

WiderScreen.fi 2/2007  
21.12.2007

Nomadien vaellus läpi  
urbaanin autiomaan  
Juha Oravala

Tutkija  
Taiteiden ja kulttuurin  
tutkimuksen laitos  
Jyväskylän yliopisto

Tulostettavat versiot

- [htm](#)  
- [pdf](#)

[\[takaisin\]](#)

## Nomadien vaellus läpi urbaanin autiomaan. Aki Kaurismäen Calamari Union ja ontologinen tuleminen liike postmodernin etiikan lähtökohtana

Estetiikan ja etiikan toisiinsa sisään kirjoitettu (est-etiikka) yhteys on keskeinen teema myös postmodernin filosofisen ajattelun piirissä. Tarkastelen tässä artikkelissa postmodernin tietoteoriaan ja etiikkaan liittyviä kysymyksiä nomadisesta subjektiviteetista ja imaginaarisesta yhteisöllisyydestä Aki Kaurismäen elokuvan *Calamari Union* (1985) pohjalta.

Postmoderni käsitys estetiikan ja etiikan suhteesta perustuu dialektiikan ja käsitteellisen ajattelun määrittämien negatiivisten erojen (tieto/ei-tieto, todellinen/mahdollinen kokemus) ylittämiseen ja kokemuksen affirmaatioon ei-käsitteellisten voimien ja virtuaalisten intensiteettien positiivisina (eli jotakin tuottavina) liikkeinä. (Williams 2003, s. 111; Hayden 1998, s. 5–6; Braidotti 1994, s. 153, 100–101.) Postmodernin etiikan ytimessä on käsitys olemisesta uudenaikaisena visuaalisena ontologiana. Todellisuus ymmärretään monikolliseksi merkiverkostoksi, joka tuottaa toimijoikseen konstruoituja subjekteja, nomadeja, jotka eivät ole ehyitä, transsendentaalisia keskeissubjekteja vaan pikemminkin kaksisuuntaisia liikejatkumia ulkoiseen symboliympäristöön. Nomadissa on kyse eräänlaisesta ruumiin ja mielen, sisäisen ja ulkoisen rajat ylittävästä tuotannollisesta koneesta, "ruumiista vailla elimiä" (Deleuze & Guattari), joka olemisensa liikkeen kautta samalla luo paikan olemisen yksiköiden eli monadien (Leibniz) tapahtumiselle.

Nomadin kokemus on "erillään" sisäisestä tietoisuudesta transsendentaalisena keskuksena ja sitä määrittelevästä representaation käsitteellisestä järjestelmästä suhteessa objektitodellisuuteen. Nomadin kokemus ei ole jonkin maailmallisen asian tunnistamista, jota kielelliset ja mielelliset käsitteet representoivat. Kokemus on luovaa toimintaa, moniaististen tapahtumien eli monadien konstruktioita liikkeinä ja suhteina ikään kuin piirroksina mielen esikäsitteelliselle "liitutaalulle" (immanenssin taso). Kokemus toimii automatiikkana ikään kuin montaasi, joka yhdistää toisiinsa mitä tahansa termejä ja suhteita ajallisen keston "elämän filmikelassa".

Ranskalaisen filosofin Gilles Deleuzen mukaan todellisen kokemuksen ei tarvitse toteuttaa käsittejärjestelmän kautta määrittäviä todenmukaisuuden kriteereitä, jotka rajaavat mahdollisen kokemuksen. Nomadin todellinen kokemus on luovaa ja vitaalista affirmaatiota, intuitiivista tapahtumista suhteessa ulkoiseen tilaan ja aikaan, jonka ikuinen muutoksen ja paluun spiraalimainen liike on kaiken kokemuksen "transsendentaalinen" perusta. Kokemus tapahtuu jokaisessa eletyssä tilanteessa aina uudelleen, jossa immanenssin tasolla luotu esikäsitteellinen kartta yhdistää intuitiivisesti ajallisen keston eli loputtoman elämän virran (*élan vital*, Bergson) muistin sisäisiin eli aineksen virtuaalisiin liikkeisiin sekä kokijan aistihavaintoihin aineksen ulkoisista eli aktuaalisista liikkeistä. Tässä on postmodernin etiikan ja estetiikan yhteyttä perustelevan argumentaation keskeisin liitoskohta: todellisuuden olemisen tuotetaan kokemuksessa ainutkertaisena, esikäsitteellisistä yksittäisyyksistä ja virtuaalisista kuvista muodostuvana konstruktiona mielen immanenssin tasolla, jolla nomadi piirtää linjoja itsensä ja ympäristön välillä ikään kuin reittiään autiomaassa tai soutamansa veneen laineita meren aallokkoon. (Deleuze 1991, s. 13, 94–95; D/G 1985, s. 8–9; D/G 1987, s. 149–166, 203; Williams 2003, s. 33; Patton 2001, s. 1150–1153, 1160; Hardt 1993, s. 10–11, 113; Baugh 2001, s. 358; Braidotti 1994, s. 1–5.)

Immanenssin taso on kenttä, jolla nomadin mieli ja aistit vaeltavat. Paon linjat ovat tuotannollisia liikkeitä, jotka käynnistävät tällä tasolla luovien prosessien tapahtumisen aineksen olemassa olevien aktuaalisten muotojen ja esikielellisten yksittäisyyksien eli virtuaalisten intensiteettien välillä. Immanenssin taso merkitsee samalla kokemuksen ajallista ulottuvuutta ajan passiivisten synteisien kautta. Ajan tapahtuminen menneisyyden, nykyisyyden ja tulevaisuuden välillä ilmenee kokemuksessa "passiivisena" siksi, että sitä ei tarvitse erikseen tiedostaa käsitteiden kautta. Nomadin kokemus on ajallisesti suuntautunut kohti tuntematonta tulevaisuutta menneen ajan "virtuaalisen varaston" ja sitä ohjaavan muistin avustuksella. (Deleuze 1983, s. 24; Deleuze 1991, s. 51–52, 73–75; Deleuze 1994a, s. 140–143; Hardt 1993, s. 20.)

Luovat prosessit eivät ole postmodernissa estetiikassa rajautuneet millään tavoin vain taiteen tapahtumiin ja muotoihin. Kuten postmoderneista heimoyhteisöistä kirjoittanut ranskalaisen nykyfilosofi Michel Maffesoli (1995) esittää, elämä itsessään ja kaikki siihen liittyvät eksistentiaaliset teot määrittävät postmodernissa tilassa luovina prosesseina, kuvallisina, audiovisuaalisina tai tyylillisinä esityksinä. Postmodernissa yhteiskunnassa tapahtuu Maffesolin mukaan siirtymä modernismin käsitteidonnaisesta ajattelusta, kielen määrittämisestä kehystyksestä sekä rationaalisen individualismin ja massayhteiskunnan negatiivisista seurauksista uudenlaiseen tapaan ymmärtää yksilöllisen identiteetin ja kollektiivisen yhteisöllisyyden muodostuminen tyylien ja mielikuvien kautta. Postmodernissa kuvan todellisuudessa tyylilliset ja kuvitteelliset yhteydet muodostuvat myös arvojen ja etiikan perustaksi, joten ei voida puhua vain keinotekoisesta ehostuksesta, vaan on

argumentoitava Nietzsche ja Deleuzen immanenssin filosofioiden tavoin, että elämän syväisyys on sen pinnassa. Tällöin tyyliin liittyvät kysymykset voivat muodostaa uudenlaista sisäisyyttä, jopa uudenlaisen uskonnollisen siteen yhteisöllisyyden pohjaksi. (Deleuze 2001, s. 25; Deleuze 1990a, s. 311; Buchanan 2000, s. 5, 59, 63; Sulkunen 1996, s. 82–84, 88.)

Postmodernissa tilassa moraalia ei ole johdettu universaalien moraalilakien perustalta. Nomadinen toimija ei ole autonominen moraalijohde, jonka toiminta ja tekojen toistuminen tapahtuisi aktiivisen valinnan ja rationaalisen harkinnan perusteella suhteessa lakeihin ja sääntöihin. Moraalilakien sijasta nomadisten subjektien eettisen toiminnan nähdään tapahtuvan yhtäältä tavoiksi muuntuneiden tekojen perustalta, jolloin toistuva toiminta itsessään säätelee olemisen eettistä tapahtumista. Toisaalta koska nomadin kokemus ei ole etukäteen määrätty mahdollisen kokemuksen rajat asettavan käsittejärjestelmän kautta, kokemuksen ehdot "neuvotellaan" jokaisen yksittäisen tapahtuman osalta aina erikseen. Postmodernissa etiikassa empiiristen tekojen moraalit on suhteellista, ei absoluuttista. Nomadinen kokemus tapahtuu liikkeessä, paon linjojen tuottamisena kohti tuntematonta tulevaisuutta. Se on kokeilevaa ja luovaa, jonkin tulemisen tapahtumisen tuottamista osana ajan virtaa, jossa ei-käsitteelliset energiat ja dionyysiset voimat vaikuttavat. Ontologinen tuleminen ja tapahtumien tuottaminen virtuaalisesta aktuaaliseen voi olla myös eksistentiaalinen ja eettinen riski, koska toden ja epätoden, imaginaarisen ja todellisen rajat ylittävä tuleminen liike ei toteuta kausaliteettia eikä luovuuden prosessille voida ennakoita todennäköistä tai mahdollista seurausta. (D/G, 1987, s. 14–15, 203, 311–313; Williams 2003, s. 30–35; Patton 2001, s. 1152–1153, 1157–1158; May 1994, s. 37.)

