

Elokuva historiassa,
historia elokuvassa

ELOKUVA HISTORIASSA, HISTORIA ELOKUVASSA



Toimittaneet Heta Mulari & Lauri Piispa

Cultural History – Kulttuurihistoria 7
Turku, Finland

CULTURAL HISTORY – KULTTUURIHISTORIA 7

Kustantaja k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto, Turku
ISBN 978-951-29-3873-5
ISSN 1458-1949

Turun yliopisto
Kulttuurihistoria
20014 Turku
<http://www.culturalhistory.net>

© kirjoittajat
Ulkoasu Henri Terho
Painopaikka Juvenes Print - Tampereen Yliopistopaino Oy, Tampere 2009

SISÄLLYS

HETA MULARI & LAURI PIISPA Saatteeksi	7
NÄYTTÉLIJÖITÄ JA TÄHTIÄ	
LAURI PIISPA Vera Holodnaja: valkokankaan kuningatar, rakkauden orja	19
OUTI HUPANIITTU Nuori Apollo, vanhan mamsellin ystävä Helsinkiäisten suosikkinäyttelijä Valdemar Psilander ja 1910-luvun elokuvakulttuuri	49
PETRI ÖHMAN Viidentoista minuutin blues <i>St. Louis Blues</i> (1929) - tähtiväline vai äänitesti?	83
HANNU SALMI Hedy Lamarr, moderni ja tähteyden muutos 1933-1938	115
ELOKUVA JA VALTA	
KIMMO AHONEN Muukalaisten kohtaaminen Jack Arnoldin tieteiselokuvassa <i>Yön meteori</i> (1953)	153
PEKKA LÄHTEENKORVA Ulkoasiainministeriön tilaamat kotimaiset propagandaelokuvat 1960-luvulla	179
JUSSI PITKÄLÄ <i>Hitlerjunge Quex</i> (1933) osana Saksan kansallissosialistien propagandaa	213

VESA VARES

Valtiomies vailla ominaisuuksia

Poliittiset henkilökuvat elokuvissa *Sohn seiner Klasse* (1954) ja

Führer seiner Klasse (1955)

235

HETA MULARI

Ruotsalainen uusfeminismi ja tyttöyden murros Ella Lemhagenin

tyttöelokuviissa *13-årsdagen* (1994), *Drömprinsen* (1996) ja

Välkommen till festen (1997)

267

HISTORIALLINEN ELOKUVA

ANNA MÖTTÖLÄ

”Eikä minun vereni vuoda turhaan.”

Tuhannen päivän kuningatar, elokuvallinen elämäkerta

Anna Boleynista 1960-1970-lukujen vaihteessa

293

RAITA MERIVIRTA-CHAKRABARTI

Autopommi ja panssariajoneuvo

Michael Collinsin (1996) viittaukset Pohjois-Irlannin konfliktiin

ja niistä syntynyt julkinen keskustelu Irlannissa ja Iso-Britanniassa

321

Kirjoittajat

347

Henkilöhakemisto

349

Elokuvahakemisto

357

SAATTEEKSI

Heta Mulari & Lauri Piispa

Käsillä oleva kirja kokoaa yhteen Turun yliopiston historian laitoksella ja poliittisessa historiassa toimivia, elokuvan parissa työskenteleviä tutkijoita. Kirja lähti liikkeelle havainnostamme, että yhtäaikaan ympärillämme oli useita historiatieteellisiä tutkimushankkeita, eritoten väitöskirjoja, joissa elokuva oli läsnä joko tutkimuksen kohteena tai keskeisenä aineistona. Yhteiselle tutkimuksia esittelevälle kokoelmalle oli siis tilausta, etenkin kun käynnissä olevat tutkimukset lähestyvät elokuvaa varsin erilaisista lähtökohdista ja painotuksin. Halusimme antaa tilaa tutkijoiden erilaisille ja ristiriitaisillekin äänille ja näkökulmille. Tämän vuoksi ihanteet yhtenäisestä ja johdonmukaisesta kokonaisuudesta hylättiin jo lähtöviivalla: artikkelien aiheet yltävät ajallisesti 1910-luvulta 1990-luvulle; tutkimuskohteina on muun muassa propandaelokuvaa, nuorteneelokuvaa, historiallista elämäkertaelokuvaa ja näyttelijöitä. Kirjoittajat kattavat koko akateemisen ravintoketjun opiskelijoista professoreihin, ja heidän näkökulmansa vaihtelevat poliittisesta historiasta populaarikulttuuriin ja biografisesta tutkimuksesta naishistoriaan. Lopputulos on kirjava, mutta toivoaksemme antaa vastapainoksi jonkinlaisen kokonaiskuvan siitä, millä eri tavoin historian tutkimus tällä hetkellä katsoo elokuvaa.

Hannu Salmi pohti kansainvälisestäikin eturintamassa elokuvan käyttöä historiantutkimuksessa vuonna 1993 julkaistussa kirjassaan *Elokuva ja historia*. Salmi jakoi elokuvasta kiinnostuneet historiantutkijat kahteen ryhmään: heihin, jotka ovat kiinnostuneita elokuvasta tutkimuksen ensisijaisena kohteena, ja heihin, jotka keskittyvät elokuvaan historian tutkimuksen lähteenä. Tämän lisäksi Salmi pohti mahdollisuutta tutkia elokuvaa itseään kertomuksena historiasta – historiallisen elokuvan tapoja kuvata, kertoa ja tulkita menneisyyttä.¹ Kirjan ilmestymisen jälkeen on tapahtunut paljon sekä kansainvälisesti että Suomessa. Tämän vuoksi onkin kiintoisaa tarkastella Salmen tekemää jakoa vuoden 1993 jälkeisen tutkimuksen – ja tietenkin myös käsillä olevan kirjan – valossa. Nostamme seuraavaksi esiin joitakin 1990- ja 2000-luvuilla erityisesti Suomessa esiin nousseita näkökulmia ja tehtyjä tutkimuksia.

Eniten töitä on tehty elokuvan historian alueella, ja kansainvälisesti ajatellen 1980-luvulta lähtien onkin eletty elokuvahistorian tutkimuksen nousukautta. Elokuvatieteessä on jopa puhuttu *historiallisesta käänteestä*, jossa tieteenalan keskiössä 1960–70-luvuilla ollut elokuvateoria antoi tietä empiirisemmälle, historiallisia kysymyksiä lähestyvälle tutkimusotteelle.² Historioitsijaa tämä termi kiinnostaa siitä näkökulmasta, että se ajoittuu samoihin vuosiin, jolloin historiatieteissä puolestaan alettiin puhua *kulttuurisesta käänteestä*. Monessa mielessä nämä ”käänteet” ovatkin ruokkineet toisiaan. Elokuvahistorian alalla on sovellettu muun muassa mikro-, sosiaali- ja sukupuolihistorian näkökulmia tavalla, joka on usein tehnyt mahdottomaksi erottaa, onko asialla ollut elokuva- vai historiantutkija. Toisaalta tutkimusalalla on nähty myös kehityskulkuja, jotka kulkevat suoraan historiatieteen uudempia virtauksia vastaan. Esimerkiksi mykkäelokuvan tutkimus, joka varsinkin Yhdysvalloissa on eloisa tutkimusalue, on saanut poikkeuksellisen vahvasti empiirisen, ajoittain jopa historistiseksi julistautuvan, ryhtiliikkeen äänenpainoja.³ Tämä on ymmärrettävää siitä näkökulmasta, että hyvin

¹ Salmi 1993, 11–16, passim.

² Ks. esim. In Focus: Film History, or a Baedekers Guide to the Historical Turn. *Cinema Journal* Vol 44, No 1, 2004, 94–143; Koivunen 2003, 17.

³ Ks. esim. Elsaesser 1990, 3–4 ja passim. Empiirinen eetos on vahvasti läsnä useissa ”revisionistisen elokuvahistorian” ohjelmajulistuksissa ja metodikirjoissa: ks. esim. Allen & Gomery 1985; Cherchi Usai 2000; Bordwell 2008.

suuri osa elokuvan historiasta, ja aivan erityisesti varhaisvaiheista, on ollut pitkään myyttien ja harhakäsitysten peitossa. Jokaisen elokuvahistorioitsijan työajasta suuri osa kuluu edelleen perustavien filmografisten ja muiden faktojen tarkastelemisen pariin.

Suomessa elokuvahistorian tutkimus on paljolti keskittynyt kotimaiseen elokuvaan, ja tällä alueella 1990- ja 2000-lukujen tulokset ovatkin olleet näyttäviä. Suomalaisesta elokuvasta on syntynyt useita väitöskirjoja ja muita tutkimuksia. Mittavimpana tutkimushankkeena saatiin vuonna 2005 päätökseen Suomen elokuva-arkiston julkaisema *Suomen kansallisfilmografia* -sarja, Kari Uusitalon ja Sakari Toiviaisen johdolla valmistunut suomalaisen elokuvan korvaamaton lähdeos. Kimmo Laineen väitöskirja *Pääosassa Suomen kansa! Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939* oli merkittävä 1930-luvun Suomi-filmin tuotantotaloudellisia, esteettisiä ja ideologisia ulottuvuuksia avannut tutkimus. Hannu Salmi puolestaan kartoitti suomalaisen elokuvan aiemmin paljolti pimennossa olleet varhaisvaiheet teoksessaan *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Näiden lisäksi esimerkiksi Sakari Toiviaisen suomalaisista ohjaajista kirjoittamat kirjat ovat olleet vahvoja näyttöjä taiteilijabiografian lajityypissä, ja tutkimuksia on syntynyt mitä moninaisimmista suomalaisen elokuvan aspekteista, kuten elokuvan tukipolitiikasta, sensuurista, naisohjaajista, lyhytelokuvista ja elokuvamusiikista.⁴

Suomen elokuvahistorian tutkimus on siis monipuolistunut ja laajentunut 1990- ja 2000-lukujen kuluessa. Sen sijaan varsin vähän tutkimusta on toistaiseksi tehty ulkomaisesta elokuvasta. Tätä selittää paljolti se, että ulkomaisten lähdeaineistojen käsiin saaminen on usein työn takana, minkä vuoksi kansainvälisen elokuvahistorian tutkimus nielee paljon aikaa ja resursseja. Voi kuitenkin odottaa, että uuden tekniikan mahdollistamat digitoidut verkkoaineistot ja laadukkaat DVD-julkaisut tuovat olennaiset primäärimateriaalit entistä paremmin myös suomaistutkijoiden ulottuville. Tässä kokoelmassa lähes kaikki artikkelit käsittelevät ulkomaista elokuvaa, joten ne toivottavasti täyttävät omalta osaltaan aukkoa. Tuloksia tällä alueella voidaan odottaa myös Turun yliopiston historian laitoksella vuonna 2009 aloittaneelta Suomen Aka-

⁴ Toiviainen 1983, 1986, 1999; Pantti 2000; Sedergren 1999, 2006; Nenonen 1999; Savolainen 2002; Lammi 2006; Kärjä 1995; Juva 2008.

temian tutkimushankkeelta *Cinematic Cartographies of European History 1945–2000*, johon useat tämän kokoelman kirjoittajistakin kuuluvat.

Hannu Salmi joutui vielä vuonna 1993 toteamaan, että historian-tutkimus suhtautui elokuvalähteisiin tietyllä etäisyydellä ja varauksellisesti.⁵ Tässä suhteessa tilanne on sittemmin selvästi muuttunut. Fiktiivinen elokuva nousi 1990-luvulla lähdeaineistona dokumenttien ja propagandaelokuvien rinnalle, ja nykyään sen arvo aikansa keskustelujen, arvojen ja yhteiskunnan aktiivisena kommentoijana tunnustetaan. Suomessa varsinkin populaarikulttuurin historian tutkimukselle on ollut ominaista monimediaisuus, ja elokuvaa on käytetty osana laajempia alkuperäisaineistoja. Esimerkkeinä monista elokuvaa hyödyn-tävistä väitöstutkimuksista voi mainita Janne Mäkelän tutkimuksen John Lennonin rocktähteydestä ja Ilona Reinersin väitöskirjan Claude Lanzamannin *Shoah*-elokuvasta, jossa elokuva on osa taiteen ja muistin suhdetta käsittelevää tutkimusta. Mervi Pantti taas on tutkinut amerikkalaisten ja suomalaisten nuortenelokuvien vastaanottoa ja aikalais-keskustelua 1950–60-luvuilla.⁶ Tässä kokoelmassa elokuvalähteiden kautta lähestytään esimerkiksi kylmän sodan uhkakuvia amerikkalaisessa 1950-luvun tieteiselokuvassa, feminismiä 1990-luvun ruotsalaisissa nuortenelokuvissa ja kasvatuskäsityksiä Saksan kansallissosialistien propagandaelokuvissa.

Angloamerikkalainen kulttuurintutkimus on erityisesti 1980–90-lukujen taitteesta alkaen nostanut esiin elokuvan kytköksiä aikansa keskusteluihin esimerkiksi sukupuolesta, rodusta ja luokasta.⁷ Tämän tutkimussuuntauksen näkökulmia – esimerkiksi feministisiä ja postkolonialistisia – on erityisen usein sovellettu elokuvaa lähteenä käytettäessä.⁸ Suomessa esimerkiksi Anu Koivunen on tuonut Niskavuori-elokuvia käsittelevässä väitöskirjassaan *Performative Histories, Foundational Fictions* (2003) esiin laajan elokuvia ja vastaanottoa käsittelevän lähdemateriaalinsa kautta, kuinka Niskavuori-elokuvia on vuosikymmenien

⁵ Salmi 1993, 117–121.

⁶ Mäkelä 2002; Reiners 2001; Pantti 1997, 130–143.

⁷ Dyer 1987, 2002; Hall 1992, 1999; Landy 2006, 6–7.

⁸ De Lauretis (1987) 2004, 35–38; ks. myös Puustinen, Ruoho & Mäkelä 2006, 22–23. Kulttuurintutkimuksen näkökulmien nivoutuminen elokuvan historialliseen tutkimukseen Suomessa näkyy myös muun muassa kokoelmassa *Varjojen valtakunta: Elokuvahistorian uusi lukukirja* (1997).

aikana käytetty suomalaisessa populaarijulkisuudessa osana keskusteluja kansallisuudesta, mieheydestä ja naiseudesta.⁹

1990- ja 2000-lukujen vaihde on merkinnyt länsimaisessa elokuva-tuotannossa historia-aiheiden uutta nousua ja historiallisten elokuvien merkityksen kasvua menneisyyden rakentajina. Samalla myös Hannu Salmen kolmantena näkökulmana nostaman, historialliseen elokuvaan kohdistuvan tutkimuksen määrä on lisääntynyt erityisesti kansainvälisesti. Lähtökohtana on usein toiminut sosiologi Pierre Sorlinin ja historioitsija Marc Ferron pioneiritöissään aikanaan muotoilema näkemys, jonka mukaan historiallinen elokuva kuvaa enemmän omaa aikaansa kuin kohteenaan olevaa menneisyyttä. Näin myös historiallisen elokuvan on katsottu kertovan – kuvaamansa aikakauden ohella – oman tuotantoaikansa yhteiskunnasta, arvoista, käsityksistä ja asenteista.¹⁰ Tutkijoiden huomio onkin helposti kohdistunut historiallisen kuvauksen virheisiin sekä elokuvan tekoajan poliittisten asetelmien ja yhteiskunnallisten valtasuhteiden erittelyyn.

Tätä lähtökohtaa on myös pyritty haastamaan. Erityisesti 1990-luvun puolivälistä alkaen historialliselle elokuvalle on annettu yhä enemmän merkitystä uusien historian tulkintojen esittäjänä ja historiankirjoituksen haastajana. Tässä suhteessa yhdysvaltalaisen historioitsijan Robert A. Rosenstonen panos on ollut tärkeä. Rosenstone totesi vuonna 1995 antologian *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past* varsin ohjelmallisessa johdannossa, että elokuvaa – ja erityisesti niin sanottua uutta historiallista elokuvaa – tulee lähestyä legitiiminä historian tekemisen tapana vertaamalla sitä kirjoitettuun historiaan. Rosenstonen mukaan historiallista elokuvaa on myös käytetty ja voidaan käyttää historian uudelleen tulkitsemiseen, vastahistorioiden esittämiseen ja vallitsevien, hegemonisten tulkintojen haastamiseen. Huomio onkin paikallaan ajateltaessa historiallisten elokuvien merkitystä populaarien historiakäsitysten muodostumisessa.¹¹ Historiallinen elokuva ei myöskään ole yksi monoliittinen kategoria, vaan käsittää monenlaisia elokuvatyyppjeä dokumenteista antiikkispektaakkeleihin

⁹ Koivunen 2003, passim. Ks. myös Koivunen 1995.

¹⁰ Ferro (1977) 1988; Sorlin 1980, 208, ks. myös Grindon 1994, 1–2.

¹¹ Rosenstone 1995, 3–13; ks. myös Connor 1990, 2–3; Salmi 1993, 224–225; Landy 1996, 1; Wyke 1997, 3–13; Trenter 2004, 99–105; Rosenstone 2006, passim.

ja komedioihin, jotka toimivat kukin omissa kerronnallisissa ja rakenteellisissa reunaehdoissaan.¹² Suomessa historiallisen elokuvan tutkimus on ollut toistaiseksi verrattain vähäistä. Esimerkiksi Henry Bacon on tutkinut Luchino Viscontin historiallisia elokuvia kirjassaan *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*, ja Kimmo Laine on analysoinut edellä mainitussa väitöskirjassaan elokuvaa *Helmikuun manifesti* (1939) tästä näkökulmasta.¹³ Hannu Salmi puolestaan on nostanut esiin huumorin ja komediallisuuden roolia historiankertomisessa esimerkiksi Roberto Benignin 1940-luvun Italiaa ja keskitysleiriä kuvaavassa elokuvassa *Kaunis elämä* (La vita é bella, 1997).¹⁴

Kirjamme jakaantuu kolmeen kokonaisuuteen, joista ensimmäisessä keskiössä ovat näyttelijät ja tähdet. Ohjaajien lisäksi elokuvanäyttelijät ovat olleet elokuvahistorian perinteistä aluetta. Näkökulmia ovat hallinneet toisaalta elämäkerrallinen tutkimus, toisaalta kulttuurintutkimuksen painotukset, jotka ovat korostaneet erityisesti tähteyttä kulttuurisena ilmiönä. Valikoimamme artikkelien voi sanoa edustavan molempia. Näyttelijägallerian avaa kaksi mykän elokuvan näyttelijää. Lauri Piispa tarkastelee tsaarinajan venäläisen elokuvakuuluisuuden Vera Holodnajan uran vaiheita ja näyttelijästä neuvostoaikana postuumisti kerrottuja legendoja. Outi Hupaniitun artikkeli puolestaan käsittelee toista varhaista eurooppalaista elokuvakasvoa, tanskalaisnäyttelijä Valdemar Psilanderia, jonka tähdittämät elokuvat saapuivat villitsemään Helsingin yleisöä 1910-luvun puolivälissä. Tästä siirrytään aavistuksen myöhempään vaiheeseen ja Yhdysvaltoihin. Petri Öhman analysoi blueslaulaja Bessie Smithin ainoaa valkokangasesiintymistä lyhytelokuvassa *St. Louis Blues* (1929), joka syntyi sekä mustan musiikin että elokuvateknologian murroskohdassa. Lopuksi Hannu Salmi jäljittää itävaltalaisyntyisen Hedy Kieslerin tietä tšekkiläisen elokuvan *Hurmio* (Ekstase 1933) kohuhahmosta Hollywood-tähti Hedy Lamarriksi 1930-luvun puolivälissä.

Toinen osio, Elokuva ja valta, kokoaa yhteen tekstejä, jotka pohtivat elokuvan yhteiskuntasuhdetta ja merkitystä osana aikansa poliittisia

¹² Grindon 1994, 8–26; Hughes 2007, 4–12, passim, Rosenstone 2006, passim.

¹³ Bacon 1998; Laine 1999, 249–301.

¹⁴ Salmi 2000, 389–406.

keskustelija. Osion aluksi Kimmo Ahonen tarkastelee tieteiselokuvan nousua kukoistukseensa 1950-luvun Yhdysvalloissa ja lajityypissä käsiteltyjä kylmän sodan uhkakuvia. Ahosen artikkelin keskiössä on Jack Arnoldin tieteiselokuva *Yön meteori* (It Came from Outer Space 1953), jonka kautta kirjoittaja analysoi muukalaisten ja amerikkalaisten kohtaamista kylmän sodan ja kommunistivainojen leimaamassa yhteiskunnallisessa ja kulttuurisessa tilanteessa. Seuraavaksi siirrytään suomalaiseen kontekstiin. Pekka Lähteenkorva tutkii artikkelissaan ulkoasiainministeriön Suomi-kuvan markkinoinniseen tuottamien propagandaelokuvien tematiikkaa ja painotuksia 1960-luvulla. Seuraavien artikkelien kohteena ovat Saksan historian kahden totalitaristisen vaiheen tuottamat propagandaelokuvat. Jussi Pitkälä aiheena on kansallissosialistisen puolueen tuottama fiktioelokuva *Hitlerjunge Quex* (1933), jota kirjoittaja tarkastelee kansallissosialistien propaganda- ja kasvatuskäsityksiä vasten. Vesa Vares taas analysoi poliittisia henkilöitä puoluejohtaja Ernst Thälmannista kertovissa itäsaksalaisissa elämäkertaelokuvissa *Sohn seiner Klasse* (1954) ja *Führer seiner Klasse* (1955). Lopuksi Heta Mulari käsittelee artikkelissaan ruotsalaisen Ella Lemhagenin vuosina 1994–1997 tekemiä nuortenelokuvia ja niiden vastaanottoa ruotsalaisen uusfeminismin ja kaupallisen girl power -ilmiön konteksteissa.

Kolmannessa kokonaisuudessa Anna Möttölä ja Raita Merivirta-Chakrabarti pohtivat historiallista elokuvaa historian kertojana. Molempien kirjoittajien teksteissä avautuu näkemys elokuvasta samanaikaisesti omaa aikaansa ja yhteiskuntaansa kommentoivana kulttuurintuotteena ja uusien historiantulkintojen tekijänä. Möttölä käsittelee artikkelissaan tapoja, joilla kuninkaallista naiseutta rakennettiin Anna Boleynista kertovassa historiaspektaakkelissa *Tuhannen päivän kuningatar* (Anne of the Thousand Days 1969). Hän liittyy elokuvan brittiläisen elokuvan Tudor-buumiin sekä pohtii sen naiskuvaa suhteessa 1960- ja 1970-lukujen vaihteen keskusteluihin naisen asemasta ja nousevasta toisen aallon feminismistä. Merivirta-Chakrabartin tekstissä keskiössä on Neil Jordanin elokuva *Michael Collins* (1996), joka herätti kiivasta keskustelua Pohjois-Irlannissa ja Iso-Britanniassa sekä lehdistössä että historiantutkijoiden parissa. Kirjoittaja tarkastelee elokuvan historiakuvauksesta käytyä kiistelyä Pohjois-Irlannin 1990-luvun poliittisen tilanteen sekä 1910–1920-lukujen tapahtumien välisen kommentoinnin valossa.

Kirjallisuus

- Allen, Robert C. & Gomery, Douglas: *Film History: Theory and Practice*. Alfred A. Knopf, New York 1985.
- Bacon, Henry: *Visconti: Explorations of beauty and decay*. Cambridge University Press, London & New York 1998.
- Bordwell, David: *Poetics of Cinema*. Routledge, New York 2008.
- Cherchi Usai, Paolo: *Silent Cinema: An Introduction*. BFI, London 2000.
- Connor, John E.: Image as Artifact: An Introduction. *Image as Artifact: The Historical Analysis of Film and Television*. Edited by John E. Connor. Robert E. Krieger Publishing Company, Malabar 1990.
- De Lauretis, Teresa: Sukupuolen teknologia. *Isepäinen vietti: Kirjoituksia sukupuolesta, elokuvasta ja seksuaalisuudesta*. Suom. Turta Palin & Kaisa Sivonen. Toim. Anu Koivunen. Vastapaino, Tampere (1987) 2004.
- Dyer, Richard: *Heavenly bodies: film stars and society*. Macmillan, Basingstoke 1987.
- Dyer, Richard: *Älä katso! Seksuaalisuus ja rotu viihteen kuvastossa*. Suom & toim. Martti Lahti. Vastapaino, Tampere 2002.
- Elsaesser, Thomas: General Introduction. *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. Edited by Thomas Elsaesser. BFI, London 1990.
- Ferro, Marc: *Cinema and history*. Translated by Naomi Greene. Wayne State University Press, Detroit (1977) 1988.
- Grinton, Leger: *Shadows of the Past: Studies in the Historical Fiction Film*. Temple University Press, Philadelphia 1994.
- Hall, Stuart: *Kulttuurin ja politiikan murroksia*. Suom & toim. Juha Koivisto. Tampere, Vastapaino 1992.
- Hall, Stuart: *Identiteetti*. Suom & toim. Mikko Lehtonen ja Juha Herkman. Tampere, Vastapaino 1999.
- Hughes, Marnie: *History Goes to the Movies: Studying History on Film*. Routledge, London & New York 2007.
- Juva, Anu: "Hollywood-syndromi", jazzia ja dodekafoniaa: *Elokuvamusiikin funktioanalyysi neljässä 1950- ja 1960-luvun vaihteen suomalaisessa elokuvassa*. Åbo Akademis förlag, Turku 2008.
- Kivimäki Ari, Pantti, Mervi & Sedergren, Jari: *Kriisi, kritiikki, konsensus: Elokuva ja suomalainen yhteiskunta*. Kulttuurihistoria, Turun yliopisto 1999.
- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvat: Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Suomen elokuvatutkimuksen seura, Turku 1995.
- Koivunen, Anu: *Performative Histories, Foundational Fictions: Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003.

- Kärjä, Antti-Ville: *"Varmuuden vuoksi omana sovituksena": Kansallisen identiteetin rakentuminen 1950- ja 1960-luvun taitteen suomalaisten elokuvien populaarimusiikillisissa esityksissä.* k&h, Kulttuurihistoria, Turun yliopisto 2005.
- Laine, Kimmo: *Pääosassa Suomen kansa: Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939.* SKS, Helsinki 1999.
- Lammi, Minna: *Ett' varttuis Suomenmaa: Suomalaisten kasvattaminen koulutusyhteiskuntaan kotimaisissa lyhytelokuvissa 1920–1969.* Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2006.
- Landy, Marcia: *Cinematic Uses of the Past.* University of Minnesota Press, Minneapolis/London 1996.
- Mäkelä, Janne: *Images in the works: A cultural history of John Lennon's rock stardom.* Kulttuurihistoria, Turun yliopisto 2002.
- Nenonen, Markku: *Elokwatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922).* Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.
- Pantti, Mervi: Hallittu kurittomuus – nuorison nousu ja sukupolvikonfliktit suomalaisessa elokuvassa 1960-luvulla. *Varjojen valtakunta: Elokuva historian uusi lukukirja.* Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus 1997, 130–143.
- Pantti, Mervi: *"Kansallinen elokuva pelastettava": Elokuvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden aikana.* SKS, Helsinki 2000.
- Puustinen, Liina, Ruoho, Iris & Mäkelä, Anna: Feministisen mediatutkimuksen näkökulmat. *Sukupuolishow: Johdatus feministiseen mediatutkimukseen.* Toim. Liina Puustinen, Iris Ruoho & Anna Mäkelä. Gaudeamus, Helsinki 2006, 15–45.
- Reiners, Ilona: *Taiteen muisti: Tutkielma Adornosta ja Shoahista.* Tutkijaliitto, Helsinki 2001.
- Rosenstone, Robert: *History on Film / Film on History.* Pearson & Longman, London 2006.
- Rosenstone, Robert A.: Introduction. *Revisioning History: Film and the Construction of a New Past.* Princeton University Press, Princeton–New Jersey 1995, 3–14.
- Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia.* Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1993.
- Salmi, Hannu: Mielelön maailmanhistoria. Historiallisen komedian nauru menneisyydelle. *Populaarin luno. Mediat ja arki.* Toim. Anu Koivunen, Susanna Paasonen & Mari Pajala. Turun yliopiston taiteiden laitoksen julkaisuja, sarja A, n:o 46. Mediatutkimus, Turku 2000, 389–406.
- Salmi, Hannu: *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916.* SKS, Helsinki 2002.
- Savolainen, Tarja: *Jäämereltä Cannesiin: Naiset elokuvaohjaajina Suomessa ennen vuotta 1962.* Helsingin yliopisto, Helsinki 2002.
- Sedergren, Jari: *Filmi poikki... Poliittinen elokuvaseksensuuri Suomessa 1939–1947.* Suomen historiallinen seura, Helsinki 1999.

- Sedergren, Jari: *Taistelu elokvasensuurista: valtiollisen elokvatarkastuksen historia 1946-2006*. SKS, Helsinki 2006.
- Sorlin, Pierre: *The Film in History: Re-Staging the Past*. Barnes & Noble, Totowa, NJ 1980.
- Toiviainen, Sakari: *Nyrki Tapiovaaran tie*. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1986.
- Toiviainen, Sakari: *Risto Jarva*. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1983.
- Toiviainen, Sakari: *Tuska ja hurmio: Mikko Niskanen ja hänen elokuvansa*. SKS, Helsinki 1999.
- Treter, Cecilia: Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi. *Det förflutna som film och vice versa: Om medierade historiebruk*. Red. Pelle Snickars & Cecilia Treter. Studentlitteratur, Lund 2004, 97–122.
- Varjojen valtakunta: Elokuvahistorian uusi lukukirja*. Toim. Anu Koivunen & Hannu Salmi. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus 1997.
- Wyke, Maria: *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema and History*. Routledge, New York & London 1997.

NÄYTTÉLIJÖITÄ JA TÄHTIÄ

VERA HOLODNAJA: VALKOKANKAAN KUNINGATAR, RAKKAUDEN ORJA

Lauri Piispa

Vera Holodnaja (1893–1919) oli venäläinen elokuvanäyttelijä ja -tähti, jonka lyhyt ura ajoittui tsaarinajan viimeisiin vuosiin. Tämä aikakausi oli pitkään venäläisen elokuvan tuntemattomia ja vähäteltyjäkin lukuja. Tsaarinajan elokuva nousi vasta 1980-luvun perestroikan myötä laajempaan tietoisuuteen, ja nyt tiedetään, että Venäjä oli 1910-luvulla sekä tuotannollisesti että taiteellisesti maailman huippuelokuvamaiden joukossa.¹ Holodnaja kuoli ennen neuvostoelokuvan aikaa, ja myös hänen uransa todelliset vaiheet hautautuivat Venäjän dramaattisen historian pyörteissä. Silti hänen hahmonsäily ja nimensä säilyi populaarissa mielikuvituksessa läpi neuvostovuosien eräänlaisena tsaarinajan kulttuurin symbolina. Tässä mielessä hänen maineensa ylitti moninkertaisesti todellisen valkokangasuran, joka kesti vain muutaman vuoden ja jonka tulokset ovat suurelta osin kadonneet – noin neljästäkymmenestä Holodnajahan tähdittämästä elokuvasta on enemmän tai vähemmän kokonaisina säilyneet vain neljä.²

Analysoin tässä artikkelissa Holodnajahan elokuvauran vaihteita ja hänen kuolemansa jälkeisiä legendoja Venäjän elokuva- ja kulttuurihistoriallista taustaa vasten. Holodnajasta on vaikea kirjoittaa muuten

¹ Ks. esim. Piispa 2008.

kuin kertomuksen muodossa. Hän on ennen kaikkea tarina. Tarinaan kuuluvat mielestäni myös neuvostoaikaiset myytit, jotka kietoutuivat paljolti hänen varhaisen kuolemansa ympärille. Minkäläisten vaiheiden kautta siis kotirouvasta tuli elokuvanäyttelijä, näyttelijästä tähti ja lopulta legenda? Lähteinäni on Holodnajasta eri aikoina kirjoitettua kirjallisuutta, hänen säilyneet elokuvansa sekä tsaarinaikaisia elokuvajulkaisuja. Paljon Holodnajasta kirjoitettua on koottu Boris Zjukovin toimittamaan tärkeään julkaisuun *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija* (1995). Tämä teos, joka sisältää myös toistaiseksi varteenotettavimman Holodnajän elämäkerran, toimii artikkelissani sekä tutkimuslähteenä että esimerkkinä Holodnajän muotokuvasta sellaisena, joksi se useiden vaiheiden tuloksena on muotoutunut.

Uran alku

Vera Vasiljevna Levštjenko oli lähes samanikäinen kuin elokuva. Hän syntyi vuonna 1893 Poltavassa, Ukrainassa alemman keskiluokan opettajaperheeseen. Perhe muutti Moskovaan tyttären ollessa kaksivuotias, ja hän jäi varhain isättömäksi. Vera sai kulttuuriperheen kasvatuksen, kävi teini-iässä gymnaasia ja alkoi viettää aikaansa Moskovan taitelijapiireissä. Yksi taitelijanuorison kokoontumispaikoista oli tuolloin ns. Pertsovin talo kaupungin keskustassa, jossa kulturelleja illanviettoja järjestivät vuosisadan vaihteen muodikkaimman teatterin, Moskovan taiteellisen, nuoret ohjaajat ja näyttelijät. Vera oli näissä illoissa säännöllinen vieras. Samaan aikaan hän otti balettitunteja, esiintyi harrastajateatterissa ja haaveili näyttämöurasta. Harrastajateatterissa hän tapasi myös nuoren juristin Vladimir Holodnyin, jonka kanssa meni naimisiin seitsemäntoistavuotiaana vuonna 1910. Perheeseen syntyi tytär, ja toinen adoptoitiin, mikä katkaisi Holodnajän näyttämöhaaveet väliaikaisesti.³

² Holodnajän täydellistä filmografiaa ei ole onnistuttu kokoamaan. Boris Zjukovin kokoama filmografia käsittää 39 elokuvaa, mutta on selvästi vajavainen. (*Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*, 310–315). Artikkelissa käsiteltyjen säilyneiden elokuvien lisäksi on säilynyt fragmentteja elokuvista *Isterzannye duši* (1917) ja *Poslednee tango* (1918). Ylipäättään tsaarinajan elokuvasta hieman yli 10 % on säilynyt. (*Velikii kinemo* 2002)

³ Zjukov 1995, 6–12.

Monen aikalaisensa tavoin Holodnaja oli myös elokuvan ystävä. Ainoassa haastattelussaan vuonna 1918 hän kertoi: ”Minä rakastin elokuvaa lapsesta saakka. Minua huvittivat koomiset pätkät, ja palvoin Asta Nielsenä.”⁴ Ensimmäisen maailmansodan alla kaksikymppinen perheenäiti oli varsin tyyppillinen elokuvakatsoja. Holodnaja oli aikuistunut samaa tahtia venäläisen elokuvakulttuurin ja myös elokuva-teollisuuden kanssa. Ensimmäinen venäläinen näytelmäelokuva *Stenka Razin* oli syntynyt Pietarissa vuonna 1908. Tuotanto keskittyi nopeasti Moskovaan ja kehittyi elokuvan maahantuontiyritysten sivubisneksenä. Vuosina 1908–13 tuotantomäärät ja elokuvien pituus lähes tuplaantuivat vuosittain, ja maailmansodan alla venäläiset tuottajat saavuttivat myös ensimmäiset kaupalliset ja taiteelliset voittonsa. Näitä olivat mm. ensimmäinen kokoillan näytelmäelokuva, Hanžonkov-yhtiön tuottama *Oborona Sevastopolja* (”Sevastopolin puolustus”, 1912 – osittain säilynyt)⁵ sekä erityisesti Thiemann & Reinhardt -yhtiön *Kljutši stšastja* (”Onnen avaimet”, 1913 – ei säilynyt), Anastasja Verbitskajan romanttisen bestseller-romaanin filmatisointi, josta muodostui venäläisen elokuvan ensimmäinen massamenestys. Vuonna 1913 tuotettiin jo 129 näytelmäelokuvaa, joista noin puolet oli pitkiä.⁶

Kaikista saavutuksistaan huolimatta kotimainen elokuva ei ollut vielä kummoinenkaan tekijä markkinoilla, joita hallitsi yli 90-prosenttisesti ulkomainen tuotanto. Holodnajan elokuvamaku – ”koomiset pätkät ja Asta Nielsen” – oli varsin tyyppillinen. Yleisö rakasti esimerkiksi ranskalaiskoomikko Max Linderin elokuvia, mutta kaikkein suurinta suosiota nautti Nielsen, varhaisen elokuvan ensimmäinen maailmankuuluisuus. Kansainvälinen menestyselokuva *Kuilu* (Afgrunden, venäjäksi *Bezdna*, 1910) oli tuonut tanskalaisnäyttelijän venäläisyleisönkin tietoisuuteen. Nielsenin palvonta sai välillä massahysterian piirteitä, ja levittäjät taiselivat verissä päin oikeuksista hänen tähdittämiinsä elokuvaan.⁷

⁴ Beseda s V.V. Holodnoj (Vmesto intervju). *Kinogazeta* 22/1918, 15.

⁵ Käytän elokuvista tässä artikkelissa suomenkielistä esitysnimeä jos sellainen on varmasti voitu aikalaislähteistä löytää. Muissa tapauksissa sulkeissa annetut suomennokset ovat omiani.

⁶ Pitkä elokuvan määritelmä oli 1000 metriä, mikä silloisilla projisointinopeuksilla vastaa vajaan tunnin kestoa. Lebedev 1947, 20. Tuotantoluvut tässä ja myöhemmin Višnevski 1945.

⁷ Tšivjan 1998.

Venäläinen elokuva-ala alkoikin aavistella, että katsojien sydämiin pääsee varmimmin suosittujen näyttelijöiden avulla. 1910-luvun alkuvuosina elokuvissa nähtiin yhä useammin Moskovan ja Pietarin teattereiden tunnettuja nimiä. Toukokuussa 1914 ammattilehti *Sine-fonon* artikkelissa ”Venäläiset Asta Nielsenit” valiteltiin venäläisten elokuva näyttelijöiden tasoa verrattuna ulkomaisiin. Kirjoituksessa vaadittiin erityisten näyttelijäkursseiden järjestämistä, jotta venäläisen elokuvan palvelukseen saataisiin nimenomaan elokuvaan erikoistunut, ei teatterimaneerien rasittama näyttelijäkunta: ”Vasta sitten meidän elokuvataiteemme nousee sille kuuluvalla tasolle ja saavuttaa taiteellisen täydellisyyden. Vasta sitten me saamme ihailta kotoisia elokuvalahjakkuuksia, omia Lindereitä, Garrisoneja ja Nielseneitä.”⁸

Kuinka Holodnaja tarkkaan ottaen päätyi elokuvaan, on jossain määrin epäselvää. Vuonna 1914 hän alkoi etsiä töitä elokuvassa, ja hänet nähtiin kolkuttelemassa useammankin yhtiön portteja. Ohjaaja Vladimir Gardin kertoo muistelmissaan, kuinka Holodnaja haki töitä Thiemann & Reinhardt -yhtiöstä vuonna 1914. Gardin ihaili naisen kauneutta ja suostui antamaan tälle kinuamisen jälkeen pienen roolin suurtuotantonsa *Anna Kareninan* (1914 – osittain säilynyt) yhdessä kohtauksessa. Holodnajan taidot eivät kuitenkaan vakuuttaneet näyttelijäntyöltä paljon vaatinutta ohjaajaa, eikä myöskään tuottaja Friedrich Reinhardt nähnyt tässä paljoa potentiaalia, joten naiselle näytettiin ovea.⁹

Kiinnostava kuriositeetti Holodnajan uralla on Venjamin Višnevskin tsaarinajan elokuvien filmografiasta löytyvä merkintä, jonka mukaan hänet olisi nähty Jermolev-yhtiön elokuvassa *Deti Vanjušina* (”Vanjušinin lapset”, – ei säilynyt), joka sai ensi-iltansa huhtikuussa 1915.¹⁰ Kiinnostavaa tästä tekee Boris Zjukovin kirjaama tieto, jonka mukaan elokuvan pääosaa olisi esittänyt hiljattain Jermolev-yhtiölle loikannut Ivan Mozzuhin.¹¹ Kumpikaan lähde ei dokumentoi väitteitään, ja tietoon

⁸ M. Brailovski: Russkija Asty Nilsen. *Sine-fono* 17/1914, 27. Nimen ”Garrison” (Harrison) taakse kätkeytyy tanskalaisnäyttelijä Valdemar Psilander, joka tunnettiin Venäjällä tällä nimellä.

⁹ Gardin 1949, 67–69. *Anna Kareninasta* on säilynyt muutama kela, mutta kohtaus jossa Holodnaja esiintyi ei ole niillä.

¹⁰ Višnevski 1945, 58.

¹¹ Zjukov 1995, 18.

onkin syytä suhtautua epäillen, mutta mikäli tämä pitää paikkaansa, kyseessä olisi ainoa kerta kun nämä kaksi tsaarinajan kuuluisinta elokuva näyttelijää olisi nähty yhdessä valkokankaalla.¹²

Holodnajan ura pääsi käyntiin Hanžonkov-yhtiössä kesällä 1915. Kuka hänet löysi ja kuinka on arvailujen aihe. Gardin kertoo kirjoittaneensa *Anna Karenina* -episodin jälkeen Holodnajalle suosittelukirjeen vietäväksi Hanžonkovin pääohjaajalle Jevgeni Bauerille.¹³ Tämä haiskahtaa valHEELTA, sillä Holodnaja ilmaantui Hanžonkoville vasta vuosi tämän jälkeen. Holodnaja itse kertoi, että hänet kutsui koekuvauksiin dramaturgi Nikandr Turkin. Aleksandr Hanžonkovin muistelmien mukaan taas ohjaaja Jevgeni Bauer löysi Holodnajan ”statistien joukosta”.¹⁴

Joka tapauksessa Holodnajan debyytti Hanžonkovilla oli näyttävä. Hän sai välittömästi kaksi pääroolia, ja ennen kuin kumpikaan elokuvista oli päässyt ensi-iltaan, yhtiö tiedotti: ”Näyttelijätär V.V. Holodnaja, joka jo ensiesiintymisissään on osoittanut erinomaista elokuvatekniikan hallintaa, on solminut osakeyhtiö ’Hanžonkov & Kumpp.’ kanssa kolmen vuoden sopimuksen.”¹⁵ Tämä tiedote voidaan kuitata mainostempuksi, mutta kieltämättä Holodnajan uran alussa on jotain poikkeuksellista. Kuinka voidaan selittää, että pystymetsästä ilmaantunut amatööri sai näin lentävän lähdön elokuvaauralle?

Ainakin ajoitus oli täydellinen. Maailmansodan syytyminen mullisti venäläisen elokuvatuotannon, sillä rajat sulkeutuivat dramaattisesti, ja sitä myötä ulkomaisen elokuvan maahantuonti tyrehtyi. Yleisön elokuvajano kuitenkin pikemminkin yltyi, joten elokuvateollisuudelle tarjoutui tilaisuus täyttää aukot kotimaisella tuotannolla. Suurimman aukon jätti ”Die Asta”. Tanskalaistähti oli hänen maineellaan rahastavien levittäjien onnettomuudeksi siirtynyt saksalaisen elokuvan palvelukseen. Niinpä

¹² Tämä tekee asiasta vielä epävarmempaa, sillä sen paremmin Holodnaja kuin Možuhinkaan eivät koskaan maininneet esiintyneensä samassa elokuvassa. Olisiko tällainen tieto jäänyt heiltä ja muilta aikalaisilta mainitsematta? Toisaalta asia voisi selittyä sillä, että Holodnaja luultavasti vain vilahti elokuvassa, ja filmi itsekin näyttäisi menneen lähes kaikilta ohi, sillä siitä on säilynyt hyvin vähän lähteitä.

¹³ Gardin 1949, 69.

¹⁴ Beseda s V.V. Holodnoj (Vmesto intervju). *Kinogazeta* 22/1918, 15; Hanžonkov 1937, 86.

¹⁵ *Teatralnaja gazeta* 32/1915, 15.

kun Saksa elokuussa 1914 julisti Venäjälle sodan, hänen filminsä katoivat markkinoilta lähes yhdessä yössä. Nyt ”Venäjän Asta Nielsenin” etsintä sai vallan toiset mittasuhteet kuin aiemmin. Tämän tittelin haltijaksi ei tarvinnut aina olla edes venäläinen. Kun pietarilainen Kreo-yhtiö toi tammikuussa 1915 ensi-iltaan puolalaiselokuvan *Niewolnica zmysłów* (”Intohimon orja”, 1914), mainokset kirkuivat: ”Suuri venäläinen menestyselokuva!.. Jännittävä juoni!.. Ennennäkemätön tuotanto!.. Pääosassa kuulu Pola Negri, Venäjän Asta Nielsen!..”¹⁶ Luultavasti näistä harhaanjohtavista mainoksista sai alkunsa venäläisessä elokuvakirjallisuudessa pitkään kummitellut myytti, jonka mukaan sittemmin Ernst Lubitschin elokuvissa ja Hollywoodissa mainetta niittänyt puolalaisnäyttelijä olisi debytoinut Venäjällä.¹⁷ Kaikesta päätellen venäläisyhtiöissä etsittiin kuumaisesti kotimaisia naisnäyttelijöitä. Samoihin aikoihinhan ajoittuvat myös muiden tunnettujen elokuvakasvojen, kuten Vera Karallin, Olga Gzovskajan ja Natalja Lisenkon debyytit.

Hanžonkov-vuodet

Riippumatta siitä, kuka Holodnajan Hanžonkville kutsui, hän sai kiittää eniten urastaan yhtiön pääohjaajaa Jevgeni Baueria (1867–1917). Bauer tunnettiin venäläisen elokuvan esteetikkona, joka varhain irtaantui teatterillisestä näyttämöllepanosta ja alkoi rakennella rohkeammin kuvataiteellisia kompositioita ja hulppeita lavastus- ja valaistusratkaisuja. Hän oli myös armoitettu näyttelijöiden löytäjä, mutta heissäkin hän kiinnitti näyttelijänlahjoja enemmän huomiota ulkonäköön. Georgialaisnäyttelijä Amo Bek-Nazarov (1892–1965), josta neuvostoaikana tuli myös kuuluisa ohjaaja, kertoo muistelmissaan ensikohtaamisestaan Bauerin kanssa. Bek-Nazarov tuli yhtiöön hieman Holodnajan jälkeen, kunnostauduttuaan sitä ennen akrobaattisten stunttien erikoismiehenä toisessa yhtiössä. Bauerilta hän sai kuulla: ”Täällä Teidän ei tarvitse kiipeillä katoilla eikä laskeutua rotkoihin. Teissä minua viehättää teidän komeutenne. Teistä tulee varmasti hyvä partneri Verotškalle. Tärkeintä

¹⁶ *Kine-zhurnal* 1–2/1915, 12. Elokuvan venäläinen nimi oli *Raba strastei, raba poroka* (”Intohimon orja, paheen orja”)

¹⁷ Ks. Idestam-Almqvist 1962, 125.

Vera Holodnaja: valkokankaan kuningatar, rakkauden orja



Vera Holodnaja. Postikortti (1918). *Vera Holodnaja: k 100-letiju so dnja roždenija.*

on olla komea ja pukeutua komeasti... ”¹⁸ Todennäköisesti myös Vera Holodnajan työhaastattelu kulki samoja ratoja. Bauerin tuotantohan koostui suurelta osin tumman traagisista melodraamoista, joihin Holodnajan kauniit klassiset kasvopiirteet, hiilenmusta tukka ja suuret surulliset silmät sopivat täydellisesti.

Holodnajan ensimmäiset roolit Hanžonkovilla olivat Bauerin elokuvissa *Taivaan tuli* (Plamja neba) ja *Rakkauden korkea veisu* (Pesn toržestvujuštšei ljubvi), jotka tulivat tässä järjestyksessä ensi-iltaan elokuussa 1915. Kummastakaan ei ole säilynyt kopioita. Jälkimmäinen kuvattiin ilmeisesti ensin, sillä Holodnaja itse piti sitä esikoiselokuvanaan.¹⁹ Arvostelijat kiinnittivät debytanttiin heti poikkeuksellisen suurta huomiota. *Sine-fono*-lehden arvostelija innostui:

Voi vain onnitella A.A. Hanžonkovin yhtiötä siitä, että se on saanut sellaisen suuren näyttelijälälahjakkuuden kuin V.V. Holodnaja houkutelua valkokankaalle. Mimiikan rikkaus ja monipuolisuus, eleiden ylevyys, ansiokkaasti pidätelty ilmaisu, jotenkin rauhallinen, itsevarma tapa esiintyä kameran edessä – näitä hyveitä näyttelijätär säteili elokuvaurunoelmassa *Taivaan tuli*.²⁰

Taatterilehti *Teatralnaja gazeta* oli jälkimmäisen elokuvan arvostelussa epäilevämpi:

Rouva Holodnaja ei ole Jelena. Turgenjevin tyyli ei ole hänen aluettaan. Hänessä on liian paljon modernia ja tätä päivää ja vähän syventymistä Turgenjevin etäiseen ja rauhalliseen tyyliin. Sen sijaan läsnä on se Rouva Holodnajan ongelma, josta me olemme jo kirjoittaneet – dramaattisen eläytymisen puute, jota hän paikkaa ulkoisella, ja sitä paitsi hieman hidastempoisella poseeraamisella. Asento, ulospäin piirtyvä kuva, on elokuvassa hyvin tärkeä, ja tässä suhteessa Rouva Holodnajalla on armoitetut lahjat, mutta hänen täytyisi oppia liittämään ne dramaattiseen ilmaisuun, jotta ne eivät jäisi tyhjiksi, jotta ne puhuisivat ja korvaisivat ne sanat, jotka elokuvalta puuttuvat.²¹

¹⁸ Bek-Nazarov 1965, 52.

¹⁹ Beseda s V.V. Holodnoj (Vmesto intervju). *Kinogazeta* 22/1918, 15. *Rakkauden korkea veisu* oli filmatisointi Ivan Turgenjevin novellista, jonka suomenkielinen nimi on Voittoisan rakkauden laulu (Ivan Turgenev, *Valitut kertomukset* 2, WSOY 1961.)

²⁰ *Sine-fono* 19–20/1915, 64.

Molemmat arviot ovat kiinnostavia Holodnajan näyttelijäluonnetta ja ajan elokuvakeskustelua ajatellen. Elokuvanäyttelemistä peilattiin paljon teatteria vasten, mutta elokuvan katsottiin vaativan jossain määrin toisenlaista tekniikkaa: liike, eleet ja mimmiikka korostuivat, sillä näyttelijöiltä oli riistetty heidän toinen tärkeä ilmaisuvälineensä, ääni. Toisaalta näyttelijäihanteeseen vaikuttivat vuosisadan alun keskeisen teatteriuudistajan Konstantin Stanislavskin ajatukset, joiden mukaan näyttelijän ei tule vain jäljitellä roolihenkilönsä sisäistä elämää ulkoisesti, vaan myös eläytyä roolihahmon tunne-elämään. Tsaarinajan ihanteeksi muodostuikin hyvän miimisen tekniikan hallitseva elokuvanäyttelijä, joka osasi yhdistää tekniikkansa eläytyvään tunneilmaisuun.²²

Holodnajan näyttelemistaidoista on esitetty ristiriitaisia arvioita tämän jälkeenkin, mutta tuskin kukaan on pitänyt häntä teknisesti erityisen taitavana näyttelijänä siinä mielessä kuin olivat esimerkiksi Ivan Mozzuhin tai Asta Nielsen. Holodnajan ilmaisukeinojen rajoittuneisuus käy nykykatsojallekin selvästi ilmi säilyneistä elokuvista. Elokuvahistorioitsija Neja Zorkaja tiivistää:

Muutama lempiele: oikea käsi korjaa hermostuneesti hiukset ohimolta, kädet putoavat toivottomasti alas; jokunen suosikki-ilme: hieman alas ja kaukaisuuteen suunnatut silmät, alahuulen puraisu, utuinen katse, huulilla väreilevä hymy; muutama suosikkiasento: pää kohotettuna ja käännettynä profiiliin, raskaasti kohoileva povi jne.²³

Holodnajan asema Hanžonkov-yhtiössä ja hänen suosionsa todistavat kuitenkin, että ajan yleisölle hänen näyttelemisensä ei ollut vastaava ongelma. Hän esiintyi vuosina 1915–16 noin viidessätoista yhtiön elokuvassa, useimmissa niistä pääosassa. Joukossa on vain yksi komedia – Holodnaja erikoistui alusta saakka traagisiin naispääosiin yhtiön tummanpuhuvissa melodraamoissa, joita ohjasivat Jevgeni Bauer ja Pjotr Tšardynin (1873–1934). Kolme näistä on säilynyt. Ensimmäinen, Bauerin *Deti veka* ("Aikakauden lapset", 1915) oli Holodnajan kolmasokuva Hanžonkovilla. Hän esittää siinä Mariaa, pikkuvirkamiehen

²¹ *Teatralnaja gazeta* 35/1915, 16. On epäselvää, missä yhteydessä Holodnajasta olisi voitu kirjoittaa aiemmin – lehti ei noteeraa edellistä elokuvaa mitenkään.

²² Ks. tästä tarkemmin Piispa 2009.

²³ Zorkaja 1995, 258.

nuorta vaimoa ja pienen lapsen äitiä. Maria tapaa elokuvan alussa vanhan ystävättärensä, joka houkuttelee hänet porvarillisen perheidyllin keskeltä Moskovan yläluokan huikenteleviin seurapiireihin, missä Lebedev-niminen vanha elostelija iskee häneen silmänsä. Harmaan aviomiehensä harmiksi Maria alkaa viettää yhä useammin iltojaan uudessa tuttavapiirissään. Hän vastustelee Lebedevin lähentelyjä, mutta eräällä metsäretkellä tämä juottaa Marian humalaan ja raiskaa hänet, minkä jälkeen nainen on voimaton traagisten tapahtumien edessä. Lopputuloksena on *Sine-fono*-lehden vastustamattoman muotoilun mukaisesti ”yhtä säpöleiksi lyötyä kotiliettä ja yhtä kokottia enemmän”.²⁴ Maria jättää entisen elämänsä ja Lebedev puoliksi ostaa, puoliksi kidnappaa hänen lapsensa hylätyltä aviomieheltä. Mies saapuu tyhjään kotiin, tirauttaa lapsen kapaloiden äärellä alistuneen kyyneleen ja ampuu itsensä.

Deti veka on monella tapaa hieno ja kiinnostava elokuva. Bauer kehitti monissa elokuvissaan tyyliä, jossa seksuaalinen tematiikka kietoutuu vivahteikkaaseen luokkayhteiskunnan kuvaukseen.²⁵ Elokuvan nimestä ”Aikakauden lapset” päätellen sen voi ymmärtää eräänlaiseksi sukupolvikuvaukseksikin. Lebedevin piirithän ovat teollistumisen rikastuttamaa uutta eliittiä. Elokuva sisältää poikkeuksellisen paljon ulkokuvia ja ajankuvaa, Moskovan katunäkymiä ja rikkaan luokan liehuvaa elämäntyyliä taukoamattomine juhlineen ja autoajeluineen. Myös Holodnajan rooli nuorena äitinä oli varsin poikkeuksellinen, sillä tsaarinajan elokuvassa tulee harvoin vastaan ydinperheen kuvauksia. Filmin alun kaltaisia intiimejä laatuksia, joissa kurkistetaan nuorenparin lyhyeksi jäävään perheonneen, odottaisi tapaavansa ennemmin esimerkiksi pohjoismaisissa elokuvissa.

Seuraavassa säilyneessä elokuvassa *Kangastuksia* (Miraži, 1915) Holodnaja toisti lähes saman roolin. Elokuvan ohjasi, Baueria aavistuksen sävyttömämmin, Pjotr Tšardynin. Sen päähenkilö Marianne haaveilee näyttämöurasta ja avioliitosta sulhasensa kanssa. Hän ottaa työpaikan lukijana Dymov-nimisen rikkaan vanhuksen talossa, ja saa pian ukon hurvittelevan pojan kannoilleen. Erinäisten vaiheiden

²⁴ *Sine-fono* 1/1915, 58.

²⁵ Muista säilyneistä muunnelmista voi mainita elokuvat *Sumerki ženskoi dusi* (”Naissielun iltahämärä”, 1913), *Ditja bolsogo goroda* (”Suurkaupungin lapsi”, 1914) ja *Nemye svideteli* (”Mykät todistajat”, 1914).

ja vastustelujen jälkeen hän antautuu Dymov nuoremman viettelyksille, jättää entisen elämänsä ja muuttaa taloon tämän rakastajattareksi. Vanhat ystävät kääntävät Mariannelle selkänsä, ja suhde Dymoviin kylmenee. Lopulta Mariannelle käy selväksi, ettei miehellä ole aikomustakaan mennä hänen kanssaan naimisiin, vaikka hän on uhrannut kaiken tämän puolesta. Tajuttuaan, ettei Dymovin kanssa ole kunniallista tulevaisuutta eikä liioin paluuta entiseen, Marianne ampuu itsensä.

Näiden kahden elokuvan edustama viettelysjuoni oli tsaarinajan elokuvan peruskaava, jota toisteltiin lukemattomia kertoja erilaisina variaatioina.²⁶ Viettelijä kuului lähes poikkeuksetta ylempiin kansankerrokseen, uusrikkaisiin suurkapitalisteihin (*Deti veka*) tai turmeltuuneseen aristokratiaan (*Kangastuksia*), uhri taas pienporvaristoon, kuten epäilemättä myös suuri osa kohdeyleisöstä. Elokuvien hallitseva tunnelaji oli hidas, toteava surumielisyys, johon Holodnajan habitus täydellisesti sopi. Vakiohahmo, jonka hänelle varhain kehittyi, oli passiivinen olosuhteiden ja miesten intohimojen uhri, kaunis leikkikalua, joka ajautuu unissakävelijän tavoin kohti loppuaan. Tämän kuvion kohtalonomaisuutta lisää se leppymätön rutiini, jolla päähenkilö viimeisessä kuvassa sivalletaan hengiltä.

Holodnajan kolmas säilynyt elokuva kuitenkin poikkesi tästä kaavasta hieman. Bauerin suurteoksesta *Elämä elämästä* (*Žizn za žizn*, 1916) muodostui Holodnajan muistetuin elokuva. Sitä esitettiin ajoittain myös neuvostoaikana elokuva-arkistonäytöksissä ja televisiossa. Ranskalaisen Georges Ohnet'n romaaniin perustuvan salonkidraaman päähenkilöt ovat teollisuusmatami Hromovan tyttäret Musja ja Nata, joista Holodnaja esittää köyhistä oloista adoptoitua jälkimmäistä. Molemmat tytöt rakastuvat komeaan ja moraalittomaan Ruhtinas Bartinskiin. Tämä tuntee enemmän vetoa Nataa kohtaan, mutta nai Musjan, jonka perintö on suurempi. Päästyään käsiksi Musjan rahoihin ruhtinas pistää elämän risaiseksi raviradoilla ja tapalee lisäksi julkeasti Nataa, vaimonsa sisarta. Omaisuus on ennätysajassa pelattu ja oikeusjuttu ovelta. Perheensä maineesta huolestunut äiti Hromova päättää, että kelvoton vävy on parempi saatella hautaan kuin tyrmään. Kun miehen kantti ei riitä välttämättömään, äiti pamauttaa hänet itse hengiltä ja lavastaa tapahtuneen itsemurhaksi.

²⁶ Ks. Zorkaja 1976, 195–209.

Teos oli aikansa tapaus, laatu-elokuva, jolla Hanžonkov pyrki kilpailemaan Jermolev-yhtiön *Patarouvan* (Pikovaja dama, 1916) ja muiden vastaavien suurtuotantojen kanssa. Bauer sai vapaat kädet suurellisten lavastustensa väsäilemiseen. Arvostelijat hykertelivätkin filmin ensiluokkaisen teknisen toteutuksen äärellä, vaikka jotkut myös epäilivät sitä liioista ”läntisistä” vaikutteista.²⁷ Myös näyttelijävalinnoissa pantiin parasta kehiin. Holodnaja sai soittaa selvästi toista viulua Musjaa esittävän, Moskovan taiteellisesta teatterista lainatun Lidia Korenevan taustalla. Toisaalta verrattuna Korenevan mamsellityyppiin Holodnajan rooli on monitahoisempi ja verevämmän mielenpainuva.²⁸

Ainakin yleisö otti Holodnajan omakseen. Huolimatta toissijaisesta roolistaan hän herätti elokuvassa suurinta huomiota, ja elämäkerturi Boris Zjukov määrittääkin Natan roolin käännekohtaksi Holodnajan uralla.²⁹ Hanžonkovilla hän oli ollut tähän saakka vain yksi näyttelijöistä, mutta nyt hän oli yhtiön ehdoton tähti. Hän teki Hanžonkoville kuitenkin enää yhden elokuvan, Aleksandr Uralskin ohjaaman *Šahmati žizni* (”Elämän šakkipeli”, 1916), ennen kuin siirtyi oman elokuvatuotantonsa aloittaneeseen Haritonov-yhtiöön.

Kuningattaren jalokivet

Vera Holodnajan loikkaus kilpailijan talliin ajoittui murrosvaiheeseen Venäjän elokuva-alalla. Vuosi 1916 oli huippuvuosi, jolloin tuotettiin noin viisisataa fiktioelokuvaa – määrä joka sijoittaa Venäjän kevyesti maailman suurimpien elokuvamaiden joukkoon. Filmibisneksessä liikkuvat suuret rahat, mikä houkutteli uusia yrittäjiä kentälle. Dmitri Haritonov oli kuitenkin alalla vanha kettu, hän oli pyörittänyt jo vuosia elokuvateattereita ja levitysyhtiötä Etelä-Venäjällä. Tuotantoyhtiön hän perusti vuonna 1915, ja jokusen kaupallisesti epäonnistuneen elokuvan jälkeen päätti pistää kaiken suurten näyttelijänimien varaan. Rahoja säästelemättä hän houkutteli Hanžonkovilta aluksi ohjaaja Pjotr Tšardyninin, sitten Holodnajan ja tämän parina elokuvasta *Rakkauden*

²⁷ Ks. *Velikii kinemo* 2002. 314–322.

²⁸ Ks. myös Piispa 2009.

²⁹ Zjukov 1995, 39–40.

korkea veisu saakka näyttelleen Vitold Polonskin, sekä maksoi näiden sopimusrikkomuksista koituneet maksut. Kolmanneksi tähtinimeksi hän sai ostettua Vladimir Maksimovin, monen yhtiön elokuvissa esiintyneen kokeneen teatterinäyttelijän. Hanžonkov-yhtiölle Holodnajän, Polonskin ja Tšardyninin menetys oli raskas isku, ja Haritonov kaappasi vuonna 1917 heidän mukanaan markkinoiden suurimman tuottajan aseman.³⁰

Jos Hanžonkov ohjaajineen oli vielä valinnut näyttelijät käsikirjoituksen mukaan, nyt alettiin räätälöidä käsikirjoituksia suoraan näyttelijä-ensemblen vakiintuneisiin rooleihin sopiviksi. Tavoitteena oli tietoisesti tähtikultin rakentaminen. Koska Hollywood-elokuva oli vielä suhteellisen tuntematonta Venäjällä, idea saatiin todennäköisesti Tanskasta, missä Nordisk Films Kompagni oli jo vuosia hyödyntänyt omia maailmantähtiään samalla tavoin. Ensimmäistä kertaa kolmikko nähtiin yhdessä Tšardyninin ohjaamassa elokuvassa *Takkatulen ääressä* (U kamina, 1917 – ei säilynyt), joka tuli ensi-iltaan maaliskuussa 1917. Holodnaja ja Polonski esittivät siinä avioparia ja Maksimov vaimon lapsuudenystävää, jonka rakkaus tuhoaa perheonnen. Elokuvan tekijät hyödynsivät näyttelijöidensä vakiintunutta valkokangasimagoa ja yleisölle jo tutuksi tullutta sex appealia: Polonski ja Maksimov esiintyivät komeiden salonkileijonien rooleissa ja Holodnaja jälleen miehisten intohimojen kauniina uhrina. Haritonovin laskelmointi oli osunut oikeaan, sillä filmin menestys rikkoi siihenastiset ennätykset. Elokuva pyöri teattereissa kuukausikaupalla täysille saleille, ja lehdistö raportoi, ajan suurimpaan oopperatähteen viitaten, ”šaljapinilaisista jonoista” ympäri maata.³¹

Tämä elokuva, joka sai nopeasti myös jatko-osan *Kun tuli liedessä sammuu* (Pozabud pro kamni – v njom pogasli ogni, 1917 – ei säilynyt), teki viimeistään Holodnajasta Venäjän suurimman elokuvatähden, ”valkokankaan kuningattaren” (*koroleva ekrana*). Miesnäyttelijät ympärillä vaihtuivat: Vitold Polonski vaihtoi pian yhtiötä, mutta Vladimir Maksimov pysyi Haritonovilla Holodnajän vakioparina, ja rinnalle haalittiin uusia ”frakkiiroolien” spesialisteja, joista Osip Runits ja Ivan Hudolejev menestyivät parhaiten. Holodnaja oli kuitenkin tähtiryhmän keskus, ja

³⁰ Ginzburg 2007 (1963), 194–195.

³¹ *Kine-žurnal* 11–16/1917, 115.

Haritonovin elokuvat leipoivat hänestä vuosina 1917–18 yhden Venäjän tunnetuimmista ihmisistä.

Valitettavasti Haritonovin elokuvat ovat suurimmaksi osaksi kadonneet. Holodnajan elokuvista kokonaan on säilynyt vain elokuva *Moltši, grust... moltši...* (”Vaiti, suru... vaiti...”, 1918), Pjotr Tšardyninin kaksisoisaisen 10-vuotistaiteilijaelokuvan ensimmäinen jakso. Siihen haalittiin ohjaajan kunniaksi kaikkien aikojen näyttelijäkaarti: Holodnaja sai esiintyä koko Haritonovin miesretkueen keskellä, Polonski teki juhlan vuoksi poikkeuksellisen paluun Haritonoville, ja ohjaaja itse esiintyi isossa roolissa. Myös Ivan Možžuhinin piti olla mukana, mutta tämä peruuntui sairauden vuoksi. Holodnajan esittää elokuvassa sirkustaitelija Polaa, jonka mies (Tšardynin) rampautuu esittäessään akrobaattinumeroa juovuksissa. Pariskunta alkaa elättää itsensä katulaulajina, vakionumeronaan romanssi ”Vaiti, suru, vaiti”. Joukko rikkaita ja turmeltuneita ihailijoita houkuttelee Polan pois köyhästä katuelämästä kullankimalluksella ja silkinkahinalla. Hän käy läpi parikin miehistä, joista jälkimmäinen (Runitš) suostuttelee hänet esiintymään seurueelle varastaakseen sillä aikaa ystävänsä rahat kassakaapista. Mies ammutaan pimeässä murtovarkaana, ja jakson päätteeksi Pola jää kolmannen ihailijansa (Polonski) käsivarsille.

Johtuneeko sitten lukuisista tähtinäyttelijöistä ja näiden aiheuttamasta juonenkäänteiden ähkystä, mutta *Moltši, grust... moltši...* tuntuu nyt katsottuna uskomattoman kömpelöltä verrattuna Holodnajan Hanžonkov-kaudelta säilyneisiin elokuviin. Haritonovin jälkimaine ei yleensä ole kaksinen. Häntä on pidetty kaupallisemmin orientoituneena tuottajana kuin sivistynyttä Aleksandr Hanžonkovia.³² Voi siis olla, että erikoistapauksen luonteestaan huolimatta elokuva edustaa suhteellisen hyvin Haritonovin melodraamatuotantoa. Pyrkimystä korkeakulttuurisempiinkin tuotantoihin kuitenkin oli. Holodnaja nähtiin esimerkiksi Tšelav Sabinskin ohjaamissa Zolan *Ihmispedon* ja Tolstoin *Elävän ruumiin* filmatisoinneissa.³³

Haritonov kierrätti tähtiään myös lavakiertueilla. Holodnaja esiintyi erityisen usein Osip Runitšin kanssa. Repertuaariin kuului lauluja, kohauksia elokuvista ja pantomiimiesityksiä sekä tarkkaan valittuja draa-

³² Ks. esim. Ginzburg 2007 (1963), 389.

³³ *Tšelovek-zver* (1917), *Živoi trup* (1918).

manäytelmiä. Monen muun viihdetaitelijan tavoin hän keikkaili usein hyväntekeväisyystilaisuuksissa, joita järjestettiin sodan uhrien ja helmikuun vallankumouksen jälkeen poliittisten vankien hyväksi.³⁴ On myös esitetty, että itse Konstantin Stanislavski olisi pyytänyt häntä Moskovan taiteellisen teatteriin Aleksandr Ostrovskin näytelmän pääosaan. Tämä vaikuttaisi äärimmäisen epäuskottavalta, sillä kaikista julkisista lausunoistaan päätellen Stanislavski suhtautui elokuvaan epäluuloisesti, ja on vaikea uskoa, että Holodnajan lahjat olisivat täyttäneet 1900-luvun keskeisen näyttelijäpedagogin vaatimuksia.³⁵

Maine kantautui valtakunnan äärikolkkiiin saakka. Suomen autonomisessa suuriruhtinaskunnassa Holodnajaa oli seurattu aivan alusta saakka.³⁶ Ensimmäinen Holodnaja-elokuva *Taivaan tuli* sai ensi-iltansa Helsingin Scalassa lokakuussa 1915. Sven Hirn on määrittänyt sen venäläisen elokuvan läpimurroksi Suomessa.³⁷ Elokuva pysyi ohjelmistossa poikkeukselliset kolme viikkoa peräjälkeen ja nähtiin uusintoina useita kertoja vuoden 1916 loppuun saakka. Se oli autonomian ajan suurimpia yleisömenestyksiä. Elokuvatarkastamon tarkastusasiakirjoista ja *Helsingin Sanomien* ilmoituksista voidaan päätellä, että tämän jälkeen arviolta puolet Holodnajan Hanžonkov-elokuvista nähtiin Suomessa vuosina 1915–17.³⁸

Mainoksissa Holodnajaa hehkutettiin jo varhain ”Venäjän suurimmaksi filmitähdeksi”. Venäläistä elokuvaa markkinoitiinkin meillä erityisesti korkealuokkaisella ja taiteellisella näyttelijäntyöllä. Autonomian ajan elokuvalehdet *Biograafilehti/Biografidning* (1915) ja *Bio* (1916) eivät noteeranneet Holodnajaa lainkaan (ensimmäiseen hän ei olisi ehtinytkään), mutta silloin kun venäläiselokuvista niissä puhuttiin, lähes aina ihmeteltiin venäläisnäyttelijöiden ”syvää tunnetta ja realistista näyttelijäntyötä”.³⁹ Ilmoituksissa usein toistuva virhe – tai mahdol-

³⁴ Zjukov 1995, 64–75.

³⁵ Ks. Zorkaja 1995, 254 viite 12. Stanislavskin suhteesta elokuvaan Ks. Iezuitov 1938, 6–7.

³⁶ Kiitän Holodnajan Suomen vastaanoton selvittämisessä avuksi olleita Outi Hupaniittua, Jari Sedergreniä ja Jaakko Seppälää.

³⁷ Hirn 1990; Hirn 1991, 190.

³⁸ Elokuvien tarkastushakemukset ja -päätökset 1915–22, mikrofilmi. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, VET, Helsinki.

³⁹ Esim. *Biograafilehti* 8/1915, 6–7 (elokuvasta *Miksi*); *Bio* 3/1916, 6 (elokuvasta *Kaksoisveljekset*).

lisesti tahallinen mainostempu – oli määritellä näyttelijät ”Moskovan taiteellisen teatterin” artisteiksi. Holodnajalle ja Polonskillekin suotiin tämä kohteliaisuus elokuvan *Rakkauden korkea veisu* lehti-ilmoituksessa.⁴⁰ Kummankaan näyttelijän kohdalla tämä tieto ei pitänyt paikkaansa, mutta todistaa modernin venäläisen teatterin ja näyttelijäntyön maineesta Suomessakin.

Holodnajan Haritonov-elokuvat tulivat Suomeen puolisen vuotta Venäjän ensi-iltojensa jälkeen, joten meillä ehdittiin nähdä vain neljä elokuvaa Holodnajan huippusuosion kaudelta ennen kuin itsenäistymisen ja sisällissota katkaisivat yhteydet Venäjälle. Tähän Holodnajan suosio Suomessa ei kuitenkaan päättynyt. Vielä 20-luvun taitteessa elokuvatarkastamoon ja teattereihin tipahteli ajoittain venäläisiä elokuvia, jotka oli mitä ilmeisimmin ehditty tuoda maahan aiemmin, mutta joiden ensi-ilta oli jäänyt sisällissodan vuoksi järjestämättä. Näihin kuului erityisen usein Holodnajan Haritonov-elokuvia.⁴¹ Näiden lisäksi elokuvaa *Elämä elämästä*, joka oli nähty ensi kertaa marraskuussa 1916, veivattiin lukuisissa uusinnoissa. Kaikesta päätellen tämäokuva oli siis Suomessakin Holodnajan muistetuin. Viimeisellä kierroksellaan vuonna 1921 sitä mainostettiin Ranskalais-venäläisen ”Ermolieffin” tuotantona, jonka oli ohjannut A. Arkatow.⁴² Viimeinen Helsingissä nähty

⁴⁰ HS 12.12.1915, 4

⁴¹ Mm. *Sinun rankaisemasi*, (Toboju kaznennye, Tarkastusno 9923, 2.4.1919, VET); *Rakkauden haaksirikko* (Todennäköisesti Moltši, grust, moltši, tarkastusno 11257, 22.4.1921, VET); *Kun tuli liedessä sammuu* (Pozabud pro kamni, Tarkastusno 11285, 20.5.1921, VET).

⁴² HS 26.6.1921, 2. Tarkastushakemuksen yhteyteen toimitettu konekirjoitettu synopsis paljastaa kyseen olevan samasta Hanžonkov-yhtiön elokuvasta (tarkastusno 11070, 20.7.1920, VET). Kaksi selitystä tälle oudolle mainokselle tulee mieleen. Elokuvan kopio on ensinnäkin saattanut lojua Suomessa vuodesta 1916, ja siinä vaiheessa kun sen uudelleenesitys on tullut ajankohtaiseksi tsaarinajan elokuvatuotannon faktat ovat joko päässeet unohtumaan, tai niitä on katsottu tarpeelliseksi tarkoituksella hämärtää. Toinen vaihtoehto on, että elokuvasta on tullut Suomeen uusi kopio Ranskasta, jonne sekä Hanžonkov että Dmitri Jermolev olivat tässä vaiheessa asettuneet. Jermolev perusti varhain uuden elokuvayhtiön, ja kauppasi sekä vanhoja elokuviaan että uutta tuotantoaan innokkaasti. Suomessakin Jermolevin elokuvia nähtiin 20-luvun alussa runsaasti, ja joukossa oli sekä venäläisiä että ranskalaisia tuotantoja. Voidaan spekuloida mahdollisuudella, että Hanžonkov on rahapulassa myynyt suosikkielokuvansa negatiivin entiselle kilpailijalleen, joka on sitten kaupannut kopiota Suomeen oman yhtiönsä tuotantona.

Holodnaja-elokuva – ja samalla ylipäänsä viimeinen venäläiselokuva Suomessa vuosikausiin – oli nimeltään *Rakkaus ja valbe*.⁴³ Elokvasta on säilynyt käsiohjelma juonitiivistelmiseen, joten se on helppo tunnistaa Haritonovin elokuvaksi *Ženštšina kotoraja izobrela ljubov*.⁴⁴ Kuinka tämä elokuva, joka sai ensi-iltansa Ukrainan Harkovissa heinäkuussa 1918 on päätyntynyt Suomeen sisällissodan jälkeen, on vähintäänkin arvoitus. Elokuvan kaksi jaksoa pyörivät viikon kumpikin verrattain vähällä metelillä Olympia-teatterissa joulukuussa 1922.⁴⁵

Minkälainen oli sitten venäläisen elokuvayleisön suhde suosikkiinsa? Tätä on vaikea analysoida, sillä ajan elokuvalehdet olivat enimmäkseen asiallissävyyisiä elokuva-alan ammattijulkaisuja, joissa tähtikultilla ei juuri mässäilyt. Holodnaja on itse asiassa vuosien 1917–18 lehdissä hänen jälkimaineensa huomioon ottaen yllättävän vähän esillä. Haritonovin ilmoituksissa hänen nimensä toki komeilee lähes jokaisessa, mutta ei sen näkyvämmiin kuin esimerkiksi Maksimovin tai ohjaaja Tšardyninin. Yksi lehti teki kuitenkin poikkeuksen. Vuonna 1918 julkaistu *Kinogazeta* otti Holodnajan suojelukseensa ensimmäisestä numerostaan lähtien. Lehti julkaisi lähes joka numerossa kuvia ja synopsisia Holodnajan elokuvista ja omisti toukokuussa hänelle kokonaisen teemanumeron, joka on ollut tärkeimpiä lähteitä Holodnajaa tutkittaessa. Se sisälsi hänen ilmeisesti ainoan pitkän haastattelunsa, kuvauksia rooleista vuosien varrelta, näyttelijälle omistettuja runoja sekä useita artikkeleita, joissa harvinaisen analyttisesti käsiteltiin hänen näyttelijäkuvaansa ja suosionsa salaisuutta.⁴⁶

Holodnaja-ilmiötä selitettiin läpi lehden sillä, että hänellä ei ollut ammattilaisteatteritaustaa, mikä teki hänestä ”ensimmäisen todellisen elokuvanäyttelijän”. Erityisesti kaksi artikkelia valaisee kiinnostavasti tsaarinajan näyttelijäkäsitysten uudelleenmuotoutumista vallankumouksen jälkeisinä vuosina. Nimimerkki ”Veronin” arveli, että Holodnajan suosion salaisuus oli siinä, ettei hän osannut näytellä, vaan pysyi roolista rooliin omana itsenään. ”Voi olla, että tämä on välttämätöntä kaikille valkokankaan tunnustetuille taiteilijoille. Voi olla, että heidät

⁴³ Tarkastusno 11965, 7.12.1922, VET.

⁴⁴ *Rakkaus ja valbe / Lögn och kärlek*, 1922, käsiohjelmat, Kansallisen audiovisuaalisen arkiston dokumenttiosasto.

⁴⁵ HS 10.12.1922, 4; HS 17.12.1922, 3.

⁴⁶ *Kinogazeta* 22/1918.

on tuomittu antamaan taiteelle vain yhden ihmisyyden ilmentymän – oman itsensä. – – Mutta eikö tämä ole taiteen loppu? Ei. Se on uuden taiteen alku.⁴⁷ Veronin valitteli myös, että Holodnaja oli menettämässä sitä viehätystä, joka hänen ensimmäisissä Hanžonkov-elokuvissaan oli vielä ollut. Hänen tuoreemmissa rooleissaan teatterillisuus oli kirjoittajan mukaan nostanut päätään tavalla, joka tämän ”bauerilaisen kauden” rooleista oli puuttunut.

”Stržigotski”-niminen kirjoittaja oli samoilla linjoilla. Hän pohdiskeli, miksi valkokangas on usein niin armoton hienoakin näyttelijäntyötä kohtaan: ”Valkokankaalla ei riitä että näyttelee, että esiintyy jonakin. Valkokankaalla täytyy ennen kaikkea olla.”⁴⁸ Kirjoittajan mukaan Vera Holodnajan suosion salaisuus ei ollut niinkään hänen kauneudessaan, vaan siinä, että hän on valokuvauksellinen, että hän osoittautui erinomaiseksi malliksi (*naturšitsa*) elokuvakameralle.

Ensiksi tulee ihminen, sitten vasta näyttelijä.

Ensiksi elävä malli, ”luonto”, ja sen jälkeen näyttelijäntyö.

Valkokankaalla ei voi maskeerata ketään nuoreksi, ja yhtä vähän sinne kuuluvat [näyttelijäntyön] tekniset salaisuudet ja taiteellinen monipuolisuus.

Tästä johtuu sekä Holodnajan poikkeuksellinen elokuvamenestys, huolimatta hänen taiteellisesta diletantismistaan, että monien näyttämötaiteen suurmiesten epäonnistumiset.

Sanan täydessä merkityksessä Vera Holodnaja on ensimmäinen venäläinen elokuvanäyttelijä.⁴⁹

Molemmat kirjoittajat määrittelivät Holodnajan kautta elokuvan taide-
luonnetta. Hänen puutteellisesta näyttelijäteknikastaan tuli nyt hyve, sillä perinteinen näyttelijäteknikka on valkokankaalla valheellista. Holodnajan työssä puhutteli totuudellisuus, se että hän ei näytellyt. On vaikea sanoa, selittääkö tämä tyhjentävästi Holodnajan menestyksen – mielestäni hän tekee parhaansa näytelläkseen. Mutta ajatukset ovat sellaisenaan kiinnostavia ajatellen venäläisen elokuvateorian vaiheita, erityisesti kun ottaa huomioon, että teksteissä häneen liitetään sana *naturšitsa*, malli.

⁴⁷ Veronin: Jedinaja i zerkala. *Kinogazeta* 22/1918, 2.

⁴⁸ Stržigotski: Po tu storonu iskusstva. *Kinogazeta* 22/1918, 8.

⁴⁹ Ibid.



Pjotr Tšardyninin 10-vuotistaiteilijajuhlintaa (1918). Yläriivi: Vladimir Maksimov, Vera Holodnaja, Vitold Polonski, Ivan Hudolejev, Ivan Mozžuhin. Alarivi: Osip Runitš, Pjotr Tšardynin. *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*.

Artikkelien kirjoittajien henkilöllisyys on epäselvä, mutta mitä ilmeisimmin vähintään taustalta löytyy dramaturgi Valentin Turkin, yksi *Kinogazetan* johtohahmoista.⁵⁰ Turkin oli 1910–20-luvun taitteessa yhdessä ohjaaja Vladimir Gardinin ja uraansa aloittelevan Lev Kulešovin kanssa puhaltamassa henkeä Valtion elokuvakouluun, jonka uumenissa laskettiin perusta tulevalle 1920-luvun venäläiselle elokuvateorialle. *Kinogazetan* Holodnaja-numero ilmestyi samoihin aikoihin, kun Kulešov julkaisi samassa lehdessä ensimmäisiä teoreettisia kirjoituksiaan. Saman vuoden heinäkuussa, vain kaksi kuukautta Holodnaja-numeron jälkeen, Turkin julkaisi *Kinogazetassa* avainartikkelin ”Teeskentelijöitä ja malleja”, jossa hän muotoili Kulešoville sittemmin keskeiseksi muodostuneen teesin ”mallinäyttelijästä”.⁵¹ Mallinäyttelijä oli joka suhteessa tsaarinajan normin, stanislavskilaisen eläytyvän näyttelijän vastakohta. Jännittävästi tämä nupullaan oleva opinkappale, josta muodostui yksi varhaisen neuvostoelokuvan peruskivistä, yhdistyi

⁵⁰ Neja Zorkaja väittää, että ensimmäisen tekstin kirjoittaja ”Veronin” olisikin Turkinin salanimi. Zorkaja 1995, 260.

⁵¹ Valentin Turkin: Litsedei i naturštšiki. *Kinogazeta* 29/1918.

siis tässä vaiheessa Holodnajaan, ja tämän ”taiteelliseen diletantismiin” – sittemminhän Holodnaja tuli Kulešovin ja kumppaneiden kirjoituksissa symboloimaan kaikkea sitä mitä he tsaarinajan elokuvassa vastustivat.⁵²

Puoli vuotta lokakuun vallankumouksen jälkeen julkaistu teemanumero osoittautui yhdeksi vastasyntyneen venäläisen elokuvataiteiden hautakirjoituksista. Samoihin aikoihin julkaistu kuuluisa valokuva Tšardyninin 10-vuotistaiteilijajuhlista, jossa poseeraa venäläisten valkokankaan ”kuninkaallisten” kerma (Kuva), esitti jo tuomittua väkeä: kahden vuoden päästä kaksi kuvan henkilöistä oli kuollut, useimmat muut paenneet maasta.

Odessasta ikuisuuteen

Kesällä 1918 Haritonovin kuvausryhmä sai Moskovan bolševikeilta luvan lähteä Ukrainaan suorittamaan ulkokuvauksia. Holodnaja-elämäkerturit väittävät, että kysymys todella oli vain muutaman kuukauden kuvausmatkasta, jolta ainakin Holodnajalla oli aikomus palata pian takaisin.⁵³ Tosiasia kuitenkin on, että elokuva-alan pakomatka vallankumouksen repimästä Moskovasta oli alkanut, ja todennäköisesti Haritonovin kuvausryhmän tarkoituksena oli odotella rauhaisammissa oloissa bolševikkihallinnon kukistumista. Odessa ja Krim olivat elokuvaväelle tuttuja paikkoja, monella yhtiöllä oli aurinkoisessa Ukrainassa kakkosstudiotkin. Ryhmä saapui Odessaan heinäkuussa 1918. Holodnajan rintamalta palannut aviomies ja toinen tyttäristä jäivät Moskovaan. Joidenkin versioiden mukaan Holodnaja olisi eronnut miehestään juuri ennen matkaa.⁵⁴

Tilanne Odessassakin oli sekava – kun ryhmä saapui, kaupunki oli saksalaisten hallinnassa, syksyllä sen miehittivät englantilaiset ja ranskalaiset. Ulkomaalaisten lisäksi kaupunki oli täynnä pitkin Venäjää saapuneita pakolaisia ja kansalaissodan karkureita. Rintamalinjat eristivät kaupungin muusta valtakunnasta, joten Haritonovin ja Holodnajan

⁵² Mallinäyttelijä-teorian muotoutumisesta ks. Yampolsky 1996.

⁵³ Zjukov 1995, 64; Prokofjeva 2001, 128.

⁵⁴ Ibid; vrt. Skovorodnikova 2002.

tuotannosta tältä ajalta tiedetään hyvin vähän. Ainoatakaan elokuva ei ole säilynyt. Koska filmiä esityskopioiden printtaamiseen oli vähän tai ei lainkaan, useimmat eivät luultavasti koskaan päätyneet valkokankaalle.⁵⁵

Työtä kuitenkin tehtiin. Holodnaja esiintyi erityisen ahkerasti konserteissa ympäri Ukrainaa, mutta sairasteli jatkuvasti. Viimeisen kerran hän esiintyi 8. helmikuuta 1919 hyväntekeväisyyskonsertissa Odessassa. Tuona iltana hän sairastui ja viikkoa myöhemmin, 16. helmikuuta, hän kuoli 26-vuotiaana. Kuolinsyyksi diagnosoitiin espanjantauti. Tähti haudattiin suurellisin menoin ja valtavien, osin hysteeristen väkijoukkojen saattelemana kolme päivää myöhemmin. Haritonov tuotti hautajaisista uutisfilmin, jonka kuvasi Tšardynin. Pariminnuuttinen filmi – Holodnajan viimeinen elokuvarooli oikeastaan – levisi laajalle ja on säilynyt näihin päiviin.

Kertomatta on enää tarinan sivuhenkilöiden kohtalot. Vladimir Holodnyi kuoli Moskovassa kaksi kuukautta vaimonsa jälkeen, toisten versioiden mukaan lavantautiin, toiset väittävät että hänet pidätettiin ja ammuttiin.⁵⁶ Molemmat ovat vuoden 1919 Moskovassa täysin uskottavia kuolinsyitä. Perheen tyttäret päätyivät Holodnajan serkun hoiviin. Tämä meni naimisiin bulgarialaisen miehen kanssa ja emigroitui tytärten kanssa miehen kotimaahan vuonna 1923. Työtovereista Jevgeni Bauer oli kuollut tapaturmaisesti jo ennen lokakuun vallankumousta. Vitold Polonski menehtyi ruokamyrkytykseen Moskovassa samana talvena kuin Holodnaja. Vladimir Maksimov eli 1930-luvulle, mutta jätti paljolti elokuvan ja pysytteli teatterityössä. Dmitri Haritonov ja Pjotr Tšardynin emigroituiivat kuten moni muukin tsaarinajan elokuvalan edustaja. Jälkimmäinen palasi Venäjälle 1923 ja teki sittemmin vielä pitkän mutta verrattain vaatimattoman uran neuvostoe elokuvassa. Haritonovin ulkomaiset tuotantoyritykset puolestaan kaatuivat, ja hän päätyi Jay Leydan kertoman mukaan ravintoloitsijaksi Ranskaan.⁵⁷

Tähän päättyy Holodnajan tarina tosielämässä, eikä enempää hänen viimeisistä vaiheistaan oikeastaan tiedetä. Samalla nämä tapahtumat ovat kuitenkin kertomuksen seuraavan luvun, Holodnajan legendan,

⁵⁵ Zjukov 1995, 76–77.

⁵⁶ Prokofjeva 2001, 160–61; vrt. Skovorodnikova 2002, 529.

⁵⁷ Leyda 1983, 119.

alku. Holodnajan elokuvat, joista oli aikanaan otettu lukemattomia kopioita, pyörivät elokuvateattereissa vielä vuosia. Boris Zjukov väittää nähneensä sittemmin kadonneen esikoiselokuvan *Rakkauden korkea veisu* Kiovassa niinkin myöhään kuin kolmekymmenluvun alussa.⁵⁸ Mutta yleisesti ottaen neuvostoeelokuvassa koittivat uudet ajat, ja vallankumousta edeltävän aikakauden perintö oli 1920-luvun lahjakkaalle sukupolvelle tarpeeton. Holodnajan nimestä tuli lähes synonyymi kaikelle mauttomuudelle ja eskapismille, joka ennen vallankumousta oli vallinnut. Pikkuhiljaa hänen tähdittämänsä elokuvat katosivat, samaa tahtia kuin iso osa hänen sukupolvestaan katosi sisällissodan, Stalinin terrorin ja toisen maailmansodan nieluun. Mutta hämmästyttävää on, että muisto Venäjän ensimmäisestä elokuvatähdestä ei kadonnut minnekään, ei edes sitten kun Holodnajan aikalaiset olivat kuolleet.

Venäjän vuosien 1905–20 vallankumoushistoria muuttui jo kaksikymmenluvulla mytologiaksi, jossa historialliset ja fiktiiviset hahmot elivät propagandassa ja kansanperinteessä iloissa sekamelskassa ja vaihtoivat jatkuvasti osia. Esimerkiksi Vasili Tšapajev, todellinen sisällissodan henkilö, saattoi päätyä fiktiiviseksi hahmoksi Dmitri Furmanovin romaaniin (*Tšapajev*, 1923) ja siitä tehtyyn Vasiljev-veljesten elokuvaan (1934), jotka puolestaan poikivat kokonaisen suullisen kansanperinteen sivuhaaran Tšapajev-tarinoineen ja -vitseineen. Samaan aikaan kun vallankumouksen todelliset päähenkilöt päätyivät Stalinin teloituskomppanioiden eteen, propaganda loi jokaista teloitettua kohden vähintään yhden uuden ”historiallisen” sankarin, joka puolestaan sai ottaa kansan mielissä tosihenkilön paikan.

Kun muistot tsaarinajan elokuvasta pikkuhiljaa himmenivät, koko aikakausi alettiin yhä enemmän – yleensä negatiivisessa sävyssä – samaistaa Odessassa kuolleeseen arvoitukselliseen kaunottareen, josta ei enää tiedetty juuri mitään todellista. Valkokangasuraa olennaisemmaksi hänen legendassaan osoittautuivat dramaattiset viimeiset vaiheet Odessassa. Valkoemigranttien kansoittama ja ulkomaalaisten sotilaiden miehittämä Odessa vuosina 1918–20 muodosti yhden luvun vallankumouksen kronikassa, ja siellä ”salaperäisesti” kuollut elokuvatähti jatkoi elämäänsä neuvostofolklore romanttisena hahmona.

⁵⁸ Zjukov 1995, 21.

Salaliittoteoriat Holodnajan kuolemasta juonsivat juurensa jo hänen viimeisiin elinpäiviinsä. Odessalainen paikallishistorioitsija Nikita Brygin on dokumentoinut nämä tapahtumat. Sana Holodnajan sairastumisesta oli levinnyt nopeasti, ja kuolemaa tekevän tähden ikkunan alle oli kokoontunut koko joukko enemmän tai vähemmän tärähtäneitä ihailijoita. Kun edes Holodnajan lähimpiä ei aluksi tartuntavaaran vuoksi päästetty sisään asuntoon, ja muutenkin koko taloa tuntui ympäröivän kaikenlainen epäilyttävä kähmintä, alkoivat huhut myrkytyksestä levitä väkijoukossa. Kuolinsyykin jäi epäselväksi, sillä ruumiinavausta ei järjestetty, ja lehdet raportoivat ristiriitaisia tietoja Holodnajan viimeisten elinpäivien tapahtumista. Espanjantauti oli tässä vaiheessa Odessassa jo pitkälti talttunut, joten kun virallinen selitys kuolemasta saatiin, se ei vakuuttanut tässä vaiheessa jo hurjana käyviä faneja.⁵⁹

Huhut lähtivät leviämään nopeasti. Osoituksena tästä toimii Suomessa *Filmiaitta*-lehdessä vuonna 1921 käyty keskustelu. Nimimerkki ”Neiti Julie” kysyi ”Kysymyksiä ja vastauksia” -palstalla, ”Voiko joku sanoa, elääkö apilanlehti Holodnaja, Maximoff ja Polonski vielä, vai ovatko he hukkuneet tuossa suuressa venäläisessä haaksirikossa?”⁶⁰ Arvailuja kolmikön kohtalosta saapui kahteen seuraavaan numeroon. Jotkut vastaajat arvelivat heidän oleskelevan Pariisissa, erään mukaan he olivat jopa perustaneet siellä oman filmiyhtiön. Toinen taas kertoi heidän kuvaavan ”Hanschonkoff”-nimiselle yhtiölle Pariisissa ja Konstantinopolissa. Useat vastaajat tiesivät Holodnajan kuolleen, mutta hänen kuolinsyystään esitettiin arvailuja. ”Venäläisten ystäväni kesken olen kuullut puhuttavan, että Vera Holodnaja olisi olosuhteitten pakottamana itse lopettanut elämänsä”, kirjoitti nimimerkki ”Vera”. ”R.H.” taas oli kuullut ”eräältä venäläiseltä oopperalaulajalta Moskovasta”, että Holodnaja oli kuollut Odessassa 1918 – ”Bolshevikit myrkyttivät hänet epäillen häntä ranskalaiseksi urkkijaksi.”⁶¹ ”Kavaljeeri” taas oli saanut tietää, että Holodnaja ”on saanut surmansa koettaessaan paeta tai, toisen kertomuksen mukaan, että hän on kuollut lavantautiin Konstantinopolissa.” – ”Kuka on oikeassa?” päätti lehden toimitus epätietoisena keskustelun.⁶²

⁵⁹ Brygin 1995.

⁶⁰ *Filmiaitta* 3/1921, 44.

⁶¹ *Filmiaitta* 4/1921, 64

⁶² *Filmiaitta* 5/1921, 77.

Todennäköisesti nämä huhut kulkeutuivat Suomeen venäläisemi-granttien mukana – moni vastaajistahan ilmoittaa tietolähteekseen ”venäläiset ystävät”. Suomessa asui 1920-luvun taitteessa toistakymmen-tätuhatta venäläistä, joista suuri osa oli tullut maahan vallankumouksen pakolaisina. Asunto- ja elintarvikepulan piinaamassa Helsingissä emi-grantit, joista useat olivat varakasta väkeä, herättivät pahennusta. Leh-tikirjoituksissa heidän epäiltiin asettuneen pääkaupunkiin vain sen mukavuuksien ja huvitusten vuoksi.⁶³ Voi siis olettaa heidän olleen ahkeria elokuvissakävijöitä, ja venäläisyleisön kysynnällä ehkä selittyy se edellä mainittu seikkakin, että Holodnajan elokuvia nähtiin meillä vielä niin pitkään itsenäistymisen jälkeen.

Venäjällä varmuus Holodnajan väkivaltaisesta kuolemasta vain lisääntyi, ja peli oli avattu teorioille kuoleman syistä. Versiot olivat mie-likuvituksellisia ja kasvoivat legendaksi, joka sai sitä villimpiä piirteitä, mitä kauemmaksi todelliset tapahtumat jäivät. Etenkin odessalaisten suussa kulki seuraavina vuosikymmeninä varmaa tietoa: yksien mukaan Holodnaja oli ollut valkoisten agentti, jonka punaiset murhasivat ristei-lijiä Almazin kannella; toiset tiesivät kertoa, että hän oli ollut päinvastoin punaisten vakooja, josta valkoiset tekivät selvää; ei, joku hänen rakas-tajistaan oli myrkyttänyt hänet mustasukkaisuudesta, väittivät kolman-net jne. Hurjimman version taisi tarjota *Azerbaidžan*-lehti, jonka terävä reportteri oli varmistanut todeksi huhut siitä että Holodnaja oli löydetty Bakun reunamilta murjottuna ja pää irti leikattuna.⁶⁴

Nämä legendat osoittautuivat sitkeiksi ja heijastuivat muutamaan viralliseenkin neuvostokulttuurin teokseen. Ukrainalaisen Juri Smolitšin romaani *Svitanok nad morem* (”Aamurusko meren yllä”, 1951–52) kuvaa vallankumouksen jälkeisiä tapahtumia Odessassa valkokaartilaisten, ulkomaalaisten hiippareiden ja maanalaisen bolševikkisolun näkökul-masta. Yksi sivuhenkilöistä on Vera Holodnaja, mykän elokuvan tähti, joka saapuu pyytämään Ranskan lähettiläältä viisumia jotta pääsisi pakenemaan maasta. Lähettiläs – kuvauksen mukaan ”kokenut Don Juan” – vastustaa kiusausta kiristää kaunottarelta normaalikäytännön mukaiset seksuaaliset palvelukset, ja asettaa sen sijaan viisumin ehdoksi vakoilemisen. Vastentahtoisesti Vera Holodnaja ottaa luontaiset avunsa

⁶³ Engman 2007, 106–153 ja passim.

⁶⁴ Ks. Sobolev 1960, 136. Kuširašvili 1995, 251.

käyttöön ja vamppaa valkoisen armeijan kenraalin, jolta urkkii tietoja ranskalaislähettiläälle. Lähettiläs palkitsee tähden myrkyttämällä hänet juuri ennen puna-armeijan voittoa ja valkoisen puolen joukkopakoa ulkomaille.⁶⁵

Hoopo seikkailuromaani on nyttemmin vaipunut ansaittuun unohtukseen, mutta aikanaan se oli varsin suosittu, ja se sovitettiin näyttämöllekin. Holodnajan sisko Sofia Holodnaja – joka oli Veran kuollessa alaikäinen, sittemmin Odessan valtionbaletin tanssija – kävi vuonna 1957 kirjailija Smolitsšin kanssa raivoisaa kirjeenvaihtoa ja yritti taivuttaa tämän muuttamaan kertomusta uusiin painoksiin. Smolitsš suostui pieniin korjauksiin, mutta jätti Holodnajan osuuden kirjassa pääosin ennalleen vedoten taiteilijanvapauteen ja siihen, että hän itse odessalaisena oli kasvanut Holodnajan nimeä ympäröivien huhujen keskellä.⁶⁶

Tunnetumpi esimerkki on Nikita Mihalkovin elokuva *Rakkauuden orja* (Raba Ijubvi, 1975). Filmin pohjalla oli Mihalkovin veljen Andrei Mihalkov-Kontšalovskin ja Friedrich Gorensteinin käsikirjoitus *Netšajannnye radosti* ("Odottamattomia iloja"). Käsikirjoitusversion päähenkilö oli vielä nimeltään Vera Holodnaja, mutta mielikuvituksellisen tarinan yhtymäkohdat historiallisiin tapahtumiin olivat vielä vähäisemmät kuin lopullisessa elokuvassa. Elokuva jäi toiselta ohjaajalta kesken, jolloin Mihalkov tarttui ruoriin ja pisti käsikirjoituksen uusiksi.⁶⁷ Elämäkertaelokuvasta ei millään muotoa ollut kysymys. Holodnaja toimi päähenkilön inspiraationa, mutta yhteydet historialliseen esikuvaan jätettiin tarkoituksella ohuiksi. Nimi muutettiin, ja pääosaan valittiin varsin vähän Holodnajaa muistuttava, vaalea Jelena Solovei. Elokuva sijoittuu vallankumouksen jälkeiseen Odessaan, jonne Venäjän suosituin elokuvatähti Olga Voznesenskaja ja kuvausryhmä ovat epä tietoisina juuttuneet menneisyyden ja tulevaisuuden väliin. Elokuvan aikana päähenkilö herää elokuvan unelmamaailmasta vallankumoustaapahtumien todellisuuteen ja sotkeutuu maanalaiseen poliittiseen toimintaan. Filmin avoimessa, symbolisessa lopussa hän vyöryy vastavallankumouksellisten kasakoiden takaa-ajamana tyhjällä raitiovaunulla usvaan.

⁶⁵ Smolitsš 1956, passim.

⁶⁶ Sofia Holodnajan ja Smolitsšin kirjeenvaihto teoksessa *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija* 1995, 107–114.

⁶⁷ Beumers 2005, 29–30.

Loppukohtausta mietittiin pitkään. Mihalkov kertoi haastattelussa, että käsikirjoituksen mukaan raitiovaunun piti räjähtää. ”Mutta sitten me tajusimme, ettei meidän sankarittaremme saa kuolla katsojan silmien edessä. Muuten ei voisi syntyä legendaa Olga Voznesenskajasta, kauniista mykkäelokuvan sankarittaresta. Hänen pitäisi kadota, ikään kuin haihtua ilmaan.”⁶⁸ Holodnajan tositarina oli tässä vaiheessa jo yleisesti tiedossa, mutta kuten jo aikalaiskriitikko huomasi, elokuvaa ei tehty niinkään historiallista todellisuutta kuin ihmisten mielissä elävää mykkäelokuvan mytologiaa ajatellen.⁶⁹ Holodnaja-legendan ainekset – vallankumouksellinen vehkeily ja väkivaltainen kuolema – olivat teki-joille kiinnostavampaa elokuvan ainesta.

Tutkijapiireissä puolestaan alettiin jo 1950-luvun lopulla tiedostaa, että tsarinajan elokuvahistoria pitäisi selvittää. Satoa alettiin korjata 1960-luvun alussa, jolloin Romil Sobolev antoi kirjassaan ”Vallankumousta edeltävän elokuvan ihmisiä ja elokuvia” Holodnajasta enemmän tai vähemmän nykykäsitystä vastaavan kuvauksen. Kuitenkin vielä Semjon Ginzburgin vuoden 1963 kirja ”Elokuva Venäjällä ennen vallankumousta”, joka on säilyttänyt näihin päiviin asemansa parhaana tsarinajan elokuvan yleisesityksenä, puhuu Holodnajan ”salaperäisestä kuolemasta”. Vasta vuonna 1979 – kuusikymmentä vuotta Holodnajan kuoleman jälkeen – dramaturgi Aleksei Kapler laittoi artikkelissaan ”Valkokankaan kuningattaren arvoitus” Sofia Holodnajan ja muiden vielä elossa olleiden aikaalaistodistajien lausuntojen voimalla pisteen salaliittoteorioille Holodnajan kuolemasta. Tämän jälkeen virallinen diagnoosi espanjantaudista on ollut yleisesti hyväksytty.⁷⁰

Neuvostotutkijat eivät arvostaneet Holodnajaa kovin korkealle. Esi-merkiksi Ginzburgille hänen suosionsa salaisuus oli yksinkertaisesti siinä, että hänen hahmonsia vastasi täydellisesti ajan naiskauneuden ihannetta. 1960-luvulle ajoittui kuitenkin myös toinen, journalistisempi tendenssi. Joissakin ajan artikkeleissa näkyi halu rehabilitoida Holodnaja taiteilijana ja kansalaisena.⁷¹ Taustalta löytyi Sofia Holodnaja, joka oli käynyt Juri Smolits -episodista lähtien kampanjaa sisarensa maineen palauttamiseksi. Hänen muisteluksissaan ja haastatteluisaan, jotka toi-

⁶⁸ Lipkov 1981, sivunumerot puuttuvat.

⁶⁹ Jelena Stišova: Snimajetsja kino... *Iskusstvo kino* 4/77, 95–96.

⁷⁰ Sobolev 1960; Ginzburg 2007 (1963), 450; Kapler 1979.

⁷¹ Ks. esim. Rusakova 1995 (1966).

mivat monen toimittajan lähteenä, Verasta piiryy kuva, jos ei aivan bolševikkina niin vähintään vallankumouksen hiljaisena tukijana. Hän kuuntelee silmät kosteina Majakovskin esiintymisiä ja esiintyy itse ilmaiseksi työläisjoukoille. Sofia vakuutteli lisäksi, että Holodnajalla ei ollut aikomustakaan emigroitua, vaikka useat muut niin tekivät.⁷²

Näiden rehabilitointipyrkimysten tuloksena syntynyt pyhimys-legendana on säilynyt elinvoimaisena näihin päiviin. Erityisesti Neuvostoliiton romahtamisen jälkeen Holodnaja on saanut ympärilleen pienimuotoista kulttipalvontaa. Kaksi hänestä julkaistua populaari-luonteista elämäkertaa on kirjoitettu hagiografian muotoon: niiden päähenkilö on nähty rakastavana vaimona ja äitinä, lahjakkaana mutta vaatimattomana taiteilijana, patrioottina ja hyväntekijänä.⁷³ 1990–2000-luvuilla Moskovassa pyöri myös Vera Holodnajalle nimetty naistenelokuvan festivaali, joka jakoi tähden nimeä kantavia palkintoja ansioituneille naispuolisille elokuvantekijöille. Lopullisena kulttistatukseen tunnusmerkkinä, ja ehkäpä myös kompensationsa vuosikymmenien ilkeämielisistä huhuista, Odessaan pystytettiin vuonna 2003 Vera Holodnajan muistomerkki. Aleksandr Tokarevin veistämä näköispatsas sijaitsee Preobraženskaja-kadulla, lähellä paikkaa, jossa Holodnaja kuoli. Elokuussa 2008 ukrainalaisen *Segodnja*-lehden internet-sivuilla julkaistu pikku-uutinen kertoo mahdollisesti kultin saavuttaneen jo arveluttavia piirteitä: figuurin jalkojen juuressa lepäävät pronssisruusut ovat olleet niin innokkaan varastelun kohteena, että kaupunki joutuu asentamaan paikalle valvontakamerat.⁷⁴

Lopuksi

Holodnajan kuoleman jälkeiset huhut, legendat, huhujen korjaukset ja korjauksen korjaukset ovat erottamaton osa hänen muotokuvaansa. Olisi naiivi lähtökohta olettaa, että myöhemmät maalikerrokset pois raaputtamalla alta saisi esiin todellisen kuvan. Holodnajan uran pää-

⁷² Holodnaja 1995; Ks. myös Zorkaja 1995, 253–254.

⁷³ Zjukov 1995; Prokofjeva 2001. Ks. myös Goscilo 2002, 287–293.

⁷⁴ *Segodnja* 11.8.2008. <http://www.segodnya.ua/news/12052099.html>. Haettu 19.1.2008.

piirteet ovat melko hyvin selvillä, mutta kriittinen elämänkerta odottaa vielä tekijäänsä. Sellaisen kirjoittaja onkin mahdottoman tehtävän edessä, sillä historiallisesta Holodnajasta tuntuu jääneen aavemaisen vähän lähteitä. Melkein kaikki hänen persoonaansa koskeva tieto on peräisin neuvostoaikaisista muistelmista, jotka ovat väistämättä jo legendan värittämiä. Holodnajan tarina – sellaisena kuin se tässäkin artikkelissa on toistettu – herättää paljon kysymyksiä, joihin ei luultavasti koskaan saada vastauksia. Eniten ihmetyttää hänen oma osuutensa tapahtumiin: Jevgeni Bauer löysi hänet, Dmitri Haritonov nosti kuuluisuuteen, espanjantauti tappoi – hän tuntuu vaeltavan läpi tarinansa, samoin kuin useiden elokuviensa, vailla omaa tahtoa tai aloitekykyä. Olisiko moisen kuuluisuuden saavuttaminen ollut mahdollista, kuten elämäkerturit ovat väittäneet, pelkällä nöyryydellä ja luonnonlahjoilla, ilman määrätietoisuutta, ehkä jopa härskiä pyrkyryyttä?

Myös hänen suosionsa lopullinen laatu ja laajuus jäävät epäselviksi. Vaikuttaisi siltä, että todellisen supertähteyden aikaa – jos sellaisesta voidaan puhua – kesti vain puolitoista vuotta. Voi olla, että myöhempi legenda on ylikorostanut Holodnajan asemaa oman aikansa elokuvakulttuurissa. Miksi Holodnaja sitten nousi tähdeksi? Tähän kysymykseen tarjotut vastaukset, *Kinogazetan* vuoden 1918 erikoisnumeron kirjoittajista alkaen, tuntuvat kaikki riittämättömiltä. Elokuvatähden synty lienee aina yhdistelmä useita sellaisia tekijöitä kuin lahjoja, karismaa, markkinointia ja onnea. Olenaisempi kysymys ehkä onkin, miksi hänen legendansa on osoittautunut niin elinvoimaiseksi. Osa selitystä on ilman muuta dramaattinen elämänkerta – tähdenlentomainen ura, joka päättyi ennenaikaiseen kuolemaan suosion huipulla. Näistä aineksista on useampikin elokuvalegenda tehty. Lisäksi Holodnajan kuolema ajoittui Venäjän historian murroskohtaan ja se oli helppo tulkita jo tuoreelta aikakauden lopuksi.

Holodnajaa on pidetty Venäjän ensimmäisenä elokuvatähtenä, mutta monessa mielessä hän oli myös viimeinen. Neuvostoelokuvakin tuotti toki monia tavattoman suosittuja näyttelijöitä – Stalinin ajan musikaalisuus Ljubov Orlova tai elokuvasta *Kurjet lentävät* (Letjat žuravli, 1957) maailmanmaineeseen noussut Tatjana Samoilova kelpaavat esimerkeiksi. Voidaan kuitenkin perustellusti väittää, että yksikään heistä ei kohonnut samanlaiseksi ilmiöksi, ”tähdeksi” siten kuin käsite

ymmärretään kapitalistisen elokuvateollisuuden ja siihen liittyvän julkisuuden yhteydessä. Näiden aika jäi Venäjällä lyhyeksi. Siksi Holodnaja sai ehkä edustaa elokuvatähden ideaa myös myöhemmille sukupolville.

Lähteet

Elokuvat

- Deti veka.* Venäjä 1915. Hanžonkov. O: Jevgeni Bauer. DVD: *Vera Holodnaja Deti veka/ Žizn za žizn.* Karmen video, s.a.
- Miraži.* Venäjä 1915. Hanžonkov. O: Pjotr Tšardynin. DVD: *Vera Holodnaja: Miraži/ Moltši, grust, moltši.* Karmen video, s.a.
- Moltši, grust, moltši.* Venäjä 1918. Haritonov. O: Pjotr Tšardynin. DVD: *Vera Holodnaja: Miraži/ Moltši, grust, moltši.* Karmen video, s.a.
- Pohorony Very Holodnoi.* Venäjä 1919. Haritonov. O: Pjotr Tšardynin. VHS: *Early Russian Cinema 9: High Society.* British Film Institute 1991.
- Raba ljubvi* (Rakkauden orja). Neuvostoliitto 1975. Mosfilm. O: Nikita Mihalkov DVD: *Žizn za žizn.* Venäjä 1916. Hanžonkov. O: Jevgeni Bauer. VHS: *Early Russian Cinema 9: High Society.* British Film Institute 1991.

Kirjallisuus

- Bek-Nazarov, Amo: *Zapiski aktjora i kinorežissera.* Iskusstvo, Moskva 1965.
- Beumers, Birgit: *Nikita Mikhalkov: Between Nostalgia and Nationalism.* I.B.Tauris, London–New York 2005.
- Brygin, N[ikolai]: Krasnaja koroleva. *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija.* Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.
- Engman, Max: *Raja. Karjalankannas 1918–20.* WSOY, Helsinki 2007
- Gardin, V[ladimir] R[ostislavovitš]: *Vospominanija: Tom 1: 1912–21.* Goskinoizdat, Moskva 1949.
- Ginzburg, Semjon: *Kinematografija dorevoljutsionnoi Rossii.* Agraf, Moskva 2007 (1963).
- Goscilo, Helena: *Playing Dead: The Operatics of Celebrity Funeral, or, The Ultimate Silent Part. Imitations of Life: Two Centuries of Melodrama in Russia.* Ed. Louise McReynolds and Joan Neueberger. Duke University Press, Durham & London 2002.
- Hanžonkov, A[leksandr]. A[leksejevitš]: *Pervye gody russkoj kinematografii. Vospominanija.* Iskusstvo, Moskva–Leningrad 1937.
- Hirn, Sven: *Kuvat elävät: Elokuvatoimintaa Suomessa 1908–1918.* Valtion painatuskeskus, Helsinki 1991.
- Hirn, Sven: *Taivaan tuli – venäläisen elokuvan läpimurto. Filmihullu 2/1990.*

- Holodnaja, S[ofia].: Vospominanija o moei ljubimoi sestre – Vere Vasiljevne Holodnoi. *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*. Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.
- Idestam-Almquist, Bengt (Robin Hood): *Rysk film: En konstart blir till*. Wahlström&Wildstrand, Stockholm 1962.
- Iezuitov, N[ikolai]: *Aktery MHAT v kino*. Goskinoizdat, Moskva 1938.
- Lebedev, N[ikolai].A.: *Otšerk istorii kino SSSR. I: Nemoe kino*. Goskinoizdat, Moskva 1947.
- Leyda, Jay: *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*. George Allen & Unwin, London 1983.
- Lipkov, Aleksandr: *Nikita Mihalkov*. Bjuro propagandy sovetского kinoiskusstva, Moskva 1981
- Piispa, Lauri: Elokuva tsaarinajan Venäjällä. *Idäntutkimus* 1/2008.
- Piispa, Lauri: Näyttelijän tunneilmaisu 1910-luvun venäläisessä elokuvassa. *Lähikuva* 1/2009.
- Prokofjeva, Jelena: *Koroljeva ekrana: Istorija Very Holodnoi*. Izdatelskii dom "I.G.S.", Moskva 2001.
- Rusakova, S.: Pomnjat do sih por (1966). *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*. Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.
- Skovorodnikova, Svetlana: Vera Holodnaja. *Velikii kinemo: katalog sohranivšijsja igrovyh filmov Rossii 1908–1919*. Katalog. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2002.
- Smoliš, Juri: *Rassvet nad morem*. Roman. Pervod s ukrainского A. Ostrovskogo i L. Nesterenko. Gosudarstvennoe izdatelstvo hudožestvennoj literatury, Moskva 1956.
- Tsivjan, Juri: Asta Nilsen v zerkale russkoi kultury. *Kinovedtšeskie zapiski* 40: 1998.
- Velikii kinemo: katalog sohranivšijsja igrovyh filmov Rossii 1908–1919*. Katalog. Novoje literaturnoje obozrenije, Moskva 2002.
- Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*. Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.
- Višnevski, Ven[iamin]. Je[vgenjevič].: *Hudožestvennye filmy dorevoljutsionnoj Rossii*. Gozkinoizdat, Moskva 1965.
- Yampolsky, Mikhael: Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor. *Silent Film*. Ed. Richard Abel. Rutgers University Press, New Brunswick – New Jersey 1996.
- Zjukov, Boris: Otšerk žizni i tvortšestva. *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*. Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.
- Zorkaja, N[eja].M[arkovna].: *Na rubeže stoletii: U istokov massovogo iskusstvo v Rossii 1900–1910 godov*. Izdatelstvo Nauka, Moskva 1976.
- Zorkaja, Neja: Pervaja russkaja kinozvezda. *Vera Holodnaja: K 100-letiju so dnja roždenija*. Sost. Boris Zjukov. Iskusstvo, Moskva 1995.

Nuori Apollo, vanhan mamsellin ystävä
HELSINKILÄISTEN SUOSIKKINÄYTTELIJÄ VALDEMAR PSILANDER
JA 1910-LUVUN ELOKUVAKULTTUURI

Outi Hupaniittu

Filminäyttelijä Valdemar Psilander, joka on viime vuosien suosituin elävien kuvien näyttelijä on äkkiä kuollut sydämenhalvaukseen 36 vuoden ikäisenä. Helsinkiläinenkin yleisö on tottunut hänen taidettaan ihailemaan. Hän oli kahdeksan vuotta Pohjoism. Filmikompanian palveluksessa ja näyttelijä useita satoja pääosia. V. 1916 siirtyi hän filmiyhtiö ”Kinografenin” palvelukseen. Hän esiintyi ennen kaikkea ”ensimmäisen rakastajan” osissa ja hänellä olikin tällä alalla erinomaiset ulkoiset menestyksen edellytykset.¹

Maaliskuussa 1917 *Helsingin Sanomat* julkaisi lyhyen muistokirjoituksen Valdemar Psilanderista, tanskalaisesta näyttelijästä, joka tosiasiassa oli kuollessaan 32-vuotias ja tehnyt ”vain” 83 elokuvaa.² Myös maininta, että pääkaupungin yleisö oli ”tottunut hänen taidettaan ihailemaan”, on laimea määritelmä sille Psilander-villitykselle, joka oli Helsingissä

¹ Pikku uutisia. HS 13.3.1917,5

² Elokuvien lukumäärä perustuu lähteisiin Richter Larsen 2004; Richter Larsen & Nissen 2006, 13. Tanskan kansallisfilmografia luettelee 86 Psilander-filmiä, joista ainakin yksi on ollut Psilanderin varieteekiertueillaan esittämä esittelypöytä. *Danmarks nationalfilmografi*.

koettu. Tässä artikkelissa pohdin, millä tavoin Valdemar Psilanderin suosio näkyi ja mitä se voi kertoa aikakauden kotimaisesta elokuvakulttuurista. Miten elokuvanäyttelijän ihailu ymmärrettiin, ja millaiseksi elokuvajulkisuutta rakennettiin autonomisessa Suomessa?

Lähdemateriaalina käytän helsinkiläisyleisölle suunnattuja *Biograafilehteä* ja *Bioa*, joiden artikkeleissa käsitellään ajankohtaisten elokuvataapausten lisäksi elokuvan kehitystä. Kummatkin lehdet ilmestyivät vain muutaman kuukauden ajan, mutta niiden palstoilla ehti ilmestyä runsaasti artikkeleita, joiden maininnat ”viime vuosina” tapahtuneista muutoksista voi ajoittaa kattamaan koko 1910-luvun alkupuolen. Näin ollen ne ovat avuksi analysoitaessa Valdemar Psilanderin vuonna 1911 käynnistyneen elokuvauran koko mittaa. *Biograafilehden* ja *Bion* ilmestymisaikoina helmi-toukokuussa 1915 ja tammi-toukokuussa 1916 lehdet mainitsivat vain kaksi Psilander-elokuvaa, jotka kummatkin esitettiin elokuvateatteri Maximissa. Ensimmäinen oli helmikuussa 1915 ensi-iltaan tullut filmi *Työ miehen kunnia* (Arbejdet adler, 1914. O: Robert Dinesen) ja jälkimmäinen helmikuussa 1916 esitetty *Lastenystävät* (Børnevennerne, 1916. O: Holger-Madsen).³ Elokuvalehtien perusteella käsitys Psilander-elokuvista Helsingissä jäisi näin ollen hyvin ohueksi, mutta tanskalaisen suosikin elokuvat tallentuivat myös sanomalehtimainoksiin. *Helsingin Sanomien* elokuvamainoksista löytyy vuosilta 1911–1917 yhteensä 55 Psilander-filmiä, joten kaksi kolmasosaa koko hänen tuotannostaan nähtiin näinä vuosina Helsingin teattereissa. Kun uusintaesitykset lasketaan mukaan, Psilander oli pääkaupungin ohjelmistoissa ainakin 68 kertaa.⁴

Valdemar Psilanderin suomalaisesta suosiosta kertova materiaali – sanomalehtimainokset ja kaksi lyhytikäistä elokuvalehteä – ovat elokuvateattereiden tuottamaa aineistoa. Niiden avulla on kuitenkin mah-

³ Maxim. *Biograafilehti* näyttenumero 1/1915; ”Maxim”. *Bio* 4/1916, 6. Kotimainen Elonet-tietokanta Suomessa esitetyistä elokuvista on 1910-luvun osalta enemmän kuin puutteellinen, sillä se mainitsee vain yhden Psilanderin elokuvan. Tiedot esitetyistä elokuvista perustuvat näin ollen lehti-ilmoituksiin. Olen pyrkinyt tunnistamaan elokuvat Tanskan kansallisfilmografia-tietokannasta elokuvien nimien, näyttelijätietojen ja muiden suomalaisista lähteistä löytyvien vihjeiden perusteella. Suomenkielisen esitysnimen ja tanskalaisen alkuperäiselokuvan välinen yhteys on siis omaa päätelmäni, joten käytän Psilanderin elokuvista niiden suomenkielistä esitysnimeä.

dollista tutkia helsinkiläisyleisön käsitystä Psilanderista, sillä elokuvien tuotanto ja levitys olivat ja ovat yhä sidoksissa yleisön mielenkiintoon.⁵ On myös huomattava, että elokuvan tuotannollinen puoli on yhtä keskeinen osa elokuvakulttuuria kuin elokuvien vastaanotto ja kulutuskin. Mainokset olivat elokuvateattereiden tarkoitushakuisen markkinoinnin perusta, joten ne heijastelivat samalla myös yleisön mieltymyksiä. Jos suomalainen yleisö ei olisi välittänyt Psilanderista eikä käynyt katsomassa hänen elokuviaan, ei filmejä olisi tuotu runsain mitoin kotimaisille valkokankailla tai ainakaan elokuvia ei olisi mainostettu hänen nimellään. On mahdollista, että teatterit saivat maahantuotujen elokuvien mukana myös niihin liittyvää mainosmateriaalia, mutta sitä tuskin julkaistiin sellaisenaan suomalaislehdissä. Todennäköisempää on, että ulkomaista materiaalia käytettiin, mutta suomalaisen makuun sopivaksi muokattuna, sillä elokuvateattereiden omistajat tiesivät, miten elokuvaa tuli kotimaiselle yleisölle markkinoida. Yleisö valitsi itse suosikkinsa, olivat ne sitten teatterinomistajien suosikkeja tai eivät, joten yleisön mieltymykset ohjasivat ohjelmistovalintoja. Kuten amerikkalaisen elokuvatahteyden syntyä tutkinut Richard deCordova on muistuttanut, ei tuotantoyhtiö sen paremmin kuin elokuvayleisökään kyennyt yksin synnyttämään elokuvatahteyttä. Kyseessä oli vuorovaikutus, jossa kummatkin reagoivat toisiinsa. Kun yhdestä elokuvasta tuli muita suosituimpia, pyrkivät elokuvayhtiöt toistamaan menestyksen seuraavissa tuotannoissaan ja teatterit saamaan juuri näitä elokuvia ohjelmistoihinsa. Näin valikoituivat yleisön suosikinäyttelijät, joita yhtiöt korostivat markkinoinnissaan, mutta mainonnan oli sovittava yleisön odotuksiin.⁶

⁴ Aineistossa on aukko ajalla 1.7.–7.8.1917, jolloin sanomalehdet eivät ilmestyneet kirjapainoalan lakon takia. Koska osaa Psilanderin elokuvista mainostettiin ilman näyttelijän nimeä, on mahdollista, että todelliset luvut ovat jonkin verran suuremmat. Etenkin vuonna 1913 valmistuneista elokuvista monet ovat jääneet löytymättä suomalaisista mainoksista – yhteensä 16 elokuvasta vain viidestä on löytynyt tieto Helsingin-esityksestä. Sen sijaan vuosina 1914–1915 valmistuneet 13 elokuvaa löytyvät kaikki HS:n ilmoituksista.

