

NELJÄ PERSPEKTIIVIÄ AKI KAURISMÄEN URAAN JA ELOKUVIIN

Andrew Nestingen (2013) The Cinema of Aki Kaurismäki. Contrarian Stories. London & New York: Wallflower Press. 174 s.

Aki Kaurismäki on mysteeri, ensiluokkainen elokuvantekijä, jonka uraa ja teoksia leimaavat sekä paradoksit että ristiriidat. Silti hänen elokuvansa ovat poikkeuksellisen tunnistettavia. Johtava Kaurismäki-tutkija Andrew Nestingen on työstänyt teoksen *The Cinema of Aki Kaurismäki: Contrarian Stories*, joka pureutuu niin ohjaajan taiteilijakuvaan ja hänen teostensa estetiikkaan kuin näiden moninaisuuteenkin. Kirja luo hedelmällistä synteisiä aikaisemmasta Kaurismäki-tutkimuksesta ja tekee koko joukon uusia avauksia; tarjolla on paljon uutta hyödyllistä tietoa. *The Cinema of Aki Kaurismäki* edustaa tekijätutkimuksen uusia suuntauksia, jotka juontavat niin tähtitutkimuksen teorioista ja metodeista kuin jälkistrukturalismistaakin. Näistä ammentaessaan Nestingen ei niinkään rakenna yhtenäistä käsitystä tutkimuskohteestaan, kuin kokoaa ja analysoi eri keskustelulinjoja, joista käsityksemme Kaurismäestä ja hänen elokuvistaan rakentuu. *The Cinema of Aki Kaurismäki* jäsentyy selkeästi neljän taiteilijadiskurssin (*auteur*, boheemi, nostalgikko ja suomalainen) sekä näiden monisyisen tarkastelun varaan.

Auteur-diskurssin käsittelyssään Nestingen pureutuu Kaurismäen elokuvien estetiikkaan ja keskittyy niin elokuvaviittauksiin, genrekonventioihin kuin tyyliinkin. Nestingenistä teoksia luonnehtivat ristiriidat näkyvät parhaiten arkirealismiin ja tyylliteltyyn välisessä kontrastissa. Monet Kaurismäen elokuvista ovatkin liki paikallisia ja sijoittuvat johonkin tarkkaan hetkeen, mutta eri genreistä ja tyyllisuunnista omaksutut elokuvalliset keinot luovat ajattomuuden ja minkä-tahansa-paikan tuntua. Jos kyseessä



the cinema of AKI KAURISMÄKI
contrarian stories

andrew nestingen

onkin postmodernin estetiikan piirre, teosten realismi ja moraalinen lataus vetävät aivan toiseen suuntaan. Nestingen arvioi, että Kaurismäen elokuvia kannattaa tarkastella modernismin kehyksissä. Hän osoittaa arkiston käsitteen avulla, kuinka Kaurismäki yhdistelee valikoivasti menneisyyden elementtejä ja asettaa ne moraaliseen oppositioon nykyajan kanssa. Teema kytkeytyy kiehtovalla tavalla henkilöahmoin, joiden vakaumukset törmäävät kerta toisensa jälkeen nykyinstituutioiden lailliseen moraalittomuuteen. Kirjassa tulevat käsitellyiksi myös teosten musiikkinumerot, kirjallisuuskrytyköt, matkustamisen teema ja monet muut konventiot. Vaikka tarkas-

telu on oivaltavaa, vallitsevat käsitykset Kaurismäen elokuvatuotannon tyyllisestä yhtenäisyydestä eivät vain jää kyseenalais-
tamatta, vaan saavat vahvistusta. *Calamari Union* (1985), *Tulitikkutehtaan tyttö* (1990) ja *Juha* (1999), valitakseni joukon elokuvia kutakuinkin sattumalta, ovat tyyllisesti varsin erilaisia. Näistä ensimmäinen on pitkälti improvisaatiota, toinen Robert Bresson-pastissi ja kolmas mykkäelokuva. Nestingen tietää tämän, mutta korostaa yhtäläisyyksiä erojen kustannuksella.