### Nomadien odysseia, tyylielty sota rakenteita vastaan

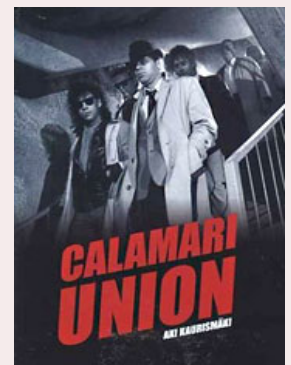
Aki Kaurismäen toinen elokuva *Calamari Union* sai aikanaan varsin ristiriitaisen vastaanoton. Esikoisteoksen *Rikos ja Rangaistus* (1983) jälkeen sitä pidettiin lähinnä kieli poskella tehtynä "halpiksena" eikä sen elokuvataiteellisia ansioita juurikaan noteerattu kuin vasta myöhemmin. Elokuva on rinnastettu Kaurismäen muihin rock-henkisiin "huumorielokuviin" kuten lyhytelokuvaan *Rocky VI* (1986), Leningrad Cowboys -orkesterin musiikkivideoihin *Thru the Wire* (1987), *L.A. Woman* (1987), *Those Were the Days* (1991) ja *These Boots* (1992), konserttelokuvaan *Total Balalaika Show* (1993) sekä pitkiin näytelmäelokuviin *Leningrad Cowboys Go America* (1989) ja *Leningrad Cowboys Meet Moses* (1994).

*Calamari Union* elokuva on viidentoista Frankin ja yhden Pekan vaellustarina ahtaaksi käyneestä Helsingin Kallion työläiskaupunginosasta kohti isovanhempien ja vanhempien kertomuksista tuttua, paratiisinkaltaista myyttiä, Eiraa, "jossa kadut ovat leveämpiä ja ilma raikkaampaa hengittää." Ohjaaja on kuvannut ideaansa nimetä kaikki päähenkilöt, paitsi yhden, frankeiksi seuraavasti: "Olin paperin kanssa kylvyssä ja aloin kehittää nimiä. Sitten ajattelin, että enhän minä nyt tuollaiselle laumalle mitään nimiä, olkoon fränkkejä kaikki. Koska yksi kuitenkin puhuu elokuvassa englantia, nimitin hänet Pekaksi, että erottuu kunnolla." (von Bagh 2006, s. 39)

Sakari Toiviainen (2006) näkee frankien muodostavan ikään kuin yhden ja saman eliön, jossa yksittäiset frankit ilmentävät eliön eri ulottuvuuksia. He jakavat yhteisen kohtalon, vaikka kullakin heistä on myös erilaisia kokemuksia. Päähenkilöt ovat laatineet tuntemattoman päämääränsä tavoittamiseksi strategian ikään kuin sodankäynnin vaatimuksia silmällä pitäen. Ohjaaja onkin verrannut elokuvaa "kohteliaaksi vastatulkinnaksi" Väinö Linnan *Tuntemattomasta sotilaasta*, sillä yksinkertainen idea on molemmissa sama: tavoittaa kunniaas päämäärä uhrauksista tinkimättä. Suurin osa frankeista menehtyykin matkalla tai joutuu naimisiin, joka tekijän mukaan on melkein sama asia. (von Bagh 2005, s. 334; 2006, s. 41.)

Vaikka *Calamari Union* onkin ulkoasultaan ja tunnelmaltaan lähellä undergroundia, road movieta ja rock-elokuvaa, elokuva on keskeinen teos Kaurismäen eksistentiaalisten teemojen ja puhtaana elokuvailmaisun kysymysten parissa operoivan ilmaisutyylin kehittämisessä. Toiviainen (2006) näkee elokuvan jatkavan moraalisen vaellustarinana Homeroksen Odysseian perusmytologiaa, jota ilmennettiin 1980-luvun alun suomalaisessa elokuvassa enemmänkin niin sanotuissa "nuorten miesten odysseioissa". Toiviainen viittaa tässä yhteydessä erityisesti Tapio Suomisen elokuvaan *Täältä tullaan, elämä!* (1980) ja *Syöksykierre* (1981), Mikko Niskasen *Ajälähtöön* (1982) ja Jaakko Pyhälän elokuvaan *Jon* (1983). Kaurismäen vaeltava nuorisopoikkea kuitenkin eksistentiaalisten olemuksensa kautta mainittujen elokuvien enemmän yhteiskunnallisten kriisien keskellä olevien nuorten elämästä.

Kaurismäen elokuvissa vaellus on merkinnyt aina irtautumista pois nykyisestä elintilasta kohti paremmaksi oletettua elämää jossakin toisaalla, johtolauseena "tärkeintä on lähteminen", kuten Lauri Timonen (2006) kirjoittaa. Elämän olosuhteet ovat nykyisessä asuinpaikassa rajautuneet ahtaiksi yhteiskunnan ja ympäröivän kulttuurin asettamien normien ja symbolirakenteiden puristuksessa. Päähenkilöiden elämän ei usein kuvata täyttävän edes inhimillisen elämän vähimmäisehtoja. Ulkoiset rakenteet eli rationaalisen tuotantotalouden ja kulutusyhteiskunnan pakot ovat sitoneet yksilöt osaksi oravanpyörää, jonka konemainen liike enteilee lopun alkua henkilöiden elämässä. Tuotantokoneisto, arjen rutiinit ja näitä tukevat uskomusjärjestelmät muodostavat ihmistä paikoillaan pitävän toiston kehän, jonka määräävyystä vastaan henkilöt päämäärättömästi vaeltavat kaihomielisen toivon ja paremman elämän utopian merkitsemänä. Jokin selittämätön voima saa yksilöt etsimään ratkaisuja ja ryhtymään toimijoiksi oman elämänsä suhteen. Ehkäpä tämä absoluuttinen käynnistäjä on viimeiseltä rajalta heijastuva varjo, jonka kanssa jokainen käy omaa varjonyrkkelyään. Päähenkilöiden ratkaisut koettuun vääryyksiin ja ristiriitoihin ovat usein radikaaleja, epäloogisia ja romanttisia, jotka tehdään intuitiivisesti hetken mieltäjohteesta. Nykyinen elämä



Vaellus on alkanut, liike jatkuu.

on jätettävä lopullisesti taakse katsomatta ja on astuttava rohkeasti kohti uutta, tuntematonta tulevaisuutta.

Aki Kaurismäen tuotannolle on ominaista ohjaajan henkilökohtaiseen moraalisiin kytkeytyvä voimakas sosiaalinen vastuu, joka vahvimmin ilmenee kahdessa kolmen elokuvan muodostamassa sarjassa, työläis- (*Varjoja paratiisissa*, *Ariel*, *Tulitikkutehtaan tyttö*) ja Suomi-trilogiassa (*Kauas pilvet karkaavat*, *Mies vailla menneisyyttä*, *Laitakaupungin valot*) ([Voima 10/2005](#)). *Calamari Union* edeltää tematiikaltaan (kodittomuus, nimettömyys, yksinäisyys, työttömyys, nälkä) ja olemukseltaan (kaupunkikuvaus, vaellustarina) kyseisiä trilogioita. Elokuva kiteyttää Kaurismäen tuotannon ominaispiirteet, joista on luettavissa esiin jonkinasteinen luokkayhteiskunnan ja kapitalismin sekä porvarillisen elämän konventioiden kritiikki.

Toiviainen (2006) näkee Kaurismäen ensimmäisissä elokuvissa vahvan pyrkimyksen asettaa kyseenalaiseksi eräitä yhteiskuntaelämän peruspilareita ja porvarillisen keskiluokan itsestäänselvyyksinä pitämiä arvoja ja elämänmuotoja, kuten protestanttisen työetiikan, markkinatalouden lainalaisuudet sekä avioliiton pyhän totuuden. Tämä tapahtuu lähtökohtaisesti aina marginaaliin sijoittuvien henkilöiden toiminnan kautta. Kaurismäen elokuvien temaattisessa ytimessä on keskuksen ja marginaalin välinen ikuinen jännite. *Calamari Union* ja muut Kaurismäen elokuvat on nähty myös syväluotaavina kuvauksina suomalaisesta kansanluonteesta, sen ytimeen kiteytyneestä kaihon kotimaasta. Elokuvat artikuloiivat ohjaajan nostalgisen suhteen menneisyyteen, jolloin elämä oli Kaurismäen mukaan parempaa ja onnellisempaa ja ihmisten välinen vuorovaikutus suurempaa, vaikka materiaalisesti elettiin niukemmin ([Voima 10/2005](#)).