⁵ DeCordova 1990, 7.

⁶ Ibid, 6–7, 12. *Biograafilehden* nimimerkki Escamillo kirjoitti vuonna 1915 yleisön suosikkielekuvista hyvin samaan tapaan kuin deCordova 75 vuotta myöhemmin. Escamillo: Mielenkiintoinen filmi. *Biograafilehti* 7/1915, 3–4.

Samalla kuin mainokset ja lehtiartikkelit heijastelivat suomalaisten kiinnostuksen kohteita valkokankailla, kirjoitettiin niihin mielikuva suomalaisesta fanista. Teatterinomistajat tavoittelivat lehtien palstoilla juuri niitä ihmisiä, jotka todennäköisimmin tulisivat Valdemar Psilanderia katsomaan. Pohtimalla, miten näyttelijää mainostetaan ja milloin hänen nimensä nousee esille, paljastuu keiden odotettiin tulevan Psilander-näytäntöihin ja minkä takia. Näin ollen Valdemar Psilanderin suosiota voidaan tutkia ilmiön tasolla, vaikka yksittäisten elokuvissa kävijöiden kokemukset ovatkin hukkuneet historian hämärään.

1910-luvun elokuvakulttuuri on kiehtovan erilaista verrattuna seuraavien vuosikymmenien tilanteeseen. Keskeiset sanat ”elokuva” ja ”valkokangas” esiteltiin suomen kieleen vasta vuonna 1927, joten autonomian ajalla menttiin biograafiin ihaillemaan kinematografian viimeisimpiä saavutuksia valkealle liinalle heijastettuina. Myös käsite ”tähti” oli lähes tuntematon – se liitettiin lähinnä amerikkalaisiin näyttelijätäriin ja heihinkin vain satunnaisesti.⁷ Psilanderia kutsutaan tähdeksi sanomalehti-ilmoituksissa ainoastaan kaksi kertaa,⁸ vaikka hänen nimensä mainitaan kymmeniä kertoja. Koska Psilanderista ei puhuttu tähtenä, en minäkään käytä nimitystä, vaan pohdin, millaista oli elokuvanäyttelijän ihailu ennen tähtien aikaa.

Uudenlaisen elokuvan sankari

Valdemar Psilanderin uran alkuvaiheet sijoittuvat aikaan, jolloin elokuva oli juuri kokenut ensimmäisen suuren murroksensa. Kehitys oli kahtalainen – toisaalta elokuva oli teknisesti ja taiteellisesti ottanut

⁷ Tämän artikkelin materiaalin keräämisen yhteydessä löytyneet tähti-nimitykset: Huimaavia filmipalkkioita. Miss Pickfordilla 390,000 vuositulot. *Biograafilehti* näyttenumero 4/1915, 13–14, Lyyran elokuvamainos, HS 3.11.1912 ja Ruotsalaisen Biografiteatterin uudet filmikuvaamiset. *Bio* 14/1916, 14. Mainintoja löytynee lisää vuosien 1911–1917 elokuvamainoksista, mutta ne ovat kuitenkin yksittäistapauksia – yhdestä maininnasta kuluneen aikaa mieluummin kuukausia kuin viikkoja seuraavaan.

⁸ Maximin elokuvamainos, HS 17.10.1915 ja Maximin elokuvamainos, HS 21.1.1917.

valtavia askelia eteenpäin, toisaalta elokuva oli saanut osakseen entistä huomattavasti suuremman yleisön suosion. 1910-luvun taitteessa elokuvateattereiden määrän nopea kasvu kiristi kilpailua. Helsinkiläisistä teattereista tehtiin hienompia ja ylellisempiä, ja osa otti ohjelmistoonsa elokuvien välille erilaisia varietee-esityksiä. Tästä huolimatta oikeanlaisten elokuvien valinta oli tärkein valtti kilpailussa.⁹

Ohjelmistojen muutos on selvästi näkyvillä etenkin vuonna 1911. Vielä vuoden alkupuolella kotimaiset lehti-ilmoitukset olivat vaatimatomia. Harva teatteri mainosti ohjelmistoaan eikä näytelmäelokuvia eroteltu selkeästi dokumentaarisista filmeistä. Seuraavan vuoden alkuun mennessä mainosten koko ja näyttävyys olivat kasvaneet huomattavasti ja näytelmäelokuvista oli tullut ohjelmistojen päänumeroita.¹⁰ Tanskalainen elokuva oli 1910-luvun alkupuolella suosionsa huipulla ympäri läntistä maailmaa. Helsingissäkin loistoteatterit, kuten Maxim, Olympia ja Scala hankkivat ohjelmistoihinsa tanskalaisia, etenkin Nordisk Films Kompagnin näytelmäelokuvia. Suomessa tanskalaiselokuvien ylivalta oli lopulta niin vahva, että se sai aikaan jopa protesteja. *Biograafilehden* ruotsinkielisessä versiossa julkaistiin Maximin johdolle lähetetty yleisönosastokirje, jossa vaadittiin ohjelmistopolitiikan muutosta:

Förresten vore det icke så oäfvat att någon gang få se de utan tvifvel högst stående Gaumont filmerna I stället för de eviga Aggerholmarna, Alstruparna och Psilandarna.¹¹

Maximin vastauksessa todettiin, että kyse oli makuasioista, mutta tilanteeseen ei luvattu parannusta, koska yleisö piti kovasti ”iänkuisista

⁹ Richard deCordova esittää samojen muutosten tapahtuneen Yhdysvalloissa 1900-luvun ensimmäisen vuosikymmenen lopulla. DeCordova 1990, 28–29; vrt. Nenonen 1999, 69–72, 85; Hirn 1991, 11–39, 97–126. Kotimaisesta kehityksestä katso myös esim. Escamillo: Kinematograafi. *Biograafilehti* 1/1915, 3; Escamillo: Biograafiteatterien yleisöstä, mausta ja muusta. *Biograafilehti* 11/1915, 3.

¹⁰ Ohjelmisto oli noin tunnin mittainen ja se rakentui useista lyhyistä elokuvista. Ks. esim. Apollon elokuvamainos, HS 8.1.1911; vrt. esim. Maximin, Lyyran ja Olympian elokuvamainokset, HS 14.1.1912. Vuotta 1911 edeltäneistä mainoksista ks. Nenonen 1999, 38.

¹¹ En för många: Från Allmänheten. *Biograf Tidning* 5/1915, 15.

aggerholmeista, alstrupeista ja psilandereista” eli Nordisk Films Kompagnin näyttelijöistä.¹²

Valdemar Psilanderin elokuvaaura alkoi vuonna 1910. Yhdeksää vuotta aikaisemmin 17-vuotias Psilander oli liittynyt kööpenhaminalaiseen teatteriin, mutta ei ollut onnistunut vuosien aikana tekemään varsinaista läpimurtoa. Häntä pidettiin komeana ja karismaattisena näyttelijänä, mutta äänenkäytössä oli suuria ongelmia. Kuten Lisbeth Richter Larsen huomauttaa, filmaaminen on voinut alkuun olla Psilanderille tervetullutta lähinnä taloudellisista syistä, sillä teatterimenestys ei ollut ollut kummoinen.¹³

Ensimmäisen roolinsa Psilander teki elokuvassa *Dorian Grays Portret* (1910. O: Axel Strøm. Ei ilmeisesti esitetty Suomessa) jonka valmisti pienyhtiö Regia Kunstfilm. Kyseessä oli sivuosa, eikä Psilanderia edes mainittu elokuvaohjelmassa tai -arvosteluissa, mutta sen myötä hän sai töitä maan johtavasta elokuvayhtiöstä Nordisk Films Kompagnista. Kolmen menestyselokuvan jälkeen Psilander teki yhden elokuvan Nordiskin kilpailijalle Fotorama-yhtiölle, jossa hän pääsi suosittuun Asta Nielsenin vastaanäyttelijäksi. Tämän jälkeen hän palasi Nordiskiin, jossa teki kaikki loput elokuvansa. Vuonna 1917 Psilander erosi Nordiskista ja perusti oman tuotantoyhtiön, mutta ensimmäistä omaa filmiä oli hänen kuollessaan 6.3.1917 ehditty kuvata vain muutaman päivän ajan. Peräti 20 hänen aikaisemmista elokuvistaan odotti julkaisuaan Nordiskin varastossa, joten uusia Psilander-ensi-iltoja saatiin vuoteen 1920 asti.¹⁴

Vuonna 1911, jolloin ensimmäiset Psilander-elokuvat tulivat Suomeen, ei ollut itsestään selvää, että näyttelijän nimi mainittaisiin elokuvan yhteydessä. Elokuva ei ollut syntynyt osaksi teatteritraditioita, vaan se kehittyi ennemminkin taikalyhty- ja varjokuvanäytösten perinteessä, jossa nimien mainitseminen ei kuulunut käytäntöihin. Vaikkei nimiä järjestelmällisesti käytettykään, niitä saatettiin mainita yksittäistapauksina, joten suoranaiseen salailuun ei lähdetty, eivätkä näyttelijät olleet täysin tuntemattomia. 1910-luvun alkuvuosina tilanne oli muuttumassa, mutta Lisbeth Richter Larsenin mukaan Nordisk halusi vielä

¹² Maxim Teatern: Till svar.... *Biografidning* 5/1915, 15.

¹³ Richter Larsen 2004.

¹⁴ Ibid; Mottram 1988, 137; *Danmarks nationalfilmografi*.

vuonna 1911 pitää näyttelijänsä nimettöminä. Tähän viittaa esimerkiksi seuraava ote yhtiön Lontoon edustajilleen lähettämästä kirjeestä: ”Vastauksena kysymykseenne, periaatteenamme on kieltäytyä ilmoittamasta näyttelijöidemme nimiä. Kyseinen herra on nimeltään W. Psilander, mutta tämä tieto on tarkoitettu vain teidän käyttöönnne, eikä sitä saa antaa eteenpäin muille.”¹⁵ Yhtiö oli haluton esittelemään näyttelijäänsä, mutta on huomioitava, että Psilanderin nimi löytyi kirjeestä. Täydelliseen salailuun yhtiö ei lähtenyt, vaikkei nimiä järjestelmällisesti julkaistukaan.

Myös helsinkiläisyleisö sai tutustua Psilanderiin aluksi nimettömänä. Ensimmäinen Psilanderin elokuvaksi tunnistettava teos Helsingissä oli *Suuren kaupungin yöelämän seuraukset*, jonka elokuvateatteri Lyyra toi ensi-iltaan huhtikuussa 1911. Kyseessä oli todennäköisesti Psilanderin läpimurtona pidetty *Ved Fængslets Port* (1911. O: August Blom), josta tuli tuotantoyhtiön siihenastisista elokuvista toiseksi menestynein.¹⁶ Suomessakin elokuva sai niin suuren suosion, että sen esityksiä jatkettiin yleisön pyynnöstä toisella viikolla,¹⁷ mikä oli poikkeuksellista, sillä yleensä ohjelma vaihtui viikoittain. Kaiken lisäksi elokuvaa esittänyt Lyyra ei ollut julkaissut ensimmäisellä viikolla lainkaan mainosta *Helsingin Sanomissa*, joten yleisö oli löytänyt filmin ilman lehtimainontaa-kin. Edellä siteerattu Lontoon-kirje liittyy juuri elokuvaan *Ved Fængslets Port*, joten on hyvin todennäköistä, ettei Psilanderin nimi ollut helsinkiläisteatterinkaan tiedossa.

Psilanderin elokuvia nähtiin Helsingissä pitkin vuotta 1911. Hänen nimensä oli ensi kertaa esillä elokuvan *Kamala yöllinen kohta* (Hendes Ære, 1911. O: August Blom) yhteydessä – Psilander esiintyi mainoksessa viidestä näyttelijästä viimeisenä.¹⁸ Muutos tuntemattomuudesta nimellisyyteen ei tapahtunut hetkessä, vaan suosikit nimettiin ensimmäisenä ja vielä pitkään moni muu esiintyi nimettömänä. Asta Nielsen, joka oli teatterinäyttelijänä saavuttanut tunnettuutta, oli näytävästi

¹⁵ Nordisk Films Kompagni Lontoon-toimistolleen 21.12.1911. Siteerannut Richter Larsen 2004.

¹⁶ Elokuva myytiin kaikkiaan 246 esityskopiota, kun edellisen vuoden kaksi suosituinta elokuvaa olivat myyneet vain noin 100 kopiota kumpikin. Richter Larsen 2004.

¹⁷ Lyyran elokuvamainos, HS 30.4.1911.

¹⁸ Maximin elokuvamainos, HS 15.10.1911.

esillä läpimurtoelokuvansa *Kuilun* (Afgrunden, 1910. O: Urban Gad) helsinkiläisissä mainoksissa samoin kuin saman vuoden lokakuussa ensi-iltansa saaneen elokuvan *Palavat intohimot* (Balletdanserinden, 1911. O: August Blom) mainoksessa. Ensimmäisestä filmistä listattiin merkittävimmät näyttelijät, mutta toisen elokuvan kohdalla Nielsen riitti, eikä toisen miespääosan esittäjää Valdemar Psilanderia mainittu lainkaan.¹⁹ Vaikka Psilander pysyi mainoksissa nimettömänä, merkittävä rooli Nielsenin tähdittämässä elokuvassa toi hänelle valtavaa näkyvyyttä.

Vuosi 1911, jolloin Psilander aloitti Nordiskissa, oli käänteentekeväää aikaa yhtiölle. Viisi vuotta toimineella yhtiöllä oli tehokas tuotanto- ja levitysjärjestelmä ja elokuvat kehittyivät niin tekniseltä laadultaan kuin lavastukseltaan ja käsikirjoitukseltaankin. Näytelmäelokuva oli juuri nousemassa suosiossa ohi erilaisten dokumentaaristen filmien. Vuodesta 1910 alkaen Nordisk siirtyi moniosaisiin eli yli vartin mittaisiin näytelmäelokuviin, joista tuli vuosikymmenen suurmenestyksiä.²⁰ Yhtiön taiteelliseksi johtajaksi oli noussut August Blom, joka ohjasi myöhemmin monet Psilander-elokuvista. Blom hylkäsi pukudraamat ja painotti ”moderneja elokuvia”. Suuntaa näytti vuonna 1910 valmistunut, Foto-rama-yhtiön tuottama *Kuilu*. Tämä Asta Nielsenin läpimurtoelokuva oli teknisesti edistyksellinen muun muassa siinä mielessä, että kamera siirtyi huomattavasti lähemmäs näyttelijää, jolloin kasvoniilmeiden vivahteet välittyivät katsomoon paremmin kuin koskaan ennen valkokankaalla tai edes teatterissa.²¹

Tanskalainen elokuva omaksui näyttelemistyyliinsä maan teattereista, joissa oli käytössä Henrik Ibsenin näytelmissä lanseerattu moderni, realistinen näyttelemistekniikka. Tanskalaiset erottautuivat muualla

¹⁹ Psilanderin ensimmäisten elokuvien alkuperäiskäsiohjelmiä ei ole liitetty Tanskan kansallisfilmografia -tietokantaan, joten ne eivät paljasta, missä vaiheessa Psilanderin nimi tulee Tanskassa esille yksittäisten elokuvien kohdalla.

²⁰ Thorsen 2006, 53–57; Richter Larsen 2004. Moniosaisella elokuvalla tarkoitetaan filmiä, joka ei pituutensa takia mahdu yhdelle filmikelalle. Helsingissä elokuvan pituutta käytettiin tärkeänä mainosvalttina. Etusijalle nostettiin useimmiten 3-osaiset eli noin 45 minuutin mittaiset elokuvat, jollaisia useimmat Psilanderinkin filmeistä oli. Elokuvien pituudella mainostamisesta Suomessa Nenonen 1999, 100.

²¹ Thorsen 2006, 53–57; Richter Larsen 2004; Laakso 2005, 6–7; Mottram 1988, 80–81.

tuotetuista elokuvista realistisella otteella, vaikka tarinat olivat sisällöltään melodramaattisia ja aistillisia kuvauksia rakkaussuhteiden ongelmallisuudesta, sillä kerronta rakentui pienille ilmeille ja eleille, jotka kuvastivat henkilöiden kokemia sisäisiä kamppailuja. *Kuilu* oli ehkä suurimpana yksittäisenä vaikuttajana muokkaamassa tätä tyyliä, josta tuli modernin tanskalaisen elokuvan tavaramerkki. Keskeistä muutoksessa oli, että elokuvayhtiöt saivat palvelukseensa Psilanderin ja Nielsenin kaltaisia teatterinäyttelijöitä, jotka osasivat ”olla” kameran edessä ilman suurieleistä ”näyttelemistä”.²²

Kuilu tuli Helsingissä ensi-iltaan tammikuussa 1911. Scala-teatterin näyttävässä mainoksessa lueteltiin mistä kööpenhaminalaisesta teatterista kukin pääosien esittäjästä oli ja korostettiin, että esitys oli ”temmannut mukaansa kuin todellinen teatterinäytöntö”.²³ Sama toistui lokakuussa, jolloin Psilanderin nimi nähtiin ensi kertaa. ”Suurenmoisen taidefilmin” *Kamala yöllinen kohta* mainoksessa korostettiin näyttelijöiden kuulumista kööpenhaminalaisiin teattereihin – viidestä mainitusta näyttelijästä viimeisenä nimettiin ”herra W. Psilander Dagmar-teatterista”.²⁴ Psilander ei ollut onnistunut saamaan menestystä teatterinäyttämöllä, mutta hänen teatteritaustansa oli tae hänen ammatitaidostaan valkokankaalla. Viittauksilla teatteriin haluttiin korostaa sitä, että elokuva oli muita aikalaiselokuvia laadukkaampi.

Richard deCordova ajoittaa ensimmäiset askeleet matkalla kohti elokuvatahteyttä Yhdysvalloissa samoille vuosille, jolloin Asta Nielsen ja Valdemar Psilander aloittivat elokuvauransa. DeCordova huomauttaa, että elokuvanäyttelijöiden nimien ilmestyminen katsojien tietoisuuteen ei yksin käynnistänyt prosessia, vaan yhtä olennainen tekijä oli siirtyminen esiintymisestä näyttelemiseen. Varhaisissa elokuvien esiintyjiä käsittelevissä teksteissä käytettiin termiä ”poseerata” heidän toiminnastaan kameran edessä, mutta 1910-luvulla ihmisten ei enää katsottu vain olevan kameran edessä, vaan näyttelevän samaan tapaan kuin teatterissa. Ensimmäiset maininnat näyttelemisestä pantiin lainausmerkkei-

²² Laakso 2005, 7, Mottram 1988, 101, 135–141. Ibseniläisestä tyylistä tanskalaisessa elokuvassa katso Laakso 2005, 12–16 ja passim. Myös *Biograafilehti* kirjoitti, että tanskalaisen elokuvan ylivoimaisuus johtui osaltaan teatterinäyttelijöistä. Filmi. *Biograafilehti* näyttenumero 0/1915, 3.

²³ Scalan elokuvamainos, HS 22.1.1911.

²⁴ Maximin elokuvamainos, HS 15.10.1911.

hin – ajatus näyttämötaiteesta elokuvassa kehittyi hitaasti.²⁵ Kyse ei ollut vain esiintymistekniikan kehityksestä tai ammattinäyttelijöiden ilmestymisestä elokuvaan, vaan siitä kuinka yleisö ja elokuvatuottajat tulkitisivat valkokankaalla näkemäänsä.

Erityiseksi käännekohtaksi deCordova nimeää Sarah Bernhardtin esiintymisen elokuvassa *Kamelianainen* (La Dame aux Camélias, 1912). Ranskassa vuodesta 1907 valmistetut *Film d'Art* -elokuvat ja muut vastaavat filmit olivat jo useiden vuosien ajan tuoneet teatterinäyttelijöitä ja -näytelmiä valkokankaalle, mutta *Kamelianaisen* myötä puhe näyttelämisestä vakiintui. Elokuva vaikutti voimakkaasti markkinointiin, sillä sitä mainostettiin erityisesti Bernhardtin nimellä ja korostettiin valtavaa palkkiota, jonka hän oli saanut.²⁶ Palkkiosumma, 30 000 dollaria kuuden viikon työstä, oli niin yleisessä tiedossa, että vielä kolme vuotta myöhemmin *Biograaflehti* mainitsi summan ja kertoi sen olevan suurin elokuvaroolista maksettu palkkio. Lehti jatkoi:

Tämä määrä maksettiin kuitenkin samalla työn arvon kohottamiseksi. Sillä itse asiassa Sarah Bernhard vierailunäyttämönsä kautta avasi tien todellisten taiteilijain esiintymiselle filminäyttämöllä. Kun Sarah Bernhard ei katsonut filmeihin näyttelemistä arvolleen alentavaksi, minkätähden muut vähemmän loistavat tähdet olisivat halveksineet kulkea tätä kultaista tietä.²⁷

DeCordovan tapaan *Biograaflehti* laski Bernhardtin ansioksi elokuva-
näyttelijöiden aseman muutoksen, mutta on huomattava, että myös
muilla teatterinäyttelijöillä on ollut osansa kehityksessä. Bernhardt
kuten useimmat muutkin *Film d'Art* -elokuvien teatterinäyttelijät tekivät
vain yksittäisiä roolisuorituksia valkokankaalle, kun taas Nordisk
Films Kompagni houkutteli teatterinäyttelijöitä pysyvästi palvelukseensa.
Kamelianainen sai ensi-iltansa Helsingissä yllättävän aikaisin, jo
vuoden 1912 helmikuussa,²⁸ mutta jo vuotta aikaisemmin kööpenhaminalaiset
teatterinäyttelijät Asta Nielsenin johdolla oli nostettu etusijalle

²⁵ DeCordova 1990, 2–7, 19–21.

²⁶ Ibid, 39.

²⁷ Huimaavia filmipalkkioita. *Biograaflehti* 4/1915, 13.

²⁸ Maximin elokuvamainos, HS 18.2.1912. Elokuvan tarkka maailmanensi-iltpäivä ei ole tiedossa, mutta se on ollut vuonna 1912, eli korkeintaan noin kuusi viikkoa ennen Helsingin esitystä.

elokuvien markkinoinnissa. Nielsenä ei kuitenkaan voi suoraan rinnastaa Bernhardttiin, sillä ”jumalainen Sarah” oli maailman kuuluisin näyttelijätär, kun taas Nielsen, vaikka olikin tunnettu, nousi suuruuteen vasta elokuvien myötä. Tanskalaisten näyttelijöiden esiinmarssissa vuoden 1911 helsinkiläisissä elokuvamainoksissa olikin keskeistä heidän teatteritaustansa, ei heidän yksilöllinen tunnettuutensa. Teatterinäyttelijöiden siirtyminen valkokankaalle vaikutti puolestaan elokuvan arvostukseen:

Että se [elokuvataide] kuitenkin on saavuttanut sen korkean aseman, joka sillä on, voidaan erikoisesti katsoa johtuneeksi siitä seikasta, että niin monet todella etevät näyttämökyvyt ovat alkaneet omistaa voimansa ja suuret lahjansa filmitaiteelle. Monet suurimmista näyttämötaiteilijoista, jotka aikaisemmin nurjin silmin katselevat filmin voittokulkua kautta maailman sen haitan johdosta, jota se epäilemättä aiheuttaa teatteritaiteelle, ovat lopuksi vetäytyneet mukaan yleiseen pyörteeseen, muuttaneet alan ja kokonaan antautuneet filmitaiteelle.²⁹

Vuosikymmenen puoleenväliin mennessä elokuvan suosiota ei enää saatu näyttelijöiden teatteritaustasta:

Erikoisesti vaikuttaa yleisön monilukuisuuteen se seikka, että filmi on tunnettujen ja suosittujen taiteilijoiden näyttelemä. Yleisö on jo ehtinyt hankkia itselleen erikoisia suosikkeja filmitaiteilijoiden joukosta ja kiistelee sen ja sen näyttelijän tai näyttelijättären ansioista ja kyvystä paljon innokkaammin kuin mitä on laita teatteriyleisön joukossa. On tarpeen mainita vain sellaiset nimet kuin Asta Nielsen, Ebba Thomsen, Betty Nansen, Waldemar Psilander, Olaf Föns, Prince, Max Linder ja muita ymmärtääkseen, että biograafikäyntien luku suuressa määrin riippuu siitä, onko joku näistä nimistä koristamassa ohjelmailmoitusta vai ei.³⁰

Vaikka kaikilla *Biograaflehd*en jutussa mainituilla näyttelijöillä oli teatteritausta, heitä ei esitelty teatterin ammattilaisina, vaan valkokankaan tuttuina persoonina.³¹ Näyttelijän nimestä oli tullut tärkein seikka, jolla katsoja houkuteltiin paikalle. Tanskalaisen elokuvan merkityksestä

²⁹ Escamillo: Kinematograafi. *Biograaflehti* näytenumero 1/1915, 3.

³⁰ Escamillo: Biograafiteatterien yleisöstä, mausta ja muusta. *Biograaflehti* 11/1915, 3.

³¹ Vertaa DeCordova 1990, 50–51.

tässä kehityksessä todistaa se, että artikkelin luettelemat näyttelijät olivat tanskalaisia lukuun ottamatta Princea ja Linderiä, jotka olivat ranskalaisia koomikoita.

Suuri Psilander-esitysten aalto

Siinä missä Psilander esiintyi vuoden 1911 elokuvamainoksissa nimetömänä tai Asta Nielsen varjossa, hän nousi seuraavan vuoden aikana elokuviensa tärkeimmäksi houkutteeksi. Esimerkiksi joulukuussa 1912 esitetyn elokuvan *Rakkaus ja viha* (tunnistamaton) mainoksessa ei mainittu muita näyttelijöitä, vaan todettiin: ”Herra V. Psilander esiintyy tässä kuten tavallisesti erittäin hienossa pääosassa.”³² Muutos ei kuitenkaan vielä tarkoittanut sitä, että Psilanderin nimi olisi mainittu jokaisen hänen elokuvansa yhteydessä. Vain muutamia viikkoja myöhemmin tammikuussa 1913 esitykseen tuli *Meidän aikamme naiset eli Miljonäärin tytär ja kreivi-automobiilinohjaaja* (Vor Tids Dame, 1912. O: Eduard Schnedler-Sørensen) sekä filmi jonka nimeksi ilmoitettiin lyhyesti ja yksinkertaisesti pelkkä kysymysmerkki eli ?,³³ eikä kummankaan kohdalla mainittu ainoatakaan näyttelijää. Psilander esiintyi mainituista elokuvista varmuudella ensimmäisessä, mutta mitä todennäköisimmin hän tähditti myös jälkimmäistä. Kysymysmerkillä nimetty filmi mainittiin suurta suosiota saavuttaneeksi tanskalaiseksi taidekuvaksi, mikä ei yksin todistaisi Psilanderin esiintymisestä, mutta samalla tavoin nimettyä elokuvaa, jota mainostettiin Psilanderin valokuvalla, esitettiin Helsingissä myös kolme vuotta myöhemmin. Psilanderin suosio oli koko ajan nousussa, sillä näiden vuonna 1913 nimettömiksi jääneiden elokuvien jälkeen *Helsingin Sanomista* ei ole löytynyt ainoatakaan tanskalaisen suosikin elokuvaksi tunnistettavissa olevaa filmiä, jossa suuren sankarin nimeä ei mainittaisi.³⁴

Vuodet 1914–1915 olivat Valdemar Psilanderin suurimman suosion aikaa Helsingissä. Hänen elokuviensa esitysmäärät kasvoivat voimak-

³² Olympian elokuvamainos, HS 8.12.1912.

³³ Scalan elokuvamainos, HS 5.1.1913; Olympian elokuvamainos, HS 26.1.1913. Jälkimmäinen elokuva jää tunnistamattomaksi.

³⁴ On huomioitava, että Psilanderin elokuvista noin 30 ei löytynyt HS:n ilmoituksista, joten osa niistä voitu esittää ilman näyttelijän nimeä mainoksessa.

kaasti, ja ensiesitysten rinnalle ilmestyivät uusinnat. Ennen vuotta 1914 todennäköisesti ainoastaan yksi Psilander-elokuva, Asta Nielsenin kanssa tehty *Musta uni* (Den sorte Drøm, 1911. O: Urban Gad), oli päässyt uusintakierrokselle,³⁵ kun taas vuosien 1914–1915 aikana uusintaesityksiä oli viisitoista. Uusinnoista kahdeksan osui kesä-elokuulle 1915, jolloin Psilander-filmejä oli ohjelmassa lähes joka viikko ainakin yhdessä helsinkiläisteatterissa. Kesäkuukausien aikana suosituimmat elokuvat pyörivät uusintoina, joten uusintojen määrä paljastaa Psilanderin suosion olleen tuolloin huipussaan. Elokuvateattereiden omistajat katsoivat juuri hänen olevan se näyttelijäsuosikki, joka houkuttelisi katsojia hiljaisen kesäkauden aikana.

Ensimmäisen maailmansodan aikana Helsingissä toimi yli kaksikymmentä teatteria ja ohjelmistojen välinen kilpailu oli keskeinen osa esitystoimintaa.³⁶ Ainoastaan Maxim näytti vuosina 1914–1915 uusia Psilander-elokuvia, kun taas Olympia, Eldorado ja Lyyra toivat jopa yli neljä vuotta vanhoja filmejä esitykseen. *Biograafilehti* kertoi vuonna 1915, että Maximilla oli tuolloin yksinoikeus Nordisk Films Kompagnin elokuviin.³⁷ Näyttämällä vanhojen sopimusten aikana tuotuja elokuvia pääsivät muutkin osallisiksi suosikinäyttelijän vetovoimasta.

Jo talvikaudella 1914–1915 oli esitetty peräti 12 Psilanderin elokuvaa, mikä enteili seuraavan kesän uusinta-aaltoa. Samalla elokuvien mainonta oli muuttunut: aikaisemmin *Helsingin Sanomien* mainoksissa oli puhuttu ”Herra Psilanderista” tai ”Hra V. Psilanderista”, mutta loppuvuodesta 1914 käyttöön tuli lyhyt ja ytimekäs ”Psilander”, joka ladottiin isoilla kirjaimilla mainoksen yläreunaan. Kyseessä ei enää ollut ainoastaan arvostettu näyttelijä, vaan ilmiöksi kohonnut suosikki. Joulukuussa 1914 elokuvateatteri Lyyran mainos kertoi pääosaa esittävän ”’Jumalallinen’ Psilander”³⁸ ja seuraavan vuoden puolella alettiin

³⁵ Maximin elokuvamainos, HS 26.11.1911 ja Maximin elokuvamainos, HS 12.5.1912. Elokuvaa oli esitetty ensimmäisellä kerralla nimellä *Synkkä unelma*.

³⁶ Vuoden 1915 aikana Helsingissä oli 28 eri teatteria, jotka eivät kuitenkaan toimineet kaikki samaan aikaan (osa lopetti toimintansa ja osa perustettiin kesken vuoden). Vuoden alkupuolella teattereita oli samanaikaisesti 23–24 kappaletta. Hirn 1991, 187. Kilpailu oli niin kireää, että esitysoikeuksista riideltiin hovioikeutta myöten. Ibid, 169–170.

³⁷ Yhtä ja toista. *Biograafilehti* 7/1915, 12.

³⁸ Lyyran elokuvamainos, HS 13.12.1914.

puhua ”Suurista Psilander-näytännöistä”.³⁹ Samalla mainosten antamat lisätiedot vähenivät. Esimerkiksi huhtikuussa 1915 Lyyra mainosti tunnistamattomaksi jäänyttä Psilander-filmiä: ”Nordisk film C: on suuri ja jännittävä taidefilmi. Turmiollinen kohtaaminen eli Oikeuden puolesta. Murhenäytelmä 3:ssa osassa. Pääosassa herra Psilander suurimmassa osassaan.”⁴⁰ Koska suosikin nimi riitti, eikä juonipaljastuksia enää tarvittu. Sen sijaan keskityttiin korostamaan, kuinka hyvin Psilander oli jälleen onnistunut roolinsa tulkitsemaan. Elokuva *Eräs oppivuosi* (Et Læreaar, 1914. O: August Blom) mainostettiin samaan tapaan:

Kuten tavallista, on Psilander onnistunut luoda osassaan niin suurta ja todellista, että se pitää katselijain mielenkiintoa vireillä alusta loppuun. Vastustamattomalla kyvyllään voittaa tuo suosittu näyttelijä kaikkien sydämet.⁴¹

Osa mainoksista luetteli myös muut pääosanäyttelijät, mutta kuvauksissa keskityttiin vain suursuosikkiin. Vuonna 1915 Eldorado toi uusintaesitykseen Psilanderin ja Asta Nielsenin yhteisen filmin *Polttavat intohimot eli Tanssijat*.⁴² Molemmat suursuosikit mainittiin näyttelijöiden joukossa, mutta mainoksen sivureunaan oli ladottu isoilla kirjaimilla ainoastaan Psilanderin nimi.⁴³ Ensiesityksen yhteydessä vuonna 1911 ainoastaan Nielsen oli mainittu lehtimainoksissa, mutta kuluneina vuosina osat olivat vaihtuneet ja Psilanderin nimi noussut suuremmaksi yleisön houkutteeksi.

Elokuvasta *Kuolema, elämän herra* (Livets Baal, 1912. O: Eduard Schnedler-Sørensen) mainittiin kolme näyttelijää, mutta jatkettiin:

Pohjolan suurin, suosituin filminäyttelijä yhdessä loisto-osassaan. Psilander on aina suuri, hänellä on harvinainen kyky tulkita sielunelämän varjopuolia ja syvyyksiä. Tässä filmissä voittaa hän kuitenkin kaikki entiset saavutukset.⁴⁴

³⁹ Katso esimerkiksi Eldoradon elokuvamainos, HS 10.1.1915; Eldoradon elokuvamainos, HS 21.2.1915; Maximin elokuvamainos, HS 23.5.1915.

⁴⁰ Lyyran elokuvamainos, HS 11.4.1915.

⁴¹ Maximin elokuvamainos, HS 23.5.1915.

⁴² Edellisellä esityskierroksella nimenä oli *Palavat intohimot*.

⁴³ Eldoradon elokuvamainos, HS 11.7.1915.

⁴⁴ Eldoradon elokuvamainos, HS 30.5.1915.

Elokuvaa *Elämän valhe* (Scenen og Livet, 1913. O: Robert Dinesen) mainostettiin samaan tapaan lauseella: ”Syvimmille tunnelmille, katkerimmille sieluntuskille, kaikelle osaa ihailtu taiteilija antaa voimakkaan, elävän tulkinnan.”⁴⁵ ja *Teatteripaloo* (tunnistamaton) toteamalla että kyseessä on ”Kyyneliin saakka liikuttava draama, jossa kuuluisan näyttelijän tavattomat lahjat esiintyvät täydessä loistossaan.”⁴⁶ Kummasakin mainoksessa kerrottiin kolmen näyttelijän nimet, mutta ei määritetty, kuka heistä oli ihailtu ja kuuluisa näyttelijä, mutta on selvää, että kyse oli nimenomaisesti Psilanderista.

Lehtimainosten Psilanderista antamat tiedot liittyivät hänen valkokangassuorituksiinsa tai viittasivat hänen suosionsa suuruuteen, mutta muuta tietoa katsojat eivät suosikistaan saaneet, sillä ennen *Biograafilehden* ja *Bion* perustamista Suomessa ei ollut paikkaa, jonka kautta oheistietoa levittää, vaikka tietoa olisi ollut saatavilla.⁴⁷ Richard deCordova on määritellyt tämänkaltaisen suosion tähteyden esimuodoksi, valkokangaspersoonaksi. Näyttelijä oli ”kuva” – hänet nähtiin vain valkokankaalla, joten hänestä katsojille kertyvät mielikuvat oli peräisin roolisuorituksista. DeCordova jakaa ”kuvan” kolmeen osaan: fyysiseen ulkomuotoon, jonka tärkein ominaisuus on tunnistettavuus; persoonaan, joka rakentui roolihahmojen esityksistä valkokankaalla sekä ammattitaitoon, joka rakentui toisaalta valkokangassuorituksista, toisaalta mahdollisista taustatiedoista, kuten viittauksista teatterikokemukseen.⁴⁸ Keskeisimmäksi deCordova nostaa persoonan ja huomauttaa, että näyttelijän ja roolihahmon ominaisuudet kuvattiin yhdenmukaisiksi, ja roolisuoritusten ajateltiin kumpuavan näyttelijän todellisesta luonteesta.⁴⁹ On mielenkiintoista huomata, että Psilander-elokuvien kohdalla persoona jättäytyi ammattitaidon varjoon, sillä mainostekstit korostivat roolisuoritusta ja näin erottivat valkokangashahmot näyttelijästä. Psilander nähtiin näyttelijänä, joka taitojensa avulla tulkitsee san-

⁴⁵ Eldoradon elokuvamainos, HS 20.6.1915.

⁴⁶ Maximin elokuvamainos, HS 27.6.1915.

⁴⁷ Esimerkiksi viikkolehti *Veckans Krönika* ei mainitse Psilanderia lainkaan ja vuonna 1916 perustetussa *Suomen Kuvalehdessä* Psilander on esillä vain muistokirjoituksessaan.

⁴⁸ DeCordova 1990, 51, 73, 85–91.

⁴⁹ *Ibid*, 86–87. Vastaavanlaista kirjoittelua löytyy myös paljon myöhäisemmältä ajalta. Vertaa Hupaniittu 2008, 34–43.

kariosansa. Vaikka teatteritaustaa ei uran alun jälkeen enää mainittu, oli käsitys Psilanderista ammattinäyttelijänä tällä tavoin kirjoitettu myös myöhempiin mainoksiin.

Mainokset eivät paljasta, millaista Psilanderin ihailu lopulta oli, mutta *Bio*-lehdessä kuvataan ihailua, jonka kohteena on nimettömäksi jäävä näyttelijätär. Miespuolinen ihailija kertoo rientävänsä päivittäin teatteriin nähdäkseen suosikkinsa yhä uudelleen:

Hänellä on syvät ja puhuvat silmät ja suunnatessaan katseensa minuun on hän vastustamaton. Taistelen turhaan vapauteni puolesta, hänen lumousvoimansa on liian suuri, linnoituksen täytyy antautua. – – Kiedon katseellani hänen vartalonsa ja huomaan, etten milloinkaan ole nähnyt mitään kauniimpaa kuin tuo suloinen ilmestys. Kirjakaupoista ostan kaikki hänestä löytyvät valokuvat ja asetan niitä kaikkialle kotonani, ja nautin uskomattomasti kun katseeni kohtaavat hänen kauniit piirteensä kääntäessäni silmiäni minne tahansa.

Todennäköisesti myös Psilanderin valokuvia on ollut Helsingissä myynnissä, sillä Nordisk tuotti niitä tuhansien painoksina ja levitti elokuvien tavoin.⁵⁰ Lehtiartikkelin ihailija tyytyi kuvien palvontaan, eikä halunnut tuntea ihmistä kuvan takana:

Olen tyytyväinen saadessani ihailia häntä etäältä, voidessani vain mielikuvituksessani muodostaa itselleni kuvan hänestä. Kenties kuvitteluni kokonaan romahtaisivat, jos kerran saisin tilaisuuden nähdä, millainen hän todellisuudessa on. Ei, silloin on paljon parempi näin kuin on, olkoonpa että se on hänestä itsestään vain jäljennös, jota ihailen ja rakastan, tyhjä varjokuva ilman lihaa ja verta, ilman mahdollisuutta puhua tai kuulla minua. Rakkauteni on puhtaasti platoonista tai kenties oikeammin sanottuna epäjumaloimista, sillä minun sydämeni kuningatar on olemassa minua varten vain valkoisella kankaalla.⁵¹

Palvonta oli yksityistä, ihailijan ja suosikin välistä, jota todellisuus ei päässyt rikkomään. Ihailija ei kuitenkaan ollut kadottanut todellisuuden tajuuaan, vaan ymmärsi, että kyse oli illuusiosta, kuvaan rakastumisesta:

⁵⁰ Richter Larsen 2004.

⁵¹ Sans pour: Hän. *Biograafilehti* 5/1915, 15.

Niin, olen rakastunut, ihan silmittömästi rakastunut! Kenties en ole ainoa ihailemassa kiihkeän rakkauteni esinettä, – mahdollista, että monet tuhannet kilpailevat kanssani tästä ylistettävässä tehtävässä, mutta siitä en ole millänikään – enempiä kuin välitän siitäkään, että ihanteellani ei ole pienintäkään aavistusta olemassa-olostani.⁵²

Artikkeli on mielenkiintoinen, sillä se ilmestyi elokuvalehdessä, jolla markkinoitiin julkaisijateattereiden elokuvia. Palvonnan kohteena olleen näyttelijättären nimeä ei kuitenkaan mainita, eikä hänestä anneta tietoja, joilla lukija voisi yksilöidä kenestä on kyse. Näin ollen juttu ei suoranaisesti mainosta yhtä näyttelijää, elokuvaa tai teatteria, vaan markkinoinnin kohteena on elokuvanäyttelijöiden ihaileminen. Jos Psilanderin palvonta oli samanlaista, eivät hänen ihailijansa kaivaneetkaan elokuvan ulkopuolisia lisätietoja.⁵³ Ihailijoille riitti mainosten antama tieto, jonka mukaan jälleen oli mahdollisuus nähdä Psilander tulkitsemassa suuri tunteitaan ja sielullisia tuskiaan. Koska näyttelijän oikea persoona ei paljastunut, muodostui hänestä mystifioitu kuva, palvottu valkokangaspersoona.

Maskuliininen sieluntuskien sankari

Tanskalaista melodraamaa on pidetty ennen kaikkea naisten elokuvana, jossa naiset ovat vahvoja ja miehet heikkoja.⁵⁴ Psilanderin kohdalla oli kuitenkin kyse nimenomaisesti miehen elokuvasta. Jo läpimurtoelokuvassa *Suuren kaupungin yöelämän seuraukset* Psilander oli keskeinen toimija, joka joutui vastaamaan villin elämänsä seurauksista, ja sama asetelma jatkui läpi hän uransa. Merkittävimmän poikkeuksen muodostavat kaksi Asta Nielsenin kanssa vuonna 1911 tehtyä elokuvaa *Synkkä unelma* ja *Palavat intohimot*, joissa Psilander jäi Nielsenin varjoon. Näiden elokuvien jälkeen Asta Nielsen muutti filmaamaan Saksaan, eikä palannut ennen Psilanderin kuolemaa. Vapautuminen suuren sankarittaren varjosta mahdollisti Psilanderin sankariaseman vahvistumisen, ja tästä lähtien Psilander olikin ehdoton sankari. Heti

⁵² Ibid.

⁵³ Vertaa deCordova 1990, 51, 81.

⁵⁴ Laakso 2005, 12.

Helsingissä loka-marraskuussa 1911 esitettyjen Nielsen-elokuvien jälkeen Psilanderin seuraavaa roolia elokuvassa *Synkkä kohta* (Det mørke Punkt, 1911. O: August Blom) helsinkiläisteatteri Olympia mainostikin sanoilla:

Hra W. Psilander kohoaa tässä järkyttävässä osassa korkealla yli entisten saavutustensa, mestarillisesti esittäen neron Oven Kildaren traagilisen kohtalon. Rouva Blad esittää naispuolisen pääosan tavalla, joka arvokkaasti liittyy Hra Psilanderin esitykseen.⁵⁵

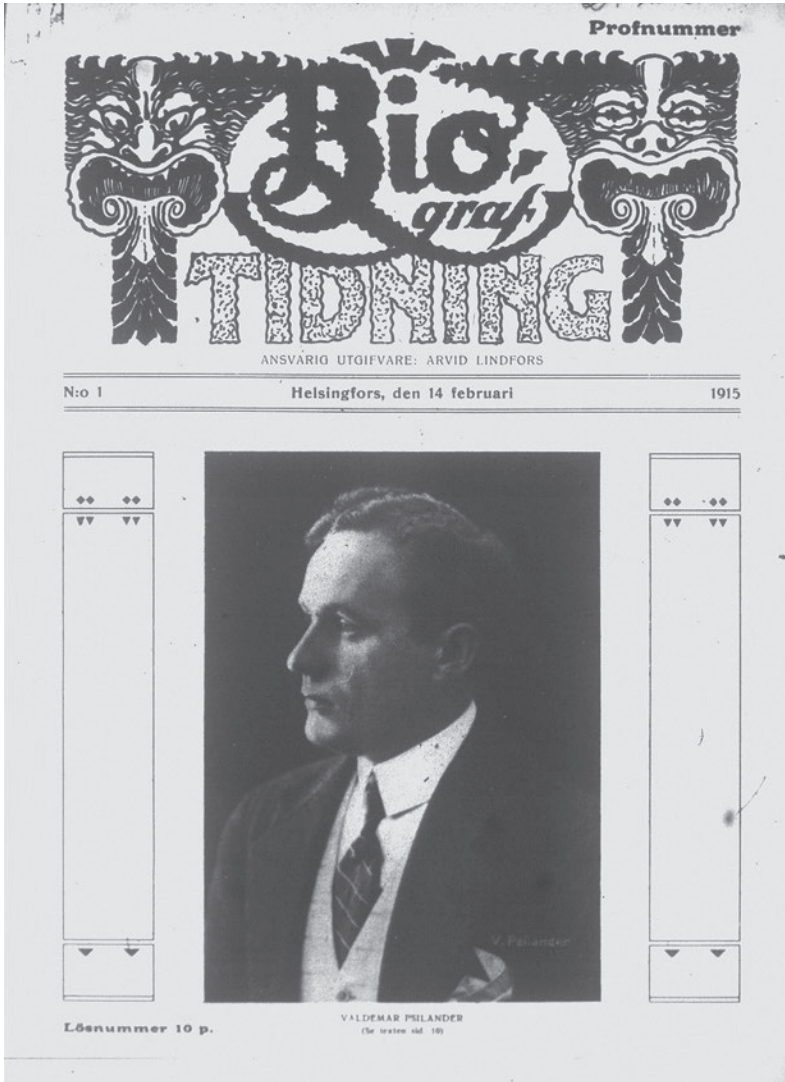
Myöhemmissä elokuvissa Psilanderin seurassa nähtiin Nordisk Films Kompagnin merkittävimpiä näyttelijättäriä, kuten Else Frölich, Clara Wieth tai Ebba Thomsen, mutta yhdestäkään ei muodostunut hänelle vakituista paria, eikä kukaan näyttelijättäristä noussut Psilanderin kaltaiseen suosioon, vaan heidän tehtäväkseen jäi tukea suurta sankaria.

Sielulliset kärsimykset nostettiin Psilanderin erityisalaksi suomalaisessa elokuvajulkisuudessa, kun taas ainakin Lisbeth Richter Larsenin mukaan hänet tunnettiin maailmalla urheilullisena esiintyjänä ja mestariratsastajana, joka teki itse vaarallisimmatkin kohtauksensa.⁵⁶ Toimintakohtauksia korostettiin Suomessa vain hänen uransa ensimmäisten vuosien mainoksissa. Esimerkiksi vuonna 1911 elokuvaa *Ilmapurjehtija ja sanomalehtikirjeenvaihtajan vaimo* (En Lektion, 1911. O: August Blom) mainostettiin näyttelijäsuoritusten sijaan sillä, että ”Tämä kuvasarja on ensimmäinen laatuaan, jolloin lentokone on mukana teatterikappaletta esitettäessä sekä on samalla erittäin kaunis ja jännittävä.”⁵⁷ Vauhtia ja vaarallisia tilanteita mainostettiin Helsingissä vielä monissa vuosien 1912–1913 elokuvissa, joista useiden nimet, kuten *Tulipalo laivalla eli Kuoleman silmään edessä* (Dødsangstens Maskespil, 1912. O: Eduard Schnedler-Sørensen) tai *Suuri sirkusvetovoima eli Kuolemanhyppy hevosen selkään* (Dødsspring til Hest fra Cirkuskuplen, 1912. O: Eduard Schnedler-Sørensen), kertoivat tulossa olevista hurjista toimintakohtauksista.⁵⁸ Sieluntuskat nousivat toiminnan ohelle elokuvien valteiksi, kun vuoden 1912 elokuvaa *Väkevämpi häntä* (Den glade Løjtnant,

⁵⁵ Olympian elokuvamainos, HS 10.12.1911.

⁵⁶ Richter Larsen 2004.

⁵⁷ Elokuva pyöri poikkeuksellisesti kahdessa teatterissa yhtä aikaa. Lyyran ja Maailman ympäri -teatterin elokuvamainokset, HS 24.9.1911.



*Biograaflehd*en näyttenumeron 1/1915 kansikuva.

⁵⁸ Olympian elokuvamainos, HS 3.11.1912, Scalan elokuvamainos, HS 15.9.1912. Muita vuosien 1912–1913 toimintaelokuvia olivat esimerkiksi *Oopperapalo Parisissa* (Operabranden, 1912. O: August Blom) ja *Väkevämpi häntä eli "Sinä olet voittanut minut"* (Den glade Løjtnant. O: Robert Dinesen 1912). Olympian elokuvamainokset, HS 27.10.1912 ja 5.1.1913.

1912. O: Robert Dinesen) mainostettiin. Elokuvan mainostettiin ker-
tovan ”rakkaudesta ja ylpeydestä, oikeista ja miehen lujuudesta, missä
taistelussa miehen lujuus lopulta pakottaa oikullisen naisen kerjäämään
hänen rakkauttaan.”⁵⁹ mutta loppukaneetiksi lisättiin:

Hämmästy, että ihmiskäsin on voitu valmistaa jotain tällaista. Hurjat
ajohahdit yli jättiläiskorkeiden esteiden, alas äkkijyrkkiä kuiluja ja
kamala automobiilimatka ilmassa lähentelevät uskomatonta.⁶⁰

Elokuva oli tunteikasta melodraamaa, mutta toimintakohtaukset toi-
mivat lisähoukutteena – kummatkin toivat yleisön Psilander-elokuvien
ääreen. Nopeasti sieluntuskat ohittivat toiminnan elokuvien mainos-
valtteina, mutta toimintajaksoja löytyy nähtävästi suurimmasta osasta
Psilanderin elokuvia,⁶¹ vaikkei niitä Psilanderin suurimman suosion
aikana enää suomalaisissa mainoksissa mainittukaan. Suursuosikki Psi-
lander tunnettiin Suomessa vahvasta maskuliinisuudestaan ja rooleista,
joissa hän lähes poikkeuksetta esitti joko naistenmetsästäjää tai kärsivää
sankaria.

Psilanderin suosion ollessa nousukiidossa helmikuussa 1915, suosikki
sai kasvonsa ensimmäisen *Biograafilehden* kanteen. Vuoden 1915 kaik-
kiin kansiin valikoitui näyttelijä, jonka elokuva oli kyseisellä viikolla
ensi-illassa, mutta tanskalainen suosikki sai kunnian olla ensimmäinen.
Kansikuvaan pääsy liittyi kuitenkin kiinteämmin viikon ohjelmistoon
kuin näyttelijään, sillä esimerkiksi Psilanderista kirjoitettiin lehdessä
vain lyhyesti elokuvan *Työ miehen kunnia* esittelyn yhteydessä:

Kurt Römer osassa esiintyy mainiosti suosittu tanskalainen filminäyt-
telijä Waldemar Psilander, jonka valokuva koristaa tämän lehden ensi-
sivua. Tässä yhteydessä mainittakoon, että Psilanderille äskettäin tar-
jottiin erittäin edullinen esiintymistilaisuus Amerikassa, mutta hän
vastasi siihen kieltävästi, ja jäi edelleen Kööpenhaminaan. Hänen palk-
kansa siellä nousee kuitenkin noin 8,000 kr. jokaiselta filmiltä, jonka
näyttelemisessä hän on mukana.⁶²

⁵⁹ Olympia elokuvamainos. HS 27.10.1912.

⁶⁰ Ibid.

⁶¹ Toimintakohtauksista Nordisk Films Kopagnin elokuvissa tarkemmin Rich-
ter Larsen & Nissen 2006, 15. Katso myös Mottram 1980, passim.

⁶² Maxim. *Biograafilehti* näyttenumero 1/1915, 12.

Palkkioista kertominen kuului kiinteästi *Biograafilehden* ja *Bion* näyttelijäjulkisuuteen. *Bio* mainitsi toisessa artikkelissa Psilanderin palkkauksesta:

Mitä filminäyttelijä saattaa ansaita. Naisten jumaloimalla tanskalaisella Psilanderilla on tosiaan ruhtinaalliset tulot. Hän kuuluu saavan 10 000 kr. jokaisesta filmistä, jossa hän esiintyy, ja hänelle on taattu vähintään 100 000 kr. tulot puolivuotta kohti.⁶³

On mielenkiintoista huomata, että raha-asiat olivat ensimmäisiä ulkoelokuvallisia yksityiskohtia, joita kotimaiset elokuvalehdet helsinkiläisyleisölle välittivät. Huikeat tulot olivat jatke vuosikymmenen alussa tapahtuneelle murrokselle. Kun esiintyjät saivat nimensä näkyviin ja heidän työnsä määriteltiin näyttelemiseksi, tuli heistä kysytympiä. Yhtiöiden oli nostettava suosikkien palkkoja, sillä moni muukin yhtiö havitteli samoja näyttelijöitä. Näyttelijöiden arvostuksen nousu muutti elokuvatuotannon taloudellisen mittakaavan – aikaisemmin työ oli ollut edullista ja orientoitunut tekniikkaan, ja elokuvakoneen käyttäjä oli ollut esitysten sankari. Nyt näyttelijä oli vetonaula ja elokuvien valmistuskustannukset olivat palkankorostusten takia moninkertaistuneet. Samoin elokuvien tuomat tulot olivat kasvaneet vähintään samoissa määrin.⁶⁴

Psilander-elokuvien buumi oli kuumimmillaan vuonna 1915, mutta jo seuraavana vuonna esitysmäärät putosivat niin, että Helsingissä esitettiin vain 6 Psilander-elokuvaa. Tästä huolimatta suurin osa Psilanderiin liittyvistä jutuista ei löydy vuoden 1915 *Biograafilehdestä*, vaan seuraavan vuoden *Biosta*. Vuoden 1916 Psilander-esityksistä neljä nähtiin elokuvateatteri Maximissa, jolla oli yksinoikeus Nordiskin uusiin elokuviin, ja joka kuului sekä *Biograafilehden* että *Bion* julkaisijateattereihin. Maxim-teatterin oli perustanut vuonna 1911 Gösta Lindebäck, elokuva-liikemieheksi ryhtynyt tilanomistaja ja kauppias. Maximiin mahtui liki 800 katsojaa ja vuoden 1915 sotaverotilitysten perusteella se oli kaupungin menestynein teatteri. Seuraavana vuonna Gösta Lindebäck kuului Helsingin rikkaimpiin miehiin.⁶⁵ Sven Hirnin mukaan

⁶³ Mitä filminäyttelijä saattaa ansaita. *Bio* 10/1916, 10. Ks. myös ”Huimaavia filmipalkkioita”. *Biograafilehti* näyttenumero 4/1915, 13–14.

⁶⁴ DeCordova 1990, 25–26, 45–46.

⁶⁵ Hirn 1991, 120–122; De högst taxerade i Helsingfors. *Hufvudstadsbladet* 14.3.1917.

Lindebäck kuului sekä vuonna 1915 että 1916 elokuvalehden toimituksen ”avainhenkilöihin”,⁶⁶ joten hän on ollut aktiivisesti mukana muokkaamassa lehtien sisältöä.

Maxim korosti Psilanderin ylivoimaista kuuluisuutta *Bion* lisäksi *Helsingin Sanomissa*. Vuoden 1916 lopulla lehdessä julkaistiin elokuvamainos, jossa oli vain kuva Valdemar Psilanderista ja sen alla suuri kysymysmerkki, joka oli tämän tunnistamattomaksi jääneen elokuvan nimi.⁶⁷ Valokuvia käytettiin tässä vaiheessa vielä äärimmäisen harvoin elokuvamainoksissa, joten ilman tekstiä julkaistun kuvan katsottiin olevan niin yleisesti tunnistettavissa, että se riitti arvoituksellisesti pelkillä välimerkillä nimetyn elokuvan mainokseksi.

Bio-lehden artikkelit kuvasivat paitsi Psilanderia itseään myös sitä, ketkä häntä ihailivat. Artikkelissa ”Biograafireklaamin vaikutus naiseen” todettiin:

Tunnettu tosiasia on, että nainen myös saattaa ihastua tunnettuihin filmissä esiintyjiin, joiden näyttelemisen (joskin vain kuvassa) herättää hänessä henkilökohtaista myötätuntoa. Etevä tanskalainen filminäyttelijä Waldemar Psilander on loistavana todisteena näiden sanojen totuudenmukaisuudesta. Tässä tapauksessa on esiintyjän nimi, valokuva tai reklaamikuva riittävänä reklaamina, joka varmasti tekee toivotun vaikutuksen. Psykologisesti mielenkiintoista tässä yhteydessä on, että nainen syventyy esiintyjän persoonaan siinä määrin, että hän tykkää nään unohtaa, että edessään on vain liikkuva kuva. Seurauksena tästä saattaa olla, että hän jossain näytelmän mielenkiintoisessa osassa sielullisen ihastuksensa vallassa puhkeaa äkillisiin suosionosoituksiin.⁶⁸

Alaotsikon ”Psykologinen tutkielma” saanut juttu korosti naisten tavoittavan kuvasta esiintyjän persoonan – ihminen ja roolihahmo olivat kietoutuneet yhdeksi valkokangaspersoonaksi. Toisin kuin miespuolinen ihailija, joka oli vuotta aikaisemmin kirjoittanut tunteistaan näyttelijätärtä kohtaan, ”Psykologisen tutkielman” naiset eivät voineet hillitä itseään, vaan heidän tunteensa purkautuivat esiin huudahduksina tai taputuksina. Myös tässä esimerkissä ihailu oli kuvan palvontaa,

⁶⁶ Hirn 1991, 176.

⁶⁷ Maxim elokuvamainos, HS 26.11.1916.

⁶⁸ Biograafireklaamin vaikutus naiseen. Psykologinen tutkielma. *Bio* 17/1916, 1–2.

eivätkä naiset tekstin mukaan kaivanneet muuta kuin sankarinsa toiminnan valkokankaalla. Artikkelit ei sinänsä todista naisten käyttäytyneen kuvatulla tavalla Psilanderin ilmestyessä valkealle liinalle, mutta kuvaus ei voi olla täysin tuulesta temmattu. Se, että Valdemar Psilander valittiin esimerkiksi elokuvan vaikutuksista naisiin, todistaa, että hänen suosionsa ja vaikutuksensa olivat erityisen suuria juuri naisyleisön keskuudessa. Mutta se, kuinka suuria ja millaisia reaktioita suosikki yleisössään herätti, on kadonnut historian hämärään.

Biossa ilmestyi vain ruotsinkielisenä kasku Vid Maxims biljettlucka, joka määritteli Psilander-filmien kohdeyleisöä vielä edellistä tarkemmin:

Den gamla mamsellen: Säg, uppträder min vän I detta program?

Biljettfröken: Ja.

Den gamla mamsellen: Nå, gift då åt mig en marks biljett.

Jag: Hvem är hennes vän?

Biljettfröken (lindrigt förvånad): Psilander naturligtvis!⁶⁹

Bion ilmestymisaikana Maximissa esitettiin vain yksi Psilander-elokuva, vaikka teatterilla oli yksinoikeus hänen elokuviinsa. Silti kaskussa annetaan ymmärtää, että suosikin filmit olivat teatterin vakio-ohjelmistoa, sillä vanha mamselli sai toivomansa vastauksen. Viittaus vanhaan mamselliin Psilanderin ihailijana kertoo, että hänen elokuviaan pidettiin etenkin aikuisten naisten mieleisinä – samaan tapaan vakava näytelmäelokuva kuvattiin aikuisyleisön suosikkilajiksi. Vastaavasti *Biograafilehdessä* ja *Biossa* ilmestyneissä jutuissa määriteltiin ”vauhtia ja vaarallisia tilanteita” -tyyppiset elokuvat erityisesti koulunuorison suosikeiksi.⁷⁰ Psilanderin esittämien traagisten sieluntuskien katsottiin vetoavan nuorisoa paremmin varttuneempaan naiskatsojakuntaan. Psilander ei kuitenkaan hurmannut vain heitä, sillä kuten *Bio*-lehden toinen artikkeli kertoi:

Suuri Valdemar – sointuvaniminen tanskalainen – on varmaankin löytänyt osansa etukaupunkineitosten ruusunpunaisissa unelmissa. Ehkäpä hän juuri siellä on pikimmin saanut sijansa ja kestävimmin säi-

⁶⁹ Kino-Historier. Vid Maxims biljettlucka. *Bio* 6/1916, 3.

⁷⁰ Vrt. Nenonen 1999, 85–86, 93; Kertoja: Havaintoja. *Bio* 1/1916, 9–10. *Biograafilehteä* jopa mainostettiin nimenomaan nuorison lukeman lehtenä. *Biograafilehden* mainos. *Biograafilehti* näytenumero 0/1915, 2.

lyttänyt kuvan itsestään. Neitosten ja naisten – jos saa uskoa – sydämet pamppailevat kiivaammin, kun Psilander astuu kangasnäyttämölle ja kaiken aikaa kiihoittaa sydämiä, vajottaa autuaisiin ajatuksiin.⁷¹

Nuoret olivat ahkerimpia elokuvissa kävijöitä, joten kasku vanhasta mamsellista ja edellä lainatun tekstin viittaus ”neitosiin ja naisiin” kertoivat Psilanderin vetäneen valkokankaiden äärelle myös muita kuin elokuvan suurkuluttajia. Romantiikan nälkäiset naiset, niin nuoret kuin vanhemmatkin, kansoittivat *Bion* mukaan elokuvateatterit aina silloin kuin suuri tanskalainen oli ohjelmassa.

Edellä lainattu nimimerkki Gyurkan artikkeli ”Psilander...!” on *Biograafilehden* ja *Bion* näyttelijöitä esittelevien juttujen joukossa poikkeus, sillä se on paitsi pitkä, myös ainoa, joka keskittyy kuvaamaan yksittäisen, nimeltä mainitun näyttelijän ihailua. Kirjoittaja on nähtävästi ollut mies,⁷² kuten todennäköisesti koko muukin *Biograafilehden* ja *Bion* kirjoittajakunta. Psilander-juttu jäi nimimerkin ainoaksi, mutta se vaikuttaa tyyliinsä puolesta lehtä varten kirjoitetulta, eikä käännösartikkelilta, joita lehdistä myös löytyy.

Gyurkan mukaan Psilander oli vaikuttanut kaikkiin – niin naisiin kuin miehiinkin – suurella suosiolla. Hän aloitti artikkelin kuvaamalla:

On selvää, että meillä on vapaus hänestä keskustella. Ei löydy lakia sellaista, joka pakkoittaisi jokaisen kuolemaan tuomitun polvistumaan tuomarinsa edessä ja hampaita kiristämättä tunnustamaan hänen suuruuttaan. Juuri se seikka, että hänestä niin paljon puhutaan, että naismaailma on jakautunut puolueisiin, hänen rakastajiinsa ja hänen palvojiinsa, että miesväki häntä joko inhoo tai vihaa, ylimalkain harvassa tavataan henkilö, joka niin perin voimakkaasti herättää osakseen intohimoja kun tämä rakastettu ja vihattu tanskalainen Apollo.⁷³

Gyurka teki selväksi, että naiset olivat täysin hullaantuneet Psilanderiin, kun taas miehet inhosivat häntä samoin mitoin. Artikkelitarkasteli suosikkinäyttelijää kriittisesti, ja naisten ihailu tuntui kirjoituksen

⁷¹ Gyurka: Psilander...! *Bio* 13/1916, 13–15.

⁷² Unkarilaista nimeä Gyurka käytetään yleisesti miehen etunimenä, mutta toisinaan myös sukunimenä. I wish to thank Adriana Gheorghe for the help with the etymology of Gyurka.

⁷³ Gyurka: Psilander...! *Bio* 13/1916, 13–15.

perusteella ainakin jossain määrin lapselliselta palvonnalta. Verrattuna aikaisemmin siteerattuun artikkeliin, jossa miespuolinen katsoja kuvasi näyttelijättären ihailua, tässä tekstissä ja kaskussa vanhasta mamsellista sävy oli humoristinen ja ehkä jopa hieman pilkallinen. Vaikuttaa siltä, että siinä missä miespuolisen ihailijan artikkeli keskittyi markkinoimaan valkokangaspersoonien ihailua, oli Gyurkalla vastakkainen käsitys villityksestä, jonka Psilanderin oli saanut aikaan naiskatsojissa. Tällä perusteella sitä voisikin pitää enemmän vallitsevaa tilannetta kommentivana kuin ilmiötä suomalaiselle yleisölle markkinoivana.

Nimimerkki Gyurka lienee lukenut tanskalaista *Filmen*-lehteä, jota muutenkin käytettiin *Biograafilehden* ja *Bion* toimituksessa tiedonlähteenä, tai muuta vastaavaa julkaisua. Hän nimittäin osasi paljastaa, ettei Psilander ollut ollutkaan arvostettu teatterinäyttelijä ennen valkokangasuraansa:

200,000 kruunua merkitsee Psilander vuosittain tuloikseen, hän, joka muutamia vuosia sitten oli kööpenhaminalaisen Dagmar-teatterin neljänsadan kruunun palkalla laulava iloittelijana.⁷⁴

Gyurka kuvasi Psilanderin yksityiselämää tarkkuudella, josta ei löydy edes aavistusta aikaisemmista teksteistä:

Nyt ruhtinaallisesti esiintyvä Psilander osaa viettää armonmukaista elämää. Hänen loistelas kartanohuvilansa sijaitsee Kööpenhaminan upeimmassa korttelissa ja sen vierellä on hänen urheilupuistonsa, sillä etevä urheilija on näyttelijämme. Hän taitaa kulkea nuoraa pitkin, joka on jännitetty katolta katolle, hän ui myrskyvässä meressä, tekee uhkarohkeutta kysyviä hyppyjä, käyttää katsojaa huimaisevia ratsastustemppeja ja muita näytteitä urheilutaituruudestaan.⁷⁵

Ihmisestä valkokangaspersoonan takana piirtynyt kuva ei ollut positiivinen, sillä raha oli tekstin mukaan suursuosikille tärkeämpää kuin ihailijat:

Kirjoitamme ja mainitsemme Psilanderista, koskapa hänelle päivittäin posti kantaa satoihin nousevan rakkauskirjelähettyksen. Emme tiedä millä tunteilla hän postinsa vastaanottaa, mutta varmaankin vähem-

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid.

min kernaasti kuin ne kultamäärät, jotka Nordisk Film Comp. vuosittain hänelle suorittaa hänen populaarisyydestään.⁷⁶

Viittaukset ihailijoiden väheksymiseen tai rahan arvostamiseen yli muun tuntuvat erikoisilta tavoilta kirjoittaa elokuvausosikista. Kymmentä tai kahtakymmentä vuotta myöhemmin tällaiset lausunnot olisivat olleet mahdottomia elokuvalehden sivuilla, sillä silloin itse esiintyjä – filmitähti – oli vähintään yhtä tärkeä osa elokuvan palvontaa kuin kuvat valkokankaalla. 1910-luvulla Psilander saattoi vielä vaikuttaa itsekkäältä ilman, että se olisi vähentänyt hänen valkokangaspersoonansa ihailtavuutta.

Palvonnan kohteen ulkoinen olemus huomioitiin lehtiteksteissä. *Bio*-lehdessä ja kuoleman jälkeen ilmestyneissä muistokirjoituksissa keuhuttiin yksimielisesti Psilanderin ulkomuotoa, joka lieneekin yksi merkittävimpiä avaimia Psilanderin suosioon. Gyurka kirjoitti Psilanderista:

Elämän kilparadalla tehdyt saavutukset vaativat kilpailijalta erinäisiä ominaisuuksia ja tällaisista on näyttelijälle tärkeä esim. viehättävä, edullinen ulkomuoto. Vaikkapa vaikeissa olosuhteissa paljojen taistojen hinnalla on tämä näyttelijä kohonnut, näyttelijä, jolle jumalanlahjana ei ole annettu vain puoli-Apollon kasvot ja vartalo, vaan myöskin taipumukset, joskaan ei rajatonta taituruutta, ennen kaikkea kaunis hän on ja hurmaava ilmestys.⁷⁷

Suomen Kuvalehden muistokirjoituksessa Psilanderia kuvattiin sanoilla: ”kaunis kuin nuori jumala ja puettu kuin olisi hän suoraan astunut viimeisestä englantilaisesta muotilehdestä, kaikkien naisten epäjumala, kateellisten miesten panettelun esine”.⁷⁸ Nykykatsojalle valokuvat ja säilyneet elokuvat tuovat ennemmin mieleen keski-ikäisen virkamiehen kuin nuoren Apollon, vaikka Psilander oli kuollessaan vain 32-vuotias. 1910-luvulla elokuvan kauneusihanteet näyttävätkin olleen perin erilaiset kuin seuraavalla vuosikymmenellä, jolloin Hollywoodin nuoruudenpalvonta muokkasi käsitystä kauniista näyttelijästä. *Biograafilehdessä* ihailija kuvasi palvomaansa näyttelijätärtä:

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ G. M.: Filmisankarin satu. *Suomen Kuvalehti* 18/1917, 272.

⁷⁸ Ibid.

En tiedä sanoisinko häntä vaaleaksi vai tummaksi. Mutta varmaa on ainakin, että hän on komea. Hän on pitkä ja muhkea kuin kuningatar uhkeine rintoineen ja kauniisti pyöristettyine lantioineen. Hän on jännevä kuin miekan terä ja hänen asentonsa kuin ratsuväen upseerin.⁷⁹

Näyttelijättäressä ihailtavaa oli hänen uhkea, majesteettinen ulkomuotonsa. 1910-luvun alkupuolen muodin mukaiset tiukat korsetit loivat naisille komean kyyhkyspoven ja muhkean lantion. Muutamaa vuotta myöhemmin korsetit vaihtuivat väliin itämaisvaikutteisiin vaatteisiin, jotka kätkivät vartalonmuodot alleen. Vaikka aikakauden suuret sankarit Sarah Bernhardt ja Asta Nielsen olivat hoikkia, ei heitä voi kuvata siroiksi ja pieniksi samalla tapaa kuin vuosikymmentä myöhemmin menestyneitä näyttelijättäriä. Ennemminkin he olivat näyttäviä ja ylväitä aikuisia naisia. Samaan tapaan Psilander oli uhkea ja ylväs aikuinen mies. Häneltä puuttui Rudolph Valentinin nuorukaisen vartalo ja avoin aistillisuus tai Douglas Fairbanksin poikamainen charmikkuus.

Hollywoodin laihdutusvimmaa tutkinut Heather Addison nimeää ennen 1920-lukua vallinneen miehisen vartaloihanteen ”hilpeäksi pyylevyydeksi, joka assosioitui menestykseen”,⁸⁰ millä sanoilla myös Psilanderin ulkomuotoa voisi kuvailla. Pyöreät vatsat ja runsaat vartalot olivat muodissa ja korsetilla luotu kapea uuma oli ainoa kohta, jossa naiselta kaivattiin hoikkuutta. Runsaista muodoista huolimatta ylensyönti ja ahneus kuuluivat kiellettyjen listalle, sillä tavoitteena oli ”kevyt olo”, joka viesti hyvinvoinnista. Kauneusihanne muuttui 1920-luvulla, jolloin Hollywood asettui markkinoimaan uutta mallia. Naisen ihannevartalo muuttui viktoriaanisesta tiimalasista norjaksi solakkuudeksi ja mieheltä odotettiin hyvin muodostunutta, hoikkaa mutta lihaksikasta vartta.⁸¹

1910-luvun tanskalaisessa elokuvassa pääroolien näyttelijät ja näyttelijättäret olivat jonkin verran vanhempia kuin myöhempinä vuosikymmeninä. Useimmat Psilanderin vasta- ja kanssa näyttelijöistä olivat hänen laillaan siirtyneet vuosikymmenen alussa teatterista filmiin, ja useimmat heistä olivat vähintään 30-vuotiaita. Tanskalaista elokuvaa oli teatterinäyttelijöiden myötä lähdetty sitomaan teatteriperinteisiin, jossa ura ja kuuluisuus osuivat useimmiten vasta kypsemille ikävuoi-

⁷⁹ Sans pour: Hän. *Biografilehti* 5/1915, 15.

⁸⁰ Addison 2003, 6.

⁸¹ Ibid, 5–6. Laihdutusvimman syistä ja taustoista tarkemmin 10–31.

sille.⁸² Nordisk Films Kompagnin näyttelijät ja näyttelijättäret muistutivat ulkomuodoltaan enemmän oman aikansa teatterikollegoita kuin tulevien vuosikymmenten elokuvatähtiä.

Hiipuva kuuluisuus

Samoihin aikoihin, jolloin Psilanderin suosio Helsingissä oli huipussaan, hänen työtahtinsa hidastui – kuten *Suomen Kuvalehden* muistokirjoituksessa kerrottiin, näyttelijä ”teki työtä kuusi kuukautta ja eli herroiksi kaksitoista.”⁸³ Psilanderin muuttunut työtahti ei kuitenkaan ollut ainoa syy hänen ensi-iltojensa nopeaan vähenemiseen, sillä Nordisk Films Kompagni jätti useita hänen elokuvistaan odottamaan tulevia vuosia. Myös markkinatilanne muuttui. Syysnäytäntökaudella 1915 venäläinen elokuva, jota ei ollut nähty Helsingissä aikaisemmin juuri lainkaan, löi itsensä läpi. Autonomian ajan viimeisinä vuosina Vera Holodnaja, Vitold Polonski, Ivan Mozzuhin ja muut keisarikunnan näyttelijäsuuruudet saivat valtavasti huomiota elokuvamainoksissa. Samaan aikaan Charlie Chaplin nousi pilakuvien suosikkinäyttelijäksi, joten helsinkiläisyleisöllä oli useita uusia suosikkeja. Suuren tanskalais-suosikin merkitys ei kuitenkaan kadonnut, sillä näihin aikoihin hänen nimellään markkinoitiin myös muiden elokuvia.⁸⁴ Venäläisnäyttelijä Ivan Mozzuhin esiintyi useiden elokuvien mainoksissa ”Venäjän Psilanderina”. Esimerkiksi elokuvan *Synti* (Greh, 1916. O: Jakov Protazanov) mainoksessa jopa Mozzuhinin oma nimi jätettiin mainitsematta – viittaus ”Venäjän Psilanderiin” riitti tiedoiksi, joilla yleisö tulisi elokuvaa katsomaan.⁸⁵

Maaliskuussa 1917, vain muutamaa päivää ennen Venäjän vallankumousta, Kööpenhaminasta saatiin yllättävä uutinen. Valdemar Psilander

⁸² Vastaavaa kehitystä koettiin Suomessa seuraavan vuosikymmenen alkupuolella, jolloin meritoituneet teatterinäyttelijät esittivät valkokankaan pääroolit. Hollywoodin nuoruusihanteet olivat kuitenkin ehtineet levitä Suomeen asti, joten vaadittiin kauniiden ihmisten tuomista elokuvaan. Vielä tässä vaiheessa ulkoisen kauneuden ja näyttelemisen taidon välillä vallitsi ristiriita, jota ei osattu ratkaista. Nieminen 2006, 17–18, passim.

⁸³ G. M.: Filmisankarin satu. *Suomen Kuvalehti* 18/1917, 272.

⁸⁴ Vertaa deCordova 1990, 64.

oli menehtynyt odottamatta. Psilanderista julkaistiin muistokirjoitukset ainakin *Helsingin Sanomissa* ja *Suomen Kuvalehdessä*. Tämän artikkelin alussa siteerattu *Helsingin Sanomien* teksti ilmestyi vain muutamia päiviä näyttelijän kuoleman jälkeen, mutta *Suomen Kuvalehden* pitkää artikkelia saatiin odottaa myöhäiseen kevääseen, sillä Pietarin vallankumouksen uutisointi valtasi lehden usean numeron ajaksi. Muistokirjoituksen laati nimimerkki G. M., jonka teksti suomennettiin kotimaista lukijakuntaa varten. Kirjoitus ei viittaa suomalaiseen yleisöön tai kerro näyttelijän suosiesta Suomessa, vaan sen sijaan on täynnä samoja yksityiskohtia, jotka löytyvät tanskalaisen tutkijan Lisbet Richter Larsenin Psilanderin elämäntyötä käsittelevästä artikkelista.⁸⁶ Artikkelin ensimmäisissä lauseissa näyttelijä ja roolihahmot niputettiin yhteen:

Valdemar Psilander on kuollut ja päättynyt on filmisatu, jännittävä ja hämmästyttävistä tapauksista yhtä rikas todellisuudessa kuin valkealla kankaallakin. Valdemar Psilander oli oma itsensä sekä filmillä että jokapäiväisessä elämässä, ja juuri tämä selittääkin suureksi osaksi hänen ennenkuulumattoman menestyksensä.⁸⁷

Tekstin keskeisenä teemana olikin kuvata Psilanderin elämää filmitarinoiden kaltaisena kauniina satuna. Aivan yhdenmukaisia elokuvaroolit ja näyttelijän elämä eivät kuitenkaan olleet, sillä vaikka hän koki sielunuskia valkealla liinalla, oli hänen oma elämänsä yhtä juhlaa:

Kotonaan Kööpenhaminassa mainehikas sankari sirotteli kultaa ympärilleen. Hänen vuotuiset 100,000 kruunuansa eivät läheskään riittäneet hänelle. Samppanja virtasi siellä missä Psilander oli mukana. Lämpimällä kädellään hän auttoi tarvitsevia ystäviään. Hän eli elämänsä filmin nopeudella ja kuolikin aivan kuin olisi näytellyt jotain sankariosaansa – juuri silloin kun sitä kaikkein vähiten aavisti.⁸⁸

⁸⁵ Eldoradon elokuvamainos, HS 21.1.1917; Sammon elokuvamainos, HS 4.3.1917. Muita Mozžuhinin elokuvia, joita mainostettiin ”Venäjän Psilanderilla”, olivat *Joka viaton on, heittäköön ensimmäisen kiven* (Kto bez greha, kin v nejo kamen, 1915. O: Tšeslav Sabinski) ja *Patarouva* (Pikovaja dama, 1916. O: Jakov Protazanov). Esplanadin elokuvamainos, HS 13.8.1916; Eldoradon elokuvamainos, HS 14.10.1917. Kiitän Lauri Piispaa venäläisten elokuvien tunnistamisesta.

⁸⁶ Vertaa Richter Larsen 2004.

⁸⁷ G. M.: Filmisankarin satu. *Suomen Kuvalehti* 18/1917, 272.

⁸⁸ Ibid.

Teksti paljastaa paljon uutta tietoa tanskalaisesta suosikista. Kuolema toi Psilanderin suomalaisyleisön eteen ihmisenä valkokangaspersoonan sijaan. On mielenkiintoista huomata, ettei kirjoitus spekuloi kuolinsyyllä, vaan Psilanderin mainitaan kuolleen arkisesti sydänhalvaukseen. Kirjoittajan mielikuviutus ei siis ole laukannut samaan tapaan kuin monien muiden, jotka ovat veikanneet Psilanderin kohtaloksi itsemurhaa tai mustasukkaisuusmurhaa.⁸⁹

Psilanderin äkillinen kuolema ei synnyttänyt uutta uusinta-aaltoa Helsingissä, mutta elokuvateatteri Maxim mainosti kolmisen viikkoa kuoleman jälkeen elokuvaa *Kunnianhyvitys* (tunnistamaton) seuraavasti: ”Sanomalehdet ovat julkaisseet uutisen Valdemar Psilanderin kuolemasta, mutta hän elää edelleen filmissä.”⁹⁰ Kuukautta myöhemmin Maxim esitti elokuvaa *Synnyinmaan puolesta* (Pro Patria, 1916. O: August Blom), josta todettiin:

Filmi on suurenmoisin ja mahtavin, mitä Nordisk Films. Comp. tähän saakka on julkaissut, ja sen mielenkiintoisuutta lisää suuresti se, että se on viimeisimpiä, joissa Valdemar Psilander on esiintynyt päähenkilöiden joukossa.⁹¹

Uudet suosikinäyttelijät olivat aloittaneet valkokankaiden valloituksen jo ennen Psilanderin menehtymistä, mutta kuolema ei vienyt häntä kokonaan pois helsinkiläisteattereista. Nordiskilla oli esittämättömiä elokuvia varastoissaan ja niitä laskettiin liikkeelle aina vuoteen 1920 saakka. Helsingin teattereissa Psilander-filmejä esitettiin mitä todennäköisimmin vielä muutamien vuosien ajan 1920-luvun puolella sekä ensi-iltoina että uusintanumeroina.⁹² Uusista elokuvista huolimatta Psilander-filmien esitykset alkoivat nopeasti käydä harvinaisiksi – esimerkiksi vuoden 1917 syyskaudella Helsingissä esitettiin vain yksi tans-

⁸⁹ Ibid, vertaa. Richter Larsen 2004. Samoin monilla internet-sivuilla kuolemansyyksi kerrotaan itsemurha tai henkirikos.

⁹⁰ Maximin elokuvamainos, HS 25.3.1917.

⁹¹ Maximin elokuvamainos, HS 22.4.1917.

⁹² Esimerkiksi joulukuussa 1919 uusi elokuvateatteri Kinopalatsi esitti Psilanderin elokuvaa *Mykkä filminäyttelijä* (Hvorledes jeg kom til Filmen, O: Robert Dinesen, 1919) ohjelmistonsa päänumerona. Samassa ohjelmistossa esitettiin myös Aleko Liliuksen *Venusta etsimässä*, joka oli ensimmäinen kotimainen elokuva itsenäistymisen jälkeen. Kinopalatsin elokuvamainos, HS 7.12.1919.

kalaisen Apollon elokuva. Kyseessä oli *Klovni* (Klovnen, 1917. O: A.W. Sandberg) joka on jälkikäteen nostettu näyttelijän parhaimmaksi suoritukseksi. Maxim-teatterin mukaan kyse oli Psilanderin muistofilmistä, jota esiteltiin seuraavasti:

Joka on nähnyt Psilanderin hänen tavallisissa loisto-osissaan ei voi olla ihmettelemättä sitä tapaa, millä hän esittää tämän traagillisen osan. Tässä on Psilander taiteilija, joka liikuttaa ja tempaa mukaansa katsojat muullakin kuin persoonallisella viehätyksellään ja hienoudellaan. Varmaa on, että hän ”Klovnissa” on murhenäytelmän pyhitetyillä alueilla saavuttanut tuloksen, johon tuskin on voinut uskoa hänen pääsevän.⁹³

Maxim otti vuoden 1917 viimeisessä Psilander-mainoksessa aikaisemmasta poikkeavan kannan – edesmennyt näyttelijä oli ehkä sittenkin jotain enemmän kuin naisten suosikki, vanhan mamsellin jumalainen sankari.

Valdemar Psilander – helsinkiläisten suosikkinäyttelijä

Vuosina 1915–1916 *Biograaflehdessä* ja *Biossa* kirjoitettiin monista näyttelijöistä, mutta ainoastaan Asta Nielsenin ja Valdemar Psilanderin nimet näkyivät toistuvasti lehtien sivuilla – Nielsenin kumpanakin vuonna ja Psilanderin etenkin jälkimmäisenä. Nielsenistä oli huomattavasti enemmän juttuja, ja ne keskittyivät kertomaan näyttelijättären elokuvaan liittyvistä kokemuksista tai mielipiteistä,⁹⁴ mutta Psilanderiin liittyvät kirjoitukset kuvasivat yleisön suhtautumista suosikkiinsa. Tässä mielessä Asta Nielsen oli enemmän elokuvatahti, sillä hänen yksityiselämänsä ja ennen kaikkea mielipiteensä välitettiin lehtien lukijoille. Nielsen ja Psilander olivat yhdessä näkyvillä ylitse kaikkien muiden näyttelijöiden. Gyurka kirjoitti Psilanderista: ”Parhaiten tämän

⁹³ Maximin elokuvamainos. HS 2.12.1917.

⁹⁴ Katso esimerkiksi: Asta Nielsenin juttelu filmistä ja vaatteista. *Biograaflehti* 8/1915, 10. Kun Asta Nielsen kerran nukahti. *Bio* 1/1916, 10; Erotkaamme. *Bio* 2/1916, 9; Asta Nielsen’in lausuntoja filmitaiteesta. *Bio* 9/1916, 1, 3–4; Asta Nielsen. *Bio* 15/ 1916, 4, 9.

todistaa hänen rajaton populaarisyytensä ja ellei hänen nimensä kuuluisi Valdemar Psilander, niin tahtoisipa hän silloin ennemmin olla Asta Nielsen.⁹⁵ Asta Nielsenä ja Psilanderia vertailtaessa on otettava huomioon, että ensimmäisen maailmansodan vuosina Nielsen filmasi Saksassa, josta elokuvien maahantuonti oli kiellettyä. Vaikka teatterit saattoivat näyttää vain vanhoja Nielsenin elokuvia, hän esiintyi usein *Biossa* ja *Biograafilehdessä*. Lehdet eivät sanallakaan vihjanneet maahantuontikieltoon, vaan korostivat Nielsenin pitävän lomaa filmauksesta.⁹⁶ Maailmansota asettui Psilanderin puolelle ainakin suomalaisesta näkökulmasta katsoen, sillä hänen elokuviaan tuotiin maahan ilman suurempia katkoksia.

Maininnat vanhasta mamsellista ja suosionosoituksiin puhkeavista naisista heijastavat yleisön reaktioita Psilanderin ilmestymiseen valkokankaalle. Suoraa yhtäläisyysmerkkiä ei kuvausten ja todellisuuden välille voida vetää, mutta tuntuisi oudolta pitää elokuvalehtien ja -mainosten lausumia täysin irrallisina helsinkiläisyleisön tuntemuksista. Teksteillä haluttiin korostaa valkokangaspersoonien palvonnan merkitystä osana filmikulttuuria ja tällä tavoin opettaa yleisöä katsomaan elokuvia halutulla tavalla, mutta samalla tekstit kommentoivat olemassa olevaa tilannetta. Jos naiset eivät olisi Psilanderista pitäneet, ei näyttelijää olisi valittu esimerkiksi valkokankaan suosikista. On myös otettava huomioon, etteivät suomalaisnaiset seuranneet lehtien esimerkkejä orjallisesti, vaan he osasivat ilman opetustakin hakeutua elokuvasalin hämärään ja tuntea sydämensä pamppailevan Psilanderin tulkittessa traagisia sieluntuskia valkealla liinalla. Näin kävi esimerkiksi Psilanderin läpimurtoelokuvan *Suuren kaupungin yöelämän seuraukset* kohdalla: elokuvateatteri ei laittanut esityksestä mainosta lehteen, mutta siitä huolimatta suosio oli niin suuri, että näytöksiä jatkettiin toisella viikolla.

Vähäisiltä kuulostavat lähteet, muutamat artikkelit ja muutamat kymmenet elokuvamainokset, piirtävät värikkään kuvan autonomisen Suomen elokuvakulttuurista. Valdemar Psilanderin 1910-luvun puoliväliin sijoittunut suosio paljastaa helsinkiläisyleisön suhtautuneen elokuvaan suurilla tunteilla – niin rakkaudella kuin jopa vihallakin. Lähteet

⁹⁵ Gyurka: Psilander...! *Bio* 13/1916, 13–15.

⁹⁶ Ks. esim: Asta Nielsen. *Bio* 15/ 1916, 4, 9.

eivät päästä katsojia kertomaan itse tunteistaan tanskalaista Apolloa kohtaan, mutta esitysten suuret määrät todistavat, että hän oli todella suosittu. Suosio jäi hetkelliseksi, muutaman vuoden villitykseksi, jonka jälkeen toiset sankarit valloittivat katsojien sydämet. Valdemar Psilander itse poistui elokuvakameroiden edestä yllättäen, mutta julkaisua odottaneet elokuvat toivat hänen valkokangaspersonansa suomalais-ten ulottuville vielä vuosien ajan.

Todennäköisesti Psilanderin ihailijat saivat tietoja suosikistaan myös muista lähteistä kuin tässä artikkelissa läpikäydyistä, joten ihailu on ollut monisyysempää. Selvää kuitenkin on, että Psilanderissa kiinnostivat ennen kaikkea hänen valkokangassuorituksensa. 1910-luvun suomalaisessa elokuvakulttuurissa keskityttiin olennaiseen – elokuvaan itseensä, ei näyttelijöiden yksityiselämään. Valkealle liinalle heijastettu Psilander oli niin neitojen kuin vanhojenpiikojenkin ystävä, jumalainen ilmestys, jonka tulkinta syvistä sielullisista tuskista sai naiset puhkeamaan suosionosoituksiin kesken elokuvan ja joka sai miehissä aikaan mustasukkaisia vihan tunteita.

Usein mainitaan vuonna 1921 perustetun *Filmiaitta*-lehden olleen ensimmäinen elokuvakulttuurin ääni Suomessa. Lausumaa pitäisikin tarkentaa: *Filmiaitta* oli ensimmäinen hollywoodilaisen elokuvakulttuurin markkinoija Suomessa. Jo autonomian ajan puolella Suomessa oli elokuvakulttuuria, näyttelijöitä ihailtiin ja ”kuvissa” käytiin usein. Katsojien suosikit olivat eurooppalaisia, heistä merkittävimpiä oli tanskalainen Valdemar Psilander. Psilanderin suosiota tutkimalla korostuu, ettei Yhdysvallat ollut missään nimessä ainoa näyttelijöiden ihailun kehto, vaan vastaavaa kehitystä käytiin läpi jopa pikkukaupunki Helsingissä.

Lähteet

Tietokannat

Danmarks nationalfilmografi. www.dfi.dk/databaser/databaseroglinks.htm
(haettu 23.6.2008)

Kirjallisuus

- Addison, Heather: *Hollywood and the rise of physical culture*. Routledge, New York 2003.
- DeCordova, Richard: *Picture Personalities: The Emergence of the Star System in America*. University of Illinois Press, Urbana 1990.
- Hirn, Sven: *Kuvat kulkevat: Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Suomen elokuvasäätiö, Helsinki 1981.
- Hirn, Sven: *Kuvat elävät: Elokuvaloimintaa Suomessa 1908–1918*. Vapokustannus ja Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1991.
- Hupaniittu, Outi: Suomalaisen valkokankaan sielukkaimmat kasvot: Helena Karan julkisuuskuvat elokuvalehdissä vuosina 1937–1952. Teoksessa *Valkoiset ruusut: Hannu Lemisen ja Helena Karan elämä ja elokuvat*. Toim. Kimmo Laine ja Juha Seitajärvi. Suomalaisen kirjallisuuden seura ja Kansallinen audiovisuaalinen arkisto, Helsinki 2008.
- Laakso, Hanna Maria: Asta Nielsen – Teatterimaailman marginaalista eurooppalaisen elokuvan ensimmäiseksi tähdeksi. *Lähikuva* 4/2005, 5–21.
- Mottram, Ron: *Danish Cinema Before Dyer*. Scarecrow Press, London 1988.
- Nenonen, Markku: *Elokuvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Bibliotheca Historica 46. Suomen Historiallinen Seura, Helsinki 1999.
- Nieminen, Outi: Kuuluisuuksien sisärolennot: Filmiaitan vuoden 1924 Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret ja suomalainen elokuvanäyttelijyys. *Lähikuva* 1/2006, 6–22.
- Larsen, Lisbeth Richter 2004: Valdemar Psilander – A World Star in Danish Film. <http://www.df.dk/bibliotekogarkiver/Filmarkivet/filmarchive/dvd/valdemarpsilander/psilanderarticle/psilanderarticle.htm> (haettu 23.6.2008)
- Larsen, Lisbeth Richter & Nissen, Dan: 100 Years of Nordisk Film. *100 Years of Nordisk Film*. Edited by Lisbeth Richter Larsen & Dan Nissen. Danish Film Institute, Copenhagen 2006.
- Thorsen Isak: The Rise and Fall of the Polar Bear. *100 Years of Nordisk Film*. Edited by Lisbeth Richter Larsen & Dan Nissen. Danish Film Institute, Copenhagen 2006.

Viidentoista minuutin blues
ST. LOUIS BLUES (1929) - TÄHTIVÄLINE VAI ÄÄNITESTI?

Petri Öhman

St. Louis Blues on kaksiosainen elokuva, joka tehtiin sekä ”rotuteatteri”-levitystä varten että RKO:n teatteriketjuihin varhaisena kokeiluna äänittää lyhyitä musiikkiesityksiä. Elokuva sisältää ainoan filmitalioinnin Bessie Smithistä, ”Bluesin kuningattaresta”.¹

Yhdysvaltain Kongressin kirjaston *National Film Registry* -kokoelmaan oli vuoden 2009 alussa taltioitu 500 hyvin erityyppistä ja laajasti yhdysvaltalaisen elokuvan perinnettä edustavaa elokuvaa Hollywood-klassikoista John Kennedyn murhan tallentaneeseen Zapruder-nauhaan ja Hindenburgin tuhon uutisfilmiin.² Dudley Murphyn ohjaama *St. Louis Blues* (1929), jonka pääosassa esiintyy blueslaulaja Bessie Smith, on virallisesti tärkeä elokuva, sillä vuonna 2006 se valittiin tähän ”kulttuurisesti, historiallisesti tai esteettisesti merkittävien” elokuvien joukkoon säilytettäväksi Kongressin kirjastossa

¹ Librarian of Congress Adds Home Movie, Silent Films and Hollywood Classics to Film Preservation List. Kongressin kirjaston lehdistötiedote, 27.12.2006. <http://www.loc.gov/today/pr/2006/06-234.html>. Haettu 21.1.2009.

² Films Selected to the National Film Registry, Library of Congress 1989–2007. <http://www.loc.gov/film/titles.html>. Haettu 21.1.2009.

jälkipolville. Kirjavaan joukkoon *St. Louis Blues* hyvin sopiikin, sillä tämä pinnalta katsoen varsin huomiota herättämätön, kestoltaan vain viisitoistaminuuttinen elokuva syntyi moninaisten vaikutteiden ja ainesten summana amerikkalaisen yhteiskunnan ja elokuvahistorian murroskohdassa. Tämä tekee siitä paljon ensivaikutelmaa kiinnostavamman tarkastelun kohteen. Kun sen taustajoukoista vielä löytyy ”Bluesin isänä” markkinoitu W. C. Handy ja hänen standardiksi nousut nimikappaleensa, voisi olettaa, että myös valinnassa kansalliseen elokuvakokoelmaan painoivat enemmän kulttuuriset ja historialliset kuin esteettiset perusteet.

Kuitenkin Kongressin kirjaston edellä lainattu lyhyt lehdistötiedote nostaa *St. Louis Blues* osalta esiin vain Bessie Smithin ainoan esiintymisen filmillä sekä häntä tukevat muut esiintyjät. Elokuvan ”valkoinen ohjaaja” jää nimettömäksi ja lopputuloksen kannalta ylilyönteineen haitalliseksi tekijäksi. Tiedotteen sisältämä sitaatti elokuvahistorioitsija Donald Boglelta on pelkkää ylistyksen vyöryä pääosanesittäjälle.³

Ottaen huomioon, että elokuvan ohjanneen Dudley Murphyn maine perustui ennen kaikkea visuaalisiin kokeiluihin ja estetiikkaan, on lopputulos kieltämättä yllättävä, eikä liialti ohjaajaa mairitteleva. *St. Louis Blues* nimittäin lähinnä kuvittaa laulun tekstiä, ja ohjaajalle tuttu visuaalinen ilottelu ja kokeilevuus loistavat poissaolollaan. Tästä huolimatta elokuva tarjoaa aineksia paljon muuhunkin kuin henkilöpalvontaan, joka ei liene riittävä arvon mitta muille kuin kyseiseen kulttiin vihkiytyneille.

Viime vuosisata on populaarissa historiapuheessa totuttu jakamaan vuosikymmeniin, joilla on oma perusluonteensa, etenkin siitä lähtien, kun ensimmäinen maailmansota oli näyttävästi saattanut päätökseen ns. pitkän 1800-luvun. Seurannut 1920-luku on Atlantin molemmin puolin maineeltaan hullutteleva, iloinen ja vähän pikkutuhmakin. Se oli sodasta toipumista ja nousukautta, Yhdysvalloissa myös kieltolain ja sen siivittämien salakapakoiden ja paheellisen elämän kukoistusta. Mykät elokuvat olivat löytäneet paikkansa paitsi kansan viihdykkeenä

³ Librarian of Congress Adds Home Movie, Silent Films and Hollywood Classics to Film Preservation List. <http://www.loc.gov/today/pr/2006/06-234.html>. Haettu 3.2.2009.

myös taiteen muotona. Myös musiikki voi hyvin. Äänitteitä myytiin huikeita määriä, samalle tasolle päästiin uudestaan vasta vuosikymmeniä myöhemmin. Uusi mustan väestönosan perinteestä ammentava muotomusiikki, jazz, kuului kaikkialla, mutta sen ”maalaisserkku” blues synnytti myös omat tähtensä.

St. Louis Blues on voimakkaasti hetkensä tuote ja tuo hetki oli yhden aikakauden päätös. Elokuvateollisuus oli ääniteknologioiden murroksessa ja maailmantalouden romahdus mullisti myös musiikkiteollisuuden. Musiikin historian näkökulmasta *St. Louis Blues* näyttäytyy Bessie Smithin uran ja naisvokalistien läpi 1920-luvun hallitseman bluesmusiikin murtumakohtana. Toisaalta se on myös osoitus tilanteesta, jossa äänite- ja konserttimarkkinoiden romahdettua tunnetutkin esiintyjät yrittivät löytää uusia työmahdollisuuksia ja ilmaisumuotoja. Elokuvan ohjaajan Dudley Murphyn kohtalon kautta *St. Louis Blues* heijastaa myös elokuvanteon kypsymistä aidoksi Hollywood-teollisuudeksi, jossa vakiintuvat toimintatavat, tuotantoarvot ja genreajattelu osoittivat elokuvan nuoruusaikojen villin yritteliäisyyden ja kokeilun tulleen tiensä päähän. Tämä artikkeli tarkastelee tätä aikakauden murrosta tämän, ehkä taiteellisesti vähäpätöiseksi luettavan, lyhytelokuvan valmistumisen kautta. Elokuvahistoriassa *St. Louis Blues* on eräänlainen esimerkki ääniteknologiaan siirtymisen sivuvaikutuksista. Toisaalta se tarjoaa väläyksen myös niistä lopulta käyttämättä jääneistä mahdollisuuksista, joita äänielokuvan joissakin piireissä uskottiin tarjoavan vähemmistöille, etenkin Yhdysvaltain mustille. Samalla sen syntyprosessia, sikäli kun se tunnetaan, voi lukea esimerkkinä siitä, miten tuotannollis-tekniisten reunaehtojen täyttämisen voi joskus olla elokuvaohjaajan päätehtävä.

Bluesin mustat naisäänit elokuvan mykällä kaudella

Blues on ns. suuren yleisön silmissä leimautunut tappiomielialaa lietsovaksi ja masentavaksi musiikiksi, jonka eheyttäviä ja voimaannuttavia mahdollisuuksia ei ole välttämättä ymmärretty. Kansalaisoikeusliikkeen jälkeiset mustat sukupolvet ovat pitkään vierastaneet bluesia ja sen pinnalta katsoen vaikeuksiin alistuvaa maailmankuvaa. Sen sijaan suo-

siossa ovat olleet soulin ja funkin ”black is beautiful” -julistus ja myöhempi rap-musiikin suorasukainen ja jopa väkivaltainen uho. Jo Bessie Smithin aikana urbaani musta väestö ja etenkin sen älymystö suhtautui usein bluesiin jonkinlaisella myötähäpeällä, mikä ei estänyt lukuisten naisten nousemista kuuluisuuteen sen kautta. Kuva Bessie Smithistä on osa, jopa varsin merkittävä osa, tätä bluesin laajempaa imagoa.

Musiikki ei 1920-luvulla ollut pelkkää jazzia, jota jo tuolloin kuuntelivat ja esittivät mustien ohella myös valkoiset. Eurooppalaisen tradition mukainen klassinen musiikki oli valkoisten aluetta, ja mustien tie sillä saralla oli kivikkoinen.⁴ Sen sijaan blues oli vielä musiikillisesti mustien käsissä, ja etenkin kaupallisesta näkökulmasta sitä hallitsivat naiset. Näistä moni oli sukunimeltään Smith, muttei sukua Bessielle, jota jo aikanaan markkinoitiin tittelillä *empress of the blues*⁵, Bluesin keisarinna. Vastaavia arvonimiä soviteltiin muillekin – Gertrude ”Ma” Rainey oli ”Bluesin äiti”, Ida Cox taas ”Kruunaamaton kuningatar”, Clara Smith ”Valituksen maailmanmestari” ja Martha Copeland ”Kai-kenkansan mammy” – mutta oikeastaan vain keisarinnan maine ja kunnia on kestänyt jälkipolvelta toiselle.⁶

Bessie Smith (1894–37) on säilyttänyt arvostuksensa vielä yli 70 vuotta tapaturmaisen kuolemansa jälkeen. Siinä mielessä ei hänen kohdallaan tarvitse puhua 15 minuutin julkisuudesta, Andy Warholin tunnetun lausahduksen mukaisesti. Smithin elokuvajulkisuuteen tuo määritelmä sen sijaan sopii. Smithin syntymävuodesta on tiettyä epävarmuutta, mutta yleisimmin se sijoitetaan vuoteen 1894, mikä tekee hänestä ohjaaja Dudley Murphyä (1897–1968) kolme vuotta vanhemman. Smithin kuolema ja hautajaiset vuonna 1937 olivat huomattava ja laajasti uutisoitu tapaus. Sittemmin erityisesti 1960-luvulla kuolema politisoitiin Yhdysvaltain mustien kansalaisoikeusliikkeen, feminismiin

⁴ Tunnetuin esimerkki on afrikkalais-amerikkalaisia koskevia stereotyyppioita monipuolisella julkaisutoiminnallaan purkamaan pyrkinyt Black Swan -levy-yhtiö, jonka historia 1920-luvun alussa kesti vain muutaman vuoden. Black Swanin vaiheista ks. Suisman 2004.

⁵ Ei siis ”Queen of the Blues”, kuten Kongressin kirjasto omassa tiedotteessaan häntä tituleeraa.

⁶ Ks. esim. Oliver 1978, 61–64. Myös elokuvan saralla ensimmäiset markkinoidut tähdet, tai ”elokuvapersoonallisuudet”, olivat naisia, ja vasta vuoden 1910 lopulla miehet alkoivat Richard deCordovan mukaan päästä tasa-arvoiseen asemaan. DeCordova 1990, 72.

ja kaikenlaisten yhteiskunnallista oikeudenmukaisuutta ajavien piirien toimesta osoitukseksi Etelävaltojen harjoittamasta syrjinnästä.

Suurelta osin Bessie Smithin myytti, jossain määrin jopa hänen historiallinen merkityksensä, perustuu tällaista uhrinäkökulmaa korostavaan tarinaan hänen kuolemastaan. Sen aktiivisin alkuaikojen levittäjä lienee ollut puhtaasti kaupallisista syistä Smithin viimeiseksi jääneen levytyssession oikeudet omistanut tuottaja John Hammond, joka väitti Smithin kuolleen auto-onnettomuudessa Clarksdalessa, Mississippissä, siitä syystä, ettei häntä ihonvärinsä takia otettu vastaan lähimpään sairaalaan. Tarina on hyvä ja voisi varmasti olla totakin, mutta Clarksdalessa mustien ja valkoisten sairaalat olivat alle kilometrin päässä toisistaan, eikä kukaan ambulanssikuljettaja olisi lähtenyt viemään mustaa naista valkoisten sairaalaan. Häntä ei siis käännytetty pois, vaan vammat olivat yksinkertaisesti niin vakavia, että mitään ei ollut tehtävissä. Rasismin leimaama versio sai kuitenkin laajan levikin, kun Hammond kirjoitti sen *Down Beat* -lehden kolumniinsa joitakin viikkoja tapahtuman jälkeen vuonna 1937. Varsinaisen myytin mittasuhteet tarina sai sen jälkeen, kun Edward Albee oli 1960-luvun taitteessa toistanut sen näytelmässään *The Death of Bessie Smith*.⁷

Jazzin vuosikymmen ja blueslaulajattarien valtakausi 1920-luvulla olivat myös New Yorkin mustan väestönsosan kulttuurisen kukoistuksen aikaa. ”Harlemin renessanssilla” ja bluesin suosiolla oli kuitenkin kovin vähän tekemistä keskenään. Bluesia pidettiin Harlemin älymystön piirissä taantumuksellisena ja liikaa orjuuden historiaan sidoksissa olevana kansankulttuurin muotona, jotta sen menestyksen olisi katsottu voivan edistää mustan väestön asiaa kamppailussa kohti tasa-arvoa ja porvarillista sivistystä. Poikkeuksen tästä muodosti Angela Y. Davisin mukaan runoilija Langston Hughes, joka löysi bluesista jatkuvaa inspiraatiota omalle työlleen ja jonka mielestä suurimmat blueslaulajat olivat Mamie Smith, Clara Smith ja ”uskomaton” Bessie Smith.⁸ Davis rinnastaa

⁷ Tarina kerrataan edelleen kokoelmalevyjen kansiteksteissä, mutta vain sen todenperäisyyden kieltämiseksi. Tarkan selvityksen tapahtumista antaa Albertson 2003, 255–267. Ks myös Chris Albertsonin haastattelu Jerry Jazz Musician -jazz-sivustolle syyskuussa 2003: <http://www.jerryjazzmusician.com/mainHTML.cfm?page=albertson.html>. Haettu 21.1.2009.

⁸ Davis 1999, 144–145, 149–150.

Bessie Smithin epäsuorasti Hughesin läheiseen ystävään, kirjailijaan ja antropologiin Zora Neale Hurstoniin, joka on viime aikoina noussut postuumiin suosioon. Aikanaan Hurston jäi Harlemin renessanssissa sivuosaan Davisin mukaan pitkälti siksi, että oli liian kiinnostunut mm. hoodoo-kulttuurista ja maaseudun kansan arjesta.⁹ Tai Hurstonin omalla kielellä ilmaisten ”Hänen Majesteetistaan, miehestä katuojassa, jumalantekijästä ja kaiken sen luojasta, mikä on kestävä”.¹⁰ Hurstonia yhdisti Smithiin kansanomaisuuden lisäksi myös varsin räväkkä ja ennakoimaton käytös, mikä tosin jälkimmäisellä usein liittyi alkoholin käyttöön.

Hurstonin toinen ystävä, Harlemin renessanssin näkyvin valkoinen sanansaattaja, kirjailija, musiikkikriitikko ja valokuvaaja Carl Van Vechten kuului myös Bessie Smithin ihailijoihin ja popularisoi tämän musiikkia voimakkaasti omien verkostojensa kautta valkoisen yleisön suuntaan. Davis antaa ymmärtää, että osittain Van Vechtenin motiivina oli myös pitää yllä järjestämiensä juhlien huonoa mainetta kutsumalla mukaan myös pahamaineinen Bessie Smith.¹¹ On hyvin mahdollista, että joissakin näistä juhlista vuosikymmenen lopulla myös Dudley Murphy tapasi Smithin, tai ainakin näki tämän esiintyvän.¹²

Bessie Smithin arvo nähtiin monella taholla jo omana aikanaan ja hän sai runsaasti huomiota osakseen, joskin sen luonne epäilemättä vaihteli. Varsinainen tiennäyttjä tai päänavaaja Bessie Smith ei kuitenkaan ollut. Hän äänitti ensilevynsä vuonna 1923, samoin kuin vajaan vuosikymmenen iäkkäämpi Ma Rainey, jonka kanssa Smith nuorena oli työskennellyt samaan aikaan yhdessä tai useammassa etelää kiertäneistä mustien viihdeseurueista. Toisin kuin useimmat aikalaisensa, Ma Rainey ei ole kokonaan painunut unhoon, osittain ehkä myös Bessie Smith -yhteyksiensä ansiosta. On esitetty erilaisia spekulatioita siitä, kuinka paljon vaikutteita Smith omi Raineyltä laulutyylin, esiintymistavan tai varsin avoimesti biseksuaalisen yksityiselämän osalta. Oli todentamattomiin jäävän vaikutussuhteen kanssa niin tai näin, Smithiä

⁹ Davis 1999, 154–155.

¹⁰ Hurston 2003, 19.

¹¹ Davis 1999, 146–147.

¹² Delson 2006, 87.

voi tietyllä tapaa pitää niin ulkoisesti kuin musiikillisesti ronskin Raineyn hieman helpommin markkinoitavana versiona.¹³

Ensimmäinen mustaihoinen bluesia levyttänyt artisti Amerikassa oli kuitenkin Mamie Smith, jonka kappale *Crazy Blues* myi vuonna 1920 75 000 kappaletta jo ensimmäisen kuukauden aikana. Tämän jälkeen levy-yhtiöt Angela Davisin mukaan vain toteuttivat niille sittemminkin tyypillistä reduktiivista markkinointistrategiaa, eli ymmärsivät vain naisten voivan olla kaupallisesti menestyviä blueslaulajia. Kesti puoli vuosikymmentä, ennen kuin country bluesia esittävät miehet alkoivat saada jalansijaa isojen levy-yhtiöiden ”rotulevyjen” joukossa.¹⁴

Monen esiintyjän ura päättyi vuoden 1929 pörssiromahdukseen. Blues oli ollut naisvokalistien hallitsema musiikin laji jo lähes vuosikymmenen ja oli luonnollisen kehityksen myötä muutenkin menossa pois muodista. Alkava lamakausi piti kuitenkin huolen siitä, että massat alkoivat suosia iloisemmin svengaavia säveliä ankean arjen vastapainoksi. Bluesissa valta siirtyi miehille. Smithin, kuten muidenkin 1920-luvun blues-laulajattarien, tähtikuvan (ja elinkeinon) kannalta oli oleellista yrittää laajentaa pelikenttää ja turvata siten oma taloudellinen tulevaisuus.¹⁵

Bessie Smithin motiiveista lähteä mukaan *St. Louis Bluesiin* ei ole varmuutta, mutta hän tuntuu uravalinnassaan olleen monia kollegoi-taan tinkimättömämpi. Hän ei toisaalta luopunut urastaan, muttei ilmeisesti myöskään ollut valmis liikkumaan kovin kauas blues-artistin roolista. Monet muut 1920-luvun blues-naiset katosivat 30-luvun myötä musiikkibisneksen aluskasvillisuuteen, luopuivat urastaan tai kuolivat. Bessie Smith uudisti musiikkiaan maltillisesti ja vaikka levytykset olivat uran loppupuolella harvinaisia, hän jatkoi esiintymistä kuolemaansa saakka.

Niin kauan kuin elokuvat olivat mykkiä, ei blues/jazzlaulajilla luonnollisesti ollut niille juurikaan tarjottavaa. Esiintymispaikat koostuivat sekalaisista idän isompien kaupunkien teattereista, klubeista ja tanssipaikoista. Yleensä etelästä kotoisin olevat laulajat olivat aloittaneet

¹³ Raineyn ja Smithin alkuvuosien suhteesta, josta on olemassa enemmän huhuja kuin dokumentoitua tietoa. Ks. Albertson 2003, 12–15 ja Oliver 1978, 63–64.

¹⁴ Davis 1999, xii–xiii.

¹⁵ Davis 1999, 14.

ammattiuransa liittymällä johonkin etelän osavaltioita kiertäneistä *minstrel-show*-ryhmistä tai suuremmista sirkusseurueista, joissa heidän paikkansa yleensä oli varsinaisen sirkuksen sivustalla toimineessa *side show*'ssa.¹⁶ Nämä toimivat aktiivisesti vielä pitkään 20-luvun jälkeenkin, mutta hetken aikaa äänielokuvan läpimurron jälkeen näytti siltä, että tämä elokuvahistorian suuri askel olisi yhtä suuri myös Yhdysvaltain mustien viihdetaiteilijoiden asemassa.

Äänielokuvan synty toi pari vuotta ennen suurta lamaa mykkäkauden elokuvatähdille uudenlaisen haasteen, josta läheskään kaikki eivät selviytyneet. Monen ura päättyi siihen, ettei puheääni vastannut mielikuvaa, jonka näyttelijä oli mykkänä itsestään luonut. Tilanne oli haaste myös elokuvateollisuudelle ja toi mukanaan normaalia kiertoakin suuremman tarpeen löytää nopeasti uusia tähtiä. Elokuvaohjaajien parissa tunnettiin myös voimakasta huolta elokuvan tulevaisuudesta yleensä äänen keksimisen jälkeen. Elokuvan perusluonteen pelättiin kärsivän, kun ääni teki tarinoiden kertomisesta helppoa ja siirsi sekä elokuvan teon että vastaanoton painopistettä pois visuaalisesta ongelmanratkaisusta ja vaikuttavuudesta.

Jotkut, kuten amerikkalainen humoristi, kolumnisti ja näyttelijä Robert Benchley, näkivät ratkaisun äänielokuvan tuomiin haasteisiin löytyvän musikaalisena pidetystä mustasta väestönosasta, joka tarjoutui sen ”ihanteelliseksi protagonistiksi”.¹⁷ Hollywoodin aikaansaamat tulokset eivät kuitenkaan miellyttäneet kaikkia. Englantilainen elokuvajournalisti ja -historioitsija Peter Noble totesi alun perin vuonna 1937 ilmestyneessä kirjassaan *The Negro in Films*, että mikäli musta väestönosa todella olisi siunattu inhimilliset rajat ylittävillä musiikkillisilla lahjoilla, puhekyvyllä, rytmitajulla ja värikkyydellä, olisi se heidän etunsa meihin ”pelkkiin valkoisiin” nähden. Mutta hänen mielestään myös elokuvien tuottamisprosessi olisi syytä antaa heidän itsensä käsiin.¹⁸ Mustien ”elokuvallisuuteen” uskoi kenties vahvimmin etelävalloista, Teksasin Galvestonista kotoisin ollut King Vidor. Hän alkoi myös heti vuonna 1928 toteuttaa näkemystään tuottamalla ja

¹⁶ Oliver 1978, 58–60.

¹⁷ Benchley 1975, 84–85. Artikkelin on julkaistu alunperin *Opportunity Magazine*ssa vuonna 1929.

¹⁸ Noble, s.a., 50–51.

ohjaamalla ensimmäisenä äänielokuvanaan MGM:lle musikaalin *Hallelujah!* (1929), jossa oli kokonaan musta näyttelijäkaarti. Vidor totesi 1970-luvun alussa mustien, samoin kuin mm. italialaisten ja lasten, omaavan myös kyvyn estottomaan ilmaisuun ja itsensä ”irti päästämiseen” esiintymistilanteessa. Niinpä hänen ohjauksensa perustui pitkälti suuntaviivojen antamiseen, jonka perusteella kohtaukset improvisoitiin.¹⁹

Vuonna 1929 valmistui myös Paul Sloanen ohjaama plantaasielämää varsin stereotyyppisesti kuvaava *Hearts in Dixie*. Kumpikin elokuva sai ilmeisesti alkunsa vilpittömästä tarkoituksesta kuvata elävästi ja positiivisesti mustien elämää, mutta molemmat jäivät aikansa vangeiksi eivätkä edes tuolloin kohdanneet laajaa ymmärtämystä.²⁰ Saman tien tahti kokonaan mustien näyttelijöiden varaan rakentuvissa tuotannoissa jo hiljeni, ja seuraava merkittävä tuotos oli Dudley Murphyn ohjaama, Eugene O’Neillin menestysnäytelmään perustunut *The Emperor Jones* vuodelta 1933.

Jane M. Gaines on huomauttanut, että vuoden 1929 *all black cast* -elokuvien buumi Hollywoodissa oli pikemmin omiaan tuhoamaan jo olemassa olleen mustien oman mykkäfilmin perinteen ja tuotantorakenteet.²¹ Voi myös lisätä, ettei ole moraalisesti kovin ylevää eristää mustia näyttelijöitä pelkästään omiin elokuviinsa, joten siinä mielessä muodin salamannopeaa hiipumista ei voi pitää valitettavana. Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut, että mustat näyttelijät olisivat jatkossakaan saaneet hyviä rooleja samoissa elokuvissa valkoisten näyttelijöiden kanssa. Rooleja kuitenkin oli lisääntyvästi tarjolla 1930-luvun alusta lähtien.²²

¹⁹ Manchel 2007, 324. Ks. myös Vidorin vastaava lausunto *Opportunity Magazine* vuodelta 1929 artikkelissa Covington 1975, 126.

²⁰ Ks. Noble s.a., 50–55.

²¹ Gaines 2001, 1–2.

²² Ks. Peter Noblen listaus: Noble s.a., 257–271.

Dudley Murphy ja äänielokuvan tekninen kilpajuoksu

St. Louis Bluesin ohjaaja Dudley Murphy oli kiehtova ja ristiriitainen hahmo, iloisen ja hullun 20-luvun ruumiillistuma, joka äänielokuvan tulon jälkeen kuvasi afrikkalaisamerikkalaisesta kulttuurista nousevia aiheita monissa töissään. Hän oli epätyypillisyydessäänkin monella tavoin tyypillinen sukupolvensa valkoisen oppineen keskiluokan edustaja. Hän oli Euroopan sodan kokenut huolettoman oloinen kaveri, mutta vailla määränpäättä tai keinoja siihen pääsemiseen. Hän etsi aina jotain uutta New Yorkista, Hollywoodista, Pariisista, Lontoosta. Hän piti naisista ja naiset hänestä, hän suunnitteli suuria ja sotki asiansa aina lopulta. Hän liikkui ”piireissä” tai ainakin ihan liepeillä. Hän sotkeutui skandaaleihin ja kapinoi auktoriteetteja, etenkin muotoutumassa olevaa Hollywoodia vastaan, vaikka himoitsi sen kautta avautuvia mahdollisuuksia.²³

Murphy aloitti ohjaajan uransa vuonna 1920 muutamilla klassisesta musiikista inspiraationsa hakeneilla lyhytelokuvilla, joiden tähtinä olivat Murphyn vähäpukaiset naisystävät. Hänellä oli selkeä päämäärä: itärannikon taiteilijaperheen poika halusi tulla merkittäväksi ja menestyksekkääksi elokuvaohjaajaksi Hollywoodiin. Alku näyttikin lupaavalta, ja hän pääsi vuonna 1923 ohjaamaan ensimmäisen pitkän elokuvansa *High Speed Lee*. Se oli elokuvan tekemisestä innostuneiden Itärannikon rikkaiden rahoittama riippumaton tuotanto, joka sijoittui Itärannikon yläluokkaiseen hevosurheilun maailmaan ja myös kuvattiin Long Islandin huviloiden autenttisissa maisemissa. Elokuva oli aikalaiskritiikin mukaan tyylikästä ja sujuvaa viihdettä ja sinällään sopiva Murphyn osaaamisen esittelyyn Hollywoodin studiopomoille. Kuten aiemmin lyhytelokuviansa kohdalla ja myöhemminkin säännönmukaisesti, Murphyn urakehitys tukahtui elokuvan huonoon levitykseen. Murphy ei milloinkaan oppinut joitakin elokuvamaailman perusprinsippejä. Elokuvan levityksestä huolehtiminen oli asia, johon Murphyllä ei riittänyt kärsivällisyyttä. Koska hän oli *High Speed Leen* tuotannossa ainoa vähänkään ammattilainen, jäi filmi varsin harvojen katsojien tietoisuuteen.²⁴

²³ Tästä 1920-luvun ”nuorta sukupolvea” jo aikanaan leimanneesta todellisuuspohjaisesta tyyppihahmosta ks. esim. Fass 1977, 6–7 ja passim.

²⁴ Delson 2006, 35–37.

