

# Alakuloinen talvi

Aikakausi ja utooppinen hetki Marcel Carnén ja Jacques Prévertin elokuvassa *Yön portit*

HELI PAALUMÄKI

Tarkastelen artikkelissa epookkitietoisuutta Ranskassa toisen maailmansodan päättyessä. Sotajat ovat olleet omiaan herättämään tyytymättömyyttä vallinneita olosuhteita kohtaan ja halun pohtia toisenlaisen elämän mahdollisuuksia. Artikkelissa analysoin Marcel Carnén (1906–1996) ohjaamaa ja Jacques Prévertin (1900–1977) käsikirjoittamaa elokuvaa *Yön portit* (Les portes de la nuit, 1946) utopian ja nostalgian käsitteiden vuoropuhelun näkökulmasta. Katson, että elokuvan nostalgia ei ole niinkään kaipausta menetettyyn aikaan kuin pohdintaa menneisyyden enteiden ja lupauksen epävarmuudesta. Myös utooppisuus on pikemminkin nykyisyyden sisäinen hetkelinen tila kuin odotusta tulevaisuudesta.

Helmikuu 1945... ankara talvi, joka seurasi loistavaa Pariisin miehityksestä vapautumisen kesää. Sota ei ole vielä päättynyt, mutta kaupungin pohjoisosassa elämä etsiytyy tavanomaisiin uomiinsa yksinkertaisine iloineen, suurine vaikeuksineen, vakavine murheineen ja hirveine salaisuuksineen.<sup>1</sup>

Ranskalainen elokuva *Yön portit* (Les portes de la nuit, 1946) alkaa kertojäänellä, hitaalla panoraamakuvalla talvisen Pariisin yli. Kalpea ja alaston talvi, kylmä vuodenaika, on luonnehdinta, jolla usein kuvattiin omaa aikaa 1940-luvun Euroopassa. Aikojen vertaaminen vuodenaikoihin juontaa juurensa modernin aikatietoisuuden juurille, kysymykseen historian kulun vaihteluista ja yksilön suhteesta aikaansa. Vuodenaikoihin

1 "Février 1945. Vers la fin d'une journée d'hiver. Le dur hiver qui suivit le magnifique été de la libération de Paris. La guerre n'est pas encore finie mais au Nord de la ville la vie coutumière reprend son cours avec ses joies simples, ses grosses difficultés, ses grands misères, ses terribles secrets." *Yön portit*, 1946; Ks. myös Prévert 1990, 209. Vuorosanojen ja käsikirjoitussitaattien suomennokset ovat kirjoittajan. Kuvat ovat kirjoittajan omia kuvakaappauksia *Yön portit* -elokuvasta.



Metrojuna saapumassa talviseen kaupunkiin elokuvassa *Yön portit*.

historian metaforana kietoutuu ajatus siitä, että kullakin ajalla on ominaispiirteensä, jotka vaikuttavat ihmisissä ja elämänkohtaloissa.<sup>2</sup> Tässä artikkelissa tarkastelen, miten elokuvassa tulkittiin aikakausien rajalla olemista nostalgian ja utopian vuoropuheluna. Kysymys omasta ajasta suhteessa menneeseen ja tulevaan oli ajankohtainen toisen maailmansodan lopun aikoina, jolloin historian kulun merkityksellisyyttä oli vaikea nähdä.

Vuonna 1946 kuvatun elokuvan *Yön portit* taustalla oli ranskalaisen poettisen realismin mestariteoksista tunnettu parivaljakko, ohjaaja Marcel Carné (1906–1996) ja käsikirjoittaja-runoilija Jacques Prévert (1900–1977). Tapahtumat sijoittuvat vuoden 1945 helmikuun Pariisiin. Edellisen kesän kansallinen riemu Pariisin miehityksen päättymisestä on vaihtunut elämäksi sodan ja rauhan välitilassa. Sota jatkuu vielä toi-

2 Huizinga 1989 (1919), 1–3.

saalla, mutta kaupungin pohjoiskorttelissa kamppaillaan polttopuista, tavataan vanhoja ystäviä, selvitetään menneitä ja enteillään tulevia. Elokuvan kuvaaman yön kuluessa kulkurin hahmoinen Kohtalo (Jean Vilar) puuttuu asioiden kulkuun. Satunnaisesta kohtaamisesta avautuu muistojen ja toiveiden ajallinen ulottuvuus, utooppinen mahdollisuus. Kaikkitietävänä esiintynyt Kohtalo menettää kuitenkin otteensa tapahtumista, ja mahdollinen onni tuhoutuu sattuman ja ihmisten pikkumaisuuden seurauksena.

Kotimaassaan *Yön portit* sai vaikean vastaanoton, ja se jäi tekijöidensä viimeiseksi yhteiseksi elokuvaksi yhdentoista vuoden loisteliaan yhteistyön jälkeen.<sup>3</sup> Pitkäaikaisimman muistijäljen jättikin elokuvan tunnusmusiikki, unkarilaissyntyisen Joseph Kosman (1905–1969) säveltämä ja Jacques Prévertin sanoittama ”Kuolleet lehdet”, ”Les feuilles mortes”. Kappaleesta tuli 1950-luvulla kansainvälisesti suosittu, ja sitä esittivät elokuvassa pääosaa näytelleen Yves Montandin (1921–1991) lisäksi monet tähdet Edith Piafista Juliette Grécoon ja Frank Sinatraan. Laulun sanoissa toistuu ajan vaihteluiden, muistamisen ja unohtamisen pohdinta, niin kuin elokuvassakin, ja sen suosio kertoo omalta osaltaan sodanjälkeisistä katkenneista ihmissuhteista ja modernisaation kiivaasta muutoksesta.<sup>4</sup> Alkuperäinen yhteys elokuvaan ja vuoden 1945 ajalliseen tietoisuuteen hautautui uusien sukupolvien muistojen kerrostumiin.

Myös tutkimuskirjallisuudessa elokuva jäi pitkäksi ajaksi aikalaisten ja myöhempien uuden aallon elokuvaohjaajien kritiikin varjoon. Tutkimuksissa todetaan usein katsojien pitäneen elokuvaa liian metaforisena, jotta se olisi puhutellut heitä miehityksen jälkeisessä ilmapiirissä. On arveltu, että sodan päätyttyä elokuvien odotettiin kuvaavan yhteiskunnallisia ongelmia ja niistä selviytymistä suoraan, ilman allegorista kerrontaa ja studiolavasteita.<sup>5</sup> Carné viittaa muistelmissaan myös poliittisiin tulkintoihin. Elokuvasa käsitelty yhteistyö saksalaisten kanssa osoittautui arkaluontoisemmaksi aiheeksi kuin tekijät olivat osanneet

3 Elokuvan jälkeen Carné ja Prévert aloittivat uuden hankkeen, elokuvan *Fleur de l'âge*, joka ei lopulta kuitenkaan valmistunut tuotannollisten ongelmien vuoksi.

4 Vrt. Salmi 1999, 27–28.

5 Turk 1989, 359–361; Hayward 1993, 165–166.

ajatella.<sup>6</sup> Viime vuosina elokuvaa on kuitenkin alettu arvioida uudelleen erityisesti Jacques Prévertin teoksena, joka kokoaa yhteen tämän tuotannolle ominaiset piirteet, kuten kohtalon, rakkauden ja kuoleman teemat. Tutkija Michael Richardson toteaa, että teos käsittelee suuremmin aikansa ranskalaista yhteiskuntaa kuin mikään muu Prévertin käsikirjoittama elokuva.<sup>7</sup>

Historiallisesta näkökulmasta juuri allegorisuus ja kanta-aottavuus tarjoavat mahdollisuuden palata pohtimaan elokuvaa epookkia luotavana mielikuvituksena toisen maailmansodan kontekstissa. Epookkisanalla tarkoitan tässä käännekohtaa, jota voi luonnehtia myös kriisiksi sanan etymologisessa mielessä. Kriisillä tarkoitettiin alun perin sairauden tilaa, jossa vallitsee epätietoisuus siitä, tuleeko sairaus johtamaan parantumiseen vai kuolemaan.<sup>8</sup> Kriisin käsite sopii hyvin kuvaamaan ahdingkoa toisen maailmansodan viimeisinä aikoina. Vaikka yksi elokuva on historiallisesta näkökulmasta vain muistin sirpale, suhteutettuna aikaisempaan elokuvaperinteeseen ja aikalaiskirjallisuuteen sen voi nähdä tulokintana tilanteesta, jossa vallitsi jäsentymätön suhde menneisyyteen ja epävarmuus tulevaisuudesta.

Omaan aikaan kohdistuvina kulttuurisina käsitteinä nostalgiaa ja utopiaa yhdistää tietoisuus nykyisyyden puutteellisuudesta ja riittämättömyydestä. Sota-ajat ovat olleet omiaan herättämään tyytymättömyyttä vallinneita olosuhteita kohtaan ja halun pohtia toisenlaisen elämän mahdollisuutta. Historiantutkija Peter Fritzsche on katsonut, että menneisyyteen kohdistuneen nostalgian moderni historia kumpuaa väkivaltaisesta prosessista, Ranskan suuren vallankumouksen kaoottisesta kontekstista ja sen silminnäkijöiden pohdinnasta oman elämän suhteesta historian väistämättömältä vaikuttavaan kulkuun.<sup>9</sup> Toisen maailmansodan jälkeen esimerkiksi ranskalainen kirjailija Albert Camus (1913–1960) kuvasi ”tämän päivän ihmisen valinneen historian osakseen” ja sen sijaan, että

6 Carné 1975, 277.

7 Richardson 2006, 53–54.

8 Koselleck 1982, 617–618. Nykyisyyden ongelman keskeisyydestä modernissa aikatietoisuudessa ks. Foucault 1995 (1984), 250–252.

9 Fritzsche 2001, 1589; Ritivoi 2002, 30.

tekisi historian palvelijakseen, alistuvan sen orjuuteen.<sup>10</sup> Herää kysymys, miten vallitsevien olojen ankeutta kuvattiin suuntautumalla siitä pois, menneeseen, tulevaan tai nykyisyyden sisäiseen suljettuun maailmaan, josta Carnén elokuvan nimi *Yön portit* antaa viitteen.