Kaipuun estetiikan voi nähdä myös laajemmin yhteydessä taide-elokuvan yleismaailmalliseen kieleen, jonka kautta elokuva kykenee kommunikoimaan riippumatta kielen ja kulttuurin erityispiirteistä, kuten voidaan havaita myös esimerkiksi iranilaisen Abbas Kiarostamin tai alkuaan hongkongilaisen Wong Kar Wain elokuvissa. Kaurismäen elokuvien henkilöihmot edustavat yhteiskunnan marginaaleihin ajautuneina harhailijoina samaa yleismaailmallista tyyppiä, jota on kuvattu läpi elokuvan ja kirjallisuuden historian. Yksilöiden identiteetti, toiminta ja käyttäytyminen ovat eriytyneet ympäröivän yhteiskunnan normien ja odotusten kehityksistä. Hahmot on kuvattu raadollisimmillaan, vereslihalla tuotantorakenteiden puristuksessa eikä lämmintä sydäntä ja inhimillistä huolenpitoa ole usein luvassa enää tässä maailmassa. Näiden kohtalon kolhimien hahmojen luomat kuvat paremmasta, kaihon kotimaasta ovat se "jokin" ihmisessä, jonka koskettavuus yhdistää selittämättömällä tavalla vaikka elokuvassa ei annettaisikaan tietoa yksilölliseen tragediaan johtaneista erityisistä syistä. Elokuvan kykyyn välittää sisäisiä tunnetiloja liittyy aina yksilöllistä laajempi eettinen perspektiivi, "absoluuttinen toinen", joka kiteytyy kuva-aikeksen liikkeeseen itseensä ja muodostaa elokuvan henkisen materialismin.

Kaurismäen pelkistetyn elokuvaestetiikan etiikka toteutuu montaasin tai kollaasin keinoin kokonaisvaltaisena kudelmana, jossa visuaalisten elementtien (valot, varjot, värit) poetiikka yhdessä näyttelijöiden pienieleisen liikehännän sekä tarkkaan harkitun musiikin kanssa luovat oman virtuaalisen todellisuutensa, kaurismäkiläisen eettisen realismin. Kaurismäen Suomi ja Helsinki ovat realistisia merkkejä ajastaan, vaikka ne eivät olekaan naturalistisia representaatioita eivätkä siten paikannettavissa suomalaisen yhteiskunnan kehityksen linjaan. Kaurismäen elokuvien puhtaiden kuvien ja äänien tekstuurissa ajatuksen liike kohdistuu henkilöiden vaeltavan toiminnan kautta jonkin epämääräiseen tulevaisuuteen ja samanaikaisesti ei-paikannettavaan menneisyyteen. Nykyhetken ontologinen mahdottomuus, rutiininomaisen toiston määrittämä "arjen vankila", pakottaa elämään välittömän nykyhetken tuolla puolen ja luomaan käytännöllisen elämän muodot ja rakenteet ylittäviä paon linjoja.

### Frankien virtuaalinen blues ja naiset reaalityodellisen todeksi tekijöinä

Viidentoista frankin ja yhden Pekan joukkio muodostaa postmodernin uusheimon, jonka olemisen kriteerit perustuvat juuri yhteisön jäsenten täydelliseen anonyymiyteen. Heillä ei ole minkäänlaista henkilöhistoriaa eikä mitään yhteiskuntasubjektin olemiselle välttämättömiä siteitä muuta kuin keskinäinen löyhä yhteisöllisyys. Frankit muodostavat ikään kuin erillisistä hahmoista muodostuvan yhtenäisen organin tai eliön, kuten Toiviainen edellä huomioi. Tämän uusheimon keskinäistä yhteiseloa ei syvennä juuri minkäänlainen jaettu solidariteetti rationaalisten asioiden tai kiinnostuksenkohteiden suhteen. Frankeilla ei nykykielisen sanonnan mukaisesti "ole elämää", rationaalisia suunnitelmia ja realistisia päämääriä, joihin sitoutua ja sosiaalistua yhteiskunnan jäsenenä osaksi sen legitimoituja käytäntöjä. Heimon jäsenet elävät täysin hetkessä, mutta samalla heidän aikaperspektiivinsä on kuitenkin kuvitteellisen mielenkartaston kautta suuntautunut yhtäältä menneisyyteen, toisaalta epämääräiseen tulevaisuuteen.

Frankit jakavat keskenään ennen kaikkea tyylin, johon kuuluu pitkä popliinitakki, aurinkolasit niin sisällä kuin ulkona sekä tietynlainen armoton rock-asette elämää kohtaan. Heidän eksistenssiään määrittää usko vanhempiensa ja isovanhempiensa tarinoista kuulemaansa Eira-myyttiin, jonka he ovat luoneet uudelleen elämänsä mielekkyyden perustaksi. Frankit uskovat tarinaan naiivisti ja vilpittömästi eivätkä näe mitään syytä miksi käänne parempaan ei tapahtuisi tulevaisuudessa. Tärkeintä on vain lähteminen. Legenda kertoo, että paikassa nimeltä Eira kaikki on paremmin ja ihmisillä hyvä olla. "*Jospa kerran sinne satumaahan käydä vois...*", kuten Olavi Virta kiteyttää suomalaisen kaipuun imaginaariseen kotimaahan tangossa *Satumaa*.

Eräänä päivänä frankit ovat lopultakin saaneet tarpeekseen ja päättävät toteuttaa haaveensa lähtemisestä. Vaikka tämä muodostaa eräänlaisen kulminaatiopisteen heidän elämässään, voidaan silti ajatella, että frankien elämä ei yleensä ole suuresti poikennut tällä kyseisellä matkalla olemisesta. Matkalla he ovat kukin äärimmäisen yksin, mutta samalla kuitenkin yhdessä. Frankit jakavat keskenään elämän välttämättömät, konkreettiset ja samalla syvälliset elementit: tupakoinnin, juomisen, epämääräisen kaupungilla kuljeskelun, pummauksen, rikokset, eksistenttialistiset tarinat, myytin artikuloiman merkityksen eli "elämän" matkan, yhteiskunnan karut lainalaisuudet, utopian paremmasta tulevaisuudesta ja rivienväliin kirjoitetun traagisen kohtalon. Frankit jakavat myös saman nimen. Kaikkia puhutellaan yhtäläisesti vain etunimellä, mutta koomisesti kaikki aina tietävät kenestä milloinkin puhutaan. Tarkempaa tietoa sukulaissuhteista ei anneta.

Menneisyyttä ei ole olemassa reaalityodellisenä perspektiivinä, joka näin ollen korostaa välittömän nykyhetken ja tyylin artikuloiman pinnan tekstuurin merkitystä heimon eksistenttien pohjana. Yksi poikkeaa kuitenkin joukosta, Taksikuski-elokuvan repliikkejä englanniksi siteeraava ja lääkkeitä alituisesti popsiva skitsofreenikko Pekka (Markku Toikka). Kenelläkään joukosta ei ole työtä ja pysyviä ihmissuhteita, paitsi todistettavasti yhdellä frankeista (Timo Eränkö), joka ensimmäisenä tippuu joukosta heti alkukohtauksen päätteeksi. Kun joukkio lähtee lähtöpalaverinsa jälkeen erään hotellin kabinettiloista, kyseinen jäsen jää paikoilleen istumaan. Frank kävelee vastaamaan taustalla soivan yleispuhelimien hälytykseen. Puhelimessa on hänen vaimonsa, joka patistelee miestänsä. Frank lupaa tulla heti kotiin ja tuoda kauppaostokset mukanaan.

Heimon yksittäisillä jäsenillä ei ole minkäänlaista pysyvää olemassaolon paikkaa ja yksilöllistä kotia, jos he eivät ole onnistuneet solmimaan naissuhdetta. Yöpymispaikkoina he käyttävät esimerkiksi lehtiä oksistoa, viemäriä, elokuvateatteria, baarin lattiat tai kodittoman miehen tarjoamaa vieraanvaraisuutta leirinuoitiolla. Kaurismäki uusintaa Jean-Luc Godardilla esiintynyttä, Homerokseen asti ulottuvaa teemaa, jonka mukaan vain naisen rakkaus voi pelastaa miehen harharetkiltään. Paluu naisen luokse ja naisen hallitsemiaan kodin yksityiseen tilaan on ainoa realistinen mahdollisuus frankien elämän muuntumisessa pysyväksi. Muutoin he ovat tuomitut epämääräiseen liikkeeseen ja kuljeskeluun.

Vain nainen voi auttaa, kun psykiatrikin (Paavo Piskonen) on neuvoo kysyttäessä kehottanut Frankia (Pirkka-Pekka Petelius) tekemään itsemurhan. Samalla kuitenkin nainen edustaa jonkinlaista ontologisen liikkeen loppua ja eksistenttialistisen pysyvyyden alkua, ainakin jollain tasolla, jos kohta lopullisen stabiliteetin illuusio onkin poistettu päähenkilöiden näkökulmasta elämään. Mitä tämä sukupuolitettuna esitetyn pysyvyyden ja lähtemisen ambivalenssi oikein tarkoittaa? Onko ohjaajan lausunnot otettava edes jossain määrin tosissaan, kun hän rinnastaa avioliiton ja kuoleman toisiinsa? Pitääkö ajatella, että kyse on naisvihamielisestä elokuvasta, kuten eräs amerikkalainen kriitikko on elokuvasta lausunut?