High Speed Leen jälkeen Murphy ohjasi jälleen musiikista – tarkemmin kappaleesta *O sole mio* – inspiraationsa hakeneen lyhyen ”visuaalisen sinfonian” *The Syren* (1923), jossa pääosaa esitti hänen tuleva toinen vaimonsa Katharine Hawley. Elokuva kuvattiin Caprilla, jossa pariskunta oli muutoin lähinnä lomatunnelmissa eurooppalaisen ja euro-amerikkalaisen yläluokan vieraana. Murphy ja Hawley jäivät tämän jälkeen Pariisiin.²⁵ Siellä Murphy sekaantui uransa tunnetuimpaan elokuvaan. *Ballet mécanique* (1924) oli pariisilaiseen ajanhenkeen sopiva surrealistinen muutokokeilu, jonka syntyprosessi ja jopa lopputulos ovat yhtä lailla hämäriä kuin ne tavoitteet, joihin filmillä pyrittiin. Murphy oli jälleen projektin ainoa elokuva-ammattilainen ja tiettävästi myös ainoa henkilö, joka oli mukana alusta loppuun saakka. Hän sai elokuvasta oman kopionsa ja lähti takaisin Amerikkaan alkusyksystä 1924. Tämän jälkeen Fernand Léger, joka keveästä nimestään huolimatta oli jo tuossa vaiheessa raskaan sarjan taiteilija ja teoreetikko, kuitenkin jatkoi elokuvan muokkaamista paitsi konkreettisesti leikkaamalla, myös sitä lähes kuolemaansa saakka teoreetisomalla ja selittämällä. Muut ideoita ja rahaa projektiin sen eri vaiheissa laittaneet merkkimiehet olivat valokuvaaja ja taidemaalari Man Ray sekä kirjailija Ezra Pound.²⁶

Ballet mécaniqueen liittyi periaatteessa myös George Antheilin samanniminen sävellys, joka kuitenkin sai ensi-iltansa vasta muutamaa vuotta elokuvan jälkeen mutta ilman itse elokuvaa.²⁷ Myöhemminkin elokuva ja sävellys ovat jatkaneet varsin itsenäistä elämää. Omassa

²⁵ Ibid., 38–40.

²⁶ Ibid., 41–68. *Ballet mécaniqueen* levityshistoria on sekava. Murphyn ainoa kopio, johon *Ballet mécaniqueen* levitysstrategia Amerikassa hänen osaltaan perustui, on tuhoutunut. Légerin versio, jossa Murphya ei mainittu, valtasi myös Amerikan markkinat jo Murphyn filmin olemassaolon aikana, sillä Légerillä oli pelisilmää toimittaa se MoMAN elokuva-arkistoon, josta se levisi mm. elokuvakerhojen käyttöön. Vastaavanlaisia tapauksia, joissa 1920-luvun Pariisissa tehtyjä kokeellisia elokuvia syystä tai toisesta on joko kokonaan kadonnut tai siirtynyt muiden kuin päätekijöidensä nimiin tai ainakin väärän kansallisen alkuperän alle, oli runsaasti muitakin, ks. Moritz 1995, 118–119.

²⁷ Delson 2006, 54–55. Ks. myös Moritz 1995, 126.

Ballet mécaniquen Yhdysvaltain ensi-illassaan Murphy käytti Antheilin sävellyksen puuttuessa mustaa perkussionistia.²⁸

Yhteys musiikkiin oli muutenkin punainen lanka, joka johti Dudley Murphyn tien elokuvantekijänä läpi 1920-luvun varhaisista omakustanteisista, usein jonkin klassisen musiikkikappaleen inspiroimista lyhytelokuvista *Ballet mécaniquen* kautta *St. Louis Bluesiin* ja sen sisarteokseen *Black and Tan*, joka myös valmistui 1929. Susan Delsonin mukaan juuri *Ballet mécaniquen* tekemisen aikaan jazz ja yleensä afrikkalais-amerikkalainen rytmimusiikki, joka oli Pariisissa suurta muotia, teki vaikutuksen Murphyyn. Fernand Légerkin oli suuri jazzin ystävä, tosin hän suhtautui myös siihen melko raskaalla teoreettisuudella.²⁹ William Moritz jopa väittää Man Rayn vetäytyneen koko hankkeesta toisaalta siksi, ettei Légerillä ollut huumorintajua, toisaalta, koska arvasi tämän pyrkivän omimaan koko projektin nimiinsä.³⁰

Palattuaan Euroopasta Yhdysvaltoihin vuoden 1924 lopulla Dudley Murphy vietti seuraavat vuodet jälleen ankarissa pyrkimyksissään kohti vakavasti otettavan Hollywood-ohjaajan asemaa. Murphyn pyristelyjä leimasivat kuitenkin toisaalta hänen hetkellinen ja rajallinen maineensa ammattipiireissä *taidefilmiohjaajana* sekä pysyvä kyvyttömyys nähdä Hollywoodin studiojärjestelmää ja omaa asemansa siinä realistisesti. Niinpä esimerkiksi, kun hän viimein pääsi tapaamaan tuolloin oman riippumattoman yhtiönsä johtajana toiminutta Cecil B. DeMilleä, hän sen sijaan että olisi selittänyt ideansa, ryhtyi järjestelemään uudelleen DeMillen vallan symboleita, karhuntaajaa ja vieraaseen osoittavaa kohdevalaisinta. Murphy heitettiin ulos.³¹ Riippumattomaksi myös heittäytyneen Gloria Swansonin ensimmäisen oman tuotannon *The Love of Sunya* (1927) erikoistehostemieheksi pestattu Murphy oli vähällä saattaa perikatoon. Mutta saatuaan lopulta tekniikkaa ymmärtävän apulaisen, sai hän tehosteideoistaan osakseen jopa ylistävää kritiikkiä.³²

Vuonna 1928 Murphy pääsi ohjaamaan kaksi pitkää mykkäelokuvaa FBO-studiolle. Sen enempää *Alex the Great* kuin *Stocks and Blondeskaan* eivät olleet suuria taiteellisia tai taloudellisia riemuvoittoja. Useampi

²⁸ Moritz 1995, 130.

²⁹ Delson 2006, 45–46.

³⁰ Moritz 1995, 126.

³¹ Delson 2006, 76–77.

³² Swanson 1981, 286–287, 291.

kriitikko vaikuttaa olleen yhtä mieltä Murphyn henkilöohjauksen heikkoudesta.³³ Tämä puute nousee Murphyn uralla esiin toistuvasti. Murphy oli koko 1920-luvun kestäneellä kirjavalla ja johdonmukaisesti menestyksiä karttaneella urallaan toistuvasti osoittanut vahvaa kiinnostusta musiikkiin sekä visuaalista näkemystä. Hänen kaksi FBO:lle ohjaamaansa mykkäelokuvaa olivat saaneet väisun vastaanoton. Warner Brothersin *Jazzlaulaja* (The Jazz Singer, 1927) oli kuitenkin jo edellisenä vuonna aloittanut elokuvateollisuuden voimasuhteiden uusjaon ja vuosi 1929 heitti uudet haasteet myös Dudley Murphyn eteen, sillä äänielokuvan teknologinen kilpajuoksu oli kiihtymässä.

Ensimmäisen merkittävän äänielokuvateknologian Vitaphonen oli kehittänyt yhdessä Warner Brothers -studion kanssa AT&T -yhtiö. Tämä tekniikka perustui filmiprojektorin kanssa yhteen liitettyyn levysoittimeen, joka toisti elokuvan ääniraidan. Myös Fox Filmin pian käyttöönottona Movietone, jossa ääni tallennettiin suoraan filmille, käytti AT&T:n emoyhtiön Western Electricin omistamaa teknologiaa eikä siten muodostanut varsinaista kilpailu-uhkaa. General Electricin tytäryhtiö RCA (Radio Corporation of America) sen sijaan kilpaili suoraan AT&T:n kanssa ääniteknologian herruudesta omalla *sound-on-film*-teknologiallaan Photophonella. RCA pääsi taistelussa niskan päälle 1930-luvun puolivälissä, mutta vielä vuonna 1928 se oli selvästi Foxin ja AT&T:n yhteenliittymän perässä tekniikkansa lanseeraamisessa suurille studioille. Photophonea käyttivät Pathén amerikkalainen tytäryhtiö sekä Dudley Murphyn senhetkinen työnantaja FBO. Niiden omistaja Joseph P. Kennedy möi molemmat RCA:lle vuonna 1928. Kaupassa synnytyelä RCA:n omistamalle RKO Pictures -studioille siirtyivät myös tuhannet Kennedyn omistamat elokuvateatterit ympäri Yhdysvaltoja.³⁴

RCA oli siis valmiina hyökkäykseen Vitaphonea vastaan, mutta se tarvitsi näyttöjä. Photophonen maine oli kilpailijaa huonompi laatu- ja

³³ Delson 2006, 79–80.

³⁴ Ibid., 84–85. Ääniteknologioiden kilpajuoksu oli sangen monimutkainen ja sekä teknisesti että liiketaloudellisesti (yhtiöiden omistussuhteet, patenttien ja tuotemerkkien omistajuuden vaihdokset jne.) hienojakoinen prosessi, jossa kuitenkin päästiin kaikkia osapuolia tyydyttävään tuotanto- ja levitystekniikan standardiin 1930-luvun puoliväliin mennessä. Sen sijaan voittajien ja häviäjien yksiselitteinen nimeäminen on vaikeampaa. Ks. myös Hochheiser 1989, 29–32.

luotettavuusongelmien vuoksi. RKO:n piti siis tuottaa elokuvia, jotka osoittaisivat muille ääniteknologiaa harjoitteleville studioille, että RCA:n ongelmat olivat historiaa ja että Photophone oli astunut kehityksessä Vitaphonen edelle. Yksi ohjaajista jotka tähän työhön valjastettiin, oli FBO-kaupan mukana tullut Dudley Murphy. Hän oli muuttanut takaisin itärannikolle ja koska kuvaaminen oli mahdollista RCA:n New Yorkin studioilla, hänen Photophonen hyväksi työstämänsä ideatkin olivat paikallista alkuperää. Joko jo 1928 tai 1929 Murphy ohjasi kaksi humoristista lyhytelokuvaa, *The Traveller* ja *The Burglar*, jotka perustuivat hänen hotelli Algonquinin legendaarisessa ”pyöreässä pöydässä” New Yorkin johtavilta älypäiltä kuulemiinsa sketseihin. Kummastaakaan elokuvasta ei tietävästi ole säilynyt kopioita.³⁵

St. Louis Bluesin Bessie vs. bluesin keisarinna

Ääniteknologia toi mukanaan paitsi musiikki- myös lyhytelokuvien buumin. Nämä olivat usein taltiointeja erilaisista vaudeville-esiintyjistä, ja niitä alettiin käyttää pitkien elokuvien esitysten edellä elävien laulajien, koomikoiden tai tempuilijoiden sijasta.³⁶ Näistä musiikkivideoiden ja vuosina 1940–46 tuotettujen *soundies*-filmien edeltäjistä löytyi tietysti käyttöä myös mustalle musiikille ja muille esiintyjille, joiden elävät esiintymiset ennen pääelokuvia ne korvasivat. Myös Dudley Murphy ohjasi lukuisia *soundieseja*. Niiden, sekä hänen varhaisten musiikkiteemaisten mykkäelokuviansa valossa myös tämä vuosikymmenen taitteen lyhytfilmien musiikillinen genre tuntuu luontevalta osalta hänen ohjaajauraansa.³⁷

St. Louis Blues oli siis Murphyn kolmas RCA Photophonelle lyhyessä ajassa tekemä lyhytelokuva.³⁸ Elokuva alkaa vuokratalon porraskäytävässä tapahtuvasta noppapelistä, jolta häiritsevä talonmies maksetaan sulkemaan silmänsä. Paikalle saapuu myös sopivasti rahatukko kouras-

³⁵ Delson 2006, 86, vrt. 228. Delson antaa elokuvien valmistumisvuosista vaihtelevaa tietoa.

³⁶ Ibid., 84. Ks. myös esim. Eyma 1997, 217–219.

³⁷ *Soundies*-elokuvia tuotettiin vuosina 1940–46 jukeboksin kaltaisia Panoram-laitteita varten. Ne olivat usein musiikkiesityksiä. Delson 2006, 168–171. *Soundieseista* ks. myös Herzog 2007.

saan muita paremmin pukeutunut lipeväliikkeinen Jimmy (Jimmy Mordecai), jonka kaulaan kapsahtaa ”onnettareksi” toinen nainen (Isabel Washington). Jimmy voittaa pelissä ja pari siirtyy nopeasti huoneeseen, jonka Jimmy sanoo olevan hänen – ”Bessie vain maksaa siitä.” Neljän minuutin kohdalla elokuvassa siirrytään takaisin käytävään, jossa peli on jälleen vienyt rahat yhdeltä miehistä. Bessie tulee paikalle ja saa kuulla, että hänen huoneessaan on meneillään jotain, mitä hänen on syytä käydä katsastamassa omin silmin. Hän marssii huoneeseen vapaa-painijan askelin ja yllättää pariskunnan. Jimmy yrittää ylimielisesti kuitata tilanteen, aivan kuin hänellä ei olisi sen kanssa mitään tekemistä. Nainen esittää yhtä viatonta ja pyrkii livahtamaan paikalta. Bessie pysäyttää hänet ja seuranneen käsikähmän aikana Jimmy alkaa vetää takkia niskaansa. Bessien ote vaaleaihoisesta ja monta painoluokkaa alempiarjalaisesta kilpailijatarestaan kirpoaa kuitenkin ja tämä pääsee ulos ennen Jimmyä. Tiiviissä dramaturgiassa sisään astuu kuitenkin saman tien talonmies, joka metakkaan vedoten ilmoittaa häätävänsä Bessien. Vantteratekoisesta isännöitsijän edusmiehestä ei kuitenkaan ole fyysisesti panemaan vastaan hurjistuneelle naiselle, vaan hän lentää käytävään jalkojen vain satunnaisesti koskiessa lattiaan.

Jäädessään Jimmyn kanssa kaksin Bessie hylkää aggressiivisuuden ja anelee, ettei mies jättäisi häntä. (Ks. kuva 1) Perustelut ovat ennen kaikkea taloudelliset, miehän saa Bessieltä kaiken tarvitsemansa. Jimmy vähättelee tätä kuitenkin ja sanoo saaneensa esimerkiksi vain yhden puvun. Hän tönäisee karhun voimansa tyystin menettäneen Bessien lattialle, jonne tämä jää makaamaan. Tarkistettuaan vielä peilistä ulkoasunsa moitteettomuuden mies ottaa laukkunsa ja astuu Bessien yli ovesta nauraen pilkallisesti tämän aneluille ja tarrautumisyriytyksille. Koko episodiin Bessien ilmestymisestä noppapelin keskelle Jimmyn poistumiseen on kulunut vain kaksi ja puoli minuuttia sangen karkeaa näyttelijäntyötä.

Onkin ilmeistä, että tähänastinen on ollut kaikkien elokuvaan osallistuneiden näkökulmasta pelkkää johdantoa. Bessie löytää nopeasti

³⁸ Elokuva sai heti seurakseen myös ”sisarteoksen” *Black and Tan*, jossa musiikillista pääosaa esitti Duke Ellington. Murphyä ohjaajana tutkittaessa olisi kiinnostavaa vertailla yksityiskohtaisemmin niiden tapaa toteuttaa samaan konseptiin perustuva idea, mutta tässä yhteydessä ei siihen ole mahdollisuutta.



St. Louis Blues (1929). DVD-kaappauksia.

käden ulottuville asetetut viinapullon ja lasin, kaataa jo melkein tyhjästä pullosta itselleen paukun ja alkaa laulaa säestyksetöntä St. Louis Bluesia, ei sen tavanomaisesta aloitussäkeestä ”*I hate to see that evening sun go down*”, vaan sopivammasta loppukiteytyksestä ”*My man, my man, my man’s got a heart like a rock cast in the sea*”. Kohtausta häiritsee hieman, että Smith mulkaisee pari kertaa johonkin, joka ei kuulu elokuvaan, vaan sen kuvaamiseen (Ks. kuva 2). Saman säkeen Smith toistaa useampaan kertaan ja samalla kuva tyylikkäästi häivytetään ääniraidan kuitenkin jatkuessa keskeytyksettä.

Uuden kohtauksen avautuessa Bessie laulaa yksin baaritiskiin nojaten iso tuoppi edessään. Taustalla juomanlaskija luo huolestuneen katseen asiakkaaseensa. Samalla kuva siirtyy muuhun asiakaskuntaan, joka koostuu paljon käytetyistä Hall Johnson Choir’n laulajista, jotka ryhtyvät myötäilemään Bessieä hänen jatkaessaan laulua sen varsinaisesta aloitussäkeestä. Salista löytyy sopivasti myös iso ammattimiehistä koostuva jazzorkesteri, joka säestää laulun yhden kerran läpi. Sitten bändi päästetään irrottelemaan ja edeltävä lähes harras tunnelma muuttuu riehakkaaksi Bessien jäädessä tiskille omiin murheisiinsa uppoutuneena. Orkesterin töötätessä kuin viimeistä päivää ja tarjoilijoiden esitellessä akrobaattinumeroita tarjottimillaan sisään astuu aina iloinen Jimmy, joka saa asiakkailta lähes kuninkaan vastaanoton ja esittää näiden kannustamana näyttävän tanssisoolon. Tanssin loputtua ja musiikin tultua suvantokohtaan hän huomaa yhä omissa maailmoissaan olevan Bessien, jonka kasvat kirkastuvat. Musiikki jatkuu rauhallisena ja Bessie ja Jimmy liittyvät muiden parien kanssa tanssiin.

Jimmy kuitenkin käyttää lähikontaktia vain ujuttaakseen kätensä Bessien hameen alle, josta hän onnistuu varastamaan uuden rahatukon. Sen saatuaan hän paikkaa Bessien takaisin tiskiä vasten ja poistuu naureskellen paikalta. Kuoro ja orkesteri yhtyvät päivittelemään Bessien kohtaloa, jälkimmäinen heittämällä pisteeksi i:n päälle George Gershwinin *Rhapsody in Blue*n alkutahdit. Bessie jää tiskille kiemurtelemaan, eikä oikein näytä tietävän, miten tilanne tulisi näytellä. Baarimikko hänen taustallaan on ainoa, joka näyttää tuntevan sympatiaa Bessiea kohtaan, mutta hänenkin kasvoistaan kuvastuu samalla hämmennys kohtauksen syvimmästä olemuksesta hänen katsoessaan suoraan kameraan. Lopuksi Smith puhkeaa laulamaan hittilevytyksestään suuresti poikkeavan yli kahdeksanminuuttisen St. Louis Bluesin loppuun "...my man's got a heart like a rock cast in the sea / or else he would not go so far from me".

Teknisenä suorituksena *St. Louis Blues* ansaitsee aikanaan saamansa kehut. Julkaisemattomissa muistelmissaan Murphy myöntää musiikkiesityksen olleen elokuvan ydinasia. Se kuvattiin yhdellä kertaa käyttäen neljää kameraa, jotka kaikki oli synkronoitu ääniraidan kanssa. Tämä menetelmä oli yleinen äänielokuvan varhaisina vuosina³⁹, ja se oli erityisen tarpeellinen Smithin kaltaisten tottumattomien näyttelijöiden kohdalla. Murphy pelkäsi, ettei Smith kykenisi näyttelemään erillisissä lähikuvissa, jotka nyt voitiin ottaa samalla kertaa kokonaisen esityksen kanssa käyttämällä objektiivia, jolla pääsi lähikuvaan vielä seitsemän metrin päästä.⁴⁰ Murphyn huoli oli aiheellinen, sillä vaikka Jimmy Mordecai esittää vastenmielistä hahmoaan räikeän liioitellen, on Smithin näytteleminen, tai juuri sen puute, sekä tästä syntyvä kontrasti vastaanäyttelijään elokuvan suurin ongelma. Hänen esiintymisestään näkyy juuri se "heitäytymisen" puuttuminen, jota King Vidor mustissa esiintyjissä arvosti ja jota meidän täytyy uskoa Smithin "normaalioloissa" levytystensä ja maineensa perusteella yltäkylläisesti tarjonneen.

Smith ei toki ollut ainoa noihin aikoihin kameran eteen työnnetty artisti tai puhuja, jolla oli vaikeuksia löytää oikea lähestymistapa itselleen vieraaseen esiintymistilanteeseen. Jopa laulun esittäminen, jonka olisi pitänyt olla Smithin ominta alaa, erosi radikaalisti esiintymisestä

³⁹ Ks. esim. Wolfe 1989, 38.

⁴⁰ Delson 2006, 89.

elävälle yleisölle. Hän ei varsinaisesti voinut edes kuvitella kameroita tai ravintolasalissa istuvia kuorolaisia yleisöksi, sillä lähes koko pitkän kohtauksen ajan hän on niihin nähden sivuttain tai selin, edessään vain olutlasinsa.

Bessie Smithin heinäkuussa 1923 solmittu avioliitto Jack Geen kanssa muistutti erehdyttävästi elokuvan Bessien suhdetta rakastajaansa. Elämäkerturi Chris Albertson toteaa, että Gee oli läsnä vain satunnaisesti, ja että hänen poissaoloaan Smithillä oli tapana lääkitä runsaalla alkoholilla. Gee ei myöskään osallistunut liittoon millään taloudellisella panoksella, vaan Smith käytännössä osti mieheltä rakkautta. Loppujen lopuksi suhde päättyi vuonna 1929, kun Gee lähti toisen laulajattaren matkaan.⁴¹ Kyseinen laulajatar, Gertrude Saunders, oli paljon Bessie Smithiä hoikempuna ja vaaleaihoisempuna sattumalta hyvin lähellä *St. Louis Bluesin* Isabel Washingtonin naistyyppiä. Geen ja Smithin eron yksityiskohdista ei ole käytettävissä tarkkaa tietoa, sillä virallisesti liittoa ei koskaan purettu, joten varmasti ei voida sanoa, missä vaiheessa tämä prosessi oli elokuvan kuvaamisen aikaan. Liiton perusasetelma, eli Geen uskottomuus ja kiinnostus Smithin rahoihin, olivat kuitenkin tämän tiedossa koko ajan. En sulkisi pois sitä mahdollisuutta, että näin voimakkaalla toden ja fiktion sekoittumisella varsin epämiellyttävissä merkeissä oli jotain tekemistä myös Smithin näyttelijäsuorituksen vaiisuuden kanssa.

Bluesin syvin olemus?

Angela Davisin mukaan *St. Louis Bluesista* puuttuu bluesille ominainen monimerkityksisyys. Sen lisäksi, että elokuva viljelee rasistisia stereotyyppejä, se täten loukkaa ”bluesin henkeä”. Vaikka elokuva on omalla tavallaan tarkka blueskuvaston elokuvallinen ”käännös”, sen suoraviivainen narratiivi loukkaa bluesin diskurssia, joka on monimutkainen ja riippuvainen kontekstistaan sekä suhteessa myös siihen, mitä jätetään sanomatta. Elokuva antaa kyseenalaisen kuvan (nais)bluesista etenkin

⁴¹ Albertson 2003, passim. Ks. myös Chris Albertsonin haastattelu *Jerry Jazz Musician* -jazz-sivustolla.

siinä, että se jättää uhrin asemaan joutuneen naisen ilman mitään selviytymiskeinoja.⁴²

Davisin kritiikki on perusteltua. On vaikea ymmärtää, miten 1920-luvun blueslevyt, joiden esittäjät olivat yleensä naisia, olisivat myyneet miljoonia kappaleita, jos Murphyn elokuva edustaisi musiikinlajin koko kuvaa. Davis on tutkinut tarkoin Ma Raineyn ja Bessie Smithin satoja levytyksiä, etenkin niiden tekstejä sekä laulujen esittämistilannetta yleisön kanssa. Hän tuo esille erityyppisiä bluestekstejä ja niiden funktioita (ja on kirjaansa myös litteroinut Raineyn ja Smithin levyttämät kappaleet), joita kuitenkin yhdistää se, että niiden avulla voitiin välittää yhteisöllistä tukea ja jakaa kokemuksia. Tästä näkökulmasta raskauttavinta *St. Louis Bluesissa* onkin se, miten yksin Bessie lopussa on. Hall Johnson Choir voisi tarjota musiikillisen *call-and-response*-tukensa lisäksi myös yhteisöllisen tuen tarinan tasolla, mutta tätä mahdollisuutta ei käytetä. Kapakkayleisö jää elokuvassa hyvin ulkopuoliseksi ja on pikemmin tulkittava Jimmin liittolaisiksi.

Ei voida yksinkertaisesti väittää, ettei elokuvan tekijätiimi olisi ymmärtänyt bluesia, sillä Bessie Smithin lisäksi laulun säveltäjä W. C. Handy vastasi myös musiikin sovituksesta. Handynhän väitettiin aikanaan jopa keksineen bluesin, ja niiltä ajoilta elää edelleen epiteetti ”Bluesin isä”. Handy oli kuitenkin tuolloin jo 56-vuotias liikemies eikä taiteilija, joten hän epäilemättä pysytteli mielellään erossa asioista, jotka eivät hänelle kuuluneet. Dudley Murphy, joka ohjauksen lisäksi vastasi käsikirjoituksesta, oli sen sijaan varsin tuore tulokas bluesin maaperällä, eikä luultavasti ymmärtänyt sen yhteisöllistä dynamiikkaa.

Murphy ohjasi vielä samana vuonna 1929 toisen lyhyen musiikkielokuvan RCA Photophonelle ja siirtyi siinä kenties sosio-psykologisesti hieman vähemmän haastavan jazzin pariin. Elokuvan nimi *Black and Tan* oli peräisin miespääosassa olleen Duke Ellingtonin sävellyksestä *Black and Tan Symphony*. Ellington esittää laulun elokuvassa kuolinvuoteella makaavalle tyttöystävälleen, jota esitti *St. Louis Bluesin* ”toisen naisen” Isabel Washingtonin sisko Fredi Washington. *Black and Tan* on ohjauksen, käsikirjoituksen, musiikin ja näyttelijäntöyden puolesta *St. Louis Bluesia* kaikin puolin kypsempi ja rikkaampi elokuva. Se ei kuitenkaan ole saanut samaa huomiota kuin *St. Louis Blues*, jonka arvoa

⁴² Davis 1999, 61.

jälkipolvien silmissä on kasvattanut se, että se on ainoa olemassa oleva filmitaltiointi Bessie Smithistä.

Miksi siis kaikista mahdollisuuksistaan ja jälkipolvilta saamastaan huomiosta riippumatta *St. Louis Blues* jättää katsojalle kiusallisen tunteen siitä, etteivät asiat oikein ole tolallaan? Miksi kansalaisoikeusliikkeen militantilla laidalla asenteensa ja maineensa hankkineen Angela Davisin kritiikki on oikeutettua? Jos Bessie Smith olisi ottanut elokuvan teossa aktiivisen roolin, ”heittäytynyt” siihen, kuten luultavasti odotettiin, hän varmasti olisi pystynyt parantamaan lopputulosta suu-
restikin. Ainakaan rooli ei sinällään ollut vieras ja hänellä oli myös jo tuhansien esiintymisten kokemus siitä, miten yleisösuhte bluesmusiikissa rakentuu.

On mahdotonta sanoa, onko Dudley Murphyn käsikirjoitus saanut vaikutteita Bessie Smithin todellisesta elämästä, eli avioliitosta Jack Geen kanssa. Bessie Smithin elämän juorat ja tosiasiat luultavasti olivat Murphyn tiedettävissä ilman, että Smithiä itseään edes tarvitsi asiasta konsultoida. Chris Albertsonin mukaan harvalukuisten ja ilmiöinä tuoreiden mustien tähtiartistien yksityisyyden suoja oli varsin heikko ja julkisuus laadultaan hyvin erilaista valkoiisiin tähtiin verrattuna. Albertsonin mukaan mustilta tähdiltä puuttui itsensä ja yleisönsä välistä (siis ainakin suhteessa mustaan yleisöön) se etäännyttävä koneisto, joka valikoi, muokkasi tai jopa innovoi valkoisten tähtien osaksi tullutta julkisuutta. Vaikka Ethel Waters, Alberta Hunter tai Josephine Baker saattoivat Euroopassa esiintyessään nostella maljoja yläluokan kanssa, Amerikassa mikään määrä menestystä ei muuttanut sitä, että tietyt ovet, ympäristöt ja sosiaaliset tilanteet pysyivät afrikkalaistaustaiselta amerikkalaiselta suljettuina. Näin ollen mustat artistit juhlivat samoissa paikoissa kuin muutkin mustat ja olivat esitysten ulkopuolella yhteisössään helposti lähestyttäviä. Tiedotusvälineiden vähäisyyden vuoksi ensikäden kontaktissa saatu tieto kulki epävirallisia teitä tehokkaasti ja oli yleensä painettua sanaa luotetumpaa.⁴³ Vaikka roturaja periaatteessa erotti Murphyn näistä tarinoista, hänenlaisensa seuraa kaihtamaton nuorimies olisi jollakin klubilla tai hyvillä kutsuilla varmaankin saattanut päästä perille Bessie Smithin avioliiton kiemuroista. Taitava ohjaaja olisi kenties osannut tätä taustaa myös hyödyntää, niin häikäi-

⁴³ Albertson 2003, 53–55.

lemätöntä kuin se ehkä olisi ollutkin. Tässä tapauksessa näyttää pikemmin siltä, että Bessie Smith itse oli kameran edessä piinallisen tietoinen toden ja fiktion samankaltaisuudesta.

Elokuvantekemisen blues

St. Louis Bluesia kritisoitaessa täytyy kuitenkin koko ajan muistaa, että Murphy ei ollut tekemässä suuren budjetin laatudraamaa, vaan lyhyttä musiikkielokuvaa, jossa päätähdenä oli amatööri, ja jonka funktio oli vakuuttaa katsojat elokuvayhtiön omistajan ääniteknologisesta osaamisesta. Elokuvanäyttelemistä koskevien vaatimusten osalta tulee myös ottaa huomioon, että vuosi kaksi jälkeen *Jazzlaulajan* alkoi myös jo olla vedenjakaja siinä, minkä suunnan Hollywood-näyttelemisen äänielokuvan kaudella otti ja miten teollisuus pyrki varmistamaan riittävän ammattimaisen näyttelijäpohjan tuottamisen. Aloittelevan näyttelijän mahdollisuudet kehittyä pelkästään ”työssä oppimalla” – mihin urat elokuvan ensimmäisinä vuosikymmeninä usein perustuivat – alkoivat heiketä. 1920-luvun alkupuolella alan ammattilaiset ja heidän kirjoittamansa näyttelemisen käsikirjat pitivät elokuvissa tapahtuvaa esiintymistä kyllä näyttelemisenä, mutta aivan omana teatterinäyttelemisestä erillisenä taiteenlajinaan. Äänielokuvan synnyn jälkeen eroja ei enää pidetty niin perustavanlaatuisina, että kyseessä olisi ollut kokonaan eri näyttelemisen laji, vaan ero nähtiin lähinnä näyttelemisen ”kvantiteetissa”, ilmaisan ”säännöstelyssä” kutakin ympäristöä varten. Elokuvassa ei lähikuvien ja mikrofonien ansiosta tarvinnut eikä voinut näytellä yhtä isosti kuin teatterissa. Elokuvanäyttelijöiltä alettiin vaatia paitsi teatterikokemusta, myös erityistä koulutusta, jota tarjoamaan syntyivät mm. Gilmor Brownin Pasadena Playhouse Kaliforniassa vuonna 1928 ja Maria Uspenskajan School of Dramatic Art New Yorkissa seuraavana vuonna.⁴⁴

Ajatellen näitä ajassa olleita, selkeytyneitä ja tiukentuneita elokuvanäyttelemiselle asetettuja vaatimuksia ja sitä, ettei Murphyllä ilmeisesti ole ollut varaa (etenkään polttaessaan filmiä samaan aikaan neljässä kamerassa) kuvata elokuvan harvoja kohtauksia uudestaan niin kauan, että ne kestäisivät kriittisen katselun, ei ole yllättävää, ettei *St. Louis*

⁴⁴ Baron 2004, 84–87.

Blues auttanut Smithin tai Murphyn elokuva-auria. Vaikka *St. Louis Bluesin* asetelma ja sen nimikappale olivat Bessie Smithille ehkä liiankin tuttuja, oli elokuva välineenä hänelle uusi ja vieras ympäristö. Kameralle näyttöleminen alkoi olla jo hyväksyty, arvostettu ja vaadittu taito, jota Smithillä ei kuitenkaan ollut, minkä myös ohjaaja tiesi turvautuessaan ravintolakohtauksessa kauko-objektiivin normaalien lähikuvien sijasta. Niinpä sen lisäksi, että hänen henkilöhahmonsa joutuu elokuvan tarinassa toistuvasti nöyryytetyksi, hän jää ravintolakohtauksessa taustalle, paljolti sivuttain, lähes selin kameraan. Elokuvan kiistattomalle tähdelle tämä on varsin erikoinen asema. Oudossa tilanteessa Smith ei varmasti osannut vaatia kunnollista henkilöohjausta ja arvonsa mukaista roolia elokuvassa sillä painokkuudella, jota hän yleensä vastaavissa ammatillisissakin tilanteissa käytti, ja jota kenties parhaiten kuvaa elokuvan talonmiehen saama kohtelu. Jos elokuvanäyttämisen kriteerit olivatkin *St. Louis Bluesin* valmistumisen aikoihin jo pitkälti hahmottuneet, tässä elokuvassa seurattiin vielä jotain löyhempää ohjenuoraa.

Väitänkin, että *St. Louis Bluesin* ensisijainen funktio RCA:n teknisenä käyntikorttina sai elokuvan näyttelijöiden aseman muistuttamaan heidän varhaisten kollegoidensa tilannetta 20 vuotta aikaisemmin. Richard deCordova mukaan 1910-luvun alkuvuosiin saakka ei ollut vielä vakiintunutta käsitystä siitä, mitä elokuvakankaalla tapahtuva toiminta oikeastaan oli ja millaista terminologiaa sen kuvaamiseen pitäisi käyttää. Ennen kuin alettiin puhua näyttöleimisestä, ja siten rinnastaa elokuva teatteriin (eli korkeakulttuuriin), vallalla oli esiintymistä ja tempuilua suosiva terminologia, joka yhdisti elokuvat ja niissä esiintyvät ihmiset vaudevilleen (siis matalaan kulttuuriin).⁴⁵ Tilanne, jossa äänielokuva houkutteli tallentamaan erilaisia esityksiä lyhytelokuviksi, voidaan rinnastaa tilanteeseen ennen vuosia 1907–08, jolloin fiktio ei vielä ollut etusijalla elokuvatuotannossa. Myös varhaisten lyhyiden äänielokuvien aiheet, tai kohteet, olivat suurelta osin peräisin vaudevillesta, joskin erilaisia kohderyhmiä huomioiva tuotedifferointi oli varsin pitkälle kehittynyttä ja myös korkeakulttuurin ystävät huomioitiin mm. oopperatallentein.⁴⁶

⁴⁵ deCordova 1990, 30–36, 39, 46 ja passim.

⁴⁶ Nämä lyhytelokuvat ovat toisaalta myös säilyttäneet jälkipolville runsaasti eloisa materiaalia vaudeville-kulttuurista ja sen esiintyjistä, joiden tyyliä ja vetoa muuten joutuisimme vain arvailemaan. Vaudevillesta lyhytelokuvissa ks. Wolfe 1989, 38 ja Eymann 1997, 213–219.

1900-luvun alkuvuosina oli mielekästä etsiä liikkuvaksi kuvaksi tallentamisen arvoisia tapahtumia jo olemassa olevien tapahtumien joukosta, koska kyky tallentaa oli sinänsä merkittävää. Neljännesvuosisata myöhemmin oli vastaavalla tavalla merkittävää, että pystyttiin tallentamaan kuvan kanssa myös ääntä, joten lähinnä täyteohjelmaksi tarkoitettuihin lyhytelokuviin etsittiin aiheita, joista lähti kiinnostavaa ääntä. Bessie Smith oli epäilemättä tällainen kohde. Jimmy Mordecain esiintyminen elokuvassa taas on pikemmin ilmeilyä ja tempuilua, joka on voitu King Vidorin tapaan laskea mustille, italialaisille ja lapsille tyypilliseksi luontaiseksi esiintymiskyvyksikin, mutta joka etenkin rinnastettuna Smithin pidättyväisyyteen kertoo pikemmin siitä, ettei näyttelijöille ole ollut oikein selvää, mitä heiltä odotetaan ja miten siihen päästään. Smith jäi elokuvassa kiinnostavaa ääntä tuottavaksi kohteeksi. Vaikka deCordovan analyysi ”elokuvapersoonallisuuksien” ajasta ja tähtijärjestelmän synnystä tarjoaakin pikemmin huolellista aikalaislähteiden tarkastelua kuin lopullista oppia tähteyden synnyn syy-seuraussuhteista, voi hänen huomioitaan käyttää valottamaan joitakin *St. Louis Bluesin* erityispiirteitä.

St. Louis Bluesissa, samoin kuin *Black and Tanissa*, jätetään esiintyjän suhde roolihahmoonsa hyvin ambivalentiksi. Bessie Smith ja Jimmy Mordecai esittävät Bessie ja Jimmy -nimisiä hahmoja, ja *Black and Tanissa* Fredi Washington jopa kuolee omissa nimissään. Aikalaisillekin oli varmasti epäselvää, missä määrin etenkin Bessie Smith ”näytteli” siinä teatterista lainatussa käsitteellisessä ja terminologisessa mielessä, joka alkoi vakiintua elokuvaan 1910-luvun alkuvuosina.⁴⁷ Pikemmin Bessie Smithin voi sanoa ”esiintyneen” ainoassa elokuvaroolissaan. Laulu *St. Louis Blues* oli ollut Smithille suuri hitti, mikä oli epäilemättä muokannut yleisön käsitystä myös sen esittäjästä ja toisaalta valmistanut sitä vastaanottamaan elokuvan bluesin pinnalta katsoen lohduttomien rakkauselämän kuvausten ehdoilla.⁴⁸

Elokuvan saamasta vastaanotosta on yllättävän vähän tietoja. Murphyn elämäkerran kirjoittanut Delson toteaa kritiikin valkoisessa

⁴⁷ DeCordova 1990, 45.

⁴⁸ *St. Louis Blues* on levytetty lukemattomia kertoja, eikä Smith suinkaan ollut ensimmäisiä siihen tarttuneita. Hän teki siitä kuitenkin aikansa suurimman hitin ja myös laulun omansa. Hän oli myös laulun säveltäjän W. C. Handyn suositus elokuvarooliin.

mediassa vaihdelleen *Variety*n ylistävästä *New York Timesin* tyrmävään. Molemmat kehuivat elokuvaa teknisenä suorituksena ja edellisen arvostelijaa miellytti myös sen ”värikä” ja ”autenttinen” ilmapiiri. Samassa *Variety*n numerossa arvostelun kanssa tosin oli elokuvasta koko sivun mainos, joten on syytä epäillä, ettei ilmeisesti nimettömänä julkaistu arvio välttämättä edustanut kenenkään aitoa mielipidettä.⁴⁹ *New York Timesin* kirjoitus on sävyltään rasistinen, mutta tyyliään tiivis ja vaikeaselkoinen. Kriitikko Mordaunt Hall tuntuu samalla sekä nauttivan itselleen ilmeisen vieraan ihmislajin ”realistisesta” tarkkailusta, mutta tuntee samalla syvää vastenmielisyyttä. Näyttelijäntyön hän arvioi ”poikkeuksellisen hyväksi lajissaan”. Valitettavasti tämä ”laji” jää häneltä täsmenämättä. Huomionarvoisinta arviossa on kuitenkin se, että samalla palstalla päähuomion saanut pitkä elokuva *The College Coquette* saa voimakasta kritiikkiä juuri huonosta äänenlaadusta.⁵⁰ Mustien lehdistä Delson ei ole löytänyt muuta mainintaa *St. Louis Bluesista* kuin *Chicago Defenderin* pikku-uutisen kuvausten aloittamisesta.⁵¹ Smithin elämäkerran tekijä Albertsonkaan ei mainitse mustien lehtien arvioita ja kuittaa elokuvan varsin lyhyesti.

Toisaalta Albertson kertoo ”vuosikymmeniä” kiertäneistä väitteistä, että elokuva olisi kielletty liian alentavana ja että kaikki sen kopiot olisivat kadonneet. Nämä huhut olivat kuitenkin perättömiä. *St. Louis Bluesia* esitettiin säilyneiden mainosten ja arvioiden mukaan varsin usein vuoteen 1932 asti, minkä jälkeen se unohtui joksikin aikaa. 1940-luvun puolivälissä Meksikosta löytyi kopio elokuvasta, mitä pidettiin suurena tapauksena. Ei ole selvää, mistä käsitys muiden kopioiden katoamisesta oikein sai alkunsa, mutta Albertsonin mukaan sellaista ei ollut löytynyt koska kukaan ei ollut edes etsinyt. Seuraava käänne seurasi vasta joitakin vuosia myöhemmin kun ”joukko valkoisia liberaaleja” kehotti mustien kansalaisoikeusjärjestöä NAACP:ta ostamaan ja tuhoamaan Meksikosta löydetyn ja ainoana pidetyn kopion.⁵² Erittäin suuri osa mykkäkauden ja varhaisen äänikauden elokuvistahan on edelleenkin kadonneina, koska niiden säilyttämistä jälkipolville ei pidetty

⁴⁹ Delson 2006, 90–92.

⁵⁰ Mordaunt Hall: The Screen. *New York Times* 26.10.1929, 24.

⁵¹ Delson 2006, 91.

⁵² Albertson 2003, 195, 208.

tärkeänä. Ei siis voi pitää mitenkään erikoisena tai poikkeavana, että *St. Louis Bluesin* kopioista ei ollut aikanaan tietoa.

Tähtiväline ajaa ojaan

St. Louis Bluesia voi katsoa artistin mainoselokuvana tai ”tähtivälineenä”, eräänlaisena musiikkivideoiden edeltäjänä, mutta sellainen tulkinta ei ole kovin tyydyttävä. Elokuva ei nosta Bessie Smithiä pääsaroolista huolimatta esiin sellaisella tavalla ja sellaisessa valossa, että sitä voisi ajatella puhtaasti laulajanuran edistäjänä tai ”tähtikuvan kehittäjänä”. Smith oli *St. Louis Bluesissa* nykyaikaisen, useissa eri viestimissä eteenpäin välittyvän ja siten itseään jatkuvasti täydentävän ja ruokkivan tähtijulkisuuden kynnyksellä, mutta hän oli jo sitä tehdessään imagonsa vanki, eikä hänestä koskaan tullut tähteä musiikin ulkopuolella. Albertson huomauttaa, että edellä mainittu ”valkoisten liberaalien” närkästys *St. Louis Bluesin* mustista antamaa kuvaa kohtaan on toki ymmärrettävä. Hän kuitenkin jatkaa, ettei tässä kuvassa noppaa pelaavista ja silmiään pyörittelevistä miehistä ole mitään poikkeuksellista – elokuvateollisuudella oli jo tuolloin pitkä historia kaikkien etnisten ryhmien tyyppittelystä, eikä tämä tyyppittely tietenkään syntynyt elokuvan myötä, vaan on paljon sitä varhaisempaa perua.⁵³ Albertsonkaan ei ole sokea Smithin roolihahmon alennustilalle, mutta hän ei näe sitä erityisen ongelmallisena. Sen sijaan hän ihmettelee, etteivät kyseiset liberaalit ymmärtäneet elokuvan arvoa ainoana filmitallenteena yhtenä suurista yhdysvaltalaisista esiintyjistä.⁵⁴

Albertson on tietysti oikeassa, mutta itse ymmärtäisin, vaikkakin hyväksymättä, myös liberaalien intoa tuhota elokuva siitä näkökulmasta, että Bessie Smithin päähenkilö antaa mustista naisista alentavan kuvan. Etenkin elokuvan keskukseen nostettuna ja muutoin arvossapidetyn Bessie Smithin henkilöön liitettynä kuva kenties ylittää bisneksessä ”normaalin” loukkaavan stereotyyppittelyn rajat. Stepin Fetchit teki toki uran paljon vastenmielisemmän vähä-älyisen vetelyshahmon

⁵³ Afrikkalais-amerikkalaisia koskevista kuvauksista kirjallisuudessa ja elokuvissa ks. Silk & Silk 1990.

⁵⁴ Albertson 2003, 194–196.

esittämisestä, mutta kuitenkin vain sivurooleissa. *St. Louis Bluesissa* häiritsevää on juuri se, että se ei tarjoa mitään muuta kuin epäedullisessa valossa esitetyn Bessie Smithin, etenkin näin jälkepäin, kun emme enää luontevasti muista ihastua sen teknisestä sujuvuudesta ja äänenlaadusta. Smithin, ja välillisesti kaikki hänen edustamansa ryhmät, asettaa negatiivisen valoon paitsi elokuvan tarina, myös sen näyttelijäsuorituksena kyseenalainen lopputulos. Vaikka ymmärrän elokuvan arvon dokumenttina suuren taiteilijan ilmeistä ja eleistä, jollaisena Albertson sitä katsoo, ei se ole paras mahdollinen muisto siitä musiikin ammattilaisesta ja vaikuttajasta, joka Smith oli. Tosi fani varmasti kestää tämän, mutta on vaikea kuvitella pelkän *St. Louis Bluesin* katsomisen tuovan Smithille uusia ihailijoita.

On tuskin pelkkää sattumaa, että 1920-luvun blueslaulajattarien joukossa lähinnä vain vanhemmille juurevemmän bluesin edustajille ja vahvimmin sen kuvastoon kiinni kasvaneille Bessie Smithille ja Ma Raineylle ei auennut edes uran alkua Broadwaylla, Hollywoodissa tai eurooppalaisen yläluokan ja kulttuurieliitin lemmikkeinä vanhalla mantereella. Pikemmin tulee mieleen rinnastus 1960-luvun bluesinnostuksen myötä syntyneeseen ikuisuuskysymykseen, voiko valkoinen mies laulaa bluesia. Vai onko blues psykologialtaan niin sidottua yhteisölliseen kontekstiinsa, ettei sen esittäminen pariisilaisyleisölle tai elokuvallinen tulkinta siitä ole mahdollisia samalla tavoin kuin monien muiden kulttuurimuotojen kohdalla? Bessie Smithin aikaan kysymys asettui tietysti vielä muotoon, voiko mies laulaa bluesia. Vastaus tähän alkoi toki varmistua positiiviseksi.⁵⁵

Viimeiseksi jääneessä John Hammondin tuottamassa levytyssessiossaan vuonna 1933 Smithkin siirtyi päättäväisesti pois bluesista levyttämällä neljä uutta varta vasten sävellettyä kappaletta swing-bändin säestyksellä. Hän uudisti myös konserttirepertuaariaan ottamalla mukaan jopa sellaisia estradisävelmiä kuin *Tea for Two* ja *Smoke Gets in Your Eyes*. Albertsonin mukaan tämä oli ilmeisesti Smithin oma päätös;

⁵⁵ Kysymys siitä, miksi *St. Louis Bluesin* ja muiden tarinaltaan siihen rinnastuvien laulujen esittäminen bluesmusiikissa ilman kuvitusta ei aiheuta samankaltaista tai ainakaan yhtä voimakasta reaktiota koko musiikinlajia vastaan, on mielenkiintoinen mutta myös liian monisyinen tähän yhteyteen. Bluesin esittämisen konteksteista, konventioista ja vastaanotosta ks. esim. Davis 1999.

tuottaja Hammond olisi säilyttänyt Smithin tyylin lähempänä vanhaa bluesia huolimatta siitä, että aika oli kaupallisessa mielessä ajanut siitä ohi. Puoliväkisin Hammond ujutti session johtajaksi nuotinlukutaidottoman vaudevillepianistin, jonka toivoi musiikillisesti ”antavan särmää” muuten sofistikoituneemmista swing-muusikoista koostuvalle orkesterille.⁵⁶

Hammond oli Bessie Smithin vanhan 20-luvun bluesin ihailija ja hänen bluesimagonsa vanki, eikä halunnut sen muuttuvan. Voidaan kysyä, tekikö Dudley Murphy tietoisesti tai tiedostamattaan samanlaisen ratkaisun jättäessään *St. Louis Bluesiin* runsaasti ”autenttisuutta” ja ”särmää”, joka ei niinkään vahvistanut Smithin imagoa, vaan sen karikatyyriä? Niin tai näin, Bessie Smith oli imagonsa vanki, eikä ilmeisesti itsekään osannut irrottautua siitä riittävän ajoissa. Ethel Watersista tuli valtavirran hyväksymä tähti, sillä hän oli helpommin sulatettava. Nähtävästi tämä oli Watersilta hänen uransa alusta alkaen tietoinen valinta; Paul Oliverin mukaan Waters aloitti nuorena vaudeville-näyttämöllä esityksensä ilmoittamalla, ettei ole mikään Bessie Smith, ja ”todisti väitteensä kauniilla lauluäänellään”.⁵⁷ Aikalaistarkkailija ja valokuvaaja Carl Van Vechten vertaili Watersia ja Smithiä artisteina todeten, että Smith edusti raakana ja primitiivisenä rotunsa todellista kansanhenkeä, kun taas Waters oli artistina ylivertainen siinä, että niin hänen komediansa, paatoksensa kuin ruokottomuutensakin olivat hyvin jalostuneita.⁵⁸ Kysymys ei ollut siitä, ettei Van Vechten olisi arvostanut Smithiä, päinvastoin. Hän kuitenkin näki tämän hyvin eksoottisena ja vieraana suorastaan rasisestisesti toiseuttavan käsitteistön läpi. Waters sen sijaan oli ”jalostanut” itsensä kaikin puolin paremmin mukautumaan valkoisen, ja myös nousevan mustan, keskiluokan hienostuneisiin vaatimuksiin. DeCordovan termein ajatellen Smithin asema elokuvassa oli ristiriitainen: hän oli jo tähti, joten hänellä olisi pitänyt olla mahdollisuus määrittellä omaa roolihahmoaan ja elokuvan sisältöä voimakkaammin ja olla ns. elokuvaa differoiva tekijä ja lausumia tuottava subjekti prosessissa.⁵⁹ Kaupallisessa mielessä hän edellistä olikin; ihmiset halusivat

⁵⁶ Albertson 2003, 227–230. Angela Davis taas arvioi, että myös Hammond vaikutti siihen suuntaan, että Smith levytäisi populaariohjelmistoa bluesin sijasta, Davis 1999, 14.

⁵⁷ Oliver 1978, 69.

⁵⁸ Lainattu teoksessa Davis 1999, 148.

⁵⁹ Ks. deCordova 1990, 50.

epäilemättä *St. Louis Bluesissa* nähdä juuri Bessie Smithin. Sen sijaan mitään sisällöllistä hän ei kokemattomuuttaan pystynyt elokuvaan tuomaan, vaan joutui esittämään karrikoitua stereotyyppiä. Bessie Smith näyttäytyy elokuvanteon prosessissa samanlaisena passiivisena uhrina, kuin roolihahmo-Bessie petollisen rakastajansa pyörytyksessä. Tietenkään elokuvan Jimmy'n hahmossa antama käsitys mustista miehistä ei myöskään ole imarteleva, vaikka hän aktiivinen toimija onkin.

Jos Murphyn toimeksiantona olisi ollut tehdä blueselokuva, hänellä oli käytettävissään siihen jokseenkin paras mahdollinen tiimi. Mutta kuten sanottu, Murphyn tehtävä oli esitellä RCA:n uutta äänielokuvateknologiaa, ei bluesia. Blues ja Bessie Smith olivat välineitä, joilla Murphy toteutti tehtävänsä. Hän oli selvästi mykkäelokuvan ja sen avantgardistisen laidan tuote, ja hänen vahvuutensa oli visuaalisuudessa. Sikäli on yllättävää, ettei *St. Louis Blues* pyrkinyt erityisesti vaikuttamaan tälläkään saralla. *Black and Tan* sen sijaan pyrki. Niin lavasteet, puvustus, kamerakulmat kuin tehosteetkin kilpailivat huomiosta Ellingtonin musiikin kanssa etenkin elokuvan Cotton Clubia jäljittelevässä keskiosan yökerhojaksossa. Susan Delson huomauttaa aivan oikein, että tämä on kiehtovaa, kun ottaa huomioon, että tämänkin elokuvan oli tarkoitus esitellä ääniteknologiaa.⁶⁰ Se oli kuitenkin näyttelijöille paljon armollisempi ratkaisu, kuin jättää heidät *St. Louis Bluesin* tapaan oman onnensa nojaan selviytymään kuka mitenkään.

Lopuksi

Kuten alussa todettiin, *St. Louis Blues* on virallisesti merkittävä elokuva. Se sai myös aikanaan varsin hyvän vastaanoton ja oli myös taloudellinen menestys. Sitä esitettiin varsin laajasti vuoteen 1932 asti, mitä voinee pitää varsin hyvänä elinkaarena vaatimattomalle lyhytelokuvalle. Sen jälkeen se kuitenkin ilmeisesti katosi näkyvistä noin 15 vuodeksi, ja epämääräiset lähteet pitivät sitä jo lopullisesti hävinneenä. Tämä ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa. Kun Meksikosta 1940-luvun puolivälissä löytyi kopio elokuvasta, ja sen luultiin olevan ainoa jäljellä oleva,

⁶⁰ Delson 2006, 95.

esitti ryhmä valkoisia liberaaleja viisi vuotta myöhemmin, että ”värillisten” etujärjestö NAACP hankkisi tuon loukkaavan filmin haltuunsa ja tuhoaisi sen.⁶¹ Erään huhun mukaan järjestö olisi jo elokuvan ilmestyttyä yrittänyt saada sen kielletyksi.⁶²

Sensuuri ja hysteria *St. Louis Bluesin* kohdalla on filmin kiistatton häiritsevästä piirteistä huolimatta kummallista. Sen tyypifointi on, jollei harmitonta tai edes kovin lempeää, kuitenkin juonellisesti perusteltua, aikanaan tyypillistä ja kaukana monien niin varhempien kuin myöhempienkin elokuvien avoimesta rasismista. Ei se tosin tekijöilleen suuri meriittikään ole ja laulun teksti jättää niin paljon liikkumavaraa, että sen voisi ”kuvittaa” aivan toisinkin. Rikos on kuitenkin nähdäkseni luonteeltaan tuottamuksellinen. Valkoinen tuotantotiimi, jonka merkittävin tekijä oli ohjaaja-käsikirjoittaja Dudley Murphy, ei ymmärtänyt bluesia, josta elokuva antaa varsin patologisen kuvan. Tämä ongelma olisi kuitenkin ollut voitettavissa, jos Bessie Smithin vahvuuksia olisi aidosti hyödynnetty. Smith oli kuitenkin näyttelijänä kokematon eikä Murphy ollut oikea ohjaaja häntä tukemaan. Niinpä lopputuloksena on kuvastoltaan ajan valkoisia kliseitä toistava, tarinaltaan uskollinen, mutta psykologialtaan vajavainen tulkinta mustan musiikin klassikosta. Bessie Smith jää *St. Louis Bluesin* ansiosta historiaan myös fyysisesti liikkuvana ja elävänä hahmona (ainakin elokuvan alkupuoliskolla) eikä pelkkänä äänenä. Kuitenkaan mielikuvamme Bessie Smithistä ei soisi liikaa kiinnittyvän tähän elokuvan hahmoon, sillä kuvaa ei voi pitää kovin edustavana ja tasapainoisena, vaan se kertoo lähinnä, että elokuva oli Smithille täysin vieras ympäristö.

Saman *St. Louis Bluesin* perustarinan voisi kuitenkin sijoittaa pienin muutoksin mihin tahansa etniseen ryhmään. Jos tarina olisi kuvattu valkoisten näyttelijöiden kanssa, päähenkilön kannalta surullinen loppu tulkittaisiin luullakseni herkemmin tökeröksi ja mauttomaksi, sillä bluesin perinne, tai pikemminkin yleinen mielikuva siitä, tekee Bessien kokeman toivottoman lamaannuksen tutuksi ja ”sopivaksi”. Sama perinne tietää myös, että murheestakin noustaen seuraavana aamuna.

⁶¹ Albertson 2003, 195.

⁶² Delson 2006, 91.

St. Louis Blues oli elokuva, jonka tekemiselle oli paljon hyviä syitä. Ohjaaja tarvitsi näyttöjä osaamisestaan. Pääosan esittäjä tarvitsi uutta eloa uralleen, elokuvamaailmasta tai Broadwayltä, jos mahdollista. Tuotantoyhtiö taas tarvitsi teknisesti sujuvaa ja musiikillisesti vaikuttavaa elokuvaa, joka omalta osaltaan alleviivaisi sen teknisten ratkaisujen paremmuutta kilpailussa elokuvaäänien herruudesta. Silti *St. Louis Blues* on mielestäni paljon vähemmän kuin osiensa summa. Sen ei ainakaan yksiselitteisesti voi katsoa edistäneen sen enempää Smithin kuin Murphynkään uraa. Sen sijaan se epäilemättä täytti ensisijaisen tehtävänsä, joka tulkintani mukaan oli todistaa RCA:n ääniteknologia toimivaksi. Enemmän kuin Bessie Smithin tähtiväline kyseessä oli siis äänielokuvan kilpailuun liittyvä filmiyhtiön ääniväline. Tämän funktion ymmärtäminen ehkä auttaa katsomaan elokuvaa muutenkin kuin aikansa rotu- ja sukupuolistereotyyppien summana. Jos Dudley Murphy olisi saanut King Vidorin kaltaiset vapaudet, on perusteltua unelmoida, että elokuvahistoria tuntisi 1920-luvun lopusta *Hearts in Dixien* ja *Hallelujah!*:n ohella myös varsin erilaisen, urbaanimman ja edes vähän ajanmukaisemman mustien tähdittämän musiikkielokuvan. Musiikkihistorian ja musiikinystävien kannalta *St. Louis Blues* on kuitenkin vajavaisuudessaankin arvokas ”dokumentti” erään 1900-luvun tärkeimmän laulajan fyysisestä olemuksesta ja olemassaolosta.

Lähteet

Elokuvat

- Black and Tan*. Yhdysvallat 1929. RCA Photophone. O: Dudley Murphy. Mv, englantia. DVD: Duke Ellington & His Orchestra 1929–1943. Storyville Films 2003. 18 min.
- St. Louis Blues*. Yhdysvallat 1929. RCA Photophone. O: Dudley Murphy. Mv, englantia. DVD: Music Film Collection/Unforgettable 2005. 15 min.

Kirjallisuus

- Albertson, Chris: *Bessie*. Yale UP, New Haven and London 2003.

- Baron, Cynthia: *Crafting Film Performances. Movie Acting, The Film Reader*. Edited by Pamela Robertson Wojcik. Routledge, New York–London 2004.
- Benchley, Robert: *Hearts in Dixie (The First Real Talking Picture)*. *Black Films and Film-Makers*. Edited by Lindsay Patterson. Dodd, Mead & Company, New York 1975 (1929).
- Covington, Floyd C: *The Negro Invades Hollywood (1929)*. *Black Films and Film-Makers*. Edited by Lindsay Patterson. Dodd, Mead & Company, New York 1975.
- Davis, Angela Y.: *Blues Legacies and Black feminism*. Vintage Books, New York, 1999.
- DeCordova, Richard: *Picture Personalities – The Emergence of the Star System in America*. U. of Illinois Press, Urbana and Chicago 1990.
- Delson, Susan: *Dudley Murphy – Hollywood Wild Card*. U. of Minnesota Press, Minneapolis 2006.
- Eyman, Scott: *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution 1926–1930*. Simon & Schuster, New York 1997.
- Fass, Paula S: *The Damned and the Beautiful – American Youth in the 1920s*. Oxford UP, New York 1977.
- Gaines, Jane M.: *Fire and Desire – Mixed-Race Movies in the Silent Era*. U. of Chicago Press, Chicago and London 2001.
- Herzog, Amy: *Illustrating Music: The Impossible Embodiments of the Jukebox Film*. *Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones*. Edited by Roger Beebe & Jason Middleton. Duke Univ. Press, Durham & London 2007.
- Hochheiser, Sheldon: *AT&T and the Development of Sound Motion-Picture Technology*. *The Dawn of Sound*. Edited by Mary Lea Bandy. The Museum of Modern Art, New York 1989.
- Hurston, Zora Neale: *Zora Neale Hurston: A Life in Letters*. Edited by Carla Kaplan. Anchor Books, New York 2003.
- Manchel, Frank: *Every Step a Struggle*. New Academia Publishing, Washington DC 2007.
- Morehead, Philip D.: *The New International Dictionary of Music*. Meridian, New York 1992.
- Moritz, William: *Americans in Paris – Man Ray and Dudley Murphy*. *Lovers of Cinema – The First American Film Avant-Garde 1919–1945*. Edited by Jan-Christopher Horak. The Univ. of Wisconsin Press, Madison 1995.
- Noble, Peter: *The Negro in Films*. Skelton Robinson, London, s.a.
- Oliver, Paul: *Bluesin tarina*. Alkuteos: The Story of the Blues (1969). Suom. Pekka Markkula. Fanzine oy, Tampere 1978.
- Silk, Catherine & Silk, John: *Racism and Anti-Racism in American Popular Culture: Portrayals of African-Americans in fiction and film*. Manchester UP, Manchester and New York 1990.

Suisman, David: "Co-workers in the Kingdom of Culture: Black Swan Records and the Political Economy of African American Music," *Journal of American History*, 90 (March 2004), 1295-1324.

Swanson, Gloria: *Swanson on Swanson*. Hamlyn, London 1981.

Wolfe, Charles: On the Track of the Vitaphone Short. *The Dawn of Sound*. Edited by Mary Lea Bandy. The Museum of Modern Art, New York 1989.

HEDY LAMARR, MODERNI JA TÄHTEYDEN MUUTOS 1933-1938

Hannu Salmi

Itävaltalaisyntyinen Hollywood-tähti Hedy Lamarr (1914–2000) julkaisi vuonna 1966 kohua herättäneet muistelmansa *Ecstasy and Me: My Life as a Woman*. Teoksen avoin, karkea ja seksuaalinen kieli herätti aikalaisissa tyrmistystä – mutta myös kiinnostusta, sillä kirjasta otettiin kahden vuoden kuluessa kahdeksan uusintapainosta. Muistelmateokselle epätyypillisesti kirja alkaa sekä psykologin että lääkärin esipuheella. Psykologi Philip Lambertin mukaan Lamarrin muistelmateos on ”autuaan välinpitämätön niistä moraalikäsitksistä, joita nykyinen kulttuurimme pitää hyväksyttävänä”. Lambertin mukaan teos on ollut Lamarrille välttämätöntä sielunhoitoa, mutta muistelmat antavat myös lukijalle terapiaa, emansipaatiotakin.¹ Lamarrin henkilöäkiriksi nimetty J. Lewis Bruce puolestaan toteaa, miten hänen hoitamansa tähdet, kuten Lamarr, ovat armottomien paineiden alla etsineet lohtua huumeista ja alkoholista, usein kohtalokkain seurauksin.²

Muistelmateoksesta annettiin tietoisesti tunnustuksellinen kuva: ehkäpä freudilainen kehys sopi nimenomaan Itävallasta muuttaneen näyttelijän tähtikuvaan. Hedy Lamarrin poika Anthony Loder muistele, että kirjaa varten tehtiin kolmetoista tuntia haastattelunauhaa,

¹ Lamarr 1968 (1966), 5.

² Ibid., 7–8.

mutta lopulta teoksen kynäili kustantajan valitsema haamukirjoittaja. Ilmeisesti kustantajan toiveesta tarinaa myös höystettiin sellaisilla sensaatioilla, jotka yleisö oli tottunut liittämään Lamarrin nimeen. Loderin mukaan Hedy Lamarr oli kirjan saatuaan järkyttynyt.³ Vaikka *Ecstasy and Me* on yhtä vahvasti kustantajan kuin Lamarrin teos ja vaikka sen kuva näyttelijän elämästä on kaikkea muuta kuin totuudenmukainen, kirja viittaa siihen yliseksuaaliseen maineeseen, joka Lamarrille syntyi jo 1930-luvulla.

Muistelmateoksen julkaisuajanaan, vuonna 1966, Hedy Lamarr oli jo jättänyt taakseen elokuvauransa. Hänen viimeinen työnsä *Rakkautta rantahuvilassa* (*The Female Animal*) oli saanut ensi-iltansa New Yorkissa 22. tammikuuta 1958. Takana oli kaksikymmentä vuotta kestänyt ura Hollywood-tähtenä. Ensimmäistä kertaa Hedy Lamarrin nimi täytti valkokankaan heinäkuussa 1938, kun John Cromwellin *Casbahin vanki* (*Algiers*) sai ensi-iltansa. Tässä vaiheessa hänellä oli takanaan kiistelty ura Euroopassa, nimellä Hedy Kiesler. Ehkä hän sopi *Casbahin vankiin* juuri siksi, että teos oli toisinto eurooppalaisesta rikoselokuvasta, Julien Duvivierin *Pepe le Mokosta* (1937). Eurooppalaiseen taustaan viittaa myös muistelmateos *Ecstasy and Me*, jonka ”ekstaasi” ei tarkoita vain seksuaalista hurmiota vaan viittaa Kieslerin läpimurtoelokuvaan *Hurmio* (*Ekstase*, 1933).

Hedy Kieslerin/Lamarrin tähtikuvassa sukupuoliuus ja moderni kietoutuvat toisiinsa. Jo Gustav Machatýn ohjaama *Hurmio* nivoutui läheisesti 1920-luvun modernin kulttuurin teemoihin, koneromantiikkaan, naturismiin ja uuteen seksuaalisuuteen. Oikeastaan *Ecstasy and Me* jatkaa tätä perinnettä yrittäessään vakuuttaa lukijan kirjoittajan epäkonventionaalisuudesta ja luonnollisuudesta, jota keinotekoiset moraalikäsitteet eivät ole turmelleet. Modernin ajatukseen voidaan

³ Anthony Loderin sähköpostiviesti kirjoittajalle 8.11.2008; Anthony Loderin puhelinhaastattelu 9.11.2008. Muistelmateokselle antaa sairauskertomuksen luonteen se tosiasia, että kirjassa on sekä psykologin että lääkärin esipuhe. Anthony Loder ei muista, miten esipuheet syntyivät, eikä kumpikaan esipuheiden kirjoittajista ole sellainen lääkäri, jonka Loder muistaisi äitinsä hoitajaksi. Todennäköistä on, että esipuheet ovat syntyneet kustantajan toimeksiannosta. Hedy Lamarr kävi myös oikeutta kustantajaa vastaan, mutta syytteet tulivat hylätyiksi, todennäköisesti siksi, että Lamarr oli kuitenkin hyväksynyt vedokset. Ks. myös Fischer 2001, 139.

liittää niin ikään se, että Hedy Kieslerillä/Lamarrilla oli koko elämänsä ajan side teknologiaan. Ennen saapumistaan Hollywoodiin hän oli naimisissa Itävallan tunnetuimpiin asetehtailijoihin kuuluneen Fritz Mandlin kanssa. Sittenkin Lamarr itse toimi keksijänä ja osallistui salausjärjestelmien suunnittelutyöhön, vaikka hän ei tätä muistelmisaan korostakaan.

Pyrin artikkelissani analysoimaan sitä prosessia, joka muutti Hedy Kieslerin Hedy Lamarriksi vuosina 1933–1938. Vaikka muuttovirta Euroopasta Hollywoodiin oli 1930-luvulla vilkasta, on erittäin vähän tutkimusta, jossa pohdittaisiin tekijöiden, ohjaajien ja näyttelijöiden siirtymää ja sen kulttuurisia merkityksiä. Samalla Kieslerin/Lamarrin ura tarjoaa ainutlaatuisen mahdollisuuden tutkia tähteyden merkityksiä Euroopassa ja Yhdysvalloissa toisen maailmansodan kynnyksellä. Hedy Kiesleristä käytiin Yhdysvalloissa vilkasta keskustelua jo ennen kuin hän edes muutti Atlantin taa. Muistelmateoksen ja haastatteluaineiston lisäksi materiaalini koostuu sekä elokuvista (*Hurmio*, *Casbahin vanki*) että lehdistökeskustelusta (*Prager Tageblatt*, *Wiener Zeitung*, *Wochenpost*, *Volksblatt*, *New York Times*, *Washington Post*, *Life*, *Look*, *Modern Romances*).

Ekstaasi ja kiistelty naturismi

Hedy Lamarrin oikea nimi oli Hedwig Eva Maria Kiesler. Hänen äitinsä oli pianisti Gertrude Lichtwitz ja isänsä pankinjohtaja Emil Kiesler. Molemmat vanhemmat olivat taustaltaan Wienin juutalaisia. Muistelmissaan Hedy Lamarr kertoo nähneensä päivänvalon 9. marraskuuta 1915⁴, mutta syntymävuosi vaihtelee eri lähteissä. Toisinaan mainitaan vuosi 1913⁵, useimmiten vuosi 1914, jonka myös perikunnan ylläpitämä Hedy Lamarr Foundation mainitsee synnyinvuodeksi.⁶ Muistelmissaan Lamarr toteaa olleensa 17-vuotias, kun tšekkiläinen ohjaaja Gustav

⁴ Lamarr 1968 (1966), 12.

⁵ Kranzpiller 1997, 3.

⁶ *Hedy Lamarr Foundation* (<http://www.hedylamarr.org>). Vrt. *Aeiou: Österreich-Lexikon* (<http://aeiou.iicm.tugraz.at/aeiou.encyclop.l/1042500.htm>) Haettu 26.1.2009; Jörg Albrecht & Klemens Polatschek, Erfindungen: Deconstructing Hedy Lamarr. *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 22.5.2006.

Machaty tuli näyttämään käsikirjoitusta *Symphonie der Liebe*, elokuvan *Hurmio* lähtökohtaa. Koska elokuva sai Prahán ja Wienin ensi-iltansa tammikuussa 1933, teos oli todennäköisesti kuvattu kesällä 1932, ja silloin Hedy Kiesler olisi todellakin ollut 17-vuotias, jos hän oli syntynyt vuonna 1914. Vasta marraskuussa 1932 hän täytti 18 vuotta.

Hedy Kiesler kiinnostui jo varhain näyttelijän urasta. Elokuvayhtiö Sascha Film oli kotimatkan varrella, ja vuonna 1930 Kiesler pääsi statistiksi elokuvaan *Geld auf der Strasse* ("Rahaa kadulla"). Seuraavana kesänä hän osallistui legendaarisen teatteriohjaajan Max Reinhardtin kursseille Berliinissä ja marraskuussa 1931 näytteli Reinhardtin Wienissä ohjaamassa produktiossa *Das schwache Geschlecht* ("Heikompi sukupuoli"). Vuonna 1931 hän esiintyi myös kahdessa elokuvassa, Georg Jacobyn komediassa *Die Blumenfrau von Lindenau* ("Lindenaun kukkaistytö") ja Alexis Granowskyn komediassa *Die Koffer des Herrn O.F.* ("Herra O.F.:n matka-arkut"). Edellinen sai ensi-iltansa huhtikuussa, jälkimmäinen joulukuussa.⁷ Venäläinen ohjaaja Alexis (Aleksandr) Granowsky tunnetaan erityisesti mykkäelokuvasta *Juutalainen onni* (Jidische Glickn, 1925). Lahjakkaan ohjaajan ura päättyi ennenaikaiseen kuolemaan Pariisissa vuonna 1937.

Vuoden 1932 aikana kuvatun *Hurmion* (Ekstase) suosio tuli epäilemättä yllätyksenä niin Hedy Kieslerille kuin ohjaaja Gustav Machatyillekin. Vuonna 1901 syntynyt Machaty oli noussut elokuvantekijänä parrasvaloihin mykkäelokuvakauden viime vaiheessa. Hän ohjasi vuonna 1926 ekspressionistisen tulkinnan Leo Tolstoin *Kreutzer-sonaattista* (Kreutzerova sonáta) ja vuonna 1929 kohua ja ihailua herättäneen draaman *Erotikon* (1929). Menestys jatkui varhaisilla äänielokuvilla *Ze soboty na neděli* ("Lauantaista sunnuntaihin", 1931), *Načeradec, král kibiců* ("Naceradec, kibbutsin kuningas", 1932) ja *Hurmio*. Viimeksi mainitusta tuli lopulta tšekkiläisen elokuvan valtaisimpia menestyksiä: se myytiin 26 maahan ja palkittiin Venetsian elokuvajuhlilla vuonna 1934.

Hurmiolla on kulttimaine eroottisesti latautuneena melodraamana. Tarina kertoo, että elokuva teki suuren vaikutuksen Teuvo Tulioon ja Ingmar Bergmaniin. *Hurmion* alussa huomio kiinnittyi sen ekspres-

⁷ *Hedy Lamarr: Secrets of a Hollywood Star*. Presseheft 2006. Ks. myös Young 1978, 13–14.

siiviseen tyyliin: kuvakulmat ovat outoja, kameran korkeus vaihtelee ja kontrastit tuntuvat voimakkailta. Itse tarina on yksinkertainen ja epäilemättä mykkäkaudella jo moneen kertaan kerrottu: iäkäs Emil (Zvonimir Rogoz) on mennyt naimisiin itseään nuoremman Evan (Kiesler) kanssa eikä avauskohtauksessa tahdo saada nuorikkoaan edes kynnyksen yli. Ennen pitkää nuori vaimo tuntee olonsa yksinäiseksi. Koko elokuvan ensimmäinen puolisko on Evan taistelua patoutuneita seksuaalisia himojaan vastaan. Machatý käyttää symboliikkaa, joka ei jäänyt katsojille epäselväksi: hevosten elinvoimainen korskunna asettuu vastakohtaksi aviomiehen nukkavierulle olemattomuudelle. Vähitellen Evan kiinnostus kohdistuu – melkein luonnostaan, kuten päähenkilöiden nimetkin vihjaavat – Adamiin (Aribert Mog), nuoreen insinööriin. Evan ja Adamin seksuaalinen vetovoima yhdistyy luontoon ja luonnollisuuteen. Aikanaan elokuva herätti suurta huomiota kohtauksella, jossa Eva kadottaa uintiretkellä vaateensa ja piileksii pensaikossa alastomana.

Hurmion visuaalinen voima on vahvimmillaan kohtauksessa, jossa Eva astuu oma-aloitteisesti Adamin työmaaparakkiiin: ekstaattinen täyttymys on kuvattu vain Evan kasvonilmeiden kautta. *Hurmio* sisältää lukemattoman määrän 1930-lukulaisia viittauksia: naturismi, kone-romantiikka, ruumiillisuus ja uusi nainen punoutuvat yhteen. Muihin aikakauden elokuviin nähden teos on harvinaisen moralisoimaton: Evan ja Emilin murtuneessa avioliitossa ei ole mitään pyhää, josta pitäisi erityisesti pitää kiinni, ja tarina kunnioittaa Evan itsemääräämisoikeutta. Uudenlaiseen avioliittotulkintaan viittasi jo Machatýn edellinen elokuva, helmikuussa 1932 ensi-iltansa saanut komedia *Načeradec, král kibiců*. Elokuvaan sisältyi sivujuonteena kielletyn romanssin teema: Findajs-niminen mies (Jan Sviták) rakastuu iäkkään salapoliisi Tachecín nuoreen vaimoon (Marie Grossová). Rakastavaiset kohtaavat aina salaa aviomiehen kiihkeiden korttipelisessioiden aikana. Aivan lopussa suhde paljastuu, mutta seurauksena ei olekaan tuomiota. Päinvastoin, Findajs pyytää salapoliisilta rakastettunsa kättä – ja saa myöntävän vastauksen.

Hurmio päättyy monitulkintaisesti. Eva lähtee yksin Berliiniin ja hylkää Adamin – Emil on tehnyt itsemurhan, ja epäilemättä tämä taakka ahdistaa Evaa. Elokuvan päättää kohtaaminen, jossa päivä koittaa, rakennustyöläiset ryhtyvät jälleen toimeen ja Adam katsoo luomistyön keskellä äitejä ja lapsia. Tässä tilanteessa ohjaaja näyttää Evan pienokai-

nen sylissä. Onko kyse vain Adamin patriarkaalisesta haavekuvasta, mahdollisuudesta, joka jää toteutumatta? Kuva voi olla myös yleisempi, metaforinen viittaus. Vaikka Adam ja Eva eivät saaneetkaan toisiaan, ekstaasin vimma synnyttää uutta elämää. Lopultakin ”hurmion” voi nähdä laajempänä kuin vain seksuaalisena himona: se on uuden luomista. Se kiihkeys, jolla rakentajat ryhtyvät työhönsä viimeisessä kohauksessa, on yhtä ekstaattista kuin Evan täyttymätön kaipuu.

Ilmaisltaan *Hurmio* on tietoisesti muotopuoli: ohjaaja on pyrkinyt rikkomaan harmonioita, valitsemaan epätasapainoisia kuvakulmia ja asetelmia. Puolet elokuvasta rakentaa Evan ekstaattista kokemusta, ja varsinainen triangelidraama alkaa vasta tämän jälkeen. Rosoisuuteen vaikutti myös se, että teos valmistui mykkä- ja äänielokuvan rajapinnassa. Äänellisiä elokuvia oli jo tehty muutamia vuosia, mutta estetiikaltaan *Hurmio* on enemmän sukua menneelle kuin tulevalle. Repliikejä on hyvin vähän: alkupuolella elokuvaa niitä on tuskin ollenkaan. Jos tietää varhaiseen äänielokuvaan liittyvät teknologiset ongelmat, tähän ei voi olla kiinnittämättä huomiota. Vähitellen puhumattomuudesta tulee kuitenkin tyylikeino, jossa ääni palvelee kokonaisuutta – ehkä paremminkin kuin niissä elokuvissa, joissa puhutaan vuolaasti alusta loppuun.

Vähäinen dialogin käyttö on paitsi tyyllinen myös käytännöllinen ratkaisu. Vuonna 1932 osa teattereista oli vielä vaille äänilaitteistoja, joten vähäinen vuoropuhelun käyttö antoi mahdollisuuden esittää elokuvaa kaikkialla.⁸ Toinen seikka on se, että äänielokuvan läpimurto asetti selkeän uhkatekijän tšekkoslovakialaiselle Machatylle, joka edusti pientä kielialuetta. Miten olisi mahdollista myydä elokuvaa yhtä monikulttuuriselle yleisölle kuin mykkäkaudella? Ennen tekstityksen ja dubbauksen läpimurtoa ongelma ratkaistiin tekemällä samanaikaisesti useita versioita, oletetun markkina-alueen kielillä. Niinpä *Hurmiosta* tehtiin heti tšekin-, saksan- ja ranskankieliset rinnakkaisversiot. On mahdoton sanoa, mikä näistä versiosta on alkuperäinen. Kun *Hurmio* restauroitiin vuonna 1999, lähtökohtana oli saksankielinen kopio. Res-

⁸ Siirtymävaiheesta kertoo se, että prahalaisissa sanomalehdissä äänielokuvateattereiden (Ton-Kinos) ohjelmisto oli erotettu varsinaisista ensi-ilta-teattereista (Premieren-Kinos). Ks. Was bringen die Kinos? *Prager Tagblatt* 24.2.1933.

tauroinnin suoritti Itävallan elokuva-arkisto, mikä osaltaan selittää ratkaisun, mutta yhtä hyvin kopiossa olisi voinut käyttää tšekin kieltä, sillä kuvaukset tehtiin Prahassa ja Tatralla.⁹ On joka tapauksessa selvää, että elokuvan toteuttaminen usealla kielellä oli helpompaa, kun dialogia oli vähän. Ehkä tämä tekninen seikka loi edellytyksiä *Hurmion* maailmanlaajuiselle menestykselle – ja menestys toteutui tilanteessa, jossa olosuhteet rajojen ylittämiseksi eivät olleet erityisen suotuisat sen paremmin teknisessä kuin poliittisessakaan mielessä.

Hurmio herätti aikalaisissa ristiriitaisen vastaanoton. Maailmanensi-iltansa elokuva sai Prahassa perjantaina 20. tammikuuta 1933, mutta sitä ennen se oli näytetty suljetulle piirille, kutsuvieraille ja lehdistölle, elokuvateatteri Lucernassa. Säveltäjä Giuseppe Becce oli paikalla johtamassa musiikkiaan ennen esitystä.¹⁰ *Prager Tagblatt* -lehden kriitikon, nimimerkki W.S.:n, mielestä kyse oli ainutlaatuisesta tšekkiläisestä teoksesta, joka oli täydellisen ”epäsensatiomainen”. Tämä tietoinen ”sensaatiottomuuden” korostaminen ei voi tarkoittaa mitään muuta kuin sitä, että etukäteistiedoissa oli jo korostettu elokuvan rohkeita kohtauksia, alastomuuden ja seksuaalisuuden kuvauksia. Arvostelija kiinnittää ennen kaikkea huomiota ohjaajan tyylin venäläisyyteen: 1920-luvun neuvostoliittolaiset ohjaajat olivat korostaneet montaasia ja vastakohtia, ja juuri näitä keinoja Machatyn nähtiin soveltavan. Machatý käytti niin ikään symboliikkaa, kuvasi esineitä, eläimiä ja luontoa. Myös Kiesler saa positiivisen maininnan: ”Hedy Kiesler juhli naispääroolissa lähinnä ulkoisen olemuksensa ansiosta, mutta hän onnistui vaikuttavasti myös näyttelijäntyössä.”¹¹

Kieslerin kotikaupungissa Wienissä ensi-ilta koitti lauantaina 18. helmikuuta 1933. Yleisön suosioon tai ainakin sen ennakointiin viittaa se, että *Hurmio* nähtiin neljässä teatterissa yhtä aikaa.¹² Kriitikoiden sanat olivat pisteliäitä eivätkä yhtä mairittelevia kuin Prahassa.

⁹ Elokuvan kopiohistoriasta ks. tarkemmin Hediger 2005, 145–146. Kuvauksipaikoista ks. lähemmin Ekstase. Der neue Machaty-Film. *Prager Tagblatt* 20.1.1933.

¹⁰ W.S.: Ekstase. Der neue Machaty-Film. *Prager Tagblatt* 20.1.1933.

¹¹ W.S.: Ekstase. Der neue Machaty-Film. *Prager Tagblatt* 20.1.1933.

¹² Näin mainitaan *Wiener Zeitungissa* 19.2.1933. Tosin lehti-ilmoituksessa pari päivää myöhemmin mainitaan vain kolme teatteria, vrt. *Die neue Zeitung* 21.2.1933.

*Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*issa nimimerkki b. totesi, että elokuvan nimi voisi aivan hyvin olla selkeämmin ”Hedy kylvyssä”. Epäilemättä juuri alastonkohtaus oli herättänyt etukäteiskohua.¹³ *Die neue Zeitung*issa nimimerkki G. F. viittasi ennakkokohuun, jota elokuvantekijät olivat mainonnallaan lietsonheet. *Hurmiolle* oli tietoisesti annettu sensaatiomaista auraa. Myös G. F. esittää vaihtoehtoista nimeä: ”Miksi: ’Hurmio’? Miksei mieluummin: ’Ruokottomuus!’” Kohua syntyi nähtävästi myös esityksen aikana, sillä kriitikon mukaan Kieslerin kirmailu luonnossa sai yleisön protestoimaan vihellyksin ja naurahduksin. Murhaava arvostelu esittää *Hurmion* kohtausten kaaoksena, jonka summa on täysin käsittämättömin perustein nimetty ”ekstaasiksi”. Elokuva näyttäytyi epäloogisena ja pitkävetisenä. Lopuksi G. F. arvelee sensuurin nukahtaneen täydellisesti elokuvan aikana: mikään muu ei voi selittää sen pääsyä teatteriin asti.¹⁴ *Wiener Sonn- und Montags-Zeitungin* arvostelu oli myös kriittisen vihjaileva, mutta nimimerkki b. arvosti ohjaajan taiteellista näkemystä. Sanoja oli käytetty vähän, ja elokuvan musiikki ja rytmi kuljettivat kerrontaa. Ohjaajan esteettisistä sidonnaisuuksista kriitikko oli samaa mieltä kuin prahalainen kollegansa: ”Ohjaaja Machaty seuraa venäläisiä latuja. Kuvaus merkitsee kaikkea. Moskova ilman tendenssiä. Sukupuolisen himon Eisenstein. Ja elokuva: ei Potemkin, vaan Potenskin.”¹⁵

On selvää, että *Hurmio* järkytti aikalaiden arvomaailmaa ja jakoi mielipiteitä. Elokuva kyseenalaisti avioliittoinstituution asemaa ja esitti naisen tietoisena, tahtovana subjektina.¹⁶ Se kritisoi vallitsevaa sukupuolijärjestelmää. Vaikka elokuvantekijöillä epäilemättä olikin tietoinen tavoite saavuttaa alastomuudella huomiota, säädyllyisyyden rajojen koettelu tapahtui tarinassa, joka päättyy avoimesti, vailla harmonista sulkeumaa tai sovinnollista lopetusta. Kiinnostavaa on edelleen, että *Hurmio* valmistui historiallisessa taitekohdassa. Vaikka 1920- ja 1930-lukuja on pidetty modernin vuosikymmeninä, on ilmeistä, että juuri 1930-luvun alussa ilmapiiri kääntyi konservatiivisemmaksi ja kansallismielisemmäksi. Samaan aikaan kun *Hurmio* levisi Euroopan elokuva-

¹³ b.: Ekstase. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 20.2.1933.

¹⁴ G. F.: Filmschund ’Ekstase’. *Die neue Zeitung* 19.2.1933.

¹⁵ b.: Ekstase. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 20.2.1933.

¹⁶ Fischer 2001, 129–142.

teattereihin, totalitaristiset valtiot tiivistivät otettaan. Kun wieniläinen yleisö vielä odotti ensi-iltaa, Berliinissä Hindenburg nimitti Adolf Hitlerin Saksan valtakunnanmarsalkaksi 30. tammikuuta 1933. *Hurmio* edusti kansallissosialistisen ideologian vastakohtaa. Vaikka elokuva oli saanut Saksan ensi-iltansa 8. tammikuuta 1935, itävaltalaisen juutalaisnäyttelijän tähdittämä sensaatioteos joutui poistumaan ohjelmistosta nopeasti.

Kiinnostavaa kyllä, vieraillessaan Yhdysvalloissa syys-lokakuussa 1936 Gustav Machatý väitti elokuvan käsitelleen ”keskeistä inhimillistä ongelmaa”, eugeniikkaa.¹⁷ Vaikka teos oli monitulkintainen, voi toki ajatella kolmiodraaman viittaavan natsien ajatukseen rodunjalostuksesta. Evan aviomies Emil edustaa degeneroitunutta, väistyvää ihmistä, kun taas uuden ihmisen luominen jää Adamin ja Evan tehtäväksi. *Hurmiosta* ei kuitenkaan tule uuden ihmisen glorifiointia, sillä Eva päättää lähteä omille teilleen. Uuden ihmisen syntymä jää toteutumatta. Paradoksaalista on, että *Hurmio* menestyi sittemmin nimenomaan Venetsian elokuvajuhlilla. Vuonna 1932 perustetut juhlat olivat käytännössä Mussolinin propagandan palveluksessa.

Hurmion kansainväliseen menestykseen ja samalla Hedy Kieslerin myöhempään uraan vaikutti merkittävästi, että Yhdysvalloissa konservatiivinen elokuvapolitiikka vahvisti otettaan samaan aikaan vuosina 1933–1934. Tuloksena oli ns. Production Code – sensuurisäännöstö, jonka muotoutumiseen vaikutti erityisesti uskonnollinen järjestö Catholic Legion of Decency. Jos *Hurmion* alastonkohtauksissa on häivähdykskeskieurooppalaista naturismia, idealisoitua ihmiskehon palvontaa, samaan aikaan juuri Legion of Decency aloitti Atlantin takana kamppailun paheellisena pitämäänsä nudismia vastaan. Järjestön johtohahmo Alfred E. Smith oli järjestämässä poliisi-iskua joulukuussa 1934 professori Fred Topelin voimistelusaliiin, jossa Olympian League of Nudists piti kokoontumisiaan. Kun tapauksesta uutisoitiin, Smith totesi, miten moraalitonta olisi kiinnittää huomiota säädyttömyyteen valkokankaalla ja ummistaa silmänsä kaikilta niiltä reaali maailman uhkatekijöiltä, jotka näivettivät moraalialia.¹⁸ Yhdysvalloissa *Hurmio* liitettiin

¹⁷ John T. McManus: Two Visiting Directors. *New York Times* 4.10.1936.

¹⁸ Catholics Begin Fight on Nudism. *New York Times* 3.1.1935.

eurooppalaiseen vapaamielisyYTEEN. Tätä mielikuvaa vahvisti elokuvan menestys Ranskassa ja ylipäättään Länsi-Euroopan maissa. Ranskankielinen versio oli saanut ensi-iltansa Théâtre Pigallessa Pariisissa 28. maaliskuuta 1933 ja pyöri innokkaalle katsojajoukolle yhteensä 22 viikkoa.¹⁹ Yhdysvaltalaisella reaktiolla on myös ekstaattinen kääntöpuolensa: kirjailija Henry Miller näki elokuvan Pariisissa, katsoi sen useita kertoja ja julkaisi hurmioituneen, suorapuheisen esseen ”Reflections on Ekstase”.²⁰ Miller yhdisti elokuvan kirjalliseen kulttuuriin, D. H. Lawrencen perintöön, ja korosti sukupuolten välisen vastakkainasettelun katoamista: ”Naisen on otettava aloite. Mies on toivottoman syvällä siinä väärin kulttuuristen arvojen suossa, jonka hän on itse luonut. Mies on kuihtunut, voimaton.”²¹

Avioliitto ja pako Euroopasta

Tšekkoslovakiassa, Itävallassa ja Ranskassa *Hurmio* keräsi katsojia koko kevään 1933. Säilyneiden lähteiden perusteella Hedy Kiesler ei näytä vuoden 1932 kuvausten jälkeen tehneen muita elokuvatoita, mutta hän esiintyi näyttämöllä. Kesällä 1933 hän esitti nimiroolin Theater an der Wienin operetissa *Sissy*.²² Juuri Theater an der Wienin näyttämön takana hän muisteli tavanneensa ensikertaa tulevan aviomiehensä Fritz Mandlin. Tunteeton henkilö oli lähettänyt kukkia jo jonkin aikaa, kunnes mystinen ihailija paljasti itsensä ja vaati seuraavana päivänä lupaa tavata Emil ja Gertrude Kieslerin. Vanhemmat antoivat luvan seurusteluun, ja parissa kuukaudessa Hedy Kieslerin ura näytti olevan lopussa:

Seuraavan kahden kuukauden ajan hän hallitsi elämäni. Minun piti ensimmäiseksi luopua urastani. Mandl kantoi kultaista sekuntikelloa, ja jokainen minuutti oli ohjelmoitu. Hän ajoi kaikkialle mustalla limusiinilla. Eräänä päivänä hän hurautti minut metsästysmajalleen, esitteli minulle seitsemäntoista koiraansa ja ystävällisen pikkutaloutensa hen-

¹⁹ *Le Figaro* 28.3. ja 29.3.1933. Ks. myös Crisp 2002, 315.

²⁰ Essee sisältyy kokoelmaan *Max and the White Phagocytes*. Obelisk Press, Paris 1938.

²¹ Cit. Jung 2006.

²² *Hedy Lamarr: Secrets of a Hollywood Star*. Presseheft 2006, 8.

kilökunnan, johon kuului kokkeja, hovimestareita, puutarhureita, yläkerran palvelijatar ja alakerran palvelijatar. Ja lopulta hän pyysi minua – *vaati* minua naimisiin kanssaan.²³

Pari vihittiin Pyhän Kaarlen kirkossa Wienissä 10. elokuuta 1933, eikä elokuva- ja teatteriuran jatkaminen enää tullut kysymykseen. Uusi aviomies, joka eli jatkuvasti parrasvaloissa, ei sallinut puolisonsa julkista uraa.²⁴ *Hurmio*, sen alastonkohtaukset ja niiden herättämä kohu olivat liiton alusta lähtien kipeitä kysymyksiä. Mandl yritti ostaa kaikki saatavilla olevat kopiot, mutta yritys oli tuhoon tuomittu. ”Se oli hänen pakkomielteensä”, Kiesler totesi vuoden 1938 haastattelussa.²⁵ Tarinan mukaan jopa Benito Mussolinilla oli elokuvasta oma kopio, mutta *Il Duce* kieltäytyi sitä myymästä.²⁶

Vuonna 1933 Fritz Mandl oli erittäin vaikutusvaltainen henkilö. Hän johti Euroopan suurimpiin kuuluvaa asetehdasta, Ala-Itävallassa sijaitsevaa Hirtenbergwerkeä, joka oli tullut hänelle sukuperintönä. 1930-luvun alussa Mandlilla oli sopimukset Ranskan, Saksan ja Italian asetehtailijoiden kanssa, ja hän kontrolloi Puolan, Sveitsin, Itävallan ja Hollannin aseteollisuutta. Itse asiassa Dortrechtin tehdas Hollannissa varusti salaa Saksan armeijaa, ohi ensimmäisen maailmansodan asettamien rajoitusten. Jo 1920-luvun lopulla Mandl tuki Itävallan radikaalia oikeistosiipeä, erityisesti kreivi von Starhembergia, jonka *Heimwehr*-joukkoja hän aseisti. Mandlin laajamittainen toiminta oli häikäilemättömyyttä eikä kunnioittanut poliittisia rajoja: Espanjan sisällissodassa hän myi aseita kummallekin osapuolelle.²⁷ Hän oli Kieslerin tapaan juutalaista sukua mutta tuli silti toimeen Saksan kansallissosialistien kanssa.

²³ Lamarr 1968 (1966), 20. Vrt. myös Gladys Hall: *The Life and Loves of Hedy Lamarr. Modern Romances* December 1938, 73.

²⁴ Lamarr 1968 (1966), 20.

²⁵ Gladys Hall: *The Life and Loves of Hedy Lamarr. Modern Romances* December 1938, 74. Ks. myös *The Ecstasy Girl Wins Cheers from Hollywood. Life* 25.7.1938, 27–29. *Life*-lehden mukaan Mandl käytti valtavia summia *Hurmion* kopioiden hankkimiseksi ja tuhoamiseksi.

²⁶ *Ecstasy: The Movie That Caused a 'War'*. *Look* March 1937, 28. Ks. myös Hedwig Eva Maria ”Hedy Lamarr” Kiesler. *MyKindred.com* <http://mykindred.com/cloud/TX/getperson.php?personID=153698&tree=mykindred01>, haettu 23.1.2009.

²⁷ Newton 1986, 544–545.

Toisen maailmansodan kynnyksellä hän päätyi Argentiinaan ja todennäköisesti avusti sodan jälkeen pakenevia natsveja siirtämään varojaan Euroopasta Latinalaiseen Amerikkaan.²⁸

Hedy Lamarr kuvasi avioliittoaan *Ecstasy and Me* -teoksessa, mutta erittäin tärkeä – tosin harvoin käytetty – biografinen lähde on Yhdysvalloissa joulukuussa 1938 julkaistu *Modern Romances* -lehti, jossa Hollywoodiin muuttanut itävaltalaisnähti kertoo elämäntarinansa otsikolla ”The Life and Loves of Hedy Lamarr”.²⁹ On otettava huomioon, että *Modern Romances* oli osa tähteyden ympärille rakennettua romanttista glamour-kulttuuria. Yleensä glamourilla viitataan ominaisuuteen, joka vetää puoleensa, viehättää; etymologisesti englannin kielen sana palautuu 1700-luvun taianomaisuutta ja maagisuutta tarkoittavaan ilmaisuun.³⁰ Hollywood-tähtien ympärille taianomaista etäisyyttä rakennettiin muodin ja journalismin keinoin. *Modern Romances* -lehden kannessa (ks. kuva) nähtiin vaaleanpunaista taustaa vasten taiteilijan tulkinta Lamarrin kasvoista. Kuvassa korostuvat tummat hiukset, voimakkaan punaiset huulet ja kaulaa kehystävät helmet. Korun alapuolelta ruumis katoaa, mutta vaaleanpunaisella pohjalla on lukijan uteliaisuutta kuttava lause: ”Maailma tuomitsi minut, mutta –”.

Lehden haastattelu on tehty tuoreeltaan sen jälkeen, kun Kiesleristä oli tullut Lamarr. Toimittaja Gladys Hallille Lamarr kertoo pitkään ja yksityiskohtaisesti lapsuudestaan, nuoruudestaan ja avioliitostaan, ja mukana on paljon sellaista tietoa, jota ei ole 1960-luvulla ilmestyneissä muistelmissa. Lamarrin antama kuva avioliitosta ei ole yhtä yksiselitteisen kielteinen kuin myöhemmässä muistelmateoksessa: ”Toisinaan meillä oli hauskaa keskenämme. Toisinaan olimme hyviä ystäviä. Haluaisin sisimmässäni ajatella, että me olimme aina hyviä ystäviä ja tulemme aina olemaan.” Toisaalta Lamarr sanoo eläneensä jatkuvan tarkkailun ja valvonnan alaisena. Hän seurusteli diplomaattien, poliittisten päättäjien ja miehensä liikekumppanien kanssa. Hän kiistää julkisuudessa

²⁸ Ibid., 541–543. Ks. myös U.S. Puts Fritz Mandl on Trade 'Blacklist'. *New York Times* 27.8.1944.

²⁹ Kiitän lähdevinkistä Anthony Loderia.

³⁰ *Oxford Reference Online*. Oxford University Press, Oxford 2008, <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t23.e23294>, haettu 7.2.2009; *Online Etymology Dictionary*, <http://www.etymonline.com/index.php?term=glamour>, haettu 7.2.2009.



Hedy Lamarr *Modern Romances* -lehden kannessa joulukuussa 1938.

esiintyneen väitteen omasta aktiivisuudestaan: ”Mutta, päinvastoin kuin minusta on kirjoitettu, en tehnyt muuta kuin hymyilin silloin kun piti hymyillä ja näytin vakavalta kun piti olla vakava.”³¹ Haastattelu on tehty tilanteessa, jossa Saksa oli jo liittänyt Itävallan itseensä ja Mandl oli paennut maasta. Epäilemättä Lamarrilla oli painavat syyt kiistää kaikki poliittiset sidokset tai edes epäilyt siitä, että hän olisi omalla aktiivisuudellaan vaikuttanut Mandlin poliittisiin ja taloudellisiin toimiin. Samoin kuin vuoden 1966 muistelmassa, vuoden 1938 haastattelussa Lamarr kuvaa, miten aviomies salakuunteli hänen puheluitaan ja pyrki varmistamaan, ettei mitään tietoa vuotanut talon ulkopuolelle.³²

Avioeron – tai oikeammin aviomiehen luota pakenemisen – motiivit Lamarr esitti vuonna 1938 kuitenkin toisin kuin kolme vuosikymmentä myöhemmin. Ratkaiseva käänne oli isän äkillinen kuolema vuonna 1935: pitkän masennuksen ja surun – ja elämän lyhyiden kokemuksen – jälkeen hän päätti lähteä. Tarkempia yksityiskohtia hän ei voi kertoa, avustajiensa turvallisuuden vuoksi, mutta erään riidan jälkeen Fritz Mandl oli häipynyt metsästysmajalleen, ja Hedy Kiesler katsoi tilaisuutensa tulleen. Hän pakkasi korunsa ja turkiksensa ja lähti Wienistä niin nopeasti kuin mahdollista kohti Lontoota, jossa hänellä oli luotettavia ystäviä.³³

Lamarrin vuonna 1938 kertomassa tarinassa on selvästi vuoden mitainen tyhjiö. Hän kertoo viettäneensä suruaikaa vuoden verran ja sen jälkeen päättäneensä muuttaa elämänsä, mutta Wienistä hän pakeni vasta keväällä tai kesällä 1937. On mahdollista, että jo vuoden 1936 aikana Kiesler pyrki irtautumaan miehestään. Teoksessaan *The Films of Hedy Lamarr* Christoher Young mainitsee rouva Mandlin ajautuneen salaiseen suhteeseen kreivi Ferdinand von Starhembergin kanssa, ja marraskuussa 1936 he nousivat yhdessä Wienistä Budapestiin vievään junaan. Mandl oli juuri silloin Roomassa hieromassa kauppoja sekä Mussolinin että Espanjan sisällissodan osapuolten kanssa mutta palasi nopeasti takaisin saattamaan vaimonsa vieläkin tehokkaamman tarkailun alaiseksi.³⁴ Kun vuosi 1937 koitti, Hedy Kiesler oli valmis uuteen

³¹ Gladys Hall: *The Life and Loves of Hedy Lamarr. Modern Romances* December 1938, 75.

³² *Ibid.*, 74–75.

³³ *Ibid.*, 76–77.

³⁴ Young 1978, 18.

pakoyritykseen. *Modern Romances* -lehdelle hän totesi aina haaveileensa Hollywoodista, ja nyt oli tullut tilaisuus palata valkokankaalle.³⁵ Todennäköisesti lähtöön vaikutti myös kiristynyt poliittinen tilanne: Mandlin kodissa, jos missä, kulissien takaisten jännitteiden on täytynyt tulla voimakkaasti esiin.³⁶

Vuonna 1938 Hedy Lamarrilla oli syytä välttää poliittisia aiheita, joten kuvaus on lakoninen: hän ei kerro yksityiskohtia käytännön järjestelyistä. *Modern Romances* -lehdessä hän sanoo kiirehtineensä Lontooseen, mutta tosiasiaassa hän pysähtyi Pariisiin. Matkallaan Itävallasta Englantiin hän jäi Ranskaan hakemaan siviilioikeudellista eroa miehensä.³⁷ Prosessi jäi tosin kesken siinä mielessä, että avioliiton mitätöinti vaati vielä päätöksen Vatikaanista, kuten *Life*-lehti paljasti heinäkuussa 1938.³⁸ Anthony Loderin käsityksen mukaan Hedy Lamarr oli Yhdysvaltoihin tullessaan juutalainen.³⁹ Christopher Young kuitenkin toteaa Hedyn olleen vankka katolinen (*staunch catholic*).⁴⁰ Hieman aiemmin Young mainitsee Kieslerin menneen naimisiin ”Mandlin, juutalaisen” kanssa, mutta häät oli vietetty Kaarlen kirkossa.⁴¹ Epäilemättä 1930-luvulla juutalainen sukutausta teki yksilöstä ”juutalaisen”: kyse ei ollut uskonnosta vaan etnisestä stigmasta. Kääntyminen kristinuskoon oli ollut tavallista jo 1800-luvulla, sillä uskonto oli edellytys sosiaaliselle nousulle ja esimerkiksi valtion virkoihin pääsemiselle. On mahdollista, että sekä Kieslerin että Mandlin suvut olivat kääntyneet juutalaisuudesta kristinuskoon. Katolinen kaste edesauttoi niin asetehtailijan kuin pankinjohtajankin uraa. Aikakauden tunnetuimpia wieniläisiä käännynnäisiä oli säveltäjä Gustav Mahler (1860–1911), jonka leski Alma

³⁵ Gladys Hall: The Life and Loves of Hedy Lamarr. *Modern Romances* December 1938, 72.

³⁶ Lamarr 1968 (1966), 25.

³⁷ Pariisi-jakso ilmenee tosin jo aikalaislähteissä. Ks. esim. Howard Sharpe: A Candid Portrait of Hedy Lamarr. *Liberty* 17.12.1938, 18. Ks. myös Lamarr 1968 (1966), 27–28.

³⁸ The Ecstasy Girl Wins Cheers from Hollywood. *Life* 25.7.1938, 29.

³⁹ Anthony Loderin sähköpostiviesti kirjoittajalle 24.1.2009.

⁴⁰ Young 1978, 20. Täsmälleen samaa ilmaisua käytti Howard Sharpe joulukuussa 1938 ilmestyneessä Lamarr-artikkelissaan. Ks. Howard Sharpe: A Candid Portrait of Hedy Lamarr. *Liberty* 17.12.1938, 19.

⁴¹ Young 1978, 18.

kuului sittemmin Fritz Mandlin ystäväpiiriin.⁴² Mahlerille kaste oli välttämätön kapellimestariuran kannalta.⁴³

Kun Hedy Kiesler saapui Lontooseen, hän eli mahdollisimman huomaamattomasti, mutta etsi toisaalta kontakteja elokuvapiireihin. Juuri vuonna 1937 MGM:n johtohahmoihin kuulunut Louis B. Mayer oli kiertueella Euroopassa, ja Hedy oli todennäköisesti tavannut tuottajajogulin jo aiemmin Salzburgissa Max Reinhardtin tilalla.⁴⁴ *Modern Romances* -lehden mukaan Kiesler tosin tapasi Mayerin lontoolaisissa juhlissa, eikä keskustelua käyty elokuvista. Aiempaan tuttavuuteen ei tässä yhteydessä ole viittausta. Kiesler sen sijaan antaa ymmärtää ajaneensa tietoisesti omia päämääriään: hän tiesi, että Mayer voisi auttaa, urkki tietoonsa, että tämä oli lähdössä Atlantin yli, ja järjesti itsensä samaan laivaan.⁴⁵ *Ecstasy and Me* -teoksessa kuva on selvästi erilainen: Lamarr kertoo tavanneensa Mayerin lontoolaisessa hotellissa Bob Ritchie -nimisen agentin avustuksella ja saaneensa nöyryyttävän alhaisen tarjouksen.⁴⁶

Vuonna 1938 Lamarr rakensi itsestään kuvaa itsenäisenä toimijana, joka toteutti päämääriään, kun taas vuonna 1966 kuva on selvästi negatiivisempi: näyttelijä on järjestelmän armoilla. Tosin muistelmateoksessakin Lamarr kuvaa sitä, miten hän hankkiutui samalle valtamerihöyrylle ja onnistui ovelasti nostamaan Mayerilta alun perin saamaansa alhaista tarjousta. *Modern Romances* -lehdessä taloudellisista kysymyksistä ei ole puhetta, mutta Lamarr korostaa itsenäisen naisen rooliaan. Hän myös vertaa naisen asemaa Yhdysvalloissa ja Euroopassa:

Mielestäni naiset ovat Amerikassa itsenäisempiä kuin Euroopassa. Haluan tästä lähtien olla riippumaton miehistä. Ja minun mielestäni miesten pitäisi olla ylpeitä siitä, että rakastavat vahvaa ja itsenäistä naista.⁴⁷

⁴² Young 1978, 18.

⁴³ Beller 1993, 11. Bellerin mukaan käännyttäisi ei itse asiassa ollut paljon, mutta monet tunnetuimmat aikalaiset kuuluivat tähän ryhmään. Ks. myös Whalen 2007, 86.

⁴⁴ Tieto on peräisin Christopher Youngilta. Ks. Young 1978, 19.

⁴⁵ Gladys Hall: The Life and Loves of Hedy Lamarr. *Modern Romances* December 1938, 77–78.

⁴⁶ Lamarr 1968 (1966), 30–32.

⁴⁷ Gladys Hall: The Life and Loves of Hedy Lamarr. *Modern Romances* December 1938, 78.

Samassa yhteydessä hän korosti – tietoisesti tai tiedostamattaan – amerikkalaisia arvoja, taistelua vapauden puolesta, sillä pääsy Yhdysvaltoihin oli täyttymys: ”Olen Hollywoodissa. Siinä tiivistyy kaikki – taisteluni tänne pääsemiseksi, oikeuteni tehdä työtä, vapaudenrakkauteni.”⁴⁸ *Hurmio* oli luonut Kieslerille maineen modernina, itsenäisenä naisena, vaikka elokuva oli herättänytkin paheksuntaa. Siirtyessään Hollywoodiin hänelle oli tärkeää korostaa *Hurmion* modernisuutta enemmän kuin sen oletettua moraalittomuutta – hän ei elokuvaa nimeltä maininnut, mutta julkisuudessa hänet yhdistettiin aina sensaatiomaiseen läpimurtoteokseen.

Vaikka Hedy Kieslerin ja Louis B. Mayerin kohtaamiseen liittyvät tiedot ovat ristiriitaisia, selvää on, että he astuivat syyskuussa 1937 ranskalaiseen Normandie-laivaan ja saapuivat yhtä aikaa New Yorkiin. Kieslerin maineesta kertoo se, että *New York Times* uutisoi näyttävästi itävaltalaisen sensaationäyttelijän saapumisen. 1930-luvun viimeisinä vuosina liikenne Euroopasta Yhdysvaltoihin oli kiivasta, kun taiteen ja viihteen ammattilaiset lähtivät etsimään uutta tulevaisuutta joko natsi-Saksan kiristyvän suvaitsemattomuuden tai yhä ilmeisemmäksi käyvän sodan uhan tieltä. Normandiella saapuivat Yhdysvaltoihin myös 14-vuotias viulisti-ihmelapsi Grisha Goluboff ja englantilainen musikaalitähti Jack Buchanan. Laivan tähtisikermään kuuluivat niin ikään Douglas Fairbanks Jr., Cole Porter, Danielle Darrieux ja oopperalaulaja Ezio Pinza. *New York Times* toteaa, että ”nti Kiesler, joka tästä lähtien tunnetaan nti Hedy Lamarrina, allekirjoitti matkan aikana sopimuksen Louis B. Mayerin, Metro-Goldwyn-Mayerin johtajan kanssa”.⁴⁹

Kieslerin uusi taiteilijanimi syntyi todellakin laivamatkan kuluessa. Muistelmalähteiden mukaan idean keksi rouva Mayer, johon Kiesler oli niin ikään tutustunut. Vuonna 1938 Lamarr kertoi seurapiirin keskusteluista: ”Olimme kaikki yhtä mieltä siitä, ettei Hedy Kiesler sopinut parrasvaloihin. Sitä ei ollut tarpeeksi helppo lausua.”⁵⁰ *Life*-lehti väitti heinäkuussa 1938, että Hollywoodin moraalinvartija Hays Office

⁴⁸ Ibid., 78.

⁴⁹ Actors and Singers Here on Normandie. Hedy Kiesler, Star of the Film 'Ecstasy,' Among Arrivals – Signs Movie Contract, *New York Times* 1.10.1937.

⁵⁰ Gladys Hall: The Life and Loves of Hedy Lamarr. *Modern Romances* December 1938, 78.

olisi vaatinut Kiesleriä muuttamaan nimensä.⁵¹ Nimeen oli Euroopassa liittynyt vahva synnillisyyden leima, josta Yhdysvalloissa ei ollut enää syytä muistuttaa. Uusi nimi syntyi kuitenkin jo ennen kuin Kiesler saapui Hollywoodiin, eikä Hays Officella voinut olla asiassa aktiivista panosta. Sen sijaan on mahdollista, että Mayerit pyrkivät ennakoimaan sensuurin reaktiota: uuden nimen oli tarkoitus synnyttää uusi tähti, joka ei ollut enää eurooppalaisen kohun raskauttama. Etymologisesti ”Lamarr” viittasi mereen, jonka yli tuleva Hollywood-tähti oli purjehtinut, mutta nimi loi myös yhdysvaltalaisen jatkumon vaikutelmaa. Rouva Mayer sai todennäköisesti ajatuksensa mykkäelokuvakauden amerikkalaisesta näyttelijästä Barbara La Marrista (1896–1926), joka oli kuollut nuorena mutta jättänyt lähtemättömän muiston vanhemman polven mieleen.⁵² *Ecstasy and Me* -teoksessa Lamarr muistelee taiteilijanimen syntyneen vasta Hollywoodissa, mutta tässä suhteessa vuoden 1938 tieto on luotettavampi – varsinkin kun uusi nimi oli kiihrynt *New York Timesin* toimittajalle jo Normandien saapuessa rantaan 30. syyskuuta 1937.⁵³

Sillä aikaa kun Hedy Kiesler oli ollut aviossa Fritz Mandlin kanssa, *Hurmio* oli elänyt omaa elämäänsä. Yhdysvaltalaisella valkokankaalla Kiesler oli nähty jo vuonna 1932, kun Carl Boesen ohjaama *Man braucht kein Geld* oli esitetty New Yorkissa nimellä *Fun and Finance*. Arvoseluissa mainittiin ”ihastuttava itävaltalainen tyttö”⁵⁴, mutta Kieslerin nimi pantiin varsinaisesti merkille vasta, kun *Hurmio* herätti ristiriitaisia tunteita Euroopassa. J. A. Koerpelin ja Samuel Cumminsin johtama Eureka Productions yritti tuoda filmin maahan vuodenvaihteessa 1934–1935, mutta se joutui heti moraalisen paheksunnan kohteeksi. *Hurmion* herättämistä miellelyhtymistä kertoo se, että kun *New York Times* kertoi asiasta ensimmäisen kerran 3. tammikuuta 1935, samassa uutisessa kuvattiin nudismin yleistymistä ja Legion of Decencyn taistelua uusia siveettömyyden muotoja vastaan.⁵⁵ Tulliviranomaiset olivat takavarikoineet marraskuussa⁵⁶ satamaan saapuneen elokuvan – kuten *Washington*

⁵¹ The Ecstasy Girl Wins Cheers from Hollywood. *Life* 25.7.1938, 27.

⁵² Young 1978, 20. Ks. myös Lamarr 1968 (1966), 37–38.

⁵³ Lamarr 1968 (1966), 37–38.

⁵⁴ H.T.S.: The Screen: Fun and Finance. *New York Times* 16.11.1932.

⁵⁵ Catholics Begin Fight on Nudism. *New York Times* 3.1.1935.

Post totesi patriarkaaliseen sävyyn – ”sen jälkeen kun elokuvan olivat tuominneet niin paavi kuin sankarittaren miljonääriaviomies”.⁵⁷

Valtiovarainministeri Henry Morgenthau Jr. päätyi 7. tammikuuta 1935 kieltämään elokuvan. Hän tunnusti lehdistölle, ettei ollut itse nähnyt kohuttua teosta, mutta hänen puolisonsa, rouva Morgenthau, oli katsonut sen yhdessä tulliviranomaisten ja valtiovarainministeriön virkailijoiden kanssa. Eurekan johtajan J. A. Koerpelin oli vaikea ymmärtää ratkaisua. Hän kuvasi elokuvaa kauniiksi, eikä teosta pitäisi tulkita alkuunkaan niin negatiivisesti kuin oli tulkittu. Koerpel epäili, että asiaan oli vaikutettu kulussien takana, koska itse ministeri oli osoittanut ”aktiivista kiinnostusta elokuvan esittämisen estämiseen”.⁵⁸ Arvelu osui oikeaan. Lopulta paljastui, että Legion of Decencyn aktiivi Alfred E. Smith oli vedonnut itseensä presidentti Rooseveltiin *Hurmion* kieltämiseksi, ja tämä oli delegoinut asian valtiovarainministeriölle.⁵⁹ Koerpel kirjoitti avoimen kirjeen Smithille, joka ei ollut edes nähnyt elokuvaa, ja esitti syytöksen epäoikeudenmukaisuudesta. Samalla Koerpel lupasi poistaa alastonkohtauksen, sillä teos ansaitsisi amerikkalaisen yleisön: se oli ”vilpiton yritys, ja sitä olivat miljoonat ihmiset ylistäneet eri maissa”.⁶⁰

Kädenvääntö jatkui koko kevään 1935, kunnes oikeusistuin kokoon-tui New Yorkiin 25. kesäkuuta katsomaan elokuvan tuomari John C. Knoxin johdolla.⁶¹ Lehtitietojen mukaan Knox kehotti lautamiehiä katsomaan elokuvaa vailla ennakkoluuloja: ”Aikojen alusta lähtien on ollut erilaisia moraalien ja käyttäytymisen standardeja. Afrikan metsien periaatteet poikkeavat Euroopan maiden ja Amerikan periaatteista,

⁵⁶ Tämä tieto mainittiin lehtiutisoinnissa myöhemmin, ks. esim. Court Thronged for 'Trial' of Film: N.Y. Jury Views 'Ecstasy,' Banned Foreign Picture. *Washington Post* 26.6.1935.

⁵⁷ Criticized Film Barred by U.S.: Heroine Appeared Nude in Scene of Movie from Czechoslovakia. *Washington Post* 8.1.1935. Lehtikirjoituksessa Fritz Mandlin sukunimi on kirjoitettu erheellisesti Mandel.

⁵⁸ Czech Film Barred Because of Nudity: Morgenthau Upholds Ruling After Wife Sees Picture – Agent Threatens Appeal. *New York Times* 8.1.1935.

⁵⁹ Smith Asked Film Exclusion. *New York Times* 10.1.1935.

⁶⁰ Catholics Deny Wide Reform Aim: Smith Silent on Protest. *New York Times* 15.1.1935.

⁶¹ Court Thronged for 'Trial' of Film: N.Y. Jury Views 'Ecstasy,' Banned Foreign Picture. *Washington Post* 26.6.1935.

ja läntisessä maailmassakin on hyvin erilaisia standardeja.” Tämän moraalisten periaatteiden kulttuurisidonnaisuutta painottavan puheenvuoron jälkeen tuomari totesi Yhdysvalloissa olevan lainvastaista esittää siveettömiä ja moraalittomia teoksia ja kehotti lautamiehiä miettimään, ”saattoiko elokuva johtaa irstaisiin ajatuksiin tai johonkin muuhun aistilliseen”. Lopputuloksena oli kielto: tähän vaikuttivat alastonkohtauksen ja ekstaattisten ilmeiden lisäksi se, että elokuvan tarina rikkoi kuudetta käskyä.⁶² Oikeudenkäynnin jälkeen kohu vain jatkui, sillä poliisimestari Raymond J. Mulligan poltti *Hurmion* kopion omatoimisesti satamalaiturilla New Yorkissa.⁶³ Tämä innosti Eurekaa jatkamaan taistelua, ja asiaa puitiin korkeammassa oikeusasteessa marraskuussa 1935, mutta tulos pysyi samana.⁶⁴

Vasta keväällä 1936 *Hurmiolle* saatiin esityslupa, mutta New Yorkissa kielto pysyi voimassa vuoteen 1940 asti.⁶⁵ Teos sai lopulta ensi-iltansa washingtonilaisessa Belasco-teatterissa huhtikuussa 1936 ja pyöri useiden viikkojen ajan – olihan elokuva saanut ylimääräistä mainosta pitkään jatkuneesta kiistelystä. Washington Postin signeeraamaton arvostelu ei tosin ollut kovin mairitteleva. Arvostelijan mukaan *Hurmiolla* ”on arvoa vain, kun yritetään verrata ulkomaisia elokuvia kotimaiseen tuotantoon”. Juoni oli ”yksinkertainen ja ikivanha”, ja tarina liikkui hitaasti Hollywoodin staccato-tyyliin verrattuna. Elokuvan symboliikka oli toisinaan ”epäuskottavaa”, mutta siinä oli myös harvinaista hienovaraisuutta, joka jätti tilaa katsojan mielikuvitukselle.⁶⁶ Eureka-yhtiön Samuel Cummins oli editoinut elokuvaa, jotta se täyttäisi kuudennen käskyn velvoitteet. Hän lisäsi otoksen päiväkirjasta, jossa todettiin: ”Adam ja minä menimme tänään salaa naimisiin.” Ennen antautumistaan ekstaasiin Eva ja Adam olivat siis menneet avioon, mikä teki seksuaalisesta hurmiosta hyväksyttävän. Sanoman varmistamiseksi

⁶² Federal Jury Bans Movie As 'Obscene': Czechoslovak Picture Is Held Unfit for the American Public View. *New York Times* 27.6.1935.

⁶³ Dilemma On Banned Film: Marshal, Who Burned 'Ecstasy,' Is Asked to Present It in Court. *New York Times* 11.8.1935.

⁶⁴ 'Ecstasy' Ban Upheld. *Washington Post* 22.11.1935.

⁶⁵ The Cinema to Rule Field for A Second Week. *Washington Post* 23.4.1936; Right to Ban Film Upheld. *Washington Post* 15.12.1936. Ks. myös Hediger 2005, 146.

⁶⁶ Belasco: "Ecstasy". *Washington Post* 9.5.1936.

ääniraidalle dubattiin vielä Evan englanninkielinen lause: ”Olen niin yksinäinen. Minun täytyy kertoa isälle, että olemme naimisissa.”⁶⁷

Alastonkohtaus sai lopulta jäädä elokuvaan; leikkauspaineet kohdistuivat hurmion orgastisiin hetkiin sekä avioliiton kuvaukseen. *Hurmion* kopiohistoriaa tutkineen Vinzenz Hedigerin mukaan Cumminsin tekemät muutokset olivat tosiasiaassa rakenteellisia: hän lisäsi elokuvaan takaumarakenteen, todennäköisesti voidakseen helpommin hyödyntää ääniraitaa ’säädyllyssyylisien’ tekemiseen. Radikaaleista muutoksista huolimatta Machatý autorisoi kopion ja nähtävästi antoi myös materiaalia yhdysvaltalaisen liikekumppaniensa käyttöön, sillä elokuvan lopussa nähtiin maisemakuvia, joita ei vuoden 1933 kopioissa ollut mutta jotka alkuperäinen kameratiimi oli kaikesta päätellen kuvannut.⁶⁸

On arvoitus, kuinka paljon Hedy Lamarr tiesi Yhdysvalloissa herättämästään kohusta astuessaan laivasta New Yorkin satamassa 30. syyskuuta 1937. Kaksi vuotta aiemmin paikallinen poliisimestari oli syyttänyt *Hurmion* nitraattirullat tuleen satamalaiturilla. *Hurmion* herättämä kohu oli MGM:lle epämiellyttävää, mutta tapahtumat olivat täsmällisesti Mayerin tiedossa, kun hän merimatkan aikana tarjosi sopimusta. Edessä oli eurooppalaisen tähden muokkausprosessi, muuntaminen Hollywood-tähdeksi, jota yhtiö voisi käyttää tulevien menestysteosten kassamagneettina.

