



Sanna Peden

SODAN JÄLKEEN

Eurooppalaistumisen tilat ja jälkitunteellisuus elokuvassa *Kauas pilveet karkaavat*

Artikkeli tutkii Aki Kaurismäen Kauas pilvet karkaavat -elokuvaa (1996) 1990-luvun eurooppalaistumiskeskustelun kontekstissa. Tilallisuuden kautta tarkasteltuna elokuva näyttäytyy Euroopan integraatioprosessin kritiikkinä. Elokuvan eurokriittisyys on monitasoista ja kattaa huolen niin kansallisis-identiteetistä kuin Balkanin joukkotuhostakin.

Elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat* (Suomi 1996) vanha ravintoloitsija ei ole järin optimistinen entisen hovimestari Ilona Koposen työllistymishaaveista: ravintola-alalla on korkea työttömyys, eikä Ilonan entinen työpaikka, uudistuksen kelkasta jäänyt ravintola Dubrovník, ole enää mikään suositus. Ilonan mies Lauri on myös samanlaisessa umpikujassa. Entinen raitiovaununuskuri ei pääsekään ajamaan turistimatkoja Pietariin, kuten aiemmin on sovittu, eikä miehen itsetunto kestä KELAn tukien hakemista. Lopulta Ilona perustaa Dubrovníkin entisen omistajan avustuksella Ravintola Työn, jonka kautta niin Ilona, Lauri kuin Dubrovníkin koko entinen henkilökuntakin saavat uuden mahdollisuuden mielekkääseen työhön.

Elokuvan ilmestymisen aikoihin ohjaaja Aki Kaurismäki korosti kansallista tehtäväänsä elokuvantekijänä, ja jo ennen elokuvan kuvauksia Kaurismäki koki työttömyyden kuvauksen jäävän hänelle, koska yhteiskunnallisesti osallistuvan elokuvan suurmiehet Risto Jarva ja Mikko Niskanen olivat kuolleet ("Tulossa komedia työttömyydestä. Aki Kaurismäki filmaa sittenkin" 1994, n.p.). *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvaa onkin lähestytty miltei yksinomaan työttömyy-



Ilona ja Lauri perustavat *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan lopussa Ravintola Työn. Kuva: Marja-Leena Hukkanen: *Kauas pilvet karkaavat* © KAVI / Sputnik Oy.

den ja Kaurismäen viitoittaman yhteiskunnallisen sanoman kautta. Esimerkiksi analysoidessaan Kaurismäen elokuvien Helsinkiä Henry Bacon (2007, 34–35.) huomioi kyseisen elokuvan tilojen heijastavan Ilonan ja Laurin muuttuvaa yhteiskunnallista asemaa: Dubrovnik on kaupungin keskustassa, ja Lauri on raitiovaunun kuljettajana näkyvä osa kantakaupungin maisemaa. Työttömäksi joutuessaan pariskunta kuitenkin ikään kuin katoaa tunnistettavasta kaupungista ja yhteiskunnasta kokonaan. Perustaessaan Ravintola Työn Ilona ja Lauri sekä heidän samanlaisen tilallis-yhteiskunnallisen kohtalon kokeneet ystävänsä saavat taas oman otteen kaupungista. Artikkelissaan ”Työmies ei onnea tarvitse” Kaisa Toivonen (2007) lähestyy työttömyyden vaikutusta Laurin luokka- ja sukupuoli-identiteettiin ruumiillisuuden kautta. Tarja Laine (2007, 78–79) puolestaan tulkitsee pariskunnan työttömyyttä häpeän diskurssien kautta. Laineen mukaan työkyky ja ahkeruus ovat tärkeä osa suomalaisuuden ideaalikuvausta, joten jäädessään työttömiksi Lauri ja Ilona kokevat syvää häpeän tunnetta joutuessaan samalla ikään kuin kansakunnan ulkopuolelle.

Ottaen huomioon elokuvan ilmestymisajankohdan ja ohjaajan tunnetun eurokriittisyyden väitän, että työttömyyden kuvaamisen lisäksi *Kauas pilvet karkaavat* tulisi ymmärtää myös osana 1990-luvun puolivälissä vallinnutta eurooppalaisuuskeskustelua. Se, miten varsinkin kylmän sodan jälkeinen eurooppalainen identiteetti ja eurooppalaisuus näkyvät elokuvissa, on kasvavan mielenkiinnon kohteena akateemisessa tutkimuksessa (ks. esim. Merivirta, Ahonen, Mulari, & Mähkä 2013; Passerini, Labanyi, & Diehl 2012; Rivi 2007; Galt 2006; Elsaesser 2005). Artikkelini pyrkiikin tulkitsemaan tätä Kaurismäen niin kutsutun Suomi-trilogian ensimmäistä osaa varsinkin Luisa Rivin ja Rosalind Galtin viitoittamalla lähestymistavalla (ks. myös Peden 2013). Galt ja Rivi lähestyivät kylmän sodan jälkeistä eurooppalaista elokuvaa eri

näkökulmista. Rivi pyrkii ymmärtämään eurooppalaisen elokuvateolisuuden roolia ylikansallisen eurooppalaisen identiteetin luomisessa, kun taas Galt priorisoi elokuvan analyysiä tutkiessaan, miten elokuva heijastaa Euroopan integraation kaltaisia geopolitiittisia muutoksia. Heitä yhdistää kuitenkin pyrkimys tulkita elokuvien Eurooppaa heterogeenisenä, tilallisten ja ajallisten tulkintojen prosessina. Rivi (2007, 3) peräänkuuluttaa suoraviivaisen jälkikansallisen näkökulman sijaan lähestymistapaa, joka ottaa huomioon niin kansallisvaltioiden jatkuvuuden kuin pienempien yhteisöiden päällekkäisyydenkin. Galt (2006, 4–5) puolestaan kokee tilan analyysin olevan avainasemassa eurooppalaisen elokuvan ”kartoittamisessa”, eli sen tulkitsemisessa, miten eurooppalaisen identiteetin haasteet ja kiistakohdat välittyvät elokuvassa.