Kaurismäen muiden elokuvien henkilöahmojen olemassaolon ehtoja tarkastellen ei voida millään muotoa esittää kyseisiä tulkintoja. Kaurismäkiläisessä todellisuudessa naiset ja miehet elävät itsessään tasa-arvoisessa maailmassa. Vääryydet ja epäoikeudenmukaisuudet eivät katso sukupuolta ja niin miehet kuin naisetkin kärsivät elämässään, joka on ajautunut yhteiskunnan hyvinvoinnin kapeasta keskuksesta elon laittamien ahtaisiin marginaaleihin. Naiset toimivat Kaurismäen elokuvissa usein johtotehtävissä ja omaavat valtaa alaisinaan toimiviin miehiin. Näin on myös Calamari Unionissa, jossa Frank Armoton (Sakari Kuosmanen) saa houkuttelevan työtarjouksen erään hotellin johtoportaaseen kuuluvalta naiselta (Mari Rantasila). Sosiaaliset suhteet ovat paitsi kuin ennakoimatonta shakkia, myös valtapeliä ja pyrkimystä ulkoisen kunnian säilyttämiseen. Naisen ehdotus ei tuoreeltaan kelpaa miehelle, joka on hetkeä aiemmin tarjonnut vuorostaan naiselle mahdollisuutta lähteä kanssaan Eiraan. Frankien pettämätön tyyliä on äärettömän varmaeleista ja siten aivan yhtä epärealistista. Eirassa koskaan käymätön Frank Armoton tarjoaa naiselleen avaimia kuvitteelliseen tulevaisuuteen ilman minkäänlaisia takeita ja vakuuksia. Romanttinen tyyliä luoo hetkessä vakuuttavalta kuulostavan tarinan, johon kuuluvat talo meren rannalla, arvostettu työ ja asema, perhettä ja lapsiakaan unohtamatta. Miehen vakuuttavalta vaikuttava tie on tässä tapauksessa nomadinen polku, jota ei voida löytää lopullisesti milloinkaan eikä varsinkaan itse. Kuviteluille ja puheille ei ole olemassa minkäänlaista pohjaa ulkoisessa todellisuudessa. Muutaman kohtauksen jälkeen työstä kieltäytynyt Frank esitetään hotellin ovella pukeutuneena portieerin pukuun. Naisen viimeinen sana näkyy korostetusti, vaikkei sitä ääneen lausuttakaan.

Frankin ja naisen tilanne uusintaa jossain määrin vanhaa uskomusta, että mies sanoo päättävänsä mitä tehdään, mutta lopulta käy juuri niin kuin nainen on suunnitellut. Nainen tuskin edes hetkeä mietti mahdollisuutta jakaa miehen epävarmat kuvitelmat eli niin sanotut suunnitelmat yhteisestä tulevaisuudesta miehen ehdoilla. Voidaan ajatella myös niin, että Frank on päässyt tavoitteeseensa, löytänyt hyväpalkkaisen naisen sekä työn ja aseman tämän kautta, mutta ei ole omasta mielestään menettänyt riippumattomuuttaan, toisin sanoen romanttista, mutta samalla eksistenttialistista tyyliään. Frank on yksi kaurismäkeläisistä miestyypeistä, jotka ovat ujoja ja hiljaisia, mutta samalla kunniantuntoisia ja tietoisia omasta erityisestä arvokkuudestaan elämän edessä. Romanttisesta vaeltajan tyylistä on jäljellä pieni kitara, jolla yksinäinen Frank oven luona esittää kaihomielisen balladin hämärtyvään kaupunkiin yöhön.

Musiikin merkitys on elokuvassa, kuten Kaurismäen elokuvissa muutenkin, erittäin keskeinen. Erilaisilla musiikkivalinnoilla luodaan esimerkiksi kuva yksinäisen miehen sielusta, joka soi lohduttavassa sävelessä portieerin, mutta myös leirinuoitiolla asuvan ulkopuolisen trubaduurin (Dave Lindholm) kitarassa. Musiikki myös korostaa frankien tyyliä ja liikkeessä tuotettavan kokemuksen eettisyyttä esimerkiksi kohtauksessa, jossa kaksi frankia (Sakari "Sakke" Järvenpää, Markku "Mato" Valtonen) ajavat skootterilla läpi öisen kaupungin Chuck Berry



Huomenta, Frank!



Miehistä kunniaa mittaamassa.

*Maybellinen* soidessa taustalla. Musiikilla voidaan alleviivata myös heimon rock-asenteen merkitystä ryhmäsolidaarisuuden osoituksena, kun joukkio esittää eräänlaisessa elokuvan sisäisessä musiikkivideossa varta vasten elokuvaan sävelletyn kappaleen 'Paha poika'.

Musiikki on silta, joka liittää nomadisen vaeltajan tietyn konkreettisen tilanteen kautta ympäristöön. Tällöin raja frankin, kappaleen, kuvatun ympäristön ja katsojan välillä kaventuu olemattomiin, sillä kappale hyvin vahvasti on nuo koetut tunteet, toteutumattomat haaveet, kuten Peter von Bagh on kuvannut tapahtuvan Kaurismäen elokuvissa yleisemminkin suomalaisen miehen sielun tulkkina. Ei ole enää sanoja tai niiden hakeminenkin olisi aivan turhaa. Oikea kappale on tällöin juuri se kytkös, jonka kautta sisäinen ja ulkoinen ovat hetkessä täysin toisiinsa sulautuneet.

Esimerkkinä Frankin (Mikko Mattila) yhdessä tanssiorkesterin kanssa esittämä *Stand by me* tyhjässä ravintolasalissa. Kappale heijastelee hylätyksi tulemisen tunteita, pettymystä lyhyen hetken valoisaan näyttäytyneen tulevaisuuden paluusta tavanomaiseen arjen näköalattomuuteen. Tunne on enemmänkin universaali, eikä niinkään representoi kohtauksen todenmukaista dramaturgiaa. Frankien paikoin epäilyttävän ja suhteellisen moraalien johdattamana kyseinen Frank oli kehittänyt suunnitelman, jonka myötä hän tavoitteli rikkaan rouvasnaisen matkaseuraa Roomaan ja samalla itselleen turvattua tulevaisuutta. Kuitenkin tilannetta ikään kuin oppipoikana seurannut Frank (Hannu "Puntti" Valtonen) kokeekin ansiottoman arvonnousun, kun yllättäen pöydässä istunut nainen valitsee hänet Frankin sijaan. Pariskunnan poistuttua Frank kävelee estradille ja ottaa kitarasta kappaleen ensimmäiset soinnut. *Stand by me*'n aikana kuva leikkautuu tyhjästä ravintolasalista ulkokuvaksi merellisestä Helsingistä ja arvotalojen reunustamasta Eiran rannasta.

Naiset ovat elokuvassa toivon ja paremman tulevaisuuden symboleita. Tästä esimerkkinä myös kohtaus, jossa neljä heimon jäsentä (Pauli "Pate" Mustajärvi, Martti Syrjä, Puntti Valtonen, Mikko Mattila) istuvat tien varrella nojaamassa talon seinustaan. Hetken kuluttua heidän eteensä pysähtyy kauniin vaaleaverikön ohjaama avoauto. Nainen viittaa yhden frankeista (Pate Mustajärvi) luokseen ja kysyy mihin miehet ovat matkalla. Kuultuaan heidän päämääränsä, nainen sanoo voivansa viedä Frankin perille, sillä hänellä on talo Eirassa. Mies ei usko naisen puhetta taloista ("*Ei Eirassa ole taloja, vielä.*"), mutta näkee tämän tarjouksen silti suorana tienä paratiisiin. Hän joutuu tekemään moraalisen valinnan, joko nainen ja tulevaisuus tai kaveriporukka ja ikuinen nykyisyys. Lähikuvassa Frank nostaa aurinkolasit silmiltään ja katsoo veriveljiään vielä viimeisen kerran ennen autoon nousemista. Kolmen frankin ryhmä jää ääneti katsomaan, kuinka urheiluauto kaasuttaa katulamppujen hohteessa hetkestä tulevaisuuteen.

Kohtauksessa Kaurismäki paitsi osoittaa oivaltavaa huumorintajuun, myös kommentoi raadollisessa yhteiskunnassa pyörivän onnen pudotuspelin täydellistä sattumanvaraisuutta. Marginaalissa olet kohta täysin katuojassa, mutta aina on olemassa mahdollisuus kurssin kääntämiseen. Loistava tulevaisuus voi avautua ja toteutua hetkessä kuin kivi putoaisi päähän taivaasta. Esimerkkikohtauksessa naisen tavanomainen elämä porvariston arjessa aktualisoi frankien virtuaalisen myytin. Kuvitelma kääntyy hetkessä todeksi, mutta toinen kysymys on millä tasolla myytin ja ympäröivän todellisuuden suhde mielletään. Eiran nykytodellisuus ei toteuta enää sitä kuvitteellista tasoa, jolla koko heimo on rakentanut todellisuuskuvansa ja asemoinut suhteensa aikaan. Portieeriksi päätyneen Frankin tilanteessa kuitenkin näimme kuinka virtuaalinen myytti voi jatkaa eloaan musiikissa ja esteettisessä näkymässä, joka toteutuu kokijan ja ympäristön välillä.