Ekstaasista eksotismiin

Hollywood oli sulattanut itseensä eurooppalaisia lahjakkuuksia jo mykkäkaudesta lähtien. Muuttoliike voimistui erityisesti vuoden 1933 jälkeen, kun poliittiset olosuhteet Euroopassa kiristyivät. Kun Hedy Lamarr saapui New Yorkista Yhdysvaltain länsirannikolle pitkän junamatkan jälkeen, Hollywoodissa oli jo vankka kokemus muokkalaisten vastaanotosta. Näyttää siltä, ettei Louis B. Mayer – sopimuksesta huolimatta – ollut suunnitellut välitöntä käyttöä hankinnalleen, sillä ensimmäinen yhdysvaltalainen ensi-ilta koitti vasta heinäkuussa

⁶⁷ Young 1978, 96.

⁶⁸ Hediger 2005, 146.

1938.⁶⁹ Aikalaislehdissä vihjailtiin, että juuri *Hurmion* aiheuttama etukäteiskohu johti tuotantoyhtiön välinpitämättömyyteen.⁷⁰

Ecstasy and Me -teoksen mukaan tähteyden muokkaus alkoi kuitenkin heti. Kun Lamarr tapasi Mayerin ensimmäistä kertaa Hollywoodissa, huoneeseen kutsuttiin nuori mies nimeltä Howard. Tämän tehtävä oli huolehtia uuden näyttelijän imagosta ja julkisuuskuvasta. Lamarrin muistelmien mukaan Mayer totesi:

Howard, meillä on pienoinen ongelma, jonka varmaan pystyt hoitamaan. Neiti Lamarr teki Euroopassa elokuvan *Hurmio* Hedy Kieslerin nimellä. Häntä johdettiin harhaan elokuvaa tehtäessä – Tee hänestä lady, jossa on ripaus kuninkaallisuutta, tyttö, jolla on sivistystä ja hyvä syntyperä. En halua, että hänen nimeään enää yhdistetään julkisuudessa tuohon elokuvaan. Aion ostaa tai hävittää tuon kirotun elokuvan kaikki kopiot.⁷¹

Tuskin Lamarr vuosikymmenien jälkeen muisti tarkkoja sanamuotoja, joten sitaatilla ei sinänsä ole suurta todistusarvoa, eikä Mayer tietävästi yrittänyt Mandlin tapaan hankkia ja tuhota kopioita. Sen sijaan on selvää, että MGM:n intresseissä oli lopettaa *Hurmion* aiheuttama kohu ja muokata Lamarrin tähtikuvaa selkeästi uudenlaiseen suuntaan. Vaikka ratkaisua ei olisikaan tehty Lamarrin kuvaaman kaltaisessa tilanteessa, pitkällä aikavälillä hänen Hollywood-elokuviensa tähtikuvaan tuli ripaus Mayerin korostamaa sofistikoituneisuutta.

Richard Dyer on pioneeritutkimuksessaan *Stars* (1979) korostanut tähteyden kulttuurista luonnetta: tähteyksy syntyy vuorovaikutuksessa, jossa elokuvat muodostavat vain yhden osan. Yhtä tärkeää on kiinnittää huomiota ei-elokuvallisiin teksteihin, tähden saamaan julkisuuteen, tuotantoyhtiön promootiojulkisuuteen, mainoksiin, elokuvajournalismiin ja -kritiikkiin.⁷² Hedy Lamarrin tähteyksy on selkeästi tällaisen vuorovaikutuksen tulos. Dyerin näkökulma korostaa ennen kaikkea

⁶⁹ Samaan havaintoon on päätenyt Patrick Agan, joka on parhaillaan kirjoittamassa Hedy Lamarrin elämäkertaa. Ks. tarkemmin Andre Soares: *Hedy Lamarr: Q&A with Author Patrick Agan. Alternative Film Guide*, <http://www.altfg.com/blog/actors/hedy-lamarr-patrick-agan/>, haettu 26.1.2009.

⁷⁰ Howard Sharpe: A Candid Portrait of Hedy Lamarr. *Liberty* 17.12.1938, 18.

⁷¹ Lamarr 1968 (1966), 38.

⁷² Dyer 1979, 60.

yleisön positiota, mutta toki tuotantoyhtiöt samaan aikaan pyrkivät reagoimaan yleisön odotuksiin ja muovaamaan tähteyttä. Silti ei ole kyse siitä, että tuotantokoneisto kylmästi, teollisesti ja yksisuuntaisesti tuotaisi tähteyttä. MGM:n pohdiskelut Hedy Lamarrin uudesta ilmeestä olivat olemassa vain suhteessa aiempaan, siihen, miten Hedy Kiesler Euroopassa ja Yhdysvalloissa oli otettu vastaan.

Siihen kuvaan, joka Kiesleristä oli Yhdysvalloissa muodostunut, eivät edes hänen elokuviensa katsomiskokemukset suoraan vaikuttaneet, sillä tähtikuvan rakentamiseen osallistuivat sellaisetkin käsitykset, jotka olivat toisen käden lähteiden ja aikakauslehtien julkaisemien kuvareportaasien luomuksia. Esimerkiksi *Look*-lehti julkaisi maaliskuussa 1937 *Hurmioon* pohjautuvan, tietoisien aistillisen kuvakertomuksen, joka 19 valokuvan ja tekstin voimalla tiivistä elokuvan tarinan (ks. kuva).⁷³ Yhdysvalloissa tarinaan tutustui lehtiä selaamalla todennäköisesti paljon suurempi joukko kuin elokuvissa käymällä. Kun Hedy Lamarria tarkastelee kulttuurihistoriallisena kohteena, on ilmeistä, että hänen tähteytensä on syntynyt monimutkaisten kommunikaatioverkostojen ja kumuloituneiden merkitystihentymien osana. Samalla hänen tähteytensä oli jatkuvassa liikkeessä, kulttuurisen tulemisen prosessissa, jossa vuodet 1933–1938 olivat erityisen intensiivisiä.

Hurmion kuvat olivat siis kiertäneet lehdistössä vuonna 1937, vähää ennen Hedy Lamarrin astumista Normandie-laivasta New Yorkin maaperälle. Muistelmissaan Lamarr toteaa, että Mayerin ajatuksena oli aluksi kouluttaa uutta hankintaansa: oli opiskeltava lausuntaa, äänenkäyttöä, näyttelemistä.⁷⁴ Asuinkumppanikseen Lamarr sai unkarilaisen näyttelijän Ilona Maseyn, ”joka hautasi englannin kielen sen jälkeen, kun minä olin sen murhannut”. Ystäväysten tiet erosivat pian, kun Lamarrin mukaan MGM:n julkisuusosasto teki heistä, tuoreista tulokkaista, toistensa kilpailijoita.⁷⁵

On mahdollista, että Hedy Lamarr olisi joutunut odottamaan Hollywood-debyyttiään pitkäänkin, mutta tilanne laukesi keväällä 1938. *Liberty*-lehden toimittaja Howard Sharpe kirjoitti joulukuussa 1938

⁷³ Told in Pictures: The Story of Ecstasy, The World’s Most Talked-about Movie. *Look* March 1937, 30–31.

⁷⁴ Lamarr 1968 (1966), 39.

⁷⁵ Lamarr 1968 (1966), 43.

Told in Pictures

The Story
of
Ecstasy

The World's Most
Talked-about
Movie



1. Eva (Hedy Kiesler), beautiful, passionate and young, weds Emil (Jaromir Rogoz), a wealthy man chosen by her father. Emil is twice her age. He gives his girl-bride a costly pearl necklace as a wedding present.



2. On their wedding night, the elderly bridegroom fustily follows the routine he knew as a bachelor. Eva examines her new home, awaits the man she has married. But he does not come to her. She finds him asleep on a sofa. Her doubts about her marriage arise.



3. Eva, a healthy and romantic girl, is bewildered at the way her husband is behaving toward her. He is kind to her— But they do not live together as man and wife. She resolves to leave him.



4. Eva returns to her father's country estate. "I could not go on with him, Father—I do not love him!" Her father understands horses, but not women. He gives her but little comfort.



5. One day she goes horseback riding by a lake, impulsively stops, undresses, ties her clothes to the saddle, swims. Her mare hears a stallion neigh, gallops away, taking all her clothes along.



6. Eva calls to the animal. Then she wades from the water, runs after the mare. Suddenly Paul (Aribat Mogy), handsome young engineer building a road by her father's estate, seizes the mare's bridle. Naked, Eva tries to hide.



7. Embarrassed and fearful, Eva crouches low in the bushes. She watches Paul approach, dreading to have him come nearer, discover her. She is fascinated by the young man.



8. Paul's youth and manliness are a direct contrast to Eva's old husband. Paul, too, is embarrassed as he gives Eva her clothes.



9. He turns his back while she dresses. She hides her embarrassment with anger and turns to leave. She turns her ankle, faints, is revived. And then they become acquainted, talk.



10. That night in her father's house, she recalls her meeting with Paul, dashes out, runs to his cabin.



11. Inevitably, the young man is drawn to the beautiful stranger of the woods. Paul tells Eva that he loves her—kisses her.



12. Eva revels in Paul's embrace. Here is the love for which she has been waiting. This movie was originally titled "Symphony of Love," but when a French audience saw these scenes they renamed it "L'Extase" ("Ecstasy" in English).



13. For the first time Eva experiences love. Unnoticed, the pearl necklace breaks, slips to the floor. When Eva leaves, she forgets the necklace. These are the scenes which movie critics call great art.



14. The next morning, after planning to run away to Paris with Paul, Eva returns to her father's house, finds Emil waiting to beg her to come back to him. "It's too late!" she murmurs, turning away.



15. Emil drives back to town, stops at Paul's cabin to ask for a drink. Paul brings the drink, asks for a ride to town. Emil guesses that Paul is Eva's lover when he sees Paul put Eva's pearls in his pocket.



16. Angry, Emil keeps silent, takes Paul to town, tries to wreck the car on the way but loses his nerve. Emil goes upstairs at the inn, watches from a balcony as Eva meets Paul secretly below.



17. Upstairs, the brooding Emil, heart sick over the loss of Eva, kills himself. Paul and Eva hear the shot, rush up. Eva is horrified as she recognizes the dead man was her husband.



18. Paul helps her down the stairs, but Eva does not tell him she was the dead man's wife. Instead she prepares to go to Paris as they had planned. They go to the railroad station. Paul falls asleep, Eva watches him tenderly.



19. Eva is stricken with remorse—she believes that she is really the one who killed Emil. She kisses Paul, slips out of his life. For one night of ecstasy—a lifetime of sorrow looms ahead for her as the movie ends.

Look-lehden kuvasarja *Hurmio*-elokuvasta maaliskuussa 1937.

dramatisoiden, että Lamarr olisi ehkä palannut takaisin Eurooppaan, mahdollisesti Mandlin luo, jos ei olisi törmännyt Charles Boyeriin ja Walter Wangeriin.⁷⁶ Muistelmissaan Lamarr kertoo kohtaamisen tapahtuneen juhliissa, joissa Boyer totesi Lamarrin sopivan loistavasti valmistella olleeseen *Casbahin vanki* -elokuvaan.⁷⁷ Wanger oli ihastunut ranskalaisen Julien Duvivierin rikoselokuvaan *Pepe le Moko* ja hankkinut oikeudet uudelleenfilmatisointiin. Pepen tarina näytti oivalliselta Charles Boyerin uran vauhdittamiseksi. Naispääosaan, Gabyn rooliin, oli kaavailtu Dolores Del Rioa ja Sylvia Sidneyä, mutta kumpikaan näyttelijä ei lopulta päässyt mukaan. Wanger otti oitis yhteyttä Mayeriin ja sai Hedy Lamarrin lainaksi tuotantoonsa.⁷⁸

Casbahin vanki on tarina Pepe le Mokosta (Charles Boyer), pariisilaisesta jalokivivarkaasta, joka on paennut Algeriaan ja asettunut pahamaineiseen Casbahin kaupunginosaan. Poliisi odottaa tilaisuutta Pepen pidättämiseen, ja samaan aikaan tämä kaihoaa yhä kiihkeämmin takaisin Ranskaan. Kun paikalle saapuu pariisitar Gaby (Hedy Lamarr), Pepen koti-ikävä vain kasvaa, ja rakkaus puhkeaa. Tarkastaja Slimane (Joseph Calleia) onnistuu juonimaan niin, että Gaby luulee Pepen saaneen surmansa. Luultuaan jääneensä yksin Gaby päättää palata Pariisiin. Pepe rientää ulos Casbahista, ostaa lipun samaan laivaan, mutta hänen entinen ystävättärensä Ines (Sigrid Gurie) kavaltaa hänet poliisille.

Ohjaaja John Cromwell seurasi orjallisesti Duvivierin kädenjälkeä: *Casbahin vanki* alkaa samoin kuvakulmin ja kompositioin kuin ranskalainen alkuteos, ja dokumentaarisen tuntuiset välähdykset Casbahista on suoraan kaksoiskopioitu *Pepe le Mokosta*. Merkittävin kerronnallinen muutos liittyy elokuvan lopetukseen. Kun ranskalaisessa versiossa Pepe (Jean Gabin) tekee vangittuna itsemurhan katsoessaan yhä kauemmas kaikkoavaa laivaa, *Casbahin vangissa* Pepe juoksee laiturille, lähemmäs laivaa, ja poliisi ampuu hänet. Duvivierin versiossa Pepen ylpeys ei anna periksi antautumiselle, hänen viimeinenkin toivonsa on haihtunut, eikä hän näe muuta vaihtoehtoa kuin päättää päivänsä ja jäädä ikuisesti ”Casbahin vangiksi”. Cromwellin ohjauksessa korostuu

⁷⁶ Howard Sharpe: A Candid Portrait of Hedy Lamarr. *Liberty* 17.12.1938, 18.

⁷⁷ Lamarr 1968 (1966), 47.

⁷⁸ Young 1978, 105; Bernstein 2000, 143–144.

Pepen vapaudenrakkaus ja samalla hänen vimmainen halunsa syöksyä Gabyn, romanttisen unelman, perään.

Casbahin vanki oli keskeisesti Charles Boyerin tähtiväline, mutta elokuvasta tuli yhtä lailla Hedy Lamarrin näytöstä. Jos vertaa Gabyn sisääntuloa ranskalaisessa ja amerikkalaisessa versiossa, huomaa tähtikulttuurien merkittävän eron. *Pepe le Mokossa* Mireille Balinin ensikohotaukseen ei lataudu merkittävää panosta, kun taas kohtauksessa, jossa Hedy Lamarr esitellään, kuvauksen rytmi tuntuu hidastuvan ja kameraa viipyy pidempään naispääroolin esittäjässä. Lamarrin olemukseen on tietoisesti liitetty glamouria, jota valaistus, kameratyö, meikkaus ja puvustus tukevat.

Lehdistö ei niinkään kiinnittänyt huomiota Hedy Lamarrin näyttelämiseen kuin hänen ulkonäköönsä.⁷⁹ *Life*-lehti totesi ensi-illan jälkeen:

Hurmio kohdisti huomion hänen ruumiilliseen vetovoimaansa. Hays Officeen alaisuudessa *Casbahin vangin* täytyy tyytyä hänen kasvoihinsa. Se ei ole vaikeaa. Kun Lamarr saapuu ensi kertaa näyttämölle, kamera pysähtyy minuuttien ajaksi ja jättää unohtumattoman vaikutelman kaunottaresta. Hän on lumoavimpia niistä tähdistä, jotka ovat koskaan Euroopasta Hollywoodin siirtyneet.⁸⁰

Life-lehden mukaan katsojien ja elokuvantekijöiden ”oli tyydyttävä kasvoihin”. Itse asiassa klassinen Hollywood-elokuva korosti nimenomaan kasvojen merkitystä: kampaus, kosmetiikka, valaistus, kuvakulmat, käytetyt linssit ja suodattimet suunniteltiin huolellisesti kasvojen topografiaa korostamaan. ”Kasvojen kulttuuria” kierrätettiin promootio- ja lehdistöaineistossa. Filmitähtien piirteet koristivat keräilykortteja, julisteita, mainoksia, lehtiartikkeleita. 1930-luvun lopulla värien käyttö vahvisti kasvojen ikonisoitua. Teoksessaan *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood* Sarah Berry yhdistää muutokseen kauneusihanteiden moninaistumiseen: vuosikymmenen lopulla Hollywood projisoi seksuaalisuuden ”ei-valkoisiin” naisiin, vaarallisiin vamppihahmoihin, traagisiin alkuasukkaisiin. Tähän ryhmään kuuluivat Dolores Del Rio, Dorothy Lamour, Rita Hayworth – ja Hedy Lamarr,

⁷⁹ *New York Herald Tribune*, *New York World-Telegram*, *Variety*n ja *Photoplay*n kritiikit teoksessa Young 1978, 104.

⁸⁰ *The Ecstasy Girl Wins Cheers from Hollywood. Life* 25.7.1938, 27.

jotka tulivat vuosikymmenen alun blondien tilalle palvonnan kohteiksi. Aiemmin marginalisoidut naisidentiteetit haastoivat valkokankaalla valkoisen ”rodun”.⁸¹ Samaan aikaan värien käyttö yleistyi elokuvatuotannossa Technicolor-värijärjestelmän ansiosta, ja värillisyyttä esiintyi yhä enemmän myös muussa julkisuudessa.

Make up -tekniikoita kehitettiin palvelemaan eksotisointia.⁸² Max Factor, puolalaissyntyinen Maximilian Faktorowicz, oli perustanut kosmetiikkayrityksen Yhdysvaltoihin jo vuonna 1909 ja oli työskennellyt tiiviisti Hollywood-yhtiöiden kanssa 1920-luvulta lähtien. Vuonna 1937 hän kehitti erityisesti Technicolor-järjestelmään soveltuvan make-upin.⁸³ Max Factor Sr. kuoli juuri *Casbahin vangin* ensi-illan jälkeen elokuussa 1938, mutta yhtiö käytti sittemmin mainonnassaan erityisesti Hedy Lamarrin, Ann Sheridanin ja Rita Casinon, myöhempää Rita Hayworthia.⁸⁴ *Casbahin vanki* oli mustavalkoinen, mutta tuntuu siltä kuin kriitikot olisivat nähneet sen värillisenä. *Photoplay*-lehti kirjoitti Lamarrin olevan ”punahuulinen, ruskeasilmäinen, mustahiuksinen tyttö”, jonka ”puoleensävetävä, jännittävä kauneus” yhdisti glamourin ja aistillisuuden.⁸⁵ Sittemmin Lamarrin kuva komeili Max Factorin mainoksessa, jota säesti teksti: ”Kauneuden salainen viehätyks perustuu väriin – – sillä juuri värillä on kiihdyttävä emotionaalinen vaikutus.”⁸⁶

Tilanteessa, jossa Hedy Lamarr astui Yhdysvaltain kamaralle, Hollywood oli tietoisesti orientalisoi massa eurooppalaisia näyttelijöitään. Diane Negra on teoksessaan *Off-White Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom* pitänyt Lamarrin uutta tähtikuvaa tämän kehityksen ilmentymänä. Hollywoodissa oli toki tapana käyttää eurooppalaisia näyttelijöitä mitä moninaisimpien etnisten ryhmien ja kansallisuuksien kuvaajina. *Casbahin vangissa* Lamarr näytteli ranskalaista, ja tarvittavaa orientaalista distanssia loi myyttinen Casbah, jota varten rakennettiin työläästi 48 erilaista näyttämökuvaa.⁸⁷ Lamarrin

⁸¹ Berry 2000, 95.

⁸² Ibid., 111, 121.

⁸³ Massey 2000, 78.

⁸⁴ Berry 2000, 121.

⁸⁵ Sara Hamilton: Hedy Wine. *Photoplay* October 1938, 21. Siteeraus teoksesta Berry 2000, 121.

⁸⁶ Cit. Berry 2000, 121.

⁸⁷ *Stolen Jewels in Old Algiers. New York Times* 10 July 1938.



Hedy Kieslerin/Lamarrin muodonmuutos luonnonlapsesta (*Hurmio*, 1933), sofistikoituneeksi eurooppalaiseksi (*Casbahin vanki*, 1938) ja trooppiseksi viettelijäksi (*Viettelijätär tropiikista*, 1942). DVD-kaappauksia.

ruumis tropikalisoitiin seuraavissa elokuvissa vieläkin tehokkaammin: *Tropiikin naisessa* (*Lady of the Tropics*, 1939) hän on indokiinalainen kaunotar, *Tyhjäntoimittajien kerhossa* (*Tortilla Flat*, 1942) meksikolainen Dolores Ramirez ja elokuvassa *Viettelijätär tropiikista* (*White Cargo*, 1942) ”afrikkalainen” Tondelayo. Heti *Casbahin vangin* jälkeen Hedda Hopper kirjoitti *Washington Post*issa Lamarrin olevan ehdolla kaikkien amerikkalaisten kannalta keskeiseen etniseen rooliin: ”Viimeisin tieto kertoo, että tämä eloisa, eksoottinen, sofistikoitunut wieniläinen hurmaa ja aikoo näyttellä Amerikan intiaania – Pocahontasia. Jos näin käy ja intiaanit näkevät hänet, he varmasti kaivavat esiin tomahawkinsa ja ryhtyvät oitis sotatanssiin. Ja John Smith nousee todennäköisesti haudastaan ja rukoilee päästä hänen vastaanäyttelijäkseen.”⁸⁸

Negra yhdistää eksotisoinnin Yhdysvaltain isolationistiseen politiikkaan, joka pyrki eristäytymiseen, ainutlaatuisuuden korostamiseen ja eron tekemiseen erityisesti suhteessa Eurooppaan.⁸⁹ Valkokankaalla

⁸⁸ Hedda Hopper: She Has Done a Heap o’Living In Twenty-Three Hectic Years! *Washington Post* 17 July 1938.

eurooppalaiset etnisyydet muuntuivat tarkemmin määrittelemättömäksi toiseudeksi. Ranskalainen Gaby sai seurakseen venäläisen emigrantin Georgi Gragoren (*Sinun tulee elää*, I Take This Woman, 1940) ja neuvostoagentti Theodoren (*Toveri X*, Comrade X, 1940). Poikkeuksellisen roolin Lamarr näytteli elokuvassa *Aviomies käteisellä* (Come Live With Me, 1941), jossa hän esitti itävaltalaisesta pakolaista Johanna Jannsia. Omaelämäkerrallisen tuntuissa viittauksessa Johanna – Yhdysvalloissa Johnny – on selvästi paennut kotimaastaan sen jälkeen, kun Saksa on liittänyt Itävallan itseensä. Eräässä dialogissa Johnny viittaa isänmaahansa epäilemällä, ”voiko siitä enää edes puhua”.

Eksotisoinnin vastavoimana oli uuden tähden amerikanisaatio. *Casbahin vangin* jälkeen Hedy Lamarr esitti useassa elokuvassa maa-hanmuuttajaa. Niin *Aviomies käteisellä* kuin *Sinun tulee elää* kuvaavat pakolaista, joka häilyy kahden maailman välillä. Molemmissa elokuvissa vastakuvana, romanssin uhkana, on moderni avioliitto, jonka ”onttous” lopussa korvautuu amerikkalaisen ”tavallisen miehen” (James Stewart, Spencer Tracy) tarjoamalla onnella.

Amerikanisaatiota voi kutsua myös domestikaatioksi, kotouttamiseksi. Useissa vuonna 1938 julkaistuissa haastatteluissa ja kirjoituksissa Hedy Lamarria kuvattiin koti-ihmiseksi. Julkisuuteen vakiintui elämäntarina, jossa nuori Hedy Kiesler oli erehdyksessä päätynyt paheellisen *Hurmion* tähdeksi, hänet oli kiristetty esiintymään ilman vaatteita, mutta nyt – Fritz Mandlin luota paettuaan – hän oli vihdoin kotona. *Hurmion* itsellinen toimijuus oli työnnetty syrjään.

Tähteyden muutos on ilmeinen, mutta *Modern Romances*-lehden haastattelussa Lamarr kiistää muuttuneensa: ”En ole itse muuttanut mitenkään. Hollywood ei ole muuttanut minua millään tavalla. Jos haluan käyttää housuja, käytän housuja. Jos en halua pukeutua, en pukeudu. Jos minusta ei pidetä sellaisena kuin olen, jos en voi olla oma itseni, silloin näyttelen. Enkä usko näyttelemiseen *näyttämön ulkopuolella*.”⁹⁰ Haastattelussa kuvastuu tietämättömyys siitä, mihin suuntaan ura Yhdysvalloissa oikeastaan kulkisi. Haastattelun hetkellä takana oli United Artistsin tuottama *Casbahin vanki*, mutta Lamarrin oman yhtiön, MGM:n, linja

⁸⁹ Negra 2001, 107–110.

⁹⁰ Gladys Hall: The Life and Loves of Hedy Lamarr. *Modern Romances* December 1938, 78.

oli vielä arvoitus. Hurskaana toiveena Lamarr ilmaisee halunsa esittää kaikenlaisia rooleja: ”En halua tulla tunnetuksi ’glamour-tyttönä’. Se olisi paha. Haluan tulla tunnetuksi hyvänä näyttelijänä, ja hyvän näyttelijän täytyy pystyä esittämään kaikenlaisia naisia.”⁹¹

Itävallasta Yhdysvaltoihin muuttaneen näyttelijän tähtikuva muuttui vuosina 1933–1938 merkittävästi, mutta silti ei voi sanoa, että tämä kuva olisi ”vaihtunut”, että se olisi merkinnyt kulttuurisesti jähmeiden ideaalien vaihtumista toisiksi: tähteys oli jatkuvassa muutoksessa, tulemisen prosessissa. Hedy Kiesler yhdistyi vuonna 1933 moderniin naiseen ja uuteen seksuaalisuuteen. Lamarrin Hollywood-tähteydessä modernin teema säilyi, mutta se muuntui suhteessa seksuaalisuuteen. Ensimmäiset Yhdysvalloissa valmistuneet elokuvat artikuloivat kysymyksen itsenäisestä naisesta, mutta itsellisyyttä ei käsitelty suhteessa seksuaalisuuteen vaan avioliittoon. Samalla Lamarrista tuli osa sitä pressia, jossa Hollywoodin kauneusihanteet muuttuivat.

Jälkinäytös: yksinäinen keksijä, kasvojen vanki

Lehtitietojen mukaan Hedy Lamarr haki Yhdysvaltain kansalaisuutta jo vuonna 1938⁹², mutta ”amerikanisaation” virallistuminen kesti viisitoista pitkää vuotta. Vuonna 1953 hänestä tuli vihdoinkin uuden kotimaansa kansalainen.⁹³ Itävallan televisioyhtiön ORF:n haastattelussa vuonna 1970 Lamarr totesi kuitenkin: ”Pysyn loppuun asti itävaltalaisena.”⁹⁴ Uudessa kotimaassa siirtolaisen identiteetti muovautui poissaolon kautta: uusi vertautui menneeseen, kadonneeseen maailmaan. Eri yhteyksissä Hedy Lamarr esittikin kriittisiä näkemyksiä amerikkalaisesta yhteiskunnasta. Hän koki jääneensä kahden mantereen väliin, samaan tapaan kuin hänen esittämänsä roolihahmot. Hän oli kuin elokuvan *Nainen ilman passia* (A Lady Without Passport, 1950) päähän-

⁹¹ Gladys Hall: The Life and Loves of Hedy Lamarr. *Modern Romances* December 1938, 78.

⁹² Hedda Hopper: She Has Done a Heap o’Living In Twenty-Three Hectic Years! *Washington Post* 17 July 1938.

⁹³ *Hedy Lamarr. Secrets of a Hollywood Star*. Presseheft 2006, 9.

⁹⁴ ORF-Interview mit Hedy Lamarr in New York 1970. DVD-levyllä *Hedy Lamarr. Secrets of a Hollywood Star* (2006).

kilö. Kokemustaan Lamarr kuvasi *Ecstasy and Me* -teoksessa: ”Monet ongelmani johtuivat siitä, että siirryin wieniläisestä kohdusta Hollywoodin kirpeään, kilpailuhenkiseen maailmaan.”⁹⁵

Vuosina 1933–1938 Hedy Kiesler transformoitui Hedy Lamarriksi. Samalla *Hurmion* moderni, itsellinen nainen kesytettiin, hänen ruumiinsa kolonisoitiin *Casbahin vangin* ja *Tyhjäntoimittajien kerhon* eksoottiseksi kaunottareksi. Pian Lamarr sai kokea, että hänen ruumiinsa oli konkreettisesti MGM:n omaisuutta. Kun *Modern Romances* -lehden haastattelu, jonka päätteeksi Lamarr oli korostanut itsenäisyytään, ilmestyi joulukuussa 1938, hän oli raskaana. Avioliiton ulkopuolinen lapsi oli Hollywood-yhtiölle shokki. Todennäköisesti Lamarrin sopimuksessa oli pykälä tällaisen tilanteen varalta, eikä hänen auttanut muuta kuin alistua yhtiön tahtoon. Tähti siirtyi hetkeksi pois parrasvaloista, ja pienokainen, James, syntyi maaliskuussa 1939. Lamarr meni naimisiin käsikirjoittaja Gene Markeyn kanssa, ja lokakuussa lapsi adoptoitiin perheeseen nimellä James Markey Lamarr. Hedy Lamarrin piti kiistää äitiytensä vuosikymmenien ajan. Lapsen oikea isä oli kaiken lisäksi näyttelijä John Loder, josta vuonna 1943 tuli Lamarrin kolmas aviomies.⁹⁶ Kokemuksen on täytynyt olla raskas, ja vaikka muistelmateos *Ecstasy and Me* oli vuonna 1966 etsinyt sensaatioita, tätä kipeää episodua ei vielä voinut ääneen lausua.

Samaan aikaan kun Hedy Lamarrin tähtikuva ja yksityiselämä olivat voimakkaan muokkauksen kohteena, hän loi uran, jonka merkitystä aikalaiset eivät – trooppisen make-upin alta – erottaneet. Monet haas-

⁹⁵ Lamarr 1968 (1966), 107. Sitaatti jatkuu ironisesti: ”Olin epävarma ja puolustuskannalla kummallisessa yhteiskunnassa, jossa [George] Burns ja [Gracie] Allen tienasivat radio-ohjelmastaan yhdeksän tonnia viikossa; jossa ihmiset vetivät taukoamatta huiviinsa viiden sentin kokispuilloja; missä maan vaikutusvaltaisin kustantaja William Randolph Hearst kielsi työntekijöitä mainitsemasta sanaa ”kuolema” hänen läsnä ollessaan; missä studioni arvokkain näyttelijä oli yhdeksäntoistavuotias Mickey Rooney, joka omisti ranchin, ravihevosen, jazz-orkesterin, kaksi koira, kolme autoa, kaksi asuntoa, talon, jalkapallojoukkueen, kaksi pianoa ja kolmekymmentä sikaa; missä parhaiten myyvä kirja oli Mortimer Adlerin *How to Read a Book*. Ei ihme että olin hämmentynyt tässä oudossa maassa!”

⁹⁶ Ensimmäisen lapsen syntymää on käsitelty yksityiskohtaisesti Donatello ja Fosco Dubinin ja Barbara Obermaierin dokumenttielokuvassa *Hedy Lamarr: Secrets of a Hollywood Star* (2006). Ks. myös *Hedy Lamarr – Secrets of a Hollywood Star*. Presseheft 2006, 8.

tattelijat kuvasivat Lamarria äärimmäisen älykkääksi⁹⁷, ja vaikka hän kiisti Fritz Mandlin puolisona mitenkään osallistuneensa muuhun kuin seurapiiritehtäviin, hän ryhtyi vuonna 1941 kehittämään salausjärjestelmää, taajuuksien vaihtoon perustuvaa radioteknologiaa. Lamarrin naapurina asui tuohon aikaan säveltäjä George Antheil, joka oli kokeillut musiikki-instrumenttien kauko-ohjausta. Yhdessä Antheil ja Lamarr – siviiliniimeltään Hedy Kiesler Markey – jättivät patenttihakemuksen 10. kesäkuuta 1941 otsikolla ”Secret Communication System”. Hakemuksen ensimmäisellä sivulla todetaan, että järjestelmä ”on erityisen käyttökelpoinen ohjattavien alusten, kuten torpedoiden, kauko-ohjaukseen”.⁹⁸ Hakemus sai patenttisuojan 11. elokuuta 1942, tilanteessa, jossa Yhdysvallat oli jo sodassa.⁹⁹

Hedy Kiesler Markeyn nimi on hakemuksessa ensimmäisenä, joten todennäköisesti ajatus ”taajuushyppelystä” oli alun perin hänen. Miksi Hollywood-tähti kehitti salausjärjestelmää keväällä ja alkukesällä 1941? Oliko hänellä jotakin sellaista tietoa, oivalluksia, jotka hän oli saanut jo 1930-luvulla, Itävallan aseteollisuuden ytimessä? Kun Hedy Kiesler oli paennut Wienistä, hän ei säilyneiden tietojen mukaan ollut enää missään tekemisissä Fritz Mandlin kanssa. Tosin eräessä haastattelussa hän myönsi, että Mandl lähetti hänelle rahaa Yhdysvaltoihin eron jälkeen. Vuodesta 1938 Mandl asui Argentiinassa, mutta hän vieraili Yhdysvalloissa. Sanomalehtitietojen mukaan hän pistäytyi Manhattanilla tammi-kuussa 1940 uuden puolisonsa, itävaltalaisen Herta Schneiderin kanssa¹⁰⁰, ja myöhemmin keväällä häntä odotettiin Hollywoodiin.¹⁰¹ Mandl oli hankkinut Gloria Pictures -nimisen tuotantoyhtiön ja rahoitti Franz Schubertista kertovan, Reinhold Schünzelin ohjaaman elokuvan *New*

⁹⁷ Hedda Hopper: She Has Done a Heap o’Living In Twenty-Three Hectic Years! *Washington Post* 17 July 1938.

⁹⁸ *Secret Communication System*. Hedy Kiesler Markey, Los Angeles, and George Antheil, Manhattan Beach, Calif., Application June 10, 1941, Serial No. 397,412. Patented Aug. 11, 1942. U.S. Patent and Trademark Office, <http://www.pat2pdf.org/patents/pat2292387.pdf>, haettu 26.1.2009.

⁹⁹ Keksinnöstä ks. lähemmin Simon et al. 2002, 62–65.

¹⁰⁰ Alice Hughes: A Woman’s New York. *Washington Post* 13.1.1940.

¹⁰¹ Louella O. Parsons’ Close-Ups and Long-Shors of the Motion Picture Scene. *Washington Post* 14.3.1940.

Wine (”Uutta viiniä”), joka sai ensi-iltansa syyskuussa 1941.¹⁰² Tuottajana toimi unkarilainen William Szekely ja naispääroolissa esiintyi – sattumalta – Hedy Lamarrin entinen asuintoveri Ilona Massey. Arvoitukseksi jää, tapasivatko Lamarr ja Mandl Hollywoodissa tuotantoprosessin aikana. Mandlin haaveet elokuvabisnekseen osallistumisesta kariutuivat todennäköisesti Pearl Harborin hyökkäykseen joulukuussa 1941, ja hänen jälkensä Hollywoodista katoavat.

Samaan aikaan kun Hedy Lamarr viihdytti sotilaita Hollywood Canteenissa, salausjärjestelmä eteni patenttiviraston rattaissa. Yhdysvaltain sotavarustelu ei kuitenkaan keksinnölle lämmennyt. Lamarille vastattiin, että hänestä olisi enemmän hyötyä sotaponnisteluissa viihdyttäjänä kuin keksijänä. Salausjärjestelmää hyödynnettiin ensimmäisen kerran vasta 1960-luvulla, mutta perusidea osoittautui kauaskantoiseksi: nykyinen kännykkäteknologia pohjautuu pitkälti Hedy Kiesler Markeyn ja George Antheilin taajuusvaihtelun ajatukseen.¹⁰³

Hollywood-uransa jälkeen Hedy Lamarr totesi olleensa koko ikänsä kasvojensa vanki: ”Kasvoni ovat kuin naamio, jota en pysty riisumaan.”¹⁰⁴ Kun MGM:n tähtitehdas sai otteen raaka-aineestaan 1930-luvun lopulla ja ryhtyi rakentamaan sofistikoitua, eksoottista tähteä, se ei sallinut säröjä, joiden takaa keksijä Kiesler Markey olisi edes voinut päästä esiin.

Lähteet

Elokuvat

Algiers / Casbahin vanki. Yhdysvallat 1938. United Artists & Walter Wanger Productions. O: John Cromwell. K: James M. Cain & John Howard Lawson. T: Walter Wanger. N: Charles Boyer, Hedy Lamarr, Sigrid Gurie, Gene Lockhart, Joseph Calleia. DVD: Alpha Video 2002. 96 min.

¹⁰² Ks. esim. Louella O. Parsons’ Close-Ups and Long-Shors of the Motion Picture Scene. *Washington Post* 27.5.1941. Ks. myös New Wine, Internet Movie Database, <http://akas.imdb.com>, haettu 26.1.2009. Gloria Pictures-yhtiön mainitsee artikkelissaan myös Ronald C. Newton. Ks. lähemmin Newton 1986, 541.

¹⁰³ From Strapless to Wireless. Hedy Lamarr Foundation, <http://hedylamarr.org/hedystory5.html>, haettu 26.1.2009.

¹⁰⁴ Lamarr 1968 (1966), 220. Ks. myös Fischer 2001, 132–133.

- Come Live With Me / Aviomies käteisellä.* Yhdysvallat 1941. MGM. O: Clarence Brown. K: Virginia Van Upp & Patterson McNutt. T: Clarence Brown. N: Hedy Lamarr, James Stewart, Verree Teasdale, Ian Hunter. Turner Classic Movies, mv, englanti. 86 min.
- Comerade X / Toveri X.* Yhdysvallat 1940. MGM. O: King Vidor. K: Walter Reisch, Ben Hecht & Charles Lederer. T: Gottfried Reinhardt & King Vidor. N: Clark Gable, Hedy Lamarr, Oskar Homolka, Felix Bressart. Turner Classic Movies, mv, englanti. 90 min.
- Ekstase / Hurmio.* Tšekkoslovakia 1933. Elektafilm. O: Gustav Machatý. K: František Horký ja Gustav Machatý. T: Moriz Grunhut, František Horký & Otto Sonnenfeld. Ku: Hans Androschin & Jan Stallich. N: Hedy Kiesler, Aribert Mog, Zvonimir Rogoz, Leopold Kramer. DVD: Image Entertainment 1999. 89 min.
- Hedy Lamarr. Secrets of a Hollywood Star.* Saksa/Kanada/Sveitsi 2006. 3Sat, Dubini Filmproduktion, MI Films, Obermaier Film, Tre Valli Filmproduktion & ZDF. O ja K: Donatello Dubini, Fosco Dubini & Barbara Obermaier. T: Carlo Dubini, Donatello Dubini, Fosco Dubini, Monique Indra & Barbara Obermaier. DVD: Edition Filmmuseum 2008. 85 min.
- I Take This Woman / Sinun tulee elää.* Yhdysvallat 1940. MGM. O: W. S. Van Dyke. K: Charles MacArthur & James Kevin McGuinness. T: Bernard H. Hyman, Louis B. Mayer & Lawrence Weingarten. N: Hedy Lamarr, Spencer Tracy, Verree Teasdale, Kent Taylor. Turner Classic Movies, mv, englanti. 97 min.
- Lady of the Tropics / Troppiikin nainen.* Yhdysvallat 1939. MGM. O: Jack Conway. K: Ben Hecht. T: Sam Zimbalist. N: Robert Taylor, Hedy Lamarr, Joseph Schildkraut, Gloria Franklin. Turner Classic Movies, mv, englanti. 92 min.
- Načeradec, král kibiců / "Naceradec, kibbutsin kuningas".* Tšekkoslovakia 1932. AB. O: Gustav Machatý. K: Karel Poláček & Gustav Machatý. N: Hugo Haas, Jozka Vanerová, Hana Vítová, Jaroslav Vojta, Roman Roda-Ruzicka, Emanuel Hříbal, Jan Sviták, Marie Grossová. DVD: Zlatý Fond České Kinematografie 2006. 97 min.
- Pépé le Moko / Pepe le Moko.* Ranska 1937. Paris Film. O: Julien Duvivier. K: Ashelbé & Julien Duvivier. T: Robert ja Raymond Hakim. N: Jean Gabin, Mireille Balin, Gabriel Gabrio, Lucas Gridoux, Line Nord, Saturnin Fabre, Fernand Charpin. DVD: Optimum Releasing 2004. 90 min.
- Tortilla Flat / Tyhjäntoimittajien kerho.* Yhdysvallat 1942. MGM. O: Victor Fleming. K: John Lee Mahin & Benjamin Glazer John Steinbeckin kertomuksesta. T: Sam Zimbalist. N: Spencer Tracy, Hedy Lamarr, John Garfield, Frank Morgan. Turner Classic Movies, mv, englanti. 105 min.
- White Cargo / Viettelijätär tropiikista.* Yhdysvallat 1942. MGM. O: Richard Thorpe. K: Leon Gordon Ida Vera Simontonin romaanista. T: Victor Saville. N: Hedy Lamarr, Walter Pidgeon, Frank Morgan, Richard Carlson, Reginald Owen. Turner Classic Movies, mv, englanti. 88 min.

Kirjallisuus

- Beller, Steven: *Vienna and the Jews, 1867–1938: A Cultural History*. Cambridge University Press, Cambridge 1993.
- Bernstein, Matthew: *Walter Wanger, Hollywood Independent*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2000.
- Berry, Sarah: *Screen Style: Fashion and Femininity in 1930s Hollywood*. University of Minnesota Press, Minneapolis, MN 2000.
- Crisp, Colin: *Genre, Myth and Convention in the French Cinema, 1929–1939*. Indiana University Press, Bloomington, Indiana 2002.
- Dyer, Richard: *Stars*. BFI, London 1979.
- Fischer, Lucy: Ecstasy: Female Sexual, Social, and Cinematic Scandal. *Headline Hollywood: A Century of Film Scandal*. Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 2001.
- Hediger, Vinzenz: The Original Is Always Lost: Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction. *Cinephilia: Movies, Love and Memory*. Edited by Marijke da Valck and Malte Hagener. Amsterdam University Press, Amsterdam 2005.
- Hedy Lamarr: Secrets of a Hollywood Star*. Ein Film von Donatello Dubini, Forso Dubini und Barbara Obermaier. Presseheft. Real Fiction, Köln 2006.
- Jung, Uli: *Am Ende überwiegt der falsche Mythos. Zur Rezeption von EKSTASE, julkaisu dvd-levyllä Hedy Lamarr. Secrets of a Hollywood Star* (2006).
- Kranzpiller, Peter: *Hedy Lamarr*. Stars der Kinoszene. Band 13. Eppe, Bergatreue 1997.
- Lamarr, Hedy: *Ecstasy and Me: My Life as a Woman*. Eighth printing. Fawcett Crest, New York 1968 (1966).
- Massey, Anne: *Hollywood Beyond the Screen: Design & Material Culture*. Berg Publishers, Oxford 2000.
- Negra, Diane: *Off-White Hollywood: American Culture and Ethnic Female Stardom*. Routledge, London 2001.
- Newton, Ronald C.: The Neutralization of Fritz Mandl: Notes on Wartime Journalism, the Arms Trade, and Anglo-American Rivalry in Argentina during the World War II. *Hispanic American Historical Review*, Vol. 66, No. 3 (Aug., 1986).
- Simon, Marvin K., Omura, Jim K., Scholtz, Robert A. & Levitt, Barry K.: *Spread Spectrum Communications Handbook*. McGraw-Hill, New York 2002.
- Whalen, Robert Weldon: *Sacred Spring: God and the Birth of Modernism in Fin de Siècle Vienna*. Wm. B. Eerdmans Publishing Co, Grand Rapids, MI 2007.
- Young, Christopher: *The Films of Hedy Lamarr*. The Citadel Press, Secaucus, NJ 1978.

ELOKUVA JA VALTA

MUUKALAISTEN KOHTAAMINEN JACK ARNOLDIN TIETEIS- ELOKUVASSA YÖN METEORI (1953)

Kimmo Ahonen

Tieteiselokuva nousi lajityyppinä kukoistukseen 1950-luvun Yhdysvalloissa. Ajankohtaisia teemoja hyödyntäneiden tieteiselokuvien teemat – atomisodan ja ydinsäteilyn seuraukset, lentävät lautaset, muukalaisten kohtaaminen – olivat kuin suoraan oman aikansa lehtiotsikoista. Siksi 1950-luvun tieteiselokuvat ovat sosiologisesti todistusvoimaisia lähteitä oman aikansa toiveista ja peloista. Jack Arnoldin ohjaama *Yön meteori* (It Came from Outer Space, 1953) sai Yhdysvalloissa ensi-iltansa kesäkuussa 1953.¹ Artikkelissa tarkastellaan, millä tavoin *Yön meteori* käsitteli avaruusmuukalaisten kohtaamista ja mitä elokuva kertoo oman aikansa uhkakuvista. Artikkelin metodisena lähtökohtana on historiallinen kontekstointi: elokuvasta esitettyjä tulkintoja tarkastellaan suhteessa elokuvantekijöiden tavoitteisiin, elokuvan markkinointiin ja aikalaisvastaanottoon. Tulkinallista viitekehystä haetaan aikalaismateriaalista nousevien kysymysten pohjalta. Mitä elokuvan käsittelemät uhkakuvat kertovat elokuvan valmistumisajankohdan yhdysvaltalaisesta kulttuurista? Millaisia lukemisen tapoja ja tulkintoja elokuva mahdollistaa?

¹ Elokuva on levitetty Suomessa elokuvateattereissa nimellä *Yön meteori* (Ensi-ilta Helsingissä 16.7.1954) ja myöhemmin televisiossa nimellä *Vieraat ulkoavaruudesta* (1993 & 2004).

Yön meteorin päähenkilö on harrastelija-astronomi John Putnam (Richard Carlson), joka asuu erämaan ympäröimässä idyllisessä arizonalaisessa pikkukaupungissa. Putnam huomaa tyttöystävänsä Ellen Fieldsin (Barbara Rush) kanssa, kuinka valtava meteori iskeytyy kaupungin ulkopuolelle. Putnamille selviää, että meteori on avaruusalus, joka kuitenkin hautautuu kivivyöryn alle. Paikallinen sheriffi (Charles Drake) ei aluksi usko haihattelijana pitämänsä Putnamin puheita aluksesta. Myös paikallinen lehti leimaa Putnamin kylähulluksi. Putnam saa yhteyden muukalaisiin ja selviää, että muukalaiset haluavat vain korjata aluksensa ja päästä jatkamaan matkaansa rauhassa. Ahdistetuina muukalaiset ovat kuitenkin valmiit tuhoamaan sekä itsensä että koko maapallon. Muukalaiset kaappaavatkin kaupungin asukkaita ja ottavat heidän hahmonsä voidakseen valmistella lähtöään. Raivostuneet kaupunkilaiset saavat lopulta selville muukalaisten piileskelevän kaivosluolissa kaupungin liepeillä ja lähtevät sheriffin johdolla heidän kimppunsa. Muukalaisten ja kiivaan väkijoukon välikätenä toimiva Putnam pelastaa tilanteen, ja muukalaiset lähtevät elokuvan lopussa takaisin avaruuteen.

Yön meteori ja tieteiselokuvan nousukausi

*The New York Times*issa kerrottiin keväällä 1950, kuinka ”tieteellisiin tosiasioihin” nojaavia elokuvia tehtäisiin lähivuosina runsaasti Hollywoodissa ja kuinka tähtinäyttelijöiden sijaan elokuvien pääosissa olisivat raketit. Suuret studiot olivat satsaamassa lajityyppiin, jolle oli filmikaupungin ammattikielessä kehitelty jo sopiva lyhenne: S.F.² 1950-luvun alkuvuosina tieteiselokuva näyttikin suurten studioiden näkökulmasta potentiaaliselta menestysartikkelilta. Tieteiskirjallisuuden ja tieteissarjakuvan kasvava suosio ja suurta julkisuutta saanut keskustelu ”lentävistä lautasista” olivat luoneet pohjaa lajityypin läpimurrolle. Ne edesauttoivat myös avaruusmuukalaisten kohtaamista kuvaavien tieteiselokuvien boomia. Muukalaisten elokuvallinen invaasio alkoi vuonna 1951, kun valkokankailla nähtiin ensimmäiset muukalaiselokuvat *The Man from*

² Helen Gould: Scientific Films Staging Comeback. *The New York Times* 21.5.1950. Teoksessa *The New York Times Encyclopedia of Film 1952–1957*.

Planet X, Uhkavaatimus maalle (The Day the Earth Stood Still) ja ”*Se toisesta maailmasta*” (The Thing from Another World). Näiden saavuttama menestys sai nopeasti seuraajia. Universal-yhtiön palkkalistoilla työskennellyt tuottaja William Alland halusi tuottaa muukalaiselokuvan ja pestasi tieteiskirjailija Ray Bradburyn laatimaan skenaarion Allandin esittämien ideoiden pohjalta. Sen jälkeen käsikirjoittaja Harry Essex palkattiin muokkaamaan Bradburyn laatimasta laajasta skenaariorista lopullinen käsikirjoitus. Ohjaajaksi Alland otti tieteiselokuvan ensikertalaisen Jack Arnoldin.

Yön meteori oli lajityypin tuotteliaimpiin ohjaajiin kuuluneen Arnoldin läpimurtoelokuva. Vuosina 1953–1958 Arnold ohjasi Universalille yhteensä seitsemän tieteiselokuvaa (tai tarkemmin sanottuna tieteiskauhuelokuvaa), joiden lisäksi hän ohjasi myös yhdeksän muuta pitkää elokuvaa. Lukema kertoo pienen ja keskisuuren budjetin elokuvien tiukoista tuotannollisista lainalaisuuksista ja toisaalta ohjaajan rajasta työtahdista.³ Jälkikäteen Arnold on tekijäkeskeisen auteur-ajatelman hengessä nostettu lajityypin keskeiseksi näkijäksi ja tekijäksi: esimerkiksi John Baxter kutsui häntä amerikkalaisen fantasiaelokuvan neroksi.⁴ Vaikka Arnoldin elokuvat on myöhemmin opittu tuntemaan ohjaajansa teoksina, aikalaiskatsojat eivät mieltäneet niitä ensisijaisesti sellaisiksi. Arnoldin elokuvia ei mainostettu erityisesti ohjaajan elokuvina sen enempää kuin tieteiselokuvia yleensääkään.⁵

Yön meteorin tullessa ensi-iltaan vuonna 1953 tieteiselokuvan tuotantokykli oli päässyt jo toden teolla vauhtiin. Vuosikymmenen alun väri-

³ Arnoldin vuosina 1953–1958 Universal-yhtiölle tekemien elokuvien sarja piti sisällään seuraavat tieteiselokuvat: *Yön meteori* (1953), *Mustan laguunin hirviö* (The Creature from the Black Lagoon, 1954), *Tarantula* (1955), *Hirviön kosto* (Revenge of the Creature), 1955, *Mies joka kutistui* (The Incredible Shrinking Man, 1957), *Avaruuden kosto* (The Space Children 1958), *Peto kulkee yöllä* (Monster on the Campus, 1958).

⁴ Baxter 1970, 115–116.

⁵ Esimerkiksi käy vuonna 1958 valmistunut *Peto kulkee yöllä*, jonka tekovaiheessa Arnold oli jo tehnyt viisi tieteiselokuvaa ja vakiinnuttanut nimensä lajityyppiin erikoistuneena ohjaajana. Siitä huolimatta elokuvan mainoslehtisessä ohjaajaa ei tuotu erityisesti esille, vaanokuva kytkettiin Universal-studion kauhuelokuvaperinteeseen. Elokuvan *Monster on the Campus* mainoslehtinen. Elokuvakohdaiset leikekansiot. Leikekansio 9007. Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA), Helsinki.

kylläiset spekaakkelit, kuten George Palin tuottamat *Matka Kuuhun* (Destination Moon, 1950) ja *Maaailmojen sota* (The War of the Worlds, 1953), väistyivät pian B-budjetilla toteutettujen ”miehiä kumipuvuissa” -tyyppisten hirviöelokuvien tieltä. Vuosikymmenen jälkipuoliskolla elokuvien vuosittainen määrä kasvoi, mutta vastaavasti niiden budjetit pienivät, kun tieteiselokuvasta tuli riippumattomien tuotantoyhtiöiden leipälaji. *Yön meteori* on tässä tuotantocyklissä eräänlainen vedenjakaja. Sen erikoisefekteihin oli panostettu, ja se oli ensimmäinen kolmiulotteisena levitetty laajakangaselokuva. Lehtimainoksissa *Yön meteorin* kerrottiin olevan ensimmäinen kolmiulotteinen ja stereoäänellä varustettu tieteiselokuva.⁶ Myös elokuvan trailerissa pääosan esittäjä Richard Carlson ylisti kolmiulotteista tekniikkaa ja sen ihmeellistä lumovoimaa.⁷ *Yön meteorin* valmistusprosessin aikana kolmiulotteinenokuva näytti hetken aikaa olevan Hollywoodin huikkein menestysartikkeli. Kolmiulotteisuuden huumaa haihtui kuitenkin nopeasti.⁸ *Yön meteori* oli kolmiulotteisen elokuvan lyhyeksi jääneen kokeilukauden eräs teknisesti ja esteettisesti onnistuneimmista elokuvista.

Uudesta teknologiasta huolimatta mustavalkoisessa elokuvassa ei ollut tunnettuja tähtinäyttelijöitä. Isojen tähtien puuttuminen oli tosin lajityypissä pikemminkin sääntö kuin poikkeus, sillä erikoisefektit ja lavasteet nielivät suuren osan budjetista.⁹ *Yön meteori* menestyi hyvin, ainakin suhteessa aikakauden tieteiselokuviin keskimäärin. Sen budjetti oli noin 800 000 dollaria, mikä ei ollut vielä varsinainen A-tuotanto, mutta kuitenkin keskimääräistä suurempi budjetti tieteiselokuvalle.¹⁰

⁶ Elokuvan mainokset: *Motion Picture Herald* 23.3.1953; *Motion Picture Herald* 13.6.1953.

⁷ Elokuva julkaistiin kaksi traileria, joista pidempi sisälsi Richard Carlsonin 3-D -tekniikkaa esittelevän intron.

⁸ Kolmiulotteisen elokuvan lyhyeksi jääneestä boomista ks. Lev 2003, 109–112.

⁹ O'Donnell 2003, 171. Vuotta myöhemmin, kunokuva sai ensi-iltansa Suomen valkokankailla, se levitettiin jo normaalisti kaksikulotteisena.

¹⁰ Box Office/Business, *It Came from Outer Space*, Internet Movie Database, www.imdb.com. Vertailukohteeksi voidaan ottaa vuonna samana vuonna valmistunut *Maaailmojen sota* (The War of the Worlds), jonka budjetti oli noin 2 miljoonaa dollaria. Toisaalta tieteiselokuvia tehtiin myös huomattavasti halvemmalla. Esimerkiksi viidessä päivässä kuvatun *The Man from Planet X:n* (1951) budjetti oli vain 100 000 dollaria.



Harrastelija-astronomi John Putnam (Richard Carlson) ja hänen rakastettunsa Ellen Fields (Barbara Rush) joutuvat tekemisiin avaruusmuukalaisten kanssa Jack Arnoldin elokuvassa *Yön meteori* (1953). Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA), Helsinki.

Vuoden loppuun mennessä elokuva oli kerännyt 1,6 miljoonan dollarin tulot ja tuloksena oli sija 75 *Variety*-lehden vuoden 1953 menestyneimmät elokuvat -listalla.¹¹

Yön meteorin ja muiden 1950-luvun alun tieteiselokuvien markkinoinnin ja kriittikkovastaanoton tarkastelu paljastaa, kuinka käsite ”tieteiselokuva” on lajityyppimääränä vakiintunut vasta jälkikäteen. Tieteen käsite ja tieteellisen uskottavuuden illuusio olivat toki keskeisiä asioita tieteiselokuvassa: lajityypin elokuville haettiin omaa profiilia, mutta profiili ei ollut poissulkevaa. Vaikka elokuvantekijät pyrkivät erottamaan ”uskottavat” tieteiselokuvat fantasiasta ja kauhusta, hyödynnettiin niiden markkinoinnissa samanlaisia aineksia kuin kauhu-elokuvien markkinoinnissa. Tieteiselokuvan ja kauhu-elokuvan raja ei ollut elokuvantekijöille ongelma, vaan päinvastoin niiden sekoittami-

¹¹ *Variety* 13.1.1954. Sijalla 75 oli viisi muutakin elokuvaa. *Variety's Rental Charts -file*, vol 1, Margaret Herrick Library. Academy of Motion Pictures Arts and Sciences (AMPAS), Los Angeles.

nen merkitsi mahdollisuutta houkutella lisää katsojia. Sekä mainoksissa että aikalaiskritiikeissä lajityypin elokuvia ei kuvattu välttämättä tieteiselokuviksi (science fiction), vaan käytettiin muita määreitä, kuten tieteellinen trilleri (scientific thriller). Mitä pidemmälle vuosikymmen eteni, sitä enemmän tieteiselokuva alkoi sulautua kauhuelokuvan genreen. Siksi tieteiselokuvan tutkijoiden myöhempi kädenvääntö tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan määritelmistä ja lajityyppirajoista vaikuttaa aikalaismateriaalin valossa jossain määrin irrelevantilta. Tieteiselokuvan ja kauhuelokuvan rajapintojen etsiminen on näin enemmän tutkimuksellinen luokitteluongelma kuin aikalaiskritiikistä nouseva määrittelykokemus.¹²

Jälkikäteen on helppo nähdä, kuinka *Yön meteori* viitoitti tuotannollisesti tietä myöhemmille tieteiselokuville. Se osoitti, että uskottava tieteiselokuva voitiin sijoittaa – tuotantokustannuksia säästävasti – amerikkalaiseen pikkukaupunkiin. Myöhemmissä muukalaisteeman varianteissa pikkukaupunki- ja erämaamiljöötä hyödynnettiin samaan tapaan kuin *Yön meteorissa*, mutta ilman vastaavaa panostusta erikoisefekteihin. *Yön meteori* ei suinkaan ollut ensimmäisen elokuva, jossa muukalaisten kohtaaminen oli enemmän mahdollisuus kuin uhka. Robert Wisen ohjaama *Uhkavaatimus maalle* oli kuvannut ihmiskuntaa varoittamaan saapuvaa avaruuden messiasista. Samana vuonna ilmestynyt ”*Se*” *toisesta maailmasta* oli puolestaan määritellyt vihamielistä invaasiota kuvaavan tieteiselokuvan peruspiirteet. Jälkimmäisestä kaavasta tuli nopeasti hallitseva lajityypissä. *Yön meteorin* alkupuoli etenee samantyyppisesti kuin kaavaa seuraavat suoraviivaiset invaasiotarinat, joissa muukalaiset kuvataan vihollisiksi. He sieppaavat ihmisiä ja yhteisön pelastuminen näyttää riippuvan siitä, onnistuuko päähenkilö vakuuttamaan kaupunkilaiset muukalaisten hyökkäyksestä. Kun muukalaisten rauhanomaiset tarkoitukset selviävät, elokuvan sävy muuttuu, ja katsojan sympatiat käännetään heidän puolelleen.

Fyysisesti ihmisistä poikkeavat muukalaiset piilottelevat kaivosluolissa, koska he pelkäävät, että kaupunkilaiset eivät pysty suhtautumaan kohtamiseen rationaalisesti. Ray Bradbury ja William Alland eivät olisi halunneet näyttää muukalaisen ulkomuotoa, vaan jättää sen kat-

¹² Tieteis- ja kauhuelokuvien lajityyppirajoista ks. Sobchack 2001, 26–42; Jancovich, 1996, 9–14.

sojan mielikuvituksen varaan. Siksi Harry Essexin käsikirjoituksessa ei ole kuvattu yksityiskohtaisesti, miltä muukalaiset näyttäivät.¹³ Universal-studio kuitenkin vaati, että elokuvassa oli oltava tunnistettava muukalainen. Pelkkä vihjaus ei riittänyt studioille, joka halusi samalla testata erikoisefektien tekoa. Niinpä elokuvassa yksisilmäinen, hyytelömäinen muukalainen nähdään useassa kohtauksessa. Muukalaisten ulkomuoto pidettiin kuitenkin loppuun asti salassa. *Variety*-lehdessä väitettiin jopa, että kuvauksissa työskennelleiden oli allekirjoitettava vaitiolosopimus, jotta he eivät paljastaisi muukalaisten ulkomuotoa.¹⁴

Muukalaisten kuvaamisessa *Yön meteorissa* hyödynnettiin elektronista musiikkia, josta oli muutamassa vuodessa tullut osa tieteiselokuvan ikonografiaa. Elektroninen musiikki huomioitiin myös lajiityypin uuden syklin alkuvaiheiden elokuvien mainostamisessa. Esimerkiksi elokuvan *Uhkavaatimus Maalle* kampanjalehtisessä mainostettiin elokuvan ”erikoista” ääniraitaa, joka ”ei ollut tästä maailmasta”.¹⁵ Varsinkin theremin-soitinta¹⁶ käytettiin monessa elokuvassa osana ääniraitaa. Thereminin ujeltava ja vinkuva elektroninen ääni identifioitui vieraseen, pelottavaan tai tavallisesta poikkeavaan. Siksi se sopi erinomaisesti tieteiselokuvaan muukalaisuuden äänimaailmaa määrittävänä ja tuttuja asioita outouttavana soittimena.

Yön meteorin musiikkia on kiintoisaa verrata Robert Siodmakin ohjaamaan jännityselokuvaan – oikeastaan sarjamurhaaja-elokuvaan – *Kierreportaat* (*The Spiral Staircase*, 1948). Siinä theremin soi taustalla aina, kun tapahtumia tarkastellaan murhaajan näkökulmasta. *Yön meteorissa* thereminiä käytetään käänteisessä merkityksessä kohtauksessa, jossa muukalainen tulee esiin luolasta ja paljastaa olomuotonsa Putnamille. Kamera seuraa tapahtumia subjektiivisesti muukalaisen

¹³ Hirvion ulkomuotoa kuvaavassa otoksessa kerrotaan vain, että ”Exact description of the creature to be provided.” *It Came from Outer Space (The Strangers from Outer Space)*. Final Screenplay by Harry Essex. Rev. Thru 13.2.1953, 88. Käsikirjoituksen säilytyspaikka: Margaret Herrick Library, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Los Angeles (AMPAS).

¹⁴ Fischer 2000, 56.

¹⁵ ”*Weird Sounds*” *The Day the Earth Stood Still* -kampanjalehti, s. 16. Leikekansio 21399, KAVA.

¹⁶ Venäläinen Léon Theremin kehitti soittimen jo vuonna 1918. Thereminin käyttö ääniraidalla oli tullut yleiseksi sen jälkeen kun Miklós Rózsa käytti sitä Alfred Hitchcockin *Noidutussa* (*Spellbound*, 1945).

silmin. Otoksessa on huomattavaa samankaltaisuutta *Kierreportaiden* murhaaja-katseeseen, mutta sen merkitys on päinvastainen. *Kierreportaissa* vääristynyt kuvakulma paljastaa murhaajan perverssin halun, *Yön meteorissa* se inhimillistää muukalaista paljastamalla Putnamin kauhistuneen reaktion tämän ulkomuotoon.

Suhde toiseen, vieraaksi koettuun ihmisryhmään, rotuun tai kulttuuriin on määrittänyt yhdysvaltalaisen valtakulttuurin yhteisöllisyyttä. Ulkoisen ja sisäisen vihollisen määrittelyssä elokuvalla on ollut keskeinen rooli suuria kansanjoukkoja ohjaavana massakulttuurina: elokuvat antoivat toiseuden erilaisille muodoille konkreettiset kasvot. *Yön meteorissa* muukalaisten ”kasvot” ovat kauheat, mutta he eivät ole lopulta vihollisia. Koska suhde muukalaisiin on elokuvassa neutraali, sen keskeiseksi teemaksi nousee ihmisten suhtautuminen vierailijoihin. Muukalaisten välillä on elokuvassa myös yksilöllisiä eroja. Osa heistä käyttäytyy rauhallisesti, osa aggressiivisesti. Elokuvan muukalaiskuva on näin moniulotteisempi kuin niissä invaasiota kuvanneissa tieteiselokuvissa, joissa muukalaiset edustivat kollektiivisesti toimivaa, yhtenäisen kasvotonta ja persoonatonta uhkaa.

Yön meteori ja dehumanisaatio

Yön meteori oli paitsi ohjaajansa kaupallinen läpimurto, myös lajityypipikontenttien kehitykseen merkittävästi vaikuttanut teos. Se oli ensimmäisiä variantteja dehumanisaatio-juonikaavasta, jossa yksilö muuttuu muukalaisten ohjaimaksi sätkynukeksi tai yhdeksi muukalaisista. Juonikaava oli varsin yleinen erityisesti muukalaisten invaasiota käsitelleissä tieteiselokuvissa. *Yön meteorissa* dehumanisaation kohteeksi joutuneen uhrin tunnistaa muuttuneesta käytöksestä: silmät tuijottavat yhteen pisteeseen ja puhe on harvaa, konemaista. *The New York Timesin* arviossa uhrien todettiin olevan ”zombeja vuosimallia 1953”.¹⁷ Näin *Yön meteori* kytkettiin 1930- ja 1940-lukujen kauhuelokuviin, joissa zombiehahmo, elävä kuollut, tuli yleisölle tutuksi. Zombiehahmoja sisältäneet kauhuelokuvat representoivat kuitenkin erilaisia uhkakuvia kuin 1950-

¹⁷ It Came from Outer Space, *The New York Times*, 19.6.1953. *The New York Times Film Reviews, Volume 4, 1949–1958*, 2705.

luvun tieteiselokuvat. Zombie-elokuvissa, kuten Jacques Tourneurin elokuvassa *Yö voodoo-saarella* (I Walked With a Zombie, 1943), uhkana oli zombien seksuaalisuus ja elämellisyys. Dehumanisaatiota kuvanneissa tieteiselokuvissa uhkana oli muukalaisten täydellinen tunteettomuus ja yllirationaalisuus. Määritelmä zombeista sopi erityisen huonosti Arnoldin elokuvaan, sillä muukalaisten tavoitteena ei ollut yksilön alistaminen tai muuttaminen heidän kaltaisikseen. Eräs ihmishahmon ottaneista muukalaisista määrittelee asian seuraavasti:

Älä pelkää. Osaamme muuttaa itsemme minkä näköisiksi tahansa. Toistaiseksi meidän on pakko toimia näin. Emme voisi, emmekä ottaisi teiltä sielua, mieltä tai ruumista.

Lisäys on tehty elokuvaan ilmeisesti vasta kuvausvaiheessa, sillä sitä ei löydy Harry Essexin käsikirjoituksen viimeisestä versiosta.¹⁸ Katsojalle halutaan heti tehdä selväksi, että muukalaiset eivät ole invaasiotarinoille tyypillisiä vihamielisiä valloittajia, vaan ihmisiä monella tapaa edellä olevia, pohjimmiltaan rauhanomaisia olentoja. Puheenvuoro erottaa *Yön meteorin* muista dehumanisaatiota käsitelleistä elokuvista. Elokuvan erilainen tapa kuvata avaruusmuukalaisia ei kuitenkaan vaikuttanut sen markkinointistrategiaan. Elokuvalehdissä ennen ensi-iltaa ilmestyneissä mainoksissa *Yön meteoria* kuvailtiin pitkälti samaan tapaan kuin muita invaasioelokuvia. Positiivisesta muukalaiskuvasta ei ole mainoksissa tietoaakaan, vaan niissä korostetaan muukalaisten aiheuttamaa uhkaa.¹⁹ Myös elokuvan trailerin perusteella katsoja saa samanlaisen käsityksen. Sen narratiivinen strategia perustui muukalaisten hyökkäyksellä pelotteluun samalla tavoin kuin valtavirran invaasioelokuvissa. Traileri tehtiin katsojan lajityyppi-odotuksia vastaavaksi, toisin sanoen vastaamaan vakiintumassa olevaa mielikuvaa vihamielisten muukalaisten kavalasta hyökkäyksestä.

Elokuvan kohta, jossa Putnam kohtaa kaksi ihmishahmon ottanutta muukalaista, on askarruttanut tutkijoita. John Baxter väitti, että

¹⁸ *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 56. Essexin käsikirjoituksessa todetaan vain tylsästi: "Don't be afraid...your friend will be all right". Todennäköisesti lisätty teksti on otettu Bradburyn aiemmista käsikirjoitusversioista.

¹⁹ Mainoksessa todetaan: "Since the dawn of time... man has never seen such sights...nor trembled before such terror..." *Motion Picture Herald* 23.3.1953.

oliot tulevat päähenkilön eteen käsi kädessä.²⁰ Bill Warren sen sijaan katsoo, että oliot kulkevat vain rinnakkain, ja että tällainen avoimesti homoseksuaalisuuteen viittaava yksityiskohta olisi muutenkin ollut lähes mahdotonta Haysin koodin hallitsemassa Hollywoodissa.²¹ Baxterin tulkinta on tosiaan virheellinen, sillä myös käsikirjoituksessa mainitaan vain, että muukalaiset kulkevat ”tasakäyntiä”.²² Jos *Yön meteorissa* olioiden motiivit jäivät askarruttamaan katsojaa, niin kuukautta aiemmin julkaistu *Avaruuden pirut* (Invaders from Mars, O: William Cameron Menzies) ei jättänyt epäselvyyttä muukalaisten pahuudesta.

Avaruuden pirut ja *Yön meteori* määrittävät dehumanisaatiota käsittelevän invaasioelokuvan peruspiirteet. Elokuviissa oli paljon yhtymäkohtia: muukalaisten aluksen laskeutuminen kaupungin liepeille, pikkukaupunki ja erämaa sekä sankarillinen tiedemiesahmo. Kuitenkin elokuvat poikkesivat merkittävästi toisistaan, sillä niiden välittämä kuva muukalaisten invaasion tavoitteista oli täysin vastakkainen. *Avaruuden pirujen* muukalaiset ovat ihmisiä kaappaavia ja kontrolloivia, ”korkeimman älyn” johtamia mutantteja – puhtaita vihollisia, joissa ruumiillistuu sekä fyysinen että ideologinen toiseus. *Yön meteorin* muukalaiset ovat fyysisesti vastenmielisiä olioita, mutta he eivät ole elokuvan todellisia vihollisia. *Avaruuden pirut* huipentuu armeijan ja muukalaisten väliseen kamppailuun, kun taas *Yön meteori* huipentuu muukalaisia tuhoamaan pyrkivän väkijoukon ja sitä hillitsevän sankarin konfrontaatioon. Menziesin elokuva käsittelee ulkopuolisen vihollisen invaasiota ja sen torjumista, Arnoldin elokuva muukalaisten kohtaamisen aiheuttamia seurauksia yhteisön sisällä. Siinä vihollisena on lopulta muukalaisia sokeasti vainoava suuri enemmistö.

1950-luvun tieteiselokuvalla ominaisista juonikaavoista nimenomaan persoonallisuuden menettämisen teema on kiinnostanut tutkijoita, ja aihetta on kommentoitu ja tulkittu ahkerasti tutkimuskirjallisuudessa. Eräs syy dehumanisaatio-juonikaavan yleistymiseen oli sen helppo tuottannollinen toistettavuus. Elokuvat kopioivat toinen toisiaan, ja samaa ideaa kierrätettiin niin monta kertaa kun se näytti toimivalta. Genretutkija Rick Altmanin mukaan genre-elokuvat käyttävät samaa materiaalia

²⁰ Baxter 1970, 117–118.

²¹ Warren, 1982, 121–122.

²² *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 61.

yhä uudelleen sekä tekstin sisällä että intertekstuaalisesti. Jokainen elokuva muuntelee yksityiskohtia, mutta pitäytyy yleensä samassa peruskuviossa. Peruskonfliktien varioimisen ohella genret ovat riippuvaisia usein toistuvien teemojen ja tilanteiden kumulatiivisesta vaikutuksesta.²³ Genren lajiutumisprosessiin kuuluukin menestyneeksi osoittautuneen idean variaatio mahdollisimman tuottavalla tavalla. Siksi myös dehumanisaatio-juonikaavan kehitys selittyy osittain Hollywoodin tuotantotavan mekanismien pohjalta. Kun yksi elokuva osoittautui menestyneeksi, se sai nopeasti seuraajia, jotka hyödynsivät katsojille kehittynyttä lajityyppituntemusta. Genren sisällä dehumanisaatiosta tuli oma ikonografinen elementtinsä, joka liitettiin sen yhdeksi tunnuspiirteeksi. Ikonografian kehittymistä ei kuitenkaan voida selittää tyydyttävästi vain vetoamalla tuotantotaloudellisiin tekijöihin. Tuotannollinen ”alarakenne” ei riitä selittämään tieteiselokuvissa ilmenevää kiinnostusta persoonallisuuden menettämisen teemaan, joka on kytkeytynyt kollektiivisiin uhkakuviin tieteellis-teknologisen kulttuurin synkästä kääntöpuolesta.

Dehumanisaatio-juonikaavan voi yhdistää totalitarismi-käsityksiin, antikommunistiseen retoriikkaan, aivopesukeskusteluun ja robotismin uhkakuvaan. Juonikaavan ei voi kuitenkaan sanoa sellaisenaan heijastaneen kylmän sodan asenteita. Kyse oli pikemminkin siitä, että science fiction representoi oman aikansa uhkakuvia antamalla yhteiskunnallisessa keskustelussa ilmeneville kysymyksille erilaisen ilmiön. Dehumanisaatio-juonikaava ei ollut kylmän sodan kulttuurin tulos, mutta kylmän sodan kulttuuri antoi sille uhkakuvana sen syvyyden, jota se tarvitsi menestyäkseen. Tunnetuin ja tulkituin dehumanisaatiokuvaus on Don Siegelin *Varastetut ihmiset* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956). Sitä on luettu allegorisena kuvauksena niin kommunismista kuin mccarthyismista, mutta poliittisten uhkakuvien sijaan se käsittelee pikemminkin yksilöllisyyden häviämistä konformistisessa, yhdenmukaisuuteen pakottavassa massakulttuurissa.²⁴

Neutraalilla, lähes positiivisella muukalaiskuvallaan *Yön meteori* poikkesi tieteiselokuvan valtavirrasta. Sen asetelma on helppo nähdä myös kylmän sodan ja mccarthyismin kritiikkinä. Kylmän sodan reto-

²³ Altman 2002, 39–41.

²⁴ Dehumanisaatio-juonikaavan kehityksestä ks. tarkemmin: Ahonen 2002, 8–12.

riikka perustui *eron* tekemiselle. Eron, jossa toinen määriteltiin vieraaksi, poikkeavaksi, pelottavaksi ja/tai kulttuurinormeja uhkaavaksi. Eron, jossa vihollinen oli muuttunut kasvottomaksi kollektiiviseksi uhaksi ja jossa se oli löydettävä ja tuhattava. Eron, jossa kulminoitui paitsi se millaiseksi vastapuoli kuvattiin, myös se millaisena oma kulttuuri haluttiin esittää. *Yön meteori* kyseenalaisti tämän kylmän sodan retoriikan dualismin perusteet. Kylmän sodan retoriikassa kamppailu ideologista vihollista vastaan pyrittiin esittämään yhteisenä asiana, johon koko kansakunta oli sitoutunut. Kylmän sodan yhtenäiskulttuuri oli kuitenkin alusta saakka ideologinen konstruktio, jonka yhtenäisyyden ja mielekkyyden *Yön meteori* omalta osaltaan kyseenalaisti.

Arnold, Bradbury ja kommunistivainojen kritiikki

Kylmä sota toi amerikkalaiseen elokuvaan uudet viholliskuvat 1940-luvun lopulla. Kylmän sodan kulttuurihistorian tutkimiseen tietiselokuva tarjoaa mainion lähdemateriaalin: poliittiset jännitteet eivät vain heijastuneet elokuvaan, vaan elokuvat itsessään tuottivat, kommentoivat ja joissain tapauksissa myös kritisoivat kylmän sodan retoriikkaa. Kylmä sota oli kahden vastakkaisen järjestelmän kulttuurinen konflikti, jossa kulttuurituotteet näyttelivät tärkeää osaa oman järjestelmän pönkittämisessä ja välillä myös vihollisen mustamaalaamisessa. Sosialistiset valtiot tarvitsivat ulkoista vihollista, joka antoi syyn oman järjestelmän sisällä tehtyihin puhdistuksiin ja puoluediktatuurin ylläpitämiseen. Tom Engelhardtin mukaan viholliskuvan ylläpitäminen oli tärkeää myös Yhdysvaltain poliittisen järjestelmän legitimitetille. Vihollisen pahuus, sen oikeutettu vastustaminen ja uhreja vaativasta taistelusta seurannut voitto olivat osa kansakunnan eetosta.²⁵

Elokuvat olivat keskeinen väline viholliskuvia vahvistavan identiteetin muokkaamisessa. Siksi Hollywoodista tuli kylmän sodan sisäpoliittinen taistelukenttä. Epäamerikkalaista toimintaa tutkiva komitea HUAC oli aloittanut kuulustelunsa Hollywoodissa jo syksyllä 1947. HUAC:lla oli kolme tavoitetta: saada julkisuutta laajemmille kommunistivainoille, pelottaa elokuvatuottajat pois liian kriittisten aihe-

²⁵ Engelhardt 1995, 10; passim.

den parista ja tuhota Yhdysvaltain kommunistipuolueen maine ja toimintakyky.²⁶ Jälkikäteen arvioiden voi todeta kaikkien tavoitteiden täyttyneen. Kuulusteluja seurannut julkisuusmylly jauhoi pohjan kommunistivainojen kiristymiselle 1950-luvulla, ja kommunistipuolueen jäsenmäärä kutistui olemattomiin. Tuottajien pelottaminen onnistui sekin tehokkaasti, sillä yhteiskunnallisesti kantaaottavien tai muuten komitean toimintaa arvostelevien näkemysten esittäminen tiesi nyt vaikeuksia Hollywoodissa. HUAC:n syyttämät tai muuten kommunistisympatioista epäillyt henkilöt joutuivat epäviralliselle mustalle listalle.²⁷ Näin elokuvateollisuus tuki HUAC:n pyrkimyksiä siivoamalla joukostaan pois epäilyksenalaiset henkilöt.

Mustan listan aikakausi, joka hallitsi Hollywoodia pitkälle 1950-luvun jälkipuoliskolle, kavensi käsikirjoittajien mahdollisuuksia yhteiskuntakritiikkiin. Hollywoodin kommunistivainojen myötä elokuvien ideologiseen sisältöön ryhdyttiin tuotantovaiheessa kiinnittämään entistä tarkempaa huomiota. HUAC:n kuulustelujen alettua Richard Nixon oli esittänyt toiveen siitä, että valkokankailla nähtäisiin enemmän kommunismin vaaroista varoittavia elokuvia.²⁸ Toive toteutui, sillä sisällöltään antikommunististen elokuvien tuotantomäärät kasvoivat samaan aikaan, kun HUAC:n kuulustelut kiristyivät Hollywoodissa. Kylmän sodan rintamalinjojen kiristyessä elokuvateollisuuden johtohahmot halusivat kantaa kortensa kekoon kommunismin vastaisessa taistelussa. Antikommunistiset elokuvat muistuttivat toisen maailmansodan aikaisia propogandaelokuvia, tosin sillä erotuksella, että natsien ja japanilaisten tilalla olivat nyt kommunistit. Tieteiselokuvan lajityypissä suoraa poliittista propogointia sisältäneitä elokuvia oli kuitenkin vain muutamia. Niistä hillittömin esimerkki on *Punainen planeetta* (Red Planet Mars, 1952), eräänlainen kylmän sodan utopia, jossa Marsista tulevat jumalalliset viestit johtavat kommunismin kukistumiseen Venäjällä ja maailmanlaajuisen hengelliseen heräämiseen. Tieteiselokuvan valtavirrassa moista

²⁶ Ceplair & Englund 1983, 438.

²⁷ Ibid., 387–388. Mustalle listalle joutui kaikkiaan yli 300 elokuva-alan ammattilaista, suurin osa käsikirjoittajia ja näyttelijöitä. Kommunisteiksi tai vasemmistolaisiksi tiedettyjen kirjaaminen mustaan listaan ei vielä riittänyt, vaan sitä täydennettiin ns. harmaalla listalla, johon laitettiin vasemmistolaisia liiaksi ymmärtäneitä liberaaleja.

²⁸ Ibid., 340.

ekspliisiittistä poliittista tai uskonnollista julistamista ei kuitenkaan nähty. Implisiittisellä tasolla tieteiselokuvat tarjosivat silti kanavan kylmän sodan viholliskuvien vahvistamiseen, mutta myös niiden kritiikkiin. Tähän mahdollisuuteen Ray Bradbury ja Jack Arnold tarttuivat.

Haastatteluissa Jack Arnold on jälkikäteen korostanut, kuinka *Yön meteorissa* elokuvantekijöiden tarkoituksena oli kritisoida poliittisia noitavainoja ja joukkohysteriaa. He pystyivät esittämään kritiikkiä ja selviämään siitä ilman ”rankaisua”, koska kyse oli fantasiasta. Studiopotot eivät suhteuttaneet elokuvan käsittelemiä asioita päivänpolitiikkaan, vaan olivat enemmän kiinnostuneita erikoisefekteistä ja lipputuloista.²⁹ Arnoldin mukaan studiojohtajat eivät siis olleet huolissaan elokuvan ideologiasta, niin kauan kun kommentointi ei ollut avoimen julistavaa. Kun elokuva menestyi, Arnold sai työrauhan ja pystyi tekemään mieleisiään elokuvia ilman, että studio olisi suuremmin puuttunut niihin. Arnoldin kommentin voi tietysti ohittaa teoksen painoarvoa jälkikäteen hehkuttavana mainospuheena. Kun ajatellaan aikakauden Hollywood-kontekstia, ohjaajan määritelmässä tieteiselokuvan mahdollisuuksista on kuitenkin vahva todellisuuspohja. Elokuvaa ei voi oikeastaan arvioida ottamatta huomioon Hollywoodin kommunistivainojen historiaa.

Verrattuna sosiaalisia ongelmia realistisesti käsitelleisiin elokuviin, tieteiselokuvan tekijöillä oli monella tapaa vapaammat kädet. Lajityyppiin ei kiinnitetty samalla tavalla huomiota. Myöskään elokuvakriitikot eivät liiemmin arvostaneet tieteiselokuvaa. Vaikka yksittäisiä elokuvia saatettiin ylistää, niitä ei noteerattu esimerkiksi kriitikoiden vuosiaänestyksissä tai Oscar-gaaloissa.³⁰ Tieteiselokuvan tulkittiin olevan nuorille suunnattua viihdettä, eikä se siten kelvannut samaan kastiin aikuisen makuun suunnattujen melodraamojen tai historiaspektaakkalien kanssa. *Yön meteorin* aikalaisarvioissa painotettiin etupäässä elokuvan teknistä innovatiivisuutta, kun taas sen muukalaiskuvaan ja mahdolliseen yhteiskuntakriittisyyteen saatettiin viitata ohimennen. Esimer-

²⁹ Reemes 1988, 25.

³⁰ Tieteiselokuvan arvottamisesta saa summittaisen kuvan kun tarkastelee *The New York Timesin* kriitikoiden vuosiaänestyksiä. Vaikka tieteiselokuvien tuotantomäärä kasvoi tasaisesti vuosikymmenen loppua kohden, pääsi vuosina 1950–1958 kriitikoiden listalle vain yksi tieteiselokuva, boomin aloittanut *Matka kuuhun* (*Destination Moon*, 1950). Kriitikoiden vuosittaiset listat löytyvät teoksesta *The New York Times Film Reviews*, vol. 4, 1949–1958.

kiksi *Timen* arvostelussa elokuvan todettiin olevan ”kirpeä yhdistelmä jännäriä ja sosiaalista kommenttia”.³¹

Lajityyppi tarjosi mahdollisuuden ainakin epäsuoraan ideologiseen kommentointiin, kuten Jack Arnold väitti. Myös *Yön meteorin* lähempi ideologiakriittinen tarkastelu tukee hänen argumenttiaan. Arnoldia tärkeämmässä roolissa elokuvan ideologisen sisällön muokkaamisessa oli kuitenkin käsikirjoituksen ensimmäisen version laatinut Ray Bradbury. Krediittitiedoissa käsikirjoittajaksi merkittiin kuitenkin Harry Essex, joka myöhemmin haastatteluissa ilmoitti härskisti olevansa elokuvan ainoa ja oikea käsikirjoittaja.³² Tuottaja William Allandin mukaan kuitenkin elokuvan todellinen käsikirjoittaja oli Bradbury, jonka lähes valmista tekstiä Essex vain muokkasi.³³ Tutkijoista samalla kannalla on myös eri versioita verrannut Bill Warren, joka korostaa Bradburyn roolia elokuvan kehittyessä ja käsikirjoituksen laatimisessa.³⁴ On helppo uskoa Allandin väitteeseen, sillä *Yön meteori* on temaatteisesti hyvin bradburylainen teos.

Kylmän sodan kilpavarustelun ja eri muodoissa ilmenevän totalitarismin kritiikki oli ollut näkyvillä Bradburyn 1950-luvun alun menestysteoksissa *Marsin aikakirjat* (*The Martian Chronicles*, 1950) ja *Kuvitettu mies* (*The Illustrated Man*, 1951), jotka olivat tuoneet tieteiskirjallisuudelle aivan uutta lukijakuntaa. Bradburyn sentimentaalinen, koukeroisen korkeakirjalliseen ilmaisuun pyrkivä tyyli poikkesi jyrkästi amerikkalaisen tieteiskirjallisuuden suoraviivaisen vähäeleisestä ilmaisusta. Rippeitä siitä on nähtävissä myös valmiissa elokuvassa. Dialogi ja kertojanäänien käyttö ovat paikoin vivahteikkaampia – mutta myös kirjallisempia – kuin tiiviiseen dialogiin keskittyneissä tieteiselokuvissa yleensä.

Motion Picture Herald -lehden kolumnisti Frank Scully noteerasi Ray Bradburyn panoksen ja kutsui *Yön meteoria* nimenomaan Bradburyn elokuvaksi. Scully korosti kunnioittavin äänenpainoin Bradburyn

³¹ *Time* 6.7.1953. Files-Production-Clippings, *It Came from Outer Space*, AMPAS.

³² Weaver 1988, 146–147.

³³ Weaver 2001, 20–22.

³⁴ John Baxterin mukaan Harry Essexin käsikirjoitus oli ”luultavasti” parempi kuin Bradburyn versio”. Bill Warren tyrmää Baxterin väitteen ja esittää puolestaan, että Essexin panos päinvastoin heikensi kokonaisuutta. Ks. Baxter 1970, 117–118, Warren 1982, 21–27.

kriittistä asennetta Hollywoodin kommunistivainoja kohtaan. Hän tulkitse elokuvan ideologista sisältöä seuraavasti:

Hänen sankarinsa on tiedemies eikä liipaisinherkkä armeijan edustaja. Hän uskoo, etteivät ulkoavaruuden vierailijat ole amerikkalaisille pahantahtoisia sen enempää kuin mitä Kolumbus oli kohdatessaan Amerikan alkuperäiskansat 462 vuotta sitten. Bradburyn sankari yrittää ohjata kaupunkilaisia pois vihan, pelon ja epäluulon ilmapiiristä kohti suvaitsevaisuuden, rohkeuden ja luottamuksen tietä.³⁵

Scully siis käsittelee elokuvaa ajankohtaisena aikalaishcommentaarina, joka kritisoi pelon ja epäluulon ilmapiiriä. Scullyn huomiot osuvat yksin sen kanssa, mitä Jack Arnold totesi elokuvan tarkoituksena. Suurin osa kriitikoista ei kuitenkaan noteerannut ideologisia pyrkimyksiä, vaan käsittelee elokuvaa yhtenä tieteiselokuvaboomin edustajista. Esimerkiksi Scullyn lehden *Motion Picture Heraldin* arviossa keskityttiin pikemminkin kehuun elokuvan teknistä toteutusta, erityisesti 3-D- ja laajakangaselokuvan yhdistämistä.³⁶

Elokuvan voi halutessaan nähdä allegorisena kuvauksena Hollywoodin kommunistivainoista ja poliittisesta suvaitsemattomuudesta. Tom Engelhardtin mukaan tieteiselokuvat sisälsivät sekä vihollisia poissulkevia että niitä kyseenalaistavia impulsseja. Poissulkevilla hän tarkoittaa elokuvia, joiden viholliskuva oli selvä, mutta jotka representoivat samanaikaisesti monia erilaisia pelkoja: kommunismia, rodullisesti tyypiteltyjä vihollisia ja ydinsodan uhkaa. Niiden vastapainoksi hän nimeää poissulkevuutta kyseenalaistavat elokuvat, joissa samat avaruussoliot näyttäytyivät viisaampina, joskus suorastaan rakastettavampina kuin amerikkalaiset.³⁷ *Yön meteorin* ambivalentit, mutta pohjimmiltaan rauhantahoiset muukalaiset edustivat juuri tätä kyseenalaistavaa tyyppiä. Arnoldin elokuvassa vihollisena ovat ”me”, eivät niinkään ”ne”.

Yhteisöä vastassa ovat muukalaiset, joiden viestejä ei edes haluta yrittää ymmärtää. Ahdasmielinen väkijoukko on valmis tuhoamaan muukalaiset ilman oikeudenkäyntiä. Omatuntoaan kuunteleva sankari on elokuvan ainoa henkilö, joka antaa muukalaisten edustamalle toiseudelle mahdollisuuden. Tekijöiden kommentit puoltavat poliittista

³⁵ It Came from Outer Space, *Motion Picture Herald* 23.5.1953, 1845.

³⁶ Ibid.

³⁷ Engelhardt 1995, 102.

tulkintaa, mutta on silti varottava tekemästä liian pitkälle meneviä johdopäätöksiä allegorian poliittisuuden tasosta. Mccarthyismin sijaan elokuvan kritiikin kärki on pikemminkin yleisessä suvaitsemattomuudessa ja pikkukaupungin pakottavassa yhdenmukaisuudessa. Muukalaisten kohtaamisen ohella elokuva käsittelee tiedemiehen kompleksista suhdetta yhteisöönsä.

Tiedemies ja toiminnan miehet

Yön meteorin päähenkilö John Putnam on pikkukaupungin harrastelija-astronomi, jonka väitteisiin avaruusaluksen laskeutumisesta suhtaudutaan aluksi ivallisen huvittuneesti. Kaupungin sheriffi toteaa hänelle: ”Tämä kaupunki ei oikein tajua aivoituksiasi, autiomaassa asumista ja tähtien tuijottelua.” Warrenin ja Putnamin kireä suhde toimiikin muukalaisten kohtaamisen ohella elokuvan keskeisenä juonielementtinä.

Victoria O'Donnellin mukaan tiedemiehet ja sotilaat olivat tietiselokuvien vakiohahmoja, joita tarkastelemalla voidaan myös kartoittaa elokuvien ideologisia asetelmia.³⁸ *Yön meteorin* harrastelija-tiedemiehen ja sheriffin vastakkainasettelu saakin uutta merkityssisältöä, kun sitä verrataan Christian Nybyn (käytännössä Howard Hawksin) ohjaamaan tietiselokuvaan ”*Se*” *toisesta maailmasta* (1951).³⁹ Elokuvien muukalaisia tiedemieskuva on lähes täysin vastakkainen. Hawksin elokuva kuvaa pohjoisnavalle eristyksiin jäänyttä, sotilaista ja tiedemiehistä koostuvaa ryhmää, joka taistelee vihamielistä avaruusmuukalaista vastaan. Elokuvan sankarina on kapteeni Hendryn (Kenneth Tobey) johtama sotilasjoukko, joka yrittää tuhota muukalaisen. Heitä vastaan asettuu muista henkisesti eristäytyneet tiedemies Carrington (Robert Cornthwaite), joka yrittää ymmärtää muukalaista ja haluaa suojella sitä tieteen nimissä.

³⁸ O'Donnell 2003, 194–195.

³⁹ Elokuvan ohjaajaksi merkittiin Hawksin leikkaajana toiminut Christian Nyby, mutta käytännössä ohjauksesta vastasi pitkälti tuottajana toiminut Hawks. Elokuva mainostettiin Howard Hawks -elokuvana ja RKO:n esittelylehtisessä puhutaan koko ajan tuottaja Hawksin elokuvasta ja Nyby mainitaan ohjaajana vain ohimennen. Myös näyttelijät ovat haastatteluisissa todenneet, että elokuvan todellisenä ohjaajana oli Howard Hawks. ”Vital Statistics, The Thing”. Files-Production-Fiches. *The Thing*, AMPAS. Elokuvan tuotantohistoriasta ks. tarkemmin Ahonen 2001.

”*Se*” *toisesta maailmasta* -elokuvan keskiössä on toiminnan miesten tasa-arvoinen yhteisö, joka ei usko idealistisiin haihatteluihin. Muukalaista ymmärtämään pyrkivä tiedemies on joukon petturi, epäilyttävä intellektuelli, joka oli *Timen* aikalaisarvion mukaan ”vihjailevasti puettu venäläistyyppisesti”.⁴⁰ Mielikuva oli yhteneväinen sen kanssa, mitä punaisesta vaarasta raivokkaimmin vaahdonneet poliitikot puhuivat. Joe McCarthyn ja Richard Nixonin retoriikassa kommunisteja liiaksi ymmärtäneet liberaalit leimattiin ”kommunistien myötäjuoksijoiksi”, amerikkalaiset arvot hylänneiksi pettureiksi. Carrington sopii tähän profiiliin. Älyllisyyttä palvova Carrington on pehmeä oliota kohtaan samalla tavalla, kuin liberaalit olivat konservatiivien silmissä pehmeitä kommunismia kohtaan.⁴¹

Yön meteori tarjoaa symmetrisesti vastakkaisen asetelman, vaikkei armeijalla olekaan roolia tapahtumien keskipisteessä. Armeijan läsnäolon puuttuminen tekee siitä poikkeuksellisen muukalaiselokuvan: lajityypin valtavirrassa muukalaiset ottavat tavalla tai toisella yhteen armeijan kanssa.⁴² Sheriffi edustaa kuitenkin samantyyppistä riuskan toiminnan miehen perikuvaa kuin kapteeni Hendryn hahmo Hawkins elokuvassa. Toisin kuin Hendry, hän ei kuitenkaan ole elokuvan sankari, vaan profiililtaan lähinnä jäykkäniskainen, pikkukaupunkiin jämähtänyt punaniska. Lakia ja järjestystä puolustava sheriffi ei edes halua ymmärtää erilaisuutta, vaan ainoastaan raivata sen tieltään. Warren toimii kuin Hendry: hän ei piittaa tiedemiehen yrityksistä kommunikoida muukalaisten kanssa, vaan näkee heissä vihollisen, tuhottavaksi joutavan kohteen. Warrenin ja Putnamin vastakkaiset toimintatavat tulevat esiin dialogissa, jossa he määrittelevät suhteensa muukalaisiin:

Warren: Mikseivät ne tule näkyviin?

Putnam: Koska ne eivät luota meihin. Koska ihminen tuhoaa kaiken mitä ei ymmärrä.

Warren: Minä tapan vain ne, jotka yrittävät tappaa minut.

Putnam: Sanohan miksi pelkääät hämähäkkiä? (Putnam osoittaa maassa liikkuvaa hämähäkkiä). Siksikö että sillä on kahdeksan jalkaa? Siksikö että sen suu liikkuu sivuttain eikä niin kuin meillä? Mitä tekisit kun se tulee kohti sinua?

⁴⁰ *Time* 14.5.1951, Files-Production-Clippings, *The Thing*, AMPAS.

⁴¹ Biskind 1989, 127.

⁴² O’Donnell 2003, 182.

Warren: Tämän! (Warren murskaa hämähäkin jalallaan)

Putnam: Noin sinä tuhoat kaiken mitä et käsitä. Siksi ne piileskelevät ihmiskasvojen takana.⁴³

Dialogissa ilmenevä erilaisuuden pelon kritiikki oli tyypillistä Ray Bradburylle, joka oli erityisesti *Marsin aikakirjoissa* käsitellyt samaa teemaa. *Yön meteorissa*, toisin kuin Hawksin elokuvassa, toiminnan miehen sotilaallinen logiikka näyttää kaavoihinsa kangistuneelta ennakkoluuloisuudelta. Suoraviivaisiin ratkaisuihin tottuneen lainvartijan toiminta näyttää hermostuneelta verrattuna malttinsa säilyttävään Putnamiin, jonka neuvottelutaito pelastaa lopulta tilanteen. Putnamia vastassa on Warrenin johtama vihainen väkijoukko, jonka lynkkausmentaliteetti ei salli kompromisseja vihollisen kanssa. Putnam on unelmia elättelevä idealisti, Warren käytännönläheinen ja suoraviivainen toiminnan mies. Asetelma on käänteisesti lähes sama kuin Hawksin elokuvassa, jossa epäilyttävä tiedemies Carrington ja kapteeni Hendry ottavat yhteen. *Yön meteorin* sankari John Putnam olisi vain ollut ”*Se*” *toisesta maailmasta* -elokuvan konna.

Elokuvan lopussa väkijoukko kokoontuu Putnamin ympärille katsomaan, kuinka muukalaisten alus lähtee jatkamaan matkaansa. Näin hän on noussut pilkatusta kummajaisesta kaupunkilaisten johtohahmoksi. Tiedemiehen sovittleva asenne on saavuttanut selkävöiton sotilaallisesta ajattelusta, jossa muukalaiset nähdään yksikantaan vihollisina. Putnamin roolihahmo poikkeaa tieteiselokuvien tyypillisestä tiedemieshahmosta, sillä hän ei ole etäinen intellektuelli tai hajamielinen professori, vaan yhteisöstään syrjäytynyt oman tien kulkija. Monien tieteiselokuvien sankarit olivat anonyymejä kadunmiehiä, joihin yleisön oli helppo samaistua. Näkyvästi esille nostettu sankari tai voimakkaasti psykologisoitu päähenkilö oli harvinaista lajityypin elokuvissa.⁴⁴ Tavaltaan tämä tukee näkemystä, jonka mukaan juoniainekset ovat tieteiselokuvassa henkilöitä tärkeämpiä.⁴⁵

Miten tieteiselokuvien tutkijat ovat kommentoineet elokuvan ideologisia asetelmia? Tieteiselokuvia oikeistolaisiksi ja vasemmistolaisiksi

⁴³ *It Came from Outer Space*, Final Screenplay by Harry Essex, 90–92.

⁴⁴ Schelde 1993, 28–29.

⁴⁵ John Baxter on korostanut juonen merkitystä tieteiselokuvan ”päähenkilönä”. Baxter 1970, 7.

teoksiksi luokittelevan Peter Biskindin mukaan elokuva alkaa tyyppilisenä oikeistolaisena teoksena, jossa yksilöä vastassa on muukalaisten ohella koko muu yhteisö. Kun selviää, että muukalaiset ovat harmittomia, elokuva muuttuu yhteiskuntakriittiseksi vasemmistolaiseksi teokseksi, jossa vihollista ymmärtämään pyrkivä sankari joutuu yhteisön ennakkoluulojen kohteeksi.⁴⁶

Kaikki tutkijat eivät ole allekirjoittaneet Biskindin väitettä elokuvan kriittisyydestä. Cyndy Hendershot rinnastaa elokuvan *Avaruuden piruihin* ja *Varastettuihin ihmisiin* ja pitää sitä samanlaisena paranoiakuvauksena, jonka uhkakuvat palautuvat erityisesti ydinsäteilyyn.⁴⁷ Hän kyseenalaistaa elokuvan edistyksellisyyden toteamalla onnellisen loppuratkaisun palauttavan uskon jokapäiväisen elämän turvallisuuteen. Samalla elokuva ikään kuin häivyttää taka-alalle ydinsäteilyn todellisen uhan. Hendershotin mukaan 1950-luvun tieteiselokuvat muutenkin muunsivat ydinsäteilyn ja atomisodan reaaliset uhkakuvat tarinoiksi yksilöiden ja muukalaisten kamppailusta.⁴⁸ Hendershotin väite on kummallinen ja analyysi yksipuolinen, sillä hän jättää koko elokuvan keskeisen teeman, muukalaisuuden ja erilaisuuden kohtaamisen, huomiotta ja keskittyy vain ydinsäteilyn uhkakuvaan, joka ei ole elokuvassa millään tasolla keskeistä. Elokuvasa viitataan ydinsäteilyyn vain ohimennen, eikä sitä voida pitää atomipommista tai ydinsäteilystä edes implisiittisesti kertovana elokuvana, ainakaan samassa mielessä kuin aihepiiristä konkreettisesti kertoneita hirviöelokuvia. Tietysti sitä voidaan niin haluttaessa tulkita ydinsäteilyn uhan elokuvallisena representaationa niin kuin lähes mitä tahansa lajityypin elokuvaa. Elokuvan päähenkilö- ja muukalaiskuva poikkeaa kuitenkin olennaisesti aikakauden tieteiselokuvatuotannon valtavirrasta.

Mark Jancovich on teoksessaan *Rational Fears* (1996) esittänyt uskottavamman tulkinnan *Yön meteorin* merkityksestä kulttuurikriittikkinä ja nuorisokapinan välineenä. 1950-luvun puolivälissä elokuvat, joissa muukalaisia tai yhteisön ulkopuolisia kuvattiin positiivisesti, samastettiin Jack Arnoldin ohjaamiin ja William Allandin tuottamiin elokuviin. Nuorille tieteiselokuvat saattoivat olla ensimmäisiä elokuva-

⁴⁶ Biskind 1989, 149–150.

⁴⁷ Hendershot 1999, 39.

⁴⁸ Ibid., 50.

lisiä elämyksiä, mikä osaltaan selittää tieteiselokuvan pitkän aikavälin vaikutusta amerikkalaisen populaarikulttuuriin. Arnoldin elokuvat liittyivät läheisesti nuorisokulttuuriin myös siksi, että niille oli tyypillistä yhteisön ulkopuolisen päähenkilön näkökulma.⁴⁹ Vastaava ulkopuolisuus leimasi myös selkeämmin nuorille suunnattujen kapina-elokuvien, kuten *Nuoren kapinallisen* (Rebel Without a Cause, 1954) tai *Hurjapäiden* (The Wild One, 1953) päähenkilöitä. Richard Carlsonin esittämä keski-ikää lähestyvä harrastelija-astronomi oli toki hahmona kaukana James Deanin tai Marlon Brandon nuorisokapinasta, eikä *Yön meteori* ongelmitta istu samaan sarjaan konkreettisesti aikuistumisen ongelmia kuvanneiden nuoris elokuvien kanssa. Jancovich on silti oikeassa siinä, että myös Arnoldin elokuvat tarjosivat pakotien nuorille, jotka yrittivät artikuloida keskiluokkaisia arvoja kohtaan tuntemaansa kapinamielialaa. Yhteisön arvoista vieraantuneiden päähenkilöiden kautta elokuvat kyseenalaistivat myös aikuisten arvomaailman ja aikuisuuteen liitetyn sosiaalisen koodiston merkityksen. *Yön meteori* on myös Jancovichin tulkinnassa kriittinen teos, jonka kritiikki ei tosin hänen mukaansa ole niinkään poliittista, vaan kiinnittyy pikemminkin yleisempään suvaitsemattomuuden ja pakottavan yhdenmukaisuuden kritiikkiin. Niinpä Jancovich pitää *Yön meteorina* *Varastettujen ihmisten* kaltaisena konformismin kritiikkinä.⁵⁰

Arnoldin tapa käyttää autiomaata miljöönä korosti vierauden tunnelmaa, jossa yleisöä houkuteltiin samastumaan vaihtoehtoisten elämäntapojen näkökulmaan. John Putnamin osoitetaan olevan uneksija, joka joutuu tunnustamaan itselleen olevansa yhteisön ulkopuolella. Naimattomana miehenä hän on epäaikuismainen poikkeusyksilö, joka on tietoisesti hylännyt yhteisön asettamat roolivaatimukset.⁵¹ Jancovichin näkemystä edelleen kehittelemällä *Yön meteorina* voidaan tulkita paitsi muukalaisvihamielisyyden, myös patriarkaatin kritiikiksi. Katsojalle kerrotaan, kuinka sheriffi haluaa isällisesti suojella Putnamin tyttöystävää Elleniä. Yhteisön näkökulmasta Putnam ei ole vain omituinen haihatelija, vaan hän on miehenä epäilyttävä tapaus, joka ei ole mennyt naimisiin ja ottanut paikkaansa yhteisön jäsenenä. *Yön meteori* on tässäkin

⁴⁹ Jancovich 1996, 168–170.

⁵⁰ Ibid., 1996, 171–173.

⁵¹ Ibid., 1996, 173–174.

suhteessa poikkeus Hollywoodin sukupuolijärjestelmän perusnormeista. Tarinan maskuliinisin mies ei ole sankari eikä saa valloitettua sankaritarta itselleen. Sankaritart valitsee kummallisen tähtiin tuijottelijan, joka ei näytä täyttävän aikuisen miehen kriteerejä. Ratkaisu on yhtä harvinaisen 1950-luvun kuin nykypäivänkin Hollywoodin valtavirrassa.

Muukalaiset keskellämme

1950-luvun tieteiselokuvat osoittivat, että amerikkalainen yhteiskunta pystyy selviämään monista sodanjälkeisen maailman haasteista ja uhkakuivista. Jatkuvan teollistumiskehityksen aiheuttama kiihtyvä teknistyminen, atomipommi ja tieteen uusi hallitseva rooli yhteiskunnassa sekä yhteiskunnan yleinen standardisoituminen herättivät amerikkalaisissa paitsi innostusta myös pelkoa. Tämä tulevaisuudenuskon ja pelonsekaisten hämmentyneisyyden ristiriita onkin vahvasti läsnä aikakauden tieteiselokuvissa. Tieteiselokuvat ovat karttoja pelon ja toivon fantasioihin. Mutta millainen kartta Jack Arnoldin *Yön meteori* lopulta on? Mitä se kertoo omasta ajastaan?

Siegfried Kracauerin tunnetun teesin mukaan elokuvat heijastavat kansallisen psyyken salattuja kerroksia. Teoksessaan *Caligarista Hitleriin* (1947) Kracauer tutki saksalaista 1920- ja 1930-luvun elokuvaa kansallisen mentaliteetin ilmentäjänä.⁵² Historiantutkimuksen näkövinkkelistä Kracauerin teos on säilyttänyt elinvoimaisuutensa: elokuvien asemaa kulttuurituotteina on hedelmällistä tarkastella suhteessa oman aikansa yhteiskunnan kulttuuriin ja arvoihin. Kracauerille elokuva ei kuitenkaan ollut vain aikansa arvojen kuvaaja, vaan kansakunnan kollektiivisen mentaliteetin, tai kollektiivisen tiedostamattoman, paljastaja. Elokuva voi siis paljastaa kansallisesta mentaliteetista asioita, joita ei muiden lähteiden avulla ole tavoitettavissa.

Myöhemmistä tutkijoista Dominic Strinati on ollut eräs kracauerilaisen heijastusteorian jyrkimpiä kriitikoita. Teoksessaan *Introduction to Studying Popular Culture* (2000) hän on erityisen kriittinen populaarikulttuurin yhteiskuntasuhteen tulkitsemisyrytyksiä kohtaan. Strinatin mukaan ei ole ensinnäkään mitään syytä, miksi yleisön kulutustottu-

⁵² Kracauer 1987, 10–11; passim.

mukset toimisivat kulttuurin kollektiivisena ilmentäjänä. Toiseksi, ei ole syytä miksi tekijöiden olisi tarvinnut hallita – tietoisesti tai tiedostamatta – laajempaa kulttuurista tietämystä, jonka ilmaisukanavaksi he sitten olisivat valinneet populaarikulttuurin. Sellaiset ilmaisut ovat joka tapauksessa syntyneet vain tuottavuuden maksimoinnin lisäarvona. Kolmanneksi, populaarikulttuuri voi säilyä yllättävän samankaltaisena, riippumatta historiallisista ja yhteiskunnallisista muutoksista. Vaikka tekijät valitsisivat ajankohtaisen aiheen, se ei suoraan tarkoita sitä, että he tekisivät sen asiantuntevasti tai tosissaan, vaan usein silkasta opportunistista. Strinatn mukaan on myös ongelmallista olettaa, että elokuvien ja ympäröivän kulttuurin välillä vallitsisi jokin suora suhde. Yhteiskunta ei koostu yhdestä yleisöstä vaan lukuisista erilaisista yleisöistä. Heillä on yhteisiä arvoja ja asenteita, mutta on vaikea nähdä miten nämä erilaiset arvot tiivistyisivät yhtenäiseksi ideologiaksi, joka sitten väistämättä tunkeutuisi elokuvaan. Populaarikulttuuri ei välttämättä heijasta lainkaan yhteiskuntaa, vaan sen tuotteet voivat olla yhtä hyvin epätosia tai harhaanjohtavia.⁵³

Strinatn kritiikki on oikeutettua, mutta myös yksipuolista. Elokuvan ideologisten merkitysten tulkintayritysten kiistäminen rajoittaa tarpeettomasti tutkijan tulkintatilaa. *Yön meteorin* tarkastelu todentaa kyllä oikeaksi Strinatn kommentin siitä, kuinka ongelmallista on puhua yhdestä ”kansallisesta mentaliteetista”. Arnoldin elokuva ei jaa oman aikansa valtaeliitin yhteiskunnallisia asenteita, vaan pikemminkin kritisoi niitä. Tekijöiden ideologisia päämääriä ei voi ohittaa. Siksi elokuvaa on houkuttelevaa tulkita tietoisena kylmän sodan ja mccarthyismin kritiikkinä. Siinä on toki useita vaihtoehtoisia ääniä, jotka puhuvat samanaikaisesti. Toisaalta se on lajityypin peruskuvastoa muokannut tieteiselokuva avaruusmuukalaisten kohtaamisesta, toisaalta laajempi kommentti toiseutta kohtaan tunnetuista peloista. Se hyödynsi tieteiskirjallisuuden pitkää perinnettä, eivätkä sen uhkakuvat välttämättä palaudu suoraan kylmän sodan poliittisiin vastakkainasetteluihin. Elokuvan ilmeistä pyrkimystä yhteiskuntakritiikkiin on silti vaikea kiistää.

1950-luvun nuorisokulttuurin tulkkina tieteiselokuvaa ei voi käsitellä mitenkään yhtenäisenä lajityyppinä. Vuosikymmenen alkupuolen

⁵³ Strinati 2000, 255–256.

elokuvat oli suunnattu lapsille, nuorille ja aikuisille; vuosikymmenen loppupuolen elokuvat taas selvästi nimenomaan teini-ikäisille nuorille. Juuri nuorten katsojien innostuksen vuoksi tieteiselokuvien kulttuurinen merkitys oli laajempi, kuin niiden lipputulot kertovat. Halvalla tehdyistä invaasioelokuvista tuli viimeistään 1970-luvulla nostalgiaa, jota kierrätettiin ja varioitiin lukuisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa. Monet 1970-luvulla uuden Hollywoodin tähdiksi nousseista tekijöistä – erityisesti Steven Spielberg ja George Lucas – ilmaisivat avoimesti ihailunsa nuorena näkemäänsä tieteiselokuvia kohtaan.

Muukalaisten kohtaamista kuvanneet invaasioelokuvat artikuloivat osin erilaisia uhkakuvia kuin muut tieteiselokuvat. Ne eivät käsitelleet *Frankenstein*-traditiosta juontuvaa science fictionin standardiaihetta tieteen rajoista ja luonnonjärjestystä uhmaavasta tiedemiehestä. Sen sijaan keskiössä oli juuri *kohtaaminen*, amerikkalaisille (mikä oli yleensä synonyymi ihmiskunnalle) erilaisen elämänmuodon tunkeutuminen arkitodellisuuteen. 1950-luvun invaasioelokuvat toimivat sekä kylmän sodan uhkakuvien lietsojina että niiden lieventäjinä. *Yön meteori* kuuluu, sekä tekijöiden intentioiden että elokuvatekstin tulkinnan pohjalta, jälkimmäiseen sarjaan.

Tässä artikkelissa elokuvaa on tulkittu kriittisenä aikalaiskommentaarina. Sen kertomalla tarinalla ja ideologisella viestillä on kuitenkin myös laajempaa, aikalaistason ylittävää kantopintaa. Muukalaisteema on edelleen suosittu elokuvien ja tv-sarjojen aihe, jonka samoja perusasetelmia varioidaan yhä uudelleen ja uudelleen. *Yön meteori* oli tärkeä linkki tämän kuvaston kehittämisessä. *Yön meteoria* voi lukea poliittisesti kanta-aottavana, mccarthyismia kritisoiavana elokuvana, mutta lopulta se käsittelee ensisijaisesti erilaisuuden kohtaamisen haastetta yhteisölle. Muukalaisten läsnäolo paljastaa yhteisön sisäiset ristiriidat. *Yön meteori* ei ole vain muukalaiskuvaus, vaan yhteisökuvaus. Sen asetelma voisi hyvin olla siirrettävissä terrorismin vastaista sotaa käyneeseen George W. Bushin Yhdysvaltoihin. *Yön meteori* osoitti, kuinka muukalaiset olivat lopulta heijastumia omista peloistamme.

Lähteet

Keskeiset elokuvat

It Came from Outer Space / Yön meteori. Yhdysvallat 1953 (kesäkuu), Universal-International, O: Jack Arnold, T: William Alland, K: Ray Bradbury ja Harry Essex, Ku: Clifford Stine, Le: Paul Weatherwax, La: Robert Boyle ja Bernard Harzburg, M: Herman Stein, N: Richard Carlson (John Putnam), Barbara Rush (Ellen Fields), Charles Drake (Sheriff Matt Warren). DVD: Universal Studios 2002, 80 min.

The Thing from Another World / 'Se' toisesta maailmasta. Yhdysvallat 1951 (huhtikuu), Winchester Production/RKO, O: Christian Nyby, T: Howard Hawks, K: Charles Lederer (Perustuu John W. Campbellin novelliin ”Who Goes There”), N: Kenneth Tobey (Patrick Hendry), Margaret Sheridan (Nikki Nicholson), Robert Cornthwaite (Prof. Carrington). VHS: Yle TV 2, 18.4.2004, 87 min.

Invaders from Mars / Avaruuden pirut. Yhdysvallat 1953 (toukokuu). National Pictures/20th Century-Fox, O: William Cameron Menzies. DVD (Special Edition): Image Entertainment 2002, 79 min.

Elokvien trailerit (mainoselokuvat)

It Came from Outer Space. Yhdysvallat 1953. Pituus 2 minuuttia. Traileri löytyy elokuvan DVD-julkaisusta. DVD: Universal Studios 2002, 80 min.

It Came from Outer Space. Yhdysvallat 1953. Pituus 3 minuuttia. VHS: Julkaistu *Flying Saucer Mystery* -dokumenttelokuvan VHS-julkaisussa. Sinister Cinema (julkaisuvuodesta ei tietoa).

Kirjallisuus

Ahonen, Kimmo: Kömpelöä tieteiskauhua? – Howard Hawksein *The Thing* (1951). *Wider Screen* 2–3/2001. www.widerscreen.fi.

Ahonen, Kimmo: Menetetty ruumis, kadotettu sielu – dehumanisaatio elokuvassa *Avaruuden Pirut* (1953). *Läbikuva* 2/2002.

Altman, Rick: *Elokuva ja Genre*. Alkuteos: *Film and Genre*. Suom. Kimmo ja Silja Laine. Vastapaino, Tampere 2002.

Baxter, John: *Science Fiction in the Cinema*. The International Film Guide Series. A. S. Barnes & Co., New York 1970.

Biskind, Peter: *Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us Stop Worrying and Love the Fifties*. Pantheon Books, New York 1989.

Ceplair, Larry & England, Steve: *The Inquisition in Hollywood: Politics in the Film Community 1930–1960*. University of California Press, Berkeley 1983.

- Engelhardt, Tom: *The End of the Victory Culture: Cold War America and the Disillusioning of a Generation*. BasicBooks, New York 1995.
- Fischer, Dennis: *Science Fiction Film Directors 1895–1998*. McFarland, Jefferson, North Carolina & London 2000.
- Hendershot, Cyndy: *Paranoia, the Bomb and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio 1999.
- Jancovich, Mark: *Rational Fears: American Horror in the 1950s*. Manchester University Press, Manchester 1996.
- Kracauer, Siegfried: *Caligarista Hitleriin. Saksalaisen elokuvan psykologinen historia*. Alkuteos: *From Caligari to Hitler* (1947). Suom. Reijo Lehtonen. Suomen elokuva-arkisto & Valtion painatuskeskus, Helsinki 1987.
- Lev, Peter: Technology and Spectacle. *The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*. Edited by Peter Lev. History of the American Cinema Vol. 7. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2003.
- O'Donnell, Victoria: Science Fiction Films and Cold War Anxiety. *The Fifties: Transforming the Screen 1950–1959*. Edited by Peter Lev. History of the American Cinema Vol. 7. University of California Press, Berkeley & Los Angeles 2003.
- Reemes, Dana M: *Directed by Jack Arnold*. McFarland, Jefferson, North Carolina 1988.
- Schelde, Per: *Androids, Humanoids and Other Science Fiction Monsters: Science and Soul in Science Fiction Films*. New York University Press, New York 1993.
- Sobchack, Vivian: *Screening Space: The American Science Fiction Film. Second, Second, enlarged edition*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey & London 2001 (1987).
- Strinati, Dominic: *An Introduction to Studying Popular Culture*. Routledge, London 2000.
- The New York Times Encyclopedia of Film 1952–1957*. Ed. Gene Brown. Times Books, New York 1984.
- The New York Times Film Reviews, Volume 4, 1949–1958*. Ed. Gene Brown. The New York Times & Arno Press, New York 1970.
- Warren, Bill: *Keep Watching the Skies! American Science Fiction Movies of the Fifties. Vol. I 1950–1957*. McFarland, Jefferson, North Carolina 1982.
- Weaver, Tom: *Interviews with B Science Fiction and Horror Movie Makers: Writers, Producers, Directors, Actors, Moguls and Makeup*. McFarland, Jefferson, North Carolina & London 1988.
- Weaver, Tom: *Monsters, Mutants and Heavenly Creatures: Confessions of 14 Classic Sci-Fi/Horrormeisters!*. Midnight Marquee Press, Baltimore 2001.

ULKOASIAINMINISTERIÖN TILAAMAT KOTIMAISET PROPAGANDAELOKUVAT 1960-LUVULLA

Pekka Lähteenkorva

Suomen ulkoasiainministeriö (UM) vietti 90-vuotisjuhliaan vuonna 2008. Sen sanomalehtiasiaintoimisto, tuttavallisemmin ”pressi”¹ vastasi oikeanlaisen Suomi-kuvan välittämisestä ulkomaille. Nuoren tasavallan virkamiesten mielestä elokuva oli tehokkain markkinointikeino, ja UM sai aikaan vuonna 1922 maailman ensimmäisen yhtä valtiota esittävän propagandaelokuvan. Kaksituntisessa *Finlandia*-elokuvassa Suomea markkinoitiin luotettavana ja modernina länsimaisena demokratiana ja kauppakumppanina. Turisteille maa tarjosi ainutlaatuisen luonnon sekä ensiluokkaisia ja edullisia huvittelu- ja majoitusmahdollisuuksia. Maailmalla miljoonayleisön saanut *Finlandia* oli propagandamenestys, mutta UM ei valitettavasti jatkossa panostanut elokuvatoimintaan, vaan hankki käyttöönsä varsin vaatimattomia kotimaisia matkailuelokuvia. Toisen maailmansodan jälkeen Suomen oli osoitettava kuuluvansa yhä

¹ Tämän yksikön nimi on muuttunut usein. Se perustettiin vuonna 1918 Sanomalehtitoimistoksi. Nykyisin pressin nimi on Viestintä- ja kulttuuri-osasto. Vuosina 1942–1971 nimenä oli Sanomalehtiasiaintoimisto, jota käytän kirjoituksessani. Olen katsonut artikkelissa käsiteltävät elokuvat Yleisradiolla (YLE) Helsingissä vuosina 1995–1997.

länteen. Oli pidettävä huoli, etteivät ulkomaalaiset luulleet rautaesiripun olevan Tornionjoella. Sota oli hävitty, mutta maata ei miehitetty!²

UM:n elokuvatilanne oli vuonna 1945 erittäin huono. Tilanne kohentui 1950-luvulla, kun kotimainen elokuvatuotanto elpyi ja raa-kafilmiä saatiin jälleen rajattomasti. UM:n sanomalehtiasiantointisto sai yrityksiltä lainaksi edustustojen (suurlähetystöt ja konsulinvirastot) tarvitsemia erikoisalojen lyhytelokuvia. Tarjolla oli melkein pämitä tahansa. Suomalaiset yritykset, yhdistykset ja kaupungit teettivät valtavan määrän mainoselokuvia, joita ilomielin annettiin UM:n propagandatyöhön. Marimekkoa, Metsovaaran tekstiilejä, suomalaista muotoilua, saunaa sekä erilaisia koneita ja laitteita esittelevät lyhytelokuvat sekä kaupunkien ja maaseutupaikkakuntien elokuvat kiersivät ympäri maailmaa. Ministeriö teetti 1940- ja 1950-luvuilla elokuvia, jotka kertoivat Suomen luonnon kauneudesta, urheilun huippuhetkistä, viihtyisistä tunturihotelleista ja naistenme kauneudesta.