Alla käsitellenkin, miten *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan tilat ilmentävät kansallisen ja ylikansallisen, tässä tapauksessa siis Suomen ja Euroopan Unionin, suhteita. Tarkoitukseni ei ole väittää, että nämä metaforiset yhteydet olisivat välttämättä elokuvan tekijöiden tietoisia kannanottoja, vaan että – etenkin Galtin hengessä – ymmärtääksemme kylmän sodan jälkeisten eurooppalaisten identiteettien muokkautumista aikakauden elokuvissa meidän on nähtävä elokuvan voivan sekä vaikuttaa ympäröivään mediakenttään ja vallitsevaan identiteettikuvastoon että ottaa niistä vaikutteita. Artikkelin viitekehityksenä toimivat etenkin Christopher Browningin, Sami Moision ja Iina Hellstenin tutkimukset suomalaisesta eurooppadiskurssista sekä artikkelin loppuosassa Stjepan Meštrovićin luoma käsite jälkitunteellisuus (*post-emotionalism*). Analyysin kannalta keskeiseksi tilaksi nousee Dubrovnik, nostalginen ravintola, jossa suomalaiset kansalliset arvot kohtaavat eurooppalaistumisen uhan ja Balkanin hajoamissodat. Ravintolan symbolinen jälleennouseminen Ravintola Työnä elokuvan onnellisessa lopussa kätkee sisäänsä kritiikin yhden-tyvän Euroopan epäonnistumisesta.

Tilallisuus suomalaisessa eurooppalaisuusdiskurssissa

Suomi haki Euroopan Unionin (EU) jäsenyyttä vuonna 1992. Siihen aikaan maan talous oli kriisissä. Työttömyysaste oli 11.7%, ja luku nousi jo seuraavana vuonna 16.3%:iin (”Työmarkkinat” 2010). EU-jäsenyyttä pidettiinkin muun muassa mahdollisuutena parantaa maan taloudellista tilannetta (ks. esim Arter 1995, 377). Kylmän sodan päättymisen, Neuvostoliiton hajoaminen sekä siitä seurannut YYA-sopimuksen raukeneminen ja suomettumisen hiipuminen tarjosivat myös mahdollisuuden solmia entistä tiiviimpiä suhteita läntisiin maihin ja järjestöihin. Sami Moision (2006, 448–449; 2008, 79) on kuitenkin todennut, että huolimatta mahdollisen EU-jäsenyyden vaikutuksesta maan taloudelliseen tilanteeseen, suomalainen EU-keskustelu keskittyi jäsenyyden identiteettipolitiikkaan sekä Suomen siihen astiseen rooliin ”idän ja lännen välissä”.

Lokakuun 1994 kansanäänestykseen mennessä EU oli mielletty edustamaan länttä, ja EU-jäsenyyden koettiin voivan jälkikäteen todistaa Suomen olleen todellisuudessa ”läntinen” kylmän sodan

aikanakin (Browning 2002, 47–48). Tässä mielessä EU-jäsenyyden ajoitus oli myös tärkeä: osoittaakseen todellisen läntisyytensä Suomen tuli liittyä EU:hun hyvissä ajoin ennen entisiä neuvostotasavaltoja (Moisio 2008, 88). David Arter (1995, 372) huomauttaa, että näiden läntisten pyrkimysten sijaan Suomi olisi voinut korostaa kylmän sodan aikaista puolueettomuuttaan jättäytymällä EU:n ulkopuolelle. Arterin mukaan onkin ironista, että juuri kun maan viisikymmenvuotinen puolueettomuus olisi täten saanut uskottavuutta, Suomi luopuikin puolueettomuuden vakuuttamisesta läntisyyden korostamisen vuoksi.

Christopher Browning (2002, 47–54) on todennut läntisyyden korostamisen olleen pitkän aikaa tyypillinen piirre kylmän sodan jälkeisessä suomalaisuuspuheessa. Browningin mukaan Suomen läntisyyttä korostava historiatulkinta suhtautuu erityisen kriittisesti suomettumiseen sekä Urho Kekkosen kylmän sodan aikaiseen politiikkaan ja pitää EU:hun kiinnittymistä tärkeänä Suomen modernille identiteetille (ks. myös Hentilä 2001, 68). Browning on kiinnittänyt erityistä huomiota siihen, miten abstrakti kulttuurinen kategoria ”länsi” on koettu Suomen henkisenä kotina ja miten 1990-luvun eurooppalaisuusdiskursseissa Suomen tuleva, mahdollinen tai jo toteutunut EU-jäsenyys koettiin usein maan läntisenä ”kotiinpaluuna”.

”Kodin” lisäksi 1990-luvun alun eurooppalaisuusdiskursseissa esiintyi muitakin tilallisia metaforia: Suomi saattoi esimerkiksi pyrkiä ”sisälle” EU:hun tai jättäytyä/joutua sen ”ulkopuolelle” (Hellsten 1996, 186). Iina Hellsten (1996, 201) on tutkinut EU:hun liittyvää metaforiikkaa suomalaisessa joukkotiedotuksessa ja toteaa, että vaikka jotkut euroskeptikot kokivat EU-neuvottelujen edustaman läntisten suhteiden haun samanlaisena kansallisena alistuksen tilana kuin kylmän sodan aikaisen suomettumisen, EU-jäsenyys nähtiin usein niin väistämättömänä kuin luonnollisenakin tapahtumana. Tätä väistämättömyyttä todistaa se, että jäsenyysprosessia kuvattiin usein matkametaforien kautta: EU oli päätepysäkki, ja ennalta määrätty matka ”sisälle” tai ”kotiin” jäsenyi matkan eri vaiheisiin tai välietappeihin. Hellsten tulkitseekin näiden matka- ja tilametaforien osoittavan miten “[a]jallisuuden käsittely konkretisoituu, kun sitä käsitellään paikallisuutena” (Hellsten 1996, 190–192).