Määritelmällisesti nostalgia suuntautuu menneeseen ja utopismi tulevaan, mutta ihmisen aikatietoisuudessa mennyt ja tuleva ovat aina molemmat läsnä.<sup>11</sup> Jatkaakseni ajatusta käsitteiden kytkennöistä, tarkastelen utopiaa ja nostalgiaa seuraavassa ajallisina käsitteinä. Nostalgialla tarkoitan kaipausta, joka nousee hyvästä ajasta tai paikasta erossa olemisen tiedostamisesta.<sup>12</sup> Utopian ymmärrän filosofi Ernst Blochin teoksiin juontavaan utopiatutkimuksen traditioon vedoten laajassa mielessä, nykyistä paremman elämän haluamisena.<sup>13</sup> Käsitteet voi kytkeä myös keskusteluihin historiallisuudesta. Saksalainen historianfilosofi Reinhart Koselleck on esseissään esittänyt ajatuksen historiallisesta ajasta kokemustilan, *Erfahrungsraum*, ja odotushorisontin, *Erwartungshorizont*, määrittämänä. Koselleckin hermeneutiikkaan pohjautuvan ajattelun mukaan nykyisyys muodostuu näiden kahden kategorian jatkuvassa vuoropuhelussa. Koselleck käsittelee aikaa metahistoriallisesti, mutta ajatus herättää kysymyksen mahdollisuudesta lähestyä nostalgiaa ja utopismia nykyisyyden määrittäjinä, aikalaisten näkökulmasta.<sup>14</sup> Hermeneuttista näkökulmaa soveltaen voidaan esittää, että sekä toivolla että muistamisella on juurensa yhteisön ajallisessa läsnäolossa. Elokuvan analyysin tarkoituksena on lähestyä nostalgian ja utopian käsitteiden avulla aikalaistulkintaa elämästä käännekohtassa, jolla ei ollut kestoä.

## Elokvantekijät muistin paikoilla

Elokvatutkija Mary Ann Doane on todennut, että elokuvan synty merkitsi uudenlaista mahdollisuutta hetkien ja hetkellisyys esittämiseen. Jo ensimmäisten elokuvien katsojat ymmärsivät elokuvan kyvyn tallen-

10 Camus 1962 (1946), 121.

11 Ks. esim. Delumeau 1995, 9.

12 Ks. esim. Johannisson 2001, 17; Kukkonen 2004, 40–41.

13 Bloch 1986, 144–146; Levitas 2011, 101–102, 106, 209, 220–221.

14 Ks. Koselleck 1995, 350–352; Salmi 1999, 15.

taa sattumuksia ja esittää erilaisia aikoja, menneitä, nykyisiä ja tulevia. Juuri elokuva sopi hyvin kuvaamaan modernin elämäntavan nopeutta ja ennustamattomuutta 1900-luvun alussa.<sup>15</sup> Hetkien tallentaminen mahdollisti niiden kopioimisen ja kokemisen yhä uudelleen. Elokuva vaikutti samalla siihen, mitä pidettiin ajankohtaisena, kokemisen ja muistamisen arvoisena.

Äänielokuvan ranskalaiset uranuurtajat Jacques Feyder, Jean Grémillon, Jean Renoir ja Marcel Carné ammensivat vaikutteita saksalaisesta ekspressionismista ja yhdistivät yksilön näkökulman realistiseen yhteiskunnallisten suhteiden kuvaukseen. Poeettiseksi realismiksi kutsutussa tyyliässä valojen ja varjojen taitava käyttö, arkinen ympäristö sekä rakkauden ja rikoksen läsnäolo loivat painostavan ja kohtalonomaisten tunnelman. Poeettisen realismin elokuvat, kuten Carnén *Sumujen laiturilla* (Le quai des brumes, 1938) ja *Varjojen yö* (Le jour se lève, 1939), vaikuttivat *film noiriksi* kutsutun lajityypin syntyyn, joka sodan jälkeen heijastui Yhdysvalloista takaisin Eurooppaan, etenkin rikoselokuvaan.<sup>16</sup>

Marcel Carné oli aloittanut työskentelyn elokuvan parissa 1930-luvun alussa René Clairin apulaisohjaajana elokuvassa *Pariisin kattojen alla* (Sous les toits de Paris, 1934) ja sitten Jacques Feyderin avustajana. Hänen ensimmäinen oma ohjaustyönsä oli *Jenny, pariisilaisnainen* (Jenny, 1936), jonka käsikirjoittajaksi tuli Jacques Prévert. Seuranneiden kymmenen vuoden aikana Carné ja Prévert tekivät yhdessä yhdeksän elokuvaa, joita lähes poikkeuksetta pidetään poeettisen realismin klassikoina. Elokuvien poliittiset viittaukset olivat yleensä välillisiä, mutta Carnén ja Prévertin elokuvissa voi jälkikäteen nähdä merkkejä yhteiskunnallisen ilmapiirin muutoksesta: kansanrintaman ajan optimismista siirryttiin vuosikymmenen lopun traagisiin kertomuksiin ihmisistä ympäristön asettamien ehtojen puristuksessa.<sup>17</sup>

Saksan miehitettyä Ranskan vuonna 1940 elokuvien teko vaikeutui huomattavasti filmipulan ja valvonnan vuoksi. Sotaa, miehitystä ja ylipäättään poliittisia oloja saattoi käsitellä vain verhotusti. Miehityksen aikana

<sup>15</sup> Doane 2002, 1–3, 140–141.

<sup>16</sup> Pillard 2012, 1–3.

<sup>17</sup> Hayward 2000, 150–151; Hayward 1993, 140 ja 147; Greene 1999, 174–175.

Carné ja Prévert tekivät yhdessä kaksi historiallista elokuvaa, keskiajalle sijoittuvan sadunomaisen *Ikuinen rakkaus* (*Les visiteurs du soir*, 1942) sekä 1800-luvun alun pariisilaista teatterimaailmaa kuvaavan *Paratiisin lapset* (*Les enfants du paradis*, 1945), joka kuvattiin vaikeissa oloissa vuonna 1943. Kolmetuntinen *Paratiisin lapset* otettiin vastaan suurella suosiolla sen saadessa ensi-iltansa maaliskuussa 1945.<sup>18</sup> Elokuvaa pidettiin kansallisena merkkitapauksena, jota ylistivät niin suuri yleisö kuin kriitikotkin.

Jacques Prévert oli ottanut osaa surrealistien toimintaan vuosina 1925–1929, pikemminkin ”iltakoululaisena” kuin etujoukoissa, kuten elokuvakriitikko Marcel Lapiere luonnehtii *Yön portit* -elokuvan kirjoittajaa esseessään, mutta Richardsonin mukaan surrealismien vaikutus on nähtävissä monissa hänen käsikirjoittamissaan elokuvissa. Surrealismille oli luonteenomaista haluttomuus esittää todellisuutta naturalistisen taiteen tavoin ja tarkastella mieluummin mielikuvituksen ja unien merkitystä ihmisten suhteessa maailmaan. Tutuista asioista ja ympäristöistä etsittiin outoja ja unenomaisia piirteitä.<sup>19</sup>

Ajan monien kirjailijoiden tapaan Prévert liikkui useilla taiteenaloilla; runouden ja elokuvien käsikirjoittamisen lisäksi hän kirjoitti myös teatterille. Jean Renoirin *Herra Langen rikoksesta* (*Le crime de monsieur Lange*, 1936) alkaen Prévert toimi tuotteliaana käsikirjoittajana ja sovittajana 1950-luvulle asti.<sup>20</sup> Prévertin kädenjälki näkyy vahvasti kaikissa hänen käsikirjoittamissaan elokuvissa. Vuonna 1946, jolloin *Yön portit* sai ensi-iltansa, Prévert oli jo saavuttanut kulttimaineen omissa piireissään Pariisissa. Tuona vuonna ilmestyi hänen ensimmäinen runokokoelmansa *Paroles*, ja hän oli jo kirjoittanut käsikirjoituksen peräti neljään miehituksen jälkeiseen elokuvaan, joista *Yön portit* oli alkuperäinen teksti.<sup>21</sup> Eksistentialistien kortteleissa viihtynyt Prévert oli suosittu hahmo, ja

18 Wakeman 2009, 2.

19 Richardson 2006, 2–3.

20 Carnén elokuvien lisäksi Prévert käsikirjoitti ja sovitti esimerkiksi Pierre Prévertin, Jean Renoirin, Claude Autant-Laran ja Christian-Jaque’in elokuvia 1930- ja 1940-lukujen vaihteessa.

21 Ks. luettelo Jacques Prévertin käsikirjoittamista elokuvista verkkosivua *Le Cinema français*: Jacques Prévert, elektroninen aineisto.

hän­tä pidettiin aikansa flanööri­nä, populaarin Pariisin henkilöity­mä­nä.<sup>22</sup> Siinä missä sodan jäl­keen Carnén maine elokuvan­tekijänä kärsi uuden aallon tekijöiden kynsissä, Prévert nousi runoilijana kansakun­nan eturiviin.

Aikalaismaineen lisäksi Prévertin hahmolla ja hänen käsikirjoitta­millaan elokuvilla on ollut merkittävä asema ranskalaisen kansallisen muistin rakentamisessa. Elokuvia voi syystä kutsua kulttuurisen muis­tin paikoiksi kansakun­nan rakentamisen mutta myös kaupunkitilan muistamisen mielessä. Elokuvatutkija Naomi Greenen mukaan monen vuosikymmenen jäl­keen Carnén ja Prévertin elokuvat nostettiin esiin 1980-luvun alussa, samaan aikaan kun miehitysaika nousi julkiseen kes­kusteluun. Greene toteaa, että varsinkin *Sumujen laiturin* ja *Varjojen yön* esittä­mä ranskalainen todellisuus on muodostunut kansallisen nostalgian kohteeksi. Greene esittää tulkinnan, jonka mukaan itse elokuvien eheä yhteisöllisyys olisi ollut omana aikanaan, 1930-luvulla, nostalginen ja vii­­tannut ensimmäistä maailmansotaa edeltäneeseen aikakauteen.<sup>23</sup>

Ajallisuutta koskevan tietoisuuden kannalta on olennaista, että Carnén ja Prévertin projisoinnit jättivät jäl­kensä kaupunkiin liittyvään muistiin. Prévertin ja Carnén suosikkipaikat siirtyivät valkokankaalle kummankin ensimmäisistä elokuvista lähtien. Elokuvakriitikko Marcel Lapierre kuvasi Prévertin seutu­ja *Yön porttien* tekemisen aikoihin:

Hän rakastaa Pariisia, se on selvä, mutta hänellä on omat kulmansa Pariisissa. Hänet tapaa melkein päivittäin Saint-Germain-des-Prés'n kellotornin nurkilla. Kaunis seurakunta. Siitä huolimatta hän­tä vetää puoleensa Saint Martinin kanavan, Villetten laiturien ja Chapellen pikku katujen outo runollisuus, kimeät veturipillien äänet ja ulommat bulevardit ylhäällä kulkev­ine metroineen.<sup>24</sup>

22 Wakeman 2009, 249.

23 Greene 1999, 168 ja 177.

24 "Il aime Paris, bien entendu, mais dans Paris il a ses coins préférés. On le ren­contre presque quotidiennement dans les parages du clocher de Saint-Germain-des-Prés. Une belle paroisse. Malgré ça, il est attiré par la poésie un peu parti­culière du canal Saint-Martin, des docks de la Villette, des petites rues de la Chapelle où strident les appels des locomotives, des boulevards extérieurs que plafonne le metro aérien." Lapierre 1946, 41.