Uusi kohderyhmäajattelu siirtää painopisteen lyhytelokuviiin

1960-luku asetti sanomalehtiasiantointistolle uudenlaisia haasteita. UM:ssä oivallettiin, ettei Suomea enää voinut markkinoida ainoastaan kuvankauniina matkailumaana, joka tarjosi eksoottisia elämyksiä turisteille. Talouselämästämme ei myöskään voinut tiedottaa yksityisten yritysten rajoitettujen tavoitteiden mukaisesti. Erilaisten yleisöjen saavutettavuus oli myös otettava huomioon, sillä pienet lapset ja akateeminen sivistyneistö eivät välttämättä arvostaneet samoja asioita. UM tarvitsi enemmän voimavaroja tiedotustyöhönsä – propagandasta ei enää puhuttu, ja pressi halusi suunnitella aiempaa tarkemmin erilaisten kirjojen, esitteiden, valokuvien ja elokuvien mahdollisimman tehokkaan käytön Suomi-kuvaa rakennettaessa. Elokuvat ”aukenivat” yleisölle kirjallista aineistoa helpommin, mutta ajan kuluminen näkyi niissä armoittomasti. Muun muassa muodin muutokset sekä vaikkapa automallien ja lentokoneiden kehitys tekivät elokuvista helposti vanhahtavia. UM

² Pekka Lähteenkorva & Jussi Pekkarinen: *Finlandia-filmistä se alkoi. Helsingin Sanomat* 11.3.1995; Mickwitz 1995, 52–62; Lähteenkorva & Pekkarinen 2004, 16–23.

ei enää voinut laskea sen varaan, että tilattua elokuvaa voitaisiin esittää kymmenien vuosien ajan.

Edustustot olivat Suomi-informaation pääkäyttäjää. Elokuvia ja kirjallista materiaalia käytettiin Suomi-illoissa, matineoissa ja messuilla, ja niitä lainattiin oppilaitoksille sekä ASLA-stipendiaattien esitelmiä varten. Suurlähettiläät ja UM:n ulkomaille sijoitetut virkamiehet esitivät pressitoimistolle säännöllisesti toiveita hankittavasta aineistosta, arvioivat filmien tehokkuutta Suomi-kuvan kannalta (tosin palautetta tuli epäonnistuneiksi katsotuista ostoksista useammin kuin hyvän vastaanoton saaneista töistä) ja antoivat tilastotietoja katsojamääristä. UM muodosti sikäli ainutlaatuisen työyhteisön, että pressa ei pyrkinyt olemaan diktatorinen valinnoissaan, vaan kuunteli aidosti kentän mielipiteitä. Suurin ongelma oli käytettävien varojen puute: markkinointia ei juurikaan voitu kohdentaa, vaan oli ostettava elokuvia, jotka sopivat esitettäväksi kaikkialla maailmassa. Anglosaksinen näkökulma oli tietenkin tärkein – juuri ”vapaalle” maailmallehan Suomi halusi kertoa, että se kuului Länsi-Eurooppaan, ja että se oli kaikilla mittareilla mitattuna demokraattinen kansalaisyhteiskunta, joka oli saavuttanut modernin kehitystason. UM:n pressa pyrki myös aina tukemaan Suomea esitelletä ulkomaisia filmiprojekteja muun muassa hankkimalla kuva-aineistoa, järjestämällä ilmaisia matkoja ympäri Suomea (muun muassa rautateitse ja sisävesilaivoin) sekä hankkimalla vieraille kontakteja suomalaisiin poliitikkoihin. Pressa ei tietenkään voinut näissä tapauksissa sanella näkökantaansa elokuvien sisältöön. Tässä artikkelissa ei kuitenkaan käsitellä tällaisia hankkeita.

Uudenlaiselle tiedotusmalliajattelulle haettiin korkeimmalta valtionjohdolta hyväksyntää 1950-luvun kuluessa. Valtioneuvosto asetti UM:n esittelystä 28.6.1956 komitean suunnittelemaan ulkomaille suuntautuvan tiedotus- ja valistustoiminnan kehittämistä ja tehostamista. Sen loppumietintö julkistettiin 26.5.1961.³ Pressipäällikkö Max Jakobsonin mielestä rahaa tarvittiin ja paljon. Kohderyhmäajattelussa tapahtui iso muutos. Aikaisemmin pressa yritti kertoa mahdollisimman monelle jotakin Suomi Finland -nimisestä maasta. Jakobsonin mielestä tällainen oli voimavarojen hyödytöntä tuhlausta. UM:n piti satsata nykyisiin ja tuleviin vaikuttajajaksilöihin. Sanomalehtiasiaintomistossa

³ *Tiedotustoimintakomitean mietintö 1961, 2–3.*

laadittiin suunnitelma elokuvien osalta ”välittömän minimitarpeen tyydyttämiseen”. Tämä olisi edellyttänyt 26,8 miljoonan ”vanhan” markan (530 640 €⁴) lisämäärärahan myöntämistä vuodeksi 1961. Vuoden 1960 ensimmäisessä lisämenoarviossa myönnettiin elokuvien hankintaan kuitenkin vain 5 000 000 markkaa (99 000 €). Vuoden 1961 määrärahaa korotettiin 11 miljoonalla markalla (213 400 €) alkuperäiseen määrärahaan verrattuna.⁵

Pressi määritteli vuonna 1961 elokuvatoimintansa keskeisimmäksi tehtäväksi uusien elokuvien hankkimisen ja toimittamisen edustustoille. Toimisto tutustuikin kaikkiin sille tarjottuihin uusiin lyhytelokuvaan (kuva 1.).

Kuten tiedotustoimintakomitean mietinnössä vuonna 1961 todettiin: ”filmien hankinta merkitsee sanomalehtiasiantuntijain toimistolle uusien filmien osalta aktiivista osallistumista filmien valmistukseen jo suunnittelu- ja käsikirjoitusvaiheessa ja tarkastusta eri työvaiheissa, vanhojen filmien osalta osallistumista kopioiden muokkaukseen ulkoasiainministeriön tarkoituksiin soveltuviksi.”⁶ Vuosina 1960–1962 elokuvien osuus oli 24–25 prosenttia kaikista pressin menoista. Vuoden 1962 budjetissa tiedotustoimintakomitean suositusten ansiosta myönnettiin elävälle kuvalle selkeä korotus aikaisempaan verrattuna ja osuus nousi 33 prosenttiin. Elokuville annettiin vuonna 1967 ennätyselliset 2 202 000 silloista ”nykymarkkaa” (3 303 000 €), josta 827 000 markkaa (1 240 500 €) varattiin Suomen itsenäisyyden 50. juhluvuoden viettoon ulkomailla.⁷

Sanomalehtiasiantuntijain toimisto havaitsi kansainvälisen toiminnan vilkastuvan jatkuvasti. Se välitti kotimaisille elokuvantuottajille 22 maasta saamansa osallistumiskutsut eri elokuvafestivaaleille. Helsingissä, Turussa ja Tampereella järjestettiin Neuvostoliiton filmiviikko, joka toteutettiin yhteistyössä opetusministeriön sekä elokuvatekijöiden

⁴ Suomessa tehtiin rahanuudistus 1.1.1963, jolloin 100 ”vanhaa” markkaa vastasi yhtä ”uutta” markkaa. Kaikki rahanarvonmuunnostiedot euroiksi: Tilastokeskus. Rahanarvokerroin 1860–2006.

⁵ *Tiedotustoimintakomitean mietintö* 1961, 4–5.

⁶ Sanomalehtiasiantuntijain toimisto. Ulkomaille suuntautuva tiedotustoiminta 1961. Laatinut Max Jakobson. Signum Fb 19, Ulkoasiainministeriön (UM) arkisto, Helsinki.

⁷ Sanomalehtiasiantuntijain toimintakertomukset vuosille 1960–1967. Fb 19, UM.

FENNADA-FILMI JUNIOR

KAISANIEMENK. I B HELSINKI
Puh. 665123, 665153, 663561, 666322

TIEDOKSENNE:

Sopimuksen mukaan:

Vastauksena kirjeeseen:

Tiedustelunne johdosta:

Kiittäen palautamme:

Pyydämme yst. soittamaan

Tarkastettavaksenne:

Hyväksyttäväksenne:

Pyydämme palauttamaan:

jää Teille:

Käsikirjoitusehdotus mat-
 kailuelokuvaa varten,
 saaristoaiheinen

Päiväys 16.3.60	Allekirjoitus: <i>Fennada</i>
--------------------	----------------------------------

Kuva 1. UM:n Fennada Film Juniorilta vastaanottaman filmin saatekirje vuodelta 1960. Signum Fb 19 G Elokuvat 1960. Ulkoasiainministeriön (UM) arkisto, Helsinki.

kanssa. Tässä toimittiin vastavuoroisuusperiaatteella. Suomi-filmiviikko pidettiin vuonna 1962 Neuvostoliitossa. Sanomalehtiasiantomisto välitti ulkomaille tietoja suomalaisista elokuvista, niiden valmistajista ja filmilainsäädännöstämme. Elokuvatoinnasta vastasi yksi virkamies,

jolla oli apunaan virkamiesharjoittelija.⁸ Vuoden 1961 uutuutena oli televisiofilmifestivaalitoiminta. Matkustaminen oli kallista, joten kaukomatkoille ei useinkaan päästy. Salernon festivaaleilla Italiassa 1961 palkittiin ministeriön tilaama, Veikko Laihasen ohjaama *Lasin sinfonia*-elokuva.⁹

Elokuvien jakelua asemamaissa pyrittiin vähitellen ulkoistamaan, koska suurlähetystöillä ei ollut tarpeeksi voimavaroja postittamiseen, laina-aikojen valvomiseen sekä elokuvien käyttökunnon tarkistamiseen ja korjauksista huolehtimiseen. Lontoon suurlähettiläs Leo Tuominen totesi, että suurlähetystö lainasi vuonna 1959 filmejä 530 esitykseen – ”kun edustuston sanomalehtiosastolle samanaikaisesti saapuu kymmeniä muita kirjallisia ja suullisia tiedusteluja päivittäin ja kun osaston sekä suomalainen että englantilainen apulainen vuorollaan joutuvat hoitamaan myös puhelinkeskusta, sanomalehtiavustajan aikaa kuluu suhteettoman paljon pieneen rutiinityöhön.” Tuominen anoi ministeriöltä lupaa siirtää UM:n tiedotusfilmien lainaustoiminta Lontoossa toimivalle Suomen Matkatiedonantokeskukselle, koska: ”tiedotusfilmit ovat välittömästi tai välillisesti matkailumainosta”.¹⁰ Asiaan suostuttiin.

Suomen elokuvamaailmassa 1960-luku merkitsi isojen muutosten aikaa. Elokuvastudiot saivat televisiosta uhkaavan kilpailijan, ja elokuvamaailma ajautui kriisiin. UM tilasi elokuvayhtiöiltä lyhytelokuvia. Edustustot toivoivat kokeellisten elokuvien sijasta käsiteltävän varsin konkreettisia aiheita. Vuosina 1945–1981 kentän ykköshaaveena oli saada koko Suomea esittelevä yleisfilmi. UM teetti kuitenkin käyttöönsä tiettyihin täsmällisiin aiheisiin, kuten arkkitehtuuriin keskittyviä lyhytelokuvia haluten kuitenkin valvoa käsikirjoitusta ja tuotantoa mahdollisimman paljon. Ohjaajat arvostivat UM:n tilauksia, vaikka nimittivätkin syntyneitä lopputuloksia sillisalaatiksi, Eino Ruutsalon sanoin ”La ensalada Finlandesa”.¹¹

⁸ Sanomalehtiasiantointimisto. Ulkomaille suuntautuva tiedotustoiminta 1961. Laatinut Max Jakobson. Fb 19, UM.

⁹ Sanomalehtiasiantointimisto. Ulkomaille suuntautuva tiedotustoiminta 1962. 14.2.1963. Ei laatijan nimeä. Fb 19, UM.

¹⁰ Lontoon kirje N:o 946/223 30.3.1960 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

¹¹ Petteri Takkula & Vesa Vihervä: *La ensalada Finlandesa*. Yleisradio TV 1. Helsinki 1995. Pekka Lähteenkorva kuului dokumenttiohjelman käsikirjoitustyöryhmään.

Elokuvaohjaaja Holger Harrivirta lähestyi maaliskuussa 1960 ulkoministeriötä ideanaan ohjata Suomi-aiheinen elokuva. Harrivirralla oli kokemusta yhteistyöstä, sillä hän oli vuonna 1949 tehnyt elokuvan *Tervetuloa Suomeen*. Tarkoituksena ei ollut tehdä matkailufilmiä, vaan ”elokuva, joka tavalliselle ’kadun miehelle’ missä maapallon kolkassa tahansa antaisi jonkinlaisen tiivistetyn – pintapuolisen – käsityksen Suomesta”.¹² Konsuli Yrjö Kaarne tiivisti vastauksessaan UM:n elokuvatilanteen ja tarpeen: ”Kun Suomen matkailunähtävyyksistä järvineen ja metsineen sekä lisäksi useista kaupungeistamme, puhumattakaan teollisuudestamme, on jo käytettävänä melko hyviä värifilmejä, mutta Suomen maataloudesta koko laajuudessaan tiittävästi ei yhtään kansainvälisellä tasolla olevaa, oli mielenkiintoista todeta, että suunnittelemanne filmin pääsisältö liikkuu juuri maatalousnäkyvien piirissä. Herääkin näin ollen ajatus, eikö olisi oikeampaa keskittää koko filmi yksinomaan tämän aihepiirin ympärille?”¹³ Kaarne pelkäsi, että mikäli elokuvaan mahdutettaisiin paljon erilaisia aineksia, lopputulos olisi epäyhtenäinen. Suomen talonpoikaiskulttuurin ja maataloutemme saavutukset kannatti tallentaa. ”En puutu yksityiskohtiin. Tekstin suhteen haluaisin vain mainita, että kokemukseni mukaan ne dokumenttifilmit ovat parhaita, joissa itse kamera puhuu osuvin kuvin ja symbolein ja joissa ei kaivata paljoakaan kuvaa täydentävää tekstiä”.¹⁴ Kaarneen ehdotus ei toteutunut eikä Harrivirran suunnittelemaa elokuvaa tehty.

Suomen luonnon kauneus matkailuvalttina

Vuonna 1961 valmistui Fennada-Filmi Juniorilta 13,5 minuutin pituinen Etelä-Suomen rannikkoa ja saaristoa Haminasta Ahvenanmaalle esittelevä värielokuva *The Island Way*, josta otettiin saksan-, ranskan-, englannin-, espanjan- ja ruotsinkieliset versiot. Pääosaa näytteli lokki, jonka lentoa kamera seurasi. Haminan ympyräkaupunki, Kotkan teollisuuskeskus, Porvoon vanha kaupunki, Sipoon saaristo, Suomenlinna

¹² Holger Harrivirran kirje 23.2.1960 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

¹³ Yrjö Kaarneen vastauskirje 1.3.1960 Filmiyhtymä Oy:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

¹⁴ Holger Harrivirran kirje 23.2.1960 UM:lle; Yrjö Kaarneen vastauskirje 1.3.1960 Filmiyhtymä Oy:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

ja Helsinki, Tammisaari, Hanko, Turku ja Maarianhamina esiteltiin lintuperspektiivistä. Välillä lokki liiteli avomerelle ja seurasi kalastajia, mutta Turussa oli tarjolla makoisaa herkkua, kun Tukholman vuorolai-
van matkustajat heittelivät lokille leipäpaloja. Saaristossa lokki seurasi ulkoilmajumalanpalvelusta, ihmetteli postiveneen kulkua myrskyväällä merellä Kökarissa sekä maanviljelijöiden töitä karulla kalliosaarella. Ihailtuaan eteläisen Suomen kauneutta lokki katosi ulkomerelle ja kaukaisuuteen.¹⁵ Tukholman lähetystö välitti Svenska Amerika Linienin pyynnön saada ostaa tai ainakin lainata kopio englanninkielisestä *The Island Way* -elokuvasta. Elokuva oli tarkoitus näyttää laivojen lisäksi myös New Yorkissa, jossa yrityksen pääkonttori lainasi elokuviaan myös kouluille. Lokki-elokuvan erikoinen näkökulma ja upea saaristomme viehättivät ulkomaisia katsojia.¹⁶

Maakuntiemme kauneutta esittelevät elokuvat olivat ulkomaisten katsojien suosiossa. Edustustot saivat vuonna 1964 käyttöönsä UM:n tilaaman, Hämettä esittelevän värielokuvan *Sydänsuomen kasvot* (1963), jonka oli ohjannut Niilo Heino. Käsikirjoituksesta vastasi Olavi Puusaari. Filmissä esiteltiin suomalaista maalaiselämää eri puolilla Hämettä. Kuvaajan pyrkimyksenä oli tallentaa tapahtumia lauantaiaamusta sunnuntai-iltaan ja näyttää samalla kuvankaunista Hämettä. Elokuva tehtiin myös saksan-, ranskan- ja espanjankieliset kopiot. Elokuvan ensimmäisessä käsikirjoituksessa olivat mukana kaikki vanhat kansalliset kliseet. UM:n toiveesta elokuvaan lisättiin teollisuuden osuutta. Elokuvan alussa ”kamera katsoo sinistä, poutapilvistä taivasta”, jonka jälkeen kuvattiin lehmisavua ja lypsäjiä, upeita järvi- ja metsämaisemia, työtä turmeltumattomalla maaseudulla, saunaa, lavatansseja, kirkollista elämää ehtookelloineen ja vanhaa maaseutukulttuuria. Lopputuloksena oli pittoreski mainoselokuva, joka sai vuonna 1965 palkinnon Pariisissa pidetyssä elokuvakilpailussa sekä toisen palkinnon turistielokuvien festivaaleilla Madridissa.¹⁷

¹⁵ ”Välipuhe” UM:n ja Fennada-Filmi Juniorin kanssa 6.5.1960 Saaristofilmin valmistamiseksi; käsikirjoitus elokuvaan *The Island Way*; UM:n kirje N:o 56/1708 1961 edustustoille. Fb 19 G Elokuvat 1961, UM.

¹⁶ Tukholman suurlähetystön kirje N:o 3593 30.3.1961 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1961, UM.

¹⁷ Niilo Heinin 10.8.1964 laatima sisältötiedote elokuvasta *Sydänsuomen kasvot*; käsikirjoitukset: *Kansanelämää Suomessa* (7.4.1962) ja *Eteläistä Hämettä* (kesäkuu 1963). Fb 19 G Elokuvat 1964, UM.

Pääkonsuli Paul Gustafsson (New York) näki elokuvassa puutteita: ”Filmiä katsellessa tulee kuitenkin ajatelleeksi, eikö olisi mitään mahdollisuuksia valmistuttaa filmiä Suomesta, joka luonteeltaan aivan yleisenä keskittyisi kuvaamaan viime vuosikymmenien saavutuksia Suomessa niinhyvin taloudellisella kuin sivistykselliselläkin alalla”.¹⁸ Tällaista elokuvaa ei UM:llä ollut, eikä käytettävissä olleilla elokuvilla voinut Gustafssonin mukaan välittää tasapainoista kuvaa Suomesta.

Felix Forsman ja Rafael Piha kuvasivat kahden helsinkiläisen opiskelijapojan kesäistä soutuvenematkaa Kuopiosta Lappeenrantaan esiteltävän värielokuvan *Lomamatkalla* (1963), jossa näytettiin väläyksiä kaikkein kauneimmista Saimaan maisemista sekä kaupungeista, teollisuuslaitoksista ja raakapuun uitosta. Elokuvan tilaajana oli valtion omistama Postisäästöpankki ja toinen pääosan esittäjä sittemmin Yleisradiossa merkittävän uran luonut Arvi Lind. Elokuvassa ylistettiin Savoaa, maakuntaa, joka oli tunnettu sanavalmiista asukkaistaan, kalakukostaan ja upeista vesistöistään. Tämäkin ulkomaisten katsojien ihastelemaokuva sai Paul Gustafssonilta moitteita: syynä oli kohta, jossa opiskelijapojien mielikuviutus näki poutapilvet ”hyvämuotoisen naisen ja rintaliivien muodossa”. Tällaiset visiot eivät lisänneet myönteistä Suomi-kuvaa Yhdysvalloissa. UM antoi pääkonsulille luvan poistaa sopimattoman kohdan.¹⁹ Nykykatsoja kokee Gustafssonin mainitsemassa kohdassa myötähäpeää – kohta on teknisesti varsin alkeellinen ja asenteellinen.²⁰

Suomen kaupungit lähestyivät ulkoministeriötä säännöllisesti elokuvillaan. Elokuvaohjaaja Veikko Laihanen tarjosi sanomalehtiasiaintoimiston käyttöön kymmenen minuutin pituista elokuvaansa *Rovaniemi* (1963), joka oli valmistettu värikaitafilmille. Elokuvasta oli kotimaisten kielten lisäksi myös englanniksi, venäjäksi ja saksaksi tehdyt, optisesti äänitetyt versiot, ja se oli ollut UM:n tarkastettavana. Laihanen hyväksyi kaikki UM:n tekemät muutosehdotukset jaokuva pääsi UM:n

¹⁸ Paul Gustafssonin kirje 8.9.1964 N:o 5475/1795 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1964, UM.

¹⁹ *Lomamatka*-filmin esite ja käsikirjoitus; Paul Gustafssonin kirje 8.9.1964 N:o 5476/1796 UM:lle; Yrjö Kaarneen vastauskirje N:o 51/1136 Gustafssonille. Fb 19 G Elokuvat 1964, UM.

²⁰ Petteri Takkula ja Vesa Vihervä: *La ensalada Finlandesa*. Kohtaus ajassa 25:10.

levitykseen.²¹ Vaasan kaupungin matkailulautakunnan esitykselle kävi huonommin. Konsuli Kaarne ilmoitti, että UM otti mielellään ulkomaiseen jakeluunsa kaupunkielokuvia, mutta niiden tuli olla sisällöltään ja kokoonpanoltaan ulkomaiseen tarkoitukseen soveliaita. ”Samalla on edellytetty, että niistä on ollut valmiina käytettävissä erikielisiä versioita. Myös on pidetty tärkeänä, että puhuttu teksti on tällöin erityisesti ulkomaista yleisöä silmällä pitäen laadittu ja täysin pätevän kielenkääntäjän muokkaamaa.”²² Kaarne oli nähnyt Vaasaa esittelevän filmin ja piti sitä ”pirteänä”, mutta jos kaupunki halusi tarjota sitä UM:n käyttöön, sen oli tehtävä elokuvasta lyhennetty vieraskielinen versio. UM:n filmivaras-tossa oli myös maaseutupitäjiä esitteleviä elokuvia, mutta ylitse muiden nousivat Espoon Tapiolasta kertovat värifilmit – olihan Tapiola uuden suomalaisen arkkitehtuurin käyntikortti.

Lapsiin kannattaa sijoittaa!

UM lähetti vuoden 1960 alkupuolella uusia hankintojaan edustustoille. Lähetystöavustaja Eeva-Kristiina Forsman (New York) kiitteli Lappia, taideteollisuutta ja pääkaupunkia esitteleviä elokuvia.

Erityisesti Helsinki-filmi on suurlähetystön käsityksen mukaan poikkeuksellisen korkeatasoinen. Siinä on paremmin kuin missään muussa suurlähetystön käytettävänä olevassa filmissä otettu huomioon amerikkalaisia erityisesti kiinnostava seikka: kuinka ihmiset elävät Suomessa. Suurlähetystö olisikin kiitollinen, jos Ministeriö uusien filmien hankkimista suunnitellessaan ottaisi myös tämän näkökohdan huomioon. Esimerkiksi koululaitosta sekä yleensä koulu- ja opiskelevan nuorison harrastuksia esittelevällä filmillä olisi täällä suuret käyttömahdollisuudet. Samoin suomalaisia koteja kuvaava filmi olisi varmaankin paikallaan. Kovin kysyntä on jatkuvasti kuitenkin Suomea koskevilla yleisfilmeillä.²³

²¹ Veikko Laihasen kirje 8.4.1963 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

²² Sirkka Högstromin kirje 23.11.1962 UM:lle ja UM:n vastauskirje N:o 48662 29.11.1962 Högstromille. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

²³ New Yorkin kirje N:o 5361/409 1.8.1960 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

Forsmanin toive toteutuikin, kun UM tilasi vuonna 1960 Aho & Soldanilta koulufilmin *Pekka and His School*, jonka hinta oli 1 350 000 markkaa (27 000 €). 15-minuuttinen värielokuva seurasi 10-vuotiaan Pekka-pojan koulumatkaa halki talvisen Helsingin. Eri oppitunnit – matematiikka, musiikki, luonnontiede ja voimistelu – esiteltiin unohtamatta välitunteja leikkeineen. Tärkeä osuus oli kouluruokailulla – maksuton aterialla oli suomalainen erikoisuus. Pekan ”työpäivän” päätyttyä oli jo pimeää, mutta neonvalot valaisivat kotimatkaa. Kouluelokuva päättyi Pekan saavuttua kotiin, jolloin onnellinen perhe kävi yhteiselle aterialle.²⁴

Sanomalehtiavustaja Paul Jyrkänkallio (Pariisi) kiteytti kirjeessään UM:lle edustustojen mielipiteet toteamalla, että elokuva tuli todelliseen tarpeeseen. ”Mitä itse filmiin tulee, sen talvinäkymät, lumisota ja hiihtoretket tulevat epäilemättä suuresti kiinnostamaan Ranskan koululaisia, jotka muodostavat tärkeän ryhmän suurlähetystön filmien katsojien joukossa”.²⁵ Yrjö Väänänen (Köln) mukaan se sopi ”erinomaisesti käytettäväksi kaupallisen edustuston tiedotustoiminnassa”.²⁶ Yksi soraäänikin löytyi. Henrik Antell (Tukholma) ilmoitti ruotsalaisen asiantuntijan todenneen, ettei *Pekka and His School* ollut erikoisen sopiva opetusfilmiksi, koska ”siinä on varsin vähän tietoja sellaisista seikoista ja olosuhteista, joissa Suomi poikkeaa muista pohjoismaista”. Antell oli samaa mieltä, mutta tällä hauskaasti tehdyllä elokuvalla oli kuitenkin käyttöä Ruotsissa.²⁷ Kouluelokuvan ajankohtaisuutta lisäsi UM:n edustustoitantaan saama tieto, jonka mukaan koululaiset olivat yksi suurimmista Suomi-esitteiden ja -kirjojen käyttäjäryhmistä. Ajateltiin, että lapsiin kannatti sijoittaa, kasvaisihan heistä huomispäivän vaikuttajajaksilöitä!

Mona Leo käsikirjoitti ja Veronica Leo-Hongell ohjasi vuonna 1962 lapsille suunnatun elokuvan *Näkymätön käsi*, joka oli ensimmäinen suomalainen nukkesatufilmi. Se kertoi tarinan prinssistä, joka lähti

²⁴ Elokuvanvalmistussopimus 16.2.1960 Max Jakobson ja Heikki Aho; elokuvan *Pekka and His School* synopsis. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

²⁵ Pariisin suurlähetystön kirje 11.1.1961 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

²⁶ Kölnin kaupallisen edustuston kirje N:o 11/2 2.1.1961 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

²⁷ Tukholman suurlähetystön kirje N:o 206 17.1.1961 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1960, UM.

etsimään onnea. UM osti 20 englanninkielistä kopiota tästä Anelma Vuorion tuottamasta, 39 minuutin pituisesta taide-elokuvasta. Kysyntä ylitti tarjonnan, ja filmikopioita lainattiin edustustoille siinä järjestyksessä kun esityspyynnöt saapuivat ministeriölle. Kysyntä ylitti tarjonnan, ja filmikopioita lainattiin edustustoille siinä järjestyksessä kuin esityspyynnöt saapuivat ministeriölle. UM korosti, että filmi oli saanut kotimaassa Jussi-patsaan ja Sibeliuksen musiikki oli Teosto-vapaata ei-kaupallisissa tilaisuuksissa.²⁸ UM:n vientiponnistukset kannattivat: Ruotsissa *Dagens Nyheter* -lehti kehui 14.2.1963 elokuvan olleen tuore ja kaunis, todellinen voimannäyte. Länsisaksalainen *Hamburger Abendblatt* taas kertoi 23.4.1963 suomalaiselokuvan olleen Pohjoismaiden filmipäivien suurin myönteinen yllätys.²⁹ Vuorion elokuvaa käytettiin kauan ja sitä esitettiin paljon. Sanomalehtiavustaja Kaj Virtarine (Tukholma) kertoi helmikuussa 1972 elokuvan *Näkymätön käsi* olevan edelleen eräs suurlähetystön kysytyimmistä elokuvista. ”Koska filmi on ajaton ja koska se mestarillisella tavalla esittelee suomalaista nukketeatreri Sibeliuksen neljännen sinfonian säestyksellä, pitää suurlähetystö toivottavana, että se yhä edelleen voisi sisältyä suurlähetystön filmiarkistoon”.³⁰

Fennada-Filmi Junior valmisti UM:lle Helsinkiä ja sen uusia asuma-lähiöitä sekä lapsia esittelevän elokuvan nimeltä *Tulevaisuuden kansaa* (1964). Kaarlo Nuorvalan ohjaamassa, yli 13-minuuttisessa värifilmissä kuvattiin Helsingin varhaisnuorisoa, heidän leikkejään ja vapaa-ajan viettoaan. Samalla esiteltiin kaupunki ja sen uusia lähiöitä ja rakennuksia. Kertojaääni antoi yleistietoa Suomesta ja suomalaisista. UM:n toivomuksena oli, että filmi välittäisi suomalaisten lasten tervehdyksen muiden maiden lapsille. Elokuvan syntyhistoria oli erikoinen. Kaarlo Nuorvala keskusteli vuoden 1964 alussa Helsingissä UM:n Yrjö Kaarneen kanssa ja molemmat päätyivät siihen, että lapsista ja heidän leikeistään voisi saada mielenkiintoisen filmin, jonka avulla Suomesta kerrottaisiin uudella tavalla. Kuten käsikirjoituksen pohjalunoksessa todetaan:

²⁸ UM:n lähetekiertokirje N:o 63 27.6.1963; UM:n tiedotuskiertokirje N:o 35 26.6.1963. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

²⁹ *Dagens Nyheter* 14.2.1963; *Hamburger Abendblatt* 23.4.1963.

³⁰ Kaj Virtarinteen kirje N:o 556/206 18.2.1974. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM; Ks. myös Uusitalo 1981, 273.

se on maa, joka aina maksaa velkansa (pikku tyttö antaa karamellin pikku pojalle, joka sallii hänen heti velnamaksuksi nuolaista jäätelöannoksestaan). Suomalainen sisu on kuuluisaa (voimme rohkeasti esittää pikkulapsen itsepäisen näköisenä potalla). Suomalaisissa on taistelutahtoa, he ovat kuuluisia sotilaita. (Sotaleikki). Maamme on demokratia, on monia puolueita ja vilkas sisäpolitiikka. (Lapset mutakylvyssä rannalla). Vanhempia ja suurempia he kuitenkin ymmärtävät kunnioittaa ja kumartaa. (Kookas setä, jolle pikku tyttö niiaa kohteliaasti).³¹

UM:n pressi karsi odotetusti käsikirjoituksesta viittaukset kansamme sotaisuuteen ja velnamaksukykyyn sekä alkutekstin, jossa kerrottiin, että elokuvan esittää Suomen Ulkoministeriö. Yllättävää oli, että pikkutytön ja joulupukin kohtaaminen tavaratalossa poistettiin – kuuluihan Korvatunturin isäntä UM:n käyttämiin suomalaisuuden ”ikoneihin”. Konsuli Yrjö Kaarne linjasi, että elokuvan painopisteen tuli siirtyä Suomen esittelyyn lasten kautta. Modernia kaupunkimiljöötä otettiin toki mukaan, mutta vähemmän kuin alun perin suunniteltiin.³² Lopputuloks oli onnistunut muidenkin kuin UM:n väen mielestä. Nimimerkki Neljä Pataa arvioi elokuvaa *Suomen Kuvalehdessä* toukokuussa 1965: ”Propagandafilmeihin on kautta aikojen kasattu turhaa tarunhohdetta ja hassunkurista hymistelyä; asiallista, mielenkiintoista ja samalla ’elävää’ Suomea esittelevää elokuvaa on kauan odoteltu ulkomailla sijaitsevilla edustustoissamme. Kehitys on nyt kehittynyt... Iloinen, liikkuva ja herttainen elokuva, johon oli taitavasti saatu mahtumaan kosolti asiatietoja suloisesta Suomestamme”.³³

Suurlähettiläs Kai Somerto (Mexico) kertoi ministeriölle saaneensa Méxicon yliopiston elokuvajaostolta pyynnön saada lainaksi elokuvan *Näkymätön käsi* sekä muita elokuvia, joita voitaisiin esittää 16.7.1966 pidettävässä lapsille suunnatussa Suomi-illassa. ”Lasten filmiesitykset, joita on joka lauantai ja joissa yleisöä aina on toistasataa lasta vanhempineen, ovat erittäin hyvin järjestettyjä, ja esityksen jälkeen annetaan lapsille paperia ja värikyniä ja heitä pyydetään tekemään piirros aiheesta. Tämän huomioon ottaen ja pysyttäkseen tämän Suomi-illan parem-

³¹ Elokuvan *Tulevaisuuden kansaa* käsikirjoitusluonnokset. Fb 19 G Elokuvat 1965, UM.

³² Ibid.

³³ *Suomen Kuvalehti*, toukokuu 1965.

min lasten mielissä, on suurlähetystö suunnitellut jakaa palkinnot parhaimmista Suomi-aiheisista piirustuksista”. Somerto pyysikin UM:lta palkinnoksi sopivia pikkuesineitä, varsinkin Lappi-aiheisia, koska lähetystö esittäisi filmit Lapista sekä tukkilaiskisoista ja Nuorvalan *Tulevaisuuden kansan*. Piirustuksia kertyi 56 kappaletta ja kanslisti Liisa Hagelberg summasi: ”Parhaiten lasten mieliin jääviksi aiheiksi osoitautuivat satufilmin prinssi, prinsessa ja punainen kukka sekä Lapinfilmissä lyhyenä väläyksenä esitetyt mäkihyppyt”.³⁴

Sibelius, sauna ja sisu!

Lähetystöiltä tiedusteltiin jatkuvasti filmejä Jean Sibeliuksesta, olihan säveltäjämestari yksi Suomi-kuvan keskeisistä peruspilareista. UM hankki tuoreeltaan Felix Forsmanin vuonna 1945 ja Suomi-filmin vuonna 1955 valmistamat elokuvat säveltäjämestarista. Ministeriö teki 1950-luvulla ahkerasti töitä saadakseen Sibeliuksen suostumaan kameran eteen, mutta BBC:n televisio-osaston kanssa valmisteltu yhteistyöhanke raukesi säveltäjän kuoltua 20.9.1957.³⁵ Uutta esitettävää tarvittiin, ja Sibelius-seura valmistutti elokuvan *Jean Sibelius kodissaan* (1961) UM:n 1 440 000 markan (26 784 €) taloudellisen tuen avulla. Aho & Vuorejuuri Oy:n valmistama elokuva kesti noin kymmenen minuuttia ja se toimitettiin edustustoille tammikuussa 1963. Filmi perustui Sibeliuksen kirjeotteisiin, autenttisiin elokuvapätkiin säveltäjänerosta ja Ainolan kuvaamiseen. Säveltäjä kertoi työstään: ”Yhä uudet ongelmat vaativat ratkaisuaan. Eniten on minua pitkän elämäni aikana ilahduttanut se, että olen voinut hylätä liian helpot ratkaisut. Kenties eniten olen uurastanut sellaisten teosten kimpussa, jotka eivät ole koskaan tulleet valmiiksi”.³⁶ Näin katsoja sai vihjeen vaikkapa kah-

³⁴ Mexicon kirjeet N:o 449/108 21.6.1966 ja N:o 539/123 4.8.1966 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1966, UM.

³⁵ Lähteenkorva & Pekkarinen 2008, 88. Sibelius kieltäytyi hankkeesta, koska hän ei korkean ikänsä vuoksi halunnut ”tulla vedetyksi julkisuuteen”. Konsuli Yrjö Kaarneen kirje 29.8.1957 Lontoon suurlähetystölle. Fb 19 G Elokuvat 1957, UM.

³⁶ UM:n kiertokirje N:o 5 3.1.1963; elokuvan *Jean Sibelius kodissaan* kirjeotteita. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

deksannen sinfonian kohtalosta. Elokvasta tuli erittäin suosittu, ja sitä esitettiin paljon.

Vuoden 1967 aikana valmistui sanomalehtiasiantoiniston tilaama, suomalaista saunaa esittelevä elokuva, jonka kokonaishinta oli 25 200 mk [35 000 €]. Aito Mäkisen ohjaama ja Filmiyhtymän valmistama, 11 minuuttinen värikaitafilmi *Sauna* (1967) alkoi perinteisen savusaunan esittelyllä sekä erilaisten saunatapojen kuvauksella, joihin kuuluivat vielä pakastetut vihatkin. Katsoja tutustui suomalaiseen saunaan maaseutu- sekä kaupunkimaisemassa, ja elokuvassa käsiteltiin myös yleiset saunat. Aito Mäkisen mukaan elokuva pyrki valaisemaan ulkomaiselle katsojalle saunaa instituutiona. Filmin rytmi oli rauhallinen, lähes mietiskelevä. Hilpeänsävyisessä lopussa todettiin saunan aseman muuttuneen tämän päivän Suomessa, mutta sen merkitys ei suinkaan ollut vähentynyt.³⁷

Mäkisen elokuva sai kotimaassa hyvät arviot, ja se oli ulkomaanedustustojen näytöksissä suosittu. Elokvakriitikko Paula Talaskivi totesi Helsingin Sanomissa: ”Aito Mäkisen suunnittelu ja ohjaus on asiallisesti keskitettyä ja sen toteuttamisessa on todella vaivauduttukin: etsitty Sisä-Suomen piilosaunoja ja soveltuvia vehmaita maisemia, jopa oikeat tyttötyypit avantouijiksi.”³⁸ Australiassa elokuva aiheutti hämmennystä. Toimistoapulainen Peter von der Pahlen (Canberra) ilmoitti helmikuussa 1968, että maan elokuvaseksensuuriviranomaiset luokittelivat elokuvan lapsilta kielletyksi, mikä ei tietenkään estänyt lähetystä käyttämästä elokuvaa muun muassa Suomi-seurojen juhlatilaisuuksissa. Sanomalehtiavustaja Kristofer Gräsbeck (Pariisi) kertoi Ranskassa heränneestä huomattavasta saunainnostuksesta, joten elokuvalla oli kova kysyntä. Gräsbeck toivoi toista kopiota käyttöönsä ja välitti yksityisen ranskalaisfirman pyynnön saada ostaa elokuvan omaan käyttöönsä.³⁹ UM:llä oli monia, kotimaisia saunoja esitteleviä elokuvia, ja länsisaksalainen Günther Wolf valmisti Suomessa värifilmin *Kuuma kuin helvetti*. Elokuva kertoi saksalaisesta naistoimittajasta, joka laati artikkelia

³⁷ Aito Mäkisen 24.11.1967 päiväämä *Sauna*-filmin sisältötiedote; sopimus 13.9.1966 UM:n ja Osakeyhtiö Filmiryhmän kanssa. Fb 19 G Elokvat 1967, UM.

³⁸ *Helsingin Sanomat* 14.12.1967.

³⁹ Peter von der Pahlenin kirje 19.2.1968 N:o 192/61 UM:lle; Kristofer Gräsbeckin kirje 15.5.1968 N:o 1385/390 UM:ille. Fb 19 G Elokvat 1967, UM.

suomalaisesta saunasta. Ministeriö teki laajaa yhteistyötä Sauna-Seuran kanssa järjestäen sauna-aiheisia teemailtoja eri puolilla maailmaa.

Urheiluelokuvat kuuluivat nekin edustustojen toivelistojen kärkeen. Antero Vartia Oslon suurlähetystöstä ehdotti joulukuussa 1960 Norjan pääkaupungin kaikista elokuvateattereista vastanneen Oslo Kinematografer -viraston toimitusjohtajalle Arnljot Enghille, että presidentti Urho Kekkonen valtiovierailun yhteydessä esitettäisiin suomalaisia lyhytelokuvia. ”Hän (A. Engh) oli erityisen kiinnostunut tekeillä olevasta urheilufilmistä ja oli vakuuttunut siitä, että tällaisella elokuvalla olisi loistavat mahdollisuudet Norjan maaseudullakin valtiovierailulla”.⁴⁰ Suomi-Filmin elokuvassa *Suomi urheilumaana* (1961) kerrottiin Kalevalan Joukahaisesta, joka ”hiihti Hiiden hirven” sekä miehistä, jotka soutivat Pohjolaan hakemaan Sampo. Nykyaikaisempaa Suomea kuvattiin esittämällä pitkien välimatkojen ja raskaiden töiden vaikutusta ihmisten terveyteen: koulu- ja kirkkomatkat tehtiin liikkuen suksilla, kävellen ja veneillä. Metsä- ja peltotyöt karaisivat ja antoivat voimaa. Esimerkkinä tällaisesta kuntoilijasta oli Urho Kekkonen. Vuonna 1961 valmistuneesta filmistä otettiin saksan-, ranskan-, englannin-, venäjän- ja norjankieliset versiot.

Suomi-Filmin laatimassa muistiossa UM:n urheiluelokuvan sisällöksi kiteytettiin Suomi-kuvan ensiaskeleet: ”Näin oli Suomen kansalla urheilu ikään kuin veressä ja kun olympiatorvet vuosisadan alkupuolella alkoivat puhaltaa, astui Suomi yhtenä ensimmäisistä kansoista urheilullisesti valmiina urheiluhistorian lehdille.” Menestynein olympiasankarimme Paavo Nurmi oli esimerkkinä suomalaisesta sisusta. Ensimmäisessä käsikirjoituksessa Nurmi esitettiin tavalla, joka tuntui oikeuttavan hänen julistamisensa ammattilaiseksi: ”Paavo Nurmi on köyhän puusepän poika, nyt hän on maan rikkaimpia miehiä. Hän rikastui juoksemalla.” UM:n virkamies oli merkinnyt tähän käsikirjoituksen kohtaan ison kysymysmerkin. Suomi-kuvan ikonia ei saanut esitellä näin halventavasti!⁴¹

⁴⁰ Oslon suurlähetystön kirje 17.12.1960 Max Jakobsonille. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

⁴¹ ”Suomi urheilee”, Muistio UM:n urheiluelokuvan sisällöksi 21.4.1960, Suomi-Filmi / Palmroth. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

Lopullisessa elokuvassa näytettiin suomalaisen urheilun monipuolisuus: pesäpallo, paini, hiihto, jalkapallo, mäkihyppy, melonta ja suunnistus, ampuminen, jääpallo ja monet muut lajit. Suoritusten jälkeen mentiin tietysti saunaan. Elokuva päättyi talviseen kilpaurheiluun.

Jokatalviset suurkisat Ounasvaaralla, Puijolla, Kokkolassa ja Salpausselällä ovat talven kohokohtia, urheilujuhlia, joissa maailman valiot ovat ottamassa mittaa suomalaisesta urheilukunnosta. Siellä ovat vanhat ja nuoret, ylhäiset ja alhaiset. Siellä yhtyy urheiluhengeksi ja kisatunnelmaksi kaikki se, mikä karakterisoi suomalaista sisua, kansan luonnetta ja sen eteenpäin pyrkivää mieltä, – aina vain voimakkaammin, nopeammin ja korkeammalle. Pienen kansan esikuvallinen tunnus ja esimerkki koko maailmalle. Käykää tekin siellä.⁴²

Eri urheilulajejamme esittäville filmeillä oli aina katsojia. Eräs suosituimmista elokuvista oli voimistelunopettaja Barbara Helsingiuksen suunnittelema *Palloveimistelu* (1965), jonka Barbara Lemmerman kuvasi ja ohjasi Palo Altossa, Kaliforniassa. Elokuvan tarkoituksena oli perehdyttää amerikkalaisia koululaisia ja opettajia suomalaiseen palloveimisteluun ja sen opetusmenetelmiin. Helsingius esiintyi itse elokuvassa ja hän perusteli lajiaan mm. näin: ”Palloveimistelu sopii jokaiselle naiselle ja antaa hänelle hyvän ryhdin sekä lisää hänen notkeuttaan ja kauneuttaan.”⁴³ Tämä noin 15-minuuttinen värielokuva kuului kauan UM:n suosituimpiin filmeihin.

Eksoottiset jäänmurtaajat avaavat väyliä suomalaisille tuotteille

Puunjalostusteollisuus oli vielä 1960-luvulla Suomen taloudellinen selkäranka. UM edisti kaikin käytettävissä olevin keinoin vientiämme ja päätti tilata vuonna 1961 Fennada-Filmiltä asiaa käsittelevän elokuvan. Elokuvasta *Suomalainen puu* valmistettiin saksan-, ranskan-, englantin-, espanjan- ja venäjänkieliset versiot. Felix Forsmanin Fennada-Filmi Junior -yhtiölle ohjaama elokuva maksoi UM:lle 2 348 400 markkaa (43 680 €). UM lahjoitti venäjänkieliset filmit Moskovaan, Neuvosto-

⁴² Ibid.

⁴³ UM:n lähetekiertokirje N:o 16 18.5.1965. Fb 19 G Elokuvat 1965, UM.

liitto–Suomi-seuralle, joka hoiti elokuvien jakelun itänaapurissamme. Filmille myönnettiin La Platan filmifestivaaleilla kunniakirja.⁴⁴

Suomen talvea esittelevät filmit, erityisesti jäänmurtaja avaamassa laivaväylää, kuuluivat ulkomaanedustustojen suosikkipyyntöihin. UM:n ensimmäisessä elokuvassa (*Finlandia*, 1922) yleisön mielenkiinnon varasti työssään ollut jäänmurtaja. Arktinen perinne jatkui Valentin Vaalan ohjaustyössä vuonna 1962. Suomi-filmin, Wärtsilän ja UM:n tilaamasta jäänmurtaj elokuvasta *Jääkenttien halki Suomeen* valmistettiin saksan-, ranskan-, englannin- ja ruotsinkieliset versiot. Suomi-Filmin alkuperäinen käsikirjoitus oli hyvin huumoripitoinen. UM ei niellyt kaikkea hauskuutta ja poistoihin merkittiin 4.6.1962 käydyssä neuvottelussa muun muassa kohta: ”Ei ole pitkiäkään aikoja siitä, kun ulkomailla uskottiin jääkarhujen tallustelevan Suomen pääkaupungin kaduilla lumimajojen keskellä”.⁴⁵ UM:n oma ehdotus oli huomattavan asiallinen, ja siinä esitettiin Suomen talvi sekä talvimerenkulkumme hyvin tehokkaasti. Projekti eteni vaikeuksien kautta voittoon. Yrjö Kaarne ei pitänyt Suomi-Filmin teksteistä ja kirjasi: ”Kävimme [Matti] Tuovisen kanssa tutustumassa jälleen ’uuteen’ versioon Suomi-Filmissä! [Usko] Kemppi ja [Allan] Pyykkö olivat valmistaneet tämän – Palle [Reino Palmroth] ei ollut läsnä. Tämä vaihtoehto oli aikaisempia huonompi (minun mielestäni). Filmiä koosapitävä johtava ajatus jääkentistä ja jäänmurtaajien työstä oli hävinnyt, tilalle tullut saaristo ym. Ajoimme filmin kaksi kertaa. K-P panevat kokoon uuden ehdotelman. Siihen tutustutaan seuraavalla viikolla.”⁴⁶ Sitkeä suunnittelutyö kannatti – värifilmi palkittiin vuonna 1963 Milanon meriaiheisten elokuvien kilpailussa *Kultaisella keulalla*.⁴⁷

⁴⁴ Sopimus UM:n ja Fennada-Filmi Juniorin kanssa 2.1.1961; UM:n päätösluettelo 8.5.1962; Matti Tuovisen kirje N:o 36542 7.6.1962 Suomi-Neuvostoliitto-Seuran pääsihteeri Toivo Karvoselle. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

⁴⁵ Suomi-Filmin käsikirjoitus ”Jäänmurtajafilmi”. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

⁴⁶ Yrjö Kaarneen muistiinpano ”Jäänmurtajafilmi” 14.6.1962. Fb 19 G Elokuvat 1962, UM.

⁴⁷ Uusitalo 1981, 290; Kippola 2004, 200, 205.

Suomalaisen elokuvan uusi aalto UM:n palveluksessa

Kaupallisille markkinoille tehty 91-minuuttinen *Yö vai päivä* (1962) oli Risto Jarvan ensimmäinen pitkä elokuva. Hän ohjasi sen Jaakko Pakkasvirran kanssa Filminor Oy:lle. Käsikirjoittajina toimivat ohjaajien lisäksi Pentti Saarikoski ja Markku Lahtela. Elokuvan pääosia näyttelivät Eino Krohn, Elina Salo, Ismo Kallio sekä Numidia Vailant. Filmin juoni oli varsin erikoinen: UNESCO:n tutkijaryhmä teki kesäisen matkan Suomessa, jossa heidän oli määrä tutkia, ”miten asiamukaisella kulttuuripoliittisella ohjelmalla voitaisiin varjella arvokkaita pieniä kulttuureja tuhoutumasta kansainvälisen teknologian ja kovan valtaryhmittymäpolitiikan paineessa”. Ryhmä tutustui Helsingin nähtävyyksiin, Finnish Design -näyttelyyn, Suomen vientituotteisiin, Tampereen pyörivään kesäteatteriin, Puumalan kirkonkylään, Kuusamoon ja Lappiin, jossa se teki vaelluksen erämaassa. Ulkomaiset vieraat eksyivät, mutta ystävälliset syrjäseudun asukkaat pelastivat tutkijat ja tarjosivat heille ravinnon lisäksi savusaunan, jonka kaikki rituaalit esiteltiin. UNESCO:n väki tutustui suomalaiseen elämänmuotoon osallistumalla mm. juhannusjuhliin, joissa tanssittiin kansantansseja yöttömässä yössä, juotiin valtavasti viinaa ja joissa kauniit tytöt tekivät juhannustaikojaan. (ks. kuva 2.)⁴⁸

Kotimaan lehdistö suhtautui elokuvaan kaksitahoisesti: kaunista kuvausta kehuttiin, mutta elokuvan juonesta ei yleisesti pidetty. *Suomen Sosialidemokraatti* arvioi osuvasti: ”Elokuvalle olisi ehkä onneksi, jos siihen olisi voitu lisätä suunniteltu jääkarhujaksokin, jolloin jääkarhut olisivat antaneet avaimen elokuvan parodiaan.”⁴⁹ Elokuva sai 20 000 markan (35 400 €) valtionpalkinnon, jota perusteltiin seuraavasti:

Yö vai päivä on lupaava yritys kuvata eräitä kansallisia erikoisuuksiamme ja suhteitamme ulkomaalaisiin. Elokuvan positiivisiin puoliin kuuluu sen ilotteleva alkupuoli ja sattuva selostusteksti sekä yleensä luonteva ja tarkoituksenmukainen musiikki. Raikkaus ja hilpeä teke-

⁴⁸ Elokuvan työnimenä oli *Made in Finland*. UM:lle osoitettu sisältöehdotus *Yö vai päivä*; *Yö vai päivä*, dokumenttiversio (pituus n. 50 min); Risto Jarvan synopsis: *Yö vai päivä*; Filminorin tiedotustilaisuus 29.1.1964 *Yö vai päivä*- ja *Kitka*-elokuvista. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁴⁹ *Suomen Sosialidemokraatti* 26.11.1962.



Kuva 2. *Yö vai päivä* (Risto Jarva, 1962). Kansallinen audiovisuaalinen arkisto (KAVA), Helsinki.

misen ilo korvaavat useita elokuvan puutteita, joista näkyvimmit ovat kuvauksen epätasaisuudet, useat leikkausvirheet ja kuvallisen ilmaisun heikko kokonaisrakenne.⁵⁰

Elokatutkija Sakari Toivaisen mukaan upea luontokuvaus, moderni kulttuuri, pakanalliset taikarituaalit sekä erinomainen musiikki, joka koostui jenkasta, polkasta, calypsosta ja jazzista, esitettiin hilpeän parodisessa hengessä, ”etäännytettyinä siten kuin ulkomaalainen saattaisi

⁵⁰ Uusitalo 1981, 269–273; *Helsingin Sanomat* 25.11.1962; *Maakansa* 25.11.1962.

ne kokea”. Tämän värielokuvan vuorosanat puhuttiin pääosin englanniksi. Toiviainen arvioi: ”Suomalaisen elokuvan historiaan *Yö vai päivä* jää ensimmäisenä tietoisena ja merkitsevänä yrityksenä rikkoa ilmaisun, ihmiskäsityksen ja mytologian kliseitä. Siinä yhdistyivät monet raikkaat modernismin virtaukset, jotka vaikuttivat 60-luvun kulttuurielämässä eri taiteiden alueilla.”⁵¹

Monissa elokuva-arvosteluissa epäiltiin kuitenkin, voiko *Yö vai päivä* -filmiä näyttää ulkomailla, koska ohjaajan ironia voitaisiin ymmärtää väärin. *Nya Pressen* -lehteen kirjoittanut Suomen Matkailijayhdistyksen ulkomaanosaston päällikkö Bengt Pihlström otti jyrkän kielteisen kannan.

En ottaisi omalletunnolleni elokuvan levittämistä Suomen rajojen ulkopuolelle. Se olisi vastoin kaikkea sitä valistustyötä, jota tähän asti on koetettu tehdä. On kuvittelua, että ulkomaalaiset tietäisivät Suomesta niin paljon, että käsittäisivät elokuvan itseironian – ei, Yön vai päivän jälkeen monet turistit saattaisivat ilman mutta ryhtyä kyselemään yhteissaunoja, antautuvaisia tyttöjä ja pontikkapystöjä.⁵²

Elokuvan ensi-iltaan osallistuivat kutsuvieraina Urho ja Sylvi Kekkonen sekä UM:n edustajana pressipäällikkö Matti Tuovinen, joka piti näkemästään. *Yö vai päivä* -elokuvasta leikattiin runsaan 42 minuutin versio, jota ministeriö käytti ulkomaanedustustoissaan. Sopimuksessa korostettiin: ”Filmin materiaalina käytetään valmistajan aikaisemmin tekemän värifilmin ’Yö vai päivä’ materiaalia, mutta siten, että tässä sopimuksessa mainitusta Minor-filmistä tulee täysin uusi filmi, jonka lopullisena nimenä tulee kuitenkin olemaan ’Yö vai päivä’.”⁵³ Matti Tuovinen oli jyrkästi eri linjoilla Bengt Pihlströmin kanssa ja ilmoitti näkemyksensä, että Suomessa oli jo riittävän kauan tehty rutiinimaisia elokuvia ulkomaista tiedotustoimintaa varten. Uusien tuulien oli aika puhaltaa tälläkin rintamalla.⁵⁴ UM teki 27.6.1963 Filminorin

⁵¹ Toiviainen 1983, 65–79; ks. myös Risto Jarvan synopsis: *Yö vai päivä; Yö vai päivä*, dokumenttiversio (pituus n. 50 min.); tilaussopimus dokumenttielokuvaan *Yö vai päivä*. 27.6.1963. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁵² *Nya Pressen* 26.11.1962.

⁵³ Sopimus UM:n ja Filminorin kanssa 27.6.1963. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁵⁴ Tuovisen näkemyksistä Toiviainen 1983, 65–79.

kanssa sopimuksen *Yö vai päivä* -elokuvan hankkimisesta käyttöönsä 70 000 markan (124 040 €) hinnalla ja ministeriö lähetti tammikuussa 1964 edustustoille elokuvasta hankkimansa 30 kopiota.⁵⁵

UM:n pressi ilmoitti Yrjö Kaarneen laatimassa kiertokirjeessä: ”Ottaen huomioon, että filmi poikkeaa melkoisesti tavanomaisista tiedotusfilmeistä, pyytää ministeriö edustustoa harkitsemaan, minkälaisissa tilaisuuksissa sitä voidaan parhaiten käyttää.”⁵⁶ Kentän suhtautuminen moderniin, kokeelliseen elokuvaan oli etupäässä kielteinen. Suurlähettiläs Reino Palas (Budapest) ei pitänyt sitä tiedotuselokuvana, jossa pyrittiin antamaan katsojille konkreettista tietoutta Suomesta:

Siinä ei myöskään ole minkäänlaista silmännähtävää ’punaista lankaa’, joka helpottaisi filmin tapahtumien seuraamista. Katsoja, joka ei ole nähnyt filmiä lyhentämättömänä taikka erittäin tarkoin tutustunut filmin yksityiskohtaiseen esittelylehtiseen, näkee siinä lähinnä joukon irrallisia kohtauksia, joista eräiden – mulattitytön mukanaolo, runsaat saunakohtaukset, äkillinen siirtyminen Lappiin ja talveen – asiasisältö ja merkitys saattavat antaa varsin hämmentävän mielikuvan olosuhteista Suomessa ja suomalaisista käyttäytymistavoista.⁵⁷

Palas ei halunnut näyttää filmiä laajoille katsojajoukoille, vaan lähinnä ”esteettiselle tai älyperäiselle katsojakunnalle, joka entisestään on suomitietoisempaa taikka muuten pystyy arvostamaan filmin taiteellisia ansioita ja oikealla tavalla nauttimaan näkymien värikylläisyydestä”.⁵⁸

Brysselin suurlähettiläs O.K. Murto esitti elokuvan belgialais-suomalaisen yhdistyksen päivällistilaisuudessa Brysselissä 60 katsojalle, jotka ottivat sen suopeasti vastaan. Elokuvan juonettomuus häiritsi hieman, mutta yleisö piti Kari Rydmanin säveltämästä musiikista. Murto arvioi silti: ”Ilmeiseltä näyttää, että filmin käyttömahdollisuudet rajoittuvatkin lähinnä ’seurapiirillisiin’ tilaisuuksiin, mutta joka tapauksessa tullaan elokuva antamaan edustuston muiden tiedotusfilmien jakelusta huolehtivan filmilainaanon käyttöön.”⁵⁹ Suurlähettiläs Tors-

⁵⁵ UM:n päätösluettelo 18.6.1963; Matti Tuovinen ja Risto Jarva. Sopimus 27.6.1963. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁵⁶ UM:n lähetekiertokirje N:o 7 20.1.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁵⁷ Reino Palaksen kirje N:o 68/36 11.2.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁵⁸ Ibid.

⁵⁹ O.K. Murron kirje N:o 238/130 2.3.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

ten Tikanvaara (Ottawa) arvioi: ”Todennäköisesti filmi on teknillisesti varsin korkeata tasoa ja monet sen maisemakuvista ovat hyvin kauniita.” Tikanvaara ei katsonut elokuvaa sopivaksi mainostarkoituksiin, koska Kanadan maisemat olivat samanlaisia kuin Suomen. Ainoastaan toistuvat saunakohtaukset edustivat jotain asemamaasta poikkeavaa. Tikanvaara palautti elokuvan Helsinkiin ja ehdotti ”ko. filmin käytettäväksi Suomesta luonnon puolesta eriaivissä maissa”.⁶⁰ Sanomalehtiavustaja Henrik Antell (Lontoo) moitti, että *Yö vai päivä* antoi harhaanjohtavan ja yksipuolisen käsityksen Suomesta ”romanttisten järvien ja rappeutuneiden mökkien ja savuavien saunojen maana. – – Yö vai päivä toisin sanoen vastaa kyllä niitä vanhentuneita käsityksiä Suomesta, jotka ovat valitettavan tavallisia Englannissa, mutta joiden vaihtumiseen uuteen asiallisempaan kuvaan maastamme suurlähetystön päivittäinen tiedotustoiminta tähtää.”⁶¹ Konsuli Pauli Opas (Köln) kertoi näyttäneensä elokuvan Hampurin Filmi-Klubille ja että sen saksalaiset työntekijät olivat arvioineet filmin heikkotasoiseksi. ”Olen usein kuullut täällä kysyttävän, miksi suomalaiset eivät ole valmistaneet tiedotusfilmiä, jossa selvitettäisiin suomalaisten elintasoa ja sosiaalisia oloja.”⁶²

Pääkonsuli Paul Gustafsson (New York) totesi, että elokuvalla oli varmasti ansionsa, mutta että se asetti ulkomaalaiselle katsojalle liian suuret vaatimukset. ”Filmi on antaessaan varsin alkuperäisen kuvan maastamme, täysin esityskelvoton modernissa amerikkalaisessa ympäristössä. Voi hyvin kysyä, eikö tämäokuva juuri korosta sitä puolta Suomen kuvasta, jota ulkoasiainministeriönkin tiedotustoiminnassa on pyritty hävittämään.”⁶³ Gustafsson valitti myös elokuvan heikkoo englanninkielistä selostusta ja värien huonoa laatua ja totesi, että ainoa menestyksellinen esittämispaikka ko. filmille Yhdysvalloissa olisi New Yorkin Greenwich Village, jonne filmi oli tuskin tarkoitettu. Hän arvioi elokuvan pääteemaa:

Todettakoon vain, että ohjaaja Jaakko Pakkasvirta näyttää panneen pääpainon herra Langin ja torpparintyttären kohtaamiseen, jota kat-

⁶⁰ T. Tikanvaaran kirje N:o 762/312 8.4.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁶¹ Henrik Antellin kirje N:o 752/189 3.3.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁶² Pauli Oppaan kirje N:o 1173 24.4.1964 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM; ks. myös Lähteenkorva & Pekkarinen 2008, 190–192.

⁶³ Paul Gustafssonin kirje N:o 872/272 6.2.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

sellessä Sillanpään teos 'Nuorena nukkunut' väenväkisin tulee mieleen. Jos kulttuuriin halutaan sisällyttää siveellisiä arvoja, antaa professori Sedanon Lapinmatka aihetta itsetutkiskeluun. Mutta ehkä tämän taas selittää eläminen 'teknillisen sivilisaation paineessa.' Tämä on kuitenkin sitä valitettavampaa – ajatellessa po. elokuvan käyttämistä tiedotustoiminnan työvälineenä – koska elokuvassa nimenomaan pyritään antamaan myös kuvaus ihmisen rakenteesta.⁶⁴

Ministeriö ei näin ollen saanut edustustoilta *Yö vai päivä* -elokuvasta kiittävää palautetta. Yrjö Kaarne kirjoitti New Yorkin pääkonsulinvirastolle ja huomautti, että elokuva oli saanut kotimaan lehdistössä ”hyvin kiittäviäkin mainintoja” ja vieläpä valtionpalkinnon. UM:n versiosta oli poistettu joitakin kohtauksia, jotka olivat matkailutaholla – lähinnä Bengt Pihlströmin arvioissa – herättäneet arvostelua. Jos edustustolla ei ollut käyttöä elokuvalle, sitä oli syytä lainata yliopistojen ja harrastajien filmikerhoille. Samalla ohjeistettiin elokuvan esitystilannetta: ”Filmin värit ovat täällä nähyissä kopioissa olleet herkulliset – olisi aihetta kiinnittää huomiota siihen, että projektorissa käytetty lamppu on riittävän valovoimainen.” Filmin selostus herätti kritiikkiä, johon Kaarne vastasi: ”Erehdyksien välttämiseksi mainittakoon myös, että tässä filmissä on paikallisvärytyksen korostamiseksi ja filmin luonteen huomioiden käytetty suomalaista speakeria.”⁶⁵ Kaarne lähetti kirjeen myös Kölnin kaupalliselle edustustolle. Konsuli Pauli Opas sai aluksi ohjeet oikeanlaisen projektorin käytöstä ja tunnustuksen: ”Olen kiitollinen, että pyysit hampurilaisilta rehellistä arvostelua ja että sen sait ja toimitit tänne. Meille on tärkeätä tietää, mitä materiaalistanne sanotaan. Ei ole mitään aihetta kaunistella tai silitellä tosiasioita.”⁶⁶ Jarvan elokuvan saamaa runsasta kritiikkiä ei pidä ihmetellä. UM:n sanomalehti-asiaintoimisto ei mitenkään yrittänyt rajoittaa arvostelua, joka liittyi sen hankkimiin aineistoihin. Edustustojen päälliköt olivat hyvin koulutettuja ja omanarvontuntoisia johtajia, jotka eivät pelänneet esittää

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ UM:n kirje N:o 5218 18.2.1964 New Yorkin pääkonsulinvirastolle. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁶⁶ Yrjö Kaarnee H.V.-kirje 29.4.1964 konsuli Pauli Oppaalle (Köln). Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

mielipiteitään. He olivat oman asemamaansa asiantuntijoita ja Suomi-kuvan vaalijoita.

Filminor kiitti 29.1.1964 pitämässään tiedotustilaisuudessa UM:tä yhteistyökumppanuudesta ja rohkeudesta. Teknillisen korkeakoulun ylioppilaskunta, joka oli Filminorin pääosakas ja rahoittaja, oli tähden-tänyt haluavansa tuottaa ulkomaille Suomea matkailumaana esittelevän elokuvan. Tässä oli onnistuttu. ”Yleisesti on todettava, että elokuva on erityisen käyttökelpoinen edustusväline kansainvälisellä tasolla, ja on ilahduttavaa, että Ulkoasiainministeriö pyrkii suorittamaan tällä alalla työtä ja etsii uusia muotoja. Juuri tältä kannalta katsoen olisi hyvin tähdellistä voimakkaasti kehittää kotimaista elokuvaamme, koska sen avulla maamme voisi päästä näkyvästi esille ulkomailla, kuten voimme todeta monien voimakkaiden elokuvamaiden esimerkeistä.”⁶⁷

Risto Jarvan lyhytelokuva *Kitka* (1963) kuvattiin Kuusamossa, samanaikaisesti *Yön vai päivän* kuvausten kanssa. Ainoastaan 9 minuuttia kestänyt elokuva liittyi Jarvan luontotematiikkaan, ja sen musiikin sävelsi Kari Rydman. Filmissä kuvattiin veden liikettä ja valonheijastuksia vedestä. Kuvaaja Pertti Maisalan mukaan *Kitka* oli osaavasti tehty, kauniisti kuvattu, jonkinlaiseen rytmiin puristettu ja tiettyjen kuva-aiheiden toistoon perustunut kokeilu.⁶⁸ UM osti vuonna 1963 Jarvalta käyttöoikeudet elokuvaan ja sitä esitettiin paljon. Yrjö Kaarne ohjeisti edustustoja tarjoamaan aktiivisesti tätä puhetekstiä vailla olevaa upeaa luontokuvausta esitettäväksi yliopistojen elokuvakerhoissa tai muissa filmiharrastajien tilaisuuksissa.⁶⁹ *Kitka* sai valtion elokuvapalkinnon vuonna 1964. UM lähetti edustustoilleen myös kotimaisen uuden aallon toisen pioneerin työn. Erkkö Kivikosken vuonna 1962 ohjaama elokuva *Tori* sai Berliinin elokuvajuhlilla hopeakarhun.

Eino Ruutsalo ohjasi vuonna 1966 Suomen matkailuliiton tilaaman kaitafilmielokuvan *Herra Adam käy Suomessa*. Värifilmissä oli uskoton, Juha Tantun laatima käsikirjoitus. Elokuvan päähenkilö Adam (Kaarlo Juurela) oli menestyvä poikamies, joka eli kiireisessä suurkaupungissa. Stressaavasta työstä oli tullut Adamin elämänsisältö. Päähenkilö

⁶⁷ Filminorin tiedotustilaisuus 29.1.1964 *Yö vai päivä* ja *Kitka* -elokuvista. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁶⁸ Toiviainen 1983, 79; *Yö vai päivä*, dokumenttiversio (pituus n. 50 min.); UM:n lähetekiertokirje N:o 7 20.1.1964. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

⁶⁹ UM:n lähetekiertokirje N:o 52 2.5.1963. Fb 19 G Elokuvat 1963, UM.

tiedusteli epätoivoisena tietokoneelta neuvoa, miten hän järjestäisi elämänsä järkevästi. Kone käski Adamia matkustamaan Suomeen, hänelle aivan vieraaseen maahan. Adam saapui lentokoneella Suomeen ja ihasteli ylälmoista merenrannikkoa ja saaristoa. Helsingissä hän tutustui ihmisten päivittäiseen elämään, mutta ei löytänyt etsimäänsä, vaan matkusti romanttisella sisävesilaivalla läpi kuvankauniiden järvimaisemien. Hän kulki erämaiden halki ja päätyi värikkääseen, syksyiseen ruska-ajan Lappiin. Elokuvan loppukohtaus oli camp-henkinen: Adam pukeutui saamelaisasuun – neljäntuulen lakkiakaan ei unohdettu – ja tanssi iloisesti tunturin huipulla. ”Hän on unohtanut kiireensä ja huolensa – hän on uusi ihminen.” Adam oli päässyt irti stressistä ja oravanpyörästä ja päätenyt paratiisimaiseen Suomeen. Elokuva palkittiin Brysselissä vuonna 1967 parhaana ihmisiä käsittelevänä elokuvana.⁷⁰

Vuonna 1969 valmistui *Finland ABC*. Käsikirjoituksesta vastasivat Ruutsalo ja Juha Tantt, jotka luonnehtivat työnsä olevan eri kirjainten varaan rakentuva filmiaapinen Suomesta. ”Graafisesti koristeelliset kirjainmerkit vievät meidät teemasta toiseen. Eräät niistä ovat meidän kaikkien hyvin tuntemia Suomi-näkymiä uudesta vinkkelistä havaittuna. Toiset ovat originelleja, vieraalle ennen näkemättömiä ja ’eksoottisia’. Jotkut tilanteista ovat kevyen hauskoja tai Suomesta avarina kuvina kertovia.”⁷¹ Elokuva esitettiin paljon ja se sai Prahassa vuonna 1969 Grand Prix Tour Film -festivaalissa ensimmäisen palkinnon.

UM:n sanomalehtiasiantointimisto ryhtyi suunnittelemaan syksyllä 1969 muinaistieteellisen toimikunnan (nyk. museovirasto) kanssa Suomen kirkkoarkkitehtuuria esittelevää lyhytelokuvaa, jonka ohjaajaksi valittiin Eino Ruutsalo. Käsikirjoituksesta vastasivat Ruutsalon ohella Tatu Tuohikorpi ja Olavi Tapio. Elokuvasa *Kirkko pohjoisessa* (1970) ei ollut varsinaista selostusta, vaan siihen laadittiin esittelymoniste mukaan valituista kirkoista. Elokuva esitteli keskiaikaisia kirkkoja, puukirkkoja sekä moderneinta kirkkoarkkitehtuuriamme. Edustustoille jaetussa selostuksessa kerrottiin: ”Elokuva nostaa eteemme kuvia kirkkotaiteesta, joka ei pyri kilpailemaan suurten eurooppalaisten kirkkorikkauksien kanssa, mutta joka omaperäisyydessään, suurista

⁷⁰ Juha Tanttun synopsis *Mr Adam goes to Finland*. Fb 19 G Elokuvat 1967, UM; Uusitalo 1984, 238.

⁷¹ Eino Ruutsalon selostus *Finland ABC*. Fb 19 G Elokuvat 1969, UM.

valtavirtauksista erillään syntyneenä, on kappale aitoa kirkkotaidetta. Maalaukset ovat joskus hyvinkin arkisia, paikallisten mestareiden maalaamia, mutta tyyliään puhtaita. Eräät puukirkoista ovat suomalaisen kirvesmiestaidon loistavia näytteitä.”⁷² *Uusi Suomi* -lehti totesi Ruutsalon onnistuneen erinomaisesti kuvakielessään taltioidessaan suomalaisia temppeleitä ”todella suomalaisittain todennäköisessä säässä, paljolta pienessä tiikkusateessa ja loppupalven usvaisella nuoskakelillä.”⁷³

Eino Ruutsalon arkkitehtuurielokuvat olivat arvostettuja ja suosittuja lainauskohteita, mutta niitä myös kritisoitiin. Suurlähetystösihteeri Jyrki Aimonen (Kööpenhamina) välitti vuonna 1972 monen kollegansa mielipiteen kirjoittaessaan UM:lle ja valittaessaan, että muun muassa *Empire Helsingissä* (1972) lukeutui aiheeltaan ja tekotavaltaan niin sanottuihin rajoitettuihin erikoisfilmeihin, eikä sen voitu olettaa kiinnostavan suurta yleisöä. Aimonen toivoi, että UM laatisi tulevat elokuvansa keskivertoyleisöä varten ja että se varustaisi filmit selostusviittein. ”Mikäli päämääränä on informaatio, erityinen tai yleinen, tulisi filmin tekijän yrittää asettua ulkomaalaisen katselijan asemaan, jolle suomalaiset näkymät, henkilöt ja traditiot ovat ennestään tuntemattomia. Yksinomaan kuvan ja taustamusiikin käyttö, kuinka korkeatasoista tahansa taiteelliselta kannalta, jättää aihetta tuntemattoman katsojan helposti epätietoisuuden valtaan näkemästään.”⁷⁴ Asia korjautui vasta vuonna 1978, jolloin osa Ruutsalon arkkitehtuurielokuvista varustettiin teksteillä ja englanninkielisellä spiikkauksella.

Vihdoinkin yleisfilmi Suomesta!

Elokuvaohjaaja Matti Kassilan *Suomi tänään – Finland Today* (1966–1967) esitteli Suomen historiaa ja maantiedettä. Tämä Osmo Harkimon kuvaama kaitavärifilmi oli itsenäisyyden 50. vuoden juhlaelokuva, joka oli edustustojen toivoma yleisesitys Suomesta. Aineiston pääosa tuli jakaa sopivasti tieteen, talouden, kansansivistyksen, urheilun ja maan-

⁷² Filmaussopimus Ex Catedra – Kirkko pohjoisessa, / Eino Ruutsalo ja Matti Tuovinen 2.2.1970. Fb 19 G Elokuvat 1969, UM.

⁷³ *Uusi Suomi* 6.7.1971.

⁷⁴ Jyrki Aimosen kirje N:o 907/395 10.10.1972 UM:lle. Fb 19 G Elokuvat 1972, UM.

puolustuksen kesken. Suomalaisten saavutuksista näillä aloilla oli kerrottava siten, että ulkomaalaisetkin ymmärtäisivät ne. Fennada-Filmin ja UM:n ohella projektiin otettiin mukaan myös Yleisradio, jonka pääjohtaja Eino S. Repo halusi kansainväliseen televisio-ohjelmavaihtoon oman versionsa juhlaelokuvasta.⁷⁵

Kassila totesi ratkaisun löytyvän kokeellisesta ”kerrostamistekniikasta”, jossa lähtökohtana oli esittää oleellisin Suomen luonnosta, suomalaisten menneisyydestä ja nykyelämästä, joista ulkomaiset katsojat tiesivät vain vähän. ”Onnistuminen edellyttää huomattavan pitkälle vietyä elementtien pelkistämistä ja havainnollistamista, samoin kerrostamista, t.s. huolehtimista siitä, että erilaiset ajatukselliset linjat jatkuvat kuvasta toiseen, jaksosta toiseen.”⁷⁶ Muistelmissaan Kassila kertoo saaneensa tilauksen suoraan UM:n lehdistöpäällikkö Matti Tuoviselta, joka kysyi, halusiko ohjaaja tuottaa hankkeen itse vai jonkin firman kautta. ”Tein väärän ratkaisun ja vein sen Fennada-Filmiin ja tein palkollisena. Tuovinen sanoi, että siitä otetaan nelisenkymmentä kopiota lähetystöjä varten, mutta siitä otettiinkin 150 kopiota, kun siitä tuli menestys. Kopioiden lukumäärällä tuottaja ansaitsee helpoimmin.”⁷⁷

Juhlaelokuvan suunnittelu aloitettiin vuonna 1965. Konsuli Yrjö Kaarne, jota ministeriössä kutsuttiin filmipäälliköksi, ”UM:n pressin Samuel Goldwyniksi”, laati aiheesta muistion. ”Jos otetaan huomioon ministeriön tähänastinen filmituotanto, näyttäisi toivottavimmalta nyt tuottaa maattamme esittelevä yleisfilmi, jonka työnimenä voisi olla esim. ’Suomen 50-vuotispäivä’, mutta jossa pyrittäisiin esittelemään Suomea etupäässä progressiivisena, jatkuvasti eteenpäin pyrkivänä ja jo huomattavia tuloksia saavuttaneena maana ja kansana.”⁷⁸ Kassila teki tapansa mukaisesti töitä itseään säästämättä ja tarjosi UM:lle hyvin yksityiskohdaisia käsikirjoituksia. Virkamiehet suorittivat tehtävänsä tunnollisesti, ja poistoja tehtiin. Säkylän modernia varuskuntaa esiteltäessä oli tarkoituksena kertoa, miksi nuorille asevelvollisille oli rakennettu viihtyisiä

⁷⁵ Sopimus UM:n, Yleisradion ja Fennada-Filmin välillä 24.10.1966 elokuvasta *Suomi tänään*. Fb 19 G Elokuvat 1966, UM.

⁷⁶ Matti Kassilan kirje 8.2.1966 UM:lle; *Suomi tänään*. Rakennehahmottelu. Fb 19 G Elokuvat 1966, UM.

⁷⁷ Kassila 1995, 258.

⁷⁸ Yrjö Kaarneen muistio 28.10.1965 ”Viisikymmentä vuotta itsenäisyyttä. Juhlavuoden filmi”. Fb 19 G Elokuvat 1965, UM.

rakennuksia korvaamaan kolkkoja kasarmeja: ”Hyvin Suomen armeija onkin ansainnut huolenpidon. Se puolusti maataan urhoollisesti viime maailmansodan aikana.” Puolustuslaitosta ei vähätelty, vaan siitä kerrottiin, mm. Edvin Laineen *Tuntemattomasta sotilaasta* otetuilla katkelmilla, jotka painottivat yksilöllisyyden ja huumorin sekä ”terveesti todellisuuspitoisen ajattelun” pelastaneen Suomen.⁷⁹

Elokuva alkoi tasavallan presidentin itsenäisyyspäivän vastaanotosta vuonna 1965, jonka jälkeen siirryttiin muinaisaikeihin. Kassila sisällytti filmiinsä Aune Paulinin ja Topi Lindqvistin animaatiojaksoja, joiden avulla esitettiin muun muassa piispa Henrikin surma Köyliönjärven jäällä. Elokuvaan 22 minuuttiin sisältyivät tietenkin pakolliset otokset Suomesta: Lappi, jäänmurtaajat, Yyteri, Puijo, Punkaharju, Kuusamo ja sisävesilaivat. Tampereen uimarantaa esiteltäessä huomautettiin: ”Löytyy sieltä myös siroja nuoria neitosia, jotka keräävät pintaansa kesän auringon kaunistavaa rusketusta.”⁸⁰

UM esitti elokuvan *Suomi tänään* tammikuussa 1967 kutsuvierasnäytöksenä, jota presidentti Kekkonen kunnioitti läsnäolollaan. Arvostelijoista *Helsingin Sanomien* Paula Talaskivi suhtautui myönteisesti Kassilan työhön. Johdannossa ulkomaiset katsojat näkivät suomalaisten mieltymyksen kahviin. Piirustustekniikalla luonnehdittiin lyhyesti, havainnollisesti ja puolileikillisin kääntein suomalaisten käännekohtia. Kansanluonnetta esitti katsaus historiasta: talon isäntä tappaa kirveellä liian lähelle kotiansa asumustaan rakentavan naapurin. Moitittavaakin löytyi, koska tällaisesta yleisesittelystä tuli väistämättä ”salaattia”. Talaskivi kauhisteli kohtausta, jossa kaunis iskelmätyttö (Eija Meriläinen) esitteli Marimekkoja samanlaisessa ympäristössä kuin *Life*-lehti kesällä 1966: ”Tytön asut ovat paremminkin outoja kuin muotiamme edustavia.”⁸¹ *Hufvudstadsbladetin* G.B-s arvioi, että Kassila oli paikoitellen liian kunnianhimoinen, mutta toisaalta ohjaaja oli halunnut päästä helpolla. Yritys mahduttaa elokuvaan kuvia Suomen luonnosta neljänä vuodenaikana, teollisuudesta, arkkitehtuurista, musiikista, kuvataiteesta, urheilusta ja muodista epäonnistui. Luontokuvat olivat kyllä

⁷⁹ Mauno Mäkelän kirje 15.6.1966 Yleisradiolle; Kassilan käsikirjoitus *Suomi tänään*, marraskuu 1966. Fb 19 G Elokuvat 1966, UM.

⁸⁰ *Suomi tänään* (Itsenäisyytemme juhluvuoden elokuva). Fb 19 G Elokuvat 1966, UM.

⁸¹ *Helsingin Sanomat* 18.1.1967.

kauniita, mutta niitä oli liian vähän. Helsinkiä esiteltiin monipuolisesti, mutta Turku oli vain satama ja linna ja Tampere pari tehdasta. Hieno oivallus oli puhua Sibeliuksesta ja näyttää samanaikaisesti Gallen-Kallelan maalauksia. Arvostelijan mukaan Eino Ruutsalon *Herra Adam käy Suomessa* olisi ollut parempi juhlaelokuva.⁸² *Suomen Sosialidemokraatin* mukaan Kassila oli ottanut tarpeettoman paljon aineistoa vanhoista elokuvista ja näytelmistä.⁸³

Elokuva *Suomi tänään* muodostui pressin päätuotteeksi, ja sitä jaettiin kuutena erikielisenä versiona (ruotsi, venäjä, espanja, saksa, englanti ja ranska). Kassilan elokuvaa levitettiin 137 elokuvakopion ja 13 TV-version voimin 46 maahan. Elokuva voitti heinäkuussa 1967 Ranskassa järjestetyillä Tarbes'n ensimmäisillä matkailufilmifestivaaleilla ensimmäisen palkinnon. Kassilan filmi näytettiin noin 70 edustustomme ja konsulinvirastomme itsenäisyyspäivän juhlien päänumerona.⁸⁴

Matti Kassila sai vuonna 1969 huomata aikakauden muuttuneen, ja hän kohtasi UM:n taholta uudenlaista asennoitumista, jota voi nimittää suomettumiseksi. Tiedotussihteeri Tatu Tuohikorpi välitti Moskovan suurlähetystölle Kassilan toiveen saada UM:ltä valokuva, joka esittäisi suurlähetystömme vastaanottosalia, jotta se voitaisiin lavastaa studioon *Vodkaa komisario Palmu* -elokuvan filmausta varten.⁸⁵ Lähetystöneuvos Antti Karppinen (Moskova) otti asiaan täysin kielteisen kannan. Karppisen kirjoittamassa H.V.-kirjeessä Matti Tuoviselle kiellon muodollisena perusteluna oli lähetystön vastaanottosalin uusi kalustus, jonka vuoksi aikaisemmin kolkolta vaikuttanut sali oli nyt tyylikäs. Vanhoista kalusteista ja remonttia edeltäneestä interiööristä ei muka ollut kuvia. Karppinen näki Kassilan hankkeessa jotain käsittämätöntä uhkaa Suomelle:

Mitä Fennada-Filmi Oy:n uuteen elokuvaan tulee, olisi kiintoisaa tietää, onko komisario Palmun 'ilmestyminen' Moskovan suurlähetystön vastaanottosaliin kyllin harkittua. Mahdollisten epämieluiten rinnastusten välttämiseksi pyydän Sinua sopivaksi katsomiesi kanavien kautta ottamaan selvää, onko Moskovan-edustuston mukaan-

⁸² *Hufvudstadsbladet* 14.1.1967.

⁸³ *Suomen Sosialidemokraatti* 15.1.1967.

⁸⁴ Tiedotustoiminta ulkomailla [vuonna 1967]. Fb 19, UM; ks. myös Soikkänen, 2003, 361; Uusitalo 1984, 234.

⁸⁵ Tatu Tuohikorven kirje N:o 6549 4.3.1969 Moskovan sl:lle. Fb 19 G Valokuvat 1969, UM.

vetäminen uuden elokuvan ’juoneen’ kyllin perusteltua – mielestämme se ei ole puollettavissa täysin riippumatta siitä, kuuluvatko komisario Palmun tutkimukset johonkin aikaisempaan ajankohtaan vai liittyvätkö ne nykyhetkeen.⁸⁶

Yleisradion pääjohtaja Eino S. Repo ei katsonut osallistumistaan elokuvaan mitenkään haitalliseksi. Kuvattiinpa pääjohtajan huoneessa muutama jakso, jossa Joel Rinne ja Repo tupruttelivat sikareitaan. Neuvostoliiton viranomaisetkin sallivat suomalaisen filmiyhtiön kuvaavan elokuvaa Punaishalla torilla, mutta UM otti kaukoviisaasti varovaisen linjan. Edessä oli 1970-luku, jolloin UM väänsi yhteistyöelokuvista ankarasti kättä neuvostoliittolaisten kanssa. Elokuva oli delikaatti, jopa vaarallinenkin propagandaväline taisteltaessa ”oikeanlaisen” Suomalaisen puolesta.

Onnistuiko UM elokuvavälinoissaan?

UM:n pressiosaston henkilökunnan olisi kannattanut huolellisesti katsoa Pertti ”Spede” Pasasen vuonna 1967 tuottama *Pähkähullu Suomi*, joka esitti huumorin avulla Suomi-kuvan propagandatyön keskeiset virheet. Elokuvassa amerikansuomalainen miljardööri saapuu Suomeen lahjoittamaan kaljulle presidenttillemme tehokasta hiusöljyä, jonka avulla oli koonnut omaisuutensa. Vararikon partaalla oleva valtio haluaa hyötyä rikkaasta vieraasta, ja sen virkamiehet alkavat investointien toiveessa suunnitella, miten Suomea markkinoitaisiin parhaiten. Eri tahot miettivät asiaa kiivaasti, mutta selkeätä loppunäkemyistä ei synny edes musiikista – tarjolla on Sibeliuksen lisäksi kansantanssua, jenkkaa ja rautalankamusiiikkia. Spede niputti pitkään elokuvaansa kaikki klišeet: suomalaisten sotasankaruuden taistelussa Neuvostoliittoa vastaan, sisun, saunan, nykyaikatehtuurin, nuorisokulttuurin, teollistumisen sekä ihanan luonnon, kauniit naiset ja ennen kaikkea suomalaisen viinänhimon.⁸⁷

⁸⁶ Antti Karppisen kirje 13.3.1969 N:o 621 Matti Tuoviselle. Fb 19 G Valokuvat 1969, UM.

⁸⁷ Bagh 1992, 282.

Elokuvan alku on erityisen ansiokas. Matka lentoasemalta Helsingin keskustaan osoittaa, että kaikki mahdollinen on retuperällä. Maisema on raiskattu, surkeakuntoisen tien varsilla on kaikenlaista rojua ja roskaa, rakennustyöt on jätetty puolitiehen. Näkymät eivät tuo mieleen ”vapaata ja länsimaista demokratiaa”, vaan pikemminkin rautaesiripun väärällä puolella olleen maan, jossa kukaan ei ole vastuussa mistään. Pahinta oli, että Spede oli oikeassa. Ulkomailta Suomeen ensi kertaa saapuva turisti kiinnitti linja-auto- tai taksimatallaan varmasti huomionsa juuri tällaisiin seikkoihin ja sai maastamme huonon ensivaikutelman. Pasasen näkemys Suomi-kuvan tekemisestä vaikutti valittavan todelta.

Sanomalehtiasiaintoimiston toiminnassa 1960-luku merkitsi vähien taloudellisten voimavarojen keskittämistä hyvin erityyppisiin elokuviin. Vuosikymmenen tuotanto sisälsikin esitettävää kaupunkoja ja teollisuutta käsitteleistä lyhytelokuvista lapsi-, urheilu- ja luontoaiheisiin sekä kirkkoja ja arkkitehtuuria usein ilmaisukeinoin esitelleisiin Eino Ruutsalon elokuviin. Aikakauden suurtilaus, Risto Jarvan ohjaama uuden aallon elokuva *Yö vai päivä* osoittautui olevan edellä aikaansa, eivätkä suurlähettiläät oivaltaneet ohjaajan humoristista käsittelytapaa. Edustustot toivoivatkin ensisijaisesti yleiselokuvaa Suomesta. Tällainen oli kallis hankinta, ja se toteutui vasta Matti Kassilan ohjaamana Suomen 50-vuotisjuhlafileminä.

Mutta oliko UM:n elokuvilla katsojia? Edustustot laativat vuosittain tilastot esityskerroista sekä katsojamääristä. Tulos ei ollut huono ainakaan vuonna 1966, jolloin Moskovassa katsojia arvioitiin seitsemällä elokuvalla olleen 5 000–6 000, Brysselissä yhteensä 3 182 katsojaa ja Prahassa 29 400. Kölnin kaupallisella edustustolla oli käytössään vuoden 1967 alkupuoliskon aikana 62 erilaista elokuvaa ja filmiesityksiä järjestettiin 342 kertaa. Katsojien määrä oli 31 243. Wienissä oli vuonna 1966 käytettävissä 32 eri filmiä, joita näytettiin yli 21 000 katsojalle.⁸⁸

⁸⁸ Katsojatilastoinnin yhteydessä edustustot kertoivat filmitilanteestaan ja omista sekä katsojien toiveista uusiksi elokuviksi. Fb 19 G Elokuvat 1967, UM.

Elokuva nousi UM:n tiedotustoiminnassa 1960-luvulla aiempaa keskeisempään asemaan. Kohderyhmäajattelu suosi lyhytfilmien käyttöä, mutta ministeriön pressiosaston henkilöstön vähyys yhdistettynä määrärahojen niukkuuteen vaikutti vääjäämättömästi lopputulokseen. Kotimaisia elokuvia tilattiin ja niiden valmistelun eri vaiheisiin osallistuttiin, mutta sekä pressillä että edustustolla oli yhteiset tavoitteet – saada enemmän ja monipuolisempia elokuvia Suomesta. Tässä onnistuttiin vain osittain, eikä tilanne kohentunut 1970-luvullakaan.

Lähteet

Keskeiset elokuvat ja televisio-ohjelmat

- Herra Adam käy Suomessa.* Suomi 1966. Eino Ruutsalo. O: Eino Ruutsalo.
Näkymätön käsi. Suomi 1962. Elokuva Oy. O: Veronica Leo.
Pekka and His School. Suomi 1961. Aho&Soldan. O: Claire Aho.
Suomi tänään – Finland Today. Suomi 1967. Suomi-Filmi Oy, Fennada-Filmi Oy & Ulkoasiainministeriö. O: Matti Kassila.
Sydänsuomen kasvot. Suomi 1963. Suomi-Filmi Oy. O: Niilo Heino.
The Island Way. Suomi 1961. Fennada-Filmi Junior. O: Raimo Hallama.
Tulevaisuuden kansaa. Suomi 1964. Fennada-Filmi Junior. O: Kaarlo Nuorvala.
Yö vai päivä. Suomi 1962. Filminor Oy. O: Risto Jarva & Jaakko Pakkasvirta.
La ensalada Finlandesa. Suomi 1995. Yleisradio, TV-1. O. ja K.: Petteri Takula ja Vesa Vihervä.

Kirjallisuus

- Bagh, Peter von: *Suomalaisen elokuvan kultainen kirja.* Otava & Suomen Elokuva-arkisto, Helsinki 1992.
Kassila, Matti: *Mustaa ja valkoista.* Otava, Helsinki 1995.
Kippola, Ilkka: Vaalan sivuraide tilauskuvan tekijäksi. *Valentin Vaala.* Toim. Kimmo Laine, Matti Lukkarila & Juha Seitajärvi. SKS, Helsinki 2004.
Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi: *Ikuisen poudan maa: Virallinen Suomi-kuva 1918–1945.* WSOY, Helsinki 2004.
Lähteenkorva, Pekka & Pekkarinen, Jussi: *Idän etuvaratio? Suomi-kuva 1945–1981.* WSOY, Helsinki 2008.

- Mickwitz, Joachim: *Folkbildning, företag, propaganda: Den icke-fiktiva filmen på det fält där nationellt symbolgods skapades under mellankrigstiden*. Historiallisia tutkimuksia 190. FHS/SHS, Helsingfors 1995.
- Soikkanen, Timo: *Presidentin ministeriö. 1956–1969: Ulkoasiainhallinto ja ulkopoliitiikan hoito Kekkonen kaudella*. Ulkoasiainministeriö, Helsinki 2003.
- Tiedotustoimintakomitean mietintö*. Komiteamietintö 1961:23. Helsinki 1961.
- Toiviainen, Sakari: *Risto Jarva*. Valtion painatuskeskus, Helsinki 1983.
- Uusitalo, Kari: *Suomen Hollywood on kuollut*. Suomen elokuvasäätiö, Hyvinkää 1981.
- Uusitalo, Kari: *Umpikuja? Suomalaisen elokuvan vaikeat vuodet 1964–1969*. Suomen elokuvasäätiö, Hyvinkää 1984.

HITLERJUNGE QUEX (1933) OSANA SAKSAN KANSALLISSOSIALISTIEN PROPAGANDAA

Jussi Pitkälä

Saksan kansallissosialistinen puolue NSDAP oli vuonna 1933 tuottamassa kolmea näytelmäelokuvaa *SA-Mann Brand*, *Hitlerjunge Quex* ja *Hans Westmar: Einer von Vielen*. Kyseessä oli ensimmäinen kerta, kun puolue turvautui propagandassaan pitkään näytelmäelokuvaan. Tässä artikkelissa keskityn elokuvaan *Hitlerjunge Quex*. Se sijoittuu NSDAP:n valtaannousua 1933 edeltävään kauteen, joka sai puolueen propagandassa nimityksen ”taistelukausi” (*Kampfzeit*). Elokuva perustuu Karl Alois Schenzingerin kirjoittamaan tarinaan Herbert Norkuksesta. Norkus oli puolueen juoksupoika, jonka kommunistit tappoivat kun hän jakoi puolueen ohjelmalehtisiä vuonna 1932. Elokuvan päähenkilö, nuori elohopeamainen Heini-poika (lempinimeltään Quex), asuu kommunistien asuttamalla alueella Berliinin laitamilla. Isä on juoppo ja väkivaltainen marxilainen, jota äitikin pelkää. Poika lähetetään kommunistinuorten leirille viikonlopuksi. Leirin lähettyvillä on kurinalainen Hitler-Jugendin leiri, joka tekee vaikutuksen poikaan. Erinäisten vaiheiden jälkeen Heini liittyykin Hitler-Jugendiin. Lopussa kommunistit surmaavat hänet kun hän on jakamassa kansallissosialistien vaalimainoksia.

Hitlerjunge Quexissa kansallissosialismi pyritään esittämään aatteena, jonka olemus on mahdollista löytää itsetutkiskelun ja henkisen kasvun

kautta. Elokuvasa yhdistyvät politiikka ja tunteet, ja kansallissosialismi esitetään nuorisolle ainoana vaihtoehtona, joka ratkaisee ongelmat sekä yhteiskunnan että yksilön tasolla. Kansallissosialistien kasvatusnäkemykset, jotka perustuvat kuriin ja pelotteluun, näkyvät elokuvassa selvästi. Elokuvan keskeisenä teemana on marttyyrimyytti, jonka haluttiin vahvistavan nuorison yhteenkuuluvuutta. Sen avulla pyrittiin osoittamaan, että kuolema Hitlerin ja kansallissosialistien Saksan puolesta on ihanne. Puolueen propaganda ei perustunut tosiasioihin ja tämän elokuvan marttyyritarina kertoo paljon siitä, miten puolue halusi vaikuttaa nuorisoon. Elokuvasa vedotaan myös Saksan myyttiseen historiaan ja kadonneeseen suuruuteen. Hitler esitetään myyttisenä johtajana, joka pelastaa Saksan. Toisaalta Hitleriä ei vielä rinnastettu jumalaan siten kuin Leni Riefenstahl teki vuonna 1935 valmistuneessa elokuvassaan *Triumph des Willens* (Tahdon riemuvoitto), jossa Hitler saapui Nürnbergin puoluekokoukseen lentokoneella ja hänen saapumisensa esitettiin jumalahahmon laskeutumisena taivaasta.

Pohdin tässä artikkelissa, miten elokuva asettuu osaksi NSDAP:n propagandaa ja miten kansallissosialistien kasvatuskäsitykset näkyvät siinä. Aineistona olen itse elokuvan lisäksi käyttänyt ajan lehtiaineistoa sekä kansallissosialistien propagandaa käsittelevää tutkimuskirjallisuutta.

Elokuvan taustaa

Hitlerjunge Quexin syntyessä vuonna 1933 NSDAP:n elokuvapropaganda oli vasta muotoutumassa. Ensimmäinen virallinen NSDAP:n tuottama elokuva oli ollut vuoden 1927 Nürnbergin puoluekokouksesta tehty reportaasi, joka koostui pääasiassa paraatikuvista. Kaikki puoluekokoukset tämän jälkeenkin filmattiin, mutta elokuvia oli tarkoitus esittää ainoastaan puolueen omissa tilaisuuksissa. Elokuvan merkitys ymmärrettiin ja siihen kiinnitettiin paljon huomiota, mutta taloudelliset resurssit tuottaa omia propagandaelokuvia olivat vähäiset. Tilanne muuttui, kun konservatiivinen liikemies Alfred Hugenberg toi rahansa mukaan vuonna 1927. NSDAP:n poliittista ja sosiaalista toimintaa alettiin nyt esittää UFA:n (Universum Film A.G.) uutiskatsausten kautta

koko Saksassa. Uutiskatsaukset olivat aluksi noin viidentoista minuutin mittaisia kuvakoosteita ajankohtaisista tapahtumista, joita näytettiin elokuvaesitysten alkupaloina. Mahdollisuudet ihmisten mielipiteiden manipulointiin kasvoivat tämän myötä kertaheitolla huomattavasti. Uutiskatsausten tekninen taso nousi kokemuksen myötä ja varsinkin leikkaustekniikan avulla otoksista saatiin muokattua puolueen propagandaan sopivaa materiaalia.¹

Kansallissosialistit julkaisivat vuonna 1931 puolueen kuukausijulkaisussa Saksan elokuvatoimintaa koskeneen uudistusohjelman. Tämän ohjelman mukaan elokuva tuli puhdistaa rodullisesti ja aatteellisesti kansallissosialismille vieraista aineksista, tähtikultti tuli poistaa ja laatia Saksan kansallista olemusta vastaavia elokuvia edistävä laki. Elokuvalaitteistojen patentinhaltijoiden monopolit oli poistettava, ja elokuvateattereille tuli myöntää toimiluvat kysynnän mukaan.² Kaikkia ohjelmassa esitettyjä vaatimuksia ei vielä tässä vaiheessa voitu toteuttaa, mutta jo kesään 1933 mennessä juutalaiset oli kokonaan potkittu pois elokuva-alalta.³

Propagandaministeriö perustettiin 13.3.1933 ja sen yhtenä tehtävänä oli jatkaa politiikkaa elokuvan avulla. Goebbels oli ministeriön johdossa vastuussa poliittisen propagandan ja massaviestinnän toteuttamisesta. Hänen mielestään elokuvan tuli olla eräänlainen poliittisen suhtautumisen (*Gesinnung*) ja kansan yleisen maun (*Volkstümlichkeit*) sekoitus.⁴ Elokuvapropagandan tehtävänä oli mielenkiinnon herättäminen ja tunteiden esiin nostaminen. Ministeriön tuli ohjata massat ja heidän jälkeläisensä pois harhapoluilta, jotka lopulta johtaisivat Saksan tuhoon. Ottaessaan vastaan propagandaministerin tehtävän Goebbels sanoi ministeriön tavoitteena olevan koko Saksan kansan saaminen kansallissosialistien aloittaman saksalais-kansallisen vallankumouksen taakse.⁵

Hitlerjunge Quex on hyvä esimerkki tositapahtumien myyttisestä tulkinnasta propagandan välineenä. Kansallissosialistien propaganda

¹ Ks. esim. Manvell & Fraenkel 1971, 50–51.

² Funk und Film. *Nationalsozialistische Monatshefte*, Heft 21, Dezember 1931.

³ Ks. esim. Hake 2002, 61–62.

⁴ Ks. esim. Carter 2004, 12–13; Hake 2002, 61.

⁵ Das neue Reichspropaganda-Ministerium. *Völkischer Beobachter* 14.3.1933.

perustui nimenomaan siihen, että tosiasioista tehtiin valheita ja valheita esitettiin totuutena. Elokuvan pohjana on Karl Alois Schenzingerin kirja, joka oli kirjoitettu tuoreiden tositapahtumien pohjalta. Puolueen ”taistelukauden” aikana ennen Hitlerin valtaannousua kuoli 21 Hitler-Jugendin jäsentä, joista Schenzingerin kirjan päähenkilö Herbert Norkus oli yksi. Norkuksesta ei tiedetä paljoa. Hän oli syntynyt vuonna 1916, ja hänen isänsä oli ensimmäisen maailmansodan veteraani, berliiniläisen kemiantehtaan työntekijä, joka liittyi SA-osastoon vuonna 1929. Norkuksen äiti piti pientä maitokauppaa Berliinin Wickelstrassella. Kommunistit surmasivat äidin vuonna 1931, ja mahdollisesti tästä johtuen poika liittyi Hitler-Jugendiin samana vuonna. Norkusten asuinalue Beusselkietz oli Berliinin köyhälistöseutua. Siellä oli tuolloin vain noin kaksikymmentä Hitler-Jugendin jäsentä, kommunistinuria taas satamäärin. Nuorisoryhmien välisissä kahakoissa kuoli lukuisia ihmisiä. Herbert Norkus puukotettiin katukahakassa tammikuussa 1932.⁶

Jo saman illan puoluetoimintasuudessa Goebbels vaati kosta, ja seuraavina päivinä NSDAP:n katutaistelujärjestöt Sturm Abteilung ja Schutz Staffeln toimivatkin täydellä tehollaan. Saksan valtiopäivätalon tuhopoltto helmikuussa vuonna 1933 antoi puolueen propagandisteille vastaavanlaisen syyn usuttaa puolueen taistelujärjestöt poliittisten vastustajien kimppuun. Syylliseksi tuhopolttoon todettiin hollantilainen nuori kommunisti Marinus van der Lubbe. Myöhemmin kävi ilmi, että palon syyttämässä oli ollut mukana myös kansallissosialisteja.⁷

Norkuksesta tehtiin nopeasti Hitler-Jugendin marttyyri ja propaganda-ase kommunisteja vastaan. Saksan valtakunnan nuorisijohtaja Baldur von Schirach sanoi, että ”tästä pikku toverista on muodostunut nuoren kansakunnan symboli ja esimerkki kaikille nuorille, jotka kantavat mukanaan Hitlerin nimeä. Herbert Norkuksen kohtalo sitoo Hitler-Jugendin jäsenet entistä tiiviimmin yhteen.”⁸

Goebbels kirjoitti 26.1.1933 SA:n *Der Angriff* -lehden pääkirjoituksessa runolliseen tyyliin Herbert Norkuksen kuolemanjälkeisen puheen:

⁶ Baird 1983, 499–500; Koch 1975, 82.

⁷ Ks. esim. Koch 1975, 98–99.

⁸ Lainattu teoksessa Baird 1983, 496.

He tappoivat minut.[—]Tämä tapahtui Saksassa. Sellaisessa maassa joka väittää kuuluvansa länsimaisen sivistyksen piiriin. Minut tapettiin ainoastaan siksi, että minä – vielä lapsi – halusin palvella maatani... Minä olen Saksa... yksi teistä miljoonista. Minä olen teidän henkenne henki, teidän lihanne liha. Minä tiedän sen kaikista miljoonista, jotka seisovat takanani ja niistä joukoista, jotka palauttavat äiti Saksan jälleen järkiinsä. – – Minun kuolematon henkeni elää teissä. Ja se viitoittaa teille tien uuteen Saksaan.⁹

UFA teki aloitteen *Hitlerjunge Quexin* tuottamisesta, vaikka yhtiössä oltiin tietoisia käsikirjoituksen samankaltaisuudesta Bavaria Filmin aiemmin samana vuonna tuottaman *SA-Mann Brandin* marttyyritarinnan kanssa. Kyseisessä elokuvassa kerrotaan nuorukaisesta, joka liittyy SA:han sosialisti-isän vastustuksesta huolimatta. Elokuvan toinen päähenkilö, kuusitoistavuotias Hitler-Jugend-aktiivi, saa surmansa kahakassa kommunistien kanssa. Yhtiössä oltiin vakuuttuneita siitä, että elokuva päihittää *SA-Mann Brandin* sekä taloudellisesti että taiteellisesti. Elokuva päätettiin tuottaa, vaikka Goebbels ilmaisi aluksi kielteisen kantansa asiasta. Goebbels epäili hanketta nähtävästi siksi, että kokemukset elokuvasta *SA-Mann Brand* olivat olleet hänelle pettymys; hänen mielestään SA-miesten paikka oli kaduilla eikä valkokankaalla. Puolue päätti kuitenkin tukea *Hitlerjunge Quexin* tuottamista ja siitä tuli ensimmäinen NSDAP:n virallisesti kokonaan rahoittama ja tuotama elokuva.

Puolue halusi elokuvan tuottajaksi Karl Ritterin, joka oli tunnettu tiukasta poliittisesta linjastaan. Ritter asetti elokuvalle puolueen linjan mukaiset raamit ja hänen sotilaallisen johtamistapansa takia häntä pidettiin eräänlaisena elokuvatuotannon diktaattorina joka sai tahtonsa aina läpi.¹⁰ Elokuvan ohjaajaksi valittiin Hans Steinhoff, jota pidettiin yhtenä tuon ajan etevimmistä ohjaajista Saksassa. Elokuvan näyttelijöistä isä Völkeriä esittänyt Heinrich George, Berta Drews äitinä ja Hermann Speelmans Stoppelin roolissa olivat tunnettuja näyttelijöitä. Pääosan esittäjän nimeä puolestaan ei julkistettu, koska haluttiin, että Quex jää anonyymiksi tuntemattoman sotilaan tavoin. Taustalla oli vuoden 1931 uudistusohjelman mukaisesti pyrkimys poistaa tähtikultti

⁹ Baird 1983, 500.

¹⁰ Carter 2004, 37.

elokuva-alalta. Toisen maailmansodan jälkeen Yhdysvaltojen psykologisen sodankäynnin osasto sai selville, että elokuvan pääosaa esitti Jürgen Ohlsen, joka oli ollut Hitler-Jugendin jäsen. Selvisi myös, että hänet oli lähetetty keskitysleirille homoseksuaalisuuden takia.¹¹

Hitlerjunge Quex ja propaganda

Elokuvan marttyyritarinan avulla haluttiin vahvistaa saksalaisen nuorison yhteenkuuluvuuden tunnetta korostamalla toveruuden ja solidaarisuuden merkitystä. Elokuvassa ei esitetä puolueen poliittista kantaa suoraan, vaan pyritään vetoamaan katsojien tunteisiin asettamalla ongelmat vastakkain; katsojille annetaan sellainen kuva, että ainoastaan kansallissosialismi kykenee ratkaisemaan Saksan vaikeudet.¹² Kansallissosialismin tavoitteena oli kasvattaa Saksan nuorisosta yhdenmukainen ja persoonaton massa, joka oli valmis uhrautumaan kolmannen valtakunnan puolesta.

Päähenkilön kommunisti-isä terrorisoi poikaa ja äitiä väkivaltaisella käyttäytymisellään. Nuori Heini Völker ei tiedä politiikasta mitään ja uusi taskuveitsi kiinnostaa häntä elokuvan alussa paljon enemmän kuin kommunistinuorten viikonloppuleiri. Heinin epäluulot kommunismia kohtaan vahvistuvat matkalla kyseiselle leirille, kun hän näkee juna-asemalla kommunistinuorten täydellisinä vastakohtina sotilaallisesti käyttäytyviä kansallissosialistinuoria. Metelöivä ja juopotteleva kommunistinuoriso saa pojan ymmälleen ja hän haluaa pois epämiellyttävästä seurasta. Kommunstileirin naapurissa oleva NSDAP-nuorten leiri tekee poikaan vaikutuksen ja hän päättää liittyä Hitler-Jugendiin. Heinin poliittisista mielipiteistä ei elokuvassa kerrota mitään. Ankeat kotiolot ja juopotteleva kommunisti-isä ovat perimmäisiä syitä pojan liittymiselle Hitler-Jugendiin.

Heinin liittyminen Hitler-Jugendiin esitetään itsestäänselvyytenä, eikä elokuvassa kerrota jäsenyyden syistä tarkemmin. Puolueen propagandan kannalta oli tärkeämpää antaa kuva, että kommunistinuoret ovat tuhoamassa Saksan ja liittämässä maata liittoon, jota elokuvissa

¹¹ Welch 1983, 73.

¹² Ks. esim. Hake 2002, 77.

nimitetään kommunistiseksi internationaaliksi. Elokuvalla haluttiin todennäköisesti käännyttää niitä nuoria katsojia, joiden kotona suhtauduttiin kielteisesti kansallissosialismiin. Suurin osa Saksan työläisistä oli vuonna 1933 työväenliikkeen jäseniä ja elokuvan toivottiin vetoavan myös työläisnuoriin.

Hitlerjunge Quexin tapahtumapaikkana ovat työläiskorttelit, joissa kommunistit ovat enemmistönä. Berliinin laitamille oli muodostunut suuria asuinalueita, joiden elinolosuhteet olivat kurjia. Nämä vuokrakasarmit, *Moabitit*, olivat kymmenientuhansien työläisten asuinalueita. Työttömyydestä johtuva köyhyys lieveilmiöineen oli arkipäivää.¹³ Elokuvan päähenkilö on vaalea arjalainen ja hänen käyttäytymisensä hiltettyä. On ristiriitaista, että Heini puhuu kirjakieltä, vaikka hän on lähtöisin työläisperheestä; hän on ympäristönsä muiden poikien täydellinen vastakohta. Hitler-Jugendista Heini löytää kaltaisiaan hyvin pukeutuneita ja yläluokkaisesti käyttäytyviä idealistinuorukaisia. Heini Völkerin ensimmäinen aatetoveri Fritz Dörries on porvarisperheestä ja puhuu kirjakieltä. Heinin olemus on täysin vastaava.

Valtiopäivätalon tuhopolto helmikuussa 1933 antoi kansallissosialisteille syyn kommunistien toiminnan kriminalisoimiseen ja muiden poliittisten vastustajien mustamaalaamiseen. *Hitlerjunge Quexin* avulla haluttiin selvästi muokata nuorison mielipide vihamieliseksi kommunismia kohtaan. Kommunistit esitetään elokuvassa kansallissosialistien antityyppeinä, jotka käyttäytyvät laumasielujen lailla koska heillä ei ole tiukkaa kuria. Kommunisteille annetut kielteiset ominaisuudet ovat siten olemassa myös kansallissosialisteilla, mutta ainoastaan tiukka kuri estää heitä toimimasta kommunistien tavoin.¹⁴ Kohtaus juna-asemalla osoittaa, että kansallissosialistinuoret käyttäytyisivät kommunistien tavoin ilman kuria. Kyseisessä kohtauksessa kommunistinuoret heittelevät Hitler-nuorisoa omenoilla tarkoituksenaan provosoida heidät tappeluun. NSDAP-nuoret ovat hyökkäämässä kommunistinuorten kimppuun, ja ainoastaan paikalle saapuneen lippukunnanjohtajan tiukka käsky estää sen.

Kansallissosialistien mielestä Saksan kommunistit kuuluivat Moskovan johtamaan salaliittoon, jonka tavoitteena oli maailman valloit-

¹³ Ks. esim. Baird 1983, 497.

¹⁴ Leiser 1968, 39.

taminen.¹⁵ Salaliitot ja juonittelu olivat kansallissosialistien mielestä oleellinen osa kommunistien toimintatapaa ja siksi ne ovat selvästi näkyvissä myös elokuvassa. Heini paljastaa kommunistien suunnitelman räjäyttää asevarasto, ja kommunistit kostavat tämän tappamalla Heinin elokuvan lopussa.

Juutalaiset olivat kansallissosialistien vihan pääkohteena, mutta kommunistit oli raivattava ensin pois tieltä. Juutalaiset esiintyvät tässä elokuvassa pienissä sivurooleissa ahneina kauppiaina. Kansallissosialistien ideologian mukaan pohjoinen rotu, jota saksalaiset edustivat, oli kutsuttu hallitsemaan ihmiskuntaa. Kansallissosialistien mielestä juutalaiset olivat sosiaalisesti alempiarvoisia eivätkä he kuuluneet Saksaan. Kansallissosialistien käsitystä juutalaisista käsiteltiin tarkemmin vasta myöhemmin elokuvissa *Die Rothschilds* (1940), *Der ewige Jude* (1940) ja *Jud Süß* (1940).

Teoksessaan *Mein Kampf* (1925–27) Hitler kirjoitti, että juutalaisten tavoitteena oli Saksan bolshevisoiminen ja kansallisen saksalaisen älymystön hävittäminen. Juutalaiset halusivat pakottaa Saksan työväestön juutalaisen maailman rahavallan alle osana maailmanvalloituspyrkimyksiään. Saksa oli Hitlerin mukaan juutalaisvastaisen taistelun keskipiste, sillä jos Saksan kansa joutuisi rahanhimoisten juutalaisten hirmuvaltioiden uhriksi, niin koko maapallo joutuisi tuon mustekalan lonkeroihin.¹⁶ Hitlerin mielestä juutalaiset halusivat hajottaa saksalaisen yhteiskunnan. Näiden tarkoituksena oli Hitlerin mukaan vieraannuttaa työläiset saksalaisesta yhteiskunnasta.

Hitlerjunge Quexin alkukohtauksessa kaksi poikaa varastaa omenoita nälkäänsä ja juutalainen kauppias ottaa pojat kiinni. Elokuvan päähenkilön isä on paikalla ja hänkin paheksuu juutalaiskauppiasta syyttäen häntä kapitalistiriistäjäksi. Kohtaus, jossa äidin menehdyttyä isä Völker myy humalapäissään perheen omaisuuden ahneelle juutalaiskauppialle, on myös täysin kansallissosialistien juutalaisvastaisen propagandan mukainen.

Kommunistien tunnusmerkkeinä esitetään punaliput sirppeineen ja kulkueissaan he kantavat Marxin, Leninin ja Stalinin kuvia. Elokuvassa näytetyt marxilaisten kulkueet ovat pieniä ja huonosti järjestettyjä.

¹⁵ Ks. esim. Welch 1993, 18.

¹⁶ Hitler 1933, 703–704.

Tosiasiaassa vuosina 1932–1933 kommunistien ja sosialistien mielenosoitukset olivat suuria massatapahtumia ja NSDAP:n johdossa ne otettiin vakavasti. Vasemmiston mielenosoitusten psykologinen vaikutus oli suuri ja Hitlerillä oli kiire kieltää poliittisten vastustajien toiminta heti kun hänet oli nimitetty valtakunnankansleriksi.¹⁷ Kansallissosialistit nimittivät vasemmiston toiminnan kieltämistä ideologiseksi yhdenmukaistamiseksi (*Gleichschaltung*).¹⁸ Toimenpide tapahtui niin nopeasti, ettei vastareaktioita ehtinyt tulla, ja edellä mainitulla valtiopäivätalon tuhopoltolla oli saatu muokattua ilmapiiriä vihamieliseksi vasemmistoa kohtaan.

Mein Kampfissa Hitler kertoo, että yhtenäisten puoluetunnusten psykologinen merkitys selvisi hänelle, kun hän näki marxilaisten mielenosoituksen Berliinin Lustgartenissa sodan jälkeen. Kuninkaanlinnan edustalle oli kokoontunut yli 120 000 henkeä. Punaisten lippujen, punaisten käsivarsinauhojen ja punaisten kukkien meri teki häneen vaikutuksen. Hitler kirjoitti tuolloin ymmärtäneensä, miten helposti kansanmies joutuu sellaisen suurenmoisen näytelmän lumoihin. Hitlerin mielestä kansallissosialisteilla oli oltava yhtenäiset tunnukset kommunistien vastapainoksi.¹⁹ Hän kirjoittaa kansallissosialistien symbolien synnystä yksityiskohtaisesti ja korostaa sitä, että hän itse oli keskeisessä osassa niiden suunnittelussa. Kolmannen Valtakunnan lipun väreistä hän kirjoitti seuraavasti: ”Puolueen ohjelma näkyy lipussamme. Punainen merkitsee liikkeen yhteiskunnallista ajatusta ja valkoinen kansallista ajatusta. Hakaristi symboloi kutsumusta taistella arjalaisen ihmisen voiton puolesta ja luovan antisemitistisen työn ajatuksen voittoa juutalaisista.”²⁰

Hitlerille ja Goebbelsille työskennellyt Leni Riefenstahl kertoi Ray Müllerin dokumenttielokuvassa *Leni Riefenstahlin ihana, kauhea elämä* (Die Macht Der Bilder: Leni Riefenstahl, 1993), että Hitlerin mielestä propagandan tehtävänä oli myös puolueen symbolien näyttäminen. Hitlerille kelpasi Riefenstahlin mukaan mikä tahansa otos, kunhan siinä esiintyi hakaristilippu. *Hitlerjunge Quexissa* hakaristiliput esite-

¹⁷ Ks. esim. Koch 1975, 93–94.

¹⁸ Ks. esim. Wilke 1987, 20.

¹⁹ Hitler 1933, 551–552.

²⁰ Hitler 1933, 556–557.

tään juuri Hitlerin tarkoittamalla tavalla. Loppukohtauksessa kamera tarkentuu lähikuvaan liehuvasta hakaristilipusta. Kansallissosialistit olivat käyttäneet hakaristilippua jo uutiskatsauksissaan, ja sen esittäminen puolueesta kertovissa ensimmäisissä pitkissä propagandaelokuvissa oli itsestään selvää. Puolueen lippu ei ollut pelkästään symboli, vaan sen tarkoituksena oli dramatisoida elokuvien tapahtumia. Lipun esittämisen toivottiin toimivan syvällisemmin kuin pelkästään dekoratiivisena elementtinä. Sen avulla pyrittiin muuntamaan elokuvien tapahtumat osaksi kansallissosialistien mytologiaa. Hakaristilippu symboloi sitä, minkä puolesta elokuvien sankarit kuolevat marttyyreinä. Poliittisten vastustajien liput taas pyrittiin näyttämään seinäpaperina, jolla ei ollut mitään merkitystä. Hakaristilippu symboloi kansallissosialisteille myös muutosta, koska lipun värit ja muoto erosivat vanhasta Saksan kansallislipusta.

Elokuvassa poliittiset vastustajat kulkevat tavallisissa arkivaatteissa, millä haluttiin osoittaa, etteivät kommunistit ole yhtenäisiä. Univormut olivat Hitlerin mielestä keskeisessä osassa, kun haluttiin antaa kuva yhtenäisestä ja kurinalaisesta liikkeestä. Hänen mielestään nuorison pukeutumisen piti kuvastaa sitä tahtoa ja intohimoa, jolla Saksa saadaan jälleen nousuun. Nuorten itseluottamusta oli kasvatettava jo lapsuudesta alkaen. Heidän koko kasvatuksensa ja koulutuksensa oli suunniteltava niin, että heihin saadaan istutetuksi vakaumus siitä, että he ovat toisten edellä. Saksalaisten voiman tunne saadaan takaisin, kun nuoriso kasvatetaan ehdottoman tietoiseksi ruumiillisesta voimastaan. Hitlerin mukaan Saksan armeijan johti aikoinaan voittoon sen vahva usko itseensä. Nuorison pukeutumisen oli Hitlerin mielestä oltava kansallissosialistisen kasvatushanteen mukainen. Yhtenäinen ja sotilaallinen vaatetus on osoitus nuorison vahvasta itsetunnosta ja erottaa oikean saksalaisen nuorison siitä nuorisosta, jota on johdettu harhaan.²¹ Heini Völkerin toive järjestön jäsenyydestä toteutuu, kun hän maatesaan sairaalassa toipilaana saa jäsenyyden merkiksi tovereiltaan univormun. Univormusta näkyvät puolueen tunnukset hakaristinauhoiin, ja poika on yhtä innoissaan kuin tuore partiolainen saadessaan liinan kaulaansa.

²¹ Hitler 1933, 456–458.

Elokuvasa lauletaan Baldur von Schirachin sanoittamaa järjestön tunnuslaulua. Marssilaulu alkaa elokuvan päähenkilön viimeisillä sanoilla: ”Lippumme liehuu edessämme” (*”Unsere Fahne flattert uns voran”*). Laulussa lippu symboloi liikkeen ideologiaa vallankumouslaulun tavoin ja siitä tehtiin Hitler-Jugendin virallinen tunnuslaulu, jota myöhemmin laulettiin kouluissa kansallislaulun ja *Die Fahne Hoch*-marssin rinnalla.²²

Kommunistiagitaattori Stoppel viheltelee marseljeesia mennessään uhkailemaan Heinin äitiä pojan petoksen takia. Elokuvan muissa kohtauksissa internationaali on kommunistien tunnuslaulu. Venäläistyypinen haitarimusiikki soi kohtauksissa, joissa kommunistit kokoontuvat. Kommunistien suosimissa kapakoissa soivat venäläiset laulut, ja niillä säestetään myös kommunistinuorten epäsiiveillistä menoa leirillä. Saksalaisen elokuvatutkimuksen pioneeri, Siegfried Kracauer, sanookin osuvasti, että kansallissosialistien elokuvissa kommunistit ja vasemmistoälymystö esitetään irstailijoiksi, jotka ovat taipuvaisia orgioihin.²³ Kommunistien tunnusmerkkinä esitetään ylös kohotettu nyrkki *Hoch die Internationale* -huutojen kera, kun kansallissosialistien tervehdyksenä on keisariajan Roomasta periytyvä *Ave Caesar* -tervehdys, joka on muutettu muotoon *Heil Hitler*.