Eurooppalaisuuskeskustelu ja siihen liittyvä kansallisidentiteetin uudelleenarviointi olivat tärkeässä roolissa 1990-luvun mediassa. Ottaen huomioon tämän mediatoustan ja etenkin siinä ilmenevän tilallisuuden keskeisyyden, *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan tilat avautuvat monisyiseksi eurooppalaisuusdiskurssin osaksi ja ennen kaikkea sen kritiikiksi. Ennen vuoden 1994 kansanäänestystä Kaurismäki antoi julkaistavaksi tyylilleen tyypillisen poleemisen lausunnon Suomen EU-hakemuksesta: ”Suomi ei sitä varten 3000 vuotta tavoitellut itsenäisyyttä, että sen saatuaan antaisi myydä itsensä markkina-alueeksi jollekin helppoheikille – niin että vielä itse maksamme kauppahinnan” (”Miksi Pekka Rätty sanoo EU:lle ’kyllä’ ja Aki Kaurismäki ’ei’?” 1994, n.p.; ks. myös ”Pohjoismaisilta EU-vastustajilta yhteinen vetoamus” 1994; ”Yli 100 taiteen ja tieteen edustajaa sanoo ei EU:lle. Mukana nimiä Aki Kaurismäestä Remu Aaltoseen” 1994). Kaurismäen tunnetusta euroskeptisyydestä huolimatta *Kauas pilvet karkaavat*, joka kuvattiin Suomen jo virallisesti liittyttyä EU:hun, ei suoraan tuo esille Euroo-

pan yhdentymistä. Silti henkilöhahmojen pyrkimykset suojautua ulkopuoliselta uhalta ja pitäytyä tutuiksi ja turvallisiksi kokemissaan tiloissa vertautuvat kansallisyhteisöjen kokemaan epävarmuuteen Euroopan Unionin tuomien haasteiden edessä – esimerkiksi pohjoismaissa mahdolliseen EU-jäsenyyteen liitettiin huoli hyvinvointivaltion heikkenemisestä sekä yhteiskunnallisen turvattomuuden lisääntymisestä (ks. esim. Sunnus 2004, 198; Raunio 2007). Kansallisidentiteetin menettämisen mahdollisuutta on pohdittukin monessa maassa EU-jäsenhakemusten ja -äänestysten yhteydessä (ks. esim. Moisio 2006, 453; Karner 2013; Harmsen & Spiering 2004).

Kauas pilvet karkaavat ja sen eurooppalaistumiskritiikki nivoutuvat myös tiiviisti Matti Pellonpään ennenaikaisen kuoleman suremiseen. Pellonpään oli alunperin tarkoitus näyttellä elokuvan pääosaa. Pellonpää kuitenkin kuoli sairaskohtaukseen heinäkuussa 1995 hieman ennen kuvausten alkua, joten elokuvan käsikirjoitusta muutettiin niin, että päähenkilöksi nousi Kati Outisen näyttelemä Ilona. Pellonpää muistetaan silti pitkin elokuvaa: näkyvimmin niin, että hänen lapsuuskuvansa Ilonan ja Laurin kirjahyllyllä kielii pariskunnan menetetystä lapsesta. Ilonan kokema suru lapsensa kuoleman johdosta viittaa siis myös elokuvan ulkopuoliseen suruun, ystävän ja kollegan menetykseen.

Pellonpään kuoleman jälkeen hänen ystävänsä järjestivät hänelle muistokonsertin saman vuoden elokuussa. Esiintyjien joukossa oli 1980-luvun tunnetuimpia suomalaisia rock-yhtyeitä kuten Juice Leskinen Grand Slam, Popeda ja Eppu Normaali. The Leningrad Cowboys esiintyi konsertissa kuten myös Pellonpään Teatterikouluaikeiden yhtye Johan Lewis & Korjaa Boys. Konsertin tuotto lahjoitettiin Suomen Punaisen ristin Bosnian avulle. (Mattila 1995b.) Konsertti taltiointiin myös filmille ja näytettiin kaksi kuukautta myöhemmin yhtä aikaa televisiossa ja elokuvateatterissa Helsingissä. Tapahtuman yhteydessä kerättiin taas lahjoituksia Bosnian aputyöhön (Mattila 1995a). Konsertin televisio- ja teatterinäytökset tapahtuivat samalla viikolla kuin *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan kuvaukset lopulta aloitettiin: elokuvan monisyinen surunkuvaus on siis perustavanlaatuisessa yhteydessä ei vain suomalaiskansalliseen EU-puheeseen vaan myös Balkanin sodan tuhojen tiedostamiseen sekä haluun tukea sodan uhreja.

Alla tulkitseen näitä elokuvan yhteyksiä kuvausajankohtansa media-maisemaan kerroksittain. Puran ensin elokuvan kiinnittymistä aikakauden eurooppadiskurssiin Galtin, Hellstenin ja Browningin viitoittamien tilametaforien kautta. Toiseksi keskityn ravintola Dubrovnikin luomaan yhteyteen Balkanin hajoamissotiin: tämä analyysi toimii ikäänkuin vastalauseena elokuvan selkeän suomalaiskansalliselle tulkinnalle, ja avaa elokuvan eurooppakritiikin monikerroksisuutta.

Identiteetti, tila ja Eurooppa elokuvassa *Kauas pilvet karkaavat*

Kauas pilvet karkaavat -elokuvan henkilöt näytetään ensin turvallisissa, hyvin tuntemissaan ja hallitsemisissaan tiloissa. Sitten heiltä evätään pääsy näihin tiloihin joko epäonnen tai korruption kautta. Heidän täytyy kohdata ulkomaailman haasteet ja jopa suoranaiset uhat

löytääkseen taas itselleen sopivat paikat yhteiskunnassa. Hyvänä esimerkkinä tästä prosessista toimii Ilonan ja Laurin suhde jälkimäisen ajamaan raitiovaunuun. Elokuvan alussa Ilona lähtee töistä ja odottaa kyytiä kotiin Laurin raitiovaununlinjan varrella. Ilona nousee ainoana matkustajana vaunuun ja seisoo matkan ajan tyytyväisessä hiljaisuudessa Laurin takana. Vaunun intiimi suljettu tila, sen tasainen tahti ja ennaltamäärätty reitti vertautuvat Ilonan ja Laurin rauhallisen yhteiselon rutiineihin. Tämä illan viimeinen kyyti on ikäänkuin pariskunnan kodin jatke. Raitiovaunun lintukoto on ensimmäinen sarjassa pariskunnan tilallisia menetyksiä. Pian Laurin irtisanomisen jälkeen Ilona saa tietää joutuvansa itsekin työttömäksi. Laurin täytyy myydä autonsa ja lopulta pariskunta jopa hädetään asunnostaan. Ilonan työnhaun toivottomuutta korostaa hänen ohitseen ajava raitiovaunu: hänen Laurin kanssa luomansa iltarutiini on mennyt, eikä entisen elämän vakioihin voi enää luottaa.