Frankien esteettisen tyylin ja eettisen maailmassa olon kokemisessa aikaa tarkastellaan vain menneisyyden ja tulevaisuuden perspektiivissä, kuten Lauri Timonen (2006) huomioi. Naiset ja musiikki kiteyttävät miesten ajattelun liikkeitä, jotka suuntautuvat menneeseen nostalgian sävyttämänä virtuaalisena aarreaitana sekä tulevaisuuteen ratkeamattomana odotushorisontina. Frankien on turha yrittää minkäänlaista tietoista käännettä reaalityodelliseen, jonka naiset tiedostavat ja tuntevat miehiä paremmin. Esimerkit siitä kun Frank yrittää puuttua ajan kulkuun nykyisyydessä, ovat poikkeuksetta epäonnistuneita ja traagisia.

Kolmen frankin joukosta yksi veljeskunnan jäsen (Martti Syrjä) huomaa ohimennen kampaamon ikkunasta tutunnäköisen naisen. Vaikka toiset varoittavat miestä, tämä menee sisään tervehtimään naista. Liisa (Sohvi Sirkesalo) ei ole tuntevinaan Frankia. Tilanne ajautuu käsirysyksi. Muut naiset tulevat apuun ja surmaavat Frankin saksilla. Kohtauksessa kuvataan ensimmäisen kerran naisryhmä, jonka sisäinen solidaarisuus kytkeytyy toisin kuin miehillä toimintaan arjessa olevan käytännön (kampaamossa käynti) ympärillä. Liisa ei halua muistella Frankin kanssa vietettyä menneisyyttä, sillä siitä ajasta on hänellä vain huonoja muistoja. Miehen egoismi ja narsismi ovat jossain määrin muista frankeista poikkeavaa käytöstä. Aiemmin Frank on käyttänyt myös erästä kahvilanmyyjätärtä hyväkseen, jonka aikana muut frankit varastivat hyllystä itselleen aamiaista. Ehkäpä tämä jäsen todella voisikin menestyä nykyajassa, jossa kaivataan yhä enemmän hänen kaltaisiaan suhdepelureita ja aina psykopatiaan asti tunne-elämältään rationaalisia johtajahahmoja. Kuitenkin Kaurismäen vastaus tähän on selkeä. Naisryhmän toteuttama lahtaus tässä mielessä kiteyttää selkeästi ohjaajan käsityksen sukupuolten välisestä tasa-arvosta: toisen riistäminen ja hyväksikäyttö johtavat aina jonkinasteiseen tuhoon.

Muita epäonnekkaita esimerkkejä tilanteista, joissa miehet yrittävät vaikuttaa teoillaan ja asenteillaan maailmassa menestyneisiin naisiin, on muun muassa kohtaus lentokentän odotusaulasta. Lentokentälle tarpeettomasti vaeltanut Frank (Kari Väänänen) kysyy aulassa istuvalta naiselta onko hänen vieressään tilaa. Mies alkaa heti haastaa riitaa, kysyy naiselta kuka tämä on. Kuultuaan naisen olevan sihteerin, mies alkaa aggressiivisesti haukkua ja



Rikkaan rouvan vaikea valinta.

arvostella tätä. Frank povaa naiselle karua kohtaloa tulevaisuudessa. Hän näkee naisen vain yritysjohdajien kauniina esineenä, jota nämä käyttävät mielin määrin hyväkseen niin kauan kuin tämä on tarpeeksi kaunis. Kun Frank toteaa, että hetken kuluttua "susta ei oo enää edes äidiks," sihteeri ottaa käsilaukustaan pistoolin ja ampuu Frankin siihen paikkaan.

### Frankien kameleonttinen moraal

Frankien nomadisen yhteisön jäsenet noudattavat yhteiskunnan moraalikoodeja täysin suhteellisesti eli ne neuvotellaan tapauskohtaisesti tilanteen mukaan. Frankit eivät elä normien ja asetusten mukaisesti. He eivät suunnittele tulevaisuuttaan pitkällä tähtäimellä eivätkä rakenna tietoisesti uraa ja pyri parempiin yhteiskunnallisiin asemiin. He tekevät kaiken hetken mielihjohteesta, mutta ennenkin kuin välitöntä mielihyvää tavoitellen, toimintaa kuvastaa yleinen poissaolo ja intressittömyys. Avioliiton lisäksi työ on keskeinen kategoria, joka liittyy yksilön paikoilleen yhteiskunnalliseen tilaansa. Frankien suhde työhön on ristiriitainen. Kenelläkään joukosta ei ole vakituista työtä, jota tehdään satunnaisesti, lähinnä pakon sanelemana tyydyttämään jonkin idean pohjalta herännyttä tarkoitusta. Frankeilla ei ole lainkaan protestanttista työn etiikkaa, joten työn hankkiminen ei tapahdu normaalien muotojen mukaisesti. Työ on vain väline muiden joukossa korkeampien päämäärien saavuttamiseen, mutta ei välttämättä lainkaan keinoista paras tai käytetyin. Tarpeet tyydytetään yleensä pikkurikoksilla varkauksilla, huijauksilla ja pummauksilla. Kuitenkin heimon jäsenet korostavat henkilökohtaisen toimeliaisuuden merkitystä, kuten Frank (Matti Pellonpää) toteaa: "On löydettävä päivittäinen toimintavimma."

Koska frankit eivät ole yhteiskunnan täysivaltaisia toimijoita ja yksilösubjekteja vaan kodittomia nomadeja, heidän elämänsä peruspilarit eivät ole iskettyinä isänmaahan, kieleen ja kulttuuriin. Nomadien koti on liikkeessä, elämässä itsessään matkalla jonnekin ilman todellista päämäärää. Virtuaalisessa, mutta silti täysin todellisessa kokemuksessa ikuisessa yössä (jota alituinen aurinkolasien pitäminen symbolisoi) hehkuvan kaupungin sykkeestä, musiikin ja tupakan savun sävyttämästä mustavalkoisesta todellisuudesta.

Mitä tarkoittaa aikuistuminen, ryhdistyminen, tuleminen osaksi rehelliisten, kunnan kansalaisten yhteisöä? Yksi frankeista (Mikko "Pantse" Syrjä) yrittää päästä "Eiraan" toisella tapaa, lyöttäytymällä yhteen rahan vallan kanssa. Frankin ideana on huijata itselleen parempi yhteiskunnallinen asema vain vaihtamalla ulkoista tyyliä. Hän kävelee tavarataloon ja pyytää myyjältä tiettyyn solmioon sopivan puvun. Sovituskopista Frank kävelee mustissa laseissaan kassan ohi maksamatta. Ulkona häntä odottaa jo toinen maailma. Mihin tällainen tyylikäs herrasmies mielestänne kuuluu tässä yhteiskunnassa? Tietenkin talouden ylimpiin, päättäviin kerrostumiin, joten Frank soluttautuu osaksi pörssiin kävelevien diilereiden joukkoa. Solidaarisuus entisiä heimotovereita kohtaan on tämän vaihdoksen jälkeen täysin unohtettu. Frank (Puntti Valtonen) huomaa kaupungilla Frankin menossa pörssiin ja rientää tervehtimään. Yllätetyksi tullut pörssidiileri ei enää tunnista vanhaa toveriaan, vaan kieltää tuntemasta tätä muiden diilerin kysyessä tämän eksistenssistä. Pankkimiesten rahalla ostettu solidaarisuus voittaa hetkessä rock-vaeltajien tyyllillisen yhteisöllisyyden.

Kaurismäen sarkastinen opetus on Frankin tapaukseen liittyen kuitenkin se, että nomadi ei pääse leimastaan, kiertolainen ja tyylinä kautta yhteiskunnan marginaaliin sosiaalistunut epäsubjekti ei löydä nopeaa ja ennen kaikkea kunniallista reittiä kohota luokka-asemaltaan ja kulttuuriselta kerrostumaltaan. Frankin nopea ja radikaali takinkäänös on vain yksi tyyllillinen variaatio, mutta tässä tapauksessa pyrkimys muualle tarkoitti pyrkimystä pysyvään asemaan. Rakenne pysäytti liikkeen, myös Frankin liikkeen. Elämän absoluuttinen tyhjyys aktualisoituu totaalilla tavalla miehen sielussa, jolla ei ole ollut mitään muuta paikkaa tässä maailmassa kuin vaellus kohti parempaa huomista. Frank oli tullut lopulliselle rajalle, josta näkee selkeästi kaiken turhuuden. Kuun pimeää puolta tai kaihon kotimaata ei siinä reaali maailmassa enää ollutkaan. Elämän karu illuusiotomuus oli paljastunut. Edessä olisi vain aamuinen herätys ja paluu muiden pukumiesten joukossa rahan temppeleihin. Nautittuaan illallisen ravintolassa ja pyydyttyään laskun, Frank poistuu sujuvasti miestenhuoneen puolelle, jossa hirttäytyy kravattistaan vessakopin ovipuuhun.