Hitlerjunge Quex ja kasvatus

Hitlerjunge Quexin tarinassa on yhtymäkohtia edelliseltä vuosisadalta periytyvään saksalaiseen kasvatustraditioon. Veljekset Jacob ja Wilhelm Grimm muokkasivat saksalaisia kansansatuja uuteen uskoon, ja heidän satunsa ovat sisällöltään synkkiä ja väkivaltaisia. Grimmin veljesten ensimmäinen satukokoelma ilmestyi vuonna 1812 (*Kinder- und Hausmärchen*) ja sisälsi yli 200 satua. Saksalainen lääkäri Heirich Hoffmann taas julkaisi kurittomasta lapsesta kertovan *Jörö-Jukan* (Struwwelpeter) vuonna 1845. Kirjassa oli opettavaisiksi tarkoitettuja, kuvitettuja julmia tarinoita, joissa hyvä saa palkinnon ja paha rangaistuksen. Wilhelm Busch julkaisi vuonna 1865 tarinakokoelman Maxista ja Morizista,

²² Ks. esim. Hoffmann 1996, 49–50.

²³ Kracauer 1997, 154.

jotka tekevät lakkaamatta kepposia. Näiden teosten kauhuefektit takasivat niiden menestymisen. 1800-luvun Saksassa lasten kasvatusmenetelmät olivat varsin rajuja, fyysiset rangaistukset olivat kovia sekä koulussa että kotona. Esimerkiksi Hoffmanin kirjassa lapset saavat käsittämättömän julmat rangaistukset, ja kirja toimikin usein tarkoituksensa mukaan pelotteena.

Protestanttisen etiikan mukaiset, pelotteluun ja uhkakuviiin perustuvat kasvatusmenetelmät eivät enää päkeneet, kun niiden sijaan tuli sodan mukanaan tuoma todellisuus. Puutteen, sotien ja äkkikuolemien maailmassa äidit eivät voineet omistautua lapsilleen, eivätkä isät olleet paikalla tarjoamassa myönteistä samastumiskohdetta äidistä irtautumiseksi.²⁴ Seurauksena oli eräänlainen tyhjiö lapsen tai nuoren elämässä, joka usein johti siihen, että tätä turvallisuuden tunnetta ja samastumiskohdetta haettiin jostain kauempaa. Kansallissosialistit katsoivat tehtäväkseen tämän aukon paikkaamisen; heidän mielestään lapsista ja nuorista tuli kasvattaa uuden Saksan tukirunko. *Hitlerjunge Quex*-elokuvan tarkoituksena oli nuorten rekrytoiminen puolueeseen, jotta heistä voitaisiin kasvattaa kansallissosialistisen Saksan eliittiä.

Olavi Paavolaisen Saksan matkaan perustuva *Kolmannen Valtakunnan vieraina* ilmestyi vuonna 1936. Kirjasta välittyy kansallissosialistien 1920-luvulta lähtien muokattujen kasvatuskäsitysten toteutuminen myös puolueen nuorisjärjestöissä. *Hitlerjunge Quexin* keskeisenä teemana on juuri puolueen nuorisjärjestöjen toiminta, ja Paavolaisen näistä järjestöistä saama kuva on lähellä sitä kuvaa, joka elokuvan katsojille haluttiin antaa. Paavolainen kertoo vierailustaan Hitler-jugendin leirillä, jonka tiukka kuri ja sotilaallisuus tekivät häneen vaikutuksen. Hän kertoo kuitenkin leirin sairastuvan olleen täynnä yllirasittuneita leiriläisiä.²⁵ Elokuvassa yllirasituksesta ei tietenkään ole tietoaakaan, vaan leiriläiset kirmaavat iloisesti uimaan sotilasharjoitusten lomassa.

Saksassa kasvatettiin kansallissosialisteja. Pojat kuuluivat kymmenvuotiaasta neljätoistavuotiaaksi Hitler-Jungvolkiin ja neljästätoista seitsemääntoista ikävuoteen saakka Hitler-Jugendiin. Sitten seurasi puoli vuotta työpalvelua, jonka jälkeen kaksivuotinen asepalvelu. Armeijan jälkeen monet liittyivät SA:han. Tytöille ei ollut omaa järjestöä Hitler-

²⁴ Siltala 1992, 12.

²⁵ Paavolainen 2003, 362–367.

Jugendin sisällä, vaan heille perustettiin omat vastaavat järjestönsä: Jungmädelbund ja Bund Deutscher Mädel. Haluttiin myös, että puolueen nuorisojärjestöt erottuvat selvästi maan muista nuorisojärjestöistä. Puolueen nuorisojärjestöjen organisoinnissa haluttiin antaa kuva uudesta ja vallankumouksellisesta nuorisosta, joka on valmis taistelemaan Saksan puolesta. Hitler-Jugendin ensimmäisenä johtajana vuosina 1926–31 toiminut Kurt Grüber ilmoitti epäilijöille, että kysymys ei ole poliittisista ja puolisolitaallisista järjestöistä eikä antisemitistisistä partiojärjestöistä. Hän puhui järjestöistä, joiden nuoret jäsenet ovat sitoutuneet uuden Saksan rakentamiseen.²⁶ Kuitenkin näiden järjestöjen perusolemus oli antisemitistinen ja ne olivat puolueen puolisolitaallisia kasvatuserityksiä.

Hitler painotti usein puheissaan sitä, että kansallissosialistien tärkeänä tehtävänä on lasten kasvattaminen uuden Saksan vaatimusten mukaisesti. Lapsista tuli muokata uusi saksalainen kansallissosialistien ihanteiden mukainen ja hallitseva herraluokka: ”lapset eivät kuulu ainoastaan äideilleen, samalla he kuuluvat myös minulle”, julisti Hitler. Äidin asema oli verrattavissa etulinjan taistelijaan, joka riskeeraa elämänsä synnyttäessään mahdollisimman monta lasta kansallissosialistisen Saksan tarpeisiin.²⁷

Hitlerjunge Quexissa äiti esitetään kommunistien juonittelun uhrina. Kommunistiagitaattori pelottelee Heinin äitiä niin, että äiti päättää tappaa itsensä ja poikansa kaasulla. Äiti ei usko poikansa tavoin kansallissosialismiin ja hänen kuolemansa esitetään elokuvassa väistämättömänä juuri siksi, että hän suhtautuu tulevaisuuteen pessimistisesti. Äidin kuolema johtaa siihen, että poika vihdoinkin hyväksytään Hitler-Jugendin jäseneksi. Hitlerin mukaan Saksan äitien oli oltava valmiita uhrautumaan lastensa vuoksi saksalaisten sotilaiden tavoin.²⁸ NSDAP:n ensimmäisessä yleiskokouksessa vuonna 1921 todettiin, ettei nainen voi koskaan toimia puolueen johtotehtävissä. Hitler piti naisten tehtävänä lasten synnyttämistä ja perheestä huolehtimista. Naiset eivät voineet hänen mukaansa osallistua politiikkaan, koska sukupuolten välistä tasa-arvoa ei ole olemassa. Mies on perheen

²⁶ Koch 1975, 69–70.

²⁷ Ks. esim. Fest 1970, 270.

²⁸ Ibid.

fyysinen johtaja ja naisen tärkeimpänä tehtävänä on luoda perheen ilmapiiri sellaiseksi, että suvunjatkamiselle ja lasten kasvamiselle on parhaat mahdolliset olosuhteet.²⁹

Kansallissosialistien ajatukset kasvatuksesta perustuivat pitkälti niille saksalaisille kasvatuskäsityksille, jotka olivat muotoutuneet 1800-luvulta lähtien. Tiukkaan kuriin ja auktoriteettien pelkoon itsekin kasvatettuina kansallissosialistien johtohenkilöiden käsitykset kasvatuksesta olivat pitkälti samanlaisia kuin heidän vanhemmillaan. Suurin ero entiseen verrattuna oli se, että kansallissosialistit pyrkivät tietoisesti häivyttämään yksilöllisyyden. Kasvatuksen tarkoituksena ei ollut kasvattaa yksilöitä, vaan lapsijoukoista haluttiin eräänlaisen sabluunan avulla muokata heterogeeninen, sekä aatteellisesti, rodullisesti että fyysisesti ”puhdas”, uusi saksalainen ylempi ja hallitseva luokka. Tämän uuden ihmistyyppin tarkoituksena oli maailman valloittaminen; yksilöllä ei ollut tässä taistelussa mitään merkitystä, vaan kaiken toiminnan tuli palvella kansallissosialistien päämääriä.

Kansallissosialistien auktoriteettien pelkoon ja sotilaalliseen kuriin perustuvat kasvatuskäsitykset esitetään elokuvassa ”hyvänä kasvatuksena”. Kansallissosialistien ”oikean” kasvatuksen vastapainona kommunistien kasvatusnäkemykset esitetään julmina kohtauksessa, jossa Heini kertoo äidilleen leirikokemuksistaan ja laulaa kuulemaansa Hitler-Jugendin tunnuslaulua. Isä kuulee viereiseen huoneeseen kantautuvan pojan laulun ja raivostuu niin, että syöksyy keittiöön ja alkaa läiskii poikaa ympäri korvia vaatien häntä laulamaan internationaalia. Kohtaus päättyy lähikuvaan Heinin internationaalien säkeitä tapailevista itkuisista kasvoista.

Kansallissosialismin ideologiaan kuului poliittisten vastustajien tuhoaminen; demokratian oli väistyttävä uuden herraluokan astuessa valtaan. Tämän perustana oli ennen kaikkea myytti pohjoisesta rodusta, joka on kehittynyt historian saatossa muita korkeammalle ja jonka historiallisena tehtävänä on järjestää maailma uudelleen.³⁰ Myytti herrarodusta oli kansallissosialistien kasvatuskäsitysten taustalla ja siten kaiken kasvatustoiminnan oli tuettava tämän arjalais-saksalaisen nuorison identiteetin muodostumista. Sen mukaan kaikki maailman kulttuu-

²⁹ Ks. esim. Fest 1970, 263–266.

³⁰ Jokisalo 1988, 13–15.

rit olivat tavalla tai toisella pohjoisen rodun luomia. Kansallissosialistien ekspansionhalu sai käsittämättömät mittasuhteet. Tämän pohjoisen rodun ajatuksen merkittävimpänä esiintuojana kansallissosialistit pitivät professori Hans Güntheriä, joka oli julkaissut vuonna 1922 teoksen *Rassenkunde des Deutschen Volkes* ("Saksan kansan rotuoppi").

Kansallissosialistien ehdoton vaatimus rodun puhtaudesta ja tahrattomasta syntyperästä on ristiriidassa elokuvan päähenkilön kanssa, sillä *Hitlerjunge Quexissa* päähenkilön isä on lihava ja likaisen mustanpuhuva sekä alkoholille perso despootti. Isän tummat hiukset ja lihava olemus ovat täydellinen vastakohta pojan ulkonäölle: vaaleatukkainen ja urheilullinen poika on arjalaisuuden ilmentymä, ja hänen käyttäytymisensä on yläluokkaisen hillittyä. Isän puhe on työväestön käyttämää murretta, mutta poika puhuu kirjakieltä, *hochdeutschia*. Isän pukeutuminen on kansanomaista ja poika on tässäkin isänsä täydellinen vastakohta käyttäessään univormua.

Völkerien perhe asuu kommunistien asuttamalla alueella Berliinin laitamilla. Perheen ongelmat johtuvat siitä, että herra Völker on haavoittunut ensimmäisessä maailmansodassa, ja vajaakuntoisena hän ei saa vallitsevissa epävakaisissa oloissa työpaikkaa. Perheen elintason taantumisen takia herra Völker tarrautuu epätoivoissaan kommunismiin ja pulloon. Heini uskoo tulevaisuuteen, eikä hän ole vakuuttunut isän kannattaman kommunismin kyvystä ratkaista ongelmat. Poika ei enää arvosta isäänsä, vaikka ei sitä suoraan sanokaan. Perheen äiti yrittää tulla toimeen vaikean miehensä kanssa eikä uskalla sanoa poikittaista sanaa väkivaltaiselle miehelleen. Nämä perheen sisäiset ristiriidat ovat elokuvan päähenkilön "kasvutarinan" taustalla.

Kansallissosialistit eivät vielä elokuvan tekovaiheessa olleet raivanneet tieltään poliittisia vastustajiaan. Kommunistien kannatus oli vuoden 1933 vaaleissa merkittävä ja siksi kommunistit olivat päävihollisia. Isän esittäminen poliittisena vastustajana sopi hyvin siihen kuvaan, joka nuorille katsojille haluttiin antaa syrjäytettävistä sukupolvista. Isä on perheen pää ja se näytetään selvästi. Äiti ja poika eivät uskalla vastustaa isän auktoriteettia ja isän valta perheen sisällä on ehdoton. Isän osallistuminen ensimmäiseen maailmansotaan kuului osana siihen kuvaan, jonka puolue halusi antaa nuorisolle vanhemmista sukupolvista. Nuorisolle haluttiin tehdä selväksi, että hävitty sota oli syynä kurjiin oloi-

hin Saksassa. Isän kunnioittamisen periaatetta ei haluttu kuitenkaan kokonaan romuttaa, koska puolue vetosi propagandassaan siihen, että nuorten oli oltava valmiita uhrautumaan Saksan puolesta menneiden sukupolvien tavoin.

NSDAP:n tarkoituksena oli saada nuoriso taakseen vanhempien mahdollisesta vastustuksesta huolimatta. Puolue halusi ottaa isän autoritaarisen aseman ja kasvatustehtävän itselleen. Elokuvesta näkyy, että kansallissosialistit halusivat säilyttää saksalaiset kuuliaisuuteen ja kuriin perustuvat kasvatukset. Isän tehtävänä on kuitenkin hyväksyä pojan valinta. Isä taipuu lopulta ja muuttaa poliittisia mielipiteitään kansallissosialismin suuntaan. Tämä ilmenee elokuvan kohtauksessa, jossa isä tulee katsomaan poikaansa sairaalaan. Hänen kanssaan paikalle osuu Hitler-Jugendin lippukunnanjohtaja, herra Kaß, joka on tullut hakemaan Heiniä järjestön asuntolaan. Sairaalan puiston penkillä isä Völker ja lippukunnanjohtaja käyvät keskustelun saksalaisuudesta. Lippukunnanjohtaja kysyy herra Völkeriltä, missä he ovat parhaillaan, johon isä Völker vastaa, että ”Berliinissä”. Lisäkysymysten jälkeen selviää, että Berliini sijaitsee Saksassa. Isä alkaa epäillä poliittisia mielipiteitään kuultuaan, että on olemassa ”meidän yhteinen Saksamme”. Elokuvan loppupuolella isä Völkerin pohdinnat tulevat esiin kapakkakeskustelussa aatetoveri Stoppelin kanssa, kun Völker kysyy kaveriltaan: ”jos olisi tarjolla englantilaista olutta ja saksalaista olutta, niin kumman hän valitsisi?” Stoppel valitsisi tietenkin saksalaisen oluen. Völker kysyy seuraavaksi: ”Mitä olutta pöytäkumppanilla on lasissa?” ”Berlineriä”, vastaa Stoppel. Jatkokysymys johtaa Saksa-aiheeseen ja Völker kertoo näin toverilleen ymmärtäneensä vihdoin, että Saksa kuuluu saksalaisille.

Lopuksi

Vuoden 1933 jälkeen NSDAP keskittyi propagandassaan enimmäkseen lyhyisiin uutisfilmeihin. Merkittävämpänä syynä tähän voidaan pitää sitä, että Hitlerin ja Goebbelsin näkemykset elokuvapropagandasta olivat erilaiset. Hitlerin mielestä propagandan tuli vedota suoraan tunteisiin ja elokuvissa oli keskityttävä vain muutamiin yksinkertaisiin

asioihin, jotka herättivät katsojan mielenkiinnon kansallissosialismia kohtaan. Yksinkertaisille massoille oli kerrottava asiat suoraan, välttämättä monimutkaisia juonikuvioita. Asioiden toistaminen, liioittelu ja visuaalinen symboliikka riittivät, kun tarkoituksena oli saada kansallissosialistien keskeiset aatteet iskostettua massojen tietoisuuteen. Näiden ajatusten taustalla kummitteli varmasti Hitlerin oma toteamus massojen voimasta: hänen mukaansa massojen voima piilee niiden kyvyssä unohtaa.³¹ Goebbelsin mielestä propagandan epäsuorat vaikutusmahdollisuudet olivat suuremmat kuin Hitlerin ajamassa suorassa propagandassa. Goebbels piti elokuvan psykologisia vaikutusmahdollisuuksia tärkeinä, koska elokuvan keinoin voitiin epäsuorasti vaikuttaa ihmisten mielipiteisiin. Asioiden esittämistapa oli tärkeämpää kuin itse asia, ja propagandassa oli oltava teatraalisia elementtejä. Propagandan tarkoituksena oli hänenkin mielestään ennen kaikkea massojen mielenkiinnon herättäminen.³²

Kansallissosialistit eivät tukeutuneet elokuvapropagandassaan tietoon ja tosiasioihin, vaan he pyrkivät salaamaan ja muuttamaan totuutta. Logiikalla ei ollut useinkaan osaa kansallissosialistien propagandassa, ja NSDAP:n tuottamissa elokuvissa on myyttisiä elementtejä juuri siksi niin runsaasti. Kansallissosialismin sankarimyytit perustuvat kristinuskon messiaanisuuteen, keskiaikaisiin saagoihin sankarikuninkaista ja yli-ihmisoppiin. Ensimmäisen maailmansodan seuraukset muokkasivat maaperää otolliseksi kansallissosialismille. Puolue alkoi järjestäytyttyään jo varhaisessa vaiheessa muokata myyttiä johtajasta, joka yhdistää Saksan. Tämä periaate myyttisestä johtajasta (*Führerprinzip*) oli kansallissosialistien propagandassa keskeisessä osassa.³³

Hitlerin persoona vastasi monien saksalaisten tarpeita, ja hänestä onnistuttiin luomaan niin vakuuttava kuva, että vähitellen kansan suuri enemmistö tunnusti hänet johtajakseen. Johtajasta muodostui kansan omantunnon symbolinen korvaaja ja edustaja. Hitler esitettiin myyttisenä sankarihahmona niin hyvin, että hänestä muodostui saksalaisten me-ihanteen ruumiillistuma.³⁴

³¹ Ks. esim. Reeves 1999, 83.

³² Ks. esim. Hake 2002, 77.

³³ Ks. esim. Welch 1993, 83.

³⁴ Elias 1997, 361.

Hitler on tavalla tai toisella läsnä lähes kaikissa *Hitlerjunge Quexin* kohtaauksissa, varsinkin niissä joissa viitataan Saksan menetettyyn suuruuteen. Aiemmin valmistuneessa *SA-Mann Brand*-elokuvassa Hitlerin muotokuva esitetään ikonimaisena palvonnan kohteena, ja todennäköisesti Goebbelin negatiiviset lausunnot tästä elokuvasta vaikuttivat niin, ettei *Hitlerjunge Quexissa* muotokuvaa enää esitetty. *Hitlerjunge Quexissa* puolueen jäsenet tervehtivät toisiaan *Heil Hitler*-tervehdyksellä, joka viittaa siihen, että puolueen jäsenet ovat valmiita antamaan vaikka henkensä suuren johtajan edestä. *Heil Hitler*-tervehdystä käytettiin puolueen piirissä ensimmäistä kertaa vuonna 1926 ja malli oli otettu Italian fasisteilta. Ennen vuotta 1930 Führer-kulttia olivat vaalineet ainoastaan kiihkeimmät puolueaktiivit, mutta vuoden 1930 vaalimenestys muutti tilanteen ja Hitler-myyttiä alettiin tietoisesti rakentaa. Kansallissosialistien johtaja symboloi nyt koko liikettä ja Hitler-myytin avulla saatiin houkuteltua paljon uusia jäseniä. Tutkija Ian Kershaw kertoo, että monet uudet jäsenet reagoivat Hitlerin puheisiin voimakkaasti. Hän haastatteli tutkimuksessaan Hitleriä kuulleita, jotka kertoivat monien olleen heti valmiita jopa kuolemaan Hitlerin puolesta kuultuaan hänen puhuvan.³⁵ Ray Müllerin haastattelema Leni Riefenstahlkin kertoo elämänsä muuttuneen siitä hetkestä, kun hän oli kuuntelemassa Hitlerin puhetta Berliinissä vuonna 1932. Hitlerin puhe lumosi Riefenstahlin ja hän oli varma, että Hitler pelastaa Saksan.³⁶

Hitlerjunge Quexin vastaanotto puoluepiireissä oli erittäin myönteinen ja innostunut. Herbert Norkuksen tapaus oli saanut lehdistössä paljon huomiota ja puolueen propagandistit olivat vakuuttuneita, että elokuvaversio asiasta saa suuren yleisön liikkeelle. Goebbelin kirjoitti että ”nyt koko Berliini vaeltaa Norkuksen haudalle”. Elokuvan saama vastaanotto oli toivotunlainen ainakin puolueen toiminnassa jo mukana olevien nuorten keskuudessa. Myös muun nuorison uskottiin identifioituvan elokuvan päähenkilöön voimakkaasti.³⁷

Elokuva läpäisi sensuurin 7.9.1933 ja sen ensi-ilta oli Münchenin *Ufa-Palast*-elokuvateatterissa 12.9.1933. Puolue järjesti suuren juhlaparaatin, koska itse Hitler oli ensi-illassa läsnä, ja tuhannet Hitler-Jugen-

³⁵ Kershaw 1987, 43.

³⁶ *Leni Riefenstahlin ihana, kauhea elämä* (1993).

³⁷ Welch 1983, 73.

din jäsenet muodostivat kunniakujan Hitlerille. Tilaisuuden avaukseksi kuultiin Anton Brucknerin f-molli-sinfonia ja nuorisajohtaja Baldur von Schirach piti juhlapuheen, jossa hän korosti sankaruutta ja uhrautumista führerin puolesta ja sitä, että taistelu marxilaisia terroristeja vastaan jatkuu Herbert Norkuksen kuoleman jälkeenkin. Elokuvasta hän ei sanonut muuta kuin että se puhuu itse puolestaan.³⁸

Elokuvan ensiesitys Berliinissä oli 19.9.1933 ja *Völkischer Beobachter* kirjoittaa 21. syyskuuta, että elokuva on saksalaisen elokuvataiteen voitto. Kirjoituksen mukaan saksalainen elokuva marssii vihdoin etulinjassa taistelussa kommunismia vastaan. Juhlallisessa tilaisuudessa olivat läsnä myös Hitler, Goebbels ja Hermann Göring. Yleisö koostui puolueen johtohenkilöistä ja puolueen nuorisojärjestöjen aktiiveista. Lehdessä kerrotaan, että paikalla oli myös niitä, jotka olivat tunneet Herbert Norkuksen. Lehden jutun perusteella elokuvaesityksen ilmapiiri oli lähinnä hurmoshenkisen puoluespektaakkelin kaltainen lippuineen ja marssilauluineen, eli juuri sellainen jonkalaiseen kansallissosialistit pyrkivät kaikissa puolueen kokoontumisissa. Jutussa viitataan Heinrich Georgen esittämän isä Völkerin brutaaliin, eläimelliseen ja raakaan rooliin. Kirjoituksen mukaan kommunistit ovat elokuvassa kerrotun kaltaisia. Siinä mainitaan isä Völkerin saksalaisuudesta käymä keskustelu lippukunnanjohtaja Kaßin kanssa, ja kirjoittajan mielestä kommunisteja voidaan myös käännättää. Uhrautuminen kansallissosialistisen Saksan puolesta elokuvan päähenkilön lailla on kirjoittajan mielestä nuorison velvollisuus. *Völkischer Beobachterin* kirjoituksen mukaan elokuvan merkitys massojen kasvatuksessa tulee olemaan merkittävä ja siten se edesauttaa nuorison ohjaamista oikealle polulle tiellä kansallissosialistiseen Saksaan.³⁹

Puolueen omien kriteerien mukaan *Hitlerjunge Quex* luokiteltiin poliittisesti ja taiteellisesti erittäin arvokkaaksi. Vuonna 1938 propagandaministeriö myönsi sille *Jugendwert*-arvosanan, jonka mukaan elokuva oli erittäin merkittävä nuorison kasvattamisessa. Tämän elokuvan esittämisestä ei peritty veroja ja siten tehtiin mahdolliseksi elokuvan esittäminen kouluissa ja puolueen nuorisotapahtumissa.⁴⁰

³⁸ Welch 1983, 60–61.

³⁹ Hitlerjunge Quex im Ufa-Palast. Festliche Aufführung in Angewesenheit des Führers. Ein Sieg. *Völkischer Beobachter* 21.9.1933.

⁴⁰ Welch 1983, 73.

Elokuvan tärkeänä tehtävänä oli vaikuttaa niihin puolueen nuoriin kannattajiin, joiden kotona suhtauduttiin kielteisesti kansallissosialismiin. Toivottiin myös, että vanhempien suhtautuminen muuttuisi kun lapset vakuuttuisivat puolueen asiasta entisestään ja uskaltaisivat olla avoimesti eri mieltä vanhempiensa kanssa. Siksi puoluejohto halusi korostaa toveruuden, rohkeuden ja idealismin merkitystä tässä elokuvassa. Puolueen tavoitteena oli kasvattaa Saksan nuorisosta kurinalainen massa. Elokuvan nuoret natsit ovat tämän tavoitteen ilmentymiä. Elokuva ei sisällöltään juurikaan eroa aikaisemmin samana vuonna valmistuneesta *SA-Mann Brandista*, mutta koska se perustui tositapahtumiin, sen vaikutus kansallissosialisteille itselleen oli aivan toista luokkaa. Puolue levitti elokuvaa tehokkaasti. Se kuului puoluetapahtumien ohjelmistoon ja sitä esitettiin kouluissa koko 1930-luvun, joten todennäköisesti suurin osa tuon ajan nuorisosta näki sen, halusi tai ei.⁴¹

Elokuvan alaotsikolla: *Ein Film vom Opfergeist der deutschen Jugend*, viitattiin toivottuun Saksan nuorison uhrivalmiuteen, ja elokuvan päähenkilö kuoleekin marttyyrina Hitlerin puolesta. Hänet haudataan hakaristilipun alla, joka edustaa Saksaa, kansallissosialismia ja Hitleriä. Kansallissosialistit halusivat Hitleristä koko Saksan symbolin, ja tällä elokuvalla pyrittiin heti valtaannousun jälkeen muokkaamaan nuorten mielipiteitä tämän myyttipropagandan mukaisiksi. Hitleristä kyettiin 1930-luvun kuluessa luomaan sellainen kuva, jonka puolesta monet nuoret uhrautuivat hetkeäkään epäroimättä toisessa maailmansodassa.

Lähteet

Elokuvat

Die Macht Der Bilder: Leni Riefenstahl / Leni Riefenstahlin ihana, kauhea elämä.
Ranska/Iso-Britannia/Saksa/Belgia 1993. Channel 4, Nomad Film, Omega
Film ja ZDF O: Ray Müller. 180 min.

⁴¹ Welch 1983, 73.

Hitlerjunge Quex. Ein Opfergeist der deutschen Jugend. Saksa 1933. UFA. O: Hans Steinhoff. K: Konstantin Tschet. Le: Milo Harbich. La: Arthur Günther. M: Hans-Otto Borgmann. Ä: Walter Tjaden. N: Heinrich George (Vater Völker), Berta Drews (Mutter Völker), Jürgen Ohlsen (Heini Völker), Claus Clausen (Kaß), Helga Bodemer (Ulla Dörries), Hermann Speelmans (Stoppel). T: UFA (Berlin). 95 min.

Kirjallisuus

- Baird, Jay W: From Berlin to Neubabelsberg: Nazi Film Propaganda and Hitler Youth Quex. *Journal of Contemporary History*, Vol. 18 / 1983. Sage Publication. London 1983.
- Carter, Erica: *Dietrich's Ghosts: The Sublime and the Beautiful in Third Reich Film.* The British Film Institute, London 2004.
- Elias, Norbert: *Saksalaiset: Valtataistelut ja habituskehitys 1800- ja 1900-luvuilla.* Alkuteos: *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (1989). Suom. Paula Nieminen. Gaudeamus. Tampere 1997.
- Fest, Joachim C.: *The Face of the Third Reich.* Weidenfeld & Nicholson. London 1970.
- Günther, Hans F.R.: *Rassenkunde des deutschen Volkes.* Zehnte Auflage. I.F. Lehmanns Verlag. München 1926.
- Hake, Sabine: *German National Cinema.* Routledge. London 2002.
- Hitler, Adolf: *Mein Kampf.* xviii.aufgabe. Verlag Franz Eher Nachfolger GmbH, München 1933.
- Hoffmann, Hilmar: *The Triumph of Propaganda: Film and National Socialism 1933–1945.* Berghahn Books. Providence. Oxford 1996.
- Jokisalo, Jouko: ”...Den Arbeiter für die NSDAP zu Gewinnen”: *Zur Ideologie und Massenbasis des deutschen Faschismus 1933–1939.* Oulun Yliopisto, Oulu 1988.
- Kershaw, Ian: Hitler and the Germans. *Life in the Third Reich.* Ed. Richard Bessel. Oxford University Press, Oxford 1988.
- Koch, H.W.: *The Hitler Youth: Origins and Development 1922–45.* Macdonald and Jane's, London 1975.
- Kracauer, Siegfried: *Galigarista Hitleriin: Saksalaisen elokuvan psykologinen historia.* Alkuteos: *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1947). Suom. Reijo Lehtonen. Valtion Painatuskeskus, Helsinki 1987.
- Leiser, Erwin: *Dö för Hitler? Film i tredje riket.* Pan / Norstedts, Stockholm 1968.

- Manvell, Roger & Fraenkel, Heinrich: *The German Cinema*. J M Dent & Sons Limited, London 1971.
- Paavolainen, Olavi: *Kolmannen Valtakunnan vieraina*. Ensipainos 1936. Näköispainos kuudennesta painoksesta (1975). Otava. Helsinki 2003.
- Reeves, Nicholas: *The Power of Film Propaganda*. Cassell, London and New York 1999.
- Siltala, Juha: *Suomalainen abdistus*. Otava, Keuruu 1992.
- Welch, David: *Propaganda and the German Cinema 1933–1945*. Clarendon Press, Oxford 1983.
- Welch, David: *The Third Reich: Politics and Propaganda*. Routledge. London and New York 1993.
- Wilke, Gerhard: Village Life in Nazi Germany. *Life In The Third Reich*. Ed. Richard Bessel. Oxford University Press, Oxford 1987.

Valtiomies vailla ominaisuuksia
POLIITTISET HENKILÖKUVAT ELOKUVISSA *SOHN SEINER KLASSE*
(1954) JA *FÜHRER SEINER KLASSE* (1955)

Vesa Vares

Tämän artikkelin tarkoituksena on analysoida 1950-luvun puolivälissä valmistuneen kahden itäsaksalaisen poliittisen elokuvan luonnetta ja sanomaa. Elokuvat ovat Kurt Maetzigin ohjaamat *Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse* (”Ernst Thälmann, luokkansa poika”, 1954) ja *Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse* (”Ernst Thälmann, luokkansa johtaja”, 1955). Ne käsittelevät todellista henkilöä. Ernst Thälmann (1886–1944) oli hampurilainen satamatyöläinen, josta tuli 1920-luvulla Saksan kommunistisen puolueen KPD:n puheenjohtaja, valtiopäiväedustaja ja kahden otteeseen myös presidenttiehdokas. Kansallissosialistit vangitsivat hänet vuonna 1933 ja teloittivat 1944 tappionsa häämöttäessä.

Ensimmäisen elokuvan alussa Thälmann on ensimmäisen maailmansodan rintamalla aselevon koittaessa. Jo tässä vaiheessa alkaa kapinointi valtaapitäviä vastaan, mikä jatkuu läpi koko elokuvan. Thälmann esitetään ensin hampurilaisten ja sitten kaikkien saksalaisten kommunistien itsestään selvänä johtajana. Hän kulkee ensimmäisessä elokuvassa läpi vuosien 1918–1919 vallankumousvaiheen, oikeistokaappauksien torjumisen ja oman vuoden 1923 vallankumouksen epäonnistumisen. Hänet nähdään taistelemassa väsymättä uuden ja paremman yhteis-

kunnan puolesta. Toisessa elokuvassa hypätään yli loput 1920-luvusta, ja teemaksi nousee taistelu Hitleriä vastaan – elokuvan mukaan tätä olivat käytännössä ajamassa vain kommunistit rauhanpönnisteluineen. Lopulta koittaa kansan vapautus sankarillisen puna-armeijan kukistaessa Hitlerin ja tämän kaikki lakeijat, jollaisina esitetään myös valtaosa sosialidemokraattisista johtajista. Elokuva loppuu Thälmannin urheaan marssiin kohti teloitusta. Inhimillistä väriä elokuvaan tuo kahden fiktiivisen kommunistin, Thälmannin apulaisten Fiete Jansenin ja Anne Harmsin rakkaustarina.

Elokvien henkilöt edustavat erilaisia poliittisia ideologioita. Tulkitsenkin elokuvia politiikan heijastajina ja välineinä, ja pyrin tarkastelemaan sitä, minkälaisia poliittisia merkityksiä ja väitteitä niiden henkilökuvat pitävät sisällään. Elokuvat ovat genreltään propaganda-elokuvia, ja ne ottavat luonnollisesti historiallisten tosiseikkojen suhteen suuria vapauksia, usein suoranaisesti vääristelevät niitä. Elokuvilla oli taustansa ja luonteensa vuoksi poliittis-yhteiskunnallinen tehtävä, joka oli historiallista oikeellisuutta tärkeämpi, ja kommunistiset vallanpitäjät – Itä-Saksassa Sosialistinen Yhtenäisyyspuolue SED – kontrolloivat tarkasti elokuvan syntyä ja lopputulosta. Oleellisinta ei kuitenkaan ole, antavatko Thälmann-elokuvat päähenkilöstään historiallisesti oikean kuvan, vaan se, millainen Thälmann on katsojille tarjottu, ja minkälaisesta arvomaailmasta ja tavoitteista tämä kertoo.

Sosialistisen elokuvan vaatimukset

Thälmann-elokuvat kuuluvat sosialistisen realismin genreen, joka oli kehittynyt Neuvostoliitossa hyvin tiukaksi dogmiksi viimeistään 1930-luvulla, ja joka välittyi sodan jälkeen myös DDR:ään. Richard Taylorin mukaan sosialistinen realismi oli mykkäfilmien kauden perillinen nimenomaan stereotyyppien luojana. Se loi helposti ymmärrettäviä positiivisia ja negatiivisia henkilöitä pitkälti visuaalisin ja kollektiivisuuden liittyvin keinoin. Henkilöhahmot edustivat useimmiten sosiaalisia ryhmiä. Sankarit edustivat esimerkiksi työläisiä, talonpoikia, sotilaita, matruuseja, vallankumouksellisia tai puolueen edustajia. Konnat puolestaan olivat kapitalistien, porvareiden, maanomistajien,

kulakkien, pappien, upseereiden, vakoojien ja vastavallankumouksellisten edustajia. Vihollinen oli itsekäs, omaa etuaan hakeva individualisti, sankari taas liikkui lähes aina ryhmän mukana ja haki sen etuja: hän edusti massaa. Tavallisin sankarityyppi, työläinen, tyyteltiin myös fyysisesti. Hän oli vahva, lihaksikas ja ulkoiselta olemukseltaan iloinen ja positiivinen. Poikkeuksellisen usein tämä sankari oli nainen, jonka tarina oli ”tuhkimomainen”: hahmo nousi vaikeista oloista menestykseen. Elämää ei pitänyt kuvata ”sellaisena kuin se on”, vaan ”sellaisena, millainen siitä tulee”, ja tästä oli vain pieni askel muotoon ”sellaisena kuin sen pitäisi olla”. Filmeissä myös piti olla oikeaoppisuutta korostava, positiivinen ja ylevän tuntuinen loppu.¹

Neuvostoelokuvan puhdasoppisuutta ohjaillut Boris Šumjatski tiivistä sankari-ihanteen vuonna 1935 hieman konkreettisemmin kuvaessaan sisällissodasta kertovan *Tšapajev*-elokuvan sankaria. Kuvaus sopisi lähes sellaisenaan Thälmann-elokuvien päähenkilöön: ”Tšapajev on tiukka: hän ei epäröi vallankumousta selkään puukottavan vihollisen tulen edessä, mutta Tšapajev on loistava toveri, Tšapajev on herkkä ja sympaattinen ihminen. Hän unelmoi, rakastaa hyvää laulua, naurua, vitsejä. Kun Tšapajev kokouksessa lausuu kuuluisan fraasinsa: ’Olenko oikeassa, toverit?’, tämä heijastaa sekä talonpoikaista oveluutta että hienoa massojen tuntemusta ja hänen läheisyyttään tovereihinsa.” Mutta Šumjatski lisäsi, että tarina kertoo, kuinka Tšapajevista ja tämän toverista tuli tiedostavia: ”kuinka tästä spontaanista kommunistista kasvaa aito bolshevikki, Leninin puolueen kurinalainen jäsen. Se, mitä elokuva oleellisesti käsittelee, on Tšapajevin ja hänen asetovereidensa kasvu puolueen huomiota antavan, huolellisen ja välittävän ohjauksen alaisina.”²

Toisaalta yhtä kiinnostavaa kuin sosialistisen realismin tunnistaminen Thälmann-elokuvista on se, millaisen muunkin perinteen pohjalle ne rakensivat. Mielenkiintoista on, että niin kommunistinen, porvarillisdemokraattinen kuin kansallissosialistinen elokuva – tai vaikkapa

¹ Taylor 1998, 51–55, 59.

² Lainattu teoksessa *The Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896 – 1939*, 359. – Šumjatski piti toisaalta elokuvan hyvänä piirteenä sitä, ettei siinä maalata porvareistakaan perinteistä elostelevaa, juopottelevaa ja sadistista stereotyyppiä. Ibid. 360.

amerikkalainen western³ ja suomalainen aktivistielokuva – käyttivät samankaltaisia keinoja kuvatessaan sankaria. Huolimatta ideologioiden erilaisuudesta elokuvat projisoivat sankareihin samankaltaisia hyviä ja ihailtavia ominaisuuksia kuin sosialistinen realismi. Samoin hyvin samanlaisia ovat olleet ne tavat, joilla konnat maalataan. Elokuvallisten tehokeinojen kirjo ei ole loputon. Se on myös aina aikaansa sidottu. Sosialistinen realismikin oli aikansa lapsi, vaikka korostikin katkeamaa menneisyyteen. Kiinnitänkin jatkossa huomiota yhtäläisyyksiin eräiden ei-kommunististen elokuvien kanssa, jotka eivät olleet avoimesti yhtä poliittisia, mutta joissa oli oma missionsa. Osassa näistä on Thälmannin kaltaisena sankarina yksilö, osassa jokin kollektiivi.

Itä-Saksan tapauksessa elokuvalla oli erikoistehtävä. Piti rakentaa aivan uutta valtiollista ja kansallista identiteettiä, mikä oli vaikeaa suuremman Saksan kyljessä. Lisäksi oli tarkasti seurattava ensin miehitysvalta ja sitten esikuvana ja määrääjänä toimineen Neuvostoliiton mallia. Alkuperäiset suunnitelmat oli tehty sosialismin hengessä filmialallakin koko Saksaa varten. Itä-Saksan valtiollinen filmiyhtiö DEFA (Deutsche Film AG) perustettiin toukokuussa 1946. Neuvostoviranomaiset antoivat sille tehtäväksi ”palauttaa demokratia Saksaan ja poistaa kaikki fasismin ja militarismin jäljet jokaisen saksalaisen mielestä sekä kamppailla kouluttaakseen uudelleen Saksan kansa – etenkin nuoriso – ymmärtämään todellisella tavalla aidon demokratian ja humanismin, ja niin tehdessään lisätä muita kansoja ja kansallisuuksia kohtaan tunnettua kunnioitusta”. Näissä lauseissa ei mainittu sosialismista mitään, mutta DEFA oli välittömästi käytännössä kytketty uuteen valtapuolueeseen, Sosialistiseen Yhtenäisyyspuolueeseen (SED), ja johtoportaan tuli myös Neuvostoliiton edustajia, joskin puolittain ”naamioituina”.⁴

³ DDR-elokuvien kaavoja on verrattu John Wayne -elokuviin, joissa usein myös oli pohjimmiltaan kyse kansakunnan rakentamisesta. Myöhemmin DDR alkoi tehdä omia westernejäkin, joiden perusasetelmissä on puolestaan nähty yllättäviä yhteyksiä mm. Kevin Costnerin elokuvaan *Tanssijusien kanssa*. Ks. Byg 1999, 29.

⁴ Allan 1999, 3–6; Berghan 2005, 16–19. – Kyse oli neuvostoliittolaisen pääoman haltijoista, jotka olivat saksalaisia ”tai joita voitiin kuvata sellaisiksi”. Näille jäi jopa enemmistöääräysvalta.

Thälmann-elokuvia suunniteltiin pitkään, jo 1940-luvulta alkaen, ja alusta alkaen hyvin ortodoksisessa ja opettavaisessa muodossa. Se oli puoluejohdon päätöksellä ”tärkeimpiä puolue tehtäviä”.⁵ Nimenomaan vuosia 1949–53 onkin pidetty DDR:n historiassa tiukentuvan kurin, stalinismin ja henkilökultin aikana.⁶ Sama henki vallitsi laajemminkin Itä-Euroopassa juuri tuolloin. Jonkinasteinen liberalisointi pääsi käyntiin vasta Stalinin kuoltua.

Puhdasoppinen offensiivisuus hieman heikkeni, kun kesäkuussa 1953 Itä-Saksassa tapahtui mittavia kansannousuja kommunistihallintoa vastaan. Nämä saivat hyvin laajat mittasuhteet, ja vuoden 1989 jälkeen niitä on romantisoitu hieman samaan tapaan kuin vuonna 1944 tapahtunutta Hitlerin vastaista murhayritystä. Vuonna 1953 kansannousu jäi kuitenkin neuvostopanssarien jyrän alle. Thälmann-elokuvien opetuksellinen funktio tuskin tästä väheni, pikemminkin päinvastoin.

Thälmann-filmeillä oli tavallaan myös ”dokumentaarinen” tehtävä, sillä ne loivat kansakunnalle menneisyyttä. Ohjaaja Kurt Maetzigillä oli dokumentaristaustaa. Hän oli aloittanut kuuluisiksi tulleet *Augenzeuge*-viikkokatsaukset ja ohjasi vuonna 1946 dokumenttifilmin Berliinin jälleenrakennuksesta sekä Saksan kommunistisen puolueen ja Sosialidemokraattisen puolueen yhtymisestä Sosialistiseksi Yhtenäisyyspuolueeksi SED:ksi.⁷

SED teki vuonna 1952 erillisen päätöksen, jonka mukaan DEFA:n elokuvien oli noudatettava sosialistisen realismin kaanonina.⁸ Niiden tuli esittää voitokkuutta ja positiivisuutta työväenluokan taistelussa. Sen sijaan tehtävänä ei ollut olla kriittinen omaa yhteiskuntaa kohtaan. Kuvaava on esimerkiksi 1950-luvun lopulla tehty linjaus italialaisista neorealistisista elokuvista: nämä olivat kannatettavia, kun ne esiintyivät kapitalistisessa yhteiskunnassa ja saivat ihmiset kapinoimaan tätä vastaan, mutta työläisten ja talonpoikien valtiossa vastaava ei ollut sopivaa.⁹

Mutta huolimatta siitä, että sosialismi oli julistuksellisesti internationalistinen järjestelmä, itäsaksalainen kommunistinen elokuva rakensi yllättävällä tavalla myös voimakkaasti kansallisen perinteen varaan. On

⁵ *Impressum, Ernst Thälmann* (DVD:n oheiskirjanen), 4.

⁶ Ks. esim. Weber 2006 (1985), 163–223.

⁷ *Impressum, Ernst Thälmann*, 12.

⁸ Berghan 2005, 36.

⁹ Allan 1999, 10.

kiinnitetty huomiota siihen, että itäsaksalainen elokuva saattoi jatkaa monien sellaisten saksalaisten symbolien viljelyä, jotka Länsi-Saksassa koettiin problemaattisiksi ja kansallissocialismin tahrिमiksi. Kun DDR oli mielestään lähtökohtaisesti antifasistinen valtio, sen ei mielestään tarvinnut kantaa vastaavaa huolta. Näin se saattoi pitää voimassa perisaksalaiset käsitteet kansa, kansakunta, kotiseutu (*Heimat*) ja kulttuuri ja lisätä niihin socialistiset sisällöt. Elokuva oli mielestään enemmän ”saksalainen” kuin lännessä.¹⁰

Tämän voi havaita myös varhaisista *Augenzeuge*- ja muista dokumenteista. Niissä korostetaan saksalaisia perinteitä, tulevaa Saksan yhtenäisyyttä socialismin alla sekä sitä, että oma Saksa oli todellinen kansallinen Saksa, siinä missä länsivyohtykkeet olivat ajautuneet riiston ja rappion alaisiksi Yhdysvaltain siirtomaiksi. Jopa sotilaspukuja saatettiin esitellä mannekiinimaisesti kansallisen perinteen jatkajina, vastakohtana amerikkalaisvaikutteisille länsiunivormuille.

Myös korkein poliittinen johto ymmärsi kansallisten perinteiden merkityksen. Walter Ulbricht, DDR:n vahva mies 1940-luvun lopulta 1970-luvun alkuun, suositteli puolueytöntekijöille, että kansan kasvatustyö aloitettaisiin preussilaisen militarismin ja natsien valheiden paljastamisella. Tästä edettäisiin perinteiseen saksalaiseen kirjallisuuteen – Heineen, Goethen ja Schilleriin. ”Älkää aloittako Marxilla ja Engelsillä. He eivät tule ymmärtämään sitä.”¹¹ Lisäksi DDR:ssä oli tapana – silloinkin, kun ylistettiin kritiikittömästi Neuvostoliittoa ja sen kulloistakin johtajaa – muistuttaa, että socialismin pohja oli saksalainen: sieltä löytyivät Marx, Engels, August Bebel, Wilhelm ja Karl Liebknecht, Rosa Luxemburg ja monet muut.

Ohjaaja Maetzig muisteli 1990-luvulla tehdyssä haastattelussa lämpimimmän niitä vuosia sodan jälkeen, jolloin korostettiin omaa saksalaista tietä socialismin. DDR:n valtion luomisen jälkeen sensuuri muuttui tiukemmaksi ja kulttuuripolitiikka stalinistiseksi. Thälmann-filmejä hän vähätteli ja tarttui kiittollisena haastattelijan arvioon, että ne olivat julkisia ja virallisia filmejä, eräät toiset taas enemmän Maetzigin omia. Hän olisi halunnut tehdä Thälmannista persoonallisen elokuvan työläispoliitikosta, joka vaikeuksista huolimatta löysi henkilökohtaisen

¹⁰ Byg 1999, 23, 24; Berghan 2005, 57, 58, 98–102.

¹¹ Ks. esim. Feinstein, 2002, 24.

tiensä politiikkaan. DDR:n johtajat halusivat kuitenkin muuta ja puutuivat koko ajan sisältöön. Kaikki persoonallinen poistettiin. ”Se on elokuva, jota ei voi katsoa tänään. Se on kauhea. Kun näin sen kerran taas, korvani olivat punaiset ja häpesin.”¹²

On tietenkin otettava huomioon, että haastattelu on tehty DDR:n sortumisen jälkeen, mikä on varmasti vaikuttanut muistikuviiin. Lisäksi on silmiinpistävää, että Maetzigin oma kuva historiallisesta Thälmannista oli edelleen kritiikitön, eikä hän nähnyt, että elokuvassa olisi vääristelty historiaa. Hitlerin valtaannousukin oli hänen mielestään kuvattu siinä aivan oikein, ja hän piti DDR:n 1950-luvun propagandan tavoin Saksan Liittotasavallan liittokansleria Konrad Adenaueria syyllisenä siihen, että Saksa jaettiin. Häntä hävetti vain elokuvan tyyli.¹³

Länsi-Saksassakin elokuvan tavoitteena oli demokraattisen ajattelutavan istuttaminen, mutta julistukset ja metodit eivät olleet yhtä ohjelmallisia eivätkä tavoitteet yhtä avoimen poliittisia. Vaikutteet tulivat Yhdysvalloista ja Hollywoodin malleista. Ylimalkaan katsottiin, että liberaalin demokratian arvot oli helpointa istuttaa viihteen kautta. Amerikkalainen filmiteollisuus suosi vapaita markkinoita läntisen Saksan elokuvaelämässä, ja myös Saksan omaa filmiteollisuutta rohkaistiin.¹⁴

Virheetön ja piirteetön sankari

Ernst Thälmannista tuli toisen maailmansodan jälkeen DDR:n sankari- ja kulttihahmo, joka nostettiin pyhimyksen asemaan. Nuorisojärjestö sai nimensä hänen mukaansa, ja vuonna 1980 ilmestyneen moniosaisen elämäkerran ensimmäisen osan ensimmäiset ja erittäin liturgiset alkusanat kirjoitti Erich Honecker. Tämän mukaan Thälmannin henki ja ideat olivat olleet ”mukanamme” myös vuosina 1945, 1946 ja 1949. Nämä olivat sosialismin voiton merkkipaaluja Itä-Saksan historiassa: vuonna 1945 KPD nousi toimintaan neuvostoarmeijan voiton mukana, vuonna 1946 työväenpuolueet yhdistyivät ja vuonna 1949 tasavalta julistettiin. Thälmann oli Honeckerin mukaan edelleen ”mukanamme,

¹² Brady 1999, 83, 84.

¹³ Brady 1999, 84–87.

¹⁴ Fehrenbach 1995, 55, 62, 63, 69–75.

koska olemme vannoneet lujittavamme tasavaltaamme hänen hengesään ja vahvistavamme ja kantavamme sosialistisen vallankumouksen lippua aina eteenpäin”.¹⁵

Kyseisen kirjan varsinaisten kirjoittajien alkusanat eivät jääneet tästä paljon jälkeen: ”Ernst Thälmann omisti elämänsä korkeimmalle, mitä ihmisyydessä on: taisteluun sen vapauttamiseksi hyväksikäytöstä ja sorrosta, kansojen välisen rauhan hyväksi, kommunismin hyväksi. Hän oli työväenluokalle tiiviisti omistautuneen työläisjohtajan, imperialismin ja fasismin tinkimättömän vastustajan, johdonmukaisen proletaarisen internationalistin, Neuvostoliiton uskollisen ystävän ja sen leninistisen puolueen esikuva.”¹⁶ Elokuvasa tämä pyhimysviitta laskettiin Günther Simon -nimisen näyttelijän harteille. Simon oli 29-vuotiaana suhteellisen tuore kasvo DDR:n elokuvassa, ainakin näin suureen rooliin. Kovin karismaattiseen lopputulokseen Simonin ei voi katsoa päässeen – eikä juuri kenenkään muunkaan, sillä elokuvan jokainen rooli on sankarin tai konnan arkkityyppi. Pelivaraa näyttelijäsuorituksilla luotaville vivahteille ei kerta kaikkiaan ollut.

Elokuvan Thälmann on mitä ilmeisin sankari. Hän on vailla ensimmäistäkään puutetta, virhettä tai heikkoutta, hän on aina oikeassa, aina urhoollinen, aina valmis uhrautumaan, aina oikealla linjalla. Hän kärsii aatteensa puolesta, ja mikä ajan DDR:ssä oli tärkeintä, on aina täysin samalla linjalla kaikessa Neuvostoliiton kanssa. Elokuvan Thälmannissa ovat kaikki piirteet, jotka aiemmin mainittiin sosialistisen realismin sankarien ominaisuuksina. Tästä syystä elokuvan Thälmann jää vaiaksi. Henkilöstä, joka ei koskaan erehdy eikä epäröi, on mahdotonta löytää elokuvallista jännitettä ja särmää. Kun Simon lisäksi ei ole jäyhän maskuliininen Burt Lancaster-, John Wayne- tai Gregory Peck -tyyppi, hän luo joskus hieman pikkupoikamaisen vaikutelman. Tämä voisi tuoda hahmoon inhimillisyyttäkin, mutta kun se yhdistetään kuvaan, jossa virheet ja erehtyminen on kielletty, todellista inhimillisyyden tunnetta ei synny.

Elokuvan Thälmannilla on aina vastaus kaikkeen, ja vastaus on aina puolue. Puheenvuorot ovat valistavaa puolueliturgiaa: ”Tarvitaan vallankumouksellinen massapuolue, joka organisoii työn ja johtaa sitä”,

¹⁵ *Ernst Thälmann. Eine Biographie I*, numeroimaton sivu.

¹⁶ *Ibid.*



Kuva 1: Thälmann (Günther Simon) kannattajiensa ympäröimänä elokuvassa *Sohn seiner Klasse* (1954). DVD-kaappaus.

”Periksi ei saa antaa”, ”Työläiset on aseistettava”, ”Irti kaksoisdiktatuurista: Versailles’sta ja saksalaisista monopolikapitalisteista.” ”Se päivä koittaa” jne. – Simonin repliikit tulvivat tällaisia fraaseja. Etenkin yksi niistä yhdistää syvän viisauden, optimismin ja vision ja havainnollistaa sanoman yksinkertaisimmillekin. Kun taisteluhenkinen toveri toteaa, että vallankumoukselliset ovat vain lomalla olevia kuolleita, Thälmann esittää positiivisen vision: ”Ei, me olemme uuden elämän kättilöitä. Sen uuden elämän vuoksi annamme kaikkemme.”

Thälmann ei myöskään koskaan tee kompromissia mistään eikä myönnä koskaan minkäänlaista olemassaolonoikeutta tai yhtään hyväksyttävää piirrettä kapitalismille. Samoin toiminta, joka muiden silmissä vaikuttaisi tilanteen kärjistämiseltä jopa kansan kärsimysten kustannuksella, näyttäytyykin itse asiassa toimintana kansan puolesta. Esimerkiksi käy kohta suuren talouspulan ajalta, jossa Thälmann lähtee rohkaisemaan kaivosmiehiä lakkoon. Kaivosmiehet epäröivät. Yksi kertoo sosialidemokraattisen poliitikon maininneen, että kriisin

aikana ei sovi lakkoilla. Toinen ihmettelee, kuinka voidaan lakkoilla miljoonien ollessa työttöminä. Kolmas puolestaan toteaa naisten pelkäävän lakkoa. Thälmannilla on vastaukset valmiina: Eikö kriisin aikana saisi muka heikentää kapitalismia? Sehän on nimenomaan päämääränä. Lisäksi hän oli juuri nähnyt vaimon, joka korosti vannoneensa miehelleen valan ja tukevansa tätä. Thälmann korostaa solidaarisuutta: yhden sormen voi murtaa, mutta viisi sormea on nyrkki.

Toki Thälmann esiintyykin usein kohtauksissa, joissa pidetään puheita. Joukkokohtaukset ovat elokuvalla tärkeitä: kommunistien omat kokoukset, valtiopäiväkeskustelut, mielenosoitukset, tai muuten vain tilanteet, joissa asiaan kuuluu rohkaista muita mukana olijoita. Thälmannilla puhetyyli on lähes kaikissa tilanteissa sama, oli kyseessä julkinen tilanne tai ei. Vain hieman liioitellen jokainen repliikki alkaa ”*Klassenkameraden*” tai ”*Klassengenossen*”. Hahmo ei sano koko elokuvan aikana juuri mitään analyttistä, vaan lähes jokainen puheenvuoro on iskulause, joka toteaa kapitalismin kurjuutta ja kauheutta ja sosialismin loistavuutta. Propagandafilmissä tämä ei sinänsä ole yllättävää, mutta nämä repliikit tekevät Thälmannin hahmosta täysin kliseisen.

Ehkä selvin esimerkki tästä on Hampurin kommunistien johtavien sisäpiirien kokous suljettujen ovien takana, valmistauduttaessa vuoden 1923 kapinaan. Neuvotteluhuoneen ja aulan ovi avautuu hetkeksi, ja katselijoille vilahtaa Thälmann pitämässä puheenvuoroa ja lausumassa: ”Koko maa odottaa syöstäkseen kapitalistisen systeemin vallasta.” Osanottajat taputtavat – vaikka olivat suljetussa sisäpiirin kokouksessa ja kyseessä oli iskulausefraasi.¹⁷

Kaiken tämän kumouksellisuuden, luokkataistelun ja aseellisen taistelun korostamisen keskellä Thälmannista maalataan rauhan mies, sovinnon tekijä Ranskan ja Saksan välillä. Hän vierailee Verdunissa ja vannoo haudoilla valan kaatuneille: hän tulee tekemään kaikkensa, ettei koskaan enää tulisi sotaa. Kontrastiksi heti seuraavassa kohtauk-

¹⁷ Tosin tämä ei ole aivan tavatonta muuallakaan. Genre ja poliittiset olot ovat tietenkin aivan erilaiset, mutta esimerkiksi suomalaisessa *Juurakon Huldassa* (1937) on kohtaus, jossa Tauno Palon edistyspuoluelainen hahmo pitää eduskunnan valiokunnassa puheenvuoroa, ja valiokunnan muut jäsenet taputtavat. Tämä ei tunnu uskottavalta tuntien Suomen 1930-luvun sisäpolitiikan suhteet puolueiden välillä.

nessä nähdään mylvivä Hitler SA:n kokouksessa hakaristilippujen keskellä, huutamassa, ettei sota koskaan päättynyt hänelle vuoden 1914 jälkeen. Thälmannin sotilaallisuus tuntuukin olevan ristiriidassa hänen rauhansanomansa kanssa. Kommunistisen logiikan näkökulmasta tämä kuitenkin selittyy siten, että luokkataistelu oli oppi, joka loi luonnostaan vihollisen. Porvarillisten sotien uhrin olivat kansaa, mutta luokkataistelun vastapuoli ei kuulunut kommunistien määrittelemään kansayhteyteen. Näin ollen heidän eliminoimisensa ei ole väkivaltaa, vaan historian kulun määräämä prosessi.

Thälmannin johtajuuden perustaa ei oikeastaan missään vaiheessa selitetä, vaan hän nousee kuin itsestään sankarin ja johtajan asemaan. Arvovaltaa ei missään vaiheessa kunnolla perustella, sillä Thälmann ei oikeastaan tee yhtäkään sankaritekoa, ei loista marxilaisuuden teoreettikkona tai tee mitään muutakaan, mikä tekisi hänestä ilman muuta johtajan. Elokvassa on yksi kohta, jossa hän opiskelee Leniniä, ja annetaan ymmärtää, että hän opiskelee uupumatta läpi yötkin. ”Olet siis taas istunut siinä koko yön”, Thälmannin lähin mies Fiete Jansen toteaa. Mutta muuten hän vain on johtaja, ja sillä hyvä.

Thälmannin ilmestymiseen tyhjästä ja siihen, ettei hänelle luotu taustaa ja luonnetta, kiinnitettiin 1970-luvulla huomiota DDR:ssäkin. Lännessä puolestaan tämä persoonallisesti sisällyksetön *Übermensch*-näkökulma herätti kritiikkiä välittömästi, ja *Die Zeit* -lehti kirjoitti, että kyseessä oli ”propagandafilmi, joka oli oppinut kaiken venäläisiltä”, ”tendenssifilmi”.¹⁸

Thälmannin esiintymisiin kuuluu myös tunnettu elokuvien kansanopetuksellinen metodi: joskus sankarin katse suuntautuu hiukan kameran ohi kaukaisuuteen, ei kohti ketään elokuvan henkilöä, vaan aivan kuin hän puhuisi suoraan elokuvaa katsovalle yleisölleen. Näin elokuvien sankarit usein tekevät, kun halutaan tuoda esille mahdollisimman visionäärinen viesti ja opetus. Esimerkiksi suomalaisen *Helmi-kuun manifestin* (1939) tuomari Kotka tekee samoin. Kimmo Laine on analysoinut tätä seuraavasti: ”moni kohta päättyy siihen, että tuomari Kotka katsoo vakaana kameran ohi kaukaisuuteen, aivan kuin hän näkisi tulevaisuuteen, ohi kunkin ajan tapahtumien. Ja koska 30-luvun katsoja tiesi, että itsenäisyys todella saavutettiin, on loppuvaikutelma

¹⁸ Elokvian vastaanotosta, ks. *Impressum, Ernst Thälmann*, 9–11.

se että kyseessä oli vääjäämätön, ihmisten tahtoa korkeampi prosessi.” *Aktivisteissa* puolestaan jääkärivärväri puhuu koko kansalle ja historialle ja viittaa itsenäisyyteen: ”Kaikkivaltiaaseen luottaen, se päivä ei ole enää kaukana.”¹⁹

Toinen Thälmannin puhemani on nyrkinisku ilmaan vyötärön tasolla. Tämä melkeinpä edustaakin hänen tunne-eläytymisensä huippua. Järkähtämätön sankari menettää malttinsa vain kaksi kertaa koko neljän tunnin aikana. Ensimmäisen kerran näin käy, kun vuoden 1923 kapinan aikana eräs kommunisti halusi jatkaa kapinaa, vaikka KPD:n keskuskomitea oli jo lopettamisen kannalla. Thälmannin tulistuminenkin on poliittista, ei inhimillistä, ja on helppoa havaita, että se perustuu leninistiseen näkemykseen puoluekurista ja oikean hetken valitsemisesta toiminnalle. Hän huutaa hurjistuneena: ”Oletko tullut hulluksi! Eikö sinulla ole vastuuntuntoa! Olet kuin anarkisti! Et vallankumouksellinen!” Thälmann tempaisee oven auki ja toteaa kaikille, että nämä voivat mennä kotiin. Muuten inhimillisyys ja järkytys raottuvat vain kerran, kun sodan aikana vangittuja naiskommunisteja joutuu loukuun palavassa vankilassa ja menehtyy. Tällöin Thälmann ei ainoastaan menetä malttiaan, vaan myös lähes murtuu – hetkeksi. Tulipalon syy-päitä olivat länsiliittoutuneet ja näiden pommikoneet, mikä lienee myös tulkittava poliittiseksi viestiksi.

Puolet toisesta elokuvasta *Führer seiner Klasse* Thälmann viettää vankilassa. Hänestä nostatetaan kärsivä sankarihahmo, joka käännättää jopa vanginvartijansa. Ja kun Göring tulee sodan aikana maanittelemään Thälmannilta tukea natsseille ja tarjoaa vapautta, asetelma on kuin Kristuksella sielunvihollisen viekoituksissa: jos antaa periksi, saa vapahduksen ja palkinnon. Thälmann ei tietenkään suostu mihinkään, ei alennu edes vastaamaan ja kääntyy tuijottamaan toiseen suuntaan. Göring menettää malttinsa ja poistuu. Thälmannin moraalinen ylemmyys ja kansansa puolesta kärsinyt hahmo saavat jälleen demonstraationsa.

Myös suhtautuminen omaan teloitukseen on klassisen ylväs. Kun Thälmannia viedään teloitettavaksi, natsivartija kysyy konepistooli kädessä: Tiedättehän, mitä nyt seuraa? Thälmann ottaa moraalisen ylitoiten viittaamalla oman kohtalonsa sijasta laajempaan tulevaisuuteen:

¹⁹ Laine 1989, 37; ks. myös Laine 1999, 280, 281.



Kuva 2: Hermann Göring (Kurt Wätzel) ja Thälmann elokuvassa *Führer seiner Klasse* (1955). DVD-kaappaus.

”Kyllä, parempi Saksa – ilman teitä.” Thälmannin marssiessa vankilan käytävää kohti teloitustaan taustalla soi pateettinen musiikki ja punaliiput liehuvat hänen hahmonsensa takana. Elokuvan kertoja päättää kaiken sitaattiin: ”Koko voimani olen antanut ihmiskunnan vapauttamiseksi.”

Kohtauksen ylevä dramaturgia ei palaudu kommunistiseen ideologiaan, sillä se on tuttu monista muistakin elokuvista, jotka päättyvät päähenkilön marttyyrimäiseen kuolemaan. Esimerkkejä löytyy amerikkalaista elokuvaa myöten. D.W. Griffithin *Abraham Lincolnissa* (1930) kuva siirtyy päähenkilön salamurhan jälkeen Lincolnin syntymämökkiin ja leikkaa sen jälkeen ylevän musiikin soidessa Lincoln-monumenttiin. John Fordin *Maria Stuartin* (Mary of Scotland, 1936) päähenkilö marssii teloituslavalle urhoollisesti, taivaallisuuteen viittaavan musiikin soidessa, ja kamera suuntautuu taivaaseen. Sydney Carton nousee Jack Conwayn Dickens-filmatisoinnissa *Kaksi kaupunkia* (A Tale of Two Cities, 1935) teloituslavalle toisen puolesta uhrautuneena ja lausuu klas-

siset sanansa siitä, kuinka tämä oli paljon, paljon parempi teko kuin mikään minkä hän oli koskaan tehnyt ja kuinka hänen unensa tulisi olemaan paljon, paljon parempi kuin koskaan aiemmin.

Kaikissa näissä kohtauksissa heijastuu uhri, varjelus ja moraalinen – kaikkein ylevin – voitto. Symboliikka viittaa esimerkilliseen, itsensä unohtavaan rohkeuteen ja uhrin marttyyriiseen ylevyyteen. Symboliikassa on eroja: kun taustana on kansakunnan synty tai uskonto, uhrin symbolina voi olla monumentti tai taivas; kun taustana on kommunistinen tulevaisuus, symbolina ovat tietysti punaliput. Syvempi sisältö on kuitenkin samankaltainen, ja yhteistä taustaa voidaan etsiä vaikkapa ristiinnaulitsemisymboliikasta.

Rinnakkaishahmoja muissa elokuvissa

Konkreettisimpina esikuvina Thälmann-elokuville toimivat luultavasti neuvostoelokuvan kanonisoivat kuvaukset Leninistä ja Stalinista. Koska sosialistinen realismi oli lähtökohta, Thälmann-kuva muistuttaa monessa kohdin sitä, millainen kuva Leninistä 1930-luvun neuvosto-elokuvassa maalattiin: kristuksenomainen, totaalisesti itsensä uhraava, väsymättömästi työtä tekevä hahmo, joka antoi kansalleen kaikkensa. Jo tuolloin neuvostoelokuva oli muutenkin siirtynyt kuvaamaan massojen sijasta yhä enenevässä määrin johtajiaan, ja entistä enemmän Stalinia, joka astui Lenin-elokuvien sivuhenkilöstä pääosaan.²⁰ Neuvostoliitossa syntyi sodan jälkeen lukuisia Stalin-elokuvia, joista Mihail Tšiaurelin ohjaamat *Vala* (Kljatva, 1946) ja *Berliini kukistuu* (Padenije Berlina, 1949) veivät Stalinin henkilökultin ääripisteeseen. Stalin (Mihail Gelovani) muuttui näissä elokuvissa käsitteeksi, jumalolennonkaltaiseksi maan isäksi ja sodan voittajaksi.²¹ Tässä mielessä Thälmann on nimikkoelokuvassaan esitetty sentään enemmän fyysisesti läsnä olevana ja historiallisena ihmisenä. Ero oli tietysti siinä, ettei Thälmann koskaan saavuttanut sellaista asemaa harjoittaa valtaa kuin Stalin.

Thälmannin hahmo jää tästä huolimatta hyvin ohueksi. Jos sitä vertaa toiseen kansakunnan kaapin päälle nousseeseen saksalaiseen

²⁰ Taylor 1998, 56, 79.

²¹ Stalin-elokuvista ks. Kenez 2006, 207–212; Taylor 1998, 99–122.

valtiomieheen ja toisen totalitaristisen järjestelmän tästä tarjoamaan kuvaan, DDR:n Thälmann-kuva on paljon kliseisempi. Kansallis-sosialistien valtakaudella Saksassa ilmestyi nimittäin kaksikin elokuvaa Bismarckista, *Bismarck* (1940) ja *Die Entlassung* ("Erottaminen", 1942). Ensin mainittu on vertailukohtana kiinnostava Thälmannille. Bismarck (Paul Hartmann) on elokuvassa tietenkin valtiomies- ja sankarihahmo, mutta hänessä on sentään hiukan ristiriitaisia tunteita ja epäröintiä. Hän joutuu tekemään kompromisseja, ja kahdesti hän vaipuu lähes epätoivoon: jouduttuaan lupaamaan saksalaisia alueita Ranskalle sekä arvellessaan, ettei Preussin kuningas käsitä lopettaa sotaa ajoissa. Hän myös kiihtyy ja huutaa – mikä tosin ei välttämättä ole tarkoitettu heikkouden osoitukseksi, ottaen huomioon Hitlerin puhemaneerit. Vaimollakin on hiukan suurempi rooli kuin Thälmann-elokuvissa lähes kokonaan syrjään jätetyllä Rosa Thälmannilla. Elokuvan Bismarck on sankari, mutta ei vivahteeton ja persoonaton.

Samoin Griffithin *Abraham Lincoln* -elokuvassa päähahmo on sankarillinen, mutta inhimillisesti uskottava. Lincoln (Walter Huston) on hidas, jäyhä, harkitseva, kansan viisauden ruumiillistava takametsien mies, jolla on huumorintaju ja itseironian kyky. Presidenttinä hän torjuu kompromissit, kun on kyse kansakunnan kohtalosta. Hän ei alistu etelävaltioiden eroon tai ennenaikaiseen rauhaan vaikeuksien hetkellä, vaikka ministerit painostavat. Hän on kansasta noussut näkijä, joka pelasti unionin, ja syntyy vaikutelma, ettei siihen olisi kukaan toinen kyennyt. Mutta hänellä on heikkouden ja epäilyksen hetkensä, ja vaikka repliikit ovat usein kliseisiä, ne eivät muistuta puhetilaisuuksia. Ajallinen ero toisaalta Lincoln-elokuvan ja toisaalta Thälmann-elokuvien välillä on tosin 25 vuotta, mutta monessa suhteessa Thälmann-elokuva on sankarin luomisessa manereissaan ja puhdasoppisuudessaan vielä perinteisempi.

Hieman yli kymmenen vuotta Thälmann-elokuvien jälkeen ilmestyi DDR:ssä kaksiosainen ikonostaasielokuva toisesta työväenliikkeen sankarista, Karl Liebknechtistä (*Solange Leben in mir ist*, 1964/65; *Trotz alledem*, 1971). Tässäkin tulkinnat olivat hyvin poliittisia ja tarkoituksenmukaisia ja kuva henkilöstä ihanteellinen. Kuitenkin Liebknechtin persoonaan mahtui sentään jo inhimillisiä heikkouksia, erehdyksiä, epäröintiä, tunteellisuutta – ja vuorosanoja, jotka eivät kaikki olleet suo-

raan kuin puoluekokouspuheesta. 1950-luvun Thälmannille tällaista ei sallittu, vaan hänet pakotettiin ikoniksi. Todennäköisesti tärkein syy käsittelytavan eroon oli siinä, että aikakin oli erilainen. Puhdasotsaisiin julistuksiin elokuvan keinoina ei uskottu enää missään samalla tavalla kuin aikaisemmin, vaan vaikuttamiskeinot olivat erilaisia, ja yhteiskunnalliseen taustoittamiseen ja arjenkin kuvaamiseen kiinnitettiin huomiota. Henkilökultit eivät voineet enää olla yhtä stalinistisen täydellisiä kuin ennen menettämättä uskottavuuttaan. Olisi mielenkiintoista myös verrata Thälmann-elokuvaa tapaan, jolla natsit kuvasivat Hitleriä, mutta Hitleristä ei tehty kansallissosialistisessa Saksassa koskaan vastaavaa elämäkerrallista juonielokuvaa.²²

Ajankohtaiset johtajat

Thälmann-elokuva vääntää rautalangasta sanomaansa myös DDR:n 1950-luvun johtajien puolesta. Puolueen tuon ajan johtajat Walter Ulbricht ja presidentti Wilhelm Pieck nimittäin esiintyvät hekin elokuvassa, joskin sivuosissa. Elokuvassa vilahtaa myös kansainvälinen toveri, Berliinin valtiopäivätalon polttamisesta syytetty bulgarialainen kommunisti Georgi Dimitrov, joka johti maataan sodan jälkeen vuosina 1946–49. SED oli ohjeissaankin painottanut Ulbrichtin ja Pieckin – samoin kuin Stalinin ja Neuvostoliiton – läsnäoloa filmissä. Etenkin Ulbricht vaikutti voimakkaasti filmin sisältöön. Alun perin elokuvan oli määrä päättyä vuoteen 1949 ja DDR:n perustamiseen, jotta loppu ei olisi pessimistinen ja jotta valtion perustaminen osoittaisi Thälmannin perinnön täyttyneen. Tästä kuitenkin luovuttiin.²³

Ensimmäisen kerran Ulbricht ja Pieck esiintyvät Thälmannin kanssa vierailulla Leninin luona vuonna 1922. Toisessa elokuvassa he ovat vielä enemmän esillä. Ulbricht nähdään useammin, muun muassa juhlimassa marraskuun 1932 valtiopäivävaalien hyvää menestystä, neuvottelemassa autossa Thälmannin kanssa ja puolueen toimistossa. Ulbrichtin ja Pieckin roolit ovat samasta puusta kuin Thälmannin ja repliikit kuin suoraan propagandalehtisistä. Natsien valtaannousun alla Ulbricht

²² Taylor 1998, 153, 154.

²³ *Impressum, Ernst Thälmann*, 4.

korostaa huolestuneelle toverille, että vaikka sosialidemokraattien johto antaa Hitlerin nousta kansleriksi, sosialidemokraattiset äänestäjät ovat eri mieltä. Pieck puolestaan rohkaisee neuvoa kysyvää puolueaktiivia täysin kliseisesti: taistelemme fasismia vastaan, olemme aina kansan kanssa, ja oikeudenmukainen asiamme voittaa. Molemmat nähdään lyhyesti myös sodan aikana kehottamassa saksalaisia sotilaita, joiden kohtalosta he ovat huolissaan, antautumaan. Näin heidän annetaan ymmärtää pelastaneen kymmeniä tuhansia varmalta kuolemalta.

Elokvien yhtenä tehtävänä onkin mitä ilmeisimmin vahvistaa oman valtio- ja puoluejohdon valtaa, jota kesän 1953 mellakat näyttivät järkyttäneen. Johtajien historiallinen rooli pyhimyksen siipien suojissa oli kiitollinen propaganda-ase, koska se antoi heille vallanperijän legitimitetin ja osoitti heille paikan suuren opettajan opetuslapsena – olihan Stalinillakin aikoinaan kiire samaan valokuvaan hiipuvan Leninin vie-reen. Toki Ulbrichtilla ja Pieckillä todellisuudessa olikin KPD-ura takanaan, sitä ei tarvinnut keksiä.

Suunnilleen samoihin vuosiin kuului myös kaksi dokumenttielokuva, jotka käsittelivät Ulbrichtia ja Pieckiä: *Baumeister des Sozialismus Walter Ulbricht* (1953) ja *Wilhelm Pieck – Das Leben unseres Präsidenten* (1950–51). Pieck-filmi on ääni väristen luettu stalinistinen pyhimystarina, jossa vielä esitellään jatkuvana kontrastina ja maanpetturuuden esimerkkinä Saksan Liittotasavallan liittokanslerin Konrad Adenauerin uraa.²⁴ Vähintään yhtä voimakkaasti henkilökultin leimaama Ulbricht-filmi jäi esittämättä, koska Stalinin kuoltua neuvostoliittolaiset kehottivat Ulbrichtia pidättyvyyteen oman valtansa juhlinnassa, ja hän näytti jopa joutuvan epäsuosioon juuri ennen vuoden 1953 kansannousua. Vaikka mellakoiden jälkeen Ulbricht jäi valtaan, dokumenttia pidettiin liian hagiografisena vallinneessa mielipideilmastossa.²⁵

Thälmann-elokuva legitimoit SED:n ylivallan myös toista kautta, antamalla mallin työväenluokan yhtenäisyydestä. Elokvian ainoa kunnon sosialidemokraatti on hahmo, joka pettyy SPD:n johtajiin, tulee järkiinsä ja löytää henkisen kotinsa lopulta kommunistien joukosta. Jo asettuminen Hindenburgin taakse vuoden 1932 presidentinvaaleissa on hänelle vaikeaa, ja laulava kommunistinuoriso, joka uhmaa Hinden-

²⁴ *Impressum, Das Leben unseres Präsidenten.* (DVD:n mukana oleva esite).

²⁵ *Impressum, Baumeister des Sozialismus.* (DVD:n mukana oleva esite).

burg-kulkuetta, saa hänet huonon omantunnon valtaan. Lopullisen ratkaisun mies tekee, kun SPD sallii Hitlerin nousun kansleriksi: hän repii 36 vuotta kantamansa puolueen jäsenkirjan, hakeutuu yhteistyöhön Thälmannin kanssa, joutuu vangituksi ja keskitysleirille. Elokuvan lopussa neuvostoarmeija ja Fiete Jansen vapauttavat hänet. Kääntymys ja uusi liitto saavat symbolisen vahvistuksensa kädenpuristuksessa Jansenin kanssa, ja kuva kädenpuristuksesta on identtinen SPD:n ja KPD:n vuonna 1946 tapahtuneen yhdistymisen kädenpuristussymbolin kanssa. Koska elokuvassa kaikki tapahtuu sosialidemokraatin järkiinsä tulemisen ja kääntymyksen kautta, kommunistien asema liiton isonaveljenä on itsestään selvä: he ovat koko ajan nähneet totuuden, nyt tuhlajaipoikakin on palannut, eikä työväki jakaudu enää koskaan.

Kansan edustajat

Thälmannin lähin mies Fiete Jansen ja tämän vaimo Anne saavat huolehtia elokuvan ainoista sentimentaalis-romanttisista hetkistä. Sen sijaan Thälmannin vaimo vierailee kameran edessä vain muutamissa harvoissa kohtauksissa. Perheen jättäminen näin täysin syrjään voi tuntua oudolta. Ehkä tätäkin kautta on haluttu korostaa sitä, kuinka Thälmann uhrautui vain ja ainoastaan puolueen asialle. Fiete ja Anne Jansen ovat kuvitteellisia hahmoja, luokkatietoisien ja taisteluvalmiin työläisen stereotyyppisiä. Fiete on elokuvassa aina vuoteen 1933 asti läsnä Thälmannin oikeana kätenä (lukuun ottamatta omaa kuritushuoneaikaansa 1923–30). Vuoden 1933 jälkeen hän organisoii ulkomailla ”fasismin” vastaista toimintaa. Hän on Espanjan sisällissodassa johtamassa Thälmannin mukaan nimettyä pataljoonaa ja luovuttamassa maailmansodan aikana neuvostopanssareille Thälmann-lippua. Lopuksi hän saapuu puna-armeijan mukana Saksaan. Hän on sikäläkin tarpeellinen hahmo, että kun Thälmann on vankilassa, juonella olisi vaikeuksia kulkea eteenpäin aktiivisena sankaritarinana ilman häntä. Hahmosta voi tulla jopa mielikuva, jota tuskin on tarkoitettu: intiaanipiirityksen läpi päässyt lähetti, joka on lähetetty hakemaan ratsuväki apuun. Ja fraasin mukaanhan ratsuväki saapuu aina ajoissa – ei tosin Thälmannin kannalta, mutta Saksan kansan tulevaisuuden kannalta kyllä.

Samalla Fiete Jansen tarjoaa selitysmallin kommunistien isänmaallisuudesta ja saksalaisuudesta ruohonjuuritason katsojalle. Monilla näistä oli mitä todennäköisimmin omien kokemustensa nojalta hyvin erilainen näkemys vuoden 1945 ”vapautuksesta”, ja vaikka Hitleristäkään ei olisi pidetty, niin kommunisteissa oli monien silmissä maanpetturin leima. Selitys saadaan, kun vangiksi antautunut saksalainen upseeri kysyy: ”Miten te, saksalainen, voitte olla saksalaisia vastaan?” Fiete Jansen vastaa: ”En saksalaisia, vaan Hitleriä vastaan. Taistelen Hitleriä vastaan Saksan puolesta – – Saksan pelastamiseksi.” Eräälle paheksujalle hän korostaa olevansa työläinen ja saksalainen patriootti. Myös Thälmann selittää sympaattiselle vartijalle riemuaan Stalingradin tappiosta: tämä on sodan lopun alku, jotta vielä useimmat sadat tuhannet eivät kuolisi. Näillä opetuksilla häivytetään kokonaan puna-armeijan vastuu ja syyllisyys hirmutekoihin. Puna-armeijan toimeenpanemaa kosta ja terroria ei tietenkään edes näytetä, mutta elokuvan tekijät ovat varmasti tienneet, että kansa muisti sen – ryöstöineen, murhineen ja raiskauksineen.

Sankaruuteen kuuluvat myös koko KPD ja kansa, joka kuvataan tukemassa kommunisteja lähes kaikkialla. KPD:sta annetaan sotilaallinen, tehokas ja kurinalainen kuva. Niin oikeistokaappauksen torjuminen 1920 kuin oma vallankaappausyritys 1923 – ”meidän lokakuumme”, kuten Thälmann tietenkin toteaa – suoritetaan äärimmäisen suunnitellusti, uhrautuvasti ja ennen kaikkea tehokkaasti. KPD valmistele huolella kaappausyrityksen, jakaa tehtävät, aseistaa joukkonsa, rakentaa barrikadit, asettaa hallituksen joukoille väijytyksen, luo sotilaalliset vartioid, käyttää viemäriverkostoa hyväkseen, jopa perääntyy suunnitelmallisesti ja sotilaallisesti. Tähän verrattuna vastustaja – jopa koulutettu armeija – toimii paljon amatöörimäisemmin, melkein kuin sillä ei sotilaallista kokemusta olisikaan. Todellisuudessa Thälmann ei edes ollut Hampurin kapinayrityksen johtohahmo. Bertolt Brecht muisteli myöhemmin, että siinä missä Thälmann elokuvassa nähdään kapinaa johtaneena sotapäällikkönä, todellisuudessa hän ajoi sen aikana polkupyörällä piiristä piiriin poliisia pakoon.²⁶

Thälmann-elokuvissa KPD toimii todella kuin leninistinen nyrkki, jossa ei ole epäröinnille eikä pettureille sijaa. Kommunistinuoriso laulaa työväenlauluja ja huutaa Thälmann-iskulauseita vuoden 1932 presi-

²⁶ *Impressum, Ernst Thälmann, 5, 8.*

dentinvaalin yhteydessä kuin tulinen ja kaikkensa uhraamaan valmis etujoukko. Jokainen elokuvan hyvä kommunisti on myös ihmisenä esimerkillinen ja vähintään jäyhällä tavalla komea. Kenenkään vaate-tuksesta tai olemuksesta ei tule mieleen sana ”kurjalisto”, vaan kaikki ovat siistejä ja ahkeran ja tehokkaan näköisiä. Käy melkein vaikeaksi mieltää, että he olisivat sorrettuja. Työläisjoukko on vastustamaton ja sankarillinen voima, kunhan se vain saadaan liikkeelle ja vastustajat riisuttua aseista.

Thälmann-elokuvissa annettu kuva työläiskansasta heijastaa iskuvoimaa, ei kärsimystä. Voi jopa kysyä, eikö elokuvan tekijöille ole tullut mieleen, että heidän antamansa kuva itse asiassa tukee oikeistolaista stereotypiaa kumouksellisista, joihin ei voi koskaan luottaa, koska viime kädessä he tähtäävät aina vallankumoukseen ja pitävät vain vallankumouksellista toimintaa moraalisenä toimintana. Elokuvan kommunistityöläiset eivät tee käytännössä koskaan työtä, vain vallankumousta. Jos todellisuus olisi ollut tällainen, olisi vaikeaa edes hämmästellä sitä, mikä sai niin monet keskiluokkaiset ja sosialidemokraattisetkin saksalaiset etsimään suojaa näin uhkaavaa voimaa vastaan ensin Hindenburgista ja sitten Hitleristä. Selitys siihen, miksi annettu kuva on tällainen, voi tuskin olla muu kuin se, että tämä oli leninistinen kuva siitä, millainen puolueen piti olla eikä tähän saanut tuoda häiritseviä vivahteita.

Sankareita edustavat myös neuvostoliittolaiset. Nämä ovat monessa yhteydessä auttajia ja esikuvia: he tuovat vuonna 1920 viljaa, Lenin ottaa Thälmannin, Ulbrichtin, Pieckin ja Clara Zetkinin vastaan Moskovassa 1922; he vapauttavat Saksan fasisteista ja riistäjistä vuonna 1945 esikuvallisen kurinalaisena ja pyyteettömänä voimana, Thälmannin lippu panssarissa liehuen. Kun venäläinen laiva Karl Liebknecht tuo viljaa Hampurin satamaan, vaihdetaan myös symboleja: saksalaiset antavat lippunsa, venäläiset Leninin kuvan. Tässäkin kommunismi toisintaa vanhoja symbolisia käytäntöjä. Porvarillisessa yhteydessä seremonia olisi identtinen, vain liput ja symbolit erilaisia. Kommunismikin toisti monissa ulkoisissa muodoissaan aiempien järjestelmien malleja ja symboleja, joilla oli vain uusi sisältö.

Naiset sankareiden rinnalla

Thälmann-elokuvien sankarillinen kansa on varsin miehinen. Tämä on ristiriidassa sen kanssa, että aate kannatti tasa-arvoa, mutta ei ehkä sittenkään kovin yllättävää. Kommunistinen liike nimittäin toisaalta arvosti nimenomaan fyysisiä, voimaa vaativia suorituksia ja luokkataistelun onnistumisen kautta myös sotilaallista kurinalaisuutta, eli hyvin maskuliinisia piirteitä. Naiset ovat elokuvassa mukana, mutta heidät kuvataan periaatteessa heikompana astiana verrattuna 1930-luvun neuvostoelokuviinkin. Sisäpiirit, taistelijat, ovat miehiä.

Änne Jansenin sankaruudesta jo mainittiin. Tietty kohtaus tavaltaan kuitenkin sukupuolittaa myös hänen ja samalla naisen sankaruuden tietylle lohkolle. Vahvuutensa ja urheutensa Änne saa osoittaa traagisella tavalla. Hänet vangitaan miehensä tavoin maailmansodan aikana ja viedään vankeuteen. Kuulustelija pehmittää häntä ”naisiin sopivalla” tavalla: hän päästää Ännen tyttären paikalle, antaa äidin ja lapsen syleillä ja uhkaa ettei äiti enää koskaan näe lastaan, ellei ilmianna tovereitaan. Kun Änne ei edelleenkään – tietenkään – suostu vastamaan, kuulustelija raastaa tyttären pois. Vallankumouksellinen sankari siis uhraa jopa perheensä ennen kuin pettää toverinsa. Näin tekee jopa nainen, joka tuona aikana yleisesti oletettiin jo biologisena olentona miestä perhekeskeisemmäksi ja tunteellisemmäksi. Annetusta uhrista tulee kuitenkin lähes välittömästi palkinto ja kirkastus. Änne kuulee naisvartijoiden keskustelusta Saksan armeijan kärsineen tappion Stalingradissa ja huutaa tiedon vankitovereille. Vankien joukossa puhkeaa ilo ja riemu. Kun Änne raastetaan takaisin selliinsä, hänen kasvonsa loistavat kirkkautta ja autuutta, ja taustamusiikki pauhaa. Pian tämän jälkeen Änne kokee marttyyrikuoleman vankilapalossa.

Muutoin Thälmann-elokuvassa on suhteellisen vähän naisrooleja, ja ne ovat täydentäviä. Rosa Thälmann on mukana vain parissa kohtauksessa: tuomassa Leniniä opiskelevalle miehelleen lampun ja syötävää ja vierailemassa miehensä luona vankilassa. Nainen on sankaruudessaan traditionaalisesti ”naisellinen”: Änne yllä kuvatulla tavalla, Rosa Thälmann huolehtimassa miehestään, lakkolaisvaimo vannomassa pysyvänsä uskollisena valalleen, jonka miehelleen teki. Naiset nähdään lähes

yksinomaan kotitöissä, pesemässä pyykkiä, jakamassa ruokaa, jonottamassa kaupan edessä.

DDR-elokuvaa tutkinut Daniela Berghan tuo ilmi, että 1950-luvun itäsaksalaisten elokuvien naiskuvassa seurattiin neuvostoliittolaista mallia. Tärkeintä oli itse kunkin rooli työssä, ja parinmuodostuskin tapahtui sen pohjalta, että naiset arvostivat miehessä työsuorituksia ja luokkatietoisuutta, ei komeutta tai seksuaalista vetovoimaa. ”Tyypilliset sukupuolten väliset suhteet kuvataan siten, että niistä puuttuu sensuaalisuus, mutta ne ovat täynnä sosialistista tietoisuutta lisäävää keskustelua.” Positiivista oli, jos elokuvissa saavutettiin naisten tasa-arvo ilman heidän maskulinisoimistaan.²⁷

Periaatteessa tämä asetelma ei tietenkään ole kaukana sellaisista länsielokuvista, joissa nainen lähettää miehensä sotaan ja taisteluun joko perheen tai suuremman kokonaisuuden, ensi sijassa isänmaan, puolesta. Myös arkinen rooli on ollut ei-kommunistisissa elokuvissa usein samanlaisena huoltojoukkona. Tähän on kommunistisia elokuvia tiukemmin liitetty myös moraalin ylläpitäjän rooli. Toki länsielokuvissa on myös lukemattomia vahvoja naishahmoja, niin positiivisessa kuin negatiivisessa valossa esitettyjä, eikä tähän problematiikkaan ole sinänsä tässä yhteydessä mahdollista mennä syvemmälle. Mutta ainakin voi turvallisesti sanoa, että edellä kuvattujen piirteiden naisrooleja löytyy runsaasti molemmista järjestelmistä.

Naiselle annettuun rooliin kuuluu usein myös se, että hän osoittaa heikkoutta, joka selittyy hänen roolistaan köyhän perheen ruokkijana. Thälmann-elokuvassakin on pakollinen ”heikko nainen”, joka syyllistää kommunisteja siitä, että nämä vain politikoivat eivätkä hanki tuloja. Tämän vuoksi hänellä ei ole antaa lapsilleen ruokaa. Thälmann on tässäkin viisas ja ymmärtävä. Suuttumisen sijasta hän nyökkää ja esittää vakavat, vetoavat sanat: ”Voin ymmärtää. Luuletko etten tiedä miten asiat ovat? Tuomme rauhattomuutta, mutta tuomme myös ratkaisun. Kaikkien naisten pitää lähteä kadulle tyhjen jauhipurkkiensa kanssa. Emme pääse eteenpäin, jos kukaan ei liiku, tarvitsemme työväenluokan yhtenäisyyttä kuin jokapäiväistä leipää.” Vetoamalla suureen ylevään päämäärään Thälmann voittaa puolelleen nekin, jotka eivät materiaalisilta huoliltaan kykene tuota päämäärää näkemään. Tämän kohtauksen

²⁷ Berghan 2005, 178, 186.

jälkeen kyseinen nainen ei enää horju eikä epäröi, vaan toimii esikuvallisesti ja uhmaa sortajia.

Samassa kohtauksessa esiintyy myös totalitaristisille ideologioille usein niin tyypillinen tapa kuvata johtajansa kansakunnan isäksi: lapset. Kun Thälmann tulee kyseiseen asuntoon, sen lapset juoksevat hänen luoksensa: ”Setä Thälmann, Setä Thälmann!” Kommunistista järjestelmää voikin pitää monelta osin perhe- ja moraalikysymyksissä suorastaan pikkuporvarillisen konservatiivisena. Kristillisen uskon elementti puuttui, mutta muuten ydinperhemallia kannattava keskiluokan porvari olisi voinut tunnistaa siinä omat perhe- ja moraaliihanteensa. Sukupuolten välisiä eroja ei häivytetty, vaan ainakin käytännön tasolla säilyi näkemys, joka määritteli miehen tehtäväksi elannon hankkimisen ja yhteiskunnallisen toiminnan, naiselle kodin ja seuraavan polven kasvattamisen. Erona oli vain se, että nuori ihmistaimi kasvatettiin nationalismin ja uskonnon sijasta luokkataisteluun sekä se, että luotiin Pavlik Morozov -ihanne, jossa lapsen uskollisuus järjestelmää kohtaan ylitti neljännen käskyn moraliteetin.²⁸

Neuvostoelokuva nosti naisen merkitystä, ja Thälmann-elokuvassa on osittain samoja jälkiä, mutta myös keskiluokkainen saksalainen perheperinne. Myös kansallissosialistinen elokuva jakoi saman sukupuollikäsityksen.²⁹ Korostettakoon kuitenkin, että tässä ei ole syytä nähdä kansallissosialismin vaikutusta – molemmat totalitaristiset järjestelmät pönkittivät samoja perinteenmukaista sukupuolirooleja.

Epäinhimilliset viholliset

Luokkataistelun dikotomiseen kuvaan kuuluu Thälmann-elokuvissa myös se, että jako hyviin ja pahoihin on kristallinkirkas, eikä siinä ole varaa vivahteille. Kaikki vastustajat ovat pahoja ja heillä on ainoastaan pahoja ja itsekkäitä tavoitteita, olivat he sitten natseja, porvareita tai

²⁸ Pavlik Morozov -niminen nuori pioneeri esitettiin Neuvostoliitossa marttyyrinä, koska hän ilmiantoi oman kylänsä ja perheensä elintarvikkeiden pimitämisestä, minkä seurauksena kyläläiset tappoivat hänet. Tapaus on todellinen, mutta sen todellisesta sisällöstä väitellään edelleen.

²⁹ Ks. esim. Taylor 1998, 157.

socialidemokraatteja. Elokuvasa ei osoiteta mitään ymmärrystä vastustajia kohtaan esimerkiksi siltä pohjalta, että nämä vain olisivat henkilöitä, joita luokka-asema on predestinoinut tiettyyn suhtautumistapaan. Paha ihminen on kaikin tavoin paha – myös henkilökohtaisilta ominaisuuksiltaan, käytöstavoiltaan ja useimmiten ulkonäöltäänkin. Tämän kontrastiksi vallankumouksellisia määrittää spartalainen ihanne, jossa ylellisyys, tuhlaus, mässäily ja kaikki itsensä hemmotteleminen ovat pahasta.

Lähes aina kun pahat kapitalistit juonittelevat, tämä tapahtuu ympäristössä, joka on tiedostavan kommunistin silmissä mahdollisimman paheksuttava. Kyseessä on yleensä jokin klubi tai pramea sali, ilmassa on sikarinsavua, pöydillä alkoholia ja yltäkylläisesti ruokaa, osanottajilla on yllään frakit tai muut porvarilliset hienostopuvut, läsnä on usein myös upseereita – ja joko rappeutuneita tai snobistisia hienostonaisia tai prostituoituja. Viimeksi mainitut ovat kaiken lisäksi meikattuja ja polttavat. Ulkoisesti nämä mahtavat kapitalistit ovat lähes aina säällittävän heikon näköisiä henkilöitä, jotkut jopa pelokkaita. Syntyy kuva, että he ovat loisia ja henkilöitä, jotka rehellinen, raavas työläinen heittäisi hetkessä tieltään, ellei heillä olisi palvelijoitaan ja lakeijoitaan. Annetun kuvan on tarkoitus leimata osanottajat myös moraalisin perustein – itse asiassa hyvin samalla tavalla, mitä keskisäätyinen moralisti tai natsi käyttäisi. Nämähän paheksuivat hekin yläluokkaa ja ”suurta rahaa”, jotka eivät osanneet uhrautua kansakokonaisuuden ja isänmaan hyväksi, vaan vaipuivat materialismiin ja hedonismiin.

Klassisen marxilaisen selityskaavan mukaisesti nämä pahat kapitalistit nähdään päävihollisina. He ovat merkittävämpiä kuin natsit, sillä heidän käsissään on pääoma ja teollisuus. Marxilaisen selityksen mukaanhan suurteollisuus nosti Hitlerin valtaan eliminoidakseen työväenliikkeen sekä poliittisena että ammattiyhdistysvoimana. Tällaisia juonitteluita Thälmann-elokuvasa näytetään suorastaan rautalangasta vääntäen. Marxilaisen selitysmallin mukaan kapitalistit olisivat tahtoessaan muutamalla puhelinsoitolla voineet raivata Hitlerin tieltään ja vaihtaa käsikassaraansa, mutta heidän ei kannattanut tehdä näin, koska Hitler palveli heitä niin hyvin. Maltillisemmän marxilaisen selitysmallin mukaan tämä olikin kapitalistien suunnitelma, mutta renki karkasi käsistä ja paisui liian mahtavaksi.

Thälmann-elokuva on näistä kahdesta selitysmallista ortodoksisemmalla kannalla. Merkittävät päätökset Saksan poliittisesta tulevaisuudesta tehdään aina kapitalistien klubeissa ja kabineteissa, ja niihin onnistutaan ujuttamaan myös amerikkalaisen pääoman vaikutusta. Hitler esitetään ruskeapaitaisena räyhääjänä (lihavan Göringin SA-asu puolestaan luo lähes mielikuvan jättivauvasta ruskeassa potkukupuvussa), mutta hänet nähdään myös kapitalistien klubissa frakissa maanittelemassa tukea ja vakuuttelemassa, ettei hänen puolueensa nimen ”sosialisti”-osaa tule ottaa vakavasti.

Tämä kuva ei tietenkään ole kokonaan vailla pohjaa. Teollisuus todella rahoitti kansallissosialisteja eliminoidakseen kommunistisen vallankumouksen uhan. Mutta se, mihin asteeseen tämä asetelma on Thälmann-elokuvassa kärjistetty, on suuresti yksinkertaistava ja osoitteleva. Elokuva unohtaa kansallissosialismin yhteiskunnallisen ja sosiaalisen kannatuspohjan ja sen, että kansallissosialismin menestys rakentui saksalaisen poliittisen kulttuurin perinteille.

Thälmannin leimasi todellisessa elämässä vuonna 1932 pitämisensä puheissa saksalaiset ja kansainväliset kapitalistiryövääjät pahimmiksi vihollisiksi, jotka ”olivat tuhonneet, orjuuttaneet ja muuttaneet Saksan helvetiksi”. Natsit ja sosialidemokraatit olivat vain näiden kapitalistien apulaisia, ja natsit perimmältään ”systeemin puolue” kuten kaikki muutkin.³⁰ Elokuvasa Thälmann tietenkin ojentaa natseja, saattaa heidät häpeään ja osoittaa heidän todellisen luonteensa myös silloin, kun natsit esiintyvät isänmaallisina.

Vallassa ollessaan natsit ovat vain työväen väkivaltaisista sortajia ja Euroopan hävittäjiä. Mutta loppuun asti oleellisimpina valtapiireinä elokuvassa esitetään kapitalistit – ja näiden lakeijat, todelliset työväen petturit, eli sosialidemokraatit. Jo vuoden 1918 asetelma tuo esille tämän jaon. Elokuva näyttää ihannoivasti, kuinka keisarin vallasta luopumisen jälkeen Karl Liebknecht julistaa keisarillisen palatsin parvekkeelta sosialistisen tasavallan. Tästä seuraavat kansan suosiosoitukset, *Kansainvälinen*, johtajien ja kansan yhteys. Seuraavaksi nähdään KPD:n perustamiskokous, jossa on hyvin asetelmallinen kuvaus joukoista ja johtajista: vakaavia, arvokkaita, hyvin puettuja kansan palvelijoita. Heti perään esitetään sosialidemokraattien kokous – prameaan saliin on kokoontunut vain

³⁰ Thälmann 1983, 378, 379; 384–389; 415, 416.

muutama henkilö ja tunnelma on salaseuramainen. SPD:n johtaja, presidentiksi noussut Friedrich Ebert on heikon ja valittavan tuntuinen pieni hahmo, joka on kapitalistien ja upseerien käskettävisissä.

SPD puolueena esitetään läpi elokuvan työväen vihollisena ja kapitalistien käsikassarana, niin Weimarin tasavallan alussa, vuoden 1923 kommunistikapinan aikana kuin Kolmannessa valtakunnassa. Ebert, spartakistikapinaa vuosina 1918–19 torjunut sisäministeri Gustav Noske ja Thälmannin paikallinen vastustaja, Hampurin sosialidemokraattinen poliisisenäattori, ovat täysin kapitalistien johdateltavissa ja tähtäävät vain kommunistien eliminoimiseen. Tässä ollaan valmiita käyttämään väkivaltaa ilman tunnontuskia. Ebert ja Noske seuraavat kiikarein spartakistien kukistamista asetelmassa, joka luo kuvan ”tekonapoleonmaisesta” esiintymisestä, metsästysretkestä tai jopa sirkushuvista konekiväärien kaataessa rauhallisesti marssinutta mielenosoituskulkuetta. Vuonna 1923 Ebert raivoaa kommunistikaappauksen jälkeen Hampurin poliisisenäattorille etenkin siitä, että Thälmann pääsi karkuun – käskytyks tapahtuu Bismarckin kuvan edessä.

Sen sijaan vuoden 1920 oikeistokaappausta yrittäneisiin piireihin sosialidemokraatit suhtautuvat silkkihansikkain. Vaikka kaapparit itse odottavat saavansa 5–10 vuoden tuomiot, sosialidemokraatit vain hiukan muodon vuoksi moittivat heitä ja laskevat sitten heidät kunniasanaa vastaan vapaiksi. Kapinan kukistuminen taas oli yksin kommunistien ansiota. Natsien edessä sosialidemokraatit ovat naiiveja ja alistuvia eivätkä ymmärrä, että Hitlerin päästäminen kansleriksi johtaa koko järjestelmän tuhoon, fasistiseen diktatuuriin ja eurooppalaiseen sotaan. Tämän kaiken Thälmann tietenkin kaukoviisaasti ennustaa, eikä häntä tässä tarvitse edes kovin suurella vääristelyllä tehdä profetaksi.

Elokuvan antama kuva työväenliikkeen eri osista Hitlerin valtaannousun alla on kuitenkin äärimmäisen harhaanjohtava.³¹ Se nimittäin esittää asetelman täysin niin, että kommunistit olisivat halunneet yhteistyötä, mutta sosialidemokraatit torjuivat sen. Elokuva vaikenee kokonaan siitä, että KPD:n virallinen politiikka ja käytännön toiminta rakentui koko ajan sille pohjalle, että nimenomaan sosialidemokraatit olivat tuossa vaiheessa pahin vihollinen, koska he olivat työväenluokan pettureita. Natseja ei pidetty todellisena vaarana, koska he olivat vain

³¹ Ks. Mückenberger 1999, 70.

kapitalistien työväline. Tämä oli Stalinin ohje, jota pidettiin täysin pyhänä. KPD:n ja Thälmannin politiikkana oli nimenomaan taistella SPD:tä vastaan, ja sosialidemokraatit leimattiin nimellä ”sosiaalfasistit”.

Näin Thälmannkin heitä puheissaan joskus kutsui. Esimerkiksi lokakuussa 1930 hän varoitti Hitlerin ja Goebbelsin ”fasistisesta valtiosta”, jolle sosialidemokraatit olivat kylväneet siemenet ”sosiaalfasistisella politiikallaan”.³² Maaliskuussa 1932 hän tuomitsi SPD:n rajusti siitä, että se oli asettanut Hindenburgin omaksikin presidenttiehdokkaakseen, ja kutsui sosialidemokraatteja ketjussa pidetyiksi koiriksi.³³ Heinäkuussa 1932 hän puhui sosialidemokraattisista sodan auttajista.³⁴ Ja vielä helmikuussa 1933 pidetyssä KPD:n laittomassa kokouksessa hän luokitteli SPD:n samaan joukkoon kuin natsit ja porvariston, kutsui SPD:tä petolliseksi ja harmitteli, ettei SPD:n johtajien valtaa työläismassoihin oltu onnistuttu likvidoimaan.³⁵ Elokuussa Thälmann sen sijaan esitetään vetoamassa sosialidemokraateihin työväen yhteistyön puolesta uhkaavaa taantumuksen, fasismin ja sodan vaaraa vastaan ja vakuuttamassa tarjouksensa vilpittömyyttä. Marraskuun 1932 valtiopäivävaaleja kuvaavassa jaksossa hän ja KPD:n edustajat hokevat koko ajan, että vain työväenluokan yhtenäisyys voi pelastaa Saksan.

Alussa mainittu Thälmann-elämäkerta on osittain samalla linjalla: KPD oli ainoa puolue, joka taisteli fasismia vastaan. Sosialidemokraatit taas torjuivat kaikki yhteistyötarjoukset ja tyytyivät esittämään vastarintaa.³⁶ Mutta edes kyseinen hagiografia ei väitä Thälmannin tarjonnan vaalikampanjassa yhteistyötä sillä tavalla kuin elokuvassa korostetaan. Elämäkerran mukaan Thälmann kyllä peräänkuulutti monta kertaa puheissaan työväenluokan yhtenäisyyttä, mutta ainoastaan kommunistien ehdoilla. Hän sivuutti kokonaan SPD:n johdon, joka hänen mielestään vain valmisti tietä fasistien ja konservatiivisten aatelismiesten vallalle.³⁷ Yhtenäisyys merkitsi käytännössä vain sitä,

³² Thälmann 1975, 160.

³³ Thälmann 1983, 353.

³⁴ Thälmann 1975, 199.

³⁵ Ibid., 210, 216, 217, 225.

³⁶ *Ernst Thälmann. Eine Biographie* 2, 609, 610.

³⁷ Thälmann 1983, 392.

että SPD:n äänestäjien tulisi hylätä johtajansa ja liittyä kommunistien johdettaviksi. Elokuvan välittämästä kuvasta ei ole Thälmannin puheissa ja artikkeleissa tietoaakaan. Elokuva vaikenee myös siitä, että SPD oli ainoa puolue, joka loppuun asti äänesti valtiopäivillä Hitlerin hallitukselle annettavia erikoisvaltuuksia vastaan vuoden 1933 vaalien jälkeen. Elokuva päinvastoin esittää sosialidemokraatit taipumassa natsien ulkopoliittikkaan.

Vihollisia ei Thälmann-elokuvassa pehmennetä millään inhimillisellä piirteellä tai hyvien, mutta harhaan menneiden tarkoitusten vivahteillakaan. He ovat yksinkertaisesti pahoja, koska he vastustavat sitä, mikä on hyvää koko ihmiskunnan kannalta. Ja hyvän tulkitsemiseen on oikeus ainoastaan kommunisteilla.

Lopuksi

Thälmann-elokuvat edustavat poliittisen hagiografian puhtaaksi viljeltyä tyyppiä, joka on käsitettävissä vain omaa aikaansa vasten. Ne syntyivät aikana, jolloin stalinistinen henkilökultti vielä vaikutti ja jolloin edes senkaltainen relativisointi, mikä nykyajan näkökulmasta näyttäisi olevan vain uskottavaa ja inhimillistävää, oli mahdotonta. Pyhimyksiin ei saanut asettaa vivahteita, ei liioin konniin. Uusi järjestelmä loi itselleen ikoneita samalla tavalla kuin vanhat – niin preussilainen kuin kansallissosialistinenkin – olivat tehneet. Uusia profettoja ja kuninkaita olivat kommunistien johtajat ja näkijät.

Toisaalta kommunistit rakensivat tätä kuvaa metodeilla ja piirteillä, jotka muistuttivat vanhaa. Pelastussanoma ja tavoiteltu ihanneyhteiskunta olivat toisenlaisia, mutta sankareilla ja konnilla oli hyvin samankaltaiset henkilökohtaiset luonteenpiirteet järjestelmästä riippumatta. Myös näkemys sukupuolten rooleista oli varsin perinteinen, vaikka tässäkin näennäisesti korostettiin eroa vanhaan yhteiskuntaan ja moraaliin.

DDR:ssä kyse oli uuden kansakunnan ja valtion rakentamisesta, ja siihen tarvittiin sankarikertomuksia, kuten kaikissa nuorissa valtioissa on tarvittu. Alussa tosin odotettiin yhtenäistä Saksaa, ja siksi jopa yllättävässä määrin korostettiin perinteisiä kansallisia piirteitä. Saksan histo-

riassa on puhuttu paljon saksalaisesta erikoistiestä, *Sonderwegistä*; ehkä tässäkin tapauksessa voidaan nähdä omaleimaisuuden korostamista. Mutta senkin piti olla aivan uusi Saksa. DDR:stä muodostui sitten paljon pienempi kuin aluksi kuviteltu Saksa, mutta sitä suuremmalla syyllä sille piti luoda oma identiteetti – olihan vieressä paljon suurempi, vahvempi ja pidemmän päälle myös menestyvämpi Saksa, kilpailija, jolle lopulta ei voitu mitään.

Tämän identiteetin luomiseen tarvittiin myös Thälmann-elokuvia. Periaatteessa juuri sosialismille olisi tällaisen yksityisten henkilöiden korostaminen, saati jumalhahmoksi nostaminen, pitänyt olla opillisesti vierasta. Marxismihan korosti ideologiana kollektivistisia arvoja. Tähänkin löytyi kuitenkin selitys poliittisesti johtavalta taholta. Pääministeri Otto Grotewohl tiivisti tämän presidentti Wilhelm Pieckiä käsitelleessä dokumentissa *Das Leben unseres Präsidenten*: ”Meitä marxilaisia syytetään usein siitä, että kiellämme persoonallisuuksien roolin historiassa. Tämä on väärä väite. Emme millään tavalla kiistä yksittäisten persoonallisuuksien ratkaisevaa vaikutusta historian kulussa, kun se nousee annetuista yhteiskunnallisista oloista ja on näistä olosuhteista tietoinen. Sellainen persoonallisuus olet Sinä, Toveri Wilhelm Pieck!”

Tämä ei ole kaukana Bismarckin näkemyksestä, jonka mukaan suuren yksilön tunnisti siitä, että tämä oli nähnyt Jumalan kiitävän läpi historian, tarttunut takinliepeisiin ja roikkui niissä niin kauan kuin pystyi.³⁸ Myös DDR:n elokuva rakensi näin ollen monessa suhteessa vanhalle henkiselle pohjalle, ja suurin osa niistä piirteistä, jotka siinä nykyään näyttäytyvät anakronismeina tai muina mahdottomuuksina, olivat sen oman marxilaisen logiikan pohjalta perusteltavissa.

Kommunismien ihanne toisti hyvin pitkälle 1800-luvun porvarillisia hyveitä ja keskisäätystä etiikkaa. Se oli vaihtanut historiallisen selityksen idealismista ja kansallisuusaatteesta materialismiin ja luokkataisteluun ja puhui ”uuden ihmisen” luomisesta. Käytännössä sillä oli silti yksilöistä hyvin samanlaiset ihanteet kuin keskisäätisellä porvarillisuudella. Kommunistin piti nationalismin sijasta kannattaa internationalismia ja porvarillisen kansan sijasta työväenluokkaa, mutta edelleen yksilön velvollisuus oli uhrautua. Luokkakin kääntyi

³⁸ Gall 1986, 28.

”kansaksi”, kun siitä suljettiin pois ”riistäjät”, jotka epäinhimillistettiin. Uskonto oli hylätty, mutta sen tilalle oli hyvin helppoa ottaa Marx, Lenin, puolueyhteisö ja koko maailmaa koskeva pelastussanoma, jotka korvasivat sen, mitä kristillisyys oli ollut porvareille. Uskollisuus kuninkaille korvattiin silmiinpistävällä henkilökultilla, joka oli juuri 1950-luvun alussa ortodoksisimmillaan. Tämä ilmeni niin Stalinin palvontana Neuvostoliitossa, titoismina Jugoslaviassa, Rákosin kultina Unkarissa kuin Ulbrichtin ja Pieckin erehtymättömyyden korostamisena DDR:ssä.

Lisäksi juuri stalinistinen kommunismi oli elämäntapaihanteiltaan äärimmäisen konservatiivista, ellei peräti pikkuporvarillista. Se kavahti kaikkea sitä, mitä on pidetty vasemmistolaisena avantgardismina. Stalinismi pyhitti sotilashyveet, neuvostoisanmaan ja ydinperheen. Myös raittiusihanne sekä rappion, dekadenssin ja pornografian torjuminen turmeltuneisuutena olivat yhteistä sekä kommunismille että keskiluokkaiselle konservatiivisuudelle.

Yhtäläisyyksiä ja tiettyjä perinteitä vain olisi ollut mahdotonta tunnustaa, kun piti kiinni uuden luomisen ja erehtymättömyyden myyteistä. Mutta kaikki tämä selitti, miksi Ernst Thälmann ikuistettiin juuri siinä muodossa kuin 1950-luvun puolivälissä tehtiin. Lopputulos oli saksalaisen perinteen ja sosialistisen realismin yhteinen jälkeläinen.

Lähteet

Elokuvat

Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse. DDR 1954. O.: Kurt Maetzig. 119 min.

DVD: Erschienen bei ICESTORM, DEFA-Stiftung 2000.

Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse. DDR 1955. O.: Kurt Maetzig. 132 min.

DVD: Erschienen bei ICESTORM, DEFA-Stiftung 2000.

Kirjallisuus

- Allan, Seán: DEFA: An historical overview. *DEFA: East German cinema, 1946–1992*. Ed. By Seán Allan and John Sandford. Berghahn Books, New York – Oxford 1999.
- Berghan, Daniela: *Hollywood behind the Wall: The cinema of East Germany*. Manchester University Press 2005.
- Brady, Martin: Discussion with Kurt Maetzig. *DEFA: East German cinema, 1946–1992*. Ed. By Seán Allan and John Sandford. Berghahn Books, New York – Oxford 1999.
- Byg, Barton: DEFA and the traditions of international cinema. *DEFA: East German cinema, 1946–1992*. Ed. By Seán Allan and John Sandford. Berghahn Books, New York – Oxford 1999.
- Ernst Thälmann: Eine Biographie 1*. Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED. Dietz Verlag, Berlin 1980a.
- Ernst Thälmann: Eine Biographie 2*. Institut für Marxismus-Leninismus beim Zentralkomitee der SED. Dietz Verlag, Berlin 1980b.
- Fehrenbach, Heide: *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 1995.
- Feinstein, Joshua: *The Triumph of the Ordinary: Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949–1989*. The University of North Carolina Press, Chapel Hill & London 2002.
- Film Factory: Russian and Soviet Cinema in Documents 1896 – 1939*. The. Edited and translated by Richard Taylor. Co-edited with an introduction by Ian Christie. Routledge & Kegan Paul, London 1988.
- Gall, Lothar: *Bismarck: The White Revolutionary. Volume I, 1815-1871*. Translated from the German by J. A. Underwood. Unwin Hyman Ltd., London 1986.
- Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society From the Revolution to the Death of Stalin*. I.B. Tauris, London 2006.
- Laine, Kimmo: Pääosassa Suomen kansa: Helmikuun manifesti ja Aktivistit historiankirjoituksena. *Lähikuva* 1/1989.
- Laine Kimmo: ”Pääosassa Suomen kansa”: *Suomi-Filmi ja Suomen Filmitteollisuus kansallisen elokuvan rakentajina 1933–1939*. SKS, Helsinki 1999.
- Mückenberger, Christiane: The Anti-Fascist Past in DEFA films. *DEFA: East German cinema, 1946–1992*. Ed. By Seán Allan and John Sandford. Berghahn Books, New York – Oxford 1999.
- Taylor, Richard: *Film Propaganda: Soviet and Nazi Germany*. (Second, revised edition). I.B. Tauris Publishers, London – New York 1998.
- Thälmann, Ernst: *Geschichte und Politik: Artikel und Reden 1925–1933*. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Redaktion: Doktor Erika Kücklich. Dietz Verlag, Berlin 1975.

Thälmann, Ernst: *Zur Machtfrage: Reden, Artikel und Briefe 1920–1935*. Institut für Marxismus-Leninismus beim ZK der SED. Dietz Verlag, Berlin 1983.

Weber, Hermann: *Geschichte der DDR*. Area, München 2006 (1985).

RUOTSALAINEN UUSFEMINISMI JA TYTTÖYDEN MURROS
ELLA LEMHAGENIN TYTTÖELOKUVISSA *13-ÅRS DAGEN* (1994),
DRÖM PRINSEN (1996) JA *VÄLKOMMEN TILL FESTEN* (1997)

Heta Mulari

Hiljattain julkaistiin kaksi nuortenelokuvaa, jotka tarjoavat tytöille hyvän kasvualustan. Niissä on nimittäin jotakin erityisen harvinaista, sillä ne eivät moralisoi tyttöjä, jotka hankkivat itselleen kokemuksia.¹

Pernilla Wiechel kirjoittaa ruotsalaisessa feministilehdessä *bangissa* vuonna 1998 innostuneesti uusista ruotsalaisista nuorten elokuvista. Hän viittaa Ella Lemhagenin käsikirjoittamiin ja ohjaamiin elokuviin *Drömprinsen – Filmen om Em* (1996) ja *Välkommen till festen* (1997) ja pitää elokuvien tyttökuvausta harvinaisena nuorten elokuvatuotannossa, sillä elokuvissa ei hänen mukaansa sorruta moralisointiin eikä tyttöjen kuvaamiseen uhreina. Jo ennen Wiechelin mainitsemia elokuvia Lemhagen oli käsikirjoittanut ja ohjannut lyhytelokuvan *13-årsdagen* (1994). Hänen elokuvatrilogiansa pääosissa on 13–17-vuotiaita tyttöjä ja niissä käsitellään moniulotteisesti tyttöyttä ruotsalaisessa 1990-luvun kontekstissa.

¹ Pernilla Wiechel: Flickor på film. *bang* 2/1998. Käännökset ruotsista suomeksi: Heta Mulari.

Elokuvan *13-årsdagen* päähenkilö on kolmetoista vuotta täyttävä Emelie, ja elokuva *Drömprinsen* jatkaa hänen kasvutarinansa kuvaamista. Molemmissa elokuvissa Emelien taustalle piirretään parodioitua kuvaa ruotsalaisesta pikkukaupungista siisteine pihoineen, Ruotsin lipuineen ja sievästi puettuine lapsineen. Elokuvien pääteemana onkin vanhempien arvomaailman kiistäminen, tytön murtautuminen ulos ruotsalaisesta keskiluokkaisesta idyllistä ja kasvaminen ikätovereiden kanssa nuorten yhteisössä. Myös elokuva *Välkommen till festen* kertoo aikuisista irrallisesta nuorisoyhteisöstä. Elokuvan alussa Isabel, yläluokkainen lääkäriperheen tyttö, jää uudenvuoden yöksi yksin kotiin ja järjestää kotibileet. Juhlat muuttuvat katastrofiksi, kun kutsumattomat vieraat täyttävät talon ja humalaisten nuorten käytös muuttuu yhä holtittomammaksi. Tässä kaoottisessa rinnakaistodellisuudessa omaksutaan nopeasti eri rooleja, ja ryhmän valta-asemat muuttuvat ja vaihtuvat jatkuvasti.

Wiechel piirtää artikkelissaan rajoja uudentyyppiselle elokuvalliselle tyttöydelle, joka hänen mukaansa poikkeaa aiempien ruotsalaisten nuortenelokuvien tyttökuvasta.² *bang*-lehdessä tämä uudistava ja toivottava tyttöys määrittyy ensi sijassa *feministiseksi*. Keskustelu feministisestä tyttöydestä ja feministitytöistä voimistui ruotsalaisessa mediassa 1990-luvun alusta lähtien, jolloin alettiin määritellä niin sanottua uutta tai kolmannen aallon feminismiä³. Nuoret naiset olivat keskeisiä ruotsalaisessa aktivismissa, jonka ytimessä oli keskustelu tyttöjen asemasta feminismin historiassa ja kääntäen feminismin merkityksestä 1990-luvun tytöille.⁴ Nuoret aktivistit kirjoittivat uudesta feminismistä muun muassa feministilehdissä, kolumneissa, kirjallisuudessa ja kaupallisissa tyttöjen lehdissä. Feministinen medianäkyvyys kulminoitui Ruotsissa vuosituhannen vaihteessa. Tällöin voidaan puhua mediafeminismistä, jolla tässä tarkoitan feminismin popularisoitumista ja laajaa ulottumista valtajulkisuuteen.

² Ibid.

³ Feminismin historia jaetaan usein kolmeen erilliseen aikakauteen tai ”aaltoon”: 1) ensimmäinen aalto (1800-luvun puolivälistä 1920-luvulle), 2) toinen aalto (1960– 1970-luku) ja kolmas aalto (1990-luvulta alkaen). Historiantutkijat ovat myös kritisoineet jakoa kolmeen aaltoon. Ks. esim. Henry 2004, passim.

⁴ Ambjörnsson 2004, 29; Eduards 2007, 267.

Tässä artikkelissa analysoin, kuinka Ella Lemhagenin elokuvatrilogia kytkeytyy keskusteluihin tyttöjen muuttuvasta yhteiskunnallisesta roolista ja feministityttöydestä. Kokeellisuuden ja vastakulttuurisuuden sekä suppean levityksen vuoksi usein unohduksiin jäävät Lemhagenin elokuvat tarjoavat mielenkiintoisen katsauksen 1990-luvun puolivälin keskusteluihin tyttöydestä ja feminismistä, sillä niihin sisältyy intertekstuaalisia viittauksia muihin uusfeministisiin kulttuurituotteisiin ja feministiseen retoriikkaan. Lähestyn elokuvia kolmen pääteeman kautta. Ensiksi selvitän, mitkä tekijät ruotsalaisessa elokuvatuotannossa ja feministisessä keskustelussa taustoittivat tyttökeskeistä nuortenelokuvasykliä, jonka ensimmäisiin elokuvaan Lemhagenin elokuvat kuuluivat. Toiseksi tarkastelen elokuvia suhteessa aikalaiskeskusteluun feministisestä tyttöydestä ja uusfeministisistä strategioista. Kolmanneksi laajennan tulkintaani tarkastelemalla elokuvien vastaanoton puhetta tyttöden murroksesta ja ”uusista työistä”. Lähdemateriaalini käytän elokuvien lisäksi lehdistövastaanottoa, kuten kritiikkejä ja artikkeleja sekä populaarifeminististä kirjallisuutta ja lehtiä.