Heti menetettyään yllättäen työpaikkansa kortinvedossa – taikuri Solmu Mäkelän esittämä työnantaja ei suostu ottamaan irtisanomisista omaa vastuuta – Lauri on vielä varma kyvystään löytää uusi työpaikka suhteidensa avulla. Suhteiden kautta löytyvä työ Pietarin turistimatkojen kuskina ei tosin pääse alkua pidemmälle, sillä rutiininomaiseksi tarkoitettussa lääkärintarkastuksessa Laurilta viedään ammattiautoilijan kortti. Laurin usko suhteisiin, idänturismiin sekä entisaikojen tukkijätkien eetokseen – ”vielä niitä honkia humisee” – ei sovi nopeasti muuttuvaan nykyaikaan. Laurille raitiovaunu sekä hänen ajo- ja työkykynsä ovat tärkeä osa identiteettiä. Kaisa Toivonen (2007) kirjoittaa laajemmin Kaurismäen elokuvien ”työväenluokkaisten” mieshahmojen olevan ”yhteiskunnallisiin instituutioihin integroituneita; he käyvät palkkatyössä ja omaksuvat paikkansa ja tehtävänsä vastustelematta. Heidän miehisyyden arvonsa, itsetuntonsa ja ylpeytensä kiinnittyvät hyvin olennaisella tavalla palkkatyöhön.”

Toivosen analyysi Laurin ruumiillisesta suhteesta työhönsä ja varsinkin työttömyyteensä on vakuuttava. Työpaikan menetys on Laurille kova isku, joka ikään kuin konkretisoituu hänen kaatuilussaan sekä myöhemmässä pahoinpitelyssään. Tappeluun suostuminen onkin siihenastisen huonon onnensa passiivisesti hyväksyneeltä Laurilta jossain määrin positiivinen ele. Sen voi Toivosen mukaan ”tulkita myös yksilön taisteluna systeemin ylivaltaa vastaan”. Olisi liian suoraviivaista ja ehkä karkeaakin vetää yhteyksiä tästä yksilön ja systeemin epätasaisesta kamppailusta pienen Suomen ja monikansallisen EU:n tai globaalin kapitalismin välisiin suhteisiin. Laurin omaehtoinen katoaminen kaupungin laitamilta taistelusta toipumaan ja tulevaisuuttaan pohtimaan sen sijaan avautuu vertauskuvallisena identiteetin uudelleenmäärittelynä.

Elokuvan selvin representaatio Euroopan Unioniin astuvan Suomen identiteettikriisistä löytyy ravintola Dubrovnikin tuhosta ja noususta. Elokuvan alussa Dubrovnik edustaa nostalgisoitua ihanne-Suomea: ravintola on vanhanaikaisten käytössääntöjen ja rauhallisuuden linnake, jonka hyvätapaiset ja tangoontaipuvaliset ikääntyneet kanta-asiakkaat ”eivät jaksa enää juoda niin paljon kuin ennen”. Elokuvan alussa, kun ravintolan arvokas mutta sympaattinen tunnelma on tehty selväksi, arka keittiöapulainen hakee salista hovimestari-Ilonan ja ilmoittaa

kokin saaneen taas ”kohtauksen”. Koomisen melodramaattinen asetelma odottaa keittiössä: kokki juo kiivaana alkoholia, pitäen pulloa hullunkurisessa kulmassa päänsä yllä. Kun Ilona ja ovimies Melartin saapuvat keittiöön, kokki uhkaa heitä leikkuuveitsellä. Muiden ollessa kykenemättömiä rauhoittamaan tai kontrolloimaan kokkia, Ilona hoitaa tilanteen ja ottaa nöyrytyneeltä kokilta niin pullon kuin veitsenkin. Henkilökunta palaa töihinsä, kokki mukaan lukien. Ilona palauttaa kokille veitsen, mutta ei pulloa. Tässä kaurismäkeläisessä pienois-Suomessa veitsi ei itsessään, ilman alkoholia, edusta väkivallan mahdollisuutta.



Ravintola Dubrovnikin keittiön tapahtumat kertovat pinnanalaisista jännitteistä. Kuva: Marja-Leena Hukkanen: *Kauas pilvet karkaavat* © KAVI / Sputnik Oy.

Andrew Nestingen tulkitsee keittiökohtauksen ”itsetietoiseksi burleskiksi”, joka ”leikittelee tavanomaisilla suomalaisen juopottelun ja väkivallan kuvauksilla” ja paljastaa elokuvan ”ironisen suhteen kansalliskulttuuriin” (Nesting 2001, 136–137). Elokuvasa on muitakin kohtauksia, joissa alkoholinkulutusta kommentoidaan ironisella viritteellä – usein henkilöhahmojen itsensä toimesta. Rouva Sjöholm kertoo juoneensa nuorena kilpaa miesten kanssa ja pärjänneensä vielä hyvin – miehet kun vain turhaa kehuskelevat kyvyillään. Kohdatuaan vahingossa Ilonan nimettömässä baarissa kokki Lajunen taas ilmoittaa lähtevänsä ”niin kauas kuin kossua riittää”. Alkoholi ja sen vaikutukset ovatkin näkyvässä osassa pitkin elokuvaa. Juomisella on toisaalta myös sivistynyt, sosiaalinen puolensa: Lauri kertoo Ilonalle työnsä menetyksestä lasillisen äärellä, Dubrovnikin henkilökunta juo jäähyväismaljan yhdessä, Ilona ja rouva Sjöholm keskustelevat liikesunnitelmistaan juoden eksoottisia cocktaileja, ja yksi Ravintola Työn ensimmäisistä asiakkaista tilaa ensi töikseen pullon Koskenkorvaa. Alkoholin väärinkäyttö ei rajoitu kuitenkaan kokki Lajusen ”kohtaukseen”, vaan värittää myös useimpien henkilöhahmojen työttömyyskokeusta: Lajusen alkoholismi pahenee Dubrovnikin suljettua, Lauri

sammuu eteiseen epäonnisen työnhaun jälkeen, ja Ilona ja Melartin juopuvat yhdessä, kun kummallakaan ei ole "aikaista herätystä". Vaikka myyttinen suomalainen alkoholinkäyttö saakin elokuvassa ironisen käsittelyn, osoittautuu myytti myös kovin vaikeasti vastustettavaksi henkilöhahmojen elämässä. Jos siis Dubrovnikin ruokasali tyytyväisine, kohteliaine asiakkaineen edustaa nostalgisoitua ihanne-Suomea, keittiön tapahtumat kielivät pinnanalaisista jännitteistä.