St. Martinin kanavan seutu metroineen ovat keskeisiä *Yön porteissa*, aivan kuten jo Carnén *Hotel du Nordissa* (Hôtel du Nord, 1938), ja siten sekä Carné että Prévert palasivat tässä elokuvassa kuvaamaan oman aikansa työväenluokkaista Pariisia, sota-ajan historiallisten elokuvien jälkeen. Elokuvat sijoituivat työväen asuttamille seuduille, esikaupunkeihin, tehtaiden ja rautatieasemien ympäristöihin, nykyajan teknologiseen maailmaan. Pariisiin lisäksi ympäristönä olivat myös satamakaupungit, kuten *Sumujen laiturissa* sekä Prévertin käsikirjoittamassa ja Jean Grémillonin ohjaamassa elokuvassa *Myrskyöitä* (Remorgues, 1941). Huolimatta elokuvan todentuntuisuudesta Susan Hayward on huomauttanut, että tarkkuudessa ja huolellisuudessa, jolla ympäristöjä ja paikkoja esitettiin poeettisen realismin elokuvissa, ei ollut kysymys dokumentaarisuudesta vaan todellisuuden uudelleen luomisesta elokuvallisin keinoin. Studioon luotujen mutta täsmällisesti esikuviaan jäljittelevien lavasteiden tarkoitus oli toimia yhdessä symbolistisen kerronnan kanssa.<sup>25</sup>

## Suuret odotukset

Marcel Carné filmaa. Hän on ensin ollut pitkät ajat näkymättömissä, valmistanut huolellisesti käsikirjoitusta työtoverinsa Jacques Prévertin kanssa. Ja kun vihdoinkin ensimmäisiä dekolaatioita on alettu rakentaa, kun ensimmäiset uutiset ovat ehtineet filmilehtiin, filmimaailma tietää saavansa odottaa jotain mielenkiintoista. Carné-filmi on aina tapahtuma. Eikä vähiten ”Yön ovet”, jonka ympärillä on ehtinyt jo käydä monenlaista kohua. Tiedämme, että Marlene Dietrichin ja Jean Gabinin piti näyttellä pääosat, mutta monenlaisten vaiheiden jälkeen Carné kiinnitti kaksi nuorta tuntematonta, venäläissyntyisen Nathalie Nattierin ja kabareelaalaja Yves Montandin.<sup>26</sup>

Elokuvatoimittaja Jean Quevalin suomeksi käännetty kirjoitus *Elokuva-Aitassa* kuvastaa *Paratiisin lasten* tekijöihin kohdistuneita suuria odotuksia, joiden johdosta seuraavan elokuvan valmistumista seurattiin

25 Hayward 2000, 151.

26 Queval 1947, 103.

myös ulkomailla. Odotuksista todistaa myös kriitikko Marcel Lapierrin seikkaperäinen, päiväkirjanomainen kirja *Yön portit* -elokuvan tekemisestä, joka ilmestyi vain vähän ensi-illan jälkeen. Yli 200-sivuinen essee perustuu hänen muistiinpanoihinsa valmisteluista, kuvauspaikoista ja filmausprosessista, ja se sisältää myös joitakin valokuvia.<sup>27</sup> Kirja tarjoaa mainion silminnäkijänkertomuksen elokuvan tekemisestä ja selittää elokuvaa edeltäneitä tapahtumia. Niitä valottaa myös Marcel Carné muistelmissaan. Hän muistaa elokuvan ennen kaikkea onnettomana käännekohtana urallaan ja harmittelee, ettei tarttunut mahdollisuuteen lähteä Britanniaan *Paratiisin lasten* jälkeen, jolloin elokuva olisi jäänyt tekemättä.<sup>28</sup>

Keskeisen sysäyksen elokuvan synnylle antoi suuren tähden, Jean Gabinin (1904–1976) paluu Hollywoodista Ranskaan yhdessä toisen kuuluisuuden, Marlene Dietrichin (1901–1991) kanssa miehityksen päätyttyä.<sup>29</sup> Gabin oli kiistatta 1930- ja 1940-lukujen tunnetuin ranskalainen miestähti, työväenluokkaisten, traagisten hahmojen esittäjä. Gabin solmi sopimuksen elokuvayhtiö Pathén kanssa ensimmäisen sodanjälkeisen elokuvan tekemisestä, ja ohjaajaksi kaavailtiin Carnéta. Gabinin ehdotuksesta mukaan tuli myös Dietrich. Ajatus herätti paljon huomiota lehdistössä, mutta aihe oli vielä auki. Tällöin esiin nousi parhaillaan teatterissa esitetty baletti nimeltä *Le Rendez-Vous*, jonka oli käsikirjoittanut Prévert ja säveltänyt Joseph Kosma. Baletti menestyi hyvin, ja syntyi ajatus elokuvan teosta sen pohjalta. Marcel Lapierrin kuvauksessa baletin juonesta esiintyy Kohtalon hahmo:

Tanssipaikan ovella kerjäläinen jakaa hyvän onnen lappusia. Näin eräs nuori mies sai kohtalon tuomion: hän kuolisi tänä yönä. Kadun kulmassa hän tapaa Kohtalon omassa persoonassaan (Roger Blin), joka vahvistaa

27 Lapierre 1946. Marcel Lapierre (1903–1974) toimi elokuvakriitikkona 1920-luvun lopulta lähtien ja julkaisi lukuisia populaareja esseitä ja teoksia elokuvista, muun muassa aikalaistekstien kokoelman *Anthologie du cinéma rétrospectif par les textes de l'art muet qui devint parlant* (1946).

28 Carné 1975, 253.

29 Lapierre 1946, 46; Gabinin tähtikuvasta ks. Greene 1999, 165–166.

ennustuksen ja antaa hänelle esineen – kaikkiin tarkoituksiin sopivan – hyvin leikkaavan partaveitsen. Nuori mies kohauttaa olkapäitään ja lähtee tiehensä sillä verukkeella, että hänellä on tapaaminen maailman kauneimman tytön kanssa. Tosiaankin, Pont du Crime -sillan nurkilla hän tapaa kauniin tytön –.<sup>30</sup>

Aihe kiinnittyi Pariisin työväenluokan asuttamiin kortteleihin ”sulauttaen realismin ja fantasian toisiinsa”, kuten Lapierre kuvailee balettia.<sup>31</sup> Prévert vetäytyi Etelä-Ranskaan muokkaamaan käsikirjoitusta, kuten *Paratiisin lapsia* tehdessään, ja Carné jäi Pariisiin valmistelemaan kuvauksia. Kirjoitustyö eteni kuitenkin tavallista hitaammin. Alkoi vastoinkäymisten sarja, jonka seurauksena kuvausten aloittaminen lykääntyi monista eri syistä, päänäyttelijät vaihtuivat, ja myös käsikirjoitus muotoutui hyvin toisenlaiseksi verrattuna alkuperäiseen balettiin.<sup>32</sup>

Hollywood-tähtien tapaan Marlene Dietrichillä oli sopimuksen mukaan oikeus hyväksyä tai hylätä käsikirjoitus, ja sen lopulta valmis-tuttua Dietrich ehdotti lukuisia muutoksia, joita käsikirjoittaja ja ohjaaja eivät hyväksyneet.<sup>33</sup> Lopulta Dietrich hylkäsi elokuvan Lapierren siteeraaman lehtiutisen mukaan sillä perustella, että ”käsikirjoitus palauttaa mieleen miehityksen aikaisia valitettavia asenteita ja voisi merkitä huonoa propagandaa ulkomailla”.<sup>34</sup> Myös Gabin irtaantui sopimuksesta juuri ennen kuvauksia, ehkä osittain siksi, että elokuva antoi ikävän kuvan ranskalaisten suhtautumisesta miehittäjiin, osittain siksi, että hän halusi tehdä Dietrichin kanssa aivan toisen elokuvan. Tässä tilanteessa Carné

30 ”A la sortie d’un bal populaire, un mendiant distribuait des fiches de bonne aventure. C’était ainsi qu’un jeune homme recevait l’arrêt du destin; il mourrait dans la nuit. A un coin de rue, il rencontrait le Destin en personne (sous l’aspect de Roger Blin) qui lui confirmait la chose et qui lui remettait – à toutes fins utiles – un rasoir bien tranchant. Le jeune homme haussait les épaules, prétextant qu’il avait rendez-vous avec la plus belle fille du monde, et il s’en allait...” Lapierre 1946, 41–42.

31 Lapierre 1946, 42.

32 Carné 1975, 257–261.

33 Carné 1975, 261.

34 Lapierre 1946, 77. Lapierre viittaa elokuvalehteen *Paris-Cinema* 20. helmikuuta 1946.

oli epäilemättä pettynyt, vaikka hän muistelmissaan kuvaileekin pisteliäästi Dietrichin kommentteja. Hän päätti kuitenkin jatkaa niin, että pääosassa olisi tähtien sijaan ”tavallinen pääkaupungin kortteli surullisena talvena, joka seurasi loistavaa Pariisin vapautumisen kesää”.<sup>35</sup>

Niin tuotantoyhtiö Pathé kuin toinen rahoittaja Alexander Korda suostuivat jatkamaan hanketta, mutta uusien näyttelijöiden löytäminen osoittautui vaikeaksi nopealla aikataululla. Prévertin kirjoittaman keski-ikäisen merimiehen rooliin kiinnitettiin Edith Piafin ehdotuksesta 23-vuotias laulaja Yves Montand, joka ei ollut aiemmin näytellyt elokuvissa. Dietrichin tilalle löytyi lopulta 21-vuotias Nathalie Nattier (1924–2010), jonka kasvot olivat myös lähes tuntemattomat. Keskeisiin sivurooleihin sijoitettiin kokeneita elokuvanäyttelijöitä, kuten Pierre Brasseur, Raymond Bussières, Sylvia Bataille ja (Julien) Carette sekä Kohtalon rooliin merkittävä teatteripersoona Jean Vilar (1912–1971), joka esiintyi ensi kertaa elokuvassa.

Paljon on arvailtu, olisiko elokuva menestynyt paremmin, jos tunnetut näyttelijät olisivat olleet mukana.<sup>36</sup> Toisaalta, kuten Lapierre toteaa, samaan aikaan tehtiin muitakin elokuvia, joissa ei ollut erityisiä tähtiä, vaan jotka olivat ”hyvin tehtyjä, kiinnostavia, ja joissa sykki tosi elämä”, kuten vastarintaliikettä kuvaava Clémentin *Hyökkäys raitteilla* (Bataille du rail, 1946).<sup>37</sup> Näyttelijöiden vaihtumisen seurauksena Prévert kirjoittikin entistä enemmän elokuvaa aikakauden kuvaukseksi kuin ajattomaksi allegoriaksi, jollainen baletti oli ollut.