Toinen esimerkki rahan vallan kiemuroissa junailevista heimon jäsenistä on Frank (Asmo "Appo" Hurula), joka haluaa nopeasti ratkaista kysymyksen frankien kurjan elämäntilanteen ja Eiran sovittamattomasta yhteydestä. Herää nopea ja intuitiivinen idea hakea pankista lainaa ja ostaa linja-auto, jolla he voisivat kaikki ajaa läpi kaupungin päämääräänsä. Frank hakee lainaa ja muut frankit toimivat takaajina, ongelmaa ei pitäisi olla. Pankinjohtajan toimistossa esiintyy ulkoisesti omanarvonsa erittäin hyvin tunteva, arrogantti herrasmies, joka ottaa kysymättä yhden johtajan pöydällä olevista sikareista ja toteaa: "... minä en ymmärrä miksi minun asemassani olevan miehen pitää tulla tänne anelemaan kuin kulkukauppias. Normaalisti käytäntö olisi, että tarvittava käteinen määrä tuotaisiin minulle kotiin joka aamu. Mikäli minulla olisi koti, mutta se ei muuta asiaa." Frankin neuvotellessa pankinjohtajan kanssa, muut frankit kuulevat poliisiauton sireenien äänen. Frank (Pantse Syrjä) varoittaa Frankia, mutta tämä jää vielä selvittämään asiaa, jonka pitäisi hänen sanojensa mukaan olla ihan kohta selvä. Seuraavassa kuvassa näytetään kuinka poliisit heittävät Frankin autoonsa.

Nomadien heimon jäsenten keskinäinen solidaarisuus on myös hyvin löyhää ja yksilölähtöistä. Yhteisöllisyys on ennen kaikkea tyyllillistä yhteyttä, joka ei tarkoita vain pukeutumisen ja ulkoisten elämäntapojen muovaamaa käyttäytymismallia, vaan syvempää eksistentiaalisen tyylin jakamista olemisena elämän edessä, jonka kaikki frankit kuitenkin kohtaavat yksin. Tärkein joukkoa yhdistävä tekijä on elämän karujen realiteettien määrittämä kohtalo, jonka johdosta frankit ovat oppineet jossain määrin kunnioittamaan toisiaan. Kuitenkaan yhteisö ei ole irrallaan ihmisyyden yleisistä lainalaisuuksista. Vallankäytön muodot ovat osa sosiaalisia suhteita, joka johtaa myös kateuden, vihan, epäilyksen ja katkeruuden tunteisiin.



On löydettävä päivittäinen toimintavimma.

Erityisesti Frank (Pirkka-Pekka Petelius) saa tuntea joukossa tiivistyvän tyhmyyden, ilkeät vihjailut, suorat panettelut, joukosta syrjäyttämisen ja siten yksinäisyyden kokemuksen varsin voimallisesti. Kyseinen Frank on käynyt tämän johdosta psykoanalyysissa, jossa hän on kertonut lapsuudestaan ja yhteydestään muihin frankeihin. Saamme kuulla kuinka hän on kärsinyt huonosta äitisuhteesta, joka on tuottanut perustavan epäluottamuksen muihin ihmisiin. Tämän johdosta Frank on myöhemmin hankkinut ystäviä lähinnä rahan ja muiden lahjusten keinoin. Kuultuaan analytikolta ohjeen, että hänen kannattaisi tehdä itsemurha, Frank pyrkii noudattamaan neuvoa ja makaa tiellä, kun kahta frankia (Kari Väänänen, Pate Mustajärvi) kyyditsevä taksi saapuu hänen luokseen. Kuoleman varjo katoaa hetkeksi muiden varjojen joukkoon. Kolmikko muuttuu nelikoksi, kun frankit ja taksikuski (Hannu "Tuomari" Nurmio) pyytävät Frankin liittymään mukaan. Tämä pyyntö on suurin solidaarisuuden osoitus Frank-nomadien välillä, sillä jokaisen kohtalontoverin tilanne on samalla osa kunkin muun jäsenen kohtaloa. He muodostavat tässä suhteessa kuin yhteisen orgaanin, jossa jokainen jäsen muodostaa yksittäisen pisteen, josta käsin yhtenäinen nomadinen tietoisuus piirtyy kartaksi jokaisen erillisen Frankin mentaalisisessä maantieteessä.

Nomadit vaeltavat laumana jakautuen pienempiin muodostelmiin, mutta yhteisö on silti vain yleisempi nimike yksilöllisyydelle ideologiana, jota jäsenet toteuttavat absoluuttisena universaalina. Tämä yksilöllisyys on absoluuttista sikäli, että juuri jokaisen frankin erityinen kohtalo piirtää esiin koko yhteisön todellisen tilanteen. Yksilöllisyys ei palaudu yksilöiden ominaisuudeksi vaan muodostaa yleisen maailmankuvan, mutta ei dogmaattisena uskontona tai muuna uskomusjärjestelmänä vaan ennemminkin postmodernina tyylinä, jossa syvyys kytkeytyy välittömästi havaittuun pintaan. Yksilöllisyyden ideologia on abstraktio, joka jättää käytännönelämän tasolla yksilöt kamppailemaan kuin sudet toisiaan vastaan. Solidaarisuus ja jakaminen näyttävät riiteissä ja hetkissä, jotka ovat kuvina ikään kuin rajoja, joissa kahden todellisuuden limittäisyys aktualisoituu: esimerkiksi Frank makaamassa tiellä odottamassa autoa eli kuolemaa. Auto saapui, mutta kuolema jää vielä odottamaan. Frankien armoton solidaarisuus ei ole hyve-etiikkaa, jonka kautta yksilöt jakaisivat keskinäisen luottamuksen heissä olevien hyveellisten ominaisuuksien perusteella. Kun kuolema jäi odottamaan, yhteiselon karu arki paljastuu hetken päästä jälleen Frankille.

Kuljettaja ei aja kyytiläisiä Eiraan asti, jolloin frankit pyytävät häntä viemään heidät baariin. Kun selviää, että kaikki paikat ovat jo kiinni, Frank (Pate Mustajärvi) pyytää häntä sitten järjestämään jotain. Tämä pyyntö on jälleen hyvä esimerkki frankien maailman suhteellisesta moraalista. Yhteisön löyhä solidaarisuus yhdessäolon elämän edessä sitoo miehiä ensisijaisesti ennen mitään muuta, lakeja tai järjestystä. On kuin tuli seuraisi heitä kintereillä ja he kävelisivät yhdessä kohti edessä hämmöttävää rotkoa. Taksikuski ajaa ravintolan eteen ja miehet murtautuvat sisään. Baariin murtautuminen on frankeille varsin tyypillistä käytöstä. Ainoat vähäiset taloudelliset varat he olivat saaneet perintönä, jonka frankit jakoivat keskenään matkansa alussa pidetyssä lähtökokouksessa kolehtina. Kolehtia ei siis tässä tapauksessa kerätty, vaan jaettiin kuin öylättä ehtoollisella. Ravintolassa taksinkuljettaja muuttuu baarimikoksi ja tarjoilee frankeille savukkeita ja alkoholia. Hetken istuttuaan Frank (Kari Väänänen) toteaa: *"Oikeastaan se on sääli ettei jäänyt alle, Frank."* - *Kuinka niin? Et sä pidä musta?* Kolmas baaritiskillä istuva Frank (Pate Mustajärvi) vastaa: *"Koska sä oot niin saatanan tyhmä jätkä, Frank"* Baarimikko toteaa kommentin olleen vähän liikaa. Pian toteamuksen esittänyt Frank tulee lohduttamaan loukattua Frankia pyytäen tältä muodollisesti anteeksi. Sovitus riittää, sillä jokainen heimon jäsen on kuitenkin tuomittu olemaan ja vaeltamaan toistensa seurassa, vaikka he kokisivat minkälaisia loukkauksia tahansa. Vain kuolema heidät erottaa, mutta ei ihan vielä.

Frankien moraalisen elämän perustana on nomadinen postmoderni etiikka. Urbaanin viidakon armoton selviytymiskamppailu ei jätä paljoa tilaa omantunnon äänelle. Marginaalisten nomadien selviytymisen etiikka on kirjoitettu esiin olemassaolon kamppailuksi heti alkukohtauksesta lähtien. Aivan vaelluksen alkuvaiheessa kuljetusvälineeksi varustettua mettoa ohjannut Frank (Kari Heiskanen) tulee ammutuksi selkään metron kuljettajan toimesta. Frankien hiljainen veljeskunta katsoo maassa makaavaa kaveriaan, joka pummaa vielä savut "viimeiseen hengenvetoon". Kun jokainen kuolee sarjallisessa ketjussa, kuolema on ikään kuin käsikirjoitettu rajaksi tämän "mahdottoman" vaelluksen toteutumiseen, voidaan miettiä Eira-myytin ja totuuden suhdetta frankien eksistenssin perustana. Vain eroava liike olemassa olevista tiloista ja elämäntavoista voi tuottaa jotain uutta ja parempaa elämässä. Samalla tämä liike on paradoksaalisesti ristiriitaisessa suhteessa niihin rutiineihin ja käytäntöihin, jotka tuovat tunnistettavuutta ja toistoa myös nomadien elämään. Esimerkkeinä toistuvista käytännöistä satunnaiset vierailut elokuvissa, taidenäyttelyissä, pelihalleissa, joissa ehditään aina vierailemaan vaikka käynnissä onkin se tärkein vaellusmatka, joka lopulta ratkaisee heimon ja yksittäisten frankien tulevan elämän kohtalon ja suunnan.