Tarkasteltaessa elokuvaa osana aikansa yhteiskunnallisia ja poliittisia keskusteluja on tärkeää kohdistaa huomio myös elokuvan tulkintaverkostoon. Tällöin tutkijan katse kohdistuu elokuvatekstin lisäksi elokuvien vastaanottoon ja interteksteihin, toisin sanoen prosesseihin, joilla elokuvaa on nivottu osaksi aikansa yhteiskunnallisia keskusteluja tutkitusta aiheesta. Näin elokuvaa tulkitaan aktiivisena kommentoijana, joka yhdistyy aikansa keskusteluihin monella tasolla. Lähestymistapaa voi avata esimerkiksi elokuvien tulkinnallisia kehystyksiä paikantavan tutkimusasetelman kautta, jota elokuvatutkija Anu Koivunen on määritellyt. Tulkinnalliset kehystykset ovat elokuvista yhteiskunnan eri areenoilla käytyjä neuvotteluja, kiistoja ja kommentointeja, jotka liittävät elokuvia osaksi tiettyjä historiallisia keskusteluja.⁵ Valtakysymykset liittyvät tiiviisti tämänkaltaiseen tutkimusasetelmaan: millaista elokuvaa vastaanotossa kehystetään uskottavaksi kuvaksi nykytyöistä, mistä vaietaan tai mikä nimetään epäuskottavaksi? Kenen tulkinnoista eri konteksteissa puhutaan?

⁵ Koivunen 2003, 26–32; Koivunen 2004, 240, 246–248.

Nuortenelokuvasta tyttöelokuvaan

Ruotsalainen nuortenelokuva oli 1990-luvun puolivälissä monin tavoin murroksessa, mikä näkyi elokuvien tuotantokulttuurissa sekä aihepiireissä. Uudenlaisen nuortenelokuvan muodostuminen kytkeytyi ruotsalaisen elokuvateollisuuden laajempiin muutoksiin ja keskusteluihin niin sanotusta uudesta ruotsalaisesta elokuvasta. Elokuvatutkijat Erik Hedling ja Ann-Kristin Wallengren liittävät uuden elokuvan muutoksiin, joita tapahtui rahoituskäytännöissä, tuotannossa, kuvaustekniikassa ja tekijyydessä.⁶ Elokuvatutkija Tommy Gustavssonin mukaan nuortenelokuva on yksi uuden elokuvan tärkeistä lajityypeistä ja sitä luonnehtii sukupuoliasetelmien murros. Nuortenelokuvien päähenkilöinä on kuvattu ensi sijassa poikia, siitä lähtien kun lajityyppi syntyi 1950-luvun Yhdysvalloissa, mutta tyttöjä on nähty enimmäkseen sivurooleissa. Länsimaisessa, myös ruotsalaisessa, elokuvatuotannossa tyttöjä ja tyttöyttä käsittelevät nuortenelokuvat kuitenkin yleistyivät 1990-luvun puolivälistä alkaen.⁷

Uudesta elokuvasta käydyssä keskustelussa tutkijoiden ja kriitikoiden huomio on useimmiten kohdistunut joko Lukas Moodyssonin ohjaamaan ja käsikirjoittamaan pikkukaupunkitarinaan *Fucking Åmål* (1998) tai sen jälkeen tuotettuihin elokuviin.⁸ Myös uudistuvaa nuortenelokuva-analysoitaessa *Fucking Åmålin* rooli on korostunut, ja elokuva on usein saanut yksinään kantaa kunniaa uudenlaisten, vahvojen tyttöjen esittelemisestä Ruotsin valkokankailla. Ella Lemhagen oli kuitenkin esittänyt ruotsalaiselle nuortenelokuvalle tyypillisiä tyttöaiheita jo ennen *Fucking Åmålia*.⁹ 1990-luvun puolivälistä 2000-luvun puoliväliin tuotetut ruotsalaiset nuortenelokuvat muodostavat selkeän 'tyttöelokuvien'

⁶ Hedling & Wallengren 2006, 9–18. Ks. myös Björkman, Lindblad & Sahlin 2002, 7–8.

⁷ Gustafsson 2006, 172. Ks. myös Pantti 2002, 26; Mulari 2007, 3–13.

⁸ Björkman, Lindblad & Sahlin 2002, 7; Gustafsson 2006, 172. *Fucking Åmålin* jälkeen tuotettuja tyttöaiheisia nuortenelokuvia ovat muun muassa *Lilja 4-ever* (2002), *Hip hei butsu!* (Hip Hip Hora! 2003), *V*tun neljätöistä* (Fjorton suger 2003), *Vingar av Glas* (2004), *Hei Sandor täällä* *Ida* (Sandor/Ida 2004), *Babylonsjukan* (2004) ja *Miss Sweden* (Fröken Sverige 2004).

⁹ Lemhagenin elokuvien lisäksi Christina Olofsonin ja Annika Thorin elokuva *Totuutta ja tehtävää* (Sanning eller konsekvens 1997) voidaan lukea ennen *Fucking Åmålia* tuotettuihin tyttöelokuviin.

syklin, jonka synty kietoutuu tiiviisti yhteiskunnallisiin keskusteluihin tasa-arvosta, feminismistä ja niin sanotuista uusista tytöistä. Näenkin tyttöelokuvan käsitteen mielekkäänä analysoitaessa aikakauden nuorten elokuvaa, sillä elokuvien tematiikka keskittyy tyttöjä koskevan yhteiskunnallisen keskustelun ympärille, ja poikien elämää ja ongelmia niissä käsitellään usein varsin pinnallisesti, jos lainkaan.

Amerikkalainen elokuvantutkija Henry Giroux pitää amerikkalaisia nuortenelokuvia yhteiskunnallisten jännitteiden paikkoina ja sosiaalisten ongelmien tulkitsijoina: nuoret henkilöhahmot edustavat yhtäältä pelkoa moraalien rappiosta ja toisaalta optimistista uskoa tulevaisuuteen. Hän analysoi muun muassa Larry Clarkin vuonna 1995 ohjaamaa elokuvaa *Kids*, jossa erityisesti nuoret miehet esitetään välinpitämättöminä, väkivaltaisina ja seksiä tavoittelevina hedonisteina. Giroux korostaa, että nuoruus näyttäytyy näissä elokuvissa usein tietynlaisena ”tyhjänä kategoriana”, johon aikuiset elokuvantekijät heijastavat toiveitaan, fantasioitaan ja pelkojaan.¹⁰

Nuortenelokuvia onkin lajityypin synnystä saakka luonnehtinut kuilu vanhempien ja nuorten edustamien yhteiskuntien välillä. Elokuvat ovat usein olleet kulttuurisen neuvottelun paikkoja, joissa sukupolvien välisiä jännitteitä on pyritty ratkaisemaan, tai nuoriso on esitetty niissä ongelmana. Kokoavasti voi todeta, että nuortenelokuva on määrittänyt yhteiskunnallinen ote, jonka kautta nuoriin henkilöhahmoihin on projisoitu aikansa nuorisoon liittyviä kiistoja ja epävarmuuksia.¹¹ Elokuvantutkija Mervi Pantti on luonnehtinut nuoria käsittelevää elokuvaa pyrkimykseksi nuorison symboliseen hallitsemiseen: elokuvien loppusulkeumat ovat nuortenelokuviissa merkinneet useimmiten nuoren palauttamista vanhempiensa arvomaailmaan tai vaihtoehtoisesti ”ruutuun palaamattoman” ja ”yhteiskuntakelvottoman” nuoren kohtalona on usein ollut tuhoutuminen.¹²

¹⁰ Giroux 2002, 170–178.

¹¹ On kuitenkin syytä huomioda, että 1990-luvun (amerikkalaiseen) nuortenelokuvaan on kuulunut myös muita lajityyppejä. Teinikomedioita ovat muun muassa *Clueless* (1995) ja *American Pie* (1999). Teinikauhugenreä edustavat muun muassa *Scream* -trilogia (1996–2000) ja *Tiedän mitä teit viime kesänä* -elokuvat (*I Know what You Did Last Summer* 1997; *I still Know what You Did Last Summer* 1998).

¹² Pantti 1997, 132; Pantti 2002, 16–27.

Elokuvatutkija Bengt Bengtssonin mukaan 1940–1950-lukujen ruotsalaista nuortenelokuvaa luonnehtii nostalginen ja moralisoiva ote: elokuvatekijät ovat tarkastelleet omaa nuoruuttaan ja antaneet elokuville selkeän kasvattavan, valistavan ja ratkaisukeskeisen sävyn. Gustavsson toteaa, että vastaava ote on joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta säilynyt 1980-luvulle saakka.¹³ 1990-luvun alusta lähtien ongelmanuorisokuvauksia tehtiin Ruotsissa aiempaa enemmän, ja elokuvien yhteiskunnallinen kantaaottavuus ja ajankohtainen ote voimistuivat entisestään. Tärkeitä teemoja olivat nuorisorikollisuus, rasismi ja tukholmalainen jengielämä, joita käsittelivät muun muassa Daniel Fridellin ohjaamat *Etsijät* (Sökarna 1993) ja *30:e November* (1995) sekä Harald Hamrellin ohjaama *Vinterviken* (1996). Näiden elokuvien pääosissa oli lähes poikkeuksetta poikia ja nuoria miehiä, mutta 1990-luvun puolivälistä alkaen nuoria käsittelevien elokuvien keskiöön ovat astuneet tytöt ja nuoret naiset. Tematiikka on siirtynyt rikollisuudesta ja jengitappelusta tyttöjen välisiin ystävyysuhteisiin, seksuaaliseen ahdisteluun, ulkonäköpaineisiin ja tyttöjen yhteiskunnalliseen aktiivisiin. Yhteiskunnallinen ja kantaaottava ote on siis säilynyt, mutta teemat ovat muovautuneet sukupuolitetusti. Tämä ei ole sinänsä uusi ilmiö, sillä nuortenfiktioissa on varsin pitkään kuvattu poikia jengien ja rikollisuuden, ja tyttöjä ulkonäköön tai seksuaaliseen käyttäytymiseen liittyvien ongelmien kautta.

1990-luvun ja 2000-luvun alun ruotsalaisen nuortenelokuvan erityispiirteenä voi tyttökeskeisyyden lisäksi mainita nuorten erillisyyden vanhempien arvomaailmasta. Erillisyyttä tarkastellaan kuitenkin toisin kuin aiemmilla vuosikymmenillä. Gustavsson tulkitsee 1990-luvun lopulla ensiaskeliaan ottaneen ruotsalaisen ”nuoren nuortenelokuvan” purkavan tyypillistä kasvattavaa asetelmaa nuorten tekijöiden ja uudenlaisten aihepiirien kautta.¹⁴ Pantti puolestaan käyttää 2000-luvun nuortenelokuvaa analysoidessaan osuvaa käsitettä ”teiniplaneetta”. Yhä useammassa vuosituhannen vaihteen elokuvassa nuoria nimittäin kuvataan irrallisina vanhempiensa arvomaailmasta, mikä ei kuitenkaan johda nuorten tuhoutumiseen.¹⁵ Useimpien tyttöelokuvien tyttöjen irrallisuus

¹³ Bengtssonin käsityksistä Gustavsson 2006, 171–173.

¹⁴ Gustavsson 2006, 171–173.

¹⁵ Pantti 2002, 16–27; ks myös Roger Wilson: Som en röd tråd står konflikten ungdomar–vuxenvärlden. *Zoom* 3/2002, 12–13.

vanhemmistaan esitetään yhteiskunnallisena ongelmana, jossa syyttävä katse kohdistetaan tyttöjen sijasta välinpitämättömiin vanhempiin ja yhteiskuntaan. Ongelmanuorisosta on siirretty ”ongelmavanhempiin”.

Myös Lemhagen korostaa tyttöjen erillisyyttä kaikissa kolmessa elokuvassaan, mutta tämä on nähdäkseni myönteistä ja voimaannuttavaa erillisyyttä, joka ei johda tyttöjen tuhoutumiseen tai rankaisemiseen. Elokuvassa *13-årsdagen* Emelien äiti yrittää epätoivoisesti sitoa tyttärensä hiuksia pois otsalta merimiestyyllisellä sinisellä rusetilla siinä kuitenkaan onnistumatta. Hän joutuu huomaamaan, että tyttären 13-vuotissyntymäpäivänä hän ei enää pysty hallitsemaan tyttärensä hiuksia (eikä elämää). Elokuvassa *Drömprinsen* vanhemmat onnittelevat Emiä tämän 14-vuotissyntymäpäivänä lahjoittaen epäuskoisena tuijottavalle tyttärelleen eläkevakuutuksen. Myöhemmin stereotyyppinen keskiluokkainen ydinperhe kriisiytyy: äiti aloittaa avioliiton ulkopuolisen suhteen, isä lohduttautuu alkoholin avulla ja tytär karkaa kotoa hakien turvaa poikaystävästään Jakobista ja muista nuorista. Nuorten asuttama autiotalo, ”palatsi”, muodostaa elokuvassa vanhempien maailmasta ja yhteiskunnasta irrallisen saarekkeen. Myös *Välkommen till festen* ottaa kantaa nuorten erillisyyteen ja vanhempien arvomaailman haastamiseen. Korostuneen yläluokkaisessa kontekstissa kuvattu Isabel ja hänen eri sosiokulttuurisista taustoista tulevat ystävänsä rakentavat valkoisen huvilan sisälle kaoottisen vaihtohtoisen yhteisön, jossa vanhempien asettamat käyttäytymissäännöt eivät enää päde.

Tyttöaiheiden yksipuolisuudesta ja suoranaisesta puuttumisesta lasten- ja nuortenelokuvatuotannossa alettiin keskustella ruotsalaisessa lehdistössä jo 1990-luvun alkupuolella. Tällöin Svenska Filminstitutetin ensimmäinen lasten- ja nuortenelokuvakonsultti Bitte Eskilson peräänkuulutti tyttöaiheisia nuortenelokuväkäsikirjoituksia, ja rahoitusta alettiin suunnata tyttöjä käsittelevien elokuvien tuotantoon. Ruotsalaista elokuvateollisuutta leimanneiden tasa-arvokeskustelujen taustalla olivat 1990-luvun alun valtiolliset tasa-arvouudistukset ja tasa-arvokiintiöiden ottaminen käyttöön myös elokuvateollisuudessa.¹⁶ Huomio kohdistui paitsi elokuvien teemoihin ja sisältöön, myös tuotantorakenteisiin, ja naisten roolia elokuvien käsikirjoittajina, ohjaajina ja tuottajina alettiin tuoda esiin. Kriitikko Jeanette Gentele kirjoitti *Svenska Dagbladetissa*

¹⁶ Ulmanen 1998, 15; Eduards 1999, 15; Eduards 2007, 244.

maaliskuun 18. päivänä vuonna 1996 tyttöaiheisesta nuortenelokuva-tuotannosta viitaten elokuvaan *Drömprinsen*:

Bitte Eskilsson on kaivannut tyttöjen elämää kuvaavia elokuvia. Elo-kuvien puute johtuu siitä, että naisohjaajia ja -käsikirjoittajia on vähän. Yksi hänen työnsä tuloksista on Ella Lemhagenin elokuva *Drömprin-sen – Filmen om Em*.¹⁷

Eskilssonin seuraaja Charlotta Denward jatkoi myöhemmin 1990-luvulla samalla linjalla.¹⁸ *Välkommen till festen* saikin rahoitusta Svenska Film-institutetilta hänen kauttaan. Kriitikko Fredrik Sahlin liitti instituutin julkaisemassa *Zoom*-lehdessä *Fucking Åmål* -elokuvan tyttötematiikan suoraan instituutin rahoituslinjauksiin: ”jos lähestyy elokuvakonsulttia käsikirjoituksen kanssa, jossa on vahva naishahmo pääosassa, on melko suuri mahdollisuus saada idealleen rahoitus.”¹⁹ Tyttöjä käsittelevien ja naisten tekemien elokuvien merkitys näkyy myös aikalaistutkimuksessa. Elokuvatutkija Maaret Koskinen analysoi naiselokuvatekijöiden roolia ruotsalaisessa elokuvateollisuudessa, erityisesti 1980–1990-lukujen kokeellisessa elokuvassa, ja mainitsee Ella Lemhagenin yhtenä ”lupaa-vimmista uusista kyvyistä”.²⁰

Tyttöelokuva ja muun populaarikulttuurituotannon tyttökeskei-syyttä ei kuitenkaan voida suoraan palauttaa tasa-arvokeskusteluihin tai tuotanto- ja rahoitusuudistuksiin. Nuorten feministien ja feministisen keskustelun lisääntynyt medianäkyvyys 1990-luvun aikana olivat niin ikään tärkeitä taustatekijöitä. Feminismin historiassa vuosikymmen on usein nähty niin sanotun uuden tai kolmannen aallon feminismin alkupisteenä. Nuorten naisten tuolloin aloittama feministinen liikeh-dintä on kansainvälinen ilmiö, jonka lähtökohdaksi mainitaan useim-miten amerikkalainen riot grrrl-liike. Riot grrrlit olivat enimmäkseen keskiluokkaisia, valkoisia nuoria naisia, jotka kritisoivat miesvaltaisia

¹⁷ Jeanette Gentele: Riktigt bra barnfilm blir inte barnslig – Enda skillnaden mellan vuxen- och ungdomsfilm är kravet på livsbejakande budskap. *Svenska Dagbladet* 18.3.1996, 28.

¹⁸ Ibid.; Jeanette Gentele: Förvirring råder – vart är den svenska filmen på väg? *Svenska Dagbladet* 10.11.1996, 37; Ingrid Bosseldal: Hellre våld än tjejer. *Göteborgs-Posten* 12.3.1997, 48.

¹⁹ Fredrik Sahlin: Starka tjejer och livet på landet. *Zoom* 4/1998, 20.

²⁰ Koskinen 1996, 15–16.

punk-alakulttuureita. Nämä naisaktivistit tunnettiin aktiivisesta ja aggressiivisesta julkisesta roolistaan, omien tapahtumien järjestämisestä, omaleimaisesta muodista sekä avoimesta seksismien ja rasismien vastustamisesta.²¹ Vaikka ruotsalainen uusfeminismi sai paljon vaikutteita kansainvälisistä keskusteluista ja riot grrrl -ideologiasta, tasa-arvoajattelun kritisoiminen ja purkaminen oli omaleimaista nimenomaan ruotsalaiselle keskustelulle.²² Nuorten ruotsalaiset feministit tuottivat muun muassa kolumneja ja kolumnikulttuuria, lehtiä, musiikkia, ”selviytymisoppaita” ja elokuvia.²³

Yhteiskunnallinen ja kulttuurinen kiinnostus tyttöteen kulminoitui 1990-luvun jälkipuoliskolla, jolloin vastakulttuurista feminististä aktivismia kaupallistettiin voimakkaasti niin sanotun girl power -ilmiön kautta. Girl powerin näkyvimpiä edustajia olivat esimerkiksi tyttöbändit *Shampoo* ja *Spice Girls* sekä amerikkalaiset teinielokuvat, kuten *Clueless* (1995). Tia Jansson kirjoittaa *Aftonbladetissa* syyskuussa 1997 innostunein sanakääntein uudesta kulttuurisesta ”tyttötrendistä”. Artikkelin otsikoitu: ”Tyttöjä! Tyttöjä! Tyttöjä! Elokuvia, televisiosarjoja, kirjoja – tyttötrendi on täällä.”²⁴ Jansson luettelee kirjoituksessaan tytöistä kertovia ja tytöille suunnattuja kulttuurituotteita, kuten feministisiä selviytymisoppaita, kirjoja, televisiosarjoja ja elokuvia. Osana tyttötrendiä hän mainitsee elokuvan *Välkommen till festen* sekä Christina Olofsonin ohjaaman ja Annika Thorin käsikirjoittaman elokuvan *Totuutta ja tehtävää* (Sanning eller konsekvens, 1997).

Tulkitsen tyttöelokuvan syklin olevan monella tavalla osa kulttuurista tyttötrendiä, joka yhdisteli feminististä nuorisoaktivismia ja kaupallis-kulttuurista viehtymystä tyttöaiheisiin. Ilmiö oli osa länsimaista tyttökeskeisen populaarikulttuurin voimistumista, mutta ruotsalaisessa kulttuurituotannossa oli omia selkeitä erityispiirteitä. Ella Lemhagenin

²¹ Aapola, Gonick & Harris 2005, 18–25.

²² Ks esim. Ambjörnsson et al 1999, 11; Thulin & Östergren 1997, 11–13.

²³ Kolumnisteja: esim. Linda Skugge/*Expressen*; lehtiä esim. *bang* 1991 alkaen, *Darling* 1996–2002; feministibändejä esim. *Backfish*, *Honey is cool*, *Candy-suck*; selviytymisoppaita esim. Thulin & Östergren 1997; *Ett hjärta i jeans*. *Och andra texter av tjejer om tjejers grejer* 1997; *Pilluparvi* (Fittstim) (1999) 2003.

²⁴ Tia Jansson: Flickor! Flickor! Flickor! Film, TV, böcker – flicktrenden är här. *Aftonbladet* 20.9.1997.

elokuvatrilogia on ensimmäisiä esimerkkejä ruotsalaisista tyttöelokuvista, joiden tuotannossa ja vastaanotossa yhdistyvät sekä feministiset että kaupallisen tyttövoiman teemat.

Sanojen politiikkaa ja tyttöjen ääntä

Punk-käännöksi oli tärkeä Ella Lemhagenille. Siinä vallitsi ”kaikki osavat” -henki. Julkaise omaa lehteä? Totta kai, ja kirjoita kirja.²⁵

Journalisti Maria Domellöfliittää helmikuussa 1998 *Göteborgs-Postenissa* Ella Lemhagenin 1970-luvun punkliikkeeseen ja tee-se-itse-asenteeseen kuvaten hyvin paitsi ohjaajan improvisaatiovaikutteista elokuvatrilogiaa, myös ruotsalaista 1990-luvun feminististä aktivismia. Elokuvatrilogian näyttelijät muodostivat alkujaan Lemhagenin johtaman *På väg*-nimisen improvisaatioteatteriryhmän. Improvisaatio leimaakin jokaisen elokuvan kerrontaa ja nuoret näyttelijät ovat osallistuneet erityisesti elokuvan *Välkommen till festen* teemojen, käsikirjoituksen ja henkilöhahmojen suunnitteluun.²⁶ Väitänkin, että Lemhagenin elokuvatrilogian tuotantoa, rakennetta ja kerrontaa on hedelmällisintä tarkastella ajankohtaisen feministisen kulttuurituotannon kontekstissa, sillä tee-se-itse-asetteeseen kuului oleellisesti riot grrrl -ideologiaan ja kulttuurituotantoon niin Amerikassa kuin Ruotsissa.²⁷

Ruotsalaisten nuorten feministien aktivismi sisälsi paljon riot grrrl -ideologian siirtämistä ruotsalaiseen kontekstiin. Esimerkiksi tytöille suunnattu ja nuorten naisten toimittama feministilehti *Drrling* (myöhemmin *Darling*) nimettiin vuonna 1996 suoraan viitaten riot grrrl-ihän.²⁸ Suoria intertekstuaalisia viittauksia muihin uusfeministisiin kulttuurituotteisiin on esimerkiksi elokuvien *Drömprinsen* ja *Välkommen till festen* soundtrackeilla, joilla on paljon ruotsalaisten kokeellisten feministiyhtyeiden musiikkia. Näitä yhtyeitä ovat muun muassa neljän

²⁵ Maria Domellöf: Att våga spränga gränser. *Göteborgs-Posten* 3.2.1998, 39.

²⁶ Jan Hansson & Jeanette Gentele: Ella Lemhagen. Nästa film ska handla om wannabees. *Svenska Dagbladet* 21.12.1997, 31.

²⁷ Aapola, Gonick & Harris 2005, 18–39, 193–215.

²⁸ www.darling.se. haettu 15.8.2008; ks. myös Rasmus Malm: Grrrls, glitter och mediala strategier. *bang* 1/2003, 52–54.

17-vuotiaan tytön yhtye *Backfish* sekä *Candysuck*, yksi eniten näkyvyyttä saaneista ruotsalaisista feministisistä yhtyeistä, joka tunnettiin kantaaottavista sanoituksistaan ja räväköistä lavaesiintymisistään. *Candysuck* oli koossa vuosina 1992–1998.

Candysuck, *Darling*-lehti ja Ella Lemhagenin elokuvat ovat hyviä esimerkkejä uufeministisen retoriikan lomittumisesta osaksi tytöille suunnattua 1990-luvun populaarikulttuuria.²⁹ Tässä retoriikassa tärkeää oli totuttujen tyttöyteen ja naiseuteen liitettävien ominaisuuksien haastaminen ja kääntäminen vastakohdikseen, joka toteutuu kaikissa Lemhagenin elokuvissa muun muassa kontrastoimalla erilaisia tyttö-hahmoja toisiinsa. Elokuvan *Välkommen till festen* alussa lapsekkaisiin vaaleanpunaisiin vaatteisiin pukeutunut Isabel ja hänen kaksi ystävänsä Jonna ja Annika tekevät juhlavalmisteluja Isabelin vanhempien lähdettyä kotoa. Isabel toteaa hermostuneena, että kukaan ei saa polttaa tupakkaa sisällä tai juoda lainkaan alkoholia. Seuraavassa kohtauksessa kuvataan neljän tytön joukkoa ulkona viettämässä aikaa bussipysäkillä ja tämän jälkeen matkalla bileisiin. Nämä tytöt juovat viiniä pullon suusta, kiroilevat, puhuvat kovaan ääneen toisilleen ja kirkuvat kävellessään juhliä kohti. Saavuttuaan Isabelin luo tyttöjoukko katselee ympärilleen ja läpi elokuvan eniten äänessä oleva Vera tuomitsee ylimieliseen sävyyn: ”Tytöt [*tjejer*], me ollaan tultu väärään paikkaan! Olette saaneet väärän osoitteen. Tämä on lastenjuhla. Meidänhän piti mennä uudenvuodenbileisiin!”³⁰

Veran lausuttua tuomionsa tyttöjoukko sulkeutuu yhdessä kylpyhuoneeseen ja Isabel ystävineen jätetään oven ulkopuolelle. Kylpyhuoneeseen meneminen yhdessä toistuu läpi elokuvan ja osoittaa vallan käyttöä tyttöjen välillä. Vera osoittaa monta kertaa elokuvan aikana olevansa se, joka voi päättää, kenet huolitetaan mukaan ja kenet jätetään oven ulkopuolelle. Veran lausahdus lastenjuhlista on tärkeä monella eri tavalla. Siinä kiteytyy paitsi tyttöjen jakaminen ”lapsiin” ja ”juhliviin tyttöihin”, myös sanasto, jota elokuvan dialogeissa käytetään tytöistä. Tytöt puhuttelevat toisiaan ja pojat puhuttelevat tyttöjä lähes poikkeuksetta käyttäen sanaa *tjej* sanan *flicka* sijaan. Nuorisofiktioiden retori-

²⁹ Ambjörnsson 2004, 29; Edwards 2007, 267; Rasmus Malm: Grrrls, glitter och mediala strategier. *bang* 1/2003, 52–54.

³⁰ *Välkommen till festen* 1997.

kassa yleistä käsitettä *tjej* on 1990-luvun aikana käytetty laajalti myös feministisissä julkaisuissa, tyttötyössä ja akateemisessa tutkimuksessa.³¹

Tjej-sanalan lanseeraaminen feministiseen retoriikkaan ajoittuu kuitenkin jo toisen aallon feminismiin 1970-luvulle, jolloin kirjailijat Margareta Garpe ja Susanne Osten vaativat suuren suosion saaneessa näytelmässään *Tjejsnack* (1971): ”voi tytöt, voi tytöt, [*Ååå tjejer, ååå tjejer*] meidän täytyy korottaa ääntämme jotta kuulumme!”³² Vaikka 1990-luvun feministinen sukupolvi tekikin monessa mielessä eroa toiseen aaltoon, retoriikassa ja painotuksissa on myös jatkuvuutta: erityisesti nuoret feministit käyttivät *tjej*-sanaa kolumneissaan ja antologioissaan 1990-luvun kuluessa.³³ Tämä ilmiö näkyy suoraan esimerkiksi Fanny ja Siri Ambjörnssonin et al. kirjoittaman uusfeministisen antologian *Ett hjärta i jeans. Och andra texter av tjejer om tjejers grejer* nimessä ja artikkeleissa. Myös vuonna 2005 julkaistussa kirjasssa *Tjejkraft. Av tjejer, med tjejer, för tjejer* sana *tjej* yhdistetään voimaan.³⁴ Tukholmalaisen tyttötyötä tekevän *Tjejsonen*-järjestön julkaiseman kirjan esipuheessa todetaan, että sana *tjejkraft* (tyttövoima) pitää ”esitellä ruotsinkieleen, sillä se näkyy kaikissa työissä.”³⁵ Väitänkin, että sanaa *tjej* käytettiin 1990-luvun kuluessa ja vuosituhatosen vaihteessa feministisessä kirjallisuudessa ja muussa kulttuurituotannossa sanan sisältämän voiman, muutospotentiaalin ja tietynlaisen feministisen historian vuoksi, ja samalla tehtiin eroa sanaan *flicka*. Kuten tyttötutkija Fanny Ambjörnsson toteaa lukiolaistyttyjä käsittelevän väitöskirjansa johdannossa, hän käyttää tutkimuksessaan sanaa *tjej*, sillä tytöt itse käyttävät sitä, ja sana *flicka* yhdistyy usein epäitsenäisyyteen ja riippuvuuteen.³⁶ Ambjörnssonin tutkimus ilmentää sanan tietoista käyttämisestä akateemisessa retoriikassa ja osoittaa, että tietyllä termillä voi olla poliittista merkitystä.

³¹ Ruotsinkielisen sanan *flicka* suomennos on *tyttö*. Sana *tjej* suomennetaan useimmiten myös sanalla *tyttö*, *likka* tai *nuori nainen*, mutta suomen kielessä ei ole merkityksellisesti vastinetta sanalle.

³² Eva Helmenius: Jösses flickor! *bang* 4/1992, 26–27.

³³ Poikkeuksena *X-Märkt. Flickornas guide till verkligheten*, 1997.

³⁴ Sana *kraft* viittaa ”sisäiseen voimaan” siinä missä sana *makt* viittaa enemmän ulkoisen voiman ja vallan käyttöön. Termin *girl power* ruotsinnoksena on käytetty kontekstista riippuen termejä *flickmakt*, *tjejmakt* ja *tjejkraft*, joista viimeksi mainittua näkee harvemmin.

³⁵ Flovin, Strandman & Kallai 2005, 7.

³⁶ Ambjörnsson 2004, 29.

Sanan *tjej* yhdistämisen aktiivisuuteen ja valtaan voi nähdä poliittisena strategiana, jossa sanojen merkitystä pyritään tietoisesti muuttamaan kielteisistä myönteisiksi. Tämä strategia on ollut keskeistä uufeminismissä läpi 1990-luvun.³⁷ Riot grrrlien sanaleikki *girl* ja *grrrl*-sanojen välillä viittaa suoraan karjumiseen (*growling*) ja liittää aggressiivisuuden ja äänekkyyden merkityksiä sanaan *girl*. Naistutkija Tiina Rosenbergin mukaan alentavien termien kääntäminen päinvastaisiksi, avoin politisoiminen ja käyttäminen uudessa merkityksessä liittyy laajempaan poliittiseen ilmiöön, johon kuuluu sanan *girl* lisäksi esimerkiksi sanan *queer* kääntäminen myönteiseksi ja voimauttavaksi termiksi. Samankaltainen vastakohtaisuus ja tyttökulttuurin merkitysten kääntäminen ympäri näkyy myös feministisen lehden *Drrrling* nimessä, jossa kilttiyteen ja ”perinteiseen” tyttöyteen viittaava sana *darling* käännetään vastakohdakseen. Lehden ensimmäisessä numerossa lukijoita kehoitetaan muuttamaan *darlingeiksi*, mikä merkitsee änekästä, rohkeaa ja vihaistakin käyttäytymistä sekä feminististä tiedostavuutta esimerkiksi mainonnan seksismistä.³⁸ Tällaisella sanojen haltuunotolla voi olla laajaa merkitystä asenteiden muuttumisessa ja sosiaalisessa muutoksessa, kuten Rosenberg tiivistää.³⁹ Journalisti Liv-Marit Bergman kirjoittaa riot grrrlien ideologiaa soveltavasta feministisestä agendasta *Darling* -lehdessä seuraavasti:

Varhain 1990-luvulla: samaan aikaan kun Kat Bjelland ja Courtney Love taistelivat siitä, kuka löytäisi sievimät babydoll-mekot, Bikini Kill julkaisi singlen ”Revolution Girl Style Now” ja yhtäkkiä feministit eivät kutsuneet enää itseään nimellä ”womyn”. Sen sijaan oikeaksi sanaksi tuli ”girl”. – – Patriarkaatin kiistäminen ei ole vain naisroolien haastamista, vaan tyttönä olemisen muuttamista joksikin cooliksi.⁴⁰

Ella Lemhagenin elokuvien retoriikkaa ja kerrontaa voi pitää osana 1990-luvun puolivälissä muotoiltua populaaria tyttökulttuuria, joka ammensi feministisestä aktivismista. Termien haastamisen ja vastakohdikseen kääntämisen lisäksi elokuvien tekeminen yhteistyössä nuorten kanssa sekä yhteistyön korostuminen elokuvien vastaanotossa muistut-

³⁷ Aapola, Gonick & Harris 2005, 20.

³⁸ www.darling.se, haettu 15.8.2008.

³⁹ Rosenberg 2002, 47; Rosenberg 2006, 64–68.

⁴⁰ Liv-Marit Bergman: Riot grrls – vad vill de? *Darling* 1/2000, 45.

taa uusfeministisen retoriikan tytöiltä tytöille -painotusta. Tätä puhe-
tapaa, tyttöyden merkitysten haastamista ja tyttöjen oman näkökulman
tuomista esiin kiitellään myös useissa elokuvien arvosteluissa.⁴¹ Esimer-
kiksi Stefan Malmqvist nostaa *Svenska Dagbladetissa* esiin elokuvan
Drömprinsen kerronnallisen ratkaisun, jossa käytetään paljon näyttelijä
Jenny Lindrothin kertojanääntä. Kuten hän toteaa: ”Kaikkea katsotaan
Emilien [sic] silmin, ja koska Jenny näyttölee Emilietä, hän on melkein
koko ajan kuvassa. Ja kun häntä ei näy, hänen äänensä kuuluu kaiutti-
mista”⁴²

Myös *Helsingborgs Dagblad* -lehdessä tytön oman äänen merkitys
nostetaan esiin. Emilieta luonnehditaan ”aktiiviseksi pienoisaiseksi” ja
kiitellään hänen oman äänensä ja näkökulmansa keskeisyyttä eloku-
vassa.⁴³ Kriitikko Ellen Lamm vertaa *Svenska Dagbladetissa* marraskuun
15. päivänä vuonna 1996 elokuvan *Drömprinsen* tyttöjä amerikkalaisen
elokuvan *Welcome to the Dollhouse* (1995) tyttökuvaan. Hän yhdistää
nämä kaksi elokuvaa artikkelin otsikossa: ”Mikä onni että joku esittää
nuoria tyttöjä [tjejer] jotka uskaltavat”⁴⁴ Tyttöjen oman äänen kuulu-
minen ja uskaltaminen julkisissa tiloissa ja yhteiskunnallisessa keskus-
telussa oli tärkeä osa uusfeminististä retoriikkaa. Kuten Linda Skugge ja
Belinda Olsson toteavat teinitytöille suunnatun, vuonna 1999 julkaistun
antologian *Fittstim* (suom. *Pilluparvi*, 2003) johdannossa: ”Halusimme
antaa nuorille naisille [tjejer] tilaisuuden ilmaista itseään ilman,
että heidän mielipiteitään muokataan ja korjataan. Tämä on sensuroi-
maton ja puolueeton vyöhyke, tilaisuus päästää höyryjä.”⁴⁵ Kirjoittajat
käyttävät näin sanaa *tjejer* sekä tytöiltä tytöille -puhetapaa yhdistämään
kohderyhmää ja kirjoittajia toisiinsa.

⁴¹ Stefan Malmqvist: Ungdomsfilm: Drömprinsen är en flippad kusin till Vinterviken. *Svenska Dagbladet* 9.2.1996, 116; Jens Peterson: Ungdomsvärld målåd i klatschiga pasteller. *Aftonbladet* 9.2.1996, 36; Anna Ångström & Magnus Wikman: Grälla färger i ritualiserad villaidyll – Ella Lemhagen drivs av inre logik och lockas av det outgrundliga i människors beteende. *Svenska Dagbladet* 9.2.1996, 25.

⁴² Stefan Malmqvist: Ungdomsfilm: Drömprinsen är en flippad kusin till Vinterviken. *Svenska Dagbladet* 9.2.1996, 116.

⁴³ Tonsäker tonårsfilm. *Helsingborgs Dagblad* 22.3.1996, 23.

⁴⁴ Ellen Lamm: ”Tur att någon visar unga tjejer som vågar”. *Svenska Dagbladet* 15.11.1996, 108.

⁴⁵ Olsson & Skugge (1999) 2003, 7.

Lemhagenin elokuvien tyttöhahmot toivat ajankohtaista uufeminististä tyttötulkintaa elokuvan muotoon. On silti huomattava, että voimakkuus, aktiivisuus, näkyvyys ja kuuluvuus (ihanne)tyttöden määrittäjinä eivät ole feminismin historiassa mitenkään ainutlaatuisia, kuten voi huomata esimerkiksi Garpen ja Ostenin 1970-luvun näytelmien retoriikasta. 1990-luvun feministisessä keskustelussa historian poispyyhkiminen, muutos ja kumouksellisuus ovat kuitenkin olleet keskeisiä kerronnallisia tapoja. Uufeminismin ja populaarikulttuurin ”uudet tytöt” ovat näin näyttäytyneet pitkälti historiattomina, kuin tyhjästä syntyneenä uutena sukupolvena. Uutuus ja historiattomuus korostuvat myös Lemhagenin elokuvien kerronnassa, jossa nuoret päähenkilöt ovat monella tavalla irrallaan vanhempien maailmasta. Elokuvien henkilöhahmojen näkökulmasta tässä ei tunnu olevan mitään säilyttämisen arvoista, vaan arvot ja käyttäytymismallit on rakennettava itsenäisesti. Nähdäkseni tyttöhahmojen erillisuus Lemhagenin elokuvissa liittyy paitsi nuortenelokuville tyypilliseen kerronnalliseen rakenteeseen, myös ajankohtaiseen feministiseen keskusteluun, joka rakentui nuorten naisten kuvaamiseen uutena, yhtenäisenä feministisenä sukupolvena.

Ulos omasta huoneesta: ilkeitä ja aggressiivisia tyttöjä

Lemhagenin elokuvien vastaanotossa on selvästi näkyvissä kulttuurinen narratiivi ”muuttuneista ja uusista tytöistä”, joka lomittuu feministiseen retoriikkaan. Sinikka Aapola, Marnina Gonick ja Anita Harris jakavat 1990-luvun ja 2000-luvun alun länsimaiset populaarit tyttökertomukset kahteen ääripäähän, joita kumpaakin määrittää tietynlainen muutoksellisuus ja kumouksellisuus. Tyttöjä on tarkasteltu yhtäältä valtauttavan tyttövoiman kehyksessä ja toisaalta uhriutumista, kriisejä ja ongelmallisuutta korostaen.⁴⁶ Nämä osin vastakkaiset kertomukset nivoutuvat populaarijulkisuudessa toisiinsa monin tavoin ja näkyvät selkeästi myös nuortenelokuviissa. Esimerkiksi tyttöjen uudenlaisena tulkittua äänekkyyttä julkisissa tiloissa on tarkasteltu sekä myönteisen tyttövoiman että ongelmakäyttäytymisen konteksteissa. Millaisia Lemhagenin elokuvien uudet tytöt olivat ja kuinka heitä verrattiin

⁴⁶ Aapola, Gonick & Harris 2005, 18–55.

perinteisinä tulkittuihin tyttöihin ja tyttökuultuuriin? Artikkelin alussa mainitussa Pernilla Wiechelin kirjoituksessa korostui tyttöjä morali-soimaton elokuvallinen kerronta, jossa muun muassa tyttöjen seksuaalisuutta käsitellään aiempia nuortenelokuvia myönteisemmin. Tämä ominaispiirre liittyy nähdäkseni keskeisesti tyttöelokuvan sykliin. Päivä- ja iltapäivälehtien elokuva-arvostelut ja artikkelit nostivat kuitenkin tyttöjen seksuaalisuuden suhteellisen harvoin esiin ja piirsivät sen sijaan linjaa tyttöjen muuttumisesta kilteistä ilkeiksi.

”Ilkeitä tyttöjä, onko heitä olemassa?” Kerstin Weigl kysyy *Aftonbladetissa* 7. tammikuuta vuonna 1998 haastatellessaan Jenny Lindrothia. Tämä näyttlee pääosaa elokuvissa *13-årsdagen* ja *Drömprinsen* ja on mukana myös elokuvassa *Välkommen till festen*, jota artikkeli käsittelee. Artikkelin mukaan elokuva osoittaa, että ilkeitä tyttöjä on olemassa, ja kiltti, suloinen tyttöys on pelkkää myyttiä ja historiaa. Myös *Drömprinsenin* vastaanotossa näkyy samantapainen muutospuhe. Ylva Bergman toteaa *Aftonbladetissa* helmikuussa 1996 julkaistun artikkelin otsikossa: ”tytöt eivät ole kilttejä ja söpöjä”.⁴⁷ Otsikko sisältää oletuksen siitä, että tytöt ovat aiemmin olleet kilttejä ja söpöjä, tai ainakin heitä on tulkittu näin, mutta elokuvan tytöt eivät näitä määritteitä noudata. Bergman kirjoittaa Ella Lemhageniin viitaten:

Ellan [Lemhagenin] mielestä teinityttöjen suloisuus ja kiltteys on myytti. Että mieluiten soitettaisiin levyjä ystävättären kanssa vaaleanpunaishuoneessa. – Toki luetaan Starletia ja jutellaan bestiksen kanssa Beverly Hillsistä. Mutta on myös aggressiivisuutta ja tabuja, joita tuodaan harvoin esiin – –.⁴⁸

Vastakkainasettelu suloisuuden ja aggressiivisuuden välillä näkyy selkeästi lainauksessa. Tyttöyteen liittyvät tabut kytkeytyvät artikkelissa erityisesti ilkeään ja aggressiiviseen käyttäytymiseen ja murtautumiseen ulos omasta huoneesta, tyttökuultuurin ytimestä, kohti julkisia tiloja.⁴⁹ Tämä käsitys asettuu selkeäksi vastakuvaksi 1980-luvun nuoriso- ja tyttötytökulttuurin muotoille käsitteelle tyttöjen ”makuukammari-

⁴⁷ Ylva Bergman: Flickor är inte snälla och gulliga. *Aftonbladet* 3.2.1996, 20.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Ibid., ks. myös Tonsäker tonårsfilm. *Helsingborgs Dagblad* 22.3.1996, 23; Ellen Lamm: ”Tur att någon visar unga tjejer som vågar”. *Svenska Dagbladet* 15.11.1996, 108; Fest på liv och död. *Nerikes Allehanda* 24.12.1997.

kulttuurista⁵⁰, jossa tyttöjen kulttuurit nähtiin yksityisiin tiloihin keskittyvinä ja julkisten poikakulttuurien vastakohtina. Brittiläisen Birminghamin koulukunnan nuorisotutkijoiden 1970-luvun lopulla luonnehtima ja Virginia Woolfin *A Room of One's Own* -teoksesta inspiraationsa saanut käsite makuukammarikulttuurista on vaikuttanut voimakkaasti nuorisotutkimuksessa ja populaareissa keskusteluissa tytöistä. Myöhemmin on alettu puhua makuukammarikulttuurin sijasta omahuonekulttuurista ja tyttöjen toimijuutta julkisissa tiloissa on tuotu esiin. Kuten kulttuurintutkija Catherine Driscoll huomauttaa, populaarijulkisuudessa tyttöys ymmärretään kuitenkin edelleen pitkälti marginaalisena nuoruuden kategorian osana ja liitetään usein rajattuihin tiloihin, kuten kotiin, omaan huoneeseen ja ostoskeskuksiin.⁵¹

Käsitystä tyttöjen suljetuista kulttuureista ja oman huoneen merkityksestä käsitellään ehkä selkeimmin elokuvassa *Välkommen till festen*, jossa kylpyhuoneeseen sulkeutuminen on tytöille keino osoittaa valtaa. Elokuvan puolivälissä Vera tulee kylpyhuoneeseen, jossa Agnes ja Miriam ovat parhaillaan juttelemassa.

Vera: No mutta katsopas. Bileiden kaksi lesboa on löytänyt toisensa, luoja miten söpöä! Mutta ette tainneet ajatella että on tiettyjä sääntöjä siitä keitä tässä huoneessa saa olla.

Agnes: Sinun sääntösi eivät meitä kiinnosta!

Vera: Jos näitä sääntöjä ei noudata, saattaa käydä tosi huonosti.⁵²

Agnes ei suostu noudattamaan Veran määräilyä ja poistumaan huoneesta, vaan suihkuttaa vettä raivostuneen Veran päälle. Tilanne on aivan toinen kuin Ylva Bergmanin artikkelissa mainittu haaveilu, levyjen soittaminen ja *Beverly Hillsistä* jutteleminen – elokuvan tyttöjen käytös on kaukana ”kilttiydestä, söpöydestä ja haaveilusta” ja suljettu tyttöjen tila, kylpyhuone, muistuttaa melkein pä klaustrofobista valtapelien näyttämöä. Seuraava lainaus kylpyhuoneessa käydystä dialogista kuvaa tyttöjen käyttämää kieltä. Dialogi käydään elokuvan alussa Veran, Miriamin ja Cillan välillä suljetun oven takana:

⁵⁰ *Bedroom culture*. Ks. esim. McRobbie & Garber (1976) 2000, 16; Lähteenmaa 2002, 271–276; Driscoll 2002, 257–258.

⁵¹ Driscoll 2002, 257–263.

⁵² *Välkommen till festen* 1997.

Cilla: Siis, uuurgh! Tää on niin tyypillistä että on menkat! Vuodessa on kolmesataakuusikymmentäviisi päivää ja sitten... juuri tänä iltana. (Miriamille): No millainen Timmy oli?

Vera: Kai sun pitäisi se tietää kun levität jalkasi kaikelle mikä liikkuu. Laita mikä tahansa esine hänen eteensä niin hän alkaa automaattisesti imeä... Voi, suutuitko sä? Unohdin, pikku vanukkaani, että olet frigid. ⁵³

Dialogin suorasanaiset lauseet kuukautisista ja seksistä sekä Veran korostetun provosoivat sanat Cillalle lienevät lainauksia, jotka lehdistövastaanotossa tulkittiin osoituksina ”ilkeydestä” ja ”aggressiivisuudesta”. Huomionarvoista kuitenkin on, että tätä ilkeyttä ja aggressiivisuutta ei elokuvien vastaanotossa tarkasteltu yksiselitteisen kielteisesti, vaan se liitettiin käsityksiin tyttöjen uudenlaisesta vallan käytöstä ja aktiivisuudesta. Elokuvia ei näin ollen yhdistetty Aapola, Gonick & Harrisin määrittelemään 1990-luvun ongelmatyttökertomukseen⁵⁴, vaan niitä tarkasteltiin feministisen valtautumispuheen kehikossa, jossa opettavaista sävyä ei juuri näy. Elokuvien ja vastaanoton sävystä ja tyttökäsityksestä kertoo osuvasti Ella Lemhagenin karnevalistinen lausahdus elokuvien rajoja rikkovasta nuorisokuvauksesta *Aftonbladetissa* helmikuussa 1996: ”Mutta se mikä on rumaa ja paskaista voi olla myös myönteistä.”⁵⁵ Merkillepantavaa on myös, että elokuvissa on hiljaisia ja syrjään vetäytyviä tyttöjä, mutta heistä vastaanotto vaikenee. Ilkeänä ja aktiivisena tulkittu tyttöys näyttäytyykin hallitsevana kertomuksena, jota toistetaan vastaanotossa ja asetetaan elokuvien kontekstiksi.

Lemhagenin elokuvien vastaanotossa haastettiin myös 1980-luvun ruotsalaisessa feministisessä ajattelussa keskiössä ollut nais erityistä suuntausta, jossa naisten ja tyttöjen yksityisiin tiloihin keskittyvää kulttuuria sekä ”luontaisia” hoivataipumuksia pidettiin tyttökulttuurin perustana.⁵⁶ Ruotsalainen uusfeminismi ammensi pitkälti tämän nais-

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Aapola, Gonick & Harris 2005, passim. Ks. myös Aaltonen & Honkatukia 2002, 208.

⁵⁵ Ylva Bergman: Flickor är inte snälla och gulliga. *Aftonbladet* 3.2.1996, 20.

⁵⁶ Ojanen 2008, 3–4.

erityisen feminismin⁵⁷ kritisoimisesta ja vastustamisesta. Esimerkiksi Nina Björk, yksi tunnetuimmista ruotsalaisista 1990-luvun feministikirjoittajista, kritisoi 1980-luvun feminismiä kärkevästi suurta mediahuomiota herättäneessä kirjassaan *Under det rosa täcket* (1996). Björkin vanavedessä lukuisat nuoret feministit alkoivat esittää samankaltaista kritiikkiä sitä kohtaan, minkä he tulkitsivat olevan 1980-luvun feminismiä: ”luontaisen” biologisen naisellisuuden ja yksityisen tilan korostamista. Useimmat antologian *Fittstim* artikkeleista lähtevät tästä perusasetelmasta, ja Björkin ajatuksia siteerattiin myös säännöllisesti *Darling*-lehdessä. Vuonna 1997 lehti nimesi hänet 1990-luvun feministisukupolven tärkeimmäksi ajattelijaksi.⁵⁸

Ylva Bergmanin kirjoittamassa elokuva-arvostelussa Lemhagen kritisoi romanttista unelmointia tyttökuulttuurin perustana: ”– Kyllä, rakkaus on tärkeintä elämässä, Ella [Lemhagen] nauraa. Mutta se ei ole sama asia kuin naimisiin meneminen. Se voi tarkoittaa hetkessä elämistä eikä unelmoimista täydellisestä leikkimaailmasta.”⁵⁹ Lemhagenin elokuvat ja niiden vastaanotto korostavatkin nais erityisen feminismin kritiikin hengessä tyttöyden stereotyyppien – haaveilun, romanttisuuden, kiltteyden ja oman huoneen – uudelleenarvioimista. Elokuva *13-årsdagen* kommentoi muuttuvaa tyttöyttä usein eri vertauskuvin. Siinä ovat läsnä kliseiset tyttökuulttuurin elementit sydänkaulakorusta ja merimiesmekoista letteihin, suuriin rusetteihin ja leikkimökkiin. Kaikki kuitenkin muuttuu Emelien 13-vuotispäivänä: hiukset eivät enää suostu pysymään järjestyksessä rusetin alla, sievissä punaisissa mehulaseissa kiemurtelee matoja, rankkasade kastelee juhlaväen, ja leikkimökistä tulee ensisuudelman näyttämö. Elokuvan Peppi Pitkätossu -henkisessä lopussa Emelie ja hänen ystävänsä istuvat talon katolla ja ovat näin koko stereotyyppisesti kuvatun yhteisön ylä- ja ulkopuolella.

Samankaltainen muutosprosessi näkyy elokuvassa *Drömprinsen*. Leikkimökin tuhoutuminen on Emelien ensimmäinen askel ulos omasta huoneesta ja vanhempien keskiluokkaisesta arvomaailmasta. Se

⁵⁷ Nina Björk kutsui 1980-luvun feminismiä termillä livmoderfeminism, ”kohutufeminismi”, joka viittaa naiseuden palauttamiseen luontoon, biologiaan ja äitiyteen. Björk 1996, passim.

⁵⁸ Sveriges 20 bästa kvinnor. *Darling* 2/1997, 20–25; Linda Norrman-Skugge: Är det okej att sminka sig? *Darling* 4/1998, 22.

⁵⁹ Ylva Bergman: Flickor är inte snälla och gulliga. *Aftonbladet* 3.2.1996, 20.

merkitsee käännekohtaa tytön kasvussa ja muuttumisessa itsenäiseksi nuoreksi naiseksi. Muutosta alleviivataan jo elokuvan alussa, kun Emelie toteaa: ”Mitä aion seuraavaksi kertoa, tapahtui kauan, kauan sitten. Toisessa ajassa. Tarkemmin sanottuna melkein seitsemän kuukautta sitten.”⁶⁰ Myöhemmin Emelie hylkää lapsuuden ihastuksensa, romanttisten haaveiden kohteen naapurinpoika Pelle Perssonin. Kun hänelle elokuvan lopussa tarjoutuu tilaisuus suudella unelmiensa prinssiä, hän puree poikaa korvaan ja lähtee uuden poikaystävänsä Jakobin luokse. Myös jokainen elokuvan *Välkommen till festen* päähenkilötytöistä kokee juhlien aikana lyhytaikaisen muutoksen: Isabel muuttuu hetkellisesti vahvan meikin ja korujen avulla hiljaisesta, vaaleanpunaisiin pukeutuvaasta pikkutyöstä rohkeammaksi ja ulkoisesti saman näköiseksi kuin Veran jengin tytöt, ja muut tytöt onnistuvat hetkellisesti horjuttamaan johtajan määräysvaltaa.

Tyttöyden muutosta, monenlaisia mahdollisuuksia ja identiteettejä korostavaa karnevalistista elokuvakerrontaa on mielenkiintoista lukea suhteessa ruotsalaisiin uufeministisiin teksteihin. Maria Jönsson määrittelee antologiassa *Ett hjärta i jeans* tytöiltä odotettavia vaatimuksia sekä omaa asemaansa nuorena naisena 1990-luvun puolivälin Ruotsissa oman lapsuutensa kautta:

Minulta vaadittiin hoikan, söpön, sporttisen ja kunnollisen ulkokuoren ylläpitämistä. Pelkäsin kuollakseni, että ihmiset tajuaisivat etten ollut ollenkaan kiltti, suloinen ja täydellinen. Se oli aika pitkälti vain pintaa, valmis paketti vaatteista vartalonmuotoon.⁶¹

Lainauksen adjektiivit – kiltti, söpö, täydellinen, suloinen, hoikka, sporttinen, kunnollinen – ovat tuttuja elokuvien *Drömprinsen* ja *Välkommen till festen* vastaanotosta, jossa tämänkaltainen tyttöys asetettiin negaatioksi elokuvien ”uudelle” tyttöydelle. Myös Marian sanoissa näkyy selkeää muutoksen kommentointia: kiltteyttä ja suloisuutta odotettiin häneltä lapsena ja nyt hänen ei tarvitse enää noudattaa tätä ”pakettia”. 1990-luvun puoliväli näyttäytyy näin sekä elokuvissa, niiden vastaanotossa että feministisessä kirjallisuudessa käännekohtana, jossa uudenlainen tyttöys (lopulta) mahdollistui.

⁶⁰ *Drömprinsen – filmen om Em* 1996.

⁶¹ *Ett hjärta i jeans* 1997, 12–13.

Vuosituhanne vaihteen tyttöelokuvi

Ella Lemhagenin elokuvat *13-årsdagen*, *Drömprinsen* ja *Välkommen till festen* olivat ruotsalaisen tyttökeskeisen nuortenelokuvan uranuurtajia, joiden teemoille useat 1990-luvun lopun ja 2000-luvun alun suurmenestyksistä, kuten *Fucking Åmål* ja Teresa Fabikin ohjaama ja käsikirjoittama *Hip hei hutsu!* (Hip Hip Hora! 2003) rakensivat. Tästä huolimatta elokuvatrilogia on useimmiten jäänyt huomiotta elokuvatuottajien ja -kriitikoiden parissa. Näitä elokuvia voi lukea paitsi moniulotteisina kertomuksina muuttuvasta tyttöydestä, myös niin sanottuina uusfeministisinä elokuvina, joissa feministissävytteinen retoriikka ja aikalaiskeskustelu tytöistä ja heidän yhteiskunnallisesta roolistaan lomittuu osaksi elokuvien kerrontaa ja vastaanottoa. Lemhagenin elokuvatrilogian tärkeitä tulkintakehyksiä olivat yhtäältä tyttöyteen ja tyttöihin liittyvä muutospuhe (1990-luvun tytöt ovat radikaalisti erilaisia kuin aiempien vuosikymmenten tytöt) ja toisaalta keskustelu uudesta feminismistä ja feministitytöistä. Lemhagenin elokuvat sijoittuvat ruotsalaisen nuortenelokuvan historiassa mielenkiintoiseen taitekohtaan, jossa alettiin määritellä uudenlaista, tyttökeskeistä nuortenelokuva.

Tyttöelokuvan sykli rakentui monella tavalla nuortenelokuvan tyyppillisille tarinakaavoille ja henkilöasetelmille, kuten sukupolvien välisen kuilun korostamiselle, mutta samalla se myös kirjoitti lajityyppiä uudelleen. 1990-luvun puoliväliin sijoittuvat *13-årsdagen*, *Drömprinsen* ja *Välkommen till festen* kytkeytyvät sekä uusfeministisiin keskusteluihin uusista, vahvoista tytöistä että kaupalliskulttuuriseen girl power-ilmioon, jossa juhlittiin tyttöjen voimaa ja valtaa. Tämän vuoksi elokuvien tyttöhahmot vaikuttavat, ja heitä pidettiin vastaanotossa yhtä aikaa voimakkaina, itsenäisinä ja historiattomina – uutena ja vallankumouksellisenä tyttöskupolvena. Tällainen tyttökuva leimasi pitkälti myös 1990-luvun uusfeminististä kirjallisuutta. Myöhemmin 1990-luvulla ja 2000-luvun alussa tyttöjen ongelmat, kuten seksuaalinen ahdistelu ja ulkonäköpaineet alkoivat korostua tyttöelokuvasyklissä, eikä tyttöjä enää esitetty kaikkeen pystyvinä supersankareina.

Lähteet

Elokuvat

- 13-årsdagen*. Ruotsi 1994. Omega Film & Television AB. O&K: Ella Lemhagen. N: Jenny Lindroth, Nina Berger, Anna-Tea Schönmeier, Fredrik Beckman, Sandra Nilsson. T: Peter Kropénin. Katsottu: Statens Ljud- och Bildarkiv (SLBA), Stockholm, 22.3.2007.
- Drömprinsen - Filmen om Em*. Ruotsi 1996. Studio Lagnö AB & Sveriges Television AB Kanal 1 & Svensk Filmindustri & Matmor & Butler Catering. O&K: Ella Lemhagen. N: Jenny Lindroth, Niclas Olund, Sandra Nilsson, Anna-Tea Schönmeier, Fredrik Beckman. T: Per Carleson. E: 9.2.1996. Katsottu: Statens Ljud- och Bildarkiv (SLBA), Stockholm, 22.3.2007.
- Välkommen till festen*. Ruotsi 1997. Sveriges Television AB. O: Ella Lemhagen. K: Ella Lemhagen (ja Pernilla Glaser). N: Charlotte Ståhlberg, Fredrik Beckman, Nina Woodford, Jenny Lindroth, Anna-Tea Schönmeier, Natalie Sleiers. T: Magdalena Jangard. E: 25.12.1997. Katsottu: Statens Ljud- och Bildarkiv (SLBA), Stockholm, 22.3.2007.

Kirjallisuus

- Aaltonen, Sanna & Honkatukia, Päivi: Kovat kimmat otsikoissa ja otsikoiden takana. *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- Aapola, Sinikka, Gonick, Marnina & Harris, Anita: *Young Femininity: Girlhood, Power and Social Change*. Palgrave Macmillan, New York 2005.
- Ambjörnsson Fanny, Ambjörnsson, Siri, Janke, Emma, Jönsson, Maria & Sörensson, Erika: *Uppror pågår: Feminister i tre generationer*. Alfabeta, Stockholm 1999.
- Ambjörnsson, Fanny: *I en klass för sig: Genus, klass och sexualitet bland gymnasietjejer*. Ordfront förlag, Stockholm 2004.
- Björk, Nina: *Under det rosa täcket: Om kvinnlighetens vara och feministiska strategier*. Wahlström & Widstrand, Stockholm 1996.
- Björkman, Stig, Lindblad, Helena & Sahlin, Fredrik: *Förord. Fucking film: Den nya svenska filmen*. Red. Stig Björkman, Helena Lindblad & Fredrik Sahlin. AlfabetaAnamma, Stockholm 2002.
- Driscoll, Catherine: *Girls: Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. Columbia University Press, New York 2002.
- Eduards, Maud: *Interpreting Women's Organizing. Towards a New Democratic Order? Women's Organising in Sweden in the 1990s*. Red. Gunnel Gustafsson. Publica, Stockholm 1999.

- Eduards, Maud: *Kroppspolitik: Om Moder Svea och andra kvinnor*. Atlas Akademi, Stockholm 2007.
- Ett hjärta i jeans: Och andra texter av tjejer om tjejers grejer*. Red. Fanny Ambjörnsson, Siri Ambjörnsson, Emma Janke, Maria Jönsson & Erika Sörensson. Alfabet, Stockholm 1997.
- Giroux, Henry A.: *Breaking into the Movies: Film and the Culture of Politics*. Blackwell Publishers, Massachusetts & Oxford 2002.
- Gustafsson, Tommy: Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet. Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet. *Solskenslandet*. Red. Erik Hedlin & Ann-Kristin Wallengren. Atlantis, Stockholm 2006.
- Hedling, Erik & Wallengren, Ann-Kristin: Svensk film i skuggan av sekelskiftet – en inledning. *Solskenslandet*. Red. Erik Hedlin & Ann-Kristin Wallengren. Atlantis, Stockholm 2006.
- Henry, Astrid: *Not My Mother's Sister: Generational Conflict and Third-Wave Feminism*. Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2004.
- Koivunen, Anu: *Performative Histories, Foundational Fictions: Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2003.
- Koivunen, Anu: Mihin katse kohdistuu? Feministisen elokuvatuottajan metodologinen itsereflektio. *Feministinen tietäminen: Keskustelua metodologiasta*. Toim. Marianne Liljeström. Vastapaino, Tampere 2004.
- Koskinen, Maaret: The Swedish Film of the Eighties and Nineties: A Critical Survey. *Film in Sweden*. Edited by Maaret Koskinen. Svenska Institutet & AIACE-Roma 1996.
- Lähteenmaa, Jaana: Tyttöjä pelastamassa. *Tulkintoja tytöistä*. Toim. Sanna Aaltonen & Päivi Honkatukia. Tietolipas 187. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki 2002.
- McRobbie, Angela & Garber, Jenny: Girls and Subcultures. *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*. Toim. Stuart Hall & Tony Jefferson. Hutchinson, Essex 2000 (1976).
- Mulari, Heta: ”Våga bara säga hora till mig!” Valtaistaminen ja uusi ruotsalainen nuortenelekuva. *Nuorisotutkimus* vol 25, 2/2007: 3–16.
- Ojanen, Karoliina: Tyttö tutkimuksen tytöt. Keskusteluja tyttöyden moninaisuudesta ja tyttöjen vallasta. *Elore* 1/2008. http://www.elore.fi/arkisto/1_08/oja_b_1_08.pdf.
- Pantti, Mervi: Hallittu kurittomuus – nuorison nousu ja sukupolvikonflikti suomalaisessa elokuvassa 1960-luvulla. *Varjojen valtakunta*. Toim. Anu Koivunen & Hannu Salmi. Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus, Turku 1997.
- Pantti, Mervi: Laadun ongelma nuorisovihteessä. *Tiedotustutkimus* 3/2002, 16–31.
- Pilluparvi*. Alkuteos *Fittstim*. Toim. Linda Skugge, Belinda Olsson & Brita Zilg. Like, Helsinki 2003 (1999).
- Rosenberg, Tiina: *Queerfeministisk Agenda*. Atlas, Stockholm 2002.

- Rosenberg, Tiina: *L-ordet. Vart tog alla lesbiska vägen?* Normal förlag, Stockholm 2006.
- Skugge, Linda & Olsson, Belinda: Esipuhe. *Pilluparvi. Alkuteos Fittstim.* Toim. Linda Skugge, Belinda Olsson & Brita Zilg. Like, Helsinki 2003 (1999).
- Thulin, Kristina & Östergren, Jenny: *X-Märkt: Flickornas guide till verkligheten.* Raben & Sjögren, Stockholm 1997.
- Ulmanen, Petra: *(S)veket mot kvinnorna och hur högern stal feminismen.* Atlas, Stockholm 1998.

HISTORIALLINEN ELOKUVA

”Eikä minun vereni vuoda turhaan”

**TUHANNEN PÄIVÄN KUNINGATAR, ELOKUVALLINEN ELÄMÄ-
KERTA ANNA BOLEYNISTA 1960-1970-LUKUJEN VAIHTEESSA**

Anna Möttölä

Otsikon repliikin lausuu Anna Boleyn elokuvassa *Tuhannen päivän kuningatar* (Anne of the Thousand Days, 1969).¹ Tämä 1500-luvulle sijoittuva elämäkertafilmitsointi kertoo Englannin kuningas Henrik VIII:n ja hänen toisen vaimonsa Anna Boleynin suhteesta, Annan noususta kuningattareksi ja lopulta päätymisestä mestauslavalle. *Tuhannen päivän kuningatar* sai ensi-iltansa Lontoossa helmikuussa 1970. Elokuvan pääosissa ovat maineensa huipulla olleet Richard Burton kuninkaana ja kanadanranskalainen Geneviève Bujold kansainvälisessä läpimurtoroolissaan Anna Boleynina. Ohjauksesta vastasi televisiotöissä kunnostautunut kanadalais-brittiläinen Charles Jarrott ja tuottajana toimi amerikkalainen Hal B. Wallis amerikkalaisen tuotantoyhtiö Universal Picturesin alaisuudessa. Muu tekijäkaarti, walesilaissyntyisen Burtonin lisäksi muun muassa käsikirjoittajat Bridget Boland ja John Hale, oli pitkälti brittiläinen. Elokuva perustuu amerikkalaisen Maxwell Andersonin näytelmään *Anne of the Thousand Days* vuodelta 1948.

¹ Käännökset englannista suomeksi: Anna Möttölä.

Tarkastelen tässä artikkelissa *Tuhannen päivän kuningatarta* osana 1960–1970-lukujen vaihteen Tudor-buumia brittiläisessä elokuvassa ja televisiossa. Pohdin, kuinka elokuvassa kuvataan kuninkaallista naiseutta sekä kuuluisaa historiallista naishahmoa elämäkertaelokuvan perinteessä ja historiallisen spektaakkelin kautta. Mielenkiintoni kohteena on elokuvan kulttuurinen konteksti 1960–1970-lukujen vaihteen Iso-Britanniassa sekä laajemmat sukupuolisuuteen ja naisen asemaan liittyvät keskustelut, joihin *Tuhannen päivän kuningatar* kiinnittyi. Tarkastelen näin ollen elokuvaa erilaisten kulttuuristen neuvottelujen paikkana, ja pyrin avaamaan elokuvan kytkentöjä oman perinteensä ja ympäröivän kulttuurin välillä. Ymmärrän elokuvan dialogisena kokonaisuutena, joka sisältää tekijöiden ja elokuvatekstin ohella myös markkinoinnin, katsomisen ja vastaanoton tietystä ajasta ja paikasta.²

Brittiläistä historiallista elokuvaa on tutkittu runsaasti, mutta 1960–1970-lukujen teoksia toistaiseksi verrattain vähän. Määrittelen historiallisen filmatisoinnin elokuvatutkijoiden Claire Monkin ja Amy Sargeantin tavoin menneisyyteen sijoitetuksi elokuvaksi tai televisiosarjaksi.³ Jako tosipohjaisiin historiallisiin elokuviin ja fiktiivisiin ”pukuelokuviin” ei tee mielestäni oikeutta historiallisten filmatisointien moninaisuudelle, sillä historiallisesta elokuvasta jätetään aina jotain pois, jotain lisätään, ja tapahtumia muokataan dramaattisuuden, sujuvuuden ja viihdyttävyyden saavuttamiseksi. Kysymykset tosipohjaisten elokuvien historiallisesta aitoudesta herättävät kuitenkin jatkuvasti keskustelua. En silti näe elokuvaa historian väärinkirjoittamisena, vaan pikemminkin haasteena akateemiselle historiantutkimukselle.

Elokuvatutkija Pam Cookin mukaan historiallisen elokuvan tutkimuksessa tulisi totuuskytymyksen sijaan keskittyä enemmänkin näihin elokuvaan liittyvään menneisyyden jällekkokemisen tunteeseen ja haluun. Olisi kuitenkin ongelmallista tyytyä Cookin esittämään ajatukseen, että historiallinen elokuva olisi tarkoitettu toimimaan vain myytin ja legendan tasolla, sillä kuten hänkin myöntää, historiallisella audiovisuaalisella viihteellä on huomattava vaikutus käsityksiin menneistä ajoista ja ihmisistä. Kuten Hollywoodin elämäkertaelokuvaperin-

² Salmi 1993, 42–43.

³ Monk ja Sargeant 2002, 2–4. Ks. myös Salmi 1993, 213–218; Kilpi 2006, 6, 13.

nettä tutkinut George F. Custen huomioi, henkilöiden oikeiden nimien käyttö avaa elokuvat historialliselle tarkastelulle ja viittaa pyrkimykseen esittää virallinen elämäntarina.⁴ Kysymystä totuudellisuudesta ei siis kannata täysin ohittaa. Kuitenkin sen sijaan, että faktoista poikkeavan teoksen arvo historiallisena esityksenä yksinkertaisesti hylättäisiin, tulisi kysyä, mitä elokuva pyrkii esittämään totena, mitä poikkeamat faktatiedoista tai alkuperäismateriaalista mahdollisesti kertovat elokuvan tekoajankohdan kulttuurista, ja millä tavoin ne vaikuttavat filmillä rakentuvaan kuvaan menneisyydestä.

Tudor-buumi nousee

Menneisyyden kuninkaalliset, erityisesti englantilaiset, ovat olleet suosittu aihe brittiläisissä ja angloamerikkalaisissa historiallisissa elokuvissa elokuvan alkuajoista saakka. Kuninkaallisista kertovien elokuvien määrä kuitenkin laski 1950–1960-lukujen taitteessa elokuvantekijöiden keskittyttyä toisenlaisiin menneisyyden sankareihin ja imperiumin rivisotilaisiin. Monarkia, erityisesti Tudor- ja Stuart-kuninkaalliset palasivat elokuvantekijöiden suosioon 1960-luvun jälkipuoliskolla ja 1970-luvun alussa.⁵ Henrik VIII:n ja hänen neuvonantajansa Sir Thomas Moren suhteesta kertova *Kunnian mies* (A Man for All Seasons, 1966) onasiteli tulevaa Tudor-innostusta, ja Hollywoodin veteraanituottaja Hal Wallis osasi tarttua tilaisuuteen. Elokuvan *Tuhannen päivän kuningatar* kuvaukset alkoivat kesäkuussa 1969, ja pian *The Times* uutisoi odotetavasta elokuvasta. Kuninkaallisdraama valloitti valkokankaat vuoden 1970 helmikuussa. Ennen Wallisin suurelokuvaa katsojat kuitenkin tavoitti BBC2-kanavan kuusiosainen sarja *The Six Wives of Henry VIII*⁶, jonka ensimmäinen osa nähtiin 1.1.1970. Toukokuussa 1969 ilmestyi Lady Antonia Fraserin elämäkerta Maria Stuartista, *Mary Queen of Scots*, josta tuli suurmenestys. Aikalaiset ryhtyivät pian puhumaan

⁴ Cook 1996, 26–27; Custen 1992, 8.

⁵ Kilpi 2006, 185; Chapman 2005, 229–230, 253.

⁶ Sekä televisiosarjan että *Henry VIII and His Six Wives* -elokuvan suomenkielinen nimi on *Henrik VIII:n kuusi vaimoa*. Eron tekemiseksi käytän sarjasta englanninkielistä nimeä.

Tudor-buumista.⁷ *The Six Wives of Henry VIII* -sarjan menestyksen myötä BBC toteutti kuusiosaisen sarjan Henrikin ja Anna Boleynin tyttärestä, kuningatar Elisabet I:stä. *Elisabet I* (Elizabeth R, 1971) esitettiin ensimmäisen kerran helmi-maaliskuussa 1971 ja uusittiin suuren suosion vuoksi poikkeuksellisesti jo seuraavan vuoden kesällä. *Tuhannen päivän kuningattaren* eräänlaiseksi jatko-osaksi tarkoitettu, pitkälti samojen tekijöiden toteuttama *Maria, skottien kuningatar* (Mary, Queen of Scots) sai ensi-iltansa keväällä 1972. Muutamaa kuukautta myöhemmin elokuvateattereihin saapui *The Six Wives of Henry VIII* -televisiosarjaan perustuva *Henrik VIII:n kuusi vaimoa* (Henry VIII and His Six Wives, 1972).⁸

Tudor-aiheisten elokuvien ja televisiosarjojen voidaan nähdä muodostavan oman syklinsä⁹, joka on osa kuninkaallis-kansallisten filmatisointien laajempaa kategoriaa 1960–1970-lukujen vaihteessa. Historiallisten elokuvien menneisyyskuvaa tutkineen Harri Kilven mukaan brittiläisen historiallisen elokuvan kenttä pirstoutui 1960-luvulla yhä selkeämmin erityisyyksiin. Kilven mukaan aiempaa taipuisimmat menneisyysesitykset ja moninaisuus luonnehtivat 1950-luvun lopussa ja 1960-luvun alkupuolella tuotettuja Iso-Britannian historiaa kuvaavia elokuvia. Kilpi puhuu brittiläisen historiallisen elokuvan modernisaatiosta.¹⁰

Elintason nousun myötä elokuvien katsojamäärät lähtivät 1950-luvun lopun Britanniassa laskuun, kun vapaa-ajanviettotavat moninaistuivat, ja televisio kasvatti suosiotaan. Elokuvissa käytiin harvemmin, elokuvayleisö muuttui ja jakautui selkeämmin eri katsojakuntiin, mikä toi uusia vaahteita menneisyyden esittämiseen. Sisältötasolla muutokset menneisyyden

⁷ *The Times* 3.5.1969, 22; *The Times* 17.5.1969, 20; ks. myös *The Times* 7.3.1972, 14. Ks. myös Chapman 2006, 260–261.

⁸ Cooke 2003, 111; Chapman 2005, 261, 266. Tudor-filmatisointien uusi suosio angloamerikkalaisessa elokuvassa ja televisiossa ajoittuu 1990-luvun loppuun ja 2000-luvulle. Tällöin ovat valmistuneet mm. elokuvat *Elisabet* (Elizabeth, 1998) ja *Elisabet – kultainen aikakausi* (Elizabeth: The Golden Age, 2007), *Kuningattaren sisar* (The Other Boleyn Girl, 2008) ja televisiosarjat *Henry VIII* (2003), *Elisabet I* (Elizabeth I, 2005), *The Virgin Queen* (2005) ja *Tudors* (The Tudors, 2007–).

⁹ Syklillä tarkoitan tässä ryhmää verrattain lyhyen ajan sisällä ilmestyneitä elokuvia, joilla on yhteisiä piirteitä. Toisiaan muistuttavista sykleistä koostuu laajempia kategorioita. Kilpi 2006, passim.

¹⁰ Kilpi 2006, 15–16, 37–38.

kuvauksessa liittyivät ajankohtaisiin murrokseen yhteiskunnallisissa asenteissa koskien esimerkiksi seksuaalisuutta, auktoriteettia ja kaupallisuutta. Muuttuvan historiallisen elokuvan keskeisiä piirteitä olivatkin poliittinen kyynisyys, ankarampi sosiaalinen kritiikki ja eroottisempi rakkauskuvaus. Myös elokuvien tuotantokulttuurissa tapahtui merkittävä muutos, kun suurstudiot ulkoistivat tuotantoja pienemmille yhtiöille pyrkiessään välttämään taloudellisia riskejä. Nämä tekijät vaikuttivat toisiinsa ja vahvistuivat 1960-luvun edetessä ja 1970-luvun alussa.¹¹

Yhdysvalloista siirrettiin 1950-luvulta lähtien paljon tuotantoja Eurooppaan, erityisesti Iso-Britanniaan. Vaikka *Tuhannen päivän kuningatar*, samoin kuin useat muutkin 1960-luvun historialliset suuro elokuvat, toteutettiin amerikkalaisella rahalla, se profiloituu nimenomaan kertomukseksi brittiläisestä menneisyydestä. Yhdysvalloissa katsojamäärät olivat lähteneet rajuun laskuun jo 1940-luvun alussa ja vertikaalinen studiojärjestelmä oli romahtanut 1950-luvulla. Ulkomaiset, erityisesti brittimarkkinat, olivat pienentyneet hitaammin, mikä lisäsi niiden merkittävyyttä ja houkuttelevuutta. Kun merkittävä osa lipputuloista tuli Euroopasta, amerikkalaisten suurstudioiden kannatti tuottaa esimerkiksi brittiyleisöä kiinnostavia ja sen menneisyyttä käsitteleviä elokuvia. Kansallisiin leimoihin ei kiinnitetty entiseen tapaan huomiota, kun raja brittiläisen ja kansainvälisen elokuvateollisuuden välillä 1960-luvun kuluessa edelleen hämärtyi.¹²

Kuten Claire Monk huomioi, historiallisten filmatisointien kansallisuus ”englantilaisina” tai ”brittiläisinä” ei ole koskaan ollut suoraviivainen asia. Brittiläinen elokuva on joutunut jatkuvasti kilpailemaan englanninkielisillä markkinoilla Hollywoodin kanssa, ja saarivaltakunnan menneisyyttä käsittelevät elokuvat ovat olleet keino erottautua ja vahvistaa oman kulttuurin erityislaatua. Niinpä historiallisia elokuvia ja televisiosarjoja on tuotettu (ja tuotetaan) kansallisesti ”brittiläisinä”. Kuitenkin tällaisten menestyneiden historiallisten filmatisointien takana on usein – jopa tyypillisesti – ollut ei-brittiläisiä henkilöitä ja kansainvälistä rahoitusta.¹³

¹¹ Kilpi 2006, 168–183, 226–228; Kallioniemi 2006, 27–28, 246–247.

¹² Kilpi 2006, 26–32, 131–132, 165–179; Chapman 2005, 168–169, 229–230.

¹³ Monk 2002, 176–177.

Iso-Britannia oli 1960-luvulla kulttuurisessa ja yhteiskunnallisessa murroksessa. Svengaavan Lontoon edustaman liberalismiin ohessa kuului myös konservatiivisia ääniä. Vuosikymmenen lopulla siirtolaisten määrä kasvoi jatkuvasti, koettiin opiskelijamellakoita, toistuvia lakkoja teollisuudessa ja lisääntyvää levottomuutta Pohjois-Irlannissa. Iso-Britannia oli menettänyt suurvalta-asemansa toisen maailmansodan jälkeen, ja maan vaikutusvalta kansainvälisessä politiikassa heikkeni edelleen. Tällaisessa tilanteessa Tudor-ajan, aikakauden jolloin Englanti kohosi suurvallaksi, kuvaaminen oli houkuttelevaa. Ikonisten kansallisten hahmojen käsittely loisteliaissa, vakavasävyisissä historiallisissa filmatisoinneissa voidaan nähdä kaipauksena kunniakkaaseen menneisyyteen ja haaveiluna paluusta johtavaan asemaan maailman näyttämöllä.¹⁴

Iso-Britannian menneisyydestä kertovat filmatisoinnit noudattelevat käsitystä monarkian suuresta merkityksestä maan historiassa. Kuningaallisten esittämisessä elokuvassa ja televisiossa onkin kyse suuresta kulttuurisesta panostuksesta.¹⁵ Brittiläistä historiallista elokuvaa tutkinut James Chapman tulkitsee Tudor-syklin elokuvien olevan komeita pukudraamoja, mutta kulttuurisesti ja esteettisesti konventionaalisempia kuin 1960-luvun uuden aallon ohjaajien kokeilevat historialliset elokuvat.¹⁶ Näen kuitenkin Tudor-syklin teoksissa eskapististen ja ajalleen konservatiivisten elementtien lisäksi myös muunlaisia piirteitä. Teosten sanoma ei ole nähdäkseni kovin sovittava, eikä niissä piirtyvä menneisyys turvallinen. Pikemminkin se on täynnä uhkia, erityisesti naisille, ja valtakunta on jatkuvassa vaarassa syöksyä kaaokseen. Vaikka *Tuhannen päivän kuningatar* ehkä onkin kerronnaltaan ja asetelmiltaan perinteisempi kuin eräät 1960-luvun historialliset elokuvat, edellä hahmotellut menneisyyskuvauksen muutokset näkyvät kuitenkin sen kerronnassa. Historiallisia elokuvia ei voikaan jakaa yksinkertaisesti ”edistyskellisiin” tai ”konservatiivisiin”, vaan uusi ja vanha elävät elokuvaperinteessä murroskausinakin rinnakkain.¹⁷

¹⁴ Chapman 2005, 7; Cooke 2003, 112–113.

¹⁵ Chapman 2005, 7, 261, 310.

¹⁶ Chapman 2005, 255, 322; ks. myös Cooke 2003, 110–113.

¹⁷ Pajala 1998, 57; Kilpi 2006, 356.

Tunteet historian tekijöinä ja Anna Boleyn vahvana naishahmona

Tudor-filmatisointien suosioon ja niiden välittämään kuvaan kolmesta kuningattaresta vaikuttivat muun muassa taloudelliset seikat, sensuuri, näyttelijävalinnat ja tähtikuvat sekä tekijätiimin näkemykset siitä, millaisena kuuluisaa elämää tuli kuvata. On mielenkiintoista, että samalla kun elämäkertafilmitisoinnit juhlistavat kuvaamiensa suurmiesten ja -naisten ainutlaatuisuutta, ne redusoivat heidät geneeriseen suuruusmuottiin, jossa kaikki kuuluisat elämät muistuttavat toisiaan. Tiettyjä teemoja sekä narratiivisia ja elokuvallisia keinoja kierrätetään ja yhdistellään; samoja juonimalleja käytetään toistuvasti selittämään yksittäisiä elämäntarinoita.¹⁸

Historiallisten elokuvien ja televisiosarjojen perinteessä menneisyyden laajat, monimutkaiset tapahtumaketjut ja konfliktit kytketään toistuvasti valtaapitävien henkilökohtaiseen elämään, tunteisiin ja kriiseihin, ja yksilön merkitystä korostetaan suurten voimien kuten luokan tai kansakunnan sijaan. Menneisyyden hahmojen kokemat konfliktit pyritään kääntämään henkilökohtaisiksi, usein psykologiseksi seikoiksi, joihin yleisö voi samaistua yli tarinan tapahtuma-ajasta erottavien vuosisatojen. Brittiläistä ja angloamerikkalaista kuninkaalliselokuvaa leimaa pyrkimys kuvata hallitsija inhimillisenä ja päästä näin ikään kuin historian kulussien taakse.¹⁹ Tudor-syklissä hahmojen yksityiselämän nostaminen tapahtumien keskiöön ja niiden syyksi näkyy erityisesti Anna Boleynin kuvauksissa, vahvimmin juuri *Tuhannen päivän kuningattaressa*, jossa Henrikin ihastuminen Annaan sysää historian pyörät liikkeelle. *Six Wives of Henry VIII* -sarjassa sekä *Henrik VIII:n kuusi vaimoa* -elokuvassa tapahtumista annetaan monisyysempi kuva. Myös todellisuudessa kuningas etsi keinoa päästä eroon ensimmäisestä vaimostaan jo ennen kuin tapasi Anna Boleynin, ja Englannin reformaatioon johtivat monet muutkin seikat, kuin kuninkaan pakkomielteinen halu saada Anna omakseen. Annan omiksi motiiveiksi nostetaan *Tuhannen päivän kuningattaren* alussa katkeruus tyhjäksi tehdystä kihlauksesta

¹⁸ Custen 1992, passim; ks. myös Salmi 1993, 235, 260; Sargeant 2002, 199–200.

¹⁹ Pigeon 2001, 14; Chapman 2005, 7; Cartmell, Hunter & Wheledan 2001, 5.

ylhäisen nuorenmiehen kanssa ja halu kostaat tämä kuninkaan apurille, kardinaali Wolseylle. Todellisuudessa kihlausta ei purettu, jotta tie olisi vapaa kuninkaalle, vaan koska sulhasen suku halusi tämän avioituvan toisen naisen kanssa. Kardinaali oli itse asiassa pitkään Annan tukija.²⁰

Kuninkaallisten tunteiden korostuminen Tudor-syklin teoksissa liittyy siis kerrontaperinteeseen, mutta samanaikaisesti sen voi nähdä ajan-kohtaisena juuri 1960–1970-lukujen vaihteen Iso-Britannialle. Maan kuningashuone avautui medialle 1960-luvulla aiempaa enemmän, ja ehkä osin tästä johtuen myös yleisön halu saada tietää enemmän kuninkaallisten yksityisasioista kasvoi. Tudor-syklin teoksissa tähän tarjoutui mahdollisuus menneisyyden hallitsijoiden kautta. Kuningatar Elisabet II:n suosio oli 1960–1970-lukujen vaihteessa vakaa. Kuninkaalliselokuvaa tutkinut Kara McKehnie huomioi, että tällaisina aikoina menneisyyden kuninkaallisia saatettiin helpommin kuvata intiimimmin ja vähemmän imartelevassa valossa.²¹ Yksityiselämän korostumisen voi mielestäni nähdä myös yhteydessä saippuaopperoihin, jotka yleistyivät Iso-Britannian televisiossa 1960-luvulla. Lez Cooken mukaan monet 1960-luvun lopun ja 1970-luvun suosituimmista historiallisista televisiodraamoista olivat saippuaopperan ja loisteliaan pukudraaman hybridejä. James Chapman puolestaan huomauttaa television historiasarjojen vaikutuksen näkyvän monissa ajan elokuvissa, kuten *Tuhannen päivän kuningattaressa*.²²

Kodin yksityinen piiri on populaarikulttuurissa perinteisesti paikantunut naisen luonnolliseksi elintilaksi, jossa hän on oma itsensä. Sen ulkopuolelle astumisen näytetään vaativan naiselta usein uhrauksia ja tuovan hänen elämäänsä ristiriitoja. Romanssi on ollut lähes välttämätön inhimillistävä elementti Hollywood-elämäkertaelokuvan perinteessä, johon *Tuhannen päivän kuningatar* voidaan angloamerikkalaisena tuotantona liittää. Rakkaussuhde motivoi kuuluisan hahmon tekoja, mutta romanssi esitetään kuuluisia naishahmoja kuvattaessa toistuvasti murheellisena, eikä elämää tasapainottavana, jollaisena se usein kuvataan miesten kohdalla.²³ *Tuhannen päivän kuningattaressa*

²⁰ Historiallisen Anna Boleynin ja Henrik VIII:n suhteesta ks. Fraser 1992, 136–203.

²¹ McKehnie 2001, 106–107.

²² Cooke 2003, 81–84, 110–113; Chapman 2005, 10, 255.

²³ Pajala 1998, 52; Pigeon 2001, 14, 19–20.

Annan ja Henrikin suhteen onnellisia aikoja ei juuri kuvata. Pari riitelee jatkuvasti, ja Anna on kiusoittileva ja vahingoniloinen kuninkaan tuskaillessa täyttymättömän intohimensa kourissa. Maxwell Andersonin näytelmässään kuvaamaa iloista ja luottavaista avioliiton odotusta ei ole otettu elokuvaan.²⁴ Kun Annan rakkaus lopulta herää, Henrikin tunteet ovat jo hiipumassa. Annan rakkaus onkin katkeraa; hän rakastaa Henrikiä itsensä unohtaen ja itseään tästä moittien. Elämäkertaelokuvallisen konvention lisäksi tulkitseen parin romanssin traagisuuden ja heidän suhteensa myrskyisyyden liittyvän teoksessa myös 1960–1970-lukujen elokuvantekijöiden tapaan kuvata menneisyys aiempaa synkempänä.²⁵

Tudor-syklin kuninkaalliskuvauksessa yksityiselämän nostaminen keskiöön merkitsi myös seksuaalisuuden korostumista. Erotisoidumpi menneisyyskäsitys oli tärkeä piirre brittiläisen historiallisen elokuvan modernisaatiossa ja liittyi seksuaalisuutta koskevien asenteiden muutokseen. Sensuuri löyhentyi 1960-luvun jälkipuoliskolla, mikä mahdollisti vapaamman seksuaalisuuden kuvauksen. Niinpä sitä saatettiin *Tuhannen päivän kuningattaren* kaltaisessa valtavirtaelokuvassakin käsitellä suoraan, ja tätä myös odotettiin.²⁶ Tudor-syklissä juuri hahmojen seksuaalinen halu, turhautuminen tai pelko esitetään toistuvasti syynä heidän käyttäytymiselleen. *Tuhannen päivän kuningattaressa* Henrikin ja Annan suhteen kuvaus on erotisoidumpaa ja fyysisempää kuin Andersonin näytelmässä. Esimerkiksi elokuvan kohtaus, jossa Anna lopulta tunnustaa rakkautensa Henrikille, eroaa olennaisesti näytelmästä. Ravattuaan avioliiton tieltä niin kuningattarensa, kirkonmiehet kuin vastahankaiset neuvonantajat, kuningas pettyy, kun Anna ei julistakaan rakkauttaan häneen. Kiihkeä riita päättyy suudelmiin, ja seuraavassa kohtauksessa pari makaa alastomana sängyssä lakanoiden alla. Näytelmässä kohtaus on harmonisempi – elokuvan kaltaista versiota olisi tuskin voitu esittää näytelmän ensi-illan aikaan vuonna 1948. Edellä kuvattua rohkeampia kohtauksia elokuvassa ei ole, mutta seksuaalisuus on läpi elokuvan vahvasti läsnä dialogissa. Historiallisten merkkihenkilöiden kuvauksissa hienovaraisempikin erotisointi korostuu ja voi

²⁴ Anderson 1948, 46–58.

²⁵ Kilpi 2006, 68, 77, 201–206.

²⁶ Kilpi 2006, 74, 80; Kallioniemi 2006, 27–28, 51.

näyttäytyä radikaalina verrattuna fiktiivisiä henkilöitä kuvaavien kertomusten eksplisiittisempiin seksuaalisuuden kuvauksiin.

Yhteiskunnan ”seksuaalinen vapautuminen” 1960-luvulla ei tehnyt seksuaalisuuden kuvaamisesta ongelmattonta.²⁷ Tudor-syklin filmatisoinneissa seksuaalisuus on pitkälti ahdistuksen ja ongelmien lähde ja sen kuvausta sävyttää vaara ja uhka – erityisesti naisten kohdalla. *Tuhannen päivän kuningattaressa* viha, rakkaus ja himo sekoittuvat. Henrikin ja Annan rakkaus loppuu, mutta he eivät kykene vastustamaan fyysisistä intohimoaan toisiinsa. On myös huomattava, ettei seksuaalisuuden innokas käsittely 1960-luvun ja 1970-luvun alun elokuvissa välttämättä merkinnyt seksuaalista tasa-arvoa. Menneisyyden erotisointi ei kertonut ehkä niinkään seksuaalisesta vapautumisesta, kuin elokuvantekijöiden halusta houkuttaa katsojia teattereihin ja käyttää hyväkseen tilaisuutta kuvata seksuaalisuutta suoremmin sensuurin sallissa.²⁸ *Tuhannen päivän kuningattaressa* seksuaalinen vapaus on käytännössä vain miesten ulottuvilla. Brittiläisen elokuvan naiskuva tutkinut Sue Harper huomioi, että 1960-luvun elokuvantekijöitä kiinnosti ennen kaikkea maskuliinisuus. Seksuaalisesti aktiivista naista rakennettiin ensisijaisesti suhteessa miesten seksuaaliseen vapauteen, ei miehistä riippumattomaksi. Uudenlaisen historiallisen elokuvan syklit olivat 1950-luvun lopusta 1960-luvun puoliväliin hyvin miesvaltaisia. 1960- ja 1970-lukujen vaihteen historiallisten elokuvien pääosissa nähtiin aiempaa enemmän naisia, mutta osat olivat miesrooleihin verrattuna edelleen yksioikoisempia.²⁹

Tuhannen päivän kuningattaren aikalaiskatsojalle tarjoutui mahdollisuus pohtia esimerkiksi naisen roolia ja naiseudelle asetettuja vaatimuksia paitsi historiallisessa menneisyydessä, myös omassa ajassaan. Feminismin nousu poliittisena ja kulttuurisena voimana 1960-luvulla on nähdäkseni tärkeä tekijä Tudor-buumissa, kuten myös McKechnie ja Chapman huomioivat.³⁰ Iso-Britanniassa naisten koulutustaso nousi, ja naimisissa olevien naisten työssäkäynti kasvoi läpi 1960-luvun. Vuo-

²⁷ Childs (1979) 1984, 44.

²⁸ Harper 2000, 102.

²⁹ Harper 2000, 102–110, 123–129. Ks. myös Kilpi 2006, 236–246, 339–340.

³⁰ Chapman 2005, 310; McKechnie 2002, 221; feminismistä ks. myös Kallioniemi 2006, 28; naiskuvasta ks. Pajala 1998, 59.

sikymmenen lopussa uusi aborttilaki helpotti raskaudenkeskeytyksen saamista, perhesuunnitteluneuvontaa uudistettiin, ja avioerolaki modernisoitiin. Women's liberation -termiä toistettiin valtamediassa.³¹ Tudor-syklin teokset osallistuivat tähän polttavaan keskusteluun naisten asemasta, oikeudesta omaan ruumiiseen sekä roolista puolisona ja äitinä. Ajankohtaisen teeman voi myös tulkita avanneen teoksiin monenlaisia tulkintamahdollisuuksia, osin riippumatta elokuvantekijöiden tarkoituksista. Vahvojen ja itsenäisten naisten kuvaukseen Anna Boleyn ja Elisabet I olivat myös otollisempia hahmoja kuin esimerkiksi kuningatar Viktoria, jonka sopuisa avioliitto oli patriarkaalisen perhemallin esikuva 1800-luvulla.³²

Temperamenttisuus ja uskallus sanoa vastaan kuninkaalle olivat historiallisen Anna Boleynin tunnetuimpia piirteitä. Toisin kuin *Tuhannen päivän kuningattaressa* esitetään, naisella ei 1500-luvun Englannissa kuitenkaan ollut todellista mahdollisuutta valita, jos kuningas valitsi hänet.³³ Annan uhma Henrikin miehistä auktoriteettia vastaan ja hänen vaatimuksensa itsenäisyydestä ja vapaudesta nostetaan elokuvassa määrittämään hänen persoonallisuuttaan. Elokuvan alussa Henrik ja koko hovi odottavat Annan taipuvan muiden naisten tavoin helposti kuninkaan edessä. Mutta Anna osoittautuukin vaikeaksi saaliiksi. Hän pitää Henrikin kädenmitan päässä ja hallitsee tilannetta, pilkkaa kuninkaan turhautumista ja oppii pitämään vallasta. Äpärälasten äidiksi hän ei suostu. Annan vaikutusvallan laajuutta ei miehissä hovissa osata ensin käsittää tai pelätä. Thomas Cromwell kommentoi kardinaali Wolseylle: ”Hän lähes hallitsee – hän täysin määrää. Eikä uskoakseni anna mitään vastineeksi. Hän voi osoittautua voimakkaaksi.” Kardinaali vastaa: ”Thomas, tämä on miesten maailma. Valta ei sijaitse naisen jalkojen välissä.” Vähättely maksaa Wolseylle hänen asemansa ja omaisuutensa. Kuningas ei lopulta näe muuta keinoa saada haluamansa nainen ja perillinen valtaistuimelleen, kuin hankkiutua eroon puoliosastaan ja tehdä Annasta vaimonsa ja Englannin kuningatar.

Annan hahmossa on kuitenkin ristiriitaisuutta, jonka näen oireena Harperin hahmottamasta, 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa meneil-

³¹ Childs (1979) 1984, 213–215.

³² Kuningatar Viktorian hahmosta ks. McKehnie 2001, 106.

³³ Fraser 1992, 151, 208–209, 512–513.

lään olleesta historiallisen elokuvan naishahmojen muutoksesta. Anna on voimakastahtoinen ja omanarvontuntoinen nainen, mutta vahin-
goniloisesta hymystään huolimatta hänen näytetään voivan toimia vain
niissä rajoissa, joihin kuninkaan intohimo venyy. Vaikka on selvää, että
Anna koettelee miehisen vallan rajoja tavoilla, joihin elokuvan muut
naiset eivät pysty, hänen vaikutusvaltansa näytetään perustuvan lähinnä
fyysiseen vetovoimaan. Tämä toki oli historiallisten lähteiden mukaan
olennainen osa Anna Boleynin lumovoimaa, mutta tärkeitä olivat myös
hänen keskustelutaitonsa, oppineisuutensa ja kiinnostuksensa tieteisiin
ja taiteisiin. Nämä piirteet ovat läsnä Andersonin näytelmässä. Onkin
kiinnostavaa, että elokuvansovituksessa, joka tehtiin aikana, jolloin
naiset osallistuivat yhä aktiivisemmin yhteiskunnalliseen toimintaan,
nämä ominaisuudet sysättiin lähes pimentoon.³⁴

Lapset ja kruununperimys liittyvät Tudor-syklin teoksissa olennai-
sesti kuninkaallisiin naimakauppoihin. Naisten valta on pitkälti kiinni
kyvyssä synnyttää lapsia ja lasten asemassa laillisina perillisinä – tämä
on toki totta myös historiallisesti. Äitiys määrittää erityisesti elokuval-
lisen Anna Boleynin tarinaa. Sinänsä äitiyden nostaminen keskeiseksi
naisten historiaa kuvattaessa on populaarikulttuurin stereotypia, joka
helposti uusintaa naisten toimijuuden rajaamista yksityisen piiriin.
Custen huomioi, että elämäkertaelokuvan perinteessä miehiä määrittä-
vät lahjat, naisia sukupuoli ja biologinen kohtalo synnyttäjinä.³⁵ Väitän,
että *Tuhannen päivän kuningattaressa* äitiys kuitenkin lunastetaan nai-
sille esittämällä se voimauttavana ja valtaa tuovana.

Tuhannen päivän kuningattaressa Anna Boleynin historiallinen mer-
kitys ei niinkään ole siinä roolissa, joka hänellä oli Englannin erossa
katolisesta kirkosta, vaan hänen asemassaan Elisabet I:n äitinä. Annan
odotetaan synnyttävän miespuolisen perillisen, ja epäonnistuminen
lunastaa tämä lupaus johtaa hänen kuolemaansa. Elisabetin syntymä
on elokuvassa suuri pettymys kuninkaalle, toisin kuin Andersonin näy-
telmässä, jossa Henrikin reaktio on pikemminkin hellä.³⁶ Elokuvaan
tehty muutos korostaa Annan merkitystä Elisabetin elämässä. Kuningas-
parin suhteen romahtaessa tyttärestä tulee Annan elämän keskipiste.

³⁴ Harper 2000, 102–110; Childs (1979) 1984, 214; Fraser 1992, 176–179,
261–264.

³⁵ Custen 1992, 105–106; Macdonald 1995, 141–143.



Kuva 1: Äiti ja tytär: Anna Boleyn (Genevieve Bujold, oik.) ja prinsessa Elisabet (Amanda Jane Smythe, vas.). *Tuhannen päivän kuningatar* (Anne of the Thousand Days). DVD 2005 Universal Studios.

Hän yksin uskoo Elisabetista kasvavan suurnaisen, kun kuningas ja koko hovi pitävät tätä hyödyttömänä tyttölapsena, Kuningatar keskittyy, jäädessään yhä enemmän yksin vihamielisessä hovissa, opettamaan tyttärelleen kuninkaallisen naiseuden taitoja, joita tämä tarvitsee selvitäkseen vallan maailmassa. Kuvassa 1 Anna opastaa tytärtään esiintymään ylväästi. ”Mikä kuningatar hänestä jonain päivänä vielä tuleekaan!” Anna huudahtaa ylpeänä, kun prinsessa oppii kulkemaan laahuksen kanssa.

Usko naisen hallitsemiskykyihin on elokuvassa Annan perintö. Kiihkeä kohtaaminen puolisoitten välillä Towerin vankilassa elokuvan lopussa

³⁶ Anderson 1948, 80–81. Todellisuudessa Anna Boleynin odotettiin niin ikään synnyttävän pojan, ja prinsessan syntymä oli jonkinasteinen pettymys. Kuningattaren tuhon syyt olivat kuitenkin moninaisemmat kuin elokuvassa esitetään. Ks. esim. Ives 2004, 184–185, 291–356.



Kuva 2: Annan (Geneviève Bujold, vas.) ja Henrikin (Richard Burton, oik.) viimeinen kohtaaminen. *Tuhannen päivän kuningatar* (Anne of the Thousand Days). DVD 2005 Universal Studios.

kiteyttää tämän sanoman. Kuningas tarjoaa Annalle mahdollisuutta pelastaa henkensä hyväksymällä avioliiton mitätöinti ja lähtemällä Elisabetin kanssa pois Englannista. Syrjään heidän on kuitenkin väisyyttävä, sillä Henrikin on saatava poika perilliseksi. Anna kieltäytyy ehdottomasti ja kysyy: ”Miksi sinun täytyy jättää kuningas seuraajaksesi, Henrik, miksi ei kuningatar?” Henrik vastaa: ”Tätä maata ei ole koskaan hallinnut kuningatar, tiedän ettei sitä koskaan voisi!” Annan ilme kertoo, että hän tietää toisin – kuten vuoden 1970 katsojakin. Annan viimeiset sanat Henrikille kertovat hänen voitostaan parin välisessä valtataistelussa. Merkityksellistä on, ettei puhetta ole kohtauksessa Andersonin alkuperäisessä näytelmässä, vaan se on lisätty elokuvaan:

Mutta Elisabet oli sinun! Seuraa häntä, kun hän kasvaa. Hän on sinun, hän on Tudor. Hanki itsellesi poika sen lempeän, kalvakan tytön [Jane Seymour, kuninkaan uusi ihastus ja tuleva puoliso] kanssa, jos voit,

ja toivo että se elää. Mutta Elisabet tulee hallitsemaan sinun jälkeesi! Kyllä, Elisabet, Anna Huoran ja veren tahrinan Henrik Elostelijan lapsesta tulee kuningatar! – – Elisabet tulee olemaan suurempi kuningatari kuin kukaan sinun kuninkaasi. Hän tulee hallitsemaan suurempaa valtakuntaa kuin sinä ikinä olisit voinut rakentaa. Niin! *Minun* Elisabetistani tulee kuningatar. Eikä minun vereni vuoda turhaan.

Kuten kuvassa 2 näkyy, kuvakulma alhaaltapäin korostaa Annan puheen voimaa. Kiihkeä kohtaaminen on Geneviève Bujoldin huippuhetkiä elokuvassa. Viimeisessä kohtauksessa pieni prinsessa kuulee äitinsä kuolemasta kertovat tykinlaukaukset. Annan sanojen vielä kertautuessa ääniraidalla Elisabet lähtee taapertamaan pois päin yrittäen kävellä arvokkaasti, kuten hänen äitinsä oli opettanut. Katsoja tietää Annan olleen oikeassa, sillä kuningatar Elisabet I:n hallitusaika todella oli Englannin loiston aikaa. Elämäkertaelokuvien konventio esittää suuruusperiyytynä ominaisuutena toimiikin teoksessa naisen hyväksi, kun Elisabetin esitetään perineen voimakastahtoisuutensa, älynsä ja itsenäisyytensä äidiltään. Annan uhrautumisesta Elisabetin puolesta korostetaan draaman keinoin; historiallisten lähteiden mukaan Annalle ei viime hetkellä tarjottu minkäänlaista pelastusköyttä.³⁷

Tuhannen päivän kuningatar esittää Anna Boleynin tarinan sukupuolten taisteluna, jossa panoksena on paitsi nykyhetki, myös tulevaisuus. On mielenkiintoista, että vaikka taistelu näyttääkin päättyvän Annan voittoon Henrikistä, pitkälti samojen tekijöiden ”jatko-osa” *Maria, skottien kuningatar*, vaikuttaa kääntävän tilanteen. Elokuvassa Elisabet ja Skotlannin kuningatar Maria Stuart asetetaan vastakkain naisina ja kilpailevina hallitsijoina. Anna Boleynin tytär osoittautuu kyvykkäämmäksi poliitikoksi, mutta lopullinen voitto on rakkauden puolesta kruununsa uhranneen ja suvunjatkamistehtävän täyttäneen Maria Stuartin. Naisen todellinen minuus näyttää elokuvassa toteutuvan vain tunteellisuuden ja synnyttämisen kautta. Elisabetin menestyksen hinta hallitsijana on näin määrittyvän todellisen naiseuden menetys, jota valta ei voi korvata. Televisiosarja *Elisabet I* oli vuotta aiemmin esittänyt monisyisemmän kuvauksen naisesta hallitsijana. Tudor-buumin

³⁷ Elämäkertaelokuvien konventiosta ks. Custen 1992, 51, 152–153. Historiallisesta Anna Boleynista ks. Fraser 1992, 312–313.



Kuva 3: Anna Boleyn (Geneviève Bujold, oik.) osoittautuu nuoruudestaan huolimatta vastukseksi kuningas Henrikille (Richard Burton, vas). *Tuhannen päivän kuningatar* (Anne of the Thousand Days). DVD 2005 Universal Studios.

aikalaisille tarjoutuikin näin mahdollisuus rakentaa kuvaa naishahmoista paitsi yksittäisissä filmeissä, myös lukemalla niitä ristiin.

Anna Boleyn, Elisabet I ja Maria Stuart ovat elokuvallisen historian tähtirooleja, joiden kuvauksissa ja tulkinnoissa on kyse myös hahmojen esittämisperinteestä. Brittinäyttelijät vakiinnuttivat 1960-luvulla asemansa menneen maailman tähtinä ja laadukkaan historiaviihteen tunnuspiirteinä. Televisiosarjassa *The Six Wives of Henry VIII* Anna Boleynia esitti Dorothy Tutin, sarjan tekoaikaan jo lähes neljäkymmentävuotias kokenut teatteri-, elokuva- ja televisionäyttelijä. Hänen näyttelijäkuvansa voi tulkita osaltaan rakentaneen kuvaa sarjasta laatu- ja tuotantona. *Tuhannen päivän kuningattaressa* tekijät päätyivät toisenlaiseen roolitukseen. Geneviève Bujold oli suurelle yleisölle vielä melko tuntematon nimi. Tällä oli puolensa, sillä juuri tuntemattomuus saattoi tehdä näyttelijästä uskottavamman tunnetun henkilön roolissa.³⁸

³⁸ Kilpi 2006, 239, 245, Cooke 2003, 83; Pajala 1998, 73–75; Custen 1992, 197, 257–258.

Samalla raikas kasvo herätti todennäköisesti mielenkiintoa yleisössä. Brittiyleisössä Bujoldin näennäinen kokemattomuus – ja vierasmaalaisuus – saattoivat tosin herättää jonkinlaista vastustusta. Ainakin *The Times* -lehden toimittajan epäilyt kuitenkin hälvenivät pian:

Epäilykset Geneviève Bujoldin, 26-vuotiaan ranskkankanadalaisen näyttelijättären, pestaamisesta Anna Boleynin rooliin tulevassa filmatisoinnissa Maxwell Andersonin näytelmästä Tuhannen päivän kuningatar, hälvenevät hänet tavatessa. Siropiirteisessä kauneudessaan, sopivasti asustettuna, hän muistuttaa Tudor-pienoiskuvaa; yhtä lailla hänen äänensä, jota värittää ranskalainen intonaatio pikemmin kuin aksentti, sopii kuningattarelle, joka vietti yhdeksän vuotta Ranskassa.³⁹

Bujoldin tulkittiin näin sopivan luontaisesti rooliinsa, mikä lisäsi *Tuhannen päivän kuningattaren* vakuuttavuutta elämäkertana. Bujoldin tähtikuvassa on keskeistä, että hän kuului 1960-luvun nuoren sukupolven näyttelijöihin – hän oli aiemmin näytellyt eurooppalaisissa uuden aallon elokuvissa. Harri Kilven mukaan nuoren sukupolven näyttelijät vetosivat historiallisten elokuvien rooleissa ennen kaikkea yleisön nuoreen ydinjoukkoon. Nuorten näyttelijöiden intensiivinen esiintymistapa sopi uuden historiallisen elokuvan monimutkaisempiin sankarihahmoihin, ja tämä samalla tuotti muutosta sankarikuvassa. Olennaista olivat näyttelijöiden siteet nykyaikaiseen draamaan.⁴⁰ Annassa voidaankin nähdä piirteitä päättyvän vuosikymmenen svengaavaa Lontoota kuvavien elokuvien naishahmoista.⁴¹ Elokuvasa painotetaan Annan nuorta ikää, ja elokuvan kansainvälisessä mainosjulisteesa Annan todettiin olleen ”tuskin 18.”⁴²

³⁹ *The Times*, 16.6.1969, 8.

⁴⁰ Custen 1992, 18, 34–47, 193–205; Kilpi 2006, 164, 233–241.

⁴¹ Svengaava Lontoo -elokuvien naishahmoista ks. Kallioniemi 2006, 90; Geraghty 2001, 101–107.

⁴² Elokuvasa mainosjulistee: <http://www.learnaboutmovieposters.com/posters/db/poster.asp?pid=14631>, haettu 24.5.2008. Elokuvantekijät ovat korostaessaan Anna nuoruutta mahdollisesti hyödyntäneet historiallisissa lähteissä esiintyvää ristiriitaisuutta tämän iästä. Useimmat historioitsijat kuitenkin katsovat Anna Boleynin syntyneen noin vuonna 1500 ja kiinnittäneen kuninkaan huomion ensimmäisen kerran noin vuonna 1526. Ks. esim. Fraser 1992, 141.

Elokuvan nuori Anna nauttii kauniista puvuista sekä hovielämän iloista ja puolustaa aggressiivisesti omaa etuaan. Elokuvan tarinassa hän on edelläkävijä uskossaan naisen kykyihin ja vaatimuksessaan omasta vapaudestaan. Kuten kuvassa 3 näkyy, elokuvassa korostetaan Annan nuoruutta ja pääparin ikäeroa, mikä oli elokuvan tekijöiden tietoinen valinta.

Andersonin näytelmässä Annan tarkkaa ikää ei määritellä. Todellisuudessa Anna Boleyn oli Henrik VIII:n tavatessaan jo pitkälti yli kaksikymmenvuotias – siis jokseenkin saman ikäinen kuin Bujold elokuvan teon aikaan, muttei 1500-luvun Englannissa enää aivan nuori nainen.⁴³ Kuninkaan ja Annan todellinen ikäero oli noin 10 vuotta, kun Burton taas oli vuonna 1969 jo 44-vuotias, Bujoldia lähes kaksi vuosikymmentä vanhempi. Burton kuului lisäksi Bujoldia vanhempaan näyttelijäsukupolveen, vaikka olikin edelleen yksi keskeisistä brittiläisistä miestähdistä.

Tuhannen päivän kuningatar historiallisena speaktaakkelinä

Historialliset elokuvat ovat olleet mukana rakentamassa ja uusintamassa syvään juurtunutta ajatusta Britanniasta erityisen vanhana maana ja kansakuntana, jonka identiteetti kietoutuu nimenomaan menneisyyden kertomuksiin, hahmoihin, myytteihin, esineisiin ja maisemiin. Tudor-ajan kaukaisuus oli *Tuhannen päivän kuningattaren* keskeinen myyntivaltti. Kara McKehnieen mukaan tarvittavan menestyksen saavuttaminen erityisesti Yhdysvalloissa on edellyttänyt, että Britannian menneisyyttä kuvaavat elokuvat vastaavat mielikuviin Englannin pitkstä kansallisesta perinnöstä, jonka kaltaista amerikkalaisilla ei kansakunnan nuoruuden vuoksi ole tulkittu olevan.⁴⁴ Historiallisen elokuvan tyyliä tutkinut Mari Pajala huomioi, että katsojan näkökulmasta kiinnostavinta historiallisessa elokuvassa voi olla tapa, jolla asiat esitetään, ei

⁴³ On myös huomattava, että suhteen alkamisen ja avioitumisen välillä kului noin seitsemän vuotta. Avioitumisen aikaan Anna oli siis jo yli 30-vuotias. Liitto kesti noin kolme vuotta. Ks. Fraser 1992, 141–158, 301–315.

⁴⁴ McKehnie 2001, 102–103; Kallioniemi 2006, 21; Monk & Sargeant 2002, 1.

niinkään juonen kulku, joka on usein entuudestaan tuttu historiankirjoista, kirjallisuudesta tai aiemmista filmatisoinneista.⁴⁵ 1970-luvun alun brittiyleisö – ja jossain määrin myös kansainvälinen yleisö – todennäköisesti tunsi Anna Boleynin tarinan. Kuilun historiallisten faktojen ja elokuvallisten vapauksien välillä voisi siksi ajatella olleen erityisen selvä. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että yleisö olisi suhtautunut näkemäänsä pelkkänä fiktiona. Populaari historiakuva on monien lähteiden sekoitus, jossa fakta ja fiktio limittyvät ja alkuperäinen tiedonlähde usein hämärtyy. Tudor-syklin filmatisoinnit olivat osa populaaria historiakuva, joka myös vaikutti teosten tulkintaan. *Tuhannen päivän kuningatar*, kuten George F. Custenin mukaan useimmat elämäkertafilmatisoinnit, on erikoinen yhdistelmä huolellista taustatyötä, kompromisseja ja mielikuvitusta, jotka koskevat sekä tapahtumia, hahmoja ja tapoja että puvustusta, lavastusta ja musiikkia.⁴⁶

Tuhannen päivän kuningattaren lehdistömateriaalissa tuottaja Hal Wallis kuvataan elokuvan keskeisenä luovana voimana.⁴⁷ Wallisille Iso-Britannian historia oli kuin ehtymätön tarinoiden varanto: ”Britannian historia on upeaa elokuvamateriaalia’ hän sanoo. ’Verenvuodatusta, juonitteluja, melodraamaa ja rakkaustarinoita. Valmiita käsikirjoituksia...’⁴⁸ Custen luonnehtii Wallisia vahvaksi tuottajaksi, jolle historia oli kassatuloissa menestynyttä historiaa. Näin ollen, vaikka Wallis piti taustatyötä tärkeänä erityisesti puvustuksen ja lavastuksen suhteen, hänen tuottamallaan elämäkertaelokuvilla oli enemmän yhteistä muiden elämäkertafilmatisointien kuin ulkopuolisten historiallisten lähteiden kanssa.⁴⁹ Anna Boleynin ja Henrik VIII:n tarina ja sen yhteydet Englannin reformaatioon olivat valkokankaalla esitettyä monimutkaisempia. Nähtävästi populaarihistoriassa usein toistettu tarina parin

⁴⁵ Pajala 1998, 31.

⁴⁶ Custen 1992, 16–18, 37, 182; Kilpi 2006, 1–2, 6–8.

⁴⁷ Huomionarvoista on, että Wallis oli *Tuhannen päivän kuningattaren* aikaan jo profiloitunut menestyksekkääksi Iso-Britannian menneisyydestä kertovien elokuvien tekijäksi. (*Elisabeth ja Essex* (The Private Lives of Elizabeth and Essex, 1979) ja *Becket*, 1964). Näin hänen nimensä toimi takeena historiallisesta laatuvihteestä. *Anne of the Thousand Days* -lehdistökirjanen 1969. Kansio 12989, Kansallinen Audiovisuaalinen Arkisto (KAVA), Helsinki.

⁴⁸ *Mary, Queen of Scots* -lehdistökirjanen 1971, 4. Kansio 17172, KAVA.

⁴⁹ Custen 1992, 142.

myrskyisästä ja maan kahtia jakaneesta tuhoisasta rakkaussuhteesta kuitenkin tarjosi tuottajan mielestä otollisemmat ainekset menestyksekkääseen elokuvaan.

Tositapahtumia kuvaavien filmatisointien perinteeseen kuuluu kuitenkin taustatyön korostaminen ja hyödyntäminen markkinoinnissa. Katsojat pyritään vakuuttamaan juuri kyseisen esityksen historiallisesta aitoudesta ja ainutlaatuisuudesta. Historiallista elokuvaa varten tehty tutkimustyö on silti aina osittaista, ja tekijät pyrkivät ennustamaan, mitä virheitä yleisö ei hyväksyisi.⁵⁰ *Tuhannen päivän kuningattaren* lehdistömateriaalissa korostetaan elokuvaa varten tehtyä laajaa ja huolellista taustatyötä niin dialogin, musiikin, puvustuksen kuin kuvauspaikkojen suhteen. Elokuva kuvattiin Englannissa muun muassa historiallisen Anna Boleynin kotilinnassa Hever Castlessa. ”Useita vuosia tein elokuvia studioiden tonteilla. Tänä päivänä voit mennä maailmassa minne tahansa, missä tarina tapahtui, ja kuvata täydellisen todellisuuden”, Wallis kommentoi *Maria, skottien kuningattaren* lehdistömateriaalissa.⁵¹ Korostamalla aitoja historiallisia kuvauspaikkoja elokuvantekijät linkitetään osaksi elokuvassa kuvattua historiaa. He ikään kuin johdattavat katsojan historiallisen totuuden lähteelle. *Tuhannen päivän kuningattaren* vakuuttavuutta lisäsi teoksen nimeäminen Royal Film Performance-elokuvaksi, jonka Lontoon ensi-iltaan osallistui kuningatar Elisabet II.⁵²

Tekijöiden vaivannäöstä historiallisen maailman rakentamisessa tulee osa historiallisen filmatisoinnin speaktaakkelia – se on merkinä paitsi historiallisesta autenttisuudesta, myös teoksen erityisyydestä ja loisteliasuudesta.⁵³ Termi speaktaakkeli sopiikin kuvaamaan *Tuhannen päivän kuningattaren* estetiikkaa. Speaktaakkelilla ja speaktaakkelimaisuudella tarkoitan runsautta, jopa yltäkylläisyyttä elokuvan tyyliä: erityisellä huolella toteutettua puvustusta ja lavastusta, vaikuttavia kuvauspaikkoja ja niitä esiintuovia kuvausta ja valaistusta, musiikin

⁵⁰ Custen 1992, 34–40, 141–148; Chapman 2005, 4.

⁵¹ *Mary, Queen of Scots* -lehdistökirjanen 1971, 4. Kansio 17172, KAVA. Kuvauspaikoista ks. myös *Anne of the Thousand Days* -lehdistökirjanen 1969. Kansio 12989, KAVA.

⁵² *The Times* 24.2.1970, 1. *Anne of the Thousand Days* -lehdistökirjanen 1969. Kansio 12989, KAVA.

⁵³ Custen 1992, 34–40, 141–148.

tunnelmallista käyttöä sekä vahvojen tunteiden korostamista. Tukeudun termin määrittelyssä ennen kaikkea feministiseen elokuvatutkimukseen, joka on uudelleenarvioinut sen sisältöä.⁵⁴ Pajala korostaa, ettei kuvailevaa ainesta ja narratiivia voida erottaa toisistaan, sillä juoni ei ole suljettu kokonaisuus, jota speaktaakkeli voisi vain tukea tai kyseenalaistaa. Speaktaakkeli on osa kertomuksen rakentamista ja kuljettamista. Se avaa merkityksiä ja motiiveja, tarjoaa katsojille väylän elokuvassa rakentuvaan historialliseen maailmaan ja mahdollisuuden samastua ja kritisoida.⁵⁵

Tuhannen päivän kuningattaressa keskeisiä ovat vallan, pelaamisen ja metsästyksen teemat. Niitä kuvataan paitsi dialogin, myös speaktaakkelin elementtien kautta. Elokuvan henkilöt liikkuvat kuin pelinappulat laudalla. Henrikiä näytetään toistuvasti metsällä, ja pääpari kuvataan usein pelaamassa shakkia tai tanssimassa monimutkaisia kuviotansseja. Anna asetetaan myös toistuvasti fyysisesti kardinaali Wolseyn ja kuninkaan väliin. Lopulta Annan onnistuu syöstä Wolsey vallasta – hän ikään kuin työntää vihaamansa kardinaalin, joka myös edustaa Englannin katolista kirkkoa, ulos kuvasta. Kuvakulmien valinnalla kerrotaan näin hahmojen välisistä valtasuhteista ja niiden muutoksista (ks. myös kuva 2).

Pajalan tavoin Pam Cook näkee speaktaakkelin tuovan historialliseen elokuvaan erilaisia, mahdollisesti ristiriitaisia ja vaihtoehtoisia merkityksiä sekä tarjoavan moninaisia katsomisnautintoja. Hän luonnehtii historiallisia elokuvia pastisseiksi, jotka sekoittavat tyylejä, paikkoja ja aikoja. Cook esittää, ettei historialliseen elokuvaan liittyvää nostalgiaa ja menneisyyden yksityiskohtien esittelyä ja ihailua tulisi ajatella passiivisina, vaan keinoina aktiivisesti osallistua menneisyyden jälleenrakentamiseen.⁵⁶ Pajalan mukaan historiallinen elokuva edellyttää katsojalta ”ihailevaa katsetta”⁵⁷: erityisen huomion kiinnittämistä elokuvan kuvai-

⁵⁴ Ks. esim. Harper 1994, 2000; Bruzzi 1997, Gaines & Herzog 1990; Koi-vunen 1995.

⁵⁵ Pajala 1998, 26–30, 59–61; ks. myös Salmi 1993, 42–43.

⁵⁶ Cook 1996, 7, 28, 67–71.