Jo ennen näyttelijöiden vaihtumista oli alettu rakentaa suurta kulis-sia, Barbès–Rochechouartin metroasemaa. Suunnittelijana oli Alexander Trauner, joka oli saavuttanut mainetta *Paratiisin lasten* lavastajana. Barbès–Rochechouart oli asema, jolle katulaulajat ja laulujen sanojen kaupittelijat ilmaantuivat ensimmäisenä syksyllä 1944, ja se oli myös Carnén oma pysäkki, melko lähellä Gare du Nordin rautatieasemaa.<sup>38</sup> Seutu oli korkealla katujen yläpuolella kulkevine metroraitteineen myös

35 Carné 1975, 265.

36 Ks. esim. Turk 1989, 353–354.

37 Lapierre 1946, 75.

38 Wakeman 2009, 82.

Jacques Prévertin suosima. Elokuva alkaa ja päättyy tällä metroasemalla, ja tapahtumat sijoittuvat sen välittömään läheisyyteen.

Aivan kuin baletissa, elokuvassa tapahtumien kulku rakentuu yllättävien kohtaamisten ympärille. Elokuva alkaa panoroivalla kuvalla ylimuiseen ja ränsistyneen Pariisin kattojen. Nuori työväenluokkainen Jean Diego (Montand) saapuu metrolla Barbès-Rocheouartille kertoakseen suru-uutisen vastarintaliikkeessä toimineen ystävänsä kuolemasta. Hän löytää tämän kuitenkin elossa ja hyvissä voimissa. Seurue lähtee juhlistamaan jälleennäkemistään läheiseen mustan pörssin kuppilaan, jossa saa oikeaa ruokaa. Sisään astuu myös huuliharppua soittava kulkuri (Vilar), joka esittelee itsensä Kohtaloksi ja kiertelee ravintolassa jakaen ennustuksiaan. Kiusaantuneena Diego vastaa, että hänellä on muuta tekemistä ja että hän tapaa pian ”maailman kauneimman tytön”. Kulkuri nostaa ruudullista verhoa, ja ihmeekseen Diego näkee kadulla odottavassa autossa vaalean, surullisen näköisen naisen. Myöhemmin yöllä he kohtaavat. Käy ilmi, että tyttö on korttelissa asuvan kauppiaan tytär Malou (Nattier), joka on viettänyt sotavuodet ulkomailla. Malou on päättänyt erota miehestään, sotaan liittyneillä hämärillä liiketoimilla rikastuneesta Georgesista (Brasseur). Ennen pitkää tapahtumiin sekaantuu kuitenkin Maloun veli Guy (Reggiani), joka esiintyy yhteisössä kansallissankarina. Diego tunnistaa hänet ystävänsä ilmiantajaksi. Yön kuluessa kohtaavat toisensa sattumalta myös Guy ja Georges. Guy saa tämän ottamaan vastaan aseensa. Georges yllättää rakastavaiset pimeällä kadulla ja ampuu heitä kohti. Aamun sarastaessa Guy heittäytyy junan alle. Tarina sulkeutuu Diegon kävellessä kohti samaa metroasamaa, jolle hän edellisenä iltana oli saapunut.

## Epäluulojen aika

Ranskassa halu irrottautua menneisyydestä, 1930-luvun pysähtyneeksi ja jälkeenjääneeksi tulkitusta yhteiskunnasta, oli voimakas heti sodan jälkeen, ja lähes ideologisista eroista riippumatta poliittisissa puheissa korostettiin tarvetta luoda moderni ja yhtenäinen kansakunta. Yön *portit* -elokuvan näkemys yhteisöstä istui huonosti yleiseen pyrkimykseen korostaa yhteiskunnallista eheyttä ja yksimielistä vastarintaa mie-

hittäjää kohtaan. Henkilöhahmot edustavat kukin omaa yhteiskunta-luokkaansa ja arvojaan, ja ulkoinen maailma näyttää ankealta verrattuna monien sotaa edeltäneiden elokuvien yhteisölliseen Pariisi-kuvaan, jota elokuva tuntuu kuitenkin kommentoivan. *Yön portit* -elokuvan kattojen yllä viipyilevä alkukuva ja siirtymä junan tungokseen muistuttavat katsojaa monesta savupiippujen tasalta alkavasta, 1930-luvun alun elämäniloisesta teoksesta, ennen kaikkea René Clairin hilpeästä elokuvasta *Pariisin kattojen alla*, jonka alussa kamera laskeutuu katoilta niiden alle, aamuauringossa ikkunoita availeviin perheenäiteihin, hiuksia kampaaviin tyttöihin ja partaansa ajaviin nuoriin miehiin. Tällä kertaa katsojat saavat lähestyä silmin nähden sodasta kärsinyttä pääkaupunkia, joka hetken näyttää autiolta. Kameran siirtyessä junaan lähes kaikki matkustajat ovat selin kameraan, ja tihenevä musiikki korostaa tunnelman painostavuutta. Viittaus 1930-luvun Pariisi-kuvaan on epäilemättä tietoinen, sillä käsikirjoituksessa Prévert kuvailee junassa matkustavan väen kirjavuutta. Lopullisessa elokuvassa tungos on kuitenkin lähes kasvoton.<sup>39</sup> Ajatuksiinsa vaipunut nuori mies kohtaa kulkurin läpitunkevan katseen: muukalainen voisi olla taskuvaras tai Gestapon vakooja.

Miehityksen aika merkitsi muutosta siinä, miten elämänkulkua esitettiin, kuten Naomi Greene on todennut. 1930-luvun puolivälissä tavaliset ihmiset selvisivät onnellisesti hankaluuksista, jopa hairahduksistaan. Vuosikymmenen lopulla poeettisen realismin elokuvissa ihmisille kävi huonosti, mutta heidät esitettiin jaloina ja kunnioitettavina hahmoina, etenkin Jean Gabinin tulkitsemana.<sup>40</sup> *Yön portit* -elokuvassa yhteisö näytetään epäilyn ja ristiriitojen vaivaamana. Vastarintaliikkeeseen osallistuneen työväen keskuudessa jälleennäkeminen on hilpeä, mutta yhteisössä vallitseva kaksinaamaisuus tulee selväksi joukon astuessa ravintolaan, jonka seinillä vallanpitäjien kuvat ovat vastikään vaihtuneet. Myöskään

39 "Petite foule de voyageurs invraisemblablement serrés les uns contre les autres... Ouvriers jeunes et vieux ayant terminé leur journée, permissionnaires, travailleurs nord-africains, petits employés, ménagères, jolies filles au rire facile, soldats américains et pas mal de gens très convenables, très acariâtres et très grincheux." Prévert 1990, 210.

40 Greene 1999, 165.



Diego ja Raymondin perhe juhlivat jälleennäkemistään.

ihmisten menneisyys ei välttämättä ole sitä, miltä päällepäin näyttää, ja hyvän ja pahan ero vaikuttaa epäselvältä.

Prévartin käsikirjoittamille elokuville ominainen henkilöahmojen vertauskuvallisuus näkyy erityisen selvästi tässä elokuvassa, jossa useimmat henkilöt edustavat jotakin itseään laajempaa poliittista kantaa, yhteiskuntaluokkaa tai kerronnallista funktiota. Korttelin asukkaiden elämää sävyttää sattumanvaraisuus, ja kukin ratkoo ongelmiaan enemmän omien strategioidensa pohjalta kuin yhdessä muiden kanssa. Päähenkilö Diego on alussa tietämätön ystävänsä selviytymisestä, eikä myöskään Raymond tiedä, miten hän joutui keskitysleirille. Kauppias Sénéchal puolestaan luulee kaikkia muita omaisuutensa anastajiksi. Sénéchal ilmentää konservatiivista pikkuporvaristoa. Hän on nationalisti, antisemitisti, sovinisti ja ilmeisimmin Vichyn hallinnon myötäilijä, vaikkakin omasta mielestään kunniallinen patriootti. Myös Sénéchalin lapset Guy ja Malou ovat elämässään tuntemattoman edessä. Viime kädessä tuskin kukaan



Syytöksiä polttopuiden varastamisesta.

aikuisista pystyy hallitsemaan elämäänsä. Vain nuoriso ja lapsijoukko välittävät lupauksen huomispäivästä.

Kontrastina ajan ankaruudelle rakkaus tuntuu kukoistavan vain omassa suljetussa maailmassaan. Alun perin elokuvaan ajatellun Gabinin ja Dietrichin keski-ikäisen parin vastakohtana öisessä kaupungissa vaeltaa koko yön kaksi teini-ikäistä ”kuin unissakävelijät”, saatteenaan kap-pale ”Les enfants qui s’aiment”, toinen elokuvan tunnetuista sävelmis-tä.<sup>41</sup> Laulussa kerrotaan ”yön porteilla” seisovista rakastavaisista. Pimeys vallitsee, mutta he ovat ”muualla, kauempana kuin yö, kauempana kuin päivä”. Runossa ohikulkijat ovat ”välinpitämättömiä, kateellisia, vihai-sia ja ylimielisiä”, mutta rakastavaiset eivät ole olemassa muita ihmisiä

41 Sitaatti runosta Lapierre 1946, 56–57; englanniksi käännettynä esim. Richardson 2006, 55.

vaan toisiaan varten.<sup>42</sup> Surrealismi-kirjassaan Michael Richardson on todennut, että ajatuksella on jatkuvuus Prévertin tuotannossa, sillä tämän runoissa ja käsikirjoituksissa onnellalla on harvoin muita kuin hetkittäisiä mahdollisuuksia.<sup>43</sup> Onnellisuus tuntuu hänen teoksissaan olevan pikemminkin vapautta lähellä oleva ihanne kuin todellinen asiointi. Selvin esimerkki vapauden käsittelystä löytyy elokuvasta *Päivä nousee*, jossa Gabinin esittämä murhaaja käyttää viimeisen yönsä muisteluun. *Yön porteissa* ajatus ihmisistä pimeyden ovensuussa asettuu myös modernin, romanttisen aikakäsityksen kontekstiin.

