

Utooppinen tila Aki Kaurismäen elokuvassa Le Havre

tila, utopia, pakolaisuus, nostalgia, postmodernismi, Kaurismäki

Petri Jokinen

pojokine [a] gmail.com

FM, taiteen tutkija

Esseen aiheena on Aki Kaurismäen myöhäistuotannon elokuvallinen tila, mutta se keskittyy ennen kaikkea vuoden 2011 elokuvaan Le Havre. Kaurismäelle elokuvallinen tila on aina ollut tärkeä osa tarinankerrontaa. Le Havre laajentaa tämän näkökulman kansainväliselle tasolle, tuoden esiin pakolaisuuden ajankohtaisen teeman. Tila on näissä elokuvissa merkityksiä täynnä, vastaten täten postmodernismin teoreetikoiden ajatuksia asioiden ja ilmiöiden radikaalista esteettisyydestä. Le Havren kaupunki on yksi elokuvan keskeisiä hahmoja; Kaurismäki kuvaa sitä nostalgisena työväenkaupunkina, joka huokuu menneen aikakauden tunnelmaa. Kaupungin fyysiset tilat heijastavat hahmojen elämää ja heidän keskinäisiä suhteitaan. Elokuvan päähenkilö, kengänkiillottaja Marcel Marx, edustaa yksinkertaista työläistä. Hänen kohtaamansa nuori pakolaispoika taas herättää hänessä solidaarisuuden tunteen ja auttamisen halun. Pakolaisuuden teeman kautta Kaurismäki käsittelee identiteetin häilyvyyttä nykymaailmassa sekä viranomaisten kasvotonta vallankäyttöä. Elokuvan visuaalinen tyyli sekoittaa toisiinsa realismia ja radikaalia estetismia. Kaurismäki käyttää enimmäkseen hillittyä väripalettia, luoden elokuvaan melankolisen yleistunnelman, mutta lopussa kuitenkin nähdään utooppisia elementtejä, jotka tuovat esille ajatuksen paremmasta huomisesta.



Le Havre. Kuva: Future Film Distribution.

Essee käsittelee Aki Kaurismäen myöhäistuotannon elokuvallista tilaa esimerkkiteos *Le Havren* kautta. Vuonna 2006 ilmestyi *Laitakaupungin valot*. Se on Kaurismäen tuotannon ehkä synkin elokuva. Siinä Ihminen eksyy lasin, teräksen ja betonin Nokia-Suomeen, joka on korvannut aiempien elokuvien nostalgisen menneisyyden Suomen. Päähenkilö toimii vartijana – minäpä muunakaan – epäinhimillistyneessä maailmassa, jota liikuttaa ainoastaan raha. Mutta elokuvan nimi on kuitenkin *Laitakaupungin valot* (Chaplinia mukaillen), joten myös pimeyden lävitse erottuu hieman valoa; pieni aavistus inhimillisyyttä, kuin välähdys taivasta pilvien lävitse nähtynä. Gangsterit blondeine tyttöystävineen asuvat lasipalatsissaan, mutta tavallinen työläinen vierailee laitakaupungin nakkioskin kiehtovassa valopiirissä. Ruoholahden kliniset toimistokolossit vaihtuvat kuitenkin menneisyyden ranskalaiselokuvien maisemiin elokuvassa *Le Havre* (2011). Juuri katoamisillaan oleva, ränsistynyt ja jo tarpeettomaksi käynyt on Kaurismäen estetiikan ytimessä; tämä pätee myös ihmisiin. *Le Havre* laajentaa aiempien elokuvien näkökulman kansainväliselle tasolle, nostaen esiin pakolaisuuden ajankohtaisen teeman. Ihmisen hyvyys nousee jälleen esiin; usko ihmiseen, joka oli päässyt jo katoamaan laitakaupungin valojen katveessa. Ympäristö kertoo Kaurismäen elokuvissa merkittävällä tavalla tarinaa: näissäkin kahdessa elokuvassa elokuvallinen tila on merkittävässä osassa niiden tarinankerronnan kannalta. Ensin Kaurismäki liikkuu *Mies vailla menneisyyttä* -elokuvan marginaalisesta Helsinki-kokemuksesta *Laitakaupungin*