Kaurismäki esiintyy toistuvasti boheemina, ja boheemin piirteitä on läsnä hänen elokuvissaankin. Nestingen esittää, ettei ohjaaja ole sentimentaalinen, vaan nimenomaisesti ironinen boheemi. Ajatus nivoutuu hyvin elokuvien poliittisekonomisessa ulottuvuudessa tapahtuneisiin muutoksiin. Ironisen boheemin identiteetti on epävakaa, toisin kuin sentimentaalisen boheemin, joka elää keskiluokan ja sen arvojen ulkopuolella. Nestingen korostaa, ettei Kaurismäki suinkaan toimi käsittelemiensä diskurssien sivussa, vaan on niiden sisällä toimiva resistori, joka tutkii ja haastaa muuttuvia olosuhteita, rajoja ja ristiriitoja. Hänen uransa ja ensimmäiset elokuvansa rakentuivat kansallisvaltion poliittisen kritiikin varaan, mutta 1990-luvun puolivälissä kritiikki alkoi kohdistua amoraaliseen talouteen. Nestingen osoittaa, että Suomen valtion roolin muuttuessa myös Kaurismäen elokuvat muuttuvat. Hänen ironinen boheemiutensa ei siis ole sentimentaalista kaiputa diskurssien ulkopuolelle, vaan liikettä eri perspektiivien välillä ja jatkuvaa valtataisteluihin osallistumista. Tämä näkyy siinäkin, että Kaurismäki on niin elokuvantekijänä kuin yrittäjänäkin kiinni niissä samoissa talouden diskursseissa, joita hän toistuvasti kritisoi. Nestingenin ironisuutta korostava analyysi on terävänäköistä ja tarjoaa paremman perustan jatkokehittelyille kuin käsitys sentimentaalista taiteilijasta jossain keskiluokkaisten käytäntöjen ja arvojen ulkopuolella.

Nostalgian käsite nousee toistuvasti esille Kaurismäestä käydyissä keskusteluissa. Tavanomaisesti nostalgian kohteeksi esitetään suomalainen menneisyys, jonka voimin elokuvien väitetään toimivan nykyaikaa

vastaan. Argumentteja vaivaa kaipuun kohteen epämääräisyys, esittää Nestingen. Jos kaihon kohde määriteltäisiin tarkasti, se menettäisi vetovoimansa, sillä menneisyys ei osoittautuisi eheäksi ja ristiriidattomaksi. William Beard (2011, 41) on todennut samansuuntaisesti mainiossa *Gran Torino* (Eastwood, Yhdysvallat, 2008) -tulkinna-
saan, että mitään vanhoja hyviä aikoja ei ole ollut olemassakaan, vaan monet asiat ovat olleet kurjia alusta alkaen. Sen enempää menneisyyttä kuin nykyisyyttäkin ei tule ottaa itsestäänselvyytenä, kuten elokuvakeskusteluissa usein tehdään. Vielä varauksellisemmin on suhtauduttava niihin menneisyyden ja nykyisyyden nyrjähtäneisiin samanaikaisuuksiin, joista Kaurismäen näyttämöllepano tunnetaan. Tunnistamme esimerkiksi Helsingin uudet rakennukset, mutta huomaamme niin autojen kuin mainoskylttienkin olevan vanhanmallisia. Nestingen soveltaa nostalgian analyysissään Thomas Elsaesserin (2010, 8–9) ajatusta kaksinkertaisesta hallussapidosta (*double occupancy*) ja päättyy esittämään, että teosten ajalliset epäyhtenäisyydet tekevät nostalgiaa tunteisiin vetoavan yhdistelmän kilpailevia väitteitä ja kysymyksiä, jotka kytkeytyvät niin subjektipositioihin kuin nykyinstituutioihin. Näin nostalgia haastaa ajatukset yhtenäisyydestä ja singulaarisuudesta ja johdattelee tavanomaisten identiteettikategorioiden ulkopuolelle. Nostalgiaa ei siis tule idealisoida, vaan huomio pitää kohdistaa ilmiön moninaisuuteen, Kaurismäen elokuvat kun sisältävät niin konservatiivisia kuin utopistisiaakin elementtejä. Vaikka Nestingen nostaa esille ajatuksen Kaurismäen elokuvista menneen elokuvakulttuurin nostalgiana, hän ei vie sitä kovin pitkälle. Ehkä pitäisi, sillä voi hyvin olla, että elokuvien kytkökset kanonisoiutuihin teoksiin ja tunnetuihin tyyliuuntiin auttaisivat selittämään Kaurismäen kansainvälistä suosiota taide-elokuvayleisöjen keskuudessa.