### Kohtalo ja sattumalta kohdattu onni

Kohtalon esiintyminen omassa persoonassaan oli melko harvinaista elokuvissa, ja Malouta näytellyt Nathalie Nattier arvelee 2000-luvulla tehdyssä haastattelussaan, että juuri hahmon läsnäolo hämmensi katsojia.<sup>44</sup> Kohtalo oli kuitenkin tavalla tai toisella mukana lähes kaikissa Prévertin ja Carnén yhteisissä teoksissa. Esimerkiksi *Ikuinen rakkaus* -elokuvassa manipuloijana toimii paholainen, ja *Paratiisin lapsissa* kohtalon roolin ottaa kaupustelija Jericho.<sup>45</sup>

*Yön portit* -elokuva erottuu kuitenkin muista kohtaloa käsittelevistä melodraamoista paitsi kohtalon näkyvällä läsnäololla, myös sillä, että kulkuri nimeää itse itsensä Kohtaloksi: "Je suis le Destin" (minä olen Kohtalo).<sup>46</sup> Hahmon läsnäolo tuo elokuvaan alusta asti tarkoituksellisen yliluonnollisen aspektin ja saa pohtimaan, oliko hahmolla erityinen merkitys Prévertille, jolle *Yön portit* merkitsi mahdollisuutta kirjoittaa elokuvan alkuperäinen käsikirjoitus, kun useimmat muut hänen käsikirjoituksistaan pohjautuivat muiden kirjoittamiin romaaneihin. Diegon ja Maloun kohtaamisessa kulkuri muistuttaa valepuvussa ihmisten keskuudessa seikkailevaa veijaria. Kun antiikin ajan mytologiassa kohtalo

42 Lapierre 1947, 56–57.

43 Richardson 2006, 55.

44 Nattier 2007, elektroninen aineisto.

45 Greene 1986, 244.

46 Prévert 1990, 268.



Kohtalo soittaa tunnussäveltään.

oli jumaltenkin yläpuolella, elokuvassa kohtalon hahmo kuljeskelee sivullisen oloisena ihmisten joukossa. Kulkurin voi tulkita elämän sattumanvaraisuuden symboliksi, jonka läsnäolo kiinnittää huomion sekä sota-ajan epävarmuuksiin että kohtaloon liittyvään perinteeseen, tulkitoihin ennalta-arvaamattomuuden ja mahdollisuuksien merkityksestä ihmiselämässä ja historiassa.<sup>47</sup>

Kirjallisuudessa kohtalon merkitystä *Yön porteissa* on tulkittu usein 1930-luvun lopun determinismin jatkeeksi, mutta sen rooli on elokuvassa monimutkainen. Elokuvan henkilöt asennoituvat häneen eri tavoin, ja suhtautumisella on vaikutusta tapahtumien kulkuun. Yllättäen Guy on kohtalonuskoisin elokuvan henkilöistä. Kuultuaan ennustuksen omasta kuolemastaan hän ottaa sen tosissaan, mikä ajaa hänet väkivaltaan ja toteuttamaan ennustusta. Sen sijaan Diego suhtautuu kulkuriin

47 Kohtalon, sattuman ja tilaisuuden käsitteiden aatehistoriasta ks. Ciffarro 1974, elektroninen aineisto.

kepeällä solidaarisuudella, ikään kuin elämän runnomaan kadun kulki-  
jaan. Lopulta Diego kuitenkin kyllästyy tämän alituisen läsnäoloon ja  
sysää hänet nurkkaan. Kulkuri jää seuraamaan ampumiskohtausta voi-  
mattomana ikkunaruaudun takaa. Loppuratkaisun koittaessa abstraktin  
kohtalon merkitys tapahtumien kulussa ankkuroituukin vain henkilöi-  
den asenteisiin niin muita ihmisiä kuin Kohtalon maalailemia näkymiä  
kohtaan. Kohtalolla ei ole ylihistoriallisia kykyjä, vaan ihmiset jäävät  
lopulta oman kykenemättömyytensä pauloihin.

Kohtalon tärkein tehtävä elokuvan kerronnassa liittyy Diegon ja  
Maloun kohtaamiseen sekä kaipausten ja toivon rakentamiseen. Kohtalo  
samastuu elokuvassa sävelmään ”Kuolleet lehdet”, jonka Kosma oli sävel-  
tänyt balettiin ja johon Prévert teki sanat elokuvaa varten. Sävelmä soi  
elokuvan alkutekstien taustalla ja toistuu tarinan kuluessa huuliharpuilla  
soitettuna ja radiosta kuultuna. Sävel herättää henkilöhahmoissa kau-  
kaisia ja yllättäviä muistoja. Kappaleella kulkuri valmistelee Diegon  
ja Maloun kohtaamista jo ennen heidän varsinaista tapaamistaan.  
Pariisilaisravintolan päivällispöydässä sävelmä tuo merillä kulkeneen  
Diegon mieleen San Franciscon kiinalaiskorttelit ennen sotaa. Toisaalla  
Malou puolestaan kuulee sävelmän kulkiessaan öisiä katuja kulkurin seu-  
rassa ja tunnistaa sen samaksi, jonka hän kuuli lapsena samoilla nurkilla:  
”Hassua... tuntuu kuin, en tiedä... eräs muisto... kyllä... se oli vuosia  
sitten...”<sup>48</sup>

Utopiatutkija, sosiologi Ruth Levitas on todennut, että musiikilla on  
utooppinen kyky viedä kuulijansa toiseen maailmaan. Tarkottaen sanan-  
mukaisesti sekä paikkaa, jota ei ole olemassa, että hyvää paikkaa, uto-  
piaan voi Levitasin mukaan kutsua haluiksi, *desire*, parempaan elämään.<sup>49</sup>  
Elokuvassa Kohtalon soittama sävelmä johdattaa Diegon ja Maloun  
huonekalujen ja koriste-esineiden varastoon, joka on kautta aikojen  
toiminut lasten kiellettyinä leikki paikkana. Vanhat esineet ovat saaneet  
liikkeelle lasten mielikuvituksen, joka asettuu anarkistiseksi vastakoh-  
daksi omaisuuttaan vartioivan vanhan Sénéchalin, Maloun ja Guyn isän,

48 ”C’est drôle... il me semble, je ne sais pas... un souvenir... oui... il y a de cela des  
années...” Prévert 1990, 279.

49 Levitas 2010, 216.

epäluuloisuudelle. Tällä kertaa vanha leikkien paratiisi muodostuu kahden elämää nähneen ihmisen nostalgian ja utooppisten toiveiden näyttämöksi. Sävel johdattaa kuulijansa lumoukseen, joka näyttää tarjoavan vapauden tilan, mutta laulun heikosti erottuvat sanat viittaavat onnen ohimenevyyteen.

Elokuvassa ”Kuolleet lehdet” -sävelmällä on utooppinen vaikutus: se herättää Maloussa ja Diegossa ajatuksen onnellisen elämän mahdollisuudesta. Sävelmä muuttaa vanhan varaston mielikuvituksen tyyssijaksi, paratiisiksi, jota he eivät omista, mutta johon ulkopuolisilla ei ole pääsyä. Kappaleessa toistuva kesän ja talven vastakohta tuntuu konkretisoituvan yksinkertaisen tilan lämpimyydessä. Ranskalainen filosofi Gaston Bachelard on kuvannut *Tilan poetiikassaan* talven merkitystä sisällä olemisen kotoisuuden korostajana. Kun ulkona on kylmä, sisällä olemisen lämpimyyden korostuu. Sisällä oleminen kovalla pakkasella luo turvapaikassa olemisen tunteen. Talven piiskaamasta mökistä tai huoneesta muodostuu rauhan tyyssija, toteaa Bachelard.<sup>50</sup> Elokuvassa utooppisuus ilmenee sekä rakastavaisten turvapaikan eristyneisyytenä, yhteiskunnalliselle todellisuudelle rinnakkaisena maailmana, että spekulatiivisena onnen mahdollisuudesta historiallisessa ajassa. Siinä missä Diego tulkitsee muistot tulevaisuuden enteinä, Malou tuntuu keskittyvän vain nykyhetkeen ja menneisyyteen.

Musiikki on liitetty myös nostalgiaan jo silloin, kun käsitettä ensimmäisiä kertoja määriteltiin sairautena. Juuri kansanlaulujen herättämän muiston lapsuudenkodista ajateltiin myötävaikuttavan riuduttavaan nostalgiaan.<sup>51</sup> Jean Starobinskin mukaan musiikin kykyä herättää nostalgiaa on selitetty sen kyvyllä herättää kuulijassaan samoja tunteita uudelleen kuin ensimmäisen kerran kuultaessa.<sup>52</sup> Musiikki, kuten myös tuokset, paikat ja esineet, palauttavat mieleen itse koetun menneisyyden, ja samalla luovat tietoisuuden väistämättömästä erosta. Lisäksi musiikki rakentaa kulttuurista, yhteistä muistia myös niiden keskuudessa, joilla ei

50 Bachelard 2003 (1957), 134–135. Bachelardin lähteenä on Charles Baudelairen essee *Les paradis artificiels. Le spleen de Paris*, suom. *Pariisin ikävä*.

51 Starobinski ja Kemp 1966, 91–92.

52 Starobinski ja Kemp 1966, 93.

ole omakohtaisia muistoja. Nostalgian ja utopian suhteen kannalta olennaista on, että musiikki tarjoaa nostalgisille ja utooppisille tunteille otollisen kohtaamistilan. Kulttuurihistorioitsija Hannu Salmi on kutsunut sodanjälkeisessä suomalaisessa iskelmässä esiintyvää muistamista syklisteksi ja presentistiseksi, toistuvaksi ja nykyisyyttä korostavaksi. Salmi toteaa, että nostalginen iskelmän kuuntelu tarjoaa kiinnekohtia kuulijan omaan elämään. Iskelmä viestii murheiden olleen ennen samanlaisia kuin nykyäänkin. Musiikin kuuntelun kautta omat muistot voi kytkeä muiden ihmisten muistoihin ja toiveisiin.<sup>53</sup>

### Kiveen kirjoitettua

Kohtalon käsitteeseen liittyy leikittelyä ja epävarmuutta siinä missä varmuutta ja ennalta päätettyäkin. Onnettomuuksia on kutsuttu kohtalon oikuiksi, niin kuin odottamattomia onnenpotkujakin. Myös Carnén ja Prévertin elokuvassa kohtalon läsnäolo palvelee toiveiden epävarmuuden ja elämän satunnaisuuden käsittelyä sodan viimeisinä kuukausina. Toive edessä olevasta onnen ajasta saa vahvistusta siitä, että heidän kohtaamisensa on kirjaimellisesti kiveen kirjoitettu vuosia aiemmin. Jo elokuvan alkutekstien taustalla häämöttää kiveen kaiverrettuja nimiä, Cri-Cri, Malou, ja elokuvan kuluessa osoittautuu, että nimien kirjoittamisella voi olla enteen kaltainen lupausta luova merkitys. Malou löytää isänsä varastosta kivipatsaan, johon hän on lapsena kaivertanut oman nimensä lukuisten muiden lasten tavoin. Matkustellessaan ulkomailla hän oli tehnyt saman eleen, ja kuinka ollakaan, nimi on painunut sattumalta myös maailman meriä purjehtineen Diegon mieleen. Diego muistelee:

Mutta yhtenä yönä, juuri tällaisena yönä, olin Pääsiäissaarilla. Kyllä, elin siellä, hassu tarina... lampaiden kasvatusta... Ja sinä yönä kävelin saarella. Pysähdyin äkillisesti yhden patsaan eteen ja katsoin sitä... ja näin kuun valossa siihen kaiverretun nimen, ja tuo nimi sattui minuun...

Malou: Miksi kerrot minulle tällaista?