### Kohti tulemisen merta lähtemisen ja jäämisen tuolla puolen

Jos frankien urbaania vaellusta mietitään postmodernin etiikan näkökulmasta, voidaan miettiä onko heidän olemisensa ja olemassaolonsa etiikka kuitenkin sidottu vain pyrkimykseen paeta porvarillisen elämän lainalaisuuksia? Onko frankien heimolla minkälaisia mahdollisuuksia selviytyä yhteiskunnan asettamissa reaalisisä kehyksissä? Haluavatko frankit toteuttaa elämässään vain jatkuvaa eron linjaa, jonka kautta niin heidän kokemuksensa kuin olemassaolonsa rajat suhteessa reaalitodelliseen määrittävät jatkuvana aika-tilallisen tulemisen liikkeenä? Koskettaako tavanomaisten elämänmuotojen pysyvyys lainkaan frankien nomadista elämisentapaa?

Vaeltava nomadiyhteisö artikuloi eksistentialistisen peruskysymyksen siitä onko tehtävä



Takaajat odottavat oven takana...



Iltapala leirinuotiolla.

selkeä ero yhtäältä kohti tuntematonta tulevaisuutta eroavien paon liikkeiden, toisaalta yhteiskuntaelämään ja sen rutiinisten muotojen toistuvuuteen sopeutumisen välillä. Frankien legendassa ei tätä ristiriitaa ole artikuloitu eivätkä frankit juurikaan pohdi kysymystä "entä sitten?", kun he olisivat saapuneet päämääräänsä. Käsitys lähtöpisteinä toimivan Kallion kaupunginosan mahdollisuudesta ihmisen elinympäristönä on pohditun argumentin sijasta ennemminkin vain vahva tunne, jonka valossa legenda Eirasta saa uudenlaista elinvoimaa ja näyttäytyä todellisena, mutta samalla ehdottomuudella myös ainoana mahdollisuutena heimon säilymiselle.

Mutta onko Eiran kategoriassa artikuloituvassa utopiassa kysymys vain puhtaasta unesta, joka luo uskonnollisen totuuden kaltaisesti ylimääräytyvän otteen yksilöiden elämästä ja synnyttää "vääränlaista" tietoisuutta? Ilmeneekö totuus frankeille vain uskossa myytiin, jossa Eira näyttäytyä maanpäällisenä paratiisina ja jonne pääseminen oikeuttaa kaikki keinot? Onko heidän projektistaan löydettävissä minkäänlaista rakentavaa elementtiä, joka voisi kääntää transsendentaalisen ideoiden tasolla hahmottuvan tulevaisuusperspektiivin joksikin konkreettiseksi tässä maailmassa?

Eira-myytti on imaginaarinen uskomus, mutta sitä ei voida silti ajatella vain illuusiona tai harhakuvana vaan ennemminkin unelmana, joka on jäsentänyt frankien arjen käytäntöjä koko heidän elämänsä ajan. Se on tässä suhteessa ehdottoman todellinen olemalla samalla kuitenkin täysin virtuaalinen käsite. Eiraa ei frankien tarkoittamassa mielessä ole olemassa realisena mahdollisuutena, koska sitä todellisuutta ei ole olemassa materiaalisesti missään. Mutta voitaisiinko ajatella Eiraa henkisenä konstruktiona, joka virtuaalisesti elää ajassa, muistoissa ja esteettisissä vaikutelmissa suhteessa siihen kaupunkiympäristön "armottomaan" rakenteeseen, joka tilana rajaa ja määrittää frankien liikkeitä? Tällöin paikoilleen jääminen Kallioon ei välttämättä tietäisi varmaa kohtaloa, sillä frankien yhteys todellisuuteen rakentuu joka tapauksessa tiedon sijasta kuvitteellisen maantieteen, kerrottujen tarinoiden ja alitajunnan aktiivisen roolin vaikutuksesta.

Nomadien henkisessä materialismissa luovat kokeilut toden ja epätoden, imaginaarisen ja todellisen rajoilla tarkoittavat näkökulmaa, että erot eivät merkitse kategorisina positioina vaan ero itsessään positiivisena tulemisen liikkeenä virtuaalisesta aktuaaliseen. Matkaa Eiraan ei välttämättä tarvitse pyrkiä realistisesti toteuttamaan, jos sitä ei määritellä ainoana mahdollisuutena. Jos Eiran paratiisi ajatellaan virtuaaliseksi ideaksi, se on aina jo itsessään todellinen ilman, että sitä tarvitsisi välttämättä pyrkiä edes aktualisoimaan. Frankien elämässä Eira kiteytyy arjen toistuvissa rutiineissa pelihallien kilkkuvassa värihehkussa, taidemuseoiden viileässä atmosfäärissä, Valintatalon kassaa huijattaessa. Silti paikoilleen jääminen edellyttäisi jonkinlaista realiteettien tunnustamista, joka ei kuitenkaan sovi heimon jäsenten tyyliin ehdottomuuteen millään lailla. Toiston sijasta on valittava ikuinen lähteminen ja eriytyvä pako tuntemattomaan.

Elokuvan loppu osoittaa nomadien ontologisen paradoksin ristiriitaisuuden. Peter von Bagh (2005, 335) on luonnehtinut *Calamari Unionin* loppua Aki Kaurismäen elokuvien päätöksistä alkuvoimaisimpana, yksinkertaisimpana ja pateettisimpana. Elokuvan lopetus oli niin onnistunut, että Kaurismäki käytti ideaa myöhemmin myös muissa elokuvissaan, esimerkiksi *Varjoja paratiisissa* ja *Ariel*. Viimeisessä kohtauksessa kaksi frankia (Matti Pellonpää, Pirkka-Pekka Petelius) tapaavat toisensa puistonpenkillä. He ovat jo melkein määränpäässään, ikään kuin eteisessä ennen pyhää juhlahuonetta. Käydään viimeinen keskustelu, jossa tuodaan esiin kuinka paikoilleen jääminen vaikuttaa mahdolltomalta:

- *Talvi tulee. Jäämme tänne emmekä pääse minnekään.*

- *"Me kuolemme. Nälkään ja pakkaseen."*

[Frank (Pellonpää) antaa toiselle nauttimaansa banaania]:

- *Meilläpäin ei ollut tapana lyödä lekkeriksi.*

"*Yritetään vielä, Frank.*" [Puraisee banaania.] "*Kyllä äiti antaa meille anteeksi.*"

Parivaljakko lähtee kävelemään kohti lähellä siintävää päämäärää. He saapuvat meren lähellä sijaitsevaan rinteeseen, jossa katsovat karttaansa ja tarkastelevat ympäristöä, joka ei kuitenkaan näytä siltä miltä pitäisi. Frankit juoksevat kiihtyneinä merenrantaan, jossa toinen heistä (Pellonpää) toteaa: "*Perkele, meitä on petetty,*" johon Frank (PPP) vastaa: "*Ei, me olemme vain myöhässä. Vuosia myöhässä.*" Hetkeä aikaisemmin sama totuus on valjennut myös Frankille (Sakke Järvenpää), joka on kuolleen toverinsa (Mato Valtonen) kanssa ajanut pummatulla ruumisautolla Eiran rantaan. "*Myöhästyttiin, Frank*" toteaa Frank auton tavaratilassa makaavalle hiljaiselle veljelleen.

Kohtaamisen tilanne on jälleen yksi reaalityodellista ja nomadien mentaalista kartastoa toisistaan irrottava rajakohta, jossa frankit kokevat absoluuttisesti ja samalla äärettömän konkreettisesti kuinka läsnä oleva hetki ja sitä ympäröivä todellisuus on heidän eksistenssilleen merkitykseltään täysin tyhjä. Frankien legendassa Eira on esitetty koskemattomana alueena, joka olisi ulkoiselta muodoltaan ja merkityksiltään täysin puhdas uudisraivaajien pyrkimyksille saapua rakentamaan sinne uusi, parempi tulevaisuus. Kun tarinoiden totuudet paljastuvat pelkiksi kuvitelmiä, kun Eira olikin rakennettu täyteen eikä puistoalueita ollut kuin viherkaistaleiksi, nomadinen paon linja on viimein pysähtyessään todellisuuden laidalle ajanut frankit anomalian tilaan. Toden realismi pysäyttäessään ajan ja mielen liikkeen on kuin kuolema. Silti absoluuttinen tyhjyys kestää vain hetken, sillä frankit ovat vielä ruumiillisesti elossa. Luovuus ongelmien ratkaisemisessa on nomadien eksistentiaalinen keino selvittää eteenpäin, illasta aamuun, päivästä toiseen.

Frank (Matti Pellonpää) saa yllättäen idean lähteä vieressä olevalla soutuveneellä Eestiin. Syvässä arvomyllerryksessä olevien miesten välille syntyy riitaa, kun vaikuttaa siltä että



veneessä ei ole tilaa kuin yhdelle. Lopulta toinen on surmaamassa toista kivellä, mutta luopuu tämän anellessa armaa: "No, et sitten inise." Loppukuvassa armahdettu Frank (PPP) soutaa ja Frank (Peltsi) istuu perällä. Ääniraidalla kuuluu laivan torven törähdyksiä ja Olavi Virran esittämä tango *Valkovuokot*. Kuvan jo vaihduttua mustaan taustakuvaan kuuluu voimakas räjähdys, jolle ei enää anneta minkäänlaista selitystä.