Pian selviääkin, että rouva Sjöholmin täytyy myydä Dubrovnik voidakseen maksaa velkansa. Ei ole epäilystäkään, etteivätkö hänelle lainan myöntänyt pankki ja ostotarjouksen tehnyt "Ketju" ole liittoutuneet saadakseen pienyrittäjän konkurssiin. Todellisuudessa Dubrovnik ei lakkaa olemasta ravintola: se luodaan uudelleen yhdeksi Ketjun monista ruokapaikoista. Ei ole vaikea nähdä yhtäläisyyksiä Ketjulle myydyin Dubrovnikin ja EU:hun liittyneen Suomen välillä. Molemmissa tapauksissa huolena on pienemmän osapuolen oman identiteetin menetys. Kuten "itsetietoisien burleski" -viritteisen Suomen representaation kuuluukin, Dubrovnik suljetaan surumielisten tangojen tahtiin.

Dubrovnikin melankolinen loppu on yhteydessä Pietari Käävän (2010, 222–223) tulkitsemaan EU-kritiikkiin mm. *Pidä huivoista kiinni, Tatjana* (Suomi, 1994) -elokuvassa. Kääpä näkee elokuvan arvottavan – osin ironisesti – YYA-Suomen EU-Suomea korkeammalle luoden jopa dystooppisen kuvan Euroopan Unionista. Käävän mukaan elokuvan kritiikkiä terävöittää tietoisuus siitä, että integraatiota ei voi paeta eikä ehkä alunperinkin kuvitteelliseen kansalliseen idylliin ole paluuta. Sama tietoisuus värittää *Kauas pilvet karkaavat* -elokuva. Vaikka Ilona ja hänen entiset työtoverinsa perustavat uuden ravintolan elokuvan lopussa, ikääntyneen kanta-asiakaskunnan suosima tanssipaikka Dubrovnik on iäksi menetetty. Dubrovnikin henkilökunnalla ei ole toivoa löytää työtä Ketjun palveluksessa, ja niin he hakevat sitä muualta. Kohdatessaan sattumalta Ilonan Melartin muistelee Dubrovnikia lämmöllä ja pahoittelee ravintoloiden tason laskua: "alaikäiset hilluvat lipat vinossa, housut pelkkää reikää, oksentelevat toistensa päälle, jos osuvat". Groteski huumori ja nostalginen kaipuu kielivät maailman muutoksesta karumpaan suuntaan.

Ilona hakee neuvoa vanhemmalta ravintoloitsijalta. Tämä muistuttaa Ilonaa ravintola-alan korkeasta työttömyysasteesta ja siitä, että vaikka Dubrovnik olikin sodan jälkeen kaupungin paras ravintola, nykypäivänä siellä kerätty työkokemus ei juuri vaikuta. Vähättelemällä Dubrovnikia ravintoloitsija tulee myös arvostelleeksi Ilonaa – entinen hovimestari ja tämän palvelema ravintola kun jakavat monia piirteitä. Kun Ilona, joka elokuvan mittaan nähdään usein tummanpunaiseen villakangastakkiin verhoutuneena, lähtee viimeisen kerran Dubrovnikista, repivät remontoijat samaan aikaan ravintolan tummanpunaisia verhoja irti. Ilona ja Dubrovnik ovat myös saman ikäisiä, ja kun jälkimmäinen on lakannut olemasta, epäilee ravintoloitsija 38-vuotiaan Ilonan voivan jo ikänsä puolesta kokea saman kohtalon "minä hetkenä hyvänsä". Ravintoloitsijan viesti on selvä: Ilona on liiaksi assosioitunut kylmän sodan aikaiseen tilaan voidakseen tulla vakavasti otetuksi uuden eurooppalaisen aikakauden alussa. Ilonan pinttyneen työidentiteetin tuomissa haasteissa – kuten myös Laurin epäonnisessa

pyrkimyksessä Pietarin turistimatkojen kuskiksi – on viitteitä Suomen muuttuneista arvoista. ”Sotien jälkeiset” identiteettirakenteet eivät enää kannata aikana, jolloin totuttua tilaa idän ja lännen välillä ei ole.

Jälkitunteellisuus, Dubrovnik ja Euroopan erhe

Andrew Nestingen on huomionnut Kaurismäen elokuville leimallisen nostalgisesti virittyneen musiikin, esineistön ja kuvaston olevan usein jännitteessä nykyaikaan viittavan symbolisen materiaalin kanssa. Nestingenin mukaan tästä jännitteestä nouseva koodien kontrasti edesauttaa kyseenalaistamaan nykyaikaisen yhteiskuntajärjestyksen eettiset ja moraaliset perustat (2013, 25). Ravintola Dubrovnik on tästä dynamiikasta oiva esimerkki: toisaalta ravintola on pitkin elokuvaa assosioitunut nostalgiseen, vahanaikaiseen suomalaisuuteen, toisaalta jo ravintolan nimi toimii piikikkäänä viitteenä Balkanille. Nimenomaan Eurooppa-keskustelun kontekstissa Dubrovnikin merkitys laajenee kattamaan Suomen EU-jäsenyyden lisäksi toisenkin merkittävän tapahtumasarjan. Ravintolan nimi luo miellelyhtymän Jugoslavian hajoamiseen ja alueen sotiin, jotka jatkuivat vielä *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvaa kuvattaessa. Tässä yhteydessä kritiikki ei kohdistu niinkään uhattuun suomalaiseen identiteettiin. Laajemmassa näkökulmassa Dubrovnik viittaa EU:n laajenemisen ja Euroopan ”yhdistymisen” juhlimisen tekopyhyteen sodan ja joukkotuhon aikana.



Ravintola Dubrovnik viestii *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvassa jälkitunteellista asennetta.
Kuva: Marja-Leena Hukkanen: *Kauas pilvet karkaavat* © KAVI / Sputnik Oy.