53 Salmi 1999, 28–29.

Jean [Diego]: – ja kaiversin oman nimeni sen viereen. Ja sitten tunsin oloni hyvin tyyneksi, hyvin tyytyväiseksi, aivan kuin jokin onnellinen odottaisi minua... Tulevaisuudessa...<sup>54</sup>

Kuten arvata voi, kiveen oli kaiverrettu ”Malou”, ja Diego kertoo antaneensa nimen veneelleen, ja ”nimi loisti yksinään, täydessä auringonpaisteessa”.<sup>55</sup> Diego tuntuu nyt ajattelevan, että ehkäpä Kohtalon sanoissa on perää: tässä on maailman kaunein tyttö, ja radiosta kaikuva kappale valaa uskoa hetken erityisyyteen. Käsikirjoituksen mukaan Diego ja Malou tanssivat ”huolettomina, vapaina, ympäröivän maailman ulkopuolella, paeten hetkeksi ajan uhkia...”<sup>56</sup> Musiikki ja enteet eivät toimi vain muistojen rakentajina vaan ennen kaikkea tulevaisuuden perustana, ja Diegolle tulevaisuus näyttää sodasta huolimatta olevan ennalta määrätty onnelliseksi.

Mitään yhtä kaukaista ajallisesti ja maantieteellisesti kuin Pääsiäissaaret ja niiden patsaat on vaikeaa kuvitella, ja ne tuovat käsikirjoituksessa yllättävän taustan Diegon ja Maloun tapaamiselle.<sup>57</sup> Pääsiäissaarten pastoraalisuus antaa mahdollisuuden nähdä kiveen kirjoittamisessa onnen sinetöimisen mutta myös onnettoman kohtalon mahdollisuuden.

Nimien ikuistaminen kiveen muistuttaa suuresti Prévertin ja Carnén *Ikuisen rakkauden* (1942) loppukohtausta, jossa rakastavaiset eivät saa toisiaan tässä maailmassa vaan muuttuvat ikuisesti suuteleviksi kivipatsaiksi.

54 Prévert 1990, 303. ”Mais une nuit... une nuit comme celle-ci... j'étais à l'île de Pâques... Oui, je vivais là... une histoire de fou... un élevage de moutons... Ils crevaient tous du tournis... c'était lamentable... ils avaient tellement mal! Et cette nuit-là, je marchais dans l'île... Je me suis arrêté brusquement devant une de ces statues et j'ai regardé... Et j'ai vu dans la lumière de la lune un nom gravé... et ce nom m'a frappé... Malou: Pourquoi raconter des choses pareilles? Jean: frappé comme une pierre... et j'ai gravé mon nom à côté de ce nom... et soudain je suis devenu très calme très content comme si quelque chose de très heureux venait de m'arriver... Le lendemain...”

55 Prévert 1990, 303.

56 Prévert 1990, 306.

57 Marcel Carné toteaa, että Prévertin käsikirjoituksessa Pääsiäissaaria koskeva kohta oli paljon laajempi kuin millaisena se päättyi lopulliseen elokuvaan ja että Prévert piti teemasta tiukasti kiinni. Carné 1975, 262.



Malou etsii nimeään kivistä.

Prévertin käsikirjoituksissa päähenkilöt ovat useimmiten yksinäisiä ja tietoisia siitä, että kaikki olisi voinut mennä myös toisin. Yksinäisyyden voi nähdä sota-ajan kontekstissa, mutta tulkinnan aineksia voi etsiä myös kulttuurisesta perinteestä ja kohtalon esittämisen tavoista. Kiveen merkityt nimet voi tulkita hautakirjoitukseksi. Diego lampaineen tuo mieleen maalauksen, ranskalaisen taiteilijan Nicholas Poussinin (1594–1665) kuvaaman Arkadian ja sen kiveen kirjoitettuja sanoja lukevat paimenet.<sup>58</sup> Voisiko lampaita kasvattanut Diego muistuttaa noita pastoraalisessa idyllissä eläviä huolettomia paimenia, jotka ovat tietämättään todistamassa ihmisen ja ehkäpä kokonaisen kulttuurin kuolevaisuudesta? Jo 1940-luvulla tiedettiin, että patsaat olivat jäänteitä Pääsiäissaarilla kukoistaneesta sivilisaatiosta, joka oli tuhoutunut täydellisesti ennen eurooppalaisten tuloa sotien, nälänhädän ja luonnon riistämisen seurauk-

<sup>58</sup> Kukkonen 2007, 38.

sena. Pääsiäissaarten muisto antaa enteen yksinkertaisesta, luonnollisesta onnellisuudesta mutta varoittaa myös paratiisin kestäättömyydestä.

Elokuvassa nostalgian kohteena eivät varsinaisesti ole sotaa edeltäneet olosuhteet, vaan pikemminkin mennyt kaipausta, joka saa voimansa olosuhteiden ankeudesta. Kirjallisuudentutkija Svetlana Boym on nimittänyt reflektiiviseksi nostalgiaksi modernia kaipausta, jossa vaalimisen kohteena on ulkopuolisuuden tunne, ei niinkään toive menneisyyden palaamisesta. Boymin kategoria sopii luonnehtimaan Carnén ja Prévertin elokuvaa kokonaisuutena, vieraantuneisuuden ja katkoksellisuuden kuvauksena. Elokuvan tarinassa voi kuitenkin nähdä myös hetkellistä leikittelyä muistoilla ja toivon mahdollisuuksilla tavalla, joka sivuaa Boymin luonnehtimaa restoratiivista nostalgiaa, toivetta onnen toteutumisen mahdollisuudesta.<sup>59</sup> Muistot alleviivaavat nykyhetken yllättävyyttä ja täydellisen kohtaamisen utooppisuutta.

Elokuvan utooppista kohtaamista ei niinkään hallitse koetun menneisyyden kaipausta kuin tunne liittymisestä vanhaan myyttiin tai muinaisuuteen, joka on koettu ennenkin ja joka tuntuu ulottavan säikeensä ankaraan nykyaikaan ja luovan uskoa onnen mahdollisuuksiin tarinan nykyhetkessä. Kohtalon sävelten esiin houkuttelemat muinaiset asiat korostavat nykyajan tärkeyttä. Gaston Bachelard kirjoittaa *Tilan poetiikassaan*, että muinaisten asioiden penkominen liittyy erityisesti talven metaforaan. ”Talvi on vuodenaajoista vanhin”, kirjoittaa Bachelard, ”Se antaa muistolle iän.”<sup>60</sup> Bachelard toteaa, että kirjallisuudessa talvi-iltojen kotoisuuteen kuuluvat muinaistarinoiden ja vanhojen legendojen kertominen. Ankeana aikana kaukaiset ja unohdetut asiat saavat uuden merkityksen.

Muistojen ja vanhojen enteiden läsnäolo elokuvassa on elokuvan rakentaman nostalgian ja utopismin kannalta olennainen, mutta muistin mekanismi ei ole vain asioiden mieleen palautumista tai musiikin aiheuttamaa assosiaatiota. Kohtalon hahmo poimii esiin muistoja systemaattisesti, vaikka ei lopulta itsekään hallitse niiden merkitystä. Muistojen fantastisuuden vuoksi olennaista ei myöskään tunnu olevan niiden merkitys päähenkilöiden menneisyydessä vaan ennen kaikkea merkitys,

59 Boym 2001, 49–50.

60 Bachelard 2003 (1957), 138.

jonka ne saavat muistelun hetkellä, jolloin ne vasta tulevat ymmärrettäviksi. Ernst Bloch käyttää käsitettä *déjà vu*, jolla kutsutaan tunnetta siitä, että sama on koettu aiemminkin. Blochin filosofiassa käsite merkitsee väärää tunnistamista. *Déjà vu* ei johda niinkään alkuperäiseen kokemukseen aiemmassa elämässä kuin siihen, että kokija löytää aiemmin keskeytyneen aikeen tai paljastaa unohdetun tunteen. *Déjà vu* on Blochin ajattelussa muistutus asioista, joita on luvattu menneisyydessä tai joita on itse luvannut.<sup>61</sup> Uudelleen kokemisen tunne ja samalla tuon tunteen illusorisuuden ja keinotekoisuuden vaikutelma tuntuvat luonnehtivan myös elokuvan henkilöiden häilyvää suhdetta Kohtalon menneisyydestä esiin loihtimiin enteisiin.

Menneiden lupausten haurautta korostaa niiden riippuvuus musiikista, sillä nostalgia ja utopia syntyvät ja elävät vain hetkellisessä lumouksessa, poikkeuksena historian kulusta. Varsinkin Maloun kohdalla toivo on haurasta ja alakuloista, mutta Diego haluaa uskoa, että menneisyyden satunnaiset enteet merkitsevät onnellista tulevaisuutta. Hänen päättäväisyytensä vastaa myös blochilaista utopismin ihannetta, toimintaa maailman parantamiseksi. Diegon sanat aivan elokuvan lopussa, Maloun ollessa kuolemaisillaan, kuvastavat hänen käsitystään siitä, että pelkkä elossa oleminen ei suinkaan riitä: ”Jean: Näettehän, kauniit päivät tulevat taas, ja sota loppuu... Huomenna... elämä on kaunis... – Täytyy olla vahva... Ei riitä että on elossa... täytyy olla onnellinen... onnellinen... kuuletteko, Malou?”<sup>62</sup>

Diegon sanoissa onnen pitäisi aktualisoitua todellisuudessa, ei vain saavuttamattomassa ikuisuudessa. Viime kädessä elokuvan kritiikki kohdistuuakin aikaan ja olosuhteisiin, jotka sallivat vain vaatimattoman hengissä pysymisen ja nujertavat sen ylittävän onnen tavoittelun.

61 Kaufmann 1997, 35–36. Kollektiivisella tasolla käsitettä vastaa Blochin eriaikaisuuden käsite, *Ungleichzeitigkeit*. Kaufmannin lähteenä on Ernst Bloch: *Bilder des Déjà-Vu. Verfremdungen I*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1962.

62 ”Jean: Vous verrez... Les beaux jours vont revenir... et puis la guerre va finir... Demain... la vie sera belle... – Il faut être exigeant... Suffit pas d’être vivant... faut être hereux... hereux... vous entendez, Malou?...” Prévert 1990, 362.

## Talven ja yön aika

Kirjallisuudentutkija Pirjo Kukkonen on todennut nostalgian semiosista käsitellessään, että nostalgiaa leimaavat keveyden ja painavuuden, valon ja pimeyden vaihtelut. Raskas ja surumielinen tunnelma on osa nostalgiaa yhtä lailla kuin ilo menneiden päivien muistoista.<sup>63</sup> Vallitsevan ajan metaforista talvi luontuu kuvaamaan niin nostalgialle kuin utopialle otollista hetkeä, poissaolevan kaipaamista ja uudelleen virkoamista mutta myös katsetta menneeseen ja tulevaan pysähtyneessä nykyhetkessä. Talven aika ei viittaa uuden tuottamiseen, vaan Bachelardin tavoin voidaan ajatella sen kutsuvan etsimään turvapaikkoja, muistelemaan ja odottamaan.

