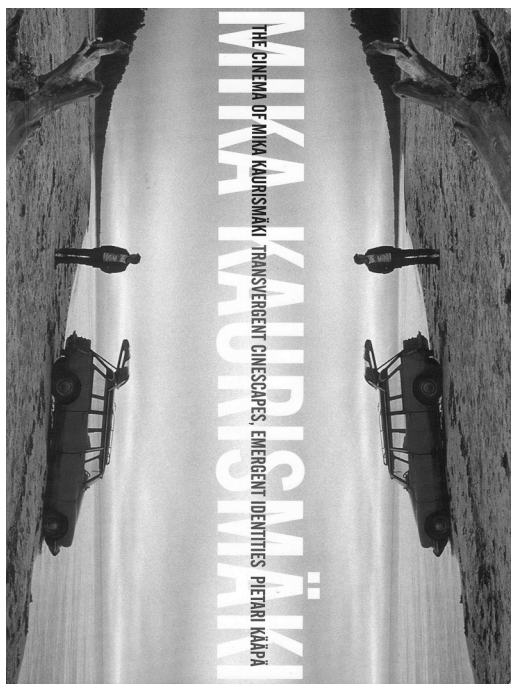


Transvergenssi Mika Kaurismäen elokuvissa

Pietari Kääpä (2011) *The Cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent Cinescapes, Emergent Identities*. Bristol, UK & Chicago, USA: Intellect, 208 s.

Teoksessaan *The Cinema of Mika Kaurismäki: Transvergent Cinescapes, Emergent Identities* Pietari Kääpä tarkastelee Mika Kaurismäen elokuvien suhdetta globaaliin ja hahmottaa näin Kaurismäen tuotantoa kansalliselle katseelle vaihtoehtoisesta näkökulmasta. Tekijäkeskeisen kirjan tarkoituksena on ollut kyseenalaistaa usein kuultu erottelu, jonka mukaan Aki tekisi näkemyksellistä taide-elokuvaa, mutta Mika taipuisi valtavirtakoneiston ja kaupallisuuden vaatimiin kompromisseihin. Ajatuksen purkaminen on tarpeen, sillä suomalainen elokuva ei ole vain sitä Akin "kaurismäkeläistä" elokuvaa, jonka varjoon Mikakin kaiken muun kotimaisen elokuvan muassa on sysätty.

Kirjan kansi johdattaa mainiosti käsiteltävään aiheeseen ja käsittelytavan painotuksiin. Kansi tiivistää poikkeuksellisen hyvin tarkastelun keskeisen välitilaisuuden juonteen, jota kuvastavat niin elokuvien tarinat, kerronta, genret kuin päähenkilöt ja heihin vertautuva tekijä. Kannessa on kuva elokuvasta *Honey Baby* (2003), jossa amerikkalainen muusikko Tom (Henry Thomas) epäonnistuneella kiertueellaan lähtee Saksasta ja haahuilee Baltian teillä. Hän tapaa tien päällä pakoilevan Natashan (Irina Björklund), jonka kanssa hän ajautuu matkallaan autolla merenrantaan, tien päähän. Kannen kuvassa Tom seisoo rannassa yhteiskunnan ja meren kontrolloimattoman tilan rajalla. Kuva jakaantuu vertikaalisesti kolmeen osaan: laidoilla ovat toisiaan vasten käännetty kuvat Tomista rannalla osin rajan ylittäneen auton vieressä. Kuvien välissä on ohjaaja Kaurismäen nimi. Kaurismäki on idän ja lännen välissä, Käävän analyysijä seuraten yhtä aikaa systeemin sisä- ja ulkopuolella, kaupallisuuden mallien ja valtavirtaa hämärtävien ja kyseenalaistavien taide-elokuvan piirteiden välissä.



Kansi voisi kuvata myös kirjan jakautumista kahtia. Kirjan alkupuolella käsitellään Kaurismäen filmografian Eurooppaan sijoituvia elokuvia sekä painokkaasti niiden kommentoimaa kulttuuri- ja identiteettipolitiikkaa. Käävän analyysit *Cha Cha Chasta* (1989) screwball-komediana, *Paperitähdestä* (1989) melodraamana avaavat elokuvaan oivallisesti uudenlaisen yhteiskuntakriittisen juonteen, mutta erityisen hienosti Kääpä analysoi elokuvan *Zombie ja kummitusjuna* (1991) päähenkilön suhdetta kansallisuuteen, kun hän tulkitsee päähenkilön alkoholismien eroksi homogenisoivasta kansallisuuskuvastosta ja Zombien nomadisen subjektin suomalaisen identiteetin katoamisen metonymiseksi representaatioksi. Kirjan jälkipuoli painottaa identiteetin hämärtymiselle sopivasti elokuvien moninaisen välitilaisuuden analyysiä ja siihen liittyvien valtarakennelmien globaaleja kytkentöjä esimerkiksi *Amazonissa* (1990) ja musiikkidokumenteissa *Moro No Brasil* (2002), *Brasileirinho* (2005) ja *Sonic Mirror* (2007). Yhteiskunta- ja kulutuskriittinen tulkintakehys kulkee läpi teoksen.