Todellisuudessa Dubrovnik on keskiaikainen linnakekaupunki Adrianmeren rannalla nykyisessä Kroatiaassa. Dubrovnikia on historiallisesti pidetty taiteilijoiden, matkajien ja boheemien mekkana, ja UNESCO onkin nimennyt sen "ihmiskunnan luovan nerouden mestariteokseksi" (Pearson 2010, 198). 1990-luvun alussa Serbian johtama Jugoslavian Kansallisarmeija pommitti Dubrovnikia aiheuttaen suuria vahinkoja. Länsimaisessa lehdistössä tapahtumista kirjoitettiin laajasti, sillä vanhan kulttuurikaupungin tuhoa pidettiin sopivana symbolina sodan järjettömyydelle. Esimerkiksi *Telegraphin* kirjenvaihtajalle Alex Russelille Dubrovnik oli "uskomattoman vanha, kaunis, historiallinen kaupunki, jonka ihmiset tunsivat vaikeivat olisikaan siellä vierailleet. Kaupunki, joka oli ja on arkkitehtuurinen jalokivi" (Pearson 2010, 203). *The Timesille* puolestaan "Dubrovnikin taideaarteet olivat ehdottomasti eurooppalaisia ja siten pelastamisen arvoisia" (Pearson 2010, 207). *Helsingin Sanomissakin* toimittaja Jyrki Palo kuvasi vuoden 1991 tulituksen yhteydessä Dubrovnikin olleen "kuin paratiisi, jossa helvetti on irti", "Adrianmeren ainutlaatuinen helmi" sekä "elävä kulttuurimonumentti" (Palo 1991b, 1991a). Vuoden 1995 reportaaseissa niin ikään viitattiin Dubrovnikin keskiaikaisuuteen, historialliseen arvoon sekä kaupungin turistikadosta johtuneeseen talouden romahtamiseen (Ervamaa 1995; "Serbijoukkojen tykistökeskitys syytti rajuja maastopaloja lähellä Dubrovnikin keskustaa" 1995; Pugin 1995).

Kauas pilvet karkaavat -elokuvan ravintolan nimi muistuttaa siis tästä arvokkaan menneisyyden ja väkivalloin rikotun nykyisyyden kontrastista. Ranskalaisen elokuvalehden haastattelussa Elina Salo viittasikin näyttämänsä rouva Sjöholmien elokuvan lopussa Ravintola Työlle lahjoittamiin Dubrovnikista pelastettuihin valkeisiin liinoihin. Salo näkee liinoissa viitteen samaan aikaan television uutisissa nähtyihin ruumiinpeitteisiin ja käärinliinoihin Balkanin taisteluiden kiihtyessä (Boujut & Letertre 2004, 9). Se, että rouva Sjöholm kertoo liinojen olevan "kaikki mitä Dubrovnikista jäi jäljelle", korostaakin sotien tuhoisaa vaikutusta.

Salon noteeraama viittaus Dubrovnikin hajonneeseen tilaan sekä 1990-luvun sotiin laajemmin toimii kaikupohjana sen kritiikille, minkä Stjepan Meštrović on nimennyt "jälkitunteellisuudeksi". Meštrovićin mukaan jälkitunteellisuus kuvaa länsimaisen median tapaa "markkinoida ja manipuloida kuolleita *tunteita*, jotka historiallisista konteksteistaan irrotettuina liitetään synteettisesti nykyisiin tapahtumiin". (Meštrović 1996, 11; ks. myös Carrette 2004). Nämä kuolleet tunteet "hämmäntävät nykyisyyden" ja johtavat passiivisuuteen. Rikollisia ei pidetä vastuussa teoistaan eikä sotaan osata reagoida, sillä konfliktilla tulkitaan olevan niin syvät historialliset juuret, että siihen puuttuminen koetaan turhaksi. Meštrovićin mukaan tämä jälkitunteellinen dynamiikka on perustavalla tavalla tekopyhä, ja hän väittää länsimaiden vaillinaisen ymmärryksen Balkanin kriisistä kielivän maiden omien ratkaisemattomien konfliktien taakasta. Meštrović viittaa varsinkin Ranskan kykenemättömyyteen selvittää Vichyn hallituksen rooli toisen maailmansodan aikana, Yhdysvaltojen kokemaan Vietnamin sodan traumaan sekä laajempaan hyväksyntään historiallisista väärinkäytöksistä johtuvan "kollektiivisen syyllisyyden" mahdollisuudesta. (Meštrović 1996, 17–22.)

Jälkitunteellisuus käsitteenä kattaa ”hämmennyksen, tekopyhyyden, hysterialian, nostalgian, ironiat, paradoksit ja muut liikatunteellisuudet”, jotka värittävät länsimaiden suhteita Balkaneihin. Meštrović tarkentaa jälkitunteellisuuden olevan tarkoitettu myös jälkimodernismin erääksi vastakohtaksi: siinä missä jälkimodernismi korostaa epävakaisuutta, ironiaa ja paradoksaalisuutta, jälkitunteellisuus priorisoi näiden lähestymistapojen eettiset ongelmat. (Meštrović 1995, 77.) Tässä mielessä jälkitunteellisuutta voisi siis soveltaa laajemminkin kulttuurintutkimuksessa, kuten on esimerkiksi tehnyt Elizabeth A. Herdman tutkimuksessaan jälkitunteellisuuden ja empatianpuutteen yhteydestä nykyaikaisessa sairaanhoidossa (Herdman 2004; ks. myös Austin, Goble, Leier, & Byrne 2009). Toistaiseksi jälkitunteellisuus on kuitenkin ollut yhteydessä lähinnä Balkanin kriisin tulkintaan.