Kirjailija Albert Camus'n esseessä, joka on kirjoitettu samana vuonna kuin *Yön portit* kuvattiin, talvi esiintyy myös nykyajan metaforana. Camus oli tuohon aikaan vastarintaliikkeen *Combat*-lehden päätoimittaja ja liikkui Pariisissa samoilla paikoilla kuin Prévert. Esseessä "Prometheus manalassa" Camus kysyy Prometheuksen myytin merkitystä omana aikanaan. Esseessä valon ja pimeyden, kesän ja talven vastakohtaisuudet asettuvat kuvaamaan ajankohtaisuuden kokemusta: "Annanko periksi ankaralle ajalle, alastomille puille, maailman talvelle? Mutta valon kaipuu antaa oikeutukseni: se puhuu toisesta maailmasta, todellisesta isänmaastani. Onko sillä kenellekään enää mitään merkitystä?"<sup>64</sup> Muistot sotaa edeltäneiden aikojen unelmista ja matkasta Kreikkaan viittaavat menneisyyteen, mutta Camus suhtautui kielteisesti nostalgiaan menneisyyden kaipauksen mielessä. Camus'n ja Prévertin kaltaisille intellektuelleille sotien välisen ajan yhteiskunta oli pikemminkin erottautumisen kohde, jossa ei juuri nähty hyvää. Esseessä on sen sijaan kysymys toivon merkityksen pohtimisesta sodanjälkeisessä tilanteessa. Nostalgia kohdistuu kaukaisiin aikoihin ja paikkoihin, tavalla, jonka voi rinnastaa elokuvan

63 Kukkonen 2007, 35.

64 "Est-ce que je cède au temps avare, aux arbres nus, à l'hiver du monde? Mais cette nostalgie même de lumière me donne raison: elle parle d'un autre monde, ma vraie patrie. A-t-elle du sens encore pour quelques hommes?" Camus 1954, 81; ks. myös Camus 1962 (1946), 120.

nostalgiaan. Esseessä kaipaus kotimaahan kertoo ihanteista, joita ”todel-  
linen kotimaa”, kreikkalainen kirjallisuus ja sitä koskeneet ihanteet olivat  
merkinneet.

Nostalgia, utopia ja moraalinen tietoisuus kuulumisesta omaan  
aikaan liittyivät toisiinsa muodostaen vastakohdan vallinneiden olojen  
ikävyydelle. Modernissa ranskalaisessa kirjallisuudessa voidaan Ranskan  
suuren vallankumouksen jälkeisestä kirjallisuudesta – Chateaubriandista  
Marcel Proustiin – jäljittää suhtautumistapa historialliseen aikaan, jota  
voi luonnehtia pessimistiseksi tai nostalgiseksi mutta jonka keskiössä  
on aikakauden topos, ”meidän aikamme”, nykyaika.<sup>65</sup> Kadonneen men-  
neisyyden pohtimiseen yhdistyy ihmisen moraalinen tietoisuus omasta  
sidoksestaan aikaan, joka on epämiellyttävä ja johon hän siitä huoli-  
matta tuntee kuuluvansa. Tietoisuus oman elämän sitoutuneisuudesta  
historiaan, joka kulkee tuhoavaa kulkuaan yksilön tavoittamattomissa,  
esiintyi myös toisen maailmansodan ajan runoudessa ja sodan jälkeisissä  
elokuviissa. Nykyaika tai oma aika esitettiin osana suurta universaalia his-  
torian prosessia, joka kulkee yksilöistä piittaamatta mutta joka vaikuttaa  
jokaisen elämään.

*Yön portit* -elokuvassa ja sen lauluissa yksilön suhdetta aikaan ja  
ajan herättämiä tunteita sävyttää olennaisesti muistamisen elementti.  
Vapauden kaipaaminen oli sekä menneen tulevaisuuden muistamista  
että nykyisen tulevaisuuden pohtimista. Pitkän ja varman tulevaisuu-  
den sijaan päähenkilöillä on hetkellinen mahdollisuus, joka voi päättyä  
onneen tai tyhjyyteen. Runossa kuolleista lehdistä pohditaan ajan vas-  
tustamatonta kulumista. Kun ”tuuli pyyhkii jäljet hiekasta”, kuulija tie-  
tää, ettei mennyttä saa takaisin, mutta itse laulu jää kuitenkin jäljelle,  
yhä uudelleen kuunneltavaksi. Runoilijan 1940-luvun teksteissä toiveilla  
on harvoin vastakaikua todellisuudessa, ja Richardsonin mukaan hän  
palaa *Yön portit* -elokuvassa aikaisempaan, *Paratiisin lapsia* edeltäneeseen  
anarkismiin. Unelmien painavuus syntyy ohimenevyydestä. *Sumujen lai-  
turissa* päähenkilöä ammutaan juuri kun hän on lähdössä laivalla uuteen  
elämään, mutta kuoleman hetkellä rakastavaiset painautuvat vastarinnan  
ikuistavaan suudelman. Keskiaikaan sijoittuvassa elokuvassa *Ikuinen*

65 Ks. 1800-luvun alun murroksesta Fritzsche 2001, 1588.

*rakkaus* onni toteutuu historiallisessa ajassa samoin vain hetkellisesti, mutta sen ulkopuolelle jää päähenkilöiden oma maailma, jonne kohtalo ei voi ulottaa sormiaan.<sup>66</sup> Elokuvasa *Yön portit* sodan kokeneella sukupolvella on sen sijaan vain vähän mahdollisuuksia.

Elokuvasa mennyt kesä merkitsi paitsi henkilökohtaista muistia myös kansallista identiteettiä viitaten Pariisin vapautumiseen liittyneen kansallismielisen hehkun väliaikaisuuteen. *Yön porttien* ristiriitainen kuva ranskalaisesta yhteiskunnasta ja sen osin omaa etuaan ajavista ihmisistä olikin epäilemättä yleisölle odottamaton. Richardson arvelee, että *Paratiisin lasten* kansallisen innostuksen jatkaminen olisi tuskin ollut Prévertille mahdollista. Hän perustelee tulkintansa näkemyksellään tämän surrealistisuudesta ja sillä, että surrealismiin on aina kuulunut pysyttäytyminen kriittisessä, jopa anarkistisessa suhteessa kansallisvaltion rakentamiseen. Näin ollen törmäys yleisön odotusten kanssa olisi ollut joka tapauksissa edessä.<sup>67</sup> Toisaalta voi kysyä, onko elokuva kuitenkin nostalginen myös Pariisin vapautumisen aikaista kansallisen yhteenkuuluvuuden ja vapauden tunnetta kohtaan. Kritiikki näyttäisi kohdistuvan pikemmin aineellisista eduista kamppailuun ja yhteisöllisyyden unohtamiseen.

## Nostalgian ja utopian pysyvyys

Sävel kohoaa pehmeästi... nostalgisesti... vetoavasti... edeten loppua kohden vangitsevasti. Tuskin Kosma on painanut viimeisen sävelen, kun haaveisiinsa vaipunut Gabin pyytää: – Soita vielä uudelleen... Kymmenen kertaa aterian aikana Kosma asettuu uudelleen pianon ääreen, kymmenen kertaa, oli maistanut annostaan tai ei, Gabin sanoo: Voisitko, vielä kerran? – Jacques on onnellinen, tyytyväinen... Mitä minuun tulee, en koskaan unohda näitä hetkiä, mitä tahansa tapahtuukin...<sup>68</sup>

66 Richardson 2006, 51 ja 55.

67 Richardson 2006, 53–54.

68 ”La mélodie s’élève doucement... Nostalgique... Prenante... Pour finir par devenir envoûtante... A peine Kosma a-t-il plaqué le dernier accord que, perdu dans un rêve, Gabin lui demande: – Rejoue encore... Dix fois au cours du repas Kosma se remettra au piano. Dix fois, que ce soit après avoir terminé un plat ou non, Gabin lui dira: – Encore, tu veux?” Carné 1975, 273.

Vuosikymmeniä jälkikäteen *Yön portit* -elokuvan voi nähdä elokuva-historiallisen käännekohdan merkinä. Se sisältää runsaasti poettisen realismin perintöä, mutta elokuvan vastaanotto kertoo katsojien odotusten muuttuneen. Marcel Carnén uralla teosta seurasi kivikkoinen aika-kausi. Carnén muistelmissa on kuitenkin kohta, jossa ohjaaja kuvailee Kosman ”Kuolleiden lehtien” ensimmäistä esitystä kuvausryhmälle paljastaen samalla oman nostalgisuutensa vaikeuksista huolimatta. Ilman elokuvaa ei olisi ”Kuolleita lehtiäkään”. Kappale ja elokuva olivat silti yleisön mielissä jo erillään ja, toisin kuin elokuvasta, laulusta tuli seuraavina vuosikymmeninä osa kollektiivista muistia lukuisine variaatioineen. ”Kuolleet lehdet” -kappale oli kiistatta keskeisiä nostalgian ilmentäjiä sodanjälkeisessä populaarimusiikissa. Lukemattomine käännöksineen ja jazz-sovituksineen 1950- ja 1960-luvuilla kappaleen suosio kertoo myös nostalgian merkityksistä sodan jälkeen, kaupungistumisen ja modernisaation prosessien keskellä. Muusikko Serge Gainsbourg (1928–1991) teki kunniata laululle vuonna 1961 omalla kappaleellaan ”Chanson de Prévert”, jossa ”Kuolleet lehdet” on muistojen herättäjä: ”Toivoisin sinunkin muistelevan / Laulua joka oli sinun / Se oli suosikkisi luulisin / Laulu Kosman ja Prévertin – –.”<sup>69</sup> ”Kuolleiden lehtien” kaikkien tunnistama nostalgisuus kuuluu Gainsbourgin laulussa kertojan henkilökohtaisena muistona. Vähitellen nostalgia vaimenee samalla kun rakkauskin hiipuu.

Nostalgia jää myös elokuvan viimeiseksi tunteeksi. Aivan kuten ”Kuolleiden lehtien” sanoissa, myös elokuvan lopussa eletään jäähyväisten jälkeisessä tilanteessa. Viimeiset kuvat eteenpäin kävelevän Diegon kasvoista ennakoivat sekä menneen läsnäoloa että epävarmuutta muiston pysyvyydestä. Nostalgian katoamisen vaaraan viitataan myös laulussa, jossa muistamiseen erityisesti kehoitetaan.