Lähtökohtaisen hypoteesin mukaan Kaurismäen elokuvissa kansallisuus on merkittävää, mutta elokuvien henkilöt ja erilaiset

yhteisöt rakentuvat monimutkaisempiin suhteisiin, koska globaali ja lokaali limityivät toisiinsa monin tavoin. Kääpä tarkasteleekin Kaurismäen elokuvia kansallisen protektionistisen diskurssin sijaan Zombien representaation kaltaisina halkeamina, joissa hegemonisia yhteiskunnallisia rakenteita ja yhteiskunnan väistämätöntä muutosta kritisoivat henkilöt ajavat elokuvat kulttuurisiin ristiriitoihin ja umpikujiiin. Tällainen kritiikin ja vastustuksen eetos on yksi road-elokuvan lähtökohta. Siksi ei olekaan ihme, että road-elokuva jäsentää monipuolisesti lajeja käyttävän tekijän elokuvien analyysensä läpi kirjan – korostetusti kannen kuvasta lähtien.

Kääpä lähestyy elokuvia nationalismiin ylittävillä transnationalistisen ja sitä pidemmälle menevän postnationalistisen käsitteillä. Hän viittaa Andrew Higsonin näkemykseen, jonka mukaan postnationalistisia ovat elokuvat, joita ei vallitsevaa näkemystä haastavina voi väkivaltaa tekemättä liittää kansallisen elokuvan perustaan. Tämä viittaa elokuvien henkilöiden välitilaisuuteen, mutta yhtä lailla Kaurismäen kosmopoliittisuuden määrittämään suomalaiseen, alati kulttuurien välissä liikkuvaan identiteettiin. Transnationaalisuus, monitasoinen kansainvälinen vuorovaikutus, olisi Käävän mukaan Kaurismäen elokuvaan turhan kapea näkökulma. Metafiktiivisyyteen taipuvien elokuvien transnationalistista ja varsinkin postnationalistista maailmassa olemista kuvaa kiinnostavalla tavalla arkkitehtuuri-teoreetikko Marcos Novakin (2002) *transvergenssin* (transvergence) käsite. Se viittaa johonkin vieraaseen tai keskeneräiseen ja paljastaa alituisen muutokseen sisältyvän epävarmuuden. Kääpä korostaa, että juuri transvergenttisuuden näkökulmasta voidaan tarkastella sitä, mitä globalisaatio tekee kansallisille rakenteille ja näkemykselle kansallisuudesta. Kaurismäen elokuvat eivät ole yksioikoisia, vaan ne tapaavat jättää katsojan epävarmuuden tilaan (esimerkiksi *Arvottomien* viimeinen, elokuvan katsojaan suuntaama katse ja *Amazonin* päättävä pysäytyskuva). Elokuvien loppujen yksiselitteisyyttä karkaavat metafiktiiviset kuvat ovat yksi esimerkki transvergenttisuudesta. Kaurismäen tapauksessa tämä tarkoittaa taide-elokuvalla ominaisen avoimuuden ja kaupallisen elokuvan odotusten välistä

vuoropuhelua, jonka keskeinen funktio on aktivoida katsoja. Koska Kääpä tarkastelee Kaurismäen elokuvien henkilöitä globaalin yhteiskunnallisen muutoksen neuvottelijoina, ne asettavat katsojat arvioimaan uudelleen yhteiskunnan vallitsevia rakenteita ylläpitäviä muotoja.

Ajatus, jonka mukaan Kaurismäen elokuvissa transvergentti epätäydellisyys on oleellisesti yhteiskuntaa määrittävä olosuhde, tuo käänteisenä mieleeni Guy Debordin 1960-luvun lopussa esittelemän spehtaakkelin yhteiskunnan ja sen kritiikin. Spehtaakkelellä merkittiin totaalista yhteiskunnallista olosuhdetta, ylhäältä ohjattua keinotekoisia koherenssia. Debord vaati spehtaakkelin kritiikissään elokuvalla pyrkimystä paljastaa arkitodellisuuteen kuuluva epätäydellisyys ja kommunikoinnottomuus. Käävän analyysit osoittavat kiinnostavasti, että transvergenttisuuden näkökulmasta Kaurismäen elokuvien voi ainakin jossain määrin nähdä taipuvan myös spehtaakkelin kritiikiksi.