Kansainvälisen yhteisön kykenemättömyyttä edesauttaa Balkanin tilanteen rauhanomaista ratkaisua on kritisoitu laajasti. Esimerkiksi Philip J. Cohenin mukaan Yhdysvaltojen ja Euroopan Yhteisön/Unionin kykenemättömyys ja haluttomuus puuttua Balkanin konflikteihin johti alueen ”valtatyhjiöön” ja – Bosnian ulkoministeri Haris Silajdžićin sanoin – ”lähetti selvän viestin muille pienille maille, että ne eivät voi luottaa periaatteisiin ja että niiden tulisi unohtaa demokratia ja vapaa talous ja aseistautua sen sijaan ensin” (Cohen 1996, 32–33). Samaan tapaan Svetlana Boym huomioi Euroopan Unionin omien saavutusten juhlinnan ja sen, miten nämä usein leimallisen läntiset yhdentymisen merkkipaaluut ovat jättäneet huomioita paljon negatiivisemmat tapahtumat Keski-, Itä- ja Kaakkois-Euroopassa. Boymin mukaan itäeurooppalaisilla oli huono historiallinen ajoitus. Samaan aikaan kun allekirjoitettiin taloudellisia periaatteita Länsi-Euroopan maiden välillä kehittänyt Rooman sopimus, Unkarin kansannousu Neuvostoliiton valtaa vastaan kukistettiin armotta. Vuonna 1968, kun Pariisissa pystytettiin barrikadeja, neuvostopanssarivaunut saapuivat Prahaan. Kun Maastrichtin sopimus vuonna 1991 [sic] allekirjoitettiin, Sarajevoa piirrettiin. Vuonna 1999 vain muutama kuukausi sen jälkeen, kun eurosta tuli muutamien Länsi-Euroopan maiden rahayksikkö, koettiin Kosovon sota ja NATOn ilmahyökkäys. (Boym 2001, 227.)

Aleš Debeljakin mukaan ”EU:n häpeällinen passiivisuus Jugoslavian hajoamissodissa oli merkki EU:n jäsenmaiden epäluottamuksesta Euroopan *terra incognitaa* eli Balkaneita – maanosan omaa sisäistä pimeää maanosaa – kohtaan” (Debeljak 2003, 154). *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan Dubrovnik luokin tämän pimeän maanosan Euroopan hylätyiltä laitamilta Suomen pääkaupunkiin sympatian ja kansallisnostalgian tyyssijaksi. Nostalgian ja jälkitunteellisuuden yhtymäkohtana elokuvan Dubrovnik erottuu siten kritiikkinä, joka kohdistuu Euroopan moraaliseen lamaannukseen Balkanin jatkuvien hajoamissotien edessä. Tarkoitukseni ei ole väittää, että elokuva ottaisi suoraan kantaa siihen, miten (jos mitenkään) länsimaiden tulisi toimia Balkaneilla. Sen sijaan väitän, että elokuva korostaa nimenomaan Eurooppa-käsitteen kaksijakoisuutta: miten on mahdollista puhua Euroopan yhdentymisestä, jos samaan aikaan ”paratiisissa on helvetti irti”?

Kun Dubrovnik ymmärretään viittauksena Jugoslavian sotiin, problematisoituu elokuvan muutamien muiden kohtausten tulkinta.

Esimerkiksi se, miten vanha ravintoloitsija kommentoi Dubrovnikin olleen hieno ravintola "sodan jälkeen". Viittaus ei liitykään enää vain Suomen toisen maailmansodan jälkeisiin jälleenrakennuksen vuosiin – Kaurismäen elokuvien yleiseen esteettis-kulttuuriseen viitekehykseen – vaan myös siihen, että laajemmassa eurooppalaisessa tilassa toinen sota jatkuu. Dubrovnik toimiikin siis Euroopan laajenemisen ja integraation kritiikkinä kahdella tasolla: ensiksi representoidessaan ihanteellista nostalgis-kansallista tilaa, joka evätään päähenkilöiltä korruptoituneen liiketoiminnan ja kiinteistökaupan kautta, ja toiseksi tuomiona kansainvälisen yhteisön ja etenkin Euroopan Unionin jälkikutunteellisesta kykenemättömyydestä nähdä Balkania osana Eurooppaa. Dubrovnik on muistutus siitä, että Euroopan yhdentymisen juhliminen vaatii tietoisesti unohtamaan samassa maanosassa jatkuvan sodan ja joukkotuhon.

Vaikka Aki Kaurismäki on tunnettu euroskeptikkona, hänen elokuviaan on harvemmin lähestytty eurooppalaistumispuheen kautta. 1990-luvun eurooppalaistumiskeskustelun kontekstissa *Kauas pilvet karkaavat* -elokuvan tilat avautuvat kuitenkin nimenomaan eurooppalaistumisen ja etenkin Euroopan Unionin kritiikkeinä. Henkilöhahmoilta evätyt tilat – keskeisimpänä vanhanaikainen ravintola Dubrovnik – kuvaavat niin kansallisyhteisöjen huolta oman identiteetin säilyttämisestä Euroopan integraation jaloissa kuin eurooppalaisuuden idealin pettämistä Balkanin hajoamissotien yhteydessä.

Tutkimuskirjallisuus

Arter, David (1995) "The EU Referendum in Finland on 16 October 1994: A Vote for the West, not for Maastricht". *Journal of Common Market Studies* vol. 33:3, 361–387.

Austin, Wendy; Goble, Erika; Leier, Brendan & Byrne, Paul (2009) "Compassion Fatigue: The Experience of Nurses". *Ethics and Social Welfare* vol. 3:2, 195–214.

Bacon, Henry (2007) "Helsinki". Teoksessa Gareth Griffiths & Minna Chudoba (eds.) *Datutop 29. City + Cinema. Essays on the Specificity of Location in Film*. Tampere: Department of Architecture, Tampere University of Technology, 30–37.

Boujut, Michel, & Marilyne Letertre (2004) "Entretien avec Elina Salo". [haastattelu]. *L'Avant Scène Cinéma* vol. 530, 7–10.

Boym, Svetlana (2001) *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Browning, Christopher S. (2002) "Coming Home or Moving Home? 'Westernizing' Narratives in Finnish Foreign Policy and the Reinterpretation of Past Identities". *Cooperation and Conflict* vol. 37:1, 47–72.

Carrette, Jeremy R. (2004) "Religion and Mestrovic's postemotional society: the manufacturing of religious emotion". *Religion* vol. 34, 271–289.

Cohen, Philip J. (1996) "Ending the War and Securing Peace in Former Yugoslavia". Teoksessa Stjepan Meštrović (ed.) *Genocide after Emotion. The Postemotional Balkan War*. London and New York: Routledge, 31–50.

Debeljak, Aleš (2003) "European Forms of Belonging". *East European Politics and Societies* vol. 17, 151–165.