*valo*jen toimistokolossien kylmyyteen, mutta löytää sitten uuden mahdollisuuden globaalilla tasolla ensin *Le Havressa* ja sitten *Toivon tuolla puolen* -elokuvan (2017) Helsingissä, joka näyttäytyy nyt jälleen hieman valoisampana – ja samalla myös hieman nostalgisempana. Kaurismäen tila on aina elokuvallista tilaa; se on esteettistä tilaa radikaalilla tapaa – se on pinnallista siten kuin monet postmodernismin teoreetikot ovat sitä teoksissaan kuvanneet. Todellisuus itse on Kaurismäellä aina hieman fiktiivinen; juuri niin fiktiivinen, jotta siitä tulee ihmisille siedettävä paikka. Maailmassa, jossa on vain hyvin vähän toivoa (ja yhtä vähän armoa), taide muotoilee suhteen tähän maailmaan uudelleen: tämä on se muuntunut tilakokemus, jonka kohtaamme Kaurismäen elokuvissa. Hänen elokuviansa tila on merkityksiä täynnä – toisin kuin oma myöhäiskapitalistinen maailmamme, jota arkkitehtuuriteoreetikko Rem Koolhaas on osuvasti nimittänyt nimellä ”junkspace” (Koolhaas 2002, 175–190).

Niinpä Kaurismäen elokuvien vastaanottotavaksi sopii tietynlainen tilan semioottinen tutkimus, jossa siitä pyritään erottamaan jonkin ilmimerkityksen lisäksi sen viittauksenomaisia kerroksia tai jälkiä. Kaurismäen myöhäiselokuvien globaali näkökulma on niiden luoma uusi katsontatapa; siinä myös Suomi asettuu uudenlaiseen kontekstiin, joka ei ole enää tiukasti kansallinen. Tämä näkökulma vastaa paremmin nykytilannetta, jossa kansallinen on aina yhteydessä kansainväliseen (*Toivon tuolla puolen* -elokuvassa suomalaisuuden suhdetta kansainvälisyyteen käsitellään myös parodisesti ravintolan muuttuvan menun kautta). Onkin mielenkiintoista huomioida, miten Kaurismäen omaperäinen estetiikka muotoutuu nyt uudelleen tässä muuttuneessa tilanteessa. Keskityn *Le Havreen*, sillä se merkitsee mielestäni käännettä Kaurismäen elokuvatuotannossa. Pakolaisuus on itsessään hyvin monitahoinen ja monimutkainen teema, jota on vaikea kuvata elokuvallisesti. Pakolaisuuden luoma uusi juurettomuus heijastaa osaltaan uuden globaalin todellisuutemme historiallista olemusta. Se painottaa yksilöä, hänen ainutkertaisuuttaan ja niitä loputtomia mahdollisuuksia, jotka globaali tilanne tuntuu tarjoavan hänelle. Tämä on se utopian lupaus, joka *Le Havressa* aktualisoituu – vaikkakin korostetun symbolisella tasolla.

Elokuvan päähenkilö Marcel Marx on kengänkiillottaja, joka asuu vaimonsa ja koiransa kanssa vaatimattomassa talossa Ranskan *Le Havressa*. Kuitenkin, kun kyseessä on Aki Kaurismäen elokuva, jopa Ranskaan tunkeutuu suomalainen menneen aikakauden tunnelma: asunnon interiööri hillittyine pastellisävyineen ja menneen ajan retro-objekteineen heijastaa jotakin määrittämättömän universaalia jonkin jo kadonneen, ja näin ollen poissaolevan, tunnistettavana