Kaurismäen kriittinen tekijäisyys määrittyi monipuolisesti genren (esim. *Paperitähti*, *Condition Red*, *Klaani*), urbanisaation (*Arvottomat*), kosmopoliittisuuden (*Helsinki Napoli All Night Long*), etnografian (Brasiliassa kuvatut musiikkidokumentit), ekokritiikin (*Amazon*) ja elokuvien vastaanoton kehyyksissä, jotka kaikki lisäävät jotakin Kaurismäen transvergenttiin asemaan elokuvan tekijänä. Kääpä ohjeistaa lukemaan kirjaansa luku luvulta kumuloituvana argumenttina. Ohje on hyvä, sillä jokainen luku tuo aiheeseen uuden näkökulman, joka laajentaa ja syventää edellä esitettyä historiallisesti ja/tai teoreettisesti.

Kaurismäen elokuvien rakenteellinen ja kerronnallinen perusta on road-elokuvalla ominainen, useimmiten päämäärätön liikkuminen. Esimerkkejä tästä ovat vaikkapa *Arvottomat* (1982), *Rosso* (1985) ja *The Last Border* (1993). Käävän mukaan viimeksi mainitussa ”yhteiskunta on päättymätön tie” ja koko maailma nähtävissä Marc Augé (1995) lainaten *ei-paikaksi* (non-place), joka määrittää niin elokuvien henkilöiden liikkumisen pakkoa kuin Kaurismäen välitilaakin. Kääpä ei kuitenkaan rajaudu road-elokuvaan sinänsä, vaan osoittaa, että sen dynamiikka viittaa laajemmin transvergenttiin vieraudessa ja välissä olemiseen filosofisena rakenteena,

joka toimii Kaurismäellä lajissa kuin lajissa. Käävän analyysissä keskeistä ei siis ole laji sinänsä, vaan sen mahdollistama irrallaan olemisen välitila, jossa elokuvan henkilö voi esittää kritiikkiä ja tekijä yhtä aikaa tukeutua konventioihin ja horjuttaa niiden systeemiä. Näkemys sopii erinomaisesti Kaurismäen elokuvaan, joissa henkilöt ovat koko ajan matkalla – jonnekin.

Kääpä toteaa kahdesti, että road-elokuva on ”amerikkalaisin kaikista lajeista”, mutta väitettä ei juuri perustella. Road-elokuva on toki leimallisesti amerikkalaisesta tielle lähtemisen myytistä ja sen elokuvallistamisesta nouseva laji, mutta näin on erityisesti genrehistoriallisesti: road-elokuva on amerikkalaisimman lajin, lännenelokuvan motorisoitu jatke. Kun road-elokuvaa katsoo lännenelokuvasta tutun rajaseutumytologian modernisoijana, se avaa Kaurismäenkin yhteiskunnan muutosta kyseenalaistavien henkilöiden tulkintaan genren järjestyksestä nousevan laajan transnationaalisen kehityksen. Näin on siksi, että siinä missä lännenelokuva korostaa kansallista yhtenäisyyttä, road-elokuva osoittaa usein tuon yhtenäisyyden mahdollittomuuden. Samaa korostavat Kaurismäen marginaalissa liikkuvat henkilöt, jotka ovat jatkuvasti päämäärättömässä liikkeessä tulossa jostakin ja menossa johonkin.

Kirja osoittaa sen, minkä olen road-elokuvia tarkastellessani havainnut, että samoin kuin lännenelokuva muuttuu road-elokuvaksi, road-elokuvalla ominainen kuvasto ja rakenne tunkeutuvat erityisesti ajokohtauksina miltei kaikkiin lajeihin. Erinomainen esimerkki tästä on Käävän alituisen kulkeutumisen tarpeeseen viittaava analyysi elokuvasta *Klaani – tarina Sammakoiitten suvusta* (1984). Analyysi avaa kiinnostavasti elokuvan uudesta, kriittisestä näkökulmasta ja osoittaa, kuinka *Klaani* transvergenttisuuden kuvauksellaan kiinnittää huomion itsestään selvänä pidetyn traditionaalisuuden rakennettuun luonteeseen ja näin kyseenalaistaa heritage-elokuvan perustaa.