Elsaesser, Thomas (2005) *European cinema: face to face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

- Galt, Rosalind (2006) *The new European cinema: redrawing the map*. New York: Columbia University Press.
- Harmsen, Robert, & Menno Spiering (2004) "Introduction: Euroscepticism and the evolution of European political debate". *European Studies* vol. 20, 13–35.
- Hellsten, Iina (1996) "Ovi Eurooppaan vai etuvartio Venäjälle? EU-metaforiikkaa Helsingin Sanomissa ja televisiossa". Teoksessa Leif Åberg, Ullamaija Kivikuru, Marja Alastalo, Pekka Aula, Jaana Hakkarainen, Heikki Heikkilä, Iina Hellsten & Tuomo Mörrä (eds.) *Kansa euromyllyssä. Journalismi, kampanjat ja kansalaisten media-maisemat Suomen EU-jäsenyyssprosessissa*. Helsinki: Yliopistopaino – Helsinki University Press, 178–208.
- Hentilä, Seppo (2001) "Kun historiankirjoitus kohtaa suomettumisen". Teoksessa Johan Bäckman (ed.) *Entäs kun tulee se yhdestoista? Suomettumisen uusi historia*. Helsinki: WSOY, 57–70.
- Herdman, Elizabeth A. (2004) "Nursing in a postemotional society". *Nursing Philosophy* vol. 5:2, 95–103.
- Karner, Christian (2013) "Europe and the Nation: Austrian EU-Scepticism and Its Contestation". *Journal of Contemporary European Studies* vol. 21:2, 252–268.
- Kääpä, Pietari (2010) *The National and Beyond. The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Bern: Peter Lang.
- Laine, Tarja (2007) *Shame and Desire. Emotion, Intersubjectivity, Cinema*. Brussels: P.I.E. Peter Lang.
- Merivirta, Raita, Kimmo Ahonen, Heta Mulari, & Rami Mähkä (Eds.) (2013). *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*. Bristol: Intellect.
- Meštrović, Stjepan (1995) "Postemotional Politics in the Balkan"s. *Society* vol., 69–77.
- Meštrović, Stjepan (1996) "Introduction". Teoksessa Stjepan G. Meštrović (ed.) *Genocide after Emotion. The Postemotional Balkan War*. London and New York: Routledge, 1–30.
- Moisio, Sami (2006) "Competing Geographies of Sovereignty, Regionality and Globalisation: The Politics of EU Resistance in Finland 1991-1994". *Geopolitics* vol. 11:3, 439–464.
- Moisio, Sami (2008) "Finlandisation Versus Westernisation: Political Recognition and Finland's EU Membership Debate". *National Identities* vol. 10:1, 77–93.
- Nestingen, Andrew (2001) *Why nation? Globalization and national culture in Finland, 1980–2001* [väitöskirja], University of Washington, Washington.
- Nestingen, Andrew (2013) *The cinema of Aki Kaurismäki: contrarian stories*. London & New York: Wallflower Press.
- Passerini, Luisa; Jo Labanyi, & Karen Diehl (Eds.) (2012). *Europe and Love in Cinema*. Bristol: Intellect.
- Pearson, Joseph (2010) "Dubrovnik's Artistic Patrimony, and its Role in War Reporting (1991)". *European History Quarterly* vol. 40:2, 197–216.
- Peden, Sanna (2013) "Crossing Over: On Becoming European in Aki Kaurismäki's Cinema". Teoksessa Raita Merivirta, Kimmo Ahonen, Heta Mulari & Rami Mähkä (eds.) *Frontiers of Screen History: Imagining European Borders in Cinema, 1945–2010*, 113–131.
- Raunio, Tapio (2007) "Softening but Persistent: Euroscepticism in the Nordic EU Countries". *Acta Politica* vol.42, 191–210.
- Rivi, Luisa (2007) *European Cinema after 1989. Cultural Identity and Transnational Production*. Houndmills. Basingstoke and Hampshire: Palgrave MacMillan.

Sunnus, Milena (2004) "Swedish Euroscepticism: Democracy, Sovereignty and Welfare". *European Studies* vol. 20, 193–205.

Toivonen, Kaisa (2007) "'Ammattimies ei onnea tarvitse' Työväenluokkainen maskuliinisuus ja ruumiillisuus Aki Kaurismäen elokuvissa Kauas pilvet karkaavat ja Mies vailla menneisyyttä". *WiderScreen* vol.2.

Työmarkkinat (2010) <http://www.stat.fi/tup/suoluk/suoluk_tyolama.html#tyottomuus> (linkki tarkastettu 10.6.2015).

Lehdistömateriaali

Ervamaa, Tomi (1995, 22.8.) "Dubrovnik pelkää serbien tykkejä", *Helsingin Sanomat*, n.p.

Mattila, Ilkka (1995a, 7.10.) "Pellonpää-konsertti näkyy televisiossa ja elokuvissa", *Helsingin Sanomat*, n.p.

Mattila, Ilkka (1995b, 10.8.) "Ystävät ja ihailijat muistivat Matti Pellonpääta Tavastialla. Pellonpään ja vanhan rockin muistojuhla", *Helsingin Sanomat*, n.p.

"Miksi Pekka Rätty sanoo EU:lle 'kyllä' ja Aki Kaurismäki 'ei'?" (1994, 13.10.), *Ilta-Sanomat*, n.p.

Palo, Jyrki (1991a, 20.12.) "Dubrovnik koettaa toipua hävityksestään", *Helsingin Sanomat*, n.p.

Palo, Jyrki (1991b, 22.12.) "Kuin helvetti olisi irti paratiisissa", *Helsingin Sanomat*, n.p.
"Pohjoismaisilta EU-vastustajilta yhteinen vetoamus" (1994, 13.10.), *Helsingin Sanomat*, n.p.

Pugin, Leo (1995 1.6.) "Dubrovnikin talous romahti täydellisesti", *Helsingin Sanomat*, n.p.

"Serbijoukkojen tykistökeskitys sytytti rajuja maastopaloja lähellä Dubrovnikin keskustaa" (1995, 18.8.), *Helsingin Sanomat*, n.p.

"Tulossa komedia työttömyydestä. Aki Kaurismäki filmaa sittenkin" (1994, 10.11.), *Aamulehti*, n.p.

"Yli 100 taiteen ja tieteen edustajaa sanoo ei EU:lle. Mukana nimiä Aki Kaurismäestä Remu Aaltoseen" (1994, 8.10.), *Helsingin Sanomat*, n.p.