Kaurismäestä ja hänen elokuvistaan on toistuvasti keskusteltu suomalaisina, niin ohjaajan kotimaassa kuin ulkomaillakin. Hiljaiset, vähäeleiset henkilöahmot on mielletty kansallisuutemme ilmentymiksi, vaikka konventio näyttäisi juontavan niin Carl

Theodor Dreyerin kuin Robert Bressoninkin elokuvista. Suomalaisuuskeskusteluissa ei useinkaan huomata, että Kaurismäen elokuvilla on ollut vaikeuksia löytää katsojia juuri Suomen rajojen sisällä. Kotimarkkinat ovat Kaurismäen elokuvien levityksen kannalta vähäisessä merkityksessä (Kääpä 2010, 37), ohjaajan tärkeimmät yleisöt kun löytyvät ulkomailta. Elokuvien markkinarako on toki pieni muuallakin, mutta yhdessä elokuvafestivaalilevityksen kanssa eri maissa näytetyt teokset ovat saavuttaneet miljoonayleisöjä. Nestingenistä Kaurismäen ja hänen elokuviensa moninaisuus tulee kunnolla ymmärretyksi vasta kun hylkäämme kansallisen yhtenäistävän kategorian ja näemme taiteilijan osallistuvan niin kansallisesta kuin monikansallisestakin käytäviin debatteihin. Kaurismäki onkin avoimesti kansallinen ja kansainvälinen, minkä vuoksi hänen ironiset elokuvansa puhuttelevat katsojia eri maista. Nestingen arvelee, että teosten tarkastelu voi hyvinkin auttaa uudistamaan niitä teoreettisia ja analyttisiä käytäntöjä, joita kansallisen elokuvan tutkimuksessa tällä globalisaation aikakaudella yhä sovelletaan. Hän voi hyvinkin olla oikeassa, sillä Kaurismäen kansainvälinen menestys juontaa harkituista tuotanto- ja levitysstrategioista, joiden avulla hän on voittanut monet pienen kansakunnan elokuvan kohtaamista haasteista. Erityisen tärkeitä ovat olleet tunnistettava elokuvatyyli ja kansainvälinen festivaalilevitys, Nestingen toteaa.

The Cinema of Aki Kaurismäki on rikas ja moninainen kokonaisuus. Lukijana olisin kaivannut loppuun jonkinlaista yhteenvetoa, joka auttaisi hahmottamaan laajoja keskustelulinjoja, mutta sellaista ei ole tarjolla. Sen sijaan teoksen päättää Kaurismäen haastattelu, joka sisältää kiehtovia huomioita. Koska kirja oli pitkään valmiina ennen sen julkaisemista vuonna 2013, ilmeisesti kustantajan kohtaamista ongelmista johtuen, Kaurismäen uusimman elokuvan, *Le Havren* (2011), käsittely jää vähäiseksi. Tämä on harmillista, sillä teos vaikuttaa uudenlaiselta avaukselta tekijän uralla siinä mielessä, että keskiössä on apua tarjoava yksilö, eikä apua tarvitseva, kuten niin monessa aikaisemmassa elokuvassa. Kirjan vahvuudet kuitenkin ylittävät

moninkertaisesti sen vähäiset heikkoudet. Lyhyesti, *The Cinema of Aki Kaurismäki* on Kaurismäki-tutkimuksen uusi kulmakivi.

Jaakko Seppälä

Kirjallisuus

Beard, William (2011) *Gran Torino*: Clint Eastwood as Fallen Saviour, *CineAction* 85, 34–42.

Elsaesser, Thomas (2010) Pohjalla: Aki Kaurismäki ja abjekti subjekti, *Lähikuva* 2/2010, 7–27.

Kääpä, Pietari (2010) *The National and Beyond: The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Oxford et al.: Peter Lang.