Erityisen oivaltavaa road-elokuvan rakenteen tarkastelu on Brasiliassa kuvatussa musiikkidokumentissa *Moro No Brasil* (2002), jossa Kaurismäki ajaa maastoautollaan paikasta toiseen etsiessään paikallisia muusikoita ja brasilialaisen musiikin ydintä. Kääpä

esittää Kaurismäen haastavan näkökulman paikalle tulevan ulkopuolisen esittämästä ylistyksestä siirtymällä yksiselitteisen ulko- ja sisäpuolisuuden kieltävän tien välitilaan. Toisaalta hän pohtii myös kriittisesti, onko kyse eksploitaatiosta eli voiko Kaurismäen samassa tulkita länsimaalaista tuotantoa ja kuluttajia edustaessaan korostavan lännen oikeutta representoida valitsemansa kohde ”kulttuurisena pääomana” ja siten ”omistaa” paikallinen tuote. Tarkastelemalla lisäksi musiikkidokumentteja *Brasileirinho* (2005) ja *Sonic Mirror* (2007) Kääpä esittää, että eron tarkkailijan ja osallistujan väliltä häivyttävät dokumentit ovat Kaurismäen ”transvergenttia autoetnografiaa”, joka on ennen muuta globalisaation mutkikkuuden neuvottelua. Kirjan alusta alkaen kumuloitunut argumentointi perustelee näkemyksen.

Erinomaiseen, yhtä aikaa tiiviiseen, kattavaan ja monipuoliseen kirjaan on myös jäänyt pientä viilausta. Viimeisessä, Kaurismäen elokuvien vastaanottoa käsittelevässä luvussa yhdeksi oleelliseksi tulkintakehykseksi mainitaan Kaurismäen veljesten yhteistyö paikkansa jo vakiinnuttaneiden Samuel Fullerin ja Wim Wendersin sekä nousussa olleiden indie-ohjaajien Jonathan Demmen ja Jim Jarmuchin kanssa. Viimeksi mainitun viisiepisodisen taksimatkakuvauksen *Night on Earth* (1991) Helsinkiin sijoittuvasta episodista kirjoittaessaan Kääpä sekoittaa taksissa olevien henkilöiden nimet ja menettää yhden kirjalle tulkinnallisesti kiinnostavan seikan: Helsingissä kyytiläisenä ei ole Mika, vaan Mika (Matti Pellonpää) ajaa taksia. Takapenkillä istuu sammuneena työttömäksi jäänyt, perheensä kanssa hankaliin ristiriitoihin ajautunut Aki (Tomi Salmela). Sen jälkeen, kun Mika on kertonut surullisen tarinansa, Akin ongelmat alkavat tuntua pieniltä ja kuskin vieressä istuva Akin kaveri (Kari Väänänen) toteaa: ”Sä oot hyvä jätkä, Mika. Aki, sä oot täys paska.” Vaikka kyseessä on humoristinen tokaisu, Kääpä voisi hyvinkin tulkita sitä oman kirjansa hengen mukaiseksi.

Omituisinta kirjassa ovat kahdesta syystä kirjallisuusviitteet. Ehkä Kääpä on lukenut käsikirjoitusta, kun hän viittaa Andrew Nestingenin Aki Kaurismäen elokuvia käsittelevään teokseen (Wallflower Press 2010), mutta teosta ei ole vielä kukaan julkaistu, eikä

sitä löydy kustantajan verkkosivuilta. Tämän lisäksi lähdeluettelo olisi kannattanut lukea suomenkielisin silmin, sillä suomenkielisten kirjojen ja artikkelien nimien harmittava kirjoitusasu anglistisuus (esim. artikkeli ”Kulttuurinen Murros ja Eläminen Epävarmuudessa”) olisi voitu estää.

Kirjan ansiot kuitenkin ylittävät moninkertaisesti edellä mainitut pienet, lähinnä huolellisuuteen kohdistuvat moitteet. Kirja avaa Mika Kaurismäen elokuvat näkökulmasta, josta niitä ei ole tavattu katsoa. Kaurismäen tuotannon läpäisijäksi hahmottuu sujuva liikkuvuus valtavirran ja marginaalin välissä, minkä tarkastelussa postnationaali näkökulma ja transvergenssin käsite osoittautuvat toimiviksi road-elokuvallista irrallisuutta ja välitilallisuutta määriteltäessä. Sen lisäksi kirjassa viitataan useisiin teoreettisiin kehyksiin, mutta ei itsetarkoituksellisesti vaan aina analyysien hyväksi. Ne, jotka ovat kritisoineet Kaurismäen elokuvia valtavirran sääntöjä noudattaviksi kompromisseiksi, saavat avaimet, joilla elokuvat osoittautuvat monipuolisemmiksi. Käävän tiiviin, mutta kattavan teoksen elokuvien lähiluvusta nouseva oivaltava argumentointi kertoo yksittäisistä elokuvista, mutta eritoten elokuvien ymmärtämistä kehystävästä laajemmasta yhteiskunnan muutoksesta ja sen kritiikistä.

Tommi Römpötti