän etno-symbolisen perinteen vanki, kunnes 1960-luvun urbaani sukuolvi raotti hiukan ovea, ja Kaurismäet tempaisivat sen kunnolla auki.

Ottaen huomioon sen rohkeuden, jolla Kääpä hakee uutta perspektiiviä nykyelokuvaan, olisi voinut olettaa, että elokuvan menneisyyttäkin tarkasteltaisiin tuoreella tavalla. Nyt Kääpä enemmän toistaa tyypillistä modernia murrosretoriikkaa kuin purkaa sitä: tutkimus piirtää kuvan muuttumattomasta ja yhtenäisestä menneisyydestä, jota vasten nykyisyys näyttää virtaavalta, muuttuvalta, moninaiselta – ja mielenkiintoiselta. Mutta tarvitsevatko Kaurismäkien elokuvat tällaista kuviteltua vastakohtaa? Eikö nykyisyyden kuvaaminen monesta perspektiivistä olisi päinvastoin luonnikkaampaa, mikäli nykyisyyden ja menneisyyden välillekin haettaisiin dialogia eikä tyydyttäisi pelkkään itsestään selvänä otettuun katkokseen? Jotta 1900-luvun lopun ”jälkikansallisuus”-analyysia ja Kaurismäkien elokuvia tämän jälkikansallisen tilanteen ilmentäjinä voisi kunnolla uskoa, eikö olisi tarjottava vivahteikkaampi analyysi ”kansallisen kulttuurin” vaiheesta? Sinänsä rehellistä on, että Kääpä nimittää etno-symbolismia nimenomaan metodiksi. Metodilta se juuri näyttää, tavalta nähdä menneisyydessä pelkkää yhtenäisyyttä. Toinen kysymys, ja juuri se kysymys joka tällä kerralla jää vielä esittämättä, on se, missä määrin yhtenäisyyttä löytyy muualtakin kuin katsojan silmästä. Lukijan ei lopulta auta muu kuin uskoa tai olla uskomatta melko vahvoihin,

sekä Kaurismäkien elokuvia että muuta elokuvahistoriaa koskeviin ennako-oletuksiin: Kaurismäkien elokuvat nimetään heti tutkimuksen alussa jälkikansalliseksi, vanhempi elokuvatuotanto taas etno-symboliseksi. Kyse ei ole pelkästään tutkimusretoriikasta, siitä että alussa esitetään (anglosaksisen mallin mukaisesti?) vahva tutkimushypoteesi pikemmin kuin avoin tutkimuskysymys. Jossakin vaiheessa kysymys olisi kuitenkin esitettävä, muuten käsitys Kaurismäkien jälkikansallisuudesta näyttäytyy painokkaammin ilmoituksen ja vakuuttelun kuin analyysin tuloksena. Analyysit ovat sinänsä usein onnistuneita, mutta niiden anti kasvaisi suuremmaksi, mikäli niiden annettaisiin vähän enemmän vastata kysymyksiin ja vähän vähemmän tukea hypoteesia. Ehkäpä itse tutkimus voisi olla kohteensa mukaisesti hieman transvergentimpi.

Oli kuinka oli, transvergentti realismi vaikuttaa onnistuneelta työkalulta Kaurismäkien tuotannon ja yleisemminkin kansallisia määritelmiä hylkivän nykyelokuvan tarkasteluun. Ripaus enemmän avoimista kysymyksistä nousevaa analyysia ja vähemmän vakuuttelua lisäisi Käävän tulosten uskottavuutta, mutta *National and Beyond* on tällaisenaikin merkittävä avaus kansallisen elokuvan tarkasteluun jostakin muusta kuin kansallisen elokuvan omasta itseymmärryksestä käsin.

Kimmo Laine