Frankien toteamukset siitä, että he ovat myöhässä kuvastaa näkökulmaa elämään läsnä olevassa nykytodellisuudessa ontologisesti mahdottomana. Hahmoina nomadi-frankit ovat ehdottomasti aikaansa jäljessä, tyylillisesti ja sitä kautta myös olemukseltaan ja olemassaololtaan. Heidän koko elinpiirinsä ja elämäntapansa rakentuu ajassa, joka ei milloinkaan representoi yksi yhteen nykyistä todellisuutta. Lyhyt, ohimenevä hetki Eiran rannalla konkretisoi sen totaalisen arvotyhjiön, jota frankit kokevat suhteessa preesensinä ohitse kiitävää nykyisyyttä ja ulkoisessa todellisuudessa aktualisoituvia ajan merkkejä kohtaan.

Kuten auteur-ohjaajat Godard ja Kaurismäki ovat todenneet, kunnon elokuvissa ei ole milloinkaan läsnä olevaa nykyisyyttä, vaan aina hetki ennen ja jälkeen. Tämä käsitys voidaan kääntää suoraan frankien kokemaan tilanteeseen, sillä heille elokuvan film noir-todellisuuden alta lopun kriisikohtauksessa paljastuvaa "realitodellisuutta" ei ole olemassa. On vain ohitse kiitävää aikaa, ikuista kestoa, jonka suhde eri yksilöille ja ympäristöille tapahtuu erilaisissa tasoissa. Koska tuon puhtaan, mahdollisuuksien moninaiset virtuaaliset potentiaalit itsessään säilyttävän ajan liike on materialisoitu ympäröivään kaupunkirakenteeseen tavalla, joka ei vastaa frankien tyylillistä eksistenssiä, on olemassa vain yksi mahdollisuus, jatkaa liikettä.

Rannan korkeat kerrostalot, kadut ja puistot viestittivät frankeille nykyajasta, jossa myöskään heitä ei ajassa virtaavina nomadeina ole. Siksi heidän poistuminen merelle, sen vaimeasti liplattaviin aaltoihin, on kuin he olisivat lopulta saapuneet kotimaahansa, kaihoon itseensä. Sillä meri (tai automaani) on ikään kuin tietoisuus, kuten Gilles Deleuze (1992) on todennut. Sen jatkuvasti ilmaston vaikutuksesta muuntuvat sävyt ja aaltojen moninaiset liikkeet kuvastavat ajatuksen liikettä jatkuvina muutoksina. Elämän matkan ratkeamaton kohtalo on kohtauksessa dokumentoitu paitsi poeettisesti, myös filosofisesti erittäin hienolla tavalla. Meri päättää frankien eksistentialistisen liikkeen absoluuttisella tasolla, jossa ei voida enää tietää missä alku päättyy ja jälleen uusi alkaa.

Olemme saapuneet suhteellisuusteorian kentälle, jossa meri korreloi tilan ja ajan toisiinsa kietoutuvaa ääretöntä avaruutta. Nomadit ovat viimein yhdistyneet täydellisesti ympäristöönsä, aikakuvaan, jossa tuulen vireiden liikuttamat aallot soljuvat yhdessä Olavi Virran sävelten rytmissä. Räjähdys ääniraidalla korostaa kausaalisuuden lopullista katkeamista, jolloin frankien liike ei enää jatku (edes kuvitteellisella tasolla) Eestissä, kuten matkan päämäärä oli määritelty. Sen sijaan loppu on avoin kysymys, joka ikään kuin räjähdysten avaaman madonreiän kautta avautuu todelliseksi missä tahansa yhteydessä. Meidän on tämän jälkeen turha vain kuvitella frankien liikkeitä öisillä kaduilla neovalojen loisteessa, sillä me tiedämme että frankit elävät meissä tuossa virtuaalisessa ja äärimmäisen todessa hetkessä.

Nomadien postmoderni etiikka ilmenee elämän elämisenä liikkeessä jatkuvan ontologisen paradoksin alaisuudessa. Kun nykytodellisuuden ulkoiset kehykset osoittavat liikkeen päättymisen rakenteiden pysyvyyteen, elämä täytyy elää toisaalla, imaginaarisen tyylin ja myytin tasolla. Mutta mitä todellisuus lopultakaan on, muuta kuin ohitse kiitävää aikaa ja pyrkimystä siitä otteen saamiseen pystyttämälläsi immanenssin tasolla. Frank Armoton jokaisessa meissä on tapa tuottaa itselle syvin onto-eettinen maailmasuhde liikkeenä läpi pysyvyyden. Kun sanomme viihtyvämme paremmin matkalla kuin päämäärässä tai näkevämme kuvallikkaita mielessämme, kun kerromme mitä ajattelemme, olemme astuneet askeleen lähemmäksi kohti nomadista etiikkaa.

Juha Oravala

[WiderScreen.fi 3/2007](http://www.widerscreen.fi/3/2007)

## Lähteet

- Bagh, Peter von (2005) *Suomalaisen elokuvan uusi kultainen kirja*. Helsinki: Otava, SEA.
- Bagh, Peter von (2006) *Aki Kaurismäki*. Helsinki: WSOY.
- Baugh, Bruce (2001) Deleuze and Empiricism. Teoksessa Gary Genosko (toim.), *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Volume 3. Florence, KY, USA: Routledge, 357-375.
- Braidotti, Rosi (1994) *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.
- Buchanan, Ian (2000) *Deleuzism. A Metacommentary*. Durham: Duke University Press.
- Deleuze, Gilles (1983) *Nietzsche & Philosophy*. Translated by Tomlinson, Hugh. London: The Athlone Press. Alkup. Nietzsche et la philosophie. Paris: Presses Universitaires de France, 1962.
- Deleuze, Gilles (1990a) *Logic of Sense*. Translated by Mark Lester and Charles Stivale. London and New York: Continuum. Alkup. Logique du Sens. Paris: Les Éditions des Minuit, 1969.
- Deleuze, Gilles (1991) *Bergsonism*. New York: Zone Books. Alkup. Le Bergsonisme. Paris: Presses Universitaires de France, 1966.

Deleuze, Gilles (1992) *Autiomaan: kirjoituksia vuosilta 1967-1986/Gilles Deleuze*. (toim.) Kotkavirta, Jussi, Rahkonen, Keijo, Vähämäki, Jussi. Helsinki: Gaudeamus.

Deleuze, Gilles (1994a) *Difference & Repetition*. Translated by Paul Patton. London: The Athlone Press. Alkup. Différence et Répétition. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Deleuze, Gilles (2001) *Pure Immanence. Essays on a Life*. Translated by Anne Boyman. Alkup. L'immanence: Une Vie. Paris: Éditions de Minuit, Philosophie 47.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1985) *Anti-Edipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Alkup. L'Anti-Ce'dipe. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Translated and foreword by Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minneapolis Press. Alkup. Mille Plateaux. Capitalisme et Schizophrénie 2. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Hardt, Michael (1993) *Gilles Deleuze: An Apprenticeship in Philosophy*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Hayden, Patrick (1998) *Multiplicity and Becoming. The Pluralist Empiricism of Gilles Deleuze. Studies in European Thought*. E. Allen McCormick, General Editor. Vol. 15. New York: Peter Lang.

Maffesoli, Michel (1995) *Maailman mieli. Yhteisöllisen tyylin muodoista*. Helsinki: Gaudeamus.

May, Todd (1994) *Difference and Unity in Gilles Deleuze*. Teoksessa Constantin V. Boundas, Dorothea Olkowski (toim.), *Gilles Deleuze and the Theater of Philosophy*. New York, London: Routledge, 33-50.

Patton, Paul (2001b) *Deleuze and Guattari. Ethics and post-modernity*. Teoksessa Gary Genosko (toim.), *Deleuze and Guattari: Critical Assessments of Leading Philosophers*, Volume 3. Florence, KY, USA: Routledge, 1150-1163.

Sulkunen, Pekka (1996) *Orgioiden aika: Michel Maffesolin postmodernismi*. Teoksessa Keijo Rahkonen (toim.), *Sosiologisen teorian uusimmat virtaukset*. Helsinki: Gaudeamus, 76-95.

Toiviainen, Sakari (2006) *Moraali ja melankolia: Aki Kaurismäki*. <http://www.orimattila.fi/kirjasto/index>. Viimeksi päivitetty (27.11.2006).

[Voima 10/2005](#), Helsinki: Voima Kustannus Oy.

Lauri Timonen (2006) *Kameran muisti - Aki Kaurismäen tuotanto päähenkilöiden, metodin ja elokuvan historian näkökulmasta*. <http://www.orimattila.fi/kirjasto/index>. Viimeksi päivitetty (27.11.2006).

Williams, James (2003) *Gilles Deleuze's Difference and Repetition. A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

© WiderScreen.fi 21.12.2007