⁵⁷ Ihaileva katse ei ole pinnallinen, sillä sen kohdekaan, speaktaakkeli, ei ole merkityksetöntä pintaa. Speaktaakkelin monimerkityksisyys on tärkeä osa historiallisen elokuvan viehätystä, eikä speaktaakkelimaisuus välttämättä tarkoita pintapuolista historiakuvausta. Pajala 1998, 31–32, 120.

levaan ainekseen, sekä kuvaan että ääneen. Ihailevalle katseelle rakennetaan tilaa muun muassa yksityiskohtaisesti toteutetulla lavastuksella ja puvustuksella. Katsoja myös etsii elokuvista esteettisiä arvoja. Esimerkiksi näyttävät kuvauspaikat, olivatpa ne historiallisesti ”aitoja” tai eivät, ovat olennainen osa elokuvissa rakentuvaa historiallista maailmaa ja filmatisointien viehätystä.⁵⁸ *Tuhannen päivän kuningattaressa* kamera maalaa valkokankaalle eteläisen Englannin vihreät maisemat ja ylhäisön loisteliaat palatsit. Näyttävät joukkokohtaukset, kuten tanssiaisat ja Annan kruunajaiskulkue läpi Lontoon tarjosivat tekijöille mahdollisuuden kiehtovien näkymien sekä loisteliain pukujen esittelyyn ja katsojalle niistä nauttimiseen.

Tuhannen päivän kuningattaren loistokas ja suureellinen tyyli, jota korostettiin lehdistömateriaalista alkaen, liittyy tiiviisti elokuvan tuotantotapaan. Hollywood – ja sen mukana myös angloamerikkalainen ja brittiläinen elokuvateollisuus – muuttui 1950–1960-luvuilla yhä hittivetoisemmaksi ja suurtuotantoja suosivammaksi. Suurin osa tuloista odotettiin saatavan pienestä joukosta elokuvia. Kilpailu yleisön ajan- ja rahankäytöstä oli koventunut, ja jotta elokuvasta saatiin erityinen ja houkutteleva, tuotantoarvojen tuli olla korkeat. Budjetit paisuivat 1960-luvulla huomattavasti, sillä suurellisen puvustuksen ja lavastuksen lisäksi uudet teknologiat tulivat kalliiksi. Näin ollen menestynytkään historiallinen elokuva ei välttämättä tuonut suurta taloudellista voittoa, ja 1960-luvun lopulla oli jopa ylitarjontaa kalliista, riskialttiista tuotannoista.⁵⁹ Nähdäkseni olennainen syy Tudor-aiheiden suosioon olikin, että elokuvan- ja televisioitekiäjät katsoivat niiden olevan kansainvälisesti kiinnostavia. *Tuhannen päivän kuningatar* menestyi tarpeeksi hyvin, jotta Wallis uskoi ”jatko-osan”, *Maria, skottien kuningattaren*, tekemisen olevan kannattavaa.⁶⁰

Tuhannen päivän kuningattaren jalokivisävyiset puvut ja lavasteet hehkuvat Technicolor-väreissä. Speaktaakkelimaisuudessaan ne vetävät katseen toistuvasti puoleensa ja tarjoavat katsomisnautintoja yli narratiivin tarpeiden. Elokuvan tuotantosuunnittelija Maurice Carter oli pitkän linjan ammattilainen, joka oli työskennellyt muun muassa brittiläisellä

⁵⁸ Pajala 1998, 31–32, 106, 120.

⁵⁹ Kilpi 2006, 31–32, 165–179, 357; Chapman 2005, 253–259, 324.

⁶⁰ Chapman 2005, 253–259, 324.

Gainsborough-studiolla 1940-luvulla. Cookin mukaan yhtiön mielikuvituksellisten pukudraamojen estetiikassa painoutuivat koristeellisuus ja leikillisuus, sekä tyylien ja vaikutteiden tarkoituksellinen sekoittaminen historiallisen tarkkuuden sijaan. Fantasiomainen menneisyyskuvaus sai osakseen paljon kritiikkiä.⁶¹ Tällainen tyyllitelty historiallisuus on nähtävissä myös *Tuhannen päivän kuningattaren* estetiikassa. Teoksessa oli siis lehdistömateriaalissa painottuvan todenmukaisuuden pyrkimykseen lisäksi läsnä myös muita, jopa vastakkaisia perinteitä. British Film Instituten julkaiseman *Monthly Film Bulletin* -lehden arvostelija Brenda Davies valitteli elokuvan realistisuuden puutetta:

– – varsinaiset ulkosivut (muun muassa Hever Castle ja Hampton Court) näyttävät viehättäviltä väreissä, mutta ovat kummallisessa vastakohdassa joidenkin teatraalisten lavasteiden ja Towerista maalatun kamalan taustakullisin kanssa – –.⁶²

Historiallisten filmatisointien puvustus vaatii aina työtä ja valintoja, pyrittiinpä tiukkaan historialliseen todenmukaisuuteen tai ei. Historiallisen filmatisoinnin puvustuksen tulee sekä viehättää tekoajankohdan katsojia, että olla heistä uskottava kertomuksen kuvaamassa menneisydessä. Suuri yleisö on saanut tietonsa vanhoista pukutyyleistä paljolti juuri historiallisten filmatisointien kautta. Niinpä voidaan sanoa, että katsojasta uskottava historiallinen puvustus on sellaista, jota kyseistä aikaa kuvatessa on totuttu valkokankaalla ja televisiossa näkemään – ei välttämättä tarkasti historiallisiin lähteisiin perustuvaa. Historiallisessa filmatisoinnissa näkyy myös oman aikansa muoti. Eriyisesti naisia on elokuvassa puhuteltu sekä naiskatsojina että naiskultuttajina. Historiallisten elokuvien naishahmojen puvut ovatkin usein miesten asuja loisteliaampia.⁶³ Tekohetken muodin vaikutus on nähtävissä *Tuhannen päivän kuningattaressa* paitsi korostuneen värikkäässä puvustuksessa, myös elokuvan esiin tuomissa kauneusihanteissa. *The Times* -lehden toimittaja katsoi Bujoldin muistuttavan Tudor-ajan maalausta, mutta hänen kasvopiirteillään on nähdäkseni vähintään yhtä paljon yhteistä 1960–1970-lukujen brittiläisen suosikkimallin Jean

⁶¹ Cook 1996, 64–85.

⁶² *Monthly Film Bulletin* 4/1970, 67.

⁶³ Harper 2000, 215–217; Pajala 1998, 54–70; Salmi 1993, 14–15, 152–155.

Shrimptonin kanssa. Vaikutelmaa vahvistaa näyttelijälle kammattu hiustyyl, jossa on vaikutteita elokuvan tekoajan hiusmuodista. Tekoajan naisellisen kauneuden ihanteesta tulee näin ylihistoriallista.⁶⁴

Tuhannen päivän kuningattaren puvustaja Margaret Furse kertoo *Maria, Skottien kuningatar* -elokuvan lehdistömateriaalissa näkevänsä työnsä ennen kaikkea käytännöllisenä.⁶⁵ Vaatteiden keskeinen tehtävä on paitsi tuoda menneen maailman tuntua valkokankaalle ja auttaa näyttelijöitä roolin rakentamisessa, myös ilmentää hahmojen luonteita ja tuntemuksia ja kertoa heidän tarinaansa. *Tuhannen päivän kuningattaren* tapahtumien edetessä Annan päätä korostetaan koruilla ja kauluksilla, jotka näyttävät leikkaavan hänen kaulansa kuin ennakoiden tulevaa. Annan loistelioiden ja persoonallisten pukujen voi myös tulkita kertovan hänestä muodin edelläkävijänä ja uusien ajatusten kantajana, joka ymmärsi ulkonäön ja esiintymisen merkityksen vallan käytössä.

Pajala huomioi, ettei historiallisen filmatisoinnin puvustuksen viehätys kuitenkaan ole ongelmatonta: loisteliias ja huolellinen puvustus herättää ihailua, mutta samalla kuvatun menneisyyden arvot ja hyveet saattavat olla ristiriidassa tekoajankohdan kulttuurin kanssa. Historiallisen elokuvan katsoja voidaan nähdä identiteeteillä leikittelijänä, tai Cookin tavoin matkaajana, joka liikkuu jatkuvasti erilaisten identiteettien läpi ja välillä. Historiallisesta filmatisoinnista nauttimisen aktiivisuus ei aina tarkoita vastarintaa, mutta toisaalta protesti voi piillä juuri sellaisissa käytänteissä – ja niiden ihailussa – jotka vahvimmin näyttävät toteuttavan patriarkaalista asetelmaa.⁶⁶ Elämäkertaelokuva on hyvin miesvaltainen laji. Hollywood-elämäkertaelokuvan perinteessä keskeisiä naisrooleja ovat Custenin mukaan rakastajatar tai rakastettu, viihdetaiteilija ja kuninkaallinen. Näissä osissa naiset asetetaan ja he asettuvat katseen kohteiksi. Cook kuitenkin huomioi, ettei katseen kohteena oleminen välttämättä tarkoita passiivisuutta.⁶⁷ *Tuhannen päivän kuningattaressa* kamera vangitsee Annan toistuvasti oviaukkojen tai ikkunoiden rajaamaksi, istuvana tai paikallaan seisovana, kahlittuna

⁶⁴ Shrimptonista ja 1960–1970-lukujen muodista ks. esim. Angeletti & Oliva 2006, 182–203.

⁶⁵ *Mary, Queen of Scots* -lehdistökirjanen 1971, 34. Kansio 17172, KAVA.

⁶⁶ Pajala 1998, 59–72, 120, 176; Cook 1996, 4, 40; ks. myös Gaines 1990, 23.

⁶⁷ Custen 1992, 102–106; Cook 1996, 47–48.

jäykkiin korsetteihin. Anna on kuin kaunis esine miesten liikkuesa tilasta toiseen juonia punoen. Bujold kuitenkin esittää Annan hyvin tietoisena olemuksestaan. Anna suostuu katseltavaksi mutta ei koskettavaksi Henrikin jahdatessa häntä. Annan eleet ja ilmeet ovat harkittuja, ja hän kertoo elokuvan alussa kouliintuneensa hovitavoissa Ranskassa. Annan kyky esiintyä ylhäiseltä naiselta vaaditulla tavalla on hänen aseensa ja Anna siirtää näitä taitoja tyttärelleen. Myös aikalaisarvioissa kiinnitettiin huomiota Bujoldin itsevarmaan ja vaikuttavaan roolityöhön.⁶⁸ Naisellinen käytös näyttäytyy näin *Tuhannen päivän kuningattaren* opittavana roolina, ei väistämättömän luonnollisena.

Aikansa Anna Boleyn

Tuhannen päivän kuningattarta ja muita Tudor-buumin elokuvia voi tulkita osana suurellisen angloamerikkalaisen historiallisen elokuvan joutensaulua, ennen kuin Iso-Britannian menneisyyden kuvaus siirtyi yhä enemmän televisioon. Amerikkalaisrahoittajat vetäytyivät brittimarkkinoilta kiireesti vuosikymmenen vaihteessa, ja yhteistuotantoina tehtyjen loistokkaiden historiallisten elokuvien aalto lopahti. Brittiläinen historiallinen elokuva teki uuden nousun vasta 1980-luvulla.⁶⁹ Muuttuvassa brittiyhteiskunnassa käytiin 1960-luvulla ja 1970-luvun alussa ristiriitaista keskustelua muun muassa naisten asemasta, seksuaalisuudesta ja sukupolvien välisistä eroista. *Tuhannen päivän kuningattaren* Anna Boleynissa näkyvät nämä elokuvakulttuuriset ja yhteiskunnalliset muutokset.

Todellista menneisyyden henkilöä kuvaavalta filmatisoinnilta odotetaan tiettyä historiallista uskottavuutta. Samalla filmatisoinnin tulee kuitenkin olla ymmärrettävä tekoajankohdan katsojalle ja vastata odotuksiin historiallisen filmatisoinnin tarjoamista erityisistä nautinnoista. Tudor-syklin teokset vakuuttivat erityisyyttään muun muassa korkeilla tuotantoarvoilla ja historiallisen todenmukaisuuden korostamisella.

⁶⁸ Ks. esim. *Monthly Film Bulletin* 4/1970, 67. Bujold sai Anna Boleynin osasta myös Oscar-ehdokkuuden.

⁶⁹ Ks. Harper 2000, 102–103, Chapman 2005, 255–269; Kilpi 2006, 168–183, 226–228.

Menestyksen takeena oli kuitenkin toimiviksi koettujen tarinamallien toisintaminen ja yleisön kiinnostuksen kohteeksi nousseen aiheen hyödyntäminen yhä uudelleen.

Tuhannen päivän kuningatar nostaa menneisyyden kuninkaallisten yksityiset tunteet tapahtumien keskiöön ja esittää Anna Boleynin ja Henrik VIII:n suhteen myrskyisänä romanssina, joka muutti Englannin historian kulkua. Sensuurin löyhentyminen merkitsi elokuvassa menneisyyden hahmojen yksityiselämän erotisoituneempaa kuvausta, mutta Annan mahdollisuudet seksuaalisena toimijana ovat elokuvan mieshahmoja rajatut. Toisaalta juuri yksityiselämän ja äitiyden kuvauksen kautta elokuvan Anna Boleyn rakentui itsenäisenä, 1960–70-lukujen nousevan feminismin naisena.

Puvustuksen korostamisen ja Geneviève Bujoldin voimallisen roolisuorituksen voi niin ikään nähdä mahdollistaneen Annan naisellisuuden tulkittamisen vallankäytön aseena ja performanssina. Näyttelijävalinnan, tarinallisten ratkaisujen ja speaktaakkelin elementtien kautta Annasta rakennettiin kuvaa nuorena naisena, joka uhmaa vanhempaa miehistä auktoriteettia. Teoksen speaktaakkelissa ovat rinnakkain läsnä pyrkimys vakuuttaa katsoja teoksen historiakuvan autenttisuudesta sekä tyylitelty, mielikuvituksellinen menneisyyskuvaus. *Tuhannen päivän kuningatar* onkin moniääninen ja monitulkintainen näkemys yhdestä Englannin historian kuuluisimmasta kuningattarista ja puheenvuoro naiseudesta, naisen asemasta, sukupolvien välisestä kuilusta sekä naisen mahdollisuuksista käyttäen valtaa.

Lähteet

Keskeiset elokuvat

Anne of the Thousand Days/Tuhannen päivän kuningatar. Iso-Britannia 1969. Hal B. Wallis Productions, Universal Pictures. O: Charles Jarrot. K: Bridget Boland, John Hale, perustuu Maxwell Andersonin näytelmään *Anne of the Thousand Days* (1948). Le: Richard Marden. La: Maurice Carter, Lionel Couch. M: Georges Delerue. P: Margaret Furse. N: Richard Burton, Geneviève Bujold, Irene Papas, Anthony Quayle, John Colicos, Amanda Jane Smythe. T: Hal B. Wallis. DVD 2005 Universal Studios. Väri, suomenkielinen tekstitys. Noin 140 min.

- The Six Wives of Henry VIII/Henrik VIII:n kuusi vaimoa*. Iso-Britannia 1970. British Broadcasting Corporation. O: John Glenister ja Naomi Capon. K: Rosemary Anne Sisson, Nick McCarty, Ian Thorne, Jean Morris, Beverley Cross ja John Prebble. N: Keith Michell, Annette Crosbie, Dorothy Tutin. T: Mark Shivas ja Ronald Travers. DVD 2007 BBC. Väri, englanninkielinen tekstitys. 6 osaa, noin 535 min.
- Elizabeth R/Elisabet I*. Iso-Britannia 1971. British Broadcasting Corporation. O: Claude Whatham, Herbert Wise, Richard Martin, Rod Graham ja Donald McWhinnie. K: John Hale, Rosemary Anne Sisson, Julian Mitchell, Hugh Whitmore, John Prebble ja Ian Rodger. N: Glenda Jackson, Ronald Hines, Robert Hardy, Vivan Pickles. T: Rod Graham ja Christopher Sarson. DVD 2006 BBC. Väri, englanninkielinen tekstitys. 6 osaa, noin 523 min.
- Mary, Queen of Scots/Maria, skottien kuningatar*. Iso-Britannia 1972. Hal B. Wallis Productions, Universal Pictures. O: Charles Jarrot. K: John Hale. P: Margaret Furse. N: Vanessa Redgrave, Glenda Jackson. T: Hal B. Wallis. VHS 2000 Universal Studios. Noin 128 min.
- The Six Wives of Henry VIII/Henrik VIII:n kuusi vaimoa*. Iso-Britannia 1972. Anglo-EMI. O: Waris Hussein. K: Ian Thorne. N: Keith Michell, Frances Cuka, Charlotte Rampling, Jane Asher. T: Mark Shivas ja Roy Baird. DVD 2005 Studio Canal. Noin 120 min.

Kirjallisuus

- Anderson, Maxwell: *Anne of the Thousand Days*. William Sloane Associates, Inc., New York 1948.
- Angeletti, Norberto & Oliva, Alberto: *In Vogue: The Illustrated History of the Worlds Most Famous Fashion Magazine*. Rizzoli International Publications, Inc., New York 2006.
- Bruzzi, Stella: *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. Routledge, London 1997.
- Chapman, James. *Past and Present: National Identity and the British Historical Film*. I.B. Tauris, London 2005.
- Childs, David: *Britain since 1945: A Political History*. Methuen & Co., London 1984 (1979).
- Cook, Pam: *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*. British Film Institute, London 1996.
- Cooke, Lez: *British Television Drama: A History*. BFI Publishing, London 2003.
- Custen, George F.: *Bio/Pics: How Hollywood Constructed Public History*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 1992.
- Fabrications: Costume and the Female Body*. Edited by Jane Gaines & Charlotte Herzog. Routledge, New York & London 1990.

- Fraser, Antonia: *The Six Wives of Henry VIII*. Phoenix, London 1992.
- Gaines, Jane: Introduction: Fabricating the Female Body. *Fabrications: Costume and the Female Body*. Edited by Jane Gaines & Charlotte Herzog. Routledge, New York & London 1990.
- Geraghty, Christine: Women and 60's British Cinema: The Development of the 'Darling' Girl. *The British Cinema Book*. Edited by Robert Murphy. BFI Publishing, London 2001.
- Harper, Sue: *Picturing the Past: The Rise and Fall of the British Costume Film*. BFI Publishing, London 1994.
- Harper, Sue: *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know*. Continuum, London & New York 2000.
- Ives, Eric: *The Life and Death of Anne Boleyn*. Blackwell Publishing, Oxford 2004.
- Kallioniemi, Kari: *Blitzistä blairismiin: Englantilainen populaarikulttuuri ja yhteiskunta toisen maailmansodan jälkeen*. k&h, Turun yliopisto 2006.
- Kilpi, Harri: *The Representation of the British Past: Class and Change in the Period Film in Britain from 1950 to 1965*. University of East Anglia 2006. Julkaisematon tohtorinväitöskirja.
- Koivunen, Anu: *Isänmaan moninaiset äidinkasvot*. Suomen Elokuvatutkimuksen Seura, Turku 1995.
- Macdonald, Myra: *Representing Women: Myths of Femininity in the Popular Media*. Arnold, London 1995.
- McKehnie, Kara: Mrs Brown's Mourning and Mr King's Madness: Royal Crisis on Screen. *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction*. Edited by Deborah Cartmell, I. Q. Hunter & Imelda Whelehan. Pluto Press, London 2001.
- McKehnie, Kara: Taking Liberties with the Monarch. The Royal Bio-pic in the 1990s. *British Historical Cinema*. Edited by Claire Monk & Amy Sargeant. Routledge, London 2002.
- Monk, Caire: The British Heritage-film Debate Revisited. *British Historical Cinema*. Edited by Claire Monk & Amy Sargeant. Routledge, London 2002.
- Monk, Claire & Sargeant, Amy: Introduction. The Past in British Cinema. *British Historical Cinema*. Edited by Claire Monk & Amy Sargeant. Routledge, London 2002.
- Pajala, Mari: "Aikakaudet vaihtuvat, tunteet säilyvät." *Kokemuksen muoto 1990-luvun pukuelokuvassa*. Turun yliopisto 1998. Julkaisematon pro gradu.
- Pigeon, Renée: 'No Man's Elizabeth': The Virgin Queen in Recent Films. *Retrovisions. Reinventing the Past in Film and Fiction*. Edited by Deborah Cartmell, I. Q. Hunter & Imelda Whelehan. Pluto Press, London 2001.
- Retrovisions: Reinventing the Past in Film and Fiction*. Edited by Deborah Cartmell, I. Q. Hunter & Imelda Whelehan. Pluto Press, London 2001.
- Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia*. Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, Helsinki 1993.

Autopommi ja panssariajoneuvo
**MICHAEL COLLINSIN (1996) VIITTAUKSET POHJOIS-IRLANNIN
KONFLIKTIIN JA NIISTÄ SYNTYNYT JULKINEN KESKUSTELU
IRLANNISSA JA ISO-BRITANNIASSA**

Raita Merivirta-Chakrabarti

Neil Jordanin käsikirjoittama ja ohjaama elokuva *Michael Collins* sai ensi-iltansa Irlannissa ja Iso-Britanniassa marraskuussa 1996 suuren ennakkokohun ja laajan julkisen keskustelun saattelemana. Erittäin kiihkeitäkin äänenpainoja saanutta keskustelua käytiin niin Irlannin ja Iso-Britannian sanomalehdissä – artikkeleissa, pääkirjoituksissa ja yleisönosastonkirjoituksissa – kuin akateemisissa piireissäkin. Aiheesta käydyin väittelyn laajuutta lisäsi osaltaan *Michael Collinsin* suuri katsojamenestys ja nousu kansalliseksi instituutioksi. Elokuva rikkoi kaikki lipputuloennätykset Irlannissa ja nousi korkealle myös Britannian katsojatilastoissa.¹ Aihe

¹ *Michael Collins* keräsi jo ensimmäisenä esitysviikonloppunaan IR£442 867 lipputuloja Irlannin tasavallassa. Vertailun vuoksi voi todeta, että Hollywoodin jättiläistuotanto *Independence Day – Maailmojen sota* (Independence Day 1996), joka oli maailmanlaajuinen katsojamenestys, keräsi IR£404 850 koko kesältä. Ks. Hopper 1997, 3. Britanniassa *Michael Collins* oli kolmanneksi katsotuin elokuva ajalla 18.10.–17.11.1996, vaikka sen ensi-ilta osui vasta tarkasteluajanjakson puoliväliin. Ks. UK box office top 10: October 18 – November 17. *Empire* nro 91, tammikuu 1997, 14.

oli paitsi yhä ajankohtainen myös poliittinen ja näin vahvasti mieliteitä jakava syntyäikansa Irlannissa ja Iso-Britanniassa. Elokuvalle oletettiin myös olevan vaikutuksia 1990-luvulla edelleen arkaan Pohjois-Irlannin tilanteeseen. Tässä artikkelissa tarkastelen, mitä *Michael Collinsin* painotuksia erityisesti tulkittiin kommentteina elokuvan syntyajan Pohjois-Irlannin tilanteeseen. Mitä kohtauksia kritisoiitiin eniten ja miksi?

Elokuva kertoo nimihenkilönsä tarinan ja samalla tärkeän osan Irlannin historiaa vuosilta 1916–1922. Michael Collins (1890–1922) on ollut kiistanalainen henkilö Irlannissa ja Iso-Britanniassa johtuen hänen huomattavasta roolistaan anglo-iiiriläisessä sodassa, näiden kahden osapuolen välisissä sodanjälkeisissä sopimusneuvotteluissa ja sopimuksen hyväksymistä seuranneessa Irlannin sisällissodassa. Näkökulmasta riippuen häntä on pidetty joko romanttisena kansallisena sankarina tai kotimaansa pettäneenä takinkääntäjänä, vapaustaistelijana tai terroristina. Elokuva kuvaa Collinsin nousun vuoden 1916 pääsiäiskapinan rivimiehestä Dublinin urbaanin sissisodankäynnin pääsuunnittelijaksi ja edelleen hänen taipumisensa kompromissiin anglo-iiiriläisen sodan (1919–1921) päättäneissä neuvotteluissa. Elokuvan jälkimmäisellä puoliskolla Irlannin parlamentti hyväksyy sopimuksen Collinsin johdolla, mutta jakautuu kahtia, kun Eamon de Valera kieltäytyy tunnustamasta vapaavaltiota ja marssii ulos parlamentista tasavaltalaisine kannattajineen. Myös IRA jakautuu kahtia. Collins, joka näkee sopimuksen astinlautana kohti täyttä tasavaltaa, joutuu Irlannin vapaavaltion väliaikaishallituksen johtajana ja uuden armeijan ylipäällikkönä hyökkäämään entisiä taistelutovereitaan vastaan. Collins kuolee sisällissodassa väijytyksessä kotiseudullaan Corkissa elokuussa 1922. Collinsin surmaajan henkilöllisyys jäi arvoitukseksi ja on yhä yksi Irlannin historian mysteereitä.

Michael Collins kuoli nuorena elettyään elämän, jossa on aineksia romanttiseksi sankaritarinaksi. Niinpä hänen tarinansa onkin kiehtonut sekä historiantutkijoita että irlantilaisia yleisemminkin, vaikka pitkä de Valeran valtakausi Irlannin politiikassa tekikin Collinsin tarinasta pitkälti vaiettua historiaa. Kysymys siitä, mitä Irlannissa olisi tapahtunut, jos Collins olisi elänyt, on askarruttanut irlantilaisia siitäkin huolimatta, että Collinsin elämä ja teot ovat olleet tulenarkoja suhteessa IRA:han,

Pohjois-Irlantiin ja poliittiseen väkivaltaan etenkin 1960-luvun lopulla alkaneiden levottomuuksien jälkeen.

Jordan suunnitteli elokuvaa kaksitoista vuotta ja sai lopulta tilaisuuden kuvata IRA:n tulitauon aikana. Poliittisen tilanteen huomioon ottaen elokuvan saama suuri huomio Irlannissa ja Iso-Britanniassa oli odotettavissa, etenkin kun tulitauko päättyi pommi-iskuun *Michael Collinsin* valmistumisen aikoihin. Ennen Neil Jordanin elokuvaa Collinsista oli kirjoitettu useampi populaari ja muutamia tutkimuksellisempiakin elämäkertoja, mutta vahvimmin hän eli ihmisten muistoissa ja tarinoissa. Koulujen historian oppikirjat eivät Collinsia tai hänen aikaansa juuri käsitelleet, eikä Eamon de Valeran hallinto² suosinut Collinsin muiston vaalimista. Sisällissodan katkera perintö ja aikakauden asiakirjojen myöhäinen avautuminen tutkijoille vaikeuttivat aikakauden historian tutkimusta pitkälle 1900-luvun jälkipuoliskolle. Myöskään elokuvantekijät eivät ole tarttuneet Collinsin elämään usein. Hollywood-tuotanto *Beloved Enemy* (1936) oli ensimmäinen elokuva, joka käytti Collinsin elämän elementtejä tarinassaan, mutta sekin hyvin vapaasti ja valiten. Jopa päähenkilön nimi on elokuvassa vaihdettu Dennis Reardoniksi. Irlannissa kuvattu *This Other Eden* (1959) sijoittuu 1950-luvun Irlantiin, mutta sivuaa myös Collinsin elämää ja muistoa. Ennen Jordanin elokuvaa Collinsin merkittävin elokuvaesiintyminen tapahtuikin televisiossa, Irlannin yleisradion RTÉ:n tuottamassa *The Treatyssä* vuonna 1991. *The Treaty* keskittyy nimensä mukaisesti vuoden 1921 anglo-iiiriläisen sopimuksen syntyyn Lontoossa – *Michael Collinsista* sopimusneuvottelut on jätetty kokonaan pois. Kaikkiaan Jordanin elokuva oli merkittävä rajapyykki 1900-luvun Irlannin historian julkisessa käsittelyssä ja antoi huomattavan kimmokkeen vuosien 1916–1923 historian tutkimukselle, mikä näkyy kasvaneena julkaistujen tutkimusten määränä.

Michael Collinsia, vuosien 1916–1923 historiaa ja nykypäivän Irlantiin ulottunutta ajanjakson tapahtumien vaikutusta ympäröinyt kiistanalaisuus heijastui elokuvan vastaanotossa sekä Irlannissa että Iso-Britanniassa. Kirjallisuuden- ja elokuvatutkija Elizabeth Cullingford tuo

² Eamon de Valera toimi pääministerinä vuosina 1932–1948, 1951–1954 ja 1957–1959 ja presidenttinä vuosina 1959–1973. Presidentin rooli on Irlannissa kuitenkin lähinnä symbolinen, joten de Valeran aikakausi Irlannin politiikassa päättyi varsinaisesti vuonna 1959.

esiin lyhyessä *Michael Collinsia* koskevassa artikkelissaan, että katsojien poliittiset ennakkoluulot ja -odotukset vaikuttivat väistämättä elokuvan vastaanottoon. Tästä johtuen Britannian konservatiivinen lehdistö kritisoi elokuvaa paljon ankarammin kuin liberaalit sanomalehdet.³ Historiallisesti Britannian konservatiivit suhtautuivat liberaaleja negatiivisemmin Irlannin itsenäistymispyrkimyksiin, eikä Collins ole myöhemminkään ollut heidän suosiossaan. Britannian lehdistössä kritisoitiin ennen kaikkea elokuvan brittivastaisuutta, brittien esittämistä stereotyyppisen pahoina hahmoina ja elokuvan tulkinnanvaraista IRA:ta puoltavaa näkemystä. *Daily Telegraphin* pääkirjoituksessa marraskuussa 1996 vaadittiin jopa elokuvan vetämistä levytyksestä.⁴ Ensi-iltansa jälkeen elokuva sai harkittavia arvioita ja myönteistäkin palautetta brittilehdissä, muttei kuitenkaan välttynyt kritiikiltä tässäkin vaiheessa.

Irlannissa erityisesti revisionistiset historiantutkijat hyökkäsivät elokuvaa vastaan. Esimerkiksi Belfastin Queen's Universityn professori Paul Bew julkaisi tuomitsevia artikkeleita sellaisten negatiivisten otsikoiden alla kuin ”Totuus kuoli kun Jordan otti Collinsin tähtäimeensä” ja ”Historiaa se ei ole”.⁵ Myös irlantilaisissa, elokuvaan kriittisesti suhtautuvissa arvioissa Jordanin elokuvan väitettiin puolustavan tasavaltaista väkivaltaa ja IRA:ta, vaikka toisaalta useat kommentaattorit olivat päinvastaista mieltä. Kärkkäimmissä arvioissa *Michael Collinsia* kuvattiin uusfasistiseksi ja sitä verrattiin Leni Riefenstahlin natsielokuvaan *Tahdon riemuvoitto* (*Triumph des Willens*, 1935).⁶ Keskustelua herättivät myös erityisesti väkivallan kuvaus, tietyt poikkeamat ”historiallisesta todellisuudesta”, kuten panssariajoneuvon käyttö Croke Parkin ampumakohtauksessa, anakronistinen autopommi ja ”väärien” hahmo-

³ Cullingford 1997, 17.

⁴ Pääkirjoitus: Warner's profit, Ulster's loss. *Daily Telegraph* 15.10.1996, 23. Ks. *Michael Collinsin* vastaanotosta myös Crowds 1997, 15–16; Cullingford 1997, 17 sekä Jordanin haastattelu: Séamas McSwiney: Treaty makers & film makers. *Film West* 26 (syksy 1996), 10–16.

⁵ Paul Bew: Truth died when Jordan shot Collins. *The Sunday Times* 10.11.1996, 6; Paul Bew: History it ain't. *Daily Telegraph* 14.10.1996, 20.

⁶ Eoghan Harris esitti syytöksen 5.11.1996 RTÉ:n radio-ohjelmassa *The Arts Show* sekä artikkelissa Michael Collins – A tale of bad history and art, *The Sunday Times* 10.11.1996, Professori Paul Bew artikkeleissa Truth died when Jordan shot Collins, *The Sunday Times* 10.11.1996, 6 ja History it ain't, *Daily Telegraph* 14.10.1996, 20.

jen kuolemat, vihjailu de Valeran osallisuudesta Collinsin kuolemaan ja tiettyjen historiallisten tapahtumien poisjääminen. Tässä artikkelissa keskityn kuitenkin Pohjois-Irlannin tilanteeseen liittyvän polemiikin tarkasteluun.

Verinen sunnuntai

Michael Collinsin kiistellyimpiin kohtauksiin lukeutuu ampumaväli-kohtaus Croke Parkin urheilukentällä. Verisenä sunnuntaina tunnetun päivän aamuna neljätoista brittien salaisen palvelun miestä tai heidän ilmiantajaansa surmataan Michael Collinsin määräyksestä. Maksaakseen samalla mitalla takaisin aamun murhista brittien Black and Tan-joukot ajavat panssariajoneuvolla kentälle, jolla on käynnissä Gaelic football -ottelu, ja avaavat tulen kohti epäuskoisena tilannetta tarkkailvaa yleisöä. Useita siviilejä kuolee tai haavoittuu.

Kritiikkiä ja keskustelua ei aiheuttanut niinkään itse kuvattu tapahtumasarja, sillä brittijoukkojen isku Croke Parkiin perustuu historiallisiin tapahtumiin, vaan kuvassa 1 näkyvä panssariajoneuvo. Brittisotilaat ja Auxiliaries-joukot, jotka ajoivat Croke Parkiin ja piirittivät urheilukentän verisenä sunnuntaina tunnetun päivän iltapäivällä, eivät käyttäneet vastaavaa ajoneuvoa. Auxiliaries-joukot kuitenkin ampuivat väkijoukkoa kohti ja surmasivat 13 siviiliä. Tämän lisäksi 60 ihmistä haavoittui luodeista ja satoja ampumista seuranneessa joukkopaniikissa.⁷ Useat kommentaattorit näkivät panssariajoneuvon käytön kohtauksessa joko historiaa vääristävänä epätarkkuutena tai brittiväkivaltaa liioittelevana tehokeinona. Entinen Irlannin pääministeri Garret FitzGerald kiitteli Jordanin elokuvaa kaikkiaan kovasti, mutta toi samalla esiin joitakin ongelmakohtia. Hän muun muassa mainitsi, että väkivallan esittämisessä on ylilyöntejä, kuten panssariajoneuvon turha esiintyminen Croke Parkin pelikentällä. Elokuvasa esitetyn kaltainen ammuskelu olisi hyvin todennäköisesti tappanut useampia kuin ne kaksitoista, jotka todellisuudessa menettivät henkensä.⁸ Ruth Dudley Edwards⁹

⁷ Ks. esim. Kee 1989, 119–120; Mackay 1996, 178–180.

⁸ Garret FitzGerald: Collins film a triumphant, deeply moving experience. *The Irish Times* 14.9.1996, 12.

huomautti yleisönosaston kirjeessään, että Jordan korottaa draaman panoksia esittämällä britit rampojen potkijoina ja tulittamassa viattomia urheilijoita konekiväärillä, vaikka todelliset tapahtumat olivat maltillisempia.¹⁰ Professori Paul Bew puolestaan totesi närkästyneenä, että Croke Parkin tapahtumat eivät edenneet kuten elokuvan huomattavan liioitellussa kuvauksessa, jossa täysin kuvitteellinen panssariajoneuvo ampuu jalkapalloyleisöön.¹¹

Jordan perustelee päätöstään käyttää kohtauksessa panssariajoneuvoa sillä, että halusi hyökkäyksen olevan kasvoton ja katsomon epäuskoiselle väkijoukolla vaikeasti käsitettävä. Jordan myös painottaa, ettei hänen mielestään ole juurikaan eroa, syöksyykö portista panssariajoneuvo vai hävittävätkö brittijoukot aluetta ympäröivät seinämät. Hänen mukaansa historian tapahtuma oli todennäköisesti paljon kauheampi kokemus kuin mitä hän kuvaa elokuvassaan, sillä joukot saapuivat paikalle keskipäivällä ja viipyivät aina kuuteen asti illalla.¹² Jordanin lähestymistapaan vaikuttivat myös draaman vaatimukset: kohtauksen piti kestää 30 sekuntia.¹³ University College Corkin historian professori Joe Lee huomauttaa, että elokuvan historiallisia yksityiskohtia on tärkeätä arvioida niiden laajemmassa kontekstissa. Elokuvan historiallista arvoa eivät määritä vain yksityiskohtien tarkkuus, vaan myös kuinka ajan henki ja yleinen tilanne on tavoitettu. Tähän viitaten hän toteaa, että Croke Parkin murhissa ei käytetty panssariajoneuvoa, mutta katsojia murhattiin sattumanvaraisesti. Hänen mielestään on lopulta mielipidekysymys, onko kyseinen ajoneuvo perusteltu keino kuvata britti-imperiumin kasvotonta ja henkilöitymätöntä väkivaltaa vastapainona Collinsin apostolien henkilöityneelle, Dublinin linnan etsiviin suuntautuneelle väkivallalle.¹⁴ Tässä Leen ajatukset tuntuvat sivuavan

⁹ Dudley Edwards on kirjoittanut muun muassa pääsiäiskapinan johtajiin kuuluneen Patrick Pearsen elämäkerran.

¹⁰ Ruth Dudley Edwards: Distortions in Collins film. *Daily Telegraph* 15.10.1996, 23.

¹¹ Paul Bew: Truth died when Jordan shot Collins. *The Sunday Times* 10.11.1996, 6.

¹² Andrew Billen: Forgive me, father... *The Observer* 8.9.1996, 7.

¹³ *The South Bank Show: Michael Collins*, 1996.

¹⁴ Joe Lees: Collins: the man, the myth, the movie. *The Sunday Tribune* 3.11.1996, 14–15.

toisen historian professorin, elokuvallisesta historiasta runsaasti kirjoittaneen Robert A. Rosenstonen näkemyksiä.

Rosenstone toteaa, että valtavirran historiallisissa elokuvissa tavallisia keksittyjä elementtejä (*invention*) tarvitaan tarinan kuljettamiseksi, tiiviin tunnelman ylläpitämiseksi ja tapahtumien yksinkertaistamiseksi ja tiivistämiseksi tiettyihin aikarajoihin. Rosenstone esittää myös, että jotkut keksityt elementit lähinnä muokkaavat ja tiivistävät historiallisesti tunnettujen tapahtumien hengen tiettyyn draaman muotoon sopivaksi. Tällöin voi sanoa, että elokuva ei heijasta totuutta vaan luo sellaisen.¹⁵ Panssariajoneuvon voi tulkita edustavan tällaista keksittyä elementtiä, joka ei pyri jäljittelemään historiallista todellisuutta kaikissa yksityiskohdissaan, mutta onnistuu silti (tai ehkä juuri siksi) tavoittamaan menneen tilanteen hengen. Kaikkiaan Jordanin voi tulkita toimineen perustellusti ja täysin valtavirran historiallisen elokuvan vakiintuneiden käytäntöjen mukaisesti tiivistäessään Croke Parkin tapahtumia ja tunnelmaa panssariajoneuvon avulla. Tuloksena on toimiva, 30 sekuntia kestävä kohtaus, joka sekä välittää todellisten tapahtumien oleellisen sisällön, että luo mukaansa tempaavan elokuvakohtauksen ja historian tulkinnan.

Panssariajoneuvon käytön poliittiset viittaukset ja niiden mahdollinen vaikutus syntyajakohdansa Pohjois-Irlannissa tuovat asiaan kuitenkin toisen ulottuvuuden. Panssariajoneuvon käyttöä kritisoitiin todennäköisesti erityisesti siksi, että se tuntuu selvältä viittaukselta Pohjois-Irlannin ajankohtaisiin tapahtumiin. Brittijoukkojen panssariajoneuvoja on nähty partioimassa Pohjois-Irlannin kaduilla 1960-luvun lopulla alkaneiden levottomuuksien jälkeen. Ajoneuvon voi tulkita viittaavan erityisesti toiseen, historiallisesti myöhempään veriseen sunnuntaihin Pohjois-Irlannissa. Tammikuun 30. päivänä vuonna 1972 useita panssariajoneuvoja vyöryi Bogsiden alueen kaduille Derryn kaupungissa, jossa ne piirittivät mielenosoittajien joukon. Arviolta 7 000–10 000 mielenosoittajaa marssi kansalaisyhteisönsä puolesta pääasiassa rauhallisesti, kunnes muutamat nuoret mielenosoittajat alkoivat heitellä kiviä ja pulloja kohti barrikadien takana seisoneita brittisotilaita. Tilannetta seuranneen ensimmäisen pataljoonan laskuvarjorykmentin miehet tarttuivat aseisiin ja ampuivat 26:tä mielenosoittajaa, joista

¹⁵ Rosenstone 1995, 68–69.

13 kuoli heti ja vielä yksi saamiinsa vammoihin myöhemmin. Kuusi kuolleista oli alaikäisiä. Brittilehti *Daily Telegraphin* pääkirjoituksessa todettiinkin *Michael Collinsin* Croke Parkin verilöylyn olevan kammatavan vääristelty. *Daily Telegraphin* mukaan kohtauksen tarkoituksena oli vetää yhtäläisyyksiä Derryn veriseen sunnuntaihin.¹⁶ Historiallisen aspektin huomioon ottaen visuaalinen yhtäläisyys *Michael Collinsin* ja 1970-luvun Pohjois-Irlannin panssariajoneuvojen välillä on ilmeinen (kuva 2).

Panssariajoneuvon käyttö elokuvassa tilanteessa, jossa brittijoukot eivät tosiasiaassa olleet sellaiseen turvautuneet, antoi myös lisää aihetta syyttää elokuvaa brittien mustamaalaamisesta ja demonisoimisesta. Väitän kuitenkin, että lopulta kiinnostavampi visuaalinen yhtymäkohta on elokuvan loppupuolen kohtauksessa, jossa vastakkain eivät enää ole britit ja tasavaltalaismieliset irlantilaiset, vaan vuoden 1921 anglo-iiiriläistä sopimusta vastustaneet ja kannattaneet irlantilaiset joukot. Irlannin vastasyntyneen vapaavaltion päämies Michael Collins joutuu tasavaltalaisten IRA-joukkojen vallattua Four Courtsin Dublinitä kesäkuun lopulla 1922 turvautumaan koviin otteisiin ja hyökkäämään entisiä taistelutovereitaan vastaan estääkseen brittejä ryhtymästä kyseiseen toimeen. Irlannin vapaavaltion armeija pommittaa Collinsin käskystä Four Courtsia aloittaen näin Irlannin sisällissodan. Sama panssariajoneuvo, jota britit käyttivät tasavaltalaisia vastaan, on nyt vapaavaltion joukkojen hallussa heidän pommittaessaan Liffeyn toisella



Kuva 1. Panssariajoneuvo saapuu Croke Parkiin kesken jalkapallo-ottelun. <http://michaelcollins.warnerbros.com/cmp/8.html>

Kuva 2. Verinen sunnuntai Derryssä 30.01.1972. http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/northern_ireland/3780949.stm

Kuva 3. Four Courtsin pommitus aloittaa Irlannin sisällissodan. <http://michaelcollins.warnerbros.com/cmp/6.html>

¹⁶ Warner's profit, Ulster's loss. *Daily Telegraph* 15.10.1996, 23.

puolella sijaitsevaa Four Courts -rakennusta ja sitä hallussaan pitäviä tasavaltalaisia (kuva 3).

Panssariajoneuvon käytön lisäksi arvostelijat tarttuivat myös muihin yksityiskohtiin, joiden he katsoivat puoltavan väitettä *Michael Collinsin* brittivastaisuudesta. Kriitiikin kohteena oli muun muassa elokuvan alun kohta, jossa antautunutta ja haavoittunutta, epäonnistuneen pääsiäiskapinan johtajiin kuulunutta James Connollya potkaistaan. 'Brittipahikset', ja etenkin englantilaispahikset, olivat yleinen ilmiö 1990-luvun elokuvissa, mikä selittänee osittain brittien ärtyneitä reaktioita. Sekä aikakauden amerikkalaisissa että esimerkiksi irlantilaisissa (historiallisissa) elokuvissa, kuten *Isän nimeen* (In the Name of the Father, 1993), *Rob Roy* (1995), *Braveheart* (1995), ja *Titanic* (1997), esiintyi kylmävenerisen julmia ja useissa tapauksissa jopa sadistisia englantilaisia. Brittinäyttelijät, jälleen etenkin englantilaiset, kunnostautuivat myös muunmaalaisten murhamiesten ja konnien näyttelemisessä aina natseista ja *Die Hardien* (1988, 1995) saksalaisterroristeista Hannibal Lecteriin (jota ei kuitenkaan näytellyt englantilainen, vaan walesilainen Anthony Hopkins) ja *Onnen kulissien* (Reversal of Fortune, 1990) Claus von Bülowiin. Jopa monilla Disneyn piirroselokuvien 'pahiksilla', kuten *Leijonakuninkaan* (The Lion King, 1994) Scarilla oli selvä englantilaisaksentti. Huolitellusta brittikorostuksesta tuntuikin tulleen kylmän ja laskelmoidun pahuuden merkki etenkin amerikkalaisten elokuvien ääniraidoilla. Tästä huolimatta brittilehdistön ärtyymystä selittävät kuitenkin paremmin panssaroitua ajoneuvoakin suuremmat viittaukset Pohjois-Irlannin tilanteeseen.

Collins menettää kiväärinsä IRA:n tulitauon pettäessä

Gary Crowds totesi vuonna 1997, että anglo-iiriläisen sodan ja sitä seuranneen Irlannin sisällissodan aikakausi ei ole ainoastaan herkkä ja kiistanalainen sekä irlantilaisille että briteille, mutta että sen kuvaamisella elokuvissa on väistämättä seurauksia levottomuuksien vaivaamassa mutta tuolloin hiljattain uudelleen rauhanprosessiin ryhtyneessä Pohjois-Irlannissa.¹⁷ Jordan itse totesi elokuvapäiväkirjassaan, että elokuvan

¹⁷ Crowds 1997, 15.

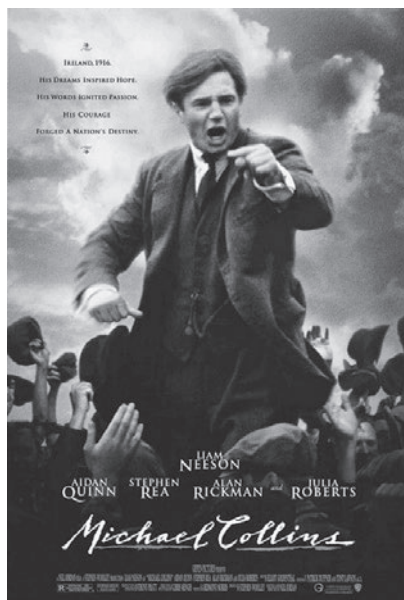
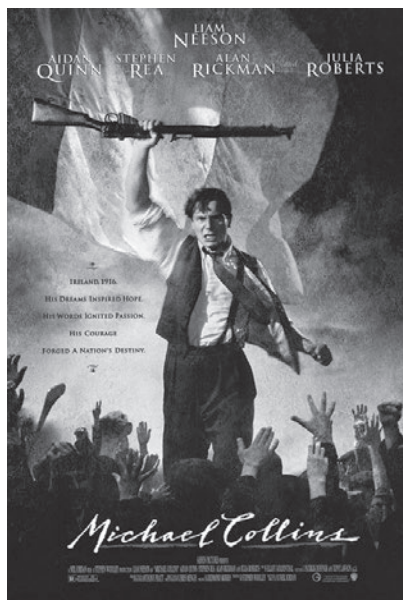
tekeminen oli paikoin pelottavaa, koska kuvutulla menneisyydellä ja kuvausajankohdalla oli niin paljon yhtäläisyyksiä.¹⁸ Samankaltaisten tapahtumien vuoksi ei ollutkaan suuri yllätys, että *Michael Collinsin* ympärillä nousi huomattava kohu IRA:n tulitauon päätyttyä helmikuun 9. päivänä 1996. Keskiyöllä 31.8.1994 alkanut tulitauko oli alunperin mahdollistanut elokuvan tekemisen ja saanut Warner Brosin myöntämään sille rahoituksen. Elokuva ei ollut vielä talvella 1996 ehtinyt levitykseen, mutta sen kuvaamien tapahtumien yhtymäkohdat Pohjois-Irlannin tilanteeseen ja IRA:n toimiin herättivät suurta huolta. Oli kuitenkin yllättävää, että useat elokuvan irlantilais- ja brittikriitikot tuomitsivat *Michael Collinsin* – yleensä sen IRA-myönteisyyden tai brittivastaisuuden perusteella – usein jopa ennen kuin olivat edes nähneet sitä. Esimerkiksi *The Sunday Times* julkaisi jo tammikuussa 1996, tulitauon yhä ollessa voimassa, artikkelin elokuvan mahdollisista vaikutuksista rauhanprosessiin. Artikkelissa todettiin poliitikkojen ja historiantutkijoiden olevan huolissaan siitä, että elokuvan brittivastaisuus ja romantisoitu kuva urbaanin sissisodan kehittäjästä saattaisi yllyttää tasavaltalaisia Pohjois-Irlannissa ja näin vaarantaa rauhanprosessin. Kirjoittajat jatkoivat kuvaamalla historian Collinsia naistenmieheksi, kylmäveriseksi tappajaksi ja ovelaksi sotilasjohtajaksi sekä listaamalla joukon elokuvan keskeisiä epätarkkuuksia. Jälkimmäisten tueksi oli hankittu kommentteja aiheeseen kriittisesti suhtautuvilta tutkijoilta ja poliitikoilta.¹⁹

Elokuvan rahoittanutta Warner Brosia kritisoitiin suunnitelmista panna *Michael Collins* levitykseen lokakuussa 1996.²⁰ Tämä arvostelu todennäköisesti sai heidät julkaisemaan elokuussa lausunnon, jossa todettiin: ”Me olemme pyytäneet neuvoja henkilöiltä, jotka tuntevat

¹⁸ Jordan 1996, 7. Elokuvapäiväkirja (film diary) on Jordanin *Michael Collinsin* synty- ja valmistusprosessin aikana pitämä muistikirja, laajuudeltaan reilut kuusikymmentä sivua, joka on julkaistu elokuvan käsikirjoituksen yhteydessä samana vuonna kuin elokuva sai ensi-iltansa. Tätä voinee pitää Jordanin omana selityksenä ja kannanottona elokuvaan, ja se sai suurta huomiota puolentoista vuoden ajan ennen kuvausten alkamisesta julkaisuun, etenkin ensi-iltaa (Irlannissa 8.11.1996) edeltävinä ja seuranneina viikkoina ja kuu-kausina.

¹⁹ Ciaran Byrne & Olga Craig: Hollywood’s rewrite of Irish history clouds peace process. *The Sunday Times* 14.1.1996, 3.

²⁰ Stuart Kemp: Patriot Aims. *Screen International* 13.9.1996.



Kuva 4. *Michael Collinsin* ennakkojuliste. http://www.impawards.com/1996/michael_collins_ver2.html

Kuva 5. *Michael Collinsin* uusi juliste. http://www.impawards.com/1996/michael_collins.html

asiaa meitä paremmin. Meidän täytyy luonnollisesti olla herkkiä sille, mitä todellisessa maailmassa tapahtuu.” Pian tämän jälkeen *Michael Collinsia* Yhdysvalloissa mainostanut ennakkojuliste poistettiin ja korvattiin toisella.²¹ Ennakkojulisteessa (kuva 4) sotilaallisen oloinen ja käärittyjä hihoja myöten toimintaan valmis Collins on nostanut kiväärin ilmaan pänsä yläpuolelle. Jalkojensa juuressa hänellä on kannustava väkijoukko käsivarret kohotettuina kuin taisteluun valmiina. Irlannin tasavallan lippu liehuu taustalla. Väkijoukon keskeltä nousee pystyyn kansallishenkeä ja taistelumieltä nostattava hurling-maila. Uusi juliste (kuva 5) on puolestaan huomattavasti maltillisempi ja militaristisuudesta riisuttu. Kivääri, maila ja lippu on poistettu ja Neesonin siistiin pukuun pukeutunut Collins innoittaa kuulijoita puheellaan aseiden heiluttelun sijaan.²²

²¹ Hopper 1997, 4.

²² Ks. ilmoitus ”Collins loses his rifle”. *Irish Voice* 4.9.–10.9.1996, 11.

Uusi juliste ei kuitenkaan pystynyt maltillistamaan ja rauhoittamaan vielä julkaisemattoman elokuvan aiheuttamaa kiivasta ja kuo-huvaa keskustelua. Syyskuussa 1996 elokuvan tuottaja, englantilainen Stephen Woolley toivoi lehtihaastattelussa, että *Michael Collinsia* ei nähtäisi ”vain yhtenä terroristielokuvana muiden joukossa” vaan historiallisena elokuvana. Woolleyn mielestä elokuvaa ei voinut verrata muihin IRA:ta käsitteleviin elokuviin. Hän huomautti, että *Michael Collinsin* tapahtumat eivät ole myöskään verrattavissa 1990-luvun puolivälin tilanteeseen eikä elokuva heijasta tai kommentoi syntyajankohtaansa. Woolley painotti, että 1990-luvun IRA:n toiminta poikkeaa suuresti Michael Collinsin teoista, sillä Collins ei koskaan kohdistanut iskujaan siviileihin ja oli valmis rauhaan sopimuksen allekirjoittamisen jälkeen.²³ Woolleyn lausunto täytynee tulkita tuottajan puolustuksena *Michael Collinsin* ympärillä kytevien ristiriitaisuuksien keskellä. Kuten irlantilainen elokuvakäsikirjoittaja Ronan Bennett totesi, ”on hölmöä sanoa, että se ei käsittele nykypäivää. Sitä on selvästi tulkittu tämän päivän Pohjois-Irlannin tilanteen kautta.”²⁴ Viittauksia Pohjois-Irlannin tilanteeseen on luettavissa sekä suoraan tapahtumien ja repliikkien tasolla että rivien välistä, minkä lisäksi elokuvan kokonaisuutena voi hyvinkin lukea kommenttina ja vertauksena 1990-luvun tilanteeseen. Niinpä Woolleyn kommentin voi tulkita lähinnä yrityksenä puolustaa elokuvaa sitä vastaan esitetyiltä syytöksiltä, joiden mukaan *Michael Collins* on IRA-myönteinen. Tavoitteena oli nähtävästi myös kritiikin ohjaaminen uusille suunnille tilanteessa, jossa elokuva tuntui herättävän huomiota vääristä syistä. Tarkoituksena oli todennäköisimmin korostaa elokuvan historiallista luonnetta ja tehdä selkeää eroa Hollywoodin suosimiin IRA-elokuviin ja terroristiviihteeseen. Neil Jordan puolestaan selvitti elokuvantekijöiden näkökulmaa todeten, että ”elokuvassa kuvatuilla Irish Volunteers -joukoilla ei ole mitään yhteyttä vuonna 1969 perustetun Provisional IRA:n kanssa. Kyseisillä järjestöillä ei ole mitään tekemistä keskenään, mutta aseiden jatkuva läsnäolo Irlannin politiikassa luo tietenkin hyvin ilmeisen yhtäläisyyden.”²⁵

²³ Stuart Kemp: Patriot Aims. *Screen International* 13.9.1996, 14.

²⁴ Philip Dodd: Ghosts from a Civil War. *Sight and Sound*, joulukuu 1996, 30–32.

²⁵ Séamas McSwiney: Treaty makers & film makers. *Film West* 26 (syksy 1996), 10–16.

Elokuvantekijöiden puheista huolimatta *Michael Collins*issa kuvattulla menneisyydellä ja sen syntyajankohdan Pohjois-Irlannilla oli enemmänkin yhtäläisyyksiä kuin poliittisen väkivallan käyttö yleensä. Myös Jordan oli todennut elokuvapäiväkirjassaan, että ”elokuva on kuin prisma, joka heijastaa nykyisen tilanteen kaikki käänteet.”²⁶ Elizabeth Cullingford on nostanut esiin yhteneviä piirteitä sisältäviä menneen ja nykyisyyden tapahtumia, kuten sissisodan Collinsin aikana ja vuoden 1969 jälkeen Pohjois-Irlannissa sekä Sinn Féinin puheenjohtajan ja entisen IRA-johtajan Gerry Adamsin esiintymisen Collinsin kaltaisena entisenä vapaustaistelijana, joka haluaa luopua poliittisesta väkivallasta. Myös 1920-luvun alun ja 1990-luvun rauhanprosessit sekä poliittisen väkivallan käytön suhteen rauhanprosessin aikana jakautuneet IRA:n ja Sinn Féinin edustajat löytyvät Cullingfordin esittämästä yhtymäkoh-tien luettelosta.²⁷ Nämä historialliset yhteneväisyydet olivat kuitenkin vain osasy s elokuvan aiheuttamaan kohuun. Yhtä keskeinen syy oli Jordanin tapa käyttää vuosien 1916–1922 tapahtumia Pohjois-Irlannin ajankohtaisten tapahtumien tutkimiseen. Englanninkielisen kirjallisuuden, elokuvan ja Irlannin tutkimuksen professori Luke Gibbons on esittänyt, että *Michael Collins* nousi elokuvatapahtumasta kansalliseksi kiistakapulaksi juuri siksi, että elokuva käytti vuosien 1919–1921 tapahtumia Pohjois-Irlannin vaikeuksien valaisemiseen.²⁸ Tutkija Leger Grindonin mukaan historia elokuvissa on harvoin kanta-aottamatonta, vaan yleensä se puhuttelee nykyhetkeä.²⁹ Tästä on selvästi kyse myös *Michael Collinsin* kohdalla. Elokuvasta tekee kuitenkin erityisen mielenkiintoisen ja räjähdysalttiin se, että monet sen kuvaamat menneisyyden tapahtumat ovat itsessään yhä ajankohtaisia Pohjois-Irlannissa. Jordan itse lukee näihin muun muassa Irlannin jaon, poliittisen väkivallan käytön, pyrkimykset sodasta rauhaan ja armeijan aseistariisumiseen.³⁰

Pohjois-Irlannin ongelmilla on syvälle vuosisatojen taakse ulottuvat juuret, mutta *Michael Collinsin* valmistumisajankohdan ongelmien perusta luotiin pitkälti 1900-luvun toisella vuosikymmenellä Irlannin jakautuessa vähitellen kahdeksi uudeksi valtioksi. Tämän vuoksi viime

²⁶ Jordan 1996, 65.

²⁷ Cullingford 1997, 17.

²⁸ Gibbons 1997b, 16.

²⁹ Grindon 1994, 1.

³⁰ Jordan 1996, 8–9.

vuosikymmenten Pohjois-Irlantia ymmärtääkseen täytyy tuntea Irlannin 1900-luvun alun ja erityisesti vuosien 1912–1923 historiaa. Jordan on todennut, että Michael Collinsin tarina antaa mahdollisuuden esittää nykypäivän Irlannin, niin etelän kuin pohjoisen, muodostumisen yhden ihmisen elämän kautta.³¹ Tämä ei kuitenkaan täysin toteudu *Michael Collinsissa*, sillä elokuva ei käsittele Irlannin jakoa yksityiskohdaisesti. Vuoden 1920 Irlannin hallintolaki (Government of Ireland Act) ja (Ulsterin) unionistit jäävät täysin huomiotta elokuvassa. Tämän Jordan tosin myöntää itsekin todetessaan, että elokuvassa ”ei koskaan jaeta niiden maanmiesten näkökulmaa, jotka olivat myönteisiä britti-imperiumille.”³² Esimerkiksi ulsterilaiset ovat läsnä ainoastaan paljon kommentoidussa autopommikohtauksessa. Muun muassa Vancouverin yliopiston elokuvatutkimuksen professori, Pohjois-Irlannista kotoisin oleva Brian McIlroy on tulkinnut kyseisen kohtauksen melko suorana hyökkäyksenä protestanttisuutta ja unionismia kohtaan.³³ Ulsterin unionistien, tai ylipäätään unionistien kantaa ei elokuvassa esitellä. Tässä ainoassa korostetusti ulsterilaista hahmoa kuvaavassa kohtauksessa hahmo joutuu lähes välittömästi tasavaltalaisten iskun kohteeksi synkän elokuvallisen vitsin siivittämänä. ”Kysymys, miksi miljoona irlantilaista ei halunnut yhtenäistä, tasavaltalaista Irlantia, jää kysymättä ja vastaamatta”, kuten Brian McIlroy huomauttaa.³⁴

Elokuva lähestyy vuosien 1916–1922 historiaa Collinsin ja hänen liittolaistensa näkökulmasta ja tarkastelun ulkopuolelle jäävät kaikki ne henkilöt ja ryhmät, jotka halusivat Irlannin jatkossakin kuuluvan britti-imperiumiin. Jordan on tuonut esiin, että yksi keskeinen syy tehdä tämä elokuva oli tutkia aseistetun väkivallan käyttöä poliittisiin tarkoituksiin ja tarkastella Collinsin ajan vapaaehtoisten sekä nykypäivän IRA:n välisiä vastakohtaisuuksia.³⁵ Näitä kysymyksiä tarkastellessaan elokuva tuskin edes voisi välttyä jollain tavalla kommentoimasta 1990-luvun Pohjois-Irlannin levottomuuksia. Kilpaileva käsikirjoittaja

³¹ Michael Collins – Production Information: Neil Jordan’s statement about ”Michael Collins”. <http://michaelcollins.warnerbros.com/cmp/introduction.html>, haettu 15.8.2008.

³² Jordan 1996, 61.

³³ McIlroy 1999, 26.

³⁴ *Ibid.*, 27–28.

³⁵ *The South Bank Show: Michael Collins*, 1996.

Eoghan Harris, Jordanin suurin kriitikko, väittikin, että ”*Michael Collins* on metafora Pohjois-Irlannin aseellisen taistelun joistakin puolista. Elokuvallisesti kommentaari on jatkuvaa.”³⁶ Merkillepantavin esimerkki kommentaarista on elokuvan puolivälissä räjähtävä autopommi.

Belfastin tehokkuutta tavoittelemassa

Kohutussa autopommikohtauksessa etsivä MacBride saapuu Belfastista korvaamaan Collinsin iskuryhmän tappamia brittihallinnon miehiä ja pannakseen asiat järjestykseen Dublinin linnassa. Varmentakseen aikeensa hän toteaa Ned Broylle selvällä Belfastin korostuksella: ”Uusi hallinto alkaa tässä ja nyt. Täällä tarvitaan hieman Belfastin tehokkuutta.” Tämän jälkeen hän astuu autoonsa ja käynnistää sen. Auto räjähtää välittömästi ja vie neljän poliisin hengen. Tämä on ymmärrettävästi elokuvan eniten kritisoitu kohta, koska se nähtiin suorana viittauksena IRA:n toimiin 1900-luvun lopun Pohjois-Irlannissa ja täten myös hyökkäyksenä unionismia kohtaan.³⁷ Pohjois-Irlannin vammautuneiden poliisien yhdistys suosittelee elokuvan boikotointia ja piti erityisesti autopommikohtausta loukkauksena IRA:n murhaamia poliiseja kohtaan. Elokuvan pelättiin jopa toimivan IRA:n rekrytointivälineenä.³⁸ Autopommi on selvä ja tarkoituksellinen anakronismi, sillä Collinsin aikana niitä ei käytetty. Kuten kulttuurihistorian professori Hannu Salmi huomauttaa, tahalliset anakronismit historiallisissa elokuvissa eivät ole erityisen poikkeuksellisia, vaan niitä käytetään toisinaan allegorisesti.³⁹ *Michael Collinsissa* autopommi yhdistää ja rinnastaa Collinsin vapaaehtoisten toiminnan vuosina 1919–1921 Provisional IRA:n toimiin Pohjois-Irlannissa. ”Belfastin tehokkuus” saa ironisia

³⁶ Eoghan Harris: Tally ho: not so funny, Mr Jordan. *The Irish Times* 26.10.1996, 8.

³⁷ Ks. esim. Toby Harnden: Collins film 'is an insult to murdered RUC officers'. *Daily Telegraph* 22.10.1996, 2; Kevin Myers: Kitty get your gun. *The Irish Times* on the Web 12.10.1996; Cullingford 1997, 17 ja McLroy 1999, 237.

³⁸ Toby Harnden: Collins film 'is an insult to murdered RUC officers'. *Daily Telegraph* 22.10.1996, 2.

³⁹ Salmi 1993, 241.

merkityksiä autopommin ja nykypäivään viittaamisen vuoksi: kohtauksen oli ilmeisesti tarkoitus olla hauska juuri näistä syistä. Kohtaamansa kritiikin jälkeen Jordan on kuitenkin joutunut perumaan näkemyksensä. Hän on jälkikäteen kuvannut Los Angelesissa antamaansa haastattelua, jossa hän totesi kohtauksen olevan mielestään hauska, ”harkitsemattomaksi ja vihaiseksi”.⁴⁰

Kuten elokuva- ja kirjallisuudentutkija Keith Hopper on huomauttanut, etsivä McBriden salamurhalla on kuitenkin historiallinen vastine, vaikka autopommi on itsessään anakronistinen.⁴¹ Muun muassa Ulick O’Connor on kuvannut Collins-elämäkerrassaan, kuinka poliisitarkastaja F. Redmond lähetettiin Belfastista lopettamaan Dublinin linnan poliisien surmat. Tammikuussa vuonna 1920 Redmond joutui kuitenkin itse Collinsin miesten uhriksi muutama viikko Dubliniin saapumisensa jälkeen.⁴² Hopper esittää, että Jordanin version musta komedia – kuinka karkea tahansa – toimii molempien itsenäisyysodan osapuolten käyttämän strategisen ja symbolisen väkivallan ironisena merkinä. Kerrontaa on kuitenkin dramaturgisesti uudelleenmuokattu modernille yleisölle tutumpien terroristikäytäntöjen ja gangsterielokuvaestetiikan avulla.⁴³ Jordan on käyttänyt pitkälti Warner Brosin rahoittamassa elokuvassaan monia Hollywood-elokuvien tyypillisiä keinoja pyrkiessään miellyttämään sekä irlantilaista että kansainvälistä, etenkin amerikkalaista yleisöä. Tasapainoillessaan irlantilaisen (kansallisen) elokuvan ja Hollywoodin välillä Jordan on hyödyntänyt jälkimmäisen tyylikeinoja ja lajityyppejä ja tavoitellut näin uusia merkityksiä irlantilaisessa kontekstissa.⁴⁴ Hollywoodin lajityypeistä esimerkiksi *film noir* ja gangsterielokuva, erityisesti 1940-luvun Warner Bros -gangsterielokuva, ovat selkeästi esillä *Michael Collinsissa*.⁴⁵ Autopommikohtauksen ironia ja hollywoodilainen estetiikka olivat kuitenkin kritikoille liikaa

⁴⁰ Neil Jordan: Truths we must tell. *The Guardian* 25.10.1996, 2–3, 19; ks. myös Paul Bew: Truth died when Jordan shot Collins. *The Sunday Times* 10.11.1996, 6.

⁴¹ Hopper 1997, 6–7.

⁴² O’Connor 1996, 139–140.

⁴³ Hopper 1997, 7.

⁴⁴ Ks. aiheesta lisää Merivirta-Chakrabarti 2007.

⁴⁵ Ks. esim. Stephen Woolley: When is a film not a film? When British journalists don’t see it. *New Statesman* 8.11.1996, 38–39; *The South Bank Show: Michael Collins*, 1996.

aiheen ajankohtaisten ja poliittisten resonanssien takia. Vaikka belfastilaisen poliisitarkastajan murha on itsessään 'tosi', voi anakronistisen kuvauksen nähdä suorana kannanottona Pohjois-Irlannin nykytilanteeseen. Jordan on myöntänyt jälkikäteen, että häntä voidaan syyttää virhearvioinnista, koska hän on käyttänyt rikosdraaman estetiikkaa Collinsin sodan kuvaamiseen.⁴⁶

Autopommi ei ole mitenkään yksittäinen esimerkki Jordanin tavasta hyödyntää gangsterielokuvan lajityyppiä itsenäisyys sodan kuvauksessa, vaan hän käyttää tätä estetiikkaa laajemminkin esittäessään menneen ja nykyisen konfliktin välillä vallitsevia analogioita.⁴⁷ Näin myös *Michael Collinsissa* esiintyvät vaikutteet ja viittaukset *Kummisetä*-elokuviin (*The Godfather*, 1972 ja *The Godfather: Part II*, 1974), jotka Jordan itsekin mainitsee elokuvapäiväkirjassaan, tuottavat syviä kaikuja Pohjois-Irlannin konfliktin valossa. 1970- ja 1980-luvuilla Iso-Britannian virallinen linja oli kriminalisoida Pohjois-Irlannin puolisolitaallisten joukkojen toimet ja kieltää tasavaltalaisvankien poliittinen status. Iso-Britannian viranomaisilla oli tapana käyttää *Kummisetä*-elokuvien imagoa ja kuvastoa retorisenä aseena kuvatessaan tasavaltalaisten toimia. Näin Sinn Féinin johtajia saatettiin nimittää 'kummisediksi' ja poliittista väkivaltaa 'järjestäytyneeksi rikollisuudeksi'.⁴⁸ Tämän lisäksi Iso-Britannian hallitus sponsoroi ilmoituksia, jotka mainostivat luottamuksellisia, terroristi-ilmiantoihin tarkoitettuja puhelinlinjoja. Ilmoitusten kuvastoissa puolisolitaalliset joukot esitettiin kaupungin väkivaltaisilla kaduilla operoivina gangstereina.⁴⁹ *Michael Collinsissa* käytettiin samoja elokuvallisia keinoja historiallisessa kontekstissa päinvastaisin vaikutuksin. Elokuvan päähenkilöt toimivat gangsterien tavoin ja heitä kuvataan gangsterielokuvalla tyypillisen estetiikan hengessä. Heidän toimintansa ei ole kuitenkaan järjestäytyneyttä rikollisuutta vaan poliittisesti motivoitua vapaustaistelua. Luke Gibbons onkin todennut, että laajentamalla *Kummisetä*-metaforan retorista ulottuvuutta Irlannin valtion syntyyn saakka Jordanin elokuva kumoaa tehokkaasti aiemmat yksinkertaistetut poliittisen väkivallan luennat. Gibbons esittää, että *Michael Collinsissa*

⁴⁶ Ks. Paul Bew: Truth died when Jordan shot Collins. *The Sunday Times* 10.11.1996, 6.

⁴⁷ Gibbons 1997a, 50–51.

⁴⁸ Gibbons 1997a, 51; McLoone 2000, 63–64.

⁴⁹ McLoone 2000, 64.

nähtävä uudelleenmuokattu – ja nyt siis sympaattinen ja väkivaltaan tukeutumistaan tarkkaan harkitseva – gangsterihahmo poistaa stereotyyppiseen ’kummisetä’-hahmoon Pohjois-Irlannin konfliktin yhteydessä yhdistetyt pahaenteiset ja ylipäättään negatiiviset piirteet. Näin romutetaan yhtä revisionistien suosikkikeinoa tasavaltalaistaistelijoiden demonisoimiseksi. Juuri tämä oli Gibbonsin mukaan keskeinen syy elokuvan nostattamaan suureen vastustukseen brittilehdistössä ja irlantilaisien revisionististen kriitikoiden ja historiantutkijoiden keskuudessa.⁵⁰ Tasavaltalaismielisten väkivalta vuosina 1916–1922 näyttäytyy *Michael Collinsissa* oikeutettuna vapaustaisteluna, ja Gibbonsin tulkinnan mukaan elokuva viestii myös, ettei IRA:n taisteluakaan Pohjois-Irlannissa 1970- ja 1980-luvuilla voi selittää ’kummisetien’ organisoimaksi järjestäytyneksi rikollisuudeksi. Ei olekaan yllättävää, että näin tulkittu elokuvan viesti herätti suurta vastustusta Britannian konservatiivisessa lehdistössä ja Irlannin revisionististen historiantutkijoiden ja journalistien keskuudessa, joiden mukaan tasavalta olisi saavutettu myös rauhanomaisin/parlamentaarisin keinoin ja aseellinen taistelu olisi näin ollut täysin vältettävissä.

Brian McIlroy on esittänyt, että myös Black and Tan -joukkojen kuvaus on voimallinen metafora aseistetusta taistelusta Pohjois-Irlannissa. *Michael Collinsissa* on pian Black and Tan -joukkojen saapumisen jälkeen kohtaaminen, joka päättyy palopommin räjähtämiseen Black and Tanien kuorma-auton lavalla. Tämänkaltainen tapahtuma oli hyvin tavallinen Pohjois-Irlannin nykyisten levottomuuksien alkuaikoina 1960- ja 1970-lukujen vaihteessa. McIlroyn mukaan tämä kohtaaminen rinnastaa Black and Tan -joukot väkivaltaisiin B Specials -joukkoihin (osa-aikaisia poliiseja), jotka toimivat Pohjois-Irlannissa 1920- ja 1960-luvuilla. B Specials -joukot yrittivät tukahduttaa kansallismielisten pyrkimyksiä katolisten kansalaisoikeuksien parantamiseksi. Tämän lisäksi Black and Tan -joukot esitellään elokuvassa Sommen taistelun vuonna 1916 kokeneina miehinä. Tämä on sikäli huomionarvoista, että kyseinen taistelu on Ulsterin protestanttien ja unionistien vuoden 1916 merkittävä uhreja vaatinut tapahtuma – vastakohtana tasavaltalaisten saman vuoden pääsiäiskapinalle.⁵¹ Näin Black and Tanien ja Irlannin

⁵⁰ Gibbons 1997a, 51.

⁵¹ McIlroy 1999, 26–27. Pääsiäiskapinan ja Sommen taistelun rinnastamisesta ja Ulsterin divisioonan tuhosta taistelussa ks. Hennessey 1998, 239.

unionistien ja protestanttien välille muodostuu rinnastuksia, jotka siirtävät edellisiin yhdistettyjä kielteisiä piirteitä myös jälkimmäiseen ryhmään.

Gerry Adams, oman aikansa Michael Collins?

Luettelo *Michael Collinsin* viittauksista nykypäivään voisi jatkaa useilla esimerkeillä. Eoghan Harris on nostanut esiin papin, joka heiluttaa valkoista lippua verisen sunnuntain ampumakohtauksen aikana.⁵² Tämä on suora lainaus vuoden 1972 verisen sunnuntain tapahtumista Derryssä. Erityisen paljastava on elokuvan Collinsin ja Gerry Adamsin yhdistävä virke: ”yritys viimeinkin poistaa ase Irlannin politiikasta”, joka on osa elokuvan päättävää tekstiä. Sanat ovat Gerry Adamsin, kun taas valkokankaalla lause viittaa – monien mielestä virheellisesti – Michael Collinsin toimiin hänen kohdatessaan kuolemansa sisällissodassa. Michael Collinsia ja Gerry Adamsia verrattiin toisiinsa IRA:n tulitauon alkaessa 1994, sillä jotkut näkivät Gerry Adamsin tasavaltalaista liikettä maltillistavana voimana, joka yritti ohjata Sinn Féiniä pois väkivallan tieltä. Kuten käsitteittäjä Ronan Bennett on todennut, elokuvan Collins esitetään maltillisena miehenä ja monella tapaa Gerry Adamsin kaltaisena.⁵³ *Michael Collinsin* onkin nähty puoltavan epäsuorasti IRA-johdajasta Sinn Féinin puheenjohtajaksi ja poliitikoksi muuntautunutta Adamsia, kun se esittää Collinsin sankarina, jonka tavoite oli Adamsin sanoja käyttäen ”yritys viimeinkin poistaa ase Irlannin politiikasta”.⁵⁴

Kysyttäessä Neil Jordanilta näistä yhteneväisyyksistä ja siitä, seuraako Gerry Adams samaa polkua kuin Michael Collins, hän ei vastannut suoraan vaan totesi, että Irlannissa kompromissia yrittävät usein ammutaan. Heitä syytetään kompromissista, jota maa kuitenkin tarvitsee.⁵⁵ Jordan myös jätti elokuvasta pois historiallisen Collinsin kuuluisat sanat,

⁵² Eoghan Harris: Tally ho: not so funny, Mr Jordan. *The Irish Times* 26.10.1996, 8.

⁵³ Philip Dodd: Ghosts from a Civil War. *Sight and Sound*, joulukuu 1996, 30–32.

⁵⁴ Pramaggiore 2008, 64.

⁵⁵ Séamas McSwiney: Treaty makers & film makers. *Film West* 26 (syksy 1996), 10–16.

joissa Collins totesi allekirjoittaneensa kuolemantuomionsa yhdessä anglo-iiiriläisen sopimuksen kanssa joulukuussa 1921.⁵⁶ Ehkä Jordan näin varoi viemästä historian ja nykypäivän yhtäläisyyksiä liian pitkälle. Haastatteluissa Jordan on todennut, kuinka pelottavasti Irlannin saaren nykypoliittikan tilanteet heijastuivat tekeillä olevassa elokuvassa Pohjois-Irlannin rauhanprosessia ja Lontooseen neuvottelemaan lähteneitä Gerry Adamsia ja Martin McGuinnessia myöten. Jordan myös viittasi Belfastissa esillä olleisiin kyltteihin, joissa luki ”Gerry Adams muista Michael Collins”.⁵⁷ Jos Gerry Adams tosiaan on oman aikansa Michael Collins, oli varmasti poliittisesti moraalista jättää kuuluisa lause kuolemantuomion allekirjoittamisesta pois elokuvasta, kuten Brian McIlroy on huomauttanut.⁵⁸ Tältä pohjalta on myös hyvin ymmärrettävää, että Jordan ei halunnut kommentoida liian suoraan mahdollisia samankaltaisuuksia Adamsin ja Collinsin välillä. Kuitenkin ilmaisu ”yritys viimeinkin poistaa ase Irlannin politiikasta” on suora viittaus Adamsin omiin sanoihin ja näin yhdistää menneen nykyisyyteen. Elokuvan sanoma tuntuu olevan, että kompromissit ovat välttämättömiä ja neuvottelupöytään on taivuttava. Jordan kiertää aiheen eikä siis kommentoi suoraan viittauksiaan nykypäivään tai elokuvan mahdollista sanomaa. Hän kuitenkin toteaa, että elokuva esittää yhden väkivallan käytöstä luopumaan pyrkineen miehen tarinan ja arvelee piintyneidenpienkin tasavaltalaisten liikuttuvan elokuvassa kuvatun väkivallan käytön traagisista seurauksista.⁵⁹

Elokuvan ensimmäisellä puoliskolla Michael Collins esitetään perinteisenä sankarina, josta on helppo pitää ja toiminnan miehenä, joka saa väkivallalla britti-imperiumin lankeamaan polvilleen. Liam Neesonin karismaattinen Collins on hahmo, johon yleisön on helppo samastua, toisin kuin kieron ja kirjaviisaan oloiseen Eamon de Valeraan, Irlannin

⁵⁶ Collins kirjoitti kirjeessä 6.12.1921: ”Think – what have I got for Ireland? Something which she has wanted these past seven hundred years. Will anyone be satisfied at the bargain? Will anyone? I tell you this early this morning I signed my death warrant.”

⁵⁷ Séamas McSwiney: Treaty makers & film makers. *Film West* 26 (syksy 1996), 10–16.

⁵⁸ McIlroy 1999, 27–28.

⁵⁹ Séamas McSwiney: Treaty makers & film makers. *Film West* 26 (syksy 1996), 10–16.

salaisen hallituksen pääministeriin, joka pitää anglo-iriläisen sopimuksen jälkeenkin kynsin ja hampain kiinni tasavallasta. Yleisön on näin helppo pitää Collinsista myös silloin, kun hän tekee kompromissin: hän ei suinkaan vaikuta tasavallan myyneeltä petturilta vaan rohkealta mieheltä, jolla on tarpeeksi pragmaattista tajua suostuakseen kompromissiin. Elokuvan toisella puoliskolla sympatiat onkin selkeästi ohjattu Collinsin puoleen elokuvan jakaessa hänen näkökulmansa. Mutta samalla kun Collinsista kuoriutuu rauhan ja kompromissin lähettiläs, de Valerasta sukeutuu epämiellyttävällä tavalla järkähtämätön, lähes fanaattinen tasavaltalainen. Elokuva näyttäisikin kuvaavan Collinsin lähes nykypäivän Provisional IRA:n miehille sopivana roolimallina ja esikuvana aseista luopumiselle ajan ollessa kypsä. Jordan toteaa elokuvan tuotantotiedoissa, että ”Collins tuntuu – edustavan sitä, mitä moderni Irlanti haluaa olla.”⁶⁰ Vaikka lauseen voi lukea viittauksena de Valeran Irlannin hylkäämiseen ja modernimpaan kulttuuriin, voi sen myös tulkita viestinä tarpeesta luopua fanaattisesta tasavaltalaisuudesta ja haluksi toivottaa tervetulleeksi pragmatismien ja kompromissien aika.

Nykypäivän irlantilaiset näyttäisivät hyvinkin haluavan juuri pragmaattista politiikkaa ja kompromisseja suhteessa Pohjois-Irlantiin. Loppukeväästä 1998 Irlannin tasavallassa hyväksyttiin kansanäänestyksellä ja osana pohjoisen rauhanprosessia perustuslain muutos, jossa Irlannin tasavalta luopui pitkäaikaisista alueellisista vaatimuksistaan Pohjois-Irlantiin. Yhtenäinen Irlanti säilyy haaveena, mutta uuden sanamuodon mukaan se voidaan saavuttaa vain rauhanomaisin keinoin sekä pohjoisen että etelän väestön enemmistön suostumuksella. *Newsweekissä* tilanteesta raportoinut Stryker McGuire totesi, että kansallismielisyys Irlannin tasavallan puolella oli laantunut kolmenkymmenen vuoden pommien ja luotien myötä. McQuiren mielestä ei ollut kyse siitä, että dublinilaiset olisivat lakanneet välittämästä, vaan siitä, että viileä pragmatismi oli alkanut vallita etelän suhteissa pohjoiseen. Voimakaimpana esimerkkinä tästä hän näki hallituksen valmiuden luopua perustuslain aluevaatimuksista Pohjois-Irlantiin, minkä kansa äänes-

⁶⁰ Michael Collins – Production Information: Neil Jordan’s statement about ”Michael Collins”. <http://michaelcollins.warnerbros.com/cmp/introduction.html>, haettu 15.8.2008.

tyksellään vahvisti.⁶¹ Michael Collinsin elokuvan jälkipuoliskolla edustama pragmaattinen halukkuus kompromisseihin ja rauhaan edustaa siis selkeästi myös sitä, mitä 1990-luvun irlantilaisten enemmistö halusi äänestäessään perustuslain muutoksen puolesta. Asiassa on vain yksi iso mutta. Voidakseen väittää, että Michael Collins kuoli yrittäessään tuoda rauhan maahan ja poistaa aseiden Irlannin politiikasta, Jordanin täytyi muokata Collinsin hahmoa ja jättää elokuvasta pois Collinsin itsenäisyyden jälkeinen toiminta Pohjois-Irlannissa, kuten aseiden salakuljetus rajan yli.

Väkivallan valkopesua

Jordan itsekin on huomauttanut, että Collins tuntuu olleen ainoa Pohjois-Irlannin katolisesta ja tasavaltalaismielisestä vähemmistöstä huolissaan ollut poliitikko, joka jopa lähetti aseita ja miehiä alueelle, vaikka tämä toiminta teki suoraan pilkkaa hänen itsensä allekirjoittamasta sopimuksesta.⁶² Tämä kaikki on kuitenkin jätetty elokuvasta pois. Sen sijaan Collins esitetään miehenä, joka kuoli rauhan puolesta. Collinsin elämäkerran kirjoittanut Tim Pat Coogan esittää, että Collins oli 2. elokuuta vuonna 1922 ehdottanut IRA:n pohjoisen johtajille, että nämä voisivat ”lopettaa väkivaltaisuudet pohjoisessa ja käyttää poliitista siipeä [Pohjois-Irlannin unionistien johtajaa] Craigia vastaan niin kauan kuin siitä on hyötyä. Jos se epäonnistuu, sopimus joutaa helvettiin ja me aloitamme uudelleen.”⁶³ Historiantutkija Martin Mansergh on myös todennut, että on valitettavasti toiveajattelua esittää Michael Collins henkilönä, joka olisi luopunut voiman käytöstä pohjoisen suhteen. Mansergh arvelee, että Collins saattoi olla kallistumassa siihen suuntaan.⁶⁴

Koska Jordan oli ilmeisen tietoinen Collinsin puuhista Pohjois-Irlannin suhteen, on tärkeää kysyä, mitä hän on pyrkinyt saavuttamaan jättämällä teeman pois elokuvasta. Ainakin osittainen vastaus

⁶¹ Stryker McGuire: Turning away from the Troubles. *Newsweek* 13.4.1998, 22–23; Stryker McGuire: A vote for peace. *Newsweek* 1.6.1998, 10–13.

⁶² Jordan 1996, 51.

⁶³ Coogan 1991, 382–383.

⁶⁴ Mansergh 1998, 167.

tähän on Jordanin elokuvapäiväkirjassa, jossa hän muun muassa toteaa, että Michael Collins oli ainutlaatuinen Irlannin historiassa. Jordanin mukaan Collinsin ainutlaatuisuus johtui siitä, että hän pyrki luopumaan aseista saavutettuaan niiden avulla sen, mikä oli mahdollista. Traagiseksi hahmoksi hänet tekee se, että hänet tuhosi lopulta perinteinen irlantilainen ihanne puhtaasta ja koskemattomasta tasavallasta.⁶⁵ Tässä tuntuu olevan selvä sanoma 1990-luvun IRA:lle. Tämän sanoman mukaan ihanne puhtaasta ja tahrattomasta tasavallasta johtaa väistämättä tragediaan ja sen vuoksi kompromissit ja väkivallasta luopuminen ovat tarpeellisia. Collins on ihailtava esimerkki taipumattoman de Valeran ja etenkin lähes fanaattisen oloisten nuorten IRA-miesten rinnalla: hän on johtaja, jonka toimintamalleilla olisi paljon annettavaa nykypäivän Irlannille. Ennen kaikkea Jordan korostaa Collinsin ainutlaatuisuutta Irlannin historiassa, koska hän oli mies, joka tiesi milloin lopettaa. Tämä viesti välittyy myös Jordanin elokuvassa rauhaa haluvana ja väkivallasta luopuvana entisenä kovan linjan asemiehenä, joka pyrkii taivuttamaan myös järkähtämättömät tasavaltalaiset puolelleen. Päinvastoin kuin monet äänekkäät kriitikot Iso-Britanniassa ja Irlannissa esittivät, ja huolimatta Collinsin menestyksekkästä toiminnasta IRA:n sissisodan komentajana elokuvan ensimmäisellä puoliskolla, *Michael Collinsin* nimihenkilö on lopulta siloitellun ja puhtaaksipestyyn rauhanomainen kompromissien tekijä ja pragmaatikko. Tämän vaikutelman saavuttamiseksi Jordan on jättänyt Collinsin pohjoisen toimet pois elokuvasta. Valinnan voinee myös tulkita todisteeksi Jordanin maltillisesta kansallisesta näkökulmasta ennemmin kuin Michael Collinsin elämäntarinan kääntämisestä IRA:n propagandavälineeksi.

Elokuvan jälkimmäinen puoli esittää voimakkaita argumentteja neuvottelujen, kompromissien ja rauhan puolesta ja esittää de Valeran negatiivisessa valossa. De Valeraa kuvataankin viimeiseen saakka pintansa pitävänä tasavaltalaisena, jonka toimilla on kohtalokkaat seuraukset niin Collinsille kuin koko Irlannille. De Valeralle ei juuri tehdä oikeutta tässä elokuvassa, joka keskittyy Collinsiin ja hänen maineensa nostamiseen. On kuitenkin selvää, että *Michael Collins* kommentoi oman aikansa Pohjois-Irlannin tilannetta sekä visuaalisin että narratiivisin keinoin. Toki voi myös todeta, että aiheen jatkuvan

⁶⁵ Jordan 1996, 6–7.

ajankohtaisuuden vuoksi niin katsojat yleensä kuin kriitikot, poliitikot ja historiantutkijatkin olivat erityisen virittyneitä lukemaan näitä mahdollisia viittauksia nykypäivään. Monet konservatiivisen brittilehdistön ja revisionistisen Irlannin historiantutkimuksen edustajat olivat jo etukäteen niin huolissaan Collinsin tarinan taipumisesta mahdollisiin propagandataroituksiin ja suhtautuivat ylipäättään niin negatiivisesti romanttiseen asesankariin Michael Collinsiin, että heidän ennakoasenteensa oli jo varsin kielteinen. Jordanin elokuvan sanoma ei kuitenkaan ole se, että väkivalta kannattaa, toisin kuin monet kriitikot ennakkoon pelkäsivät, vaan nimenomaan järkähtämättömyys ja aseissa pitäytyminen vievät elokuvassa onnettomuuteen. Keskeistä *Michael Collinsissa* on elokuvan voimakas rauhaan kannustava asenne. Vaikka Collins esitetäänkin ihailtavana ja sankarillisena, on elokuvan väkivalta kuitenkin korutonta ja realistista. Collinsin sankaruus syntyy ennen kaikkea siitä, että hän osaa luopua aseista ja taipua kompromissiin, päinvastoin kuin Eamon de Valera ja monet IRA:n uudet tulokkaat, aselevon aikana väräytyneet tasavaltalaiset. Autopommia voi toki pitää mauttomana, jos sen tulkitsee suorana viittauksena Pohjois-Irlannin levottomuuksiin, mutta muuten Jordanin tulkintaa voi pitää melko maltillisena ja ennen kaikkea pasifistisena. Viittaukset elokuvan syntyajankohdan tilanteeseen ovat myös lopulta melko hienovaraisia tätä yhtä poikkeusta lukuun ottamatta, eikä vertailuja viedä vaarallisen pitkälle. Vuosien 1916–1922 kriittinen tarkastelu sekä nationalistisen ja tasavaltalaisen perinnön uudelleenarviointi valkokankaalla olivat tärkeitä ja ajankohtaisia aiheita sekä Pohjois-Irlannin tilanteen että suuntaansa hakevan vaurastuneen Irlannin kannalta. Tämän todistaa elokuvasta käyty vilkas keskustelu ja kiistely. Yhdestä elokuvasta ei ole Pohjois-Irlannin tilanteen ratkaisijaksi, mutta *Michael Collins* osoitti kuitenkin selvästi kuinka elokuva voi paitsi herättää keskustelua historiasta, politiikasta ja tulevaisuuden suunnasta, myös itse vahvasti osallistua tähän keskusteluun kommentoimalla, tulkitsemalla ja jopa luomalla.

Lähteet

Elokuvat

- Michael Collins*. Iso-Britannia, Irlanti & Yhdysvallat 1996. Geffen Pictures, Warner Bros. Pictures. O&K: Neil Jordan. T: Stephen Woolley. Ku: Chris Menges. N: Liam Neeson, Alan Rickman, Julia Roberts, Aidan Quinn, Stephen Rea. DVD: Warner Brothers Home Video 1997, 127 min.
- The South Bank Show: Michael Collins. Documentary with Neil Jordan Interview and Actual footage of Michael Collins*. Produced and directed by Tony Knox. London Weekend Television Programme for ITV. 1996. *Michael Collins* DVD: Warner Brothers Home Video 1997.

Kirjallisuus

- Coogan, Tim Pat: *Michael Collins: A Biography*. Arrow Books, London 1991.
- Crowdus, Gary: The Screenwriting of Irish History. *Cineaste* 22: 4 (1997), 14–19.
- Cullingford, Elizabeth: The Reception of Michael Collins. *Irish Literary Supplement* kevät 1997, 17–18.
- Gibbons, Luke: Framing History: Neil Jordan's Michael Collins. *History Ireland* kevät 1997. 1997a.
- Gibbons, Luke: Demisting the Screen: Neil Jordan's Michael Collins. *Irish Literary Supplement* kevät 1997, 16. 1997b.
- Grindon, Leger: *Shadows on the Past: Studies in the Historical Fiction Film*. Temple University Press, Philadelphia 1994.
- Hopper, Keith: 'Cat-Calls from the Cheap Seats': The Third Meaning of Neil Jordan's *Michael Collins*. *The Irish Review* 21 (syksy/talvi1997), 1–28.
- Hennessey, Thomas: *Dividing Ireland: World War I and Partition*. London 1998.
- Jordan, Neil: *Michael Collins: Screenplay & Film Diary*. Vintage, London 1996.
- Kee, Robert: *The Green Flag Volume Three: Ourselves Alone*. Penguin Books, London 1989.
- Mackay, James: *Michael Collins: A Life*. Mainstream Publishing, Edinburgh & London 1996.
- Mansergh, Martin: 'The Freedom to Achieve Freedom'? The Political Ideas of Collins and De Valera. *Michael Collins and the Making of the Irish State*. Edited by Gabriel Doherty & Dermot Keogh. Mercier Press, Dublin 1998.
- McIlroy, Brian: History without Borders: Neil Jordan's *Michael Collins*. *Contemporary Irish Cinema. From The Quiet Man to Dancing at Lughnasa*. Edited by James MacKillop. Syracuse University Press, Syracuse, New York 1999.

- McLoone, Martin: *Irish Film: The Emergence of a Contemporary Cinema*. British Film Institute, London 2000.
- McSwiney, Séamas: Treaty Makers & Film Makers. *Film West* 26 (syksy 1996), 10–16.
- Merivirta-Chakrabarti, Raita: Between Irish National Cinema and Hollywood: Neil Jordan's "Michael Collins". *Estudios Irlandeses: Journal of Irish Studies* 2 (2007). www.estudiosirlandeses.org
- O'Connor, Ulick: *Michael Collins and the Troubles: The Struggle for Irish Freedom 1912–1922*. W.W.Norton & Company, New York & London 1996 (1975).
- Pramaggiore, Maria: *Neil Jordan: Contemporary Film Directors*. University of Illinois Press, Urbana & Chicago 2008.
- Rosenstone, Robert A.: *Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, 1995.
- Salmi, Hannu: *Elokuva ja historia*. Painatuskeskus & Suomen Elokuva-arkisto, Helsinki 1993.

KIRJOITTAJAT

Kimmo Ahonen (FM) toimii projektipäällikkönä Turun yliopiston kulttuurituotannon ja maisemantutkimuksen laitoksessa. Hän kirjoittaa yleisen historian oppiaineeseen väitöskirjaa kylmän sodan uhkaku-
vista 1950-luvun yhdysvaltalaisessa tieteiselokuvassa.

Outi Hupaniittu (FM) on jatko-opiskelija Suomen historian oppiai-
neessa. Hän kirjoittaa parhaillaan liseniaatintutkimusta 1910–1930-
lukujen suomalaisesta elokuva-liiketoiminnasta.

Pekka Lähteenkorva (FM) on poliittisen historian jatkokoulutusse-
minaarissa ja toimii arkistonjohtajana. Hän kirjoittaa liseniaattityötä
aiheesta *Urho Kekkosen arkisto – salaisuuksien talosta valtionapuar-
kiksi*. Lähteenkorvan väitöskirjatyö tulee käsittelemään UM:n propa-
gandatyötä vuosina 1945–1981.

Raita Merivirta-Chakrabarti (FL) tekee englannin väitöskirjaa histo-
rian representaatioista 1980- ja 1990-lukujen intialaisissa englanninkie-
lisissä romaaneissa. Hänen tutkimustaan rahoittaa La Trobe University
(Melbourne). Hän tekee myös tutkimusta Turun yliopiston yleisen his-
torian oppiaineessa Irlannin historian vuosista 1916–1923 irlantilaisessa
elokuvassa.

Heta Mulari (FM) on jatko-opiskelija kulttuurihistorian oppiaineessa. Hän kirjoittaa väitöskirjaansa tyttöydestä ruotsalaisissa nuortenelokuviissa ja niiden vastaanotossa 1990- ja 2000-luvuilla.

Anna Möttölä (FK) on maisteriopiskelija kulttuurihistorian oppiaineessa. Hän kirjoittaa pro gradu -työtään naiskuvasta 1960–1970-lukujen vaihteen brittiläisissä historiallisissa elokuvissa ja televisiosarjoissa.

Lauri Piispa (FM) on tutkijakoulutettava kulttuurihistorian oppiaineessa. Hän kirjoittaa väitöskirjaa näyttelijöistä ja näyttelemisestä tsaarinajan venäläisessä elokuvassa.

Jussi Pitkälä (FM) tutkii 1930-luvun saksalaista elokuvaa.

Hannu Salmi (FT) toimii kulttuurihistorian professorina Turun yliopistossa. Hän on erikoistunut mediahistoriaan ja kirjoittanut mm. suomalaisen mykkäelokuvan varhaisvaiheista.

Vesa Vares (VTT) on dosentti ja yliassistentti Turun yliopiston poliittisen historian laitoksella. Hän on erikoistunut poliittisten aatteiden ja puolueiden historiaan.

Petri Öhman (FM) valmistelee kulttuurihistorian alaan kuuluvaa väitöskirjaa vähemmistöjen tähteydestä Yhdysvalloissa.

HENKILÖHAKEMISTO

- Aapola, Sinikka 281, 284
Adams, Gerry 333, 339–340
Addison, Heather 75
Adenauer, Konrad 241, 251
Adler, Mortimer 146
Agan, Patrick 136
Aimonen, Jyrki 205
Albee, Edward 87
Albertson, Chris 87, 100, 102,
106–108
Alland, William 155, 158, 167, 172
Allen, Gracie (Grace) 146
Ambjörnsson, Fanny 278
Ambjörnsson, Siri 278
Anderson, Maxwell 293, 301, 304,
306, 309–310
Antell, Henrik 189, 201
Antheil, George 93–94, 147–148
Arnold, Jack 13, 153, 155, 161, 164,
166–168, 172–175
- Bacon, Henry 12
Baker, Josephine 102
Balin, Mireille 141
- Bauer, Jevgeni 23–30, 39, 46
Baxter, John 155, 161–162, 171
Bebel, August 240
Becce, Giuseppe 121
Bek-Nazarov, Amo 24–25
Beller, Steven 130
Benchley, Robert 90
Bengtson, Bengt 272
Benigni, Roberto 12
Bennet, Ronan 322, 339
Berghan, Daniela 256
Bergman, Ingmar 118
Bergman, Liv-Marit 279
Bergman, Ylva 282–283, 285
Bernhardt, Sarah 58–59, 75
Berry, Sarah 141
Bew, Paul 324, 326
Biskind, Peter 172
Bismarck, Otto von 249, 263
Bjelland, Kat 279
Björk, Nina 285
Blom, August 55–56, 62, 66–67, 78
Boese, Carl 132
Bogle, Donald 64

- Boland, Bridget 293
 Boleyn, Anna 13, 293–296,
 299–318
 Boyer, Charles 140–141
 Bradbury, Ray 155, 158, 164,
 166–168, 171
 Brando, Marlon 173
 Brecht, Bertolt 253
 Brown, Gilmor 103
 Broy, Ned (Eamon) 335
 Bruce, J. Lewis 115
 Bruckner, Anton 231
 Brygin, Nikita 41
 Buchanan, Jack 131
 Bujold, Geneviève 293, 305–310,
 315, 317–318
 Burns, George 146
 Burton, Richard 293, 306, 308, 310
 Busch, Wilhelm 223–224
 Bush, George W. 176
 Bülow, Claus von 329

 Calleia, Joseph 140
 Carlson, Richard 154, 156–157, 173
 Carter, Maurice 314–315
 Casino, Rita 142
 Chaplin, Charles 76
 Chapman, James 298, 300, 302
 Clark, Larry 271
 Collins, Michael 322–328,
 330–337, 339–344
 Connolloy, James 329
 Conway, Jack 247
 Copeland, Martha 86
 Cornthwaite, Robert 169
 Coogan, Tim Pat 342
 Cook, Pam 294, 313, 315–316
 Cooke, Lez 300
 Costner, Kevin 238
 Cox, Ida 86
 Craig, James 342
 Cromwell, John 116, 140
 Cromwell, Thomas 303
 Crowdus, Gary 329

 Cullingford, Elizabeth 323–324,
 333
 Cummins, Samuel 132, 134–135
 Custen, George F. 295, 304, 311,
 316

 Darrieux, Danielle 131
 Davies, Brenda 315
 Davis, Angela Y. 87–89, 100, 102
 Dean, James 173
 DeCordova, Richard 51, 53, 57–58,
 63, 86, 104–105, 109
 Del Rio, Dolores 140
 Delson, Susan 94, 96, 105–106, 110
 DeMille, Cecil B. 94
 Denward, Charlotta 274
 Dickens, Charles 247
 Dimitrov, Georgi 250
 Dinesen, Robert 50, 63, 67–68, 78
 Domellöf, Maria 276
 Drake, Charles 154
 Drews, Berta 217
 Driscoll, Catherine 283
 Dubin, Donatello 146
 Dubin, Fosco 146
 Dudley Edwards, Ruth 325–326
 Duvivier, Julien 116, 140
 Dyer, Richard 136

 Ebert, Friedrich 260
 Elisabet I 296, 303–308
 Elisabet II 300, 312
 Ellington, Edward (Duke Ellington)
 97, 101
 Engelhardt, Tom 164, 168
 Engels, Friedrich 240
 Enghill, Arnljot 194
 Eskilson, Bitte 273
 Essex, Harry 155, 159, 161, 167

 Fabik, Teresa 287
 Factor, Max (Maximilian Faktoro-
 wicz) 142
 Fairbanks, Douglas 75

- Fairbanks, Douglas Jr. 131
 Ferro, Marc 11
 Fetchit, Stepin 107–108
 FitzGerald, Garret 325
 Ford, John 247
 Forsman, Eeva-Kristiina 188–189
 Forsman, Felix 187, 192, 195
 Fraser, Lady Antonia 295
 Friedell, Daniel 272
 Frölich, Else 66
 Furmanov, Dmitri 40
 Furse, Margaret 316
 Föns, Olaf 59
- Gabin, Jean 140
 Gad, Urban 56, 61
 Gaines, Jane M. 91
 Gallen-Kallela, Akseli 208
 Gardin, Vladimir 22–23, 37
 Garpe, Margareta 278, 281
 Garrison, ks. Psilander, Valdemar
 Gee, Jack 100, 102
 Gelovani, Mihail 248
 Gentile, Jeanette 273–274
 George, Heinrich 217, 231
 Gershwin, George 99
 Gibbons, Luke 333, 337–338
 Ginzburg, Semjon 44
 Giroux, Henry 271
 Goebbel, Joseph 215–217, 221,
 228–231, 261
 Goethe, Johann Wolfgang von 240
 Goldwyn, Samuel 206
 Goluboff, Grisha 131
 Gonick, Marnina 281, 284
 Gorenstein, Friedrich 43
 Granowsky, Alexis (Aleksandr) 118
 Griffith, D.W. (David Wark) 247,
 249
 Grimm, Jacob 223
 Grimm, Wilhelm 223
 Grindon, Leger 333
 Grossowá, Marie 119
 Grotewohl, Otto 263
- Grüber, Kurt 225
 Gräsbeck, Kristofer 193
 Gurie, Sigrid 140
 Gustafsson, Paul 187, 201
 Gustavsson, Tommy 270, 272
 Günther, Hans 227
 Gzovskaja, Olga 24
 Göring, Hermann 231, 246–247,
 259
- Hagelberg, Liisa 192
 Hale, John 293
 Hall, Gladys 126
 Hall, Mourdant 106
 Hammond, John 87, 108–109
 Hamrell, Harald 272
 Handy, W.C. (William Christopher)
 84, 101, 105
 Hanžonkov, Aleksandr 23, 32, 34
 Haritonov, Dmitri 30–32, 39, 46
 Harkimo, Osmo 205
 Harper, Sue 302–304
 Harris, Anita 281, 284
 Harris, Eoghan 324, 335, 339
 Harrivirta, Holger 185
 Hartmann, Paul 249
 Hawks, Howard 169–171
 Hawley, Katharine 93
 Hayworth, Rita 141–142
 Hearst, William Randolph 146
 Hediger, Vinzenz 135
 Hedling, Erik 270
 Heine, Heinrich 240
 Heino, Niilo 186
 Helsingius, Barbara 195
 Hendershot, Cyndy 172
 Henrik VIII 293, 295–296, 299,
 301–308, 310–311, 313,
 317–318
 Hindenburg, Paul von 123,
 251–252, 254, 261
 Hirn, Sven 33, 69
 Hitchcock, Alfred 159

- Hitler, Adolf 123, 214–216,
220–222, 225–232, 236, 239,
241, 245, 249–251, 253–254,
258–261
- Hoffmann, Heinrich 223–224
- Holodnaja, Sofia 43–45
- Holodnaja, Vera 12, 19–47, 76
- Holodnyi, Vladimir 20, 39
- Honecker, Erich 241–242
- Hopkins, Anthony 329
- Hopper, Hedda 143
- Hopper, Keith 336
- Hudolejev, Ivan 31, 37
- Hugenberg, Alfred 214
- Hughes, Langston 87–88
- Hunter, Alberta 102
- Hurston, Zora Neale 88
- Huston, Walter 249
- Ibsen, Henrik 56
- Jacobson, Max 181
- Jacoby, Georg 118
- Jancovich, Mark 172–173
- Jansson, Tia 275
- Jarrot, Charles 293
- Jarva, Risto 197, 202–203, 210
- Jermolev, Dmitri 34
- Jordan, Michael 13, 321–344
- Juurela, Kaarlo 203
- Jyrkänkallio, Paul 189
- Jönsson, Maria 286
- Kaarne, Yrjö 185, 188, 190–191,
196, 200, 202–203, 206
- Kallio, Ismo 197
- Kapler, Aleksei 44
- Karalli, Vera 24
- Karppinen, Antti 208–209
- Kassila, Matti 205–210
- Kekkonen, Sylvi 199
- Kekkonen, Urho 194, 199, 207
- Kemppi, Usko 196
- Kennedy, Joseph K. 95
- Kershaw, Ian 230
- Kiesler, Emil 117, 124
- Kiesler, Gertrude ks. Lichtwitz,
Gertrude
- Kiesler, Hedy (Hedwig), ks. Lamarr,
Hedy
- Kilpi, Harri 296, 309
- Kivikoski, Erkki 203
- Knox, John C. 133–134
- Koerpel, J.A. 132–133
- Koivunen, Anu 10, 269
- Koreneva, Lidia 30
- Koskinen, Maaret 274
- Kracauer, Siegfried 174, 223
- Krohn, Eino 197
- Kulešov, Lev 37–38
- La Marr, Barbara 132
- Lahtela, Markku 197
- Laihanen, Veikko 184, 187–188
- Laine, Edwin 207
- Laine, Kimmo 9, 12, 245–246
- Lamarr, Hedy (Hedy Kiesler, Hedy
Kiesler Markey) 12, 115–148
- Lambert, Philip 115
- Lamm, Ellen 280
- Lamour, Dorothy 141
- Lancaster, Burt 242
- Lanzamann, Claude 10
- Lawrence, D.H. 124 (David Her-
bert)
- Lee, Joe 326–327
- Léger, Fernand 93–94
- Lemhagen, Ella 13, 267, 269–270,
273–276, 279, 281–282,
284–287
- Lemmerman, Barbara 195
- Lenin, Vladimir 220, 237, 245, 248,
251, 254, 264
- Leo, Mona 189
- Leo-Hongell, Veronica 189
- Levtšenko, Vera, ks. Holodnaja,
Vera
- Leyda, Jay 39

- Lichtwitz, Gertrude 117, 124
 Liebknecht, Karl 240, 249–250, 259
 Liebknecht, Wilhelm 240
 Lilius, Aleko 78
 Lincoln, Abraham 247, 249
 Lind, Arvi 187
 Lindebäck, Gösta 69–70
 Linder, Max 21–22, 59–60
 Lindroth, Jenny 280, 282
 Lindvist, Topi 207
 Lisenko, Natalja 24
 Loder, Anthony 115–116, 126, 129
 Loder, John 146
 Love, Courtney 279
 Lubbe, Marinus van der 216
 Lubitsch, Ernst 24
 Lucas, George 176
 Luxemburg, Rosa 240
- Machatý, Gustav 116–121, 135
 Maetzig, Kurt 235, 239–241
 Mahler, Alma 129–130
 Mahler, Gustav 129–130
 Maisala, Pentti 203
 Majakovski, Vladimir 45
 Maksimov, Vladimir 31, 35, 37,
 39, 41
 Malmqvist, Stefan 280
 Mandl, Fritz 117, 124–125, 126,
 128–130, 132–133, 136, 140,
 144, 147–148
 Mansergh, Martin 342
 Markey, Gene 146
 Markey Lamarr, James 146
 Marx, Karl 220, 240, 264
 Massey, Ilona 137, 148
 Mayer, Louis B. 130–131, 135–136
 McCarthy, Joe (Joseph) 170
 McGuinness, Martin 340
 McGuire, Styker 341–342
 McKehnie, Kara 300, 302, 310
 McIlroy, Brian 334, 338, 340
 Menzies, William Cameron 162
 Mihalkov, Nikita 43–44
- Mihalkov-Kontšalovski, Andrei 43
 Miller, Henry 124
 Mog, Aribert 119
 Monk, Claire 294, 297
 Moodysson, Lukas 270
 Mordecai, Jimmy 97, 99, 105
 More, sir Thomas 295
 Morgenthau, Henry Jr. 133
 Moritz, William 94
 Morozov, Pavlik 257
 Mozzuhin, Ivan 22–23, 27, 32, 37,
 76–77
 Mulligan, Raymond J. 134–135
 Murphy, Dudley, 83–85, 86,
 88–89, 92–96, 99–104,
 109–112
 Murto, O.K. 200
 Mussolini, Benito 123, 125
 Müller, Ray 221, 230
 Mäkelä, Janne 10
 Mäkinen, Aito 193
- Nansen, Betty 59
 Neeson, Liam 331
 Negra, Diane 142
 Negri, Pola 24
 Nielsen, Asta 21–24, 27, 54–62,
 65–66, 75, 79–80
 Nixon, Richard 165, 170
 Noble, Peter 90–91
 Norkus, Herbert 213, 216–217,
 230–231
 Noske, Gustav 260
 Nuorvala, Kaarlo 190–192
 Nurmi, Paavo 194
 Nyby, Christian 169
- Obermaier, Barbara 146
 O'Connor, Ulick 336
 O'Donnell, Victoria 169
 Ohlsen, Jürgen 218
 Ohnet, Georges 29
 Oliver, Paul 109
 Olofson, Christina 270, 275

- Olsson, Belinda 280
 O'Neill, Eugene 91
 Opas, Pauli 201–202
 Orlova, Ljubov 46
 Osten, Susanne 278, 281
 Ostrovski, Aleksandr 33
- Paavolainen, Olavi 224
 Pahlen, Peter von der 193
 Pajala, Mari 310, 313–314, 316
 Pakkasvirta, Jaakko 197, 201
 Pal, George 156
 Palas, Reino 200
 Palmroth, Reino 196
 Palo, Tauno 244
 Pantti, Mervi 10, 271–272
 Pasanen, Pertti 209–210
 Paulin, Aune 207
 Pearce, Patrick 326
 Peck, Gregory 242
 Pieck, Wilhelm 250–251, 254, 263, 264
 Piha, Rafael 187
 Pihlström, Bengt 199, 202
 Pinza, Enzo 131
 Polonski, Vitold 31–32, 34, 37, 39, 41, 76
 Porter, Cole 131
 Pound, Ezra 93
 Prince, Charles 59–60
 Protazanov, Jakov 76–77
 Psilander, Valdemar 12, 22, 49–81
 Puusaari, Olavi 186
 Pyykkö, Allan 196
- Rainey, Gertrude (Ma Rainey) 86, 88–89, 101, 108
 Rákosi, Mátyás 264
 Ray, Man 93–94
 Redmond, F. 336
 Reiners, Ilona 10
 Reinhardt, Friedrich 22
 Reinhardt, Max 118, 130
 Repo, Eino S. 206, 209
- Richie, Bob 130
 Richter Larsen, Lisbeth 54, 66, 77
 Riefenstahl, Leni 214, 221, 230, 324
 Rinne, Joel 209
 Ritter, Karl 217
 Rooney, Mickey 146
 Roosevelt, Franklin D. 133
 Rosenberg, Tiina 279
 Rosenstone, Robert A. 11, 327
 Rózsa, Miklós 159
 Runitš, Osip 31–32, 37
 Rush, Barbara 154, 157
 Ruutsalo, Eino 184, 203–205, 208, 210
 Rydman, Kari 200, 203
 Römer, Kurt 68
- Saarikoski, Pentti 197
 Sabinski, Tšeslav 32, 77
 Sahlin, Fredrik 274
 Salmi, Hannu 8–12, 335
 Salo, Elina 197
 Samoilova, Tatjana 46
 Sandberg, Anders Wilhelm 79
 Sargeant, Amy 294
 Saunders, Gertrude 100
 Schezinger, Karl Alois 213, 216
 Schiller, Friedrich 240
 Schirach, Baldur von 216, 223, 231
 Schnedler-Sørensen, Eduard 60, 62, 66
 Schneider, Herta 147
 Schubert, Franz 147
 Schünzel, Reinhold 147
 Scully, Frank 167–168
 Seymour, Jane 306
 Sharpe, Howard 129, 137–140
 Sheridan, Ann 142
 Shrimpton, Jean 315–316
 Sibelius, Jean 190, 192–193, 208, 209
 Sidney, Sylvia 140
 Siegel, Don 163
 Simon, Günther 242–243

- Siodmak, Robert 159
 Skugge, Linda 280
 Sloane, Paul 91
 Smith, Alfred E. 123, 133
 Smith, Bessie 12, 83–112
 Smith, Clara 86–87
 Smith, Mamie 87, 89
 Smolits̄, Juri 42–44
 Sobolev, Romil 44
 Solovei, Jelena 43
 Somerto, Kai 191–192
 Sorlin, Pierre 11
 Speelmans, Hermann 217
 Spielberg, Steven 176
 Stalin, Josif 40, 220, 248, 251, 261, 264
 Stanislavski, Konstantin 27, 33
 Starhemberg, Ferdinand von 125, 128
 Steinhoff, Hans 217
 Stewart, James 144
 Strinati, Dominic 174–175
 Strøm, Axel 54
 Stuart, Maria 247, 295, 307–308
 Šumjatski, Boris 237
 Sviták, Jan 119
 Swanson, Gloria 94
 Szekely, William 148

 Talaskivi, Paula 193, 207
 Tantt, Juha 203–204
 Tapio, Olavi 204
 Taylor, Richard 236–237
 Theremin, Léon (Lev) 159
 Thomsen, Ebba 59, 66
 Thor, Annika 270, 275
 Thälmann, Ernst 13, 235, 238, 241–248, 252–264
 Thälmann, Rosa 249, 252, 255
 Tikanvaara, Torsti 200–201
 Tobey, Kenneth 169
 Toiviainen, Sakari 9, 198–199
 Tokarev, Aleksandr 45
 Tolstoi, Leo 32, 118

 Topel, Fred 123
 Tourneur, Jacques 161
 Tracy, Spencer 144
 Tšapajev, Vasili 40, 237
 Tšardynin, Pjotr 27–28, 30–32, 35, 37–39
 Tšiaureli, Mihail 248
 Tulio, Teuvo 118
 Tuohikorpi, Tatu 208
 Tuominen, Leo 184
 Tuovinen, Matti 196, 199, 206, 208
 Turgenjev, Ivan 26
 Turkin, Nikandr 23
 Turkin, Valentin 37
 Tutin, Dorothy 308

 Ulbricht, Walter 240, 250–251, 254, 264
 Uralski, Aleksandr 30
 Uspenskaja, Maria 103
 Uusitalo, Kari 9

 Vaala, Valentin 196
 Vaillant, Numidia 197
 Valentino, Rudolph 75
 Valera, Eamon de 322–323, 325, 340–341, 343–344
 Vartia, Antero 194
 Vasiljev-veljekset (Georgi ja Sergei Vasiljev) 40
 Vechten, Carl Van 88, 109
 Verbitskaja, Anastasja 21
 Vidor, King 90–91, 99, 105, 112
 Virtarinne, Kaj 190
 Visconti, Luchino 12
 Višnevski, Venjamin 22
 Vuorio, Anelma 190
 Väänänen, Yrjö 189

 Wallengren, Ann-Kristin 270
 Wallis, Hal B. 293, 295, 311–312, 314
 Wanger, Walter 140
 Warhol, Andy 86

Hakemisto

- Warren, Bill 162, 167
Washington, Isabel 97, 100–101
Washington, Frederica (Fredie Washington) 101
Waters, Ethel 102, 109
Wayne, John 238, 242
Weigl, Kerstin 282
Wiechel, Pernilla 267–268, 282
Wieth, Clara 66
Wise, Robert 158
Wolf, Günther 193
Wolsey, Thomas (kardinaali Wolsey) 300, 303, 313
Woolf, Virginia 283
Woolley, Stephen 332
Young, Christopher 128–130
Zetkin, Clara 254
Zjukov, Boris 20, 22, 30, 40
Zola, Émile 32
Zorkaja, Neja 27, 37

ELOKUVAHAKEMISTO

- 13-årsdagen* (1995) 267–268, 273, 287–288
30:e November (1995) 272
Abraham Lincoln (1930) 247, 249
Afgunden (Kuulu, 1910) 21, 56–57
Alex the Great (1928) 94
Algiers (Cashabin vanki, 1938) 116–117, 140–146, 148
American Pie (1999) 271
Anna Karenina (1914) 22
Anne of the Thousand Days (Tuhannen päivän kuningatar, 1969) 11, 293–318
Arbejdet adler (Työ miehen kunnia, 1914) 50, 68
Babylonsjukan (2004) 270
Ballet mécanique (1924) 93–94
Balletdanserinden (Palavat intohimot, 1911) 56, 62, 65
Baumeister des Sozialismus: Walter Ulbricht (1953) 251
Becket (1964) 311
Beloved Enemy (1936) 323
Bismarck (1940) 249
Black and Tan (1929) 94, 97, 101, 105, 110, 112
Blumenfrau von Lindenau, Die (1931) 118
Braveheart (1995) 329
Burglar, The (1928/1929) 96
Børnevennerne (Lastenyöstävät 1916) – 50
Clueless (1995) 271, 275
Come Live With Me (Aviomies käteisellä, 1941) 144, 149

- Comrade X* (Toveri X, 1940) 144, 149
Creature from the Black Lagoon, The (Mustan laguunin hirviö, 1954) 155
Dame aux Camélias, La (Kamelianainen, 1912) 58
Day the Earth Stood Still, The (Uhkavaatimus maalle, 1951) 155, 158
Destination Moon (Matka kuuhun, 1950) 156
Deti Vanjšina (1915) 22
Deti veka (1915) 27–29, 47
Die Hard (1988) 329
Die Macht Der Bilder: Leni Riefenstahl (Leni Riefenstahlin ihana, kauhea elämä, 1993) 221, 232
Ditja bolsogo goroda (1914) 28
Dorian Grays Portret (1910) 54
Drömprinsen – Filmen om Em (1996) 267–268, 274, 276, 280, 282, 286–288
Dödsangstens Maskespil (Tulipalo laivalla eli Kuoleman silmäin edessä, 1912) 66
Dödspring til Hest fra Cirkuskuplen (Suuri sirkusvetovoima eli Kuolemanhyppy hevosen selkään, 1912) 66
Ekstase (Hurmio, 1933) 10, 116–125, 131–139, 139, 141, 143–144, 146, 149
Elizabeth (Elisabet, 1998) 296
Elizabeth I (Elisabet I, 2005) 296
Elizabeth R (Elisabet I, 1971) 296, 307, 319
Elizabeth: The Golden Age (Elisabet – kultainen aikakausi, 2007) 296
Emperor Jones, The (1933) 91
Empire Helsingissä (1972) 205
Entlassung, Die (1942) 249
Ernst Thälmann – Führer seiner Klasse (1955) 11, 235, 246–247, 264
Ernst Thälmann – Sohn seiner Klasse (1954) 11, 235, 264
Erotiko (1929) 118
Ewige Jude, Der (1940) 220
Female Animal, The (Rakkautta rantahuvilassa, 1958) 116
Finland ABC (1969) 204
Finlandia (1922) 179, 196
Fjorton suger (V*tun neljätoista, 2003) 270
Fröken Sverige (Miss Sweden, 2004) 270
Fucking Åmål (1998) 270, 274, 287
Geld auf der Strasse (1930) 118
Glade Løjtnant, Den (Väkevampi häntä, 1912) 66–67
Godfather, The (1972) 337
Godfather: Part II, The (1974) 337
Greh (Synti, 1916) 76
Hallelujah! (1929) 91, 112
Hans Westmar: Einer von Vielen (1933) 213
Hearts in Dixie (1929) 91, 112
Hedy Lamarr: Secrets of a Hollywood Star (2006) 118, 124, 145–146, 149
Hendes Ære (Kamala yöllinen kohtaus, 1911) 55, 57

- Henry VIII* (2003) 296
Henry VIII and His Six Wives (Henrik VIII:n kuusi vaimoa, 1972) 296, 299, 319
Helmikuun manifesti (1939) 12, 245
Herra Adam käy Suomessa (1966) 203, 208, 211
High Speed Lee (1923) 92–93
Hip Hip Hora! (Hip hei hutsu! 2003) 270, 287
Hitlerjunge Quex (1933) 11, 213–233
Hvorledes jeg kom til Filmen (Mykkä filminäyttelijä, 1919) 78
I Know what You Did Last Summer (Tiedän mitä teit viime kesänä, 1997) 271
I Still Know what You Did Last Summer (Tiedän yhä mitä teit viime kesänä, 1998) 271
I Take This Woman (Sinun tulee elää, 1940) 144, 149
I Walked With a Zombie (Yö voodoo-saarella, 1943) 161
Illustrated Man, The (Kuvitettu mies, 1951) 167
In the Name of the Father (Isän nimeen, 1993) 329
Incredible Shrinking Man, The (Mies joka kutistui, 1957) 155
Independence Day (Independence Day – Maailmojen sota, 1996) 321
Invaders from Mars (Avaruuden pirut, 1953) 162, 172, 177
Invasion of the Body Snatchers (Varastetut ihmiset, 1956) 163, 172–173
Island Way, The (1961) 185–186, 211
Isterzannye duši (1917) 20
It Came from Outer Space (Yön meteori, 1953) 11, 153–177
Jