

Przestarzała historia Pamięć i tożsamość narodowa w filmie *Juha* Aki Kaurismäkiego*

JOHN SUNDHOLM

Aki Kaurismäki jest czołowym fińskim twórcą filmowym. W 1983 roku zadebiutował filmem *Zbrodnia i kara*, błyskotliwą adaptacją klasycznej powieści Fiodora Dostojewskiego. Od tego czasu nakręcił 14 filmów pełnometrażowych. Większość z nich spotkała się z uznaniem krytyków, w tym jego najnowszy film *Człowiek bez przeszłości* (2002), który stanowi pod tym względem punkt kulminacyjny, zdobył bowiem w Cannes nagrodę krytyków. Mimo to w Finlandii filmy Kaurismäkiego nigdy nie cieszyły się powodzeniem. Wyjątek stanowi mniej lub bardziej realistyczna trylogia *Shadows in Paradise* (1986), *Ariel* (1988), *The Match Factory Girl* (1989) oraz *Człowiek bez przeszłości*; przy czym dopiero sukces w Cannes i wiążący się z tym światowy rozgłos i uznanie zwróciły uwagę fińskiej publiczności na ten ostatni film.

Brak popularności filmów Aki Kaurismäkiego w jego własnym kraju nie powinien raczej dziwić. Uważa się bowiem, że należy on do tej tradycji w kinie, która składa hołd twórczości takich autorów, jak Robert Bresson czy Jean-Luc Godard. We wszelkiej historiografii kina czy jego historycznej poetyce te dwa nazwiska zawsze figurują jako wielkie wyjątki (uważam, że symptomatyczne są pod tym względem problemy, jakie ma z nimi David Bordwell w swojej *Narration in the Fiction Film*).

U Aki Kaurismäkiego interesuje mnie zwłaszcza bardzo specyficzne połączenie narodowej „treści” z międzynarodową „formą” wspólną dla całej kinematografii. Potrafi on zazwyczaj znaleźć swój własny sposób na przekazanie tradycyjnych fińskich wartości za pomocą bardzo wyrafinowanej formy narracji filmowej. Z drugiej strony ów konflikt między „formą” a „treścią” wyjaśnia poniekąd, dlaczego jego filmy rzadko odnosiły w Finlandii sukces komercyjny.

Juha

W roku 1998 Aki Kaurismäki nakręcił niemy film *Juha*, adaptację klasycznej fińskiej powieści pod tym samym tytułem. Powieść była wcześniej trzykrotnie przenoszona na ekran: dwa razy w Finlandii i raz w Szwecji, przez Mauritzę Stillera, reżysera urodzonego w Finlandii¹. Żeby jeszcze bardziej skomplikować

* Tekst jest rozszerzoną wersją referatu pt. *Historia zagęszczona: poetyka i pamięć zbiorowa w filmie „Juha”* wygłoszonego 11 października 2002 r. w Instytucie Filozofii UW, na seminarium prof. Zofii Rosińskiej pt. *Fenomen pamięci*.

swoje przedsięwzięcie², Kaurismäki nie osadził akcji filmu ani w czasie powieściowym, tj. w fikcyjnym czasie (XVIII wiek), ani w czasie aktualnym (Finlandia lat 90. XX wieku). Zamiast tego film ukazuje fikcyjną epokę, którą można w przybliżeniu umiejscowić w latach 50., chociaż Kaurismäki nie jest konsekwentny w jej przedstawieniu. Scenografia i aranżacja w ogólnym zarysie nawiązują do tej epoki, ale reżyser regularnie wprowadza przedmioty spoza owego czasu, współczesną walutę, kuchenki mikrofalowe itp. Ponadto film jest nakręcony techniką filmu niemego. Nic dziwnego, że zarówno widzowie, jak i krytycy, nie kryli konsternacji.

Oryginalna historia z powieści *Juha* rozgrywa się w realiach fińskiej wsi, kiedy Finlandia stanowiła jeszcze część szwedzkiego imperium. Opowiada o starszym mężczyźnie, który żeni się z dużo od siebie młodszą kobietą, Marją. Dzieje się to gdzieś w gęsto zalesionych terenach Karelii, na wschodzie Finlandii, od zawsze stanowiącej pogranicze między Wschodem a Zachodem, między Finlandią i Szwecją oraz Rosją czy Związkiem Radzieckim. Pewnego dnia na odległą farmę przybywa młody i przystojny domokrażca karelski Shemeikka. Rezultat jest oczywisty: Marja opuszcza farmę, lecz kiedy przybywa na miejsce, do swego nowego domu, odkrywa, że nie jest jedyną kochanką Shemeikka. Wkrótce zachodzi w ciążę i wie dzie nie szczęśliwe życie w jego haremie. Juha z kolei jest przekonany, że Marja została uprowadzona, udaje mu się wytropić ją i zabrać wraz z dzieckiem na farmę. Kiedy jednak uświadamia sobie, że żona porzuciła go dobrowolnie, jest to dla jego honoru i męskiej dumy tak dotkliwy cios, że popełnia samobójstwo. Historia kończy się sceną, w której Juha wraz ze swoją łodzią spada w dół wodospadu.

Autor powieści, Juhani Aho, przywiązuje dużą wagę do portretu Marji. Ukazuje ją jako osobę mającą bardzo ambiwalentny stosunek do własnych czynów i uczuć. Aho starannie konstruuje dramat psychologiczny, w którym nic, co ludzkie nie jest ani dobre, ani złe. Bohaterowie są ofiarami natury, podeszłego wieku i ułomności (Juha kuleje), krajobrazu (zagubiona w głuszy wioska) oraz lokalizacji akcji (między Finlandią a Rosją). W różnych wersjach filmowych ta potęga natury ukazana jest w innym świetle. W filmie *Johan*, szwedzkiej wersji historii z roku 1921, widzimy rodzinny melodramat, w którym powodem ucieczki żony jest niezdolność Juhy do wyrażenia pożądania. Juhani Aho odniósł się bardzo krytycznie do adaptacji Stillera. Według niego Stiller zredukował splot czynników kulturowych, naturalnych, psychologicznych i sił zewnętrznych do samej psychologii. Krytyka Aho jest zrozumiała: Stiller zdecydował się pokazać, że kiedy Juha ostatecznie uświadamia sobie, iż to jego brak uczuć i przywiązania są przyczyną ucieczki Marji, po prostu ją odbiera; wszystko kończy się harmonijnym i konwencjonalnym heteroseksualnym *happy endem*. W wersji Nyrki Tapiovaara z 1937 roku przystojny i niegodny zaufania Karelezyk Shemeikka stanowi zagrożenie dla męskiej i narodowej tożsamości Juhy. Historia opowiada tragedię mężczyzny, którego żona nie potrafi zrozumieć jego prawdziwie męskiej natury. W tym też czasie powieść *Juha* zyskała już w fińskiej kulturze status historii klasycznej. Skomponowano na jej podstawie dwie opery; jedna została napisana przez Aarre Merikanto w 1922 roku, a druga przez Leevi Madetoję w 1934. Ta ostatnia miała premierę w roku 1935 w Fińskiej Operze Narodowej.

Wersja filmowa z 1957 roku po raz kolejny opowiada dobrze już znaną historię (z literatury teatrów, oper, i kin). Wydawała się zatem doskonałym materiałem na stworzenie wielkiego spektaklu. Ekranizacja z 1957 roku zbiegła się ze

szczytowym okresem fińskiej kinematografii (dwie premiery miesięcznie), a także była pierwszą szerokoekranową kolorową stereofoniczną produkcją filmową³. Przy projekcji filmu zastosowano po raz pierwszy „Agaskop”, nowy szwedzki ekran kinowy. Premiera stała się kulminacją medialnego i marketingowego zainteresowania filmem, był na niej prezydent Urho Kekkonen, cieszący się olbrzymim autorytetem w powojennej Finlandii. Film nie spotkał się jednak z uznaniem krytyków, służył głównie do reklamy Finlandii na arenie międzynarodowej. Nie budzi zainteresowania nie tylko główna nić narracji (podobnie jak imponująca technologia i przesadna wirtuozeria wizualna), ale także wizerunki postaci zostały zredukowane do stereotypów [*iconic types*]: wysoki fiński blondyn (Juha), przebiegły karelski brunet (Shemeikka) i niewinna fińska blondynka (Marja). Obie fińskie wersje historii koncentrują się na dwóch oczywistych tematach: męski honor i narodowa tożsamość. Można nawet powiedzieć, że obie adaptacje ustanawiają znak równości między męską i narodową tożsamością. Kiedy powieść została po raz pierwszy opublikowana (nim jeszcze Finlandia uzyskała niepodległość), spotkała się z krytyką za stronniczy obraz Karelezyków, którzy stanowili wówczas część Finlandii. Kiedy Finlandia przegrała wojnę ze Związkiem Radzieckim w 1945 roku, duża część Karelii stała się prowincją ZSRR. Rdzenni mieszkańcy tych terenów przenieśli się wówczas na zachód, by pozostać w Finlandii. Z tego powodu fińskie wersje filmu koncentrowały się raczej na narodowym znaczeniu regionu.

Jasne jest zatem, że historia ma przejrzystą wykładnię – jej znaczenie i treść mają odpowiedniki w sferze tożsamości narodowej. Jest to materia trudna, dlatego w dotychczasowych adaptacjach umieszczano akcję w czasie mitologicznym, nim jeszcze Finlandia uzyskała niepodległość⁴. Aki Kaurismäki postąpił, rzecz jasna, inaczej. Pomieszał znaki czasu, a jako mitologiczny czas i miejsce akcji wybrał lata 50.

Historia zagęszczona⁵

Zastosowaną przez Kaurismäkiego metodę prezentacji historii będę definiował jako „historię zagęszczoną”. Jest ona szczególnie odpowiednia dla wizualności i scenografii, a jednocześnie ma szersze znaczenie, gdyż ukazuje pewne kluczowe kwestie z zakresu rozumienia historii i pamięci. Chodzi tu zwłaszcza o pytanie, jak określona wspólnota czy społeczeństwo organizuje i formułuje swoją historię i pamięć, jak owa pamięć jest aktualizowana i użytkowana oraz do jakich celów mogą służyć te różnorodne działania i praktyki. Ujmując rzecz w skrócie, interesuje mnie relacja między formą a funkcją przybliżania przeszłości w teraźniejszości oraz wykorzystane w tym celu techniki. *Juha* jest pod tym względem obiektem szczególnie godnym uwagi, gdyż jest to historia opowiadana kolejno w różnych momentach fińskiej historii. Kwestia ta jest istotna zwłaszcza w odniesieniu do zagadnienia pamięci zbiorowej, ponieważ akt przywłaszczenia przeszłości zawsze oznacza jednocześnie uzyskanie materiału i form (technik) rozumienia współczesności. Tym sposobem owe techniki i materiał stanowią także podstawę tworzenia przyszłości⁶.

Zagęszczenie jest pojęciem psychoanalitycznym. Pierwotnie Freud określał je mianem *Verdichtung*, co po niemiecku oznacza zarówno kondensację, jak

i poetykę w sensie *techné*, robienia (*poiesis*)⁷. Początkowo Freud używał tego pojęcia kiedy zajmował się związkiem pomiędzy jawną i utajoną treścią snu. Zachodzący proces twórczy nazwał pracą marzenia sennego, wyraźnie odróżniając go od pracy interpretacyjnej. Ta druga zdążyła od treści jawnej do utajonej, anulując w tym pracę marzenia sennego. Wedle Freuda pierwsza faza pracy marzenia sennego polega na zagęszczeniu; ma ona trzy różne wersje: 1) niektóre elementy treści utajonych zostają wykluczone; 2) jedynie część całego układu treści utajonych ujawnia się podczas snu; 3) elementy utajone, które mają ze sobą coś wspólnego, łączą się we śnie w „jedną całość” bądź „konstelację”. Freud sugeruje, że jedynie trzeci przypadek i proces możemy nazywać zagęszczeniem. Zatem wyróżniającą cechą snu jest zagęszczenie albo inaczej wizualna bądź pojęciowa kombinacja elementów wziętych z różnych kontekstów/poziomów. Freud używa w tym kontekście przykładu wielokrotnie naświetlanej fotografii dającej w efekcie zamazane zdjęcie. Podobnie praca marzenia sennego wytwarza „zagęszczenie detali” nałożonych jedno na drugie.

Jest oczywiste, że studia nad filmem koncentrują się na zagadnieniu zagęszczenia, na zamazanych obrazach domagających się interpretacji. Jednak takie podejście nie jest wierne pierwotnym rozważaniom Freuda, ponieważ zagęszczenie nie jest czymś, co winno być interpretowane. Stanowi ono rezultat pracy marzenia sennego, procesu poetyki snu, konfigurację, która łączy różnorodne elementy w jeden obraz, konstelację czy formację. Zagęszczony obraz winien być postrzegany jako wyraz pragnienia leżący u podstawy pracy marzenia sennego, pragnienia, które nie może się ujawnić bezpośrednio i potrzebuje „mediacji” snu, musi przejść proces pracy marzenia sennego⁸. Analogia między pracą marzenia sennego a pracą pamięci jest oczywista; pamięć zaś jest sposobem aktualizacji i tworzenia historii. Pamięć i historia nie są sobie bowiem wzajemnie przeciwstawne, jak się czasem utrzymuje. John Frow w eseju *Repetition and forgetting* twierdzi, że pamięć i historia nie powinny być sobie przeciwstawiane⁹. Pamięć w takim przeciwstawieniu ujmuje się jako ucieleśnione wspomnienie przeszłości, zaś historię jako materialne ślady czegoś, co już przeminęło. Jednakże takie zestawienie jest problematyczne, gdyż odtwarza jedynie jałową opozycję między podmiotem a przedmiotem i nie dopuszcza możliwości krzyżowania się historii z pamięcią. Frow zwraca zatem uwagę na tekstualny wymiar pamięci, tj. na techniki zapamiętywania, odtwarzania i magazynowania pamięci. Wedle niego pamięć nie sprowadza się do *bycia powtórzeniem fizycznych znaków przeszłości*, lecz jest ona raczej *konstruowana na warunkach i w ramach ograniczeń stwarzanych przez teraźniejszość*¹⁰. Taka tekstualna koncepcja pamięci zakłada, że jest ona rodzajem systemu, w którym różne momenty czasowe są obecne jednocześnie, tworząc w ten sposób zagęszczoną konfigurację. Zatem, konfiguracja ta składa się zarówno z elementów przeszłości, jak i teraźniejszości, i to właśnie działania, wydarzenia oraz sytuacje z teraźniejszości uruchamiają powstanie określonych form czy formacji pamięci. Formy te z kolei są zależne również od technik magazynowania (publicznych, jak archiwa, muzea i prywatnych, jak kalendarze, albumy fotograficzne, listy itp.) oraz metod zapamiętywania (opowiadania, pisanie itp.).

W związku z powyższym zjawisko pamięci jako rodzaj ludzkiej aktywności wiąże się zarówno z poetyką, jak i z polityką. Jakich technik pamiętania używa-

my? Jaka jest zasada organizująca korzystanie z tych technik? Ponadto może się z tym wiązać jeszcze wymiar polityczny, który sprawia, że instytucjonalne decyzje dotyczące tworzenia przestrzeni dla działań mających na celu śledzenie i pamiętanie przeszłości to w większym stopniu kwestia przekazywania i tworzenia pamięci zbiorowej dla przyszłości niż tropienia jednoznacznej przeszłości, tzn. „odtworzenia historii”. Z tego powodu historia i pamięć mają nieunikniony odpowiednik w akcie zapominania czy porzucania, a nawet ukrywania pewnych tropów. Tego rodzaju praktyka i działania są, jak sądzę, szczególnie interesujące w odniesieniu do wizualności, jako że daje ona możliwość łączenia elementów z różnych epok w scenografii czy reżyserii ukazującej przeszłość. Aki Kaurismäki często używa techniki, która jednoznacznie pokazuje, że kombinacja materiałów wykorzystanych jest rezultatem aktu wykluczenia (i w tym znaczeniu aktem zapomnienia).

Wynika z tego, że koniecznym warunkiem pamięci jest łączenie, wykluczenie i przeniesienie (*hand over*). Jeżeli nasze działania są wynikiem wyborów, decyzji z ramienia różnych instytucji, to znajdujemy się bez wątpienia na obszarze polityki. Poza tym sama sytuacja, która doprowadziła do zaistnienia opowieści i pamięci, ma charakter polityczny, o ile zawiera pytanie o określone znaczenie sytuacji historycznej. Z punktu widzenia „polityki formy” sprawą kluczową jest to, że dyskurs formujący dane wyrażenia wskazuje również na techniki i praktyki, które w ogóle czynią ów dyskurs możliwym¹¹. Pewna praktyka i punkt widzenia są również cechą charakterystyczną metody pracy Kaurismäkiego, który zawsze dawał świadectwo głębokiej świadomości stosowanych form przekazu. W filmie *Juha* staje się to oczywiste dzięki wyraźnemu wyborowi formy, która wyszła już z użycia, tj. filmu niemego. Problem sięga dalej, gdyż nie idzie tylko o sprawę estetyki i „czystej” techniki, lecz również o materię (*materiality*). Forma nadająca strukturę wyrażeniu jest zawsze częścią faktów materialnych, technik, które tworzą znaczenie. Jeśli materiał się zmienia, to zmienia się również znaczenie. Dlatego niezwykle istotna jest forma narracji (film niemy), a także wybór stylistyki (zagęszczona aranżacja całości).

Juha – przestarzała historia

Na początku XX wieku, kiedy powieść *Juha* została opublikowana, na sześć lat przed uzyskaniem przez Finlandię niepodległości, historia ta miała oczywistą męską i narodową wykładnię. Shemeikka stanowił ewidentny symbol obcości, który łatwo zinterpretować jako reprezentację Rosji. Na początku powieści Juha zauważa rosyjskie łodzie na rzece, co wyraźnie wskazuje zarówno na nadejście rywala, jak też na fakt, że Karelia stanowi część imperium rosyjskiego. Nietrudno było ówczesnemu czytelnikowi widzieć w postaci Shemeikki skondensowany symbol zarówno potęgi rosyjskiego imperium, jak też seksualnej atrakcyjności i potencji męskiego rywala. Wartości kojarzone z taką postacią miały wyraźnie negatywny i niemoralny charakter: nie można ufać imperium rosyjskiemu, gdyż jest ono zainteresowane wyłącznie nowymi terytoriami, które mogłoby podbić i wykorzystać do odtworzenia i wzmocnienia swojej pozycji (kochanki Shemeikki nie buntują się przeciw niemu, zaś żona Juhy jedynie czeka na to, aby jej dawny małżonek ją oswobodził). Opowieść Aho o wymowie narodowej i mę-



Juha, reż. A. Kaurismäki (1998)

skiej była w tamtych czasach uważana za obraźliwą w stosunku do mieszkańców Karelii¹². Fakt, że zarówno Aho, jak i część krytyków nie zwrócili na to uwagi, może znaleźć wytłumaczenie jedynie w kryjącym się za historią silnym narodowym i męskim instynkcie: pragnienie niezależności było tak silne, że nikt w ówczesnym głównym ośrodku twórczości literackiej (Helsinki i ich instytucje) nie pamiętał o odległej Karelii i jej rzeczywistej sytuacji, ani też nikt nie wyobrażał sobie, że owa książka to coś więcej niż historyczna powieść o znaczeniu narodowym.

Filmowa wersja historii nakręcona przez Aki Kaurismäkiego w 1998 r. powstała w odmiennych warunkach. Reżyser chce, abyśmy pamiętali tę opowieść w inny sposób, gdyż Finlandia znajduje się w innej sytuacji. Finlandia późnych lat 90. jest gorliwym stronnikiem Unii Europejskiej, zaś Rosja, po licznych zakrętach historii, przestała stanowić dla Finlandii jakiegokolwiek zagrożenie. W takiej sytuacji, a także z perspektywy dwóch wcześniejszych ekranizacji klasyki, akt opowiadania historii Juhy z uwagi na historyczną konieczność przybiera jedynie formę pamiętania dobrze znanej historii. Wydaje się, że Kaurismäki miał to właśnie na myśli, kiedy zdecydował się nadać narracji historyczną formę estetyki kina niemego¹³. Dawna forma narracji pozostawia na filmie historyczny ślad, co jest sposobem świadomego ingerowania w proces opowiadania już wcześniej opowiedzianej historii. Tym samym komentowana jest jednocześnie technika (forma filmu) i praktyka (narracja). Wybór specyficznej formy historycznej stanowi aluzję do tego, że to, co zostanie pokazane, jest historyczne, nie w sensie czegoś „minionego”, lecz raczej w znaczeniu bardziej teoretycznego i dystansującego gestu. Intrygujący sposób świadomego używania technik stano-

wi zresztą cechą charakterystyczną Kaurismäkiego. Na przykład w melodramacie *Drifting Clouds* (1996) nie przedstawia bezpośrednio melodramatycznej muzyki (jako wypływającej z przestrzeni diegetycznej); zamiast tego muzyka zostaje przefiltrowana i zapośredniczona przez starą maszynę (technika) do odtwarzania muzyki. Efekt jest taki, jakby muzyka była odtwarzana ze starego gramofonu lub jak w starym filmie; w tym sensie muzyka przedstawia starą muzykę filmową, ale jednocześnie stanowi naturalne tło emocjonalnych sytuacji melodramatycznych, w które uwikłani są bohaterowie. Można dowieść, że emocje ulegają wzmocnieniu, jako że odnoszą się zarówno do historycznego stanu rzeczy, jak i do aktualnej sytuacji. Powtórzenie tragicznej sytuacji i relacji psychologicznej uobecnia przeszłość jako fakt – historia zamienia się w powtarzaną opowieść. Takie rozumienie historii i pamięci ma jednak więcej wspólnego z formą tragedii melodramatycznej – wydaje mi się, że pojęcie zmiany w sposób socjohistorycznie ściślejszy oddaje istotę historii. Kiedy coś się zmienia, wówczas wiemy, że znaleźliśmy się w innym czasie i sytuacji i wtedy uruchomiona zostaje pamięć. Stąd forma filmu niemego jest historyczna nie dlatego, że jest formą starą, lecz dlatego, że w czasach współczesnych dominuje inny sposób robienia filmów. Kryterium pozwalającym stwierdzić, że coś minęło, że zostało zapomniane i „nie jest już obecne”, to również jedna z głównych cech charakteryzujących zagęszczenie. Można powiedzieć, że pewne rzeczy są często do tego stopnia historyczne i świadomie zapomniane, że muszą siłą przedzierać się do teraźniejszości i używają do tego nośników, technik i obrazów jako metafory i zagęszczonych konstelacji – celem tego procesu jest uczestnictwo w pracy pamięci.

W *Juha* Aki Kaurismäki używa filmu niemego, żeby przenieść widzów na powrót do mitologicznego okresu zwanego latami 50., epoki poprzedzającej modernizację Finlandii. Jednocześnie wykorzystuje przedmioty ze współczesności, żeby umieścić opowieść w sytuacji współczesnej – dzięki temu pomieszaniu różnych warstw historycznych powrót do przeszłości staje się wiarygodny. Jest to metoda, której Kaurismäki używa w wielu filmach. Krytycy często mówią w tym kontekście o krainie Kaurismäkiego, specyficznym czasie i miejscu, który istnieje tylko w jego filmach. Wolę określać ją mianem krainy „mitologicznej”, jako że nie stanowi ona ściślego przedstawienia określonej epoki; czas i miejsce nie są zmaterializowane w jednolitej przestrzeni, lecz podlegają transgresji i zagęszczeniu. Zamiast tego doświadczamy owej epoki mitologicznej za pośrednictwem obiektów i przedmiotów: Kaurismäki unika tym samym problemu inscenizowania przeszłości. Nie musimy doświadczać przeszłości; musimy się jedynie nad nią zastanowić, gdyż została przedstawiona za pośrednictwem właściwych jej znaków, tj. jej obiektów i przedmiotów. Lata 50. są tu zatem użyte w celu reprezentacji epoki, którą wielu ludzi może pamiętać lub o niej rozmyślać, ale w której już nie żyją. Symbolizują zatem nie tyle określony okres historyczny (materiałny i faktyczny), ale coś, co gdzieś, kiedyś istniało i co dzięki temu funkcjonuje jako projektowana przestrzeń służąca do uruchomienia pamięci zbiorowej.

Co zatem przekazuje nam Kaurismäki? Wedle mojego odczytania (preferuję tu termin „odczytanie”, gdyż chcę w ten sposób zasygnalizować, że to, co zazwyczaj określamy mianem interpretacji, jest nie tyle ujawnianiem treści, ile raczej

sposobem konstituowania form rozumowania czy praktyki) ukazuje historię utraty męskości i narodowości. W wersji Kaurismäkiego nowe technologie wyzwalają kobietę. Shemeikka mitologicznych lat 50. jest bogatym biznesmenem z miasta, działającym na rynku międzynarodowym, który przyjeżdża do odległej wioski sportowym samochodem. W jednym z kluczowych punktów opowieści, kiedy to Marja uświadamia sobie, że jest atrakcyjną kobietą, a więc, że jest również niezależną jednostką mającą własne potrzeby i pragnienia, zaczyna podgrzewać dla Juhy jedzenie w kuchence mikrofalowej. Cała scena, przez wprowadzenie rekwizytów z innych realiów historycznych, jest świadomie umieszczona poza czasem. Używając takiego środka, Kaurismäki pokazuje, że niosąca wyzwienie technologia jednocześnie niszczy naród i kulturę męskiej hegemonii. Kaurismäki jest pod tym względem bardzo precyzyjny, ukazując na przykład, że mitologiczny Shemeikka lat 90. jest nie tylko bogatym biznesmenem z miasta, lecz nawet jest starszy niż Juha. Stąd jego urok nie ma charakteru ikonicznego, jak to miało miejsce we wcześniejszych wersjach historii; zamiast tego jest postacią, która otwiera przed Marją nową przestrzeń życiową.

Istotą filmu jest właśnie to, że opowiada historię, ukazując świadomość stosowanych technik i praktyk, dzięki temu nie przenosi nas wprost w czasy poprzedzające modernizację, ale tworzy przestrzeń, w której można projektować tęsknotę za czasem bezpowrotnie utraconym. Podsumowując, film przekazuje historię relacji między narodem fińskim a superpotęgą, którą może być zarówno Szwecja, Rosja, jak i Unia Europejska. Dlatego trudno przedstawić tę sytuację w realiach Finlandii lat 90., ponieważ niepoahamowany nacjonalizm, szowinizm i konserwatyzm musiał tu zostać poddany transformacji i zagęszczeniu w formie złożonej konstelacji, podczas gdy istniejące techniki przekazu i praktyki pamiętania stanowią niewspółmierną wobec tej konstelacji całość. Uważam, że strategia Kaurismäkiego odniosła sukces; umożliwiła opowiedzenie zabarwionej nacjonalistycznie przedawnionej historii, współczesnej fińskiej widowni. Krytycy i widzowie postrzegali film głównie jako jeszcze jeden element świata Kaurismäkiego, krytykując lub chwając formę filmu, bądź kwestionując momenty nostalgii¹⁴. Dokładniejsza analiza ukazuje splatające się w mitologicznej narracji elementy poetyki i polityki, a więc wskazuje na fakt, który stanowi dowód, że Kaurismäki stara się przekazać przyszłym pokoleniom klasyczną tragedię narodową w formie pamięci. Powtórnie opowiedziana historia odnosi się do czegoś, co już nie istnieje i może jedynie być pamiętane. W ten sposób konstituuje się pamięć zbiorową, przetrwanie treści, która jest już tylko częścią zarchiwizowanej historii.