Nykyisyys hallitsee elokuvan ajallista maisemaa, jota talven metafora pysähtyneisyydessään korostaa. Muistot ja odotukset saavat vain lyhyen tilaisuutensa. Tapahtumat sijoittuvat vain yhteen yöhön ja henkilöiden menneisyydestä paljastuu vain satunnaisia sirpaleita. Elokuva muistaa

69 ”Oh je voudrais tant que tu te souviennes / Cette chanson était la tienne / C’était ta préférée je crois / Qu’elle est de Prévert et Kosma – –” Serge Gainsbourg: ”Chanson de Prévert” (1961). Suomennos kirjoittajan.

toki monia aikoja, kuten miehitysaikaa, sotaa edeltänyttä aikaa, muinaisia kulttuureita ja jopa ajattomuutta. Kaikkiin näihin liittyy kuitenkin epävarmuutta ja tietämättömyyttä. Menneisyys selviää uudelleen kokemisen tunteen kautta, jota on edellä luonnehdittu Blochin *déjà vu*:n käsitteellä – illuusiomainen toisto paljastaa menneen aikeen tai toiveen.

Nostalgia on elokuvan viimeinen tunne, mutta *Yön portit* on monella tavalla utopistinen elokuva. Utopian näkökulmasta elokuvan voi tulkita käsittelevän toiveita toisenlaisesta elämästä miehityksen jälkeisessä epävarmuudessa. Utooppisuus ei ilmene ihanteellisen yhteisön kuvauksena tai tulevaisuudenkuvana vaan nykyisyyden sisäisenä hetkellisenä turvapaikkana, virtuaalisena maailmana. Musiikki, uni ja matka ovat olleet utopian traditiossa reittejä siirtyä toiseen maailmaan, ei-maailmaan. Elokuva näyttää rakentuvan ajatukselle nykyisyyden sisäisestä mahdollisuuksien hetkestä, jonka uskottavuutta kulkurin hahmoinen Kohtalo tai ”Fortuna” saavat epäilemään. Utopian näkökulmasta elokuvaa ei voi sanoa deterministiseksi, pikemminkin Kohtalon banaaleja ennustuksia – yllättäviä kuolemantapauksia, kohtaamisia ja rakkautta – voi pitää väliintuloina asioiden tavanomaisessa kulussa. Juuri Kohtalo luo musiikillaan tunnetiloja ja tapahtumia, joilla muuten ei ehkä olisi tilaisuutta. Utopismiin kuuluu myös tietoinen monitulkintaisuus ja mahdottomuuden ajatus. Elokuvassa ennusmerkit voivat viitata väliaikaisuuteen ja kuolevaisuuteen yhtä hyvin kuin onnelliseen tulevaisuuteen.

Utopia ja nostalgia täydentävät toisiaan analyttisinä käsitteinä hyvin silloin, kun tarkastellaan aikaan kohdistuvia tulkintoja. Molemmat monitulkintaiset käsitteet tuovat läsnä oleviksi ja nykyisiksi asiat, joita ei enää tai ei vielä ole, mutta ne tuovat esiin myös eri aspekteja ajan kokemisessa ja siten monipuolistavat yhdessä käsitystä menneisyyden historiallisuudesta. Toisen maailmansodan jälkeisessä tilanteessa voidaan tulkita, että juuri katkoksellisuus suhteessa menneeseen ja tulevaan ja siihen liittyvä presentismi loivat otollisen pohjan sekä utooppiselle että nostalgiselle mielikuvitukselle. Molempien käsitteiden tulkintatraditioihin kytkeytyy voimakas tietoisuus siitä, että asiat voisivat olla paremmin samaan aikaan kun paraneminen näyttää epävarmalta tai mahdottomalta. Kriisi on epävarmuuksien ja murtumien aikaa, jolloin toiveilla on tilaisuutensa.

## Lähteet

### Alkuperäisaineisto

#### Elokuvat

*Hotel du Nord* (Hôtel du Nord, 1938). Ohjaus Marcel Carné. Käsikirjoitus Jean Aurenche, Eugène Dabit.

*Hyökkäys raitteilla* (La bataille du rail, 1946). Ohjaus René Clément, käsikirjoitus René Clément, Colette Audry.

*Ikuinen rakkaus* (Les visiteurs du soir, 1943). Ohjaus Marcel Carné, käsikirjoitus Pierre Laroche, Jacques Prévert.

*Myrskyöitä* (Remorques, 1941). Ohjaus Jean Grémillon, käsikirjoitus Pierre Laroche, Jacques Prévert.

Nattier, Nathalie 2007: Les portes de la nuit (extrait 1). Osa dokumentista *Nathalie Nattier la plus belle fille du monde*. Ohjaus Armel De Lorme ja Gauthier Fages. Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. [25.2.2015] <http://www.youtube.com/watch?v=lgxBYiDb6DU>

*Paratiisin lapset* (Les enfants du paradis, 1945). Ohjaus Marcel Carné, käsikirjoitus Jacques Prévert.

*Pariisin kattojen alla* (Sous les toits de Paris, 1930). Ohjaus ja käsikirjoitus René Clair.

*Sumujen laiturit* (Le quai des brumes, 1938). Ohjaus Marcel Carné, käsikirjoitus Jacques Prévert, Pierre Dumarchais.

*Varjojen yö* (Le jour se lève, 1939). Ohjaus Marcel Carné, käsikirjoitus Jacques Viot, Jacques Prévert.

*Yön portit* (Les portes de la nuit, 1946). Ohjaus Marcel Carné, käsikirjoitus Jacques Prévert.

#### Aikalaiskirjallisuus

Camus, Albert: *Esseitä: Valikoima*. Suom. Leena Löfstedt. Esipuheen kirjoittanut ja valikoinnin suorittanut Maija Lehtonen. Otava, Helsinki 1962.

Camus, Albert: *L'Été*. Gallimard, Paris 1954.

Carné, Marcel: *La vie à belles dents. Souvenirs*. Editions Jean-Pierre Ollivier, Paris 1975.

Huizinga, Johan: *Keskiajan syksy. Elämän- ja hengenmutoja Ranskassa ja Alankomaissa 14. ja 15. vuosisadalla*. Alkuteos: *Herfsttij der middeleeuwen. Studien*

- über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden* (1919). Suom. J. A. Hollo. WSOY, Porvoo 1989.
- Lapierre, Marcel, *Aux portes de la nuit. Le roman d'un film de Marcel Carné*. La Nouvelle édition, Paris 1946.
- Prévert, Jacques: *Le crime de monsieur Lange & Les Portes de la nuit: scénarios*. Gallimard, Paris 1990.
- Queval, Jean: "Varjotarinat on kulutettu loppuun – on aika palata realismiin" sanoo Marcel Carné, "Sumujen laiturin" nerokas ohjaaja. *Elokuva-aitta* 5, 1947, 102–103.

### Tutkimuskirjallisuus

- Bloch, Ernst: *The Principle of Hope I. Alkuteos Das Prinzip Hoffnung* (1959). Käänt. Neville Plaice, Stephen Plaice ja Paul Knight. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1986.
- Boym, Svetlana: *The Future of Nostalgia*. Basic Books, New York 2001.
- Cioffari, Vincenzo: Fortune, Fate, and Chance. Teoksessa *Dictionary of the History of Ideas, II osa*. Toim. Philip P. Wiener. Charles Scribner's sons, New York 1974. Elektroninen versio 2003. University of Virginia Library. [25.2.2015] <http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp31715>
- Delumeau, Jean: *Mille ans de bonheur. Une histoire du paradis*. Librairie Arthème Fayard. Paris 1995.
- Doane, Mary Ann: *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2002.
- Foucault, Michel: Kant ja moderni filosofia nykyisyyden ontologiana. Alkuperäinen teksti What is Enlightenment? (1984) Teoksessa *Mitä on valistus?* Toim. Juha Koivisto, Markku Mäki ja Timo Uusitupa. Vastapaino, Tampere 1995.
- Fritzsche, Peter: Specters of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity. *The American Historical Review* 5, 2006, 1587–1618.
- Greene, Naomi: *Landscapes of Loss: The National Past in Postwar French Cinema*. Princeton, New Jersey 1999.
- Hayward, Susan: Poetic realism. Teoksessa *Cinema Studies: The Key Concepts*. Third Edition. Routledge, Abingdon 2006.
- Hayward, Susan: *French National Cinema*. Routledge, London 1993.
- Johannisson, Karin: *Nostalgia. En känslas historia*. Bonnier, Stockholm 1999.
- Kaufmann, David: Thanks for the memory: Bloch, Benjamin and the philosophy

- of History. Teoksessa *Not Yet: Rethinking Ernst Bloch*. Toim. J. O. Daniel ja Tom Moylan. Verso, London 1997, 33–52.
- Koselleck, Reinhart: *Krise*. Teoksessa *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon der zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland 3*. Toim. Otto Brunner ym. Klett, Stuttgart 1982.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Kolmas painos. Suhrkamp, Frankfurt am Main 1995.
- Kukkonen, Pirjo: Nostalgian semiosis. Keveyden ja painon dialogia. Teoksessa *Nostalgia. Kirjoituksia kaipuusta, ikävästä ja muistista*. Toim. Riikka Rossi & Katja Seutu. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2007, 13–50.
- Le Cinéma français: Jacques Prévert*. Verkkosivu. Ylläpitäjä Bernard Saville. [25.2.2015] [http://www.cinema-francais.fr/les\\_scenaristes/prevert\\_jacques.htm](http://www.cinema-francais.fr/les_scenaristes/prevert_jacques.htm)
- Levitas, Ruth: "In eine bess're Welt entrückt": Reflections on music and utopia. *Utopian Studies* 21(2) 2010, 215–231.
- Levitas, Ruth: *The Concept of Utopia*. Peter Lang, Oxford 2011.
- Pillard, Thomas: Une histoire oubliée. La genèse française du terme "film noir" dans les années 1930 et ses implications transnationales. *Transatlantica* 1, 2012. Association française d'études américaines (AFEA) 2012. [25.2.2015] <http://transatlantica.revues.org/5742>
- Richardson, Michael: *Surrealism and Cinema*. Berg Publishers, Oxford 2006.
- Ritvoi, Andreea Deciu: *Yesterday's Self: Nostalgia and the Immigrant Identity*. Rowman and Littlefield, Landham, Maryland 2002.
- Salmi, Hannu: "Ajan tomu" ja "unhon kinos". Muistamisen tuska sodanjälkeisessä suomalaisessa iskelmässä. Teoksessa *Arjen muisti ja unohdus. Jokapäiväinen elämä historian valoissa ja varjoissa*. Toim. Taina Syrjämaa. Turun yliopisto, Turku 1999, 15–31.
- Site Marcel Carné (1906–1996). Verkkosivu. Ylläpitäjä Philip Morisson. [25.2.2015] <http://www.marcel-carne.com/>
- Starobinski, Jean, Kemp, William S.: The idea of nostalgia. *Diogenes* 14(54) 1966, 81–103.
- Turk, Edward Baron: *Child of paradise: Marcel Carné and the Golden Age of French Cinema*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 1989.
- Wakeman, Rosemary: *The Heroic City: Paris 1944–1958*. University of Chicago Press. Chicago 2009.