merkkinä. Patonki, sipuli ja veitsi; vaimon sairaus ja äkillinen kuoleman läheisyys esitetään arkisina seikkoina vailla dramatisointia. Vaimo joutuu sairaalaan, mutta vielä on toivoa jäljellä (huolimatta siitä, että lääkäri kertoo päinvastaista). Myös periranskalaisen baarin – ja samalla myös kahvilan – tunnelma tuo jälleen mieleen suomalaisuuden, mutta se katoaa ikaikaisen haitarin säveliin, joiden konnotaationa toimii ”ranskalaisuus”. Samoin kuin muissa Kaurismäen elokuvissa, myös *Le Havressa* tila on valojen ja varjojen hallitsema mosaiikki, joka elää koko ajan. Jopa kapeat kadut ovat täynnä tätä valon ja varjon leikkiä. Päähenkilö on kengänkiillottaja, mutta Aki Kaurismäen elokuvissa tämänkaltainen työ ei ole missään nimessä mikään häpeä – päin vastoin. Sen sijaan työläinen on kuin jokin nykyajan pyhimys – mutta sillä erotuksella, että pyhimys on itse valinnut osansa, toisin kuin työläinen, jonka siihen ovat pakottaneet yhteiskunnalliset olosuhteet. Tarinaan tulee mukaan laivakontissa Afrikasta Ranskaan päätynyt nuori pakolaispoika. Kengänkiillottaja ymmärtää, miten pieni pakolaispoika on samassa asemassa kuin hän – oikeastaan poika on vieläkin alemmassa asemassa, sillä hänellä ei ole edes tarvittavia ”papereita”, jotka todistaisivat hänen ranskalaisuudestaan; hänen kuulumisestaan tähän tiettyyn paikkaan ja tilaan. Identiteetti on nykymaailmassa häilyvää. Tästä todistaa vaikkapa kengänkiillottajan työtoveri, joka on aikanaan hankkinut itselleen väärennetyn identiteetin voidakseen jäädä Ranskaan. Joka tapauksessa kengänkiillottajan sympatiat ovat pojan puolella ja valtaa pitäviä vastaan. Kumpikaan ei ole saanut heiltä mitään, sillä viranomaiset pyrkivät aina vain säilyttämään status quon. Pakolaisten asema, se tila jossa he konkreettisesti elävät, on kaikkein eniten vaaran alainen; näemme miten viranomaiset hajottavat tylästi pakolaisten telttakylän puskutraktoreillaan. Tämä on merkkinä siitä, että näillä ihmisillä ei ole mitään valtaa siihen tilaan, jossa he elävät. Kengänkiillottajan ja hänen vaimonsa asumus on romantisoitu – elokuva tuo mieleen muun muassa Jean Vigon elokuvan *L’Atalante* (1934). Köyhyydestään huolimatta he omistavat paljon kirjoja; asunnossa on useampi kirjahylly täynnä kirjoja. Myös vaimon sairaala on romantisoitu: se on esteettisesti karu, mutta ihmiset ovat siellä sydämellisiä. Pakolaisten kodikas tee-se-itse-leiri, jossa päähenkilö myöhemmin vierailee, tuo mieleen asunnottomien asumuksen *Mies vailla menneisyyttä* - elokuvassa. Sen kontrastina nähdään huipputeknistä vankilaa muistuttava pakolaisten vastaanottokeskus teräsaitoineen. Se on välähdys nykyaikaa tässä muuten läpikotaisin nostalgisessa elokuvassa, ja heijastaa samalla vallan ja hallinnan teemaa.

Moderni tyyli ilmenee elokuvassa postmodernissa tilanteessa; esineet ovat nyt menettäneet ”luonnollisuutensa”; ne ovat nyt osa ”toisen asteen” (Lotman 2011, 249–270) esteettistä

sommitelmaa. Esineet ovat luonnollisesti olleet esteettisiä jo alun perin, mutta nyt niiden esteettisyys ilmenee eri valossa tässä muuttuneessa historiallisessa tilanteessa: ne ovat esteettisiä siten, että ne samalla ilmaisevat tämän alkuperäisen esteettisyytensä kautta niiden omaa historiallista alkuperää; näin niistä on tullut merkkejä, joita voidaan lukea tämän historiallisuuden itsensä kautta jonkinlaisena laajempuna ”ymmärryksen horisonttina”. Vaatimattomien asumusten lisäksi näemme elokuvassa totunnaisia vallan linnakkeita: näitä ovat muun muassa kirkko ja virasto arvokkaine julkisivuineen. Huomionarvoisesti Kaurismäen ranskalainen maailma sisältää kulmapuoteja ja kahviloita, mutta ei supermarketteja ja autohuoltamoita. Nykyiset epäpaikat (Augé 2009) loistavat näin poissaolollaan. Aki Kaurismäen nostalgiavisio paljastaa miltei jo enemmän kuin ehkä on ollut tarkoitus: tupakkaa poltetaan aina ja kaikkialla, mukaan lukien sairaalan potilashuone. Myös drinkkiä ollaan ottamassa kovaa tahtia. Tämä voidaan tulkita jonkinlaiseksi realismiksi vailla mitään turhaa kainoutta, ”inhimillisyydeksi”, mutta siihen sisältyy miltei huomaamatta myös kriittisen ajattelun siemen eräänlaisena tahattomana vieraannuttamisefektinä, joka syntyy tämän kuvitellun menneisyyden ja todellisen nykyhetken välille. Rakenteellisesti elokuvassa nivoutuvat yhteen erilaiset tarinat ja erilaiset lajityypit. Yksi tarina kertoo vaimon sairastumisesta ja parantumisesta. Yksi kertoo nuoren pakolaispojan tarinan, jossa koko yhteisö nousee auttamaan häntä. Yksi tarina on perinteinen poliisikertomus, jossa komisario varjostaa päähenkilöä ja pyrkii hankkimaan hänestä tietoa (tämä on tarinoista kaikkein elokuvallisin). Vasta lopussa nämä tarinat yhdistyvät ja muodostavat odottamattoman kokonaisuuden. Lopun utooppisina ilmestyksinä nähdään pariskunnan pihalla kukkiva kirsikkapuu sekä arjen arkinen jatkuvuus: kaikesta huolimatta elämä voittaa. Vaimo palaa sairaalasta ja pakolaispoika pääsee Lontooseen perheensä luo. Asiat ovat siten kuin niiden tulisikin olla, ja näin elokuvassa on onnellinen loppu. Kaurismäki luultavasti toteaisi, että maailmassa on tarpeeksi kyynisyyttä ja kovuutta – miksi hänen tulisi sitä lisätä. Tässä hän olisi aivan oikeassa. Kaurismäki tarjoaa ihmisille hitusen lohtua maailmassa, jossa sitä on aivan liian vähän.