Decyzja Kaurismäkiego, aby zrealizować film na podstawie *Juhy*, była w narodowym kontekście zarówno trudna, jak i stanowiła wyzwanie. Film musiał korespondować z sytuacją i kontekstem społeczno-historycznym, które stanowią nośnik kultury i sensu. Dlatego należało znaleźć taką sytuację, która umożliwi zagęszczenie i wyrwie presję na pamięć zbiorową. Uważam, że istnieje wyraźna paralela między historią ukazaną a obecną sytuacją Finlandii: wielonarodowa (lub międzynarodowa) presja Unii Europejskiej z jednej strony i naród o bardzo krótkiej własnej historii i niestabilnej tożsamości z drugiej. W rezultacie sytuacja ta otworzyła nowe sposoby pisania historii Finlandii, wzywając jednocześnie do pamiętania o tym, co było. Pamięć ta, zarówno bolesna,

jak i miniona, jest wyrażona za pośrednictwem filmu niemego i skondensowanego obrazu, doskonałych narzędzi poetyckich do przekazywania niezbędnej, ale już nieaktualnej opowieści. *Juha* Aki Kaurismäkiego stanowi jeden z elementów narodowej pamięci, jej stałej pracy i wysiłku w tworzeniu nowej tożsamości.

JOHN SUNDHOLM
Tłum. TOMASZ MAZUR

¹ Juhani Aho opublikował powieść w roku 1911. Mauritz Stiller przeniósł ją na ekran w Szwecji w 1921 r. (pt. *Johan*), Nyrki Tapiowaara, jeden z wybitnych reżyserów fińskich, w 1937, Toivo Särkkä w 1957. Ranga reżyserów ukazuje znaczenie tej historii.

² To przy założeniu, że czwarta adaptacja jest już i tak wystarczająco skomplikowanym przedsięwzięciem – przyp. tłum.

³ W roku 1956 fińska kinematografia odnotowała 30 premier. Główną rolę w *Juha* grała Elina Pohjanpää, która była wówczas uważana za najpiękniejszą skandynawską gwiazdę filmową. W Szwecji wyemitowano nawet specjalną serię znaczków pocztowych z jej wizerunkiem. W Norwegii i Szwecji fiński tytuł *Juha* został zmieniony na melodramatyczny i psychologiczny tytuł *Love in the Wilderness*.

⁴ Kiedy kończyłem pracę nad tym esejem, fińska telewizja publiczna wyemitowała film dokumentalny (29 sierpnia 2002), po którym miała miejsce dyskusja w studio na temat *Juhy* jako symbolu narodowej i męskiej tożsamości.

⁵ Autor tekstu używa tu konsekwentnie pojęcia *condensed history*, co zgodnie z intuicją potoczną lepiej brzmiałoby w tłumaczeniu jako „historia skondensowana” (kieruję się tu przekonaniem, że zagęszczenie kojarzy się jednak bardziej materialnie, namacalnie). Zdecydowałem się na użycie w tym kontekście pojęcia zagęszczenia ze względu na nawiązania autora do Freuda, u którego analogiczne pojęcie tłumaczone jest w polskiej literaturze konsekwentnie właśnie jako zagęszczenie – przyp. tłum.

⁶ Dlatego też może lepiej byłoby mówić w tym kontekście o „pamięci kulturowej”, jako że pojęcie kultury bardziej jednoznacznie wskazuje na ideę nadawania sensu i przywłaszczania przeszłości; por. J. Assman, J. Czaplicka, *Collective Memory and Cultural Identity*, „New German Critique” 65, 1955 lub M. Bal, *Introduction*, w: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, red. M. Bal i inni Hanover, University Press of New England.

⁷ Por. esej Johna Frow, *Repetition and Forgetting*, w: J. Frow, *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernity*, Clarendon Press, Oxford 1997, s. 224.

⁸ S. Žižek przedstawia taką interpretację Freuda w książce *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso 1989.

⁹ J. Frow, dz. cyt., s. 218-223.

¹⁰ Tamże, s. 228.

¹¹ Odnosnie takiej argumentacji por. *Culture & Text: Discourse and Methodology in Social Research and Cultural Studies*, red. Alison Lee, Cate Poynton, Lanham, Rowman & Littlefield.

¹² Niektóre ówczesne recenzje zostały zebrane w nowym wydaniu *Juhy*, w serii fińskiej klasyki publikowanej przez Fińskie Towarzystwo Literackie, Helsinki, SKS 1994.

¹³ Wedle samego Kaurismäkiego powodowała nim tęsknota za estetyką czystej wizualności, która została zniszczona przez firmy dźwiękowe, telewizję i kino komercyjne.

¹⁴ Krytycy nawiązywali do recenzji na temat *Juhy* zebranych w Fińskim Archiwum Filmowym.