Yhteenvetona voidaan todeta, että Aki Kaurismäen elokuvassa Le Havren kaupungista tulee yksi sen keskeisistä hahmoista. Kaurismäki kuvaa kaupunkia ennen kaikkea ”klassisena” työväenyhteisönä, jolla on selkeä olemus ja identiteetti (nyt jo siis itsessään nostalgisena, moderniin aikakauteen kuuluvana kaipuun ja poissaolon paikkana). Rappeutuneet teollisuusmaisemat, kapeat kadut, perinteiset työväen asumukset ja epämääräiset satama-alueet luovat tähän kollektiivisuutta heijastavaan visioon aitouden tunnetta. Näin elokuvan fyysiset tilat

heijastavat hahmojen elämää ja heidän keskinäisiä suhteitaan. Estetisoiva ote ja realismi sekoittuvat koko ajan Kaurismäelle tyypillisellä tavalla. Päähenkilö Marcel Marxin ja hänen vaimonsa vaatimattomat asuintilat kuluneine kalusteineen ja muine objekteineen kertovat meille heidän yksinkertaisesta elämäntavastaan. Paikallisesta baarista, jossa Marcel ja hänen ystävänsä usein käyvät, muodostuu elokuvan keskeinen kokoontumispaikka, jossa vaalitaan toveruutta ja solidaarisuutta sekä luodaan parempaa maailmaa; se on puheen, kommunikaation paikka. Marcelin kodin ahtaat tilat ja kaupungin kapeat kadut erottuvat kontrastisina elementteinä valtameren laajuutta ja sataman laivoja vasten, jotka edustavat kaukomaita ja vapauden lupausa. Nämä kontrastit edelleen korostavat henkilöhahmojen paremman elämän halua; sitä utooppista toivetta, joka heissä kaikissa elää. Henkilöhahmojen puolella näitä kuvastaa ennen kaikkea nuoren pakolaispojan hahmo; hän edustaa tulevaisuutta ja mahdollisuutta muutokseen. Kaurismäki käyttää alituisen hillittyä väripalettia, jossa on pääosin viileitä ja jopa synkkiä sävyjä; tämä luo elokuvaan melankolisen yleistunnelman. Lopussa uhka kuitenkin väistyy: kirsikkapuu kukkii. Kaiken kaikkiaan *Le Havren* ympäristö ja tila toimivat enemmän kuin pelkkänä taustana tapahtumille; niistä tulee olennaisia elementtejä elokuvan teemojen käsittelyn kannalta. Elokuvasa kuvattu tila heijastaa alati henkilöhahmojen elämää ja heidän tuntemuksiaan, lisäten täten syvyyttä siihen kerronnalliseen kokemukseen, jonka teos kokonaisuutena luo. Elokuvan nimi, ”Le Havre”, merkitsee turvasatamaa – ja sitä tämä paikka on sekä pienelle pakolaispojalle että sille sekalaiselle yhteisölle, joka sitä kansoittaa. Le Havre on lopulta utooppinen tila; ihmisen hyvyyden tiivistymä, mahdollisuus muutokseen ja sitä kautta myös erilaiseen tulevaisuuteen.

Kirjallisuus

Augé, Marc. 2009. *Non-Places. An Introduction to Supermodernity*. London: Verso Books.

Koolhaas, Rem. 2002. ”Junkspace”. *October* Vol. 100, *Obsolescence*. (Spring, 2002), 175–190.

Lotman, Juri. 2011. ”The Place of Art Among Other Modelling Systems”. *Sign Systems Studies* 39 (2/4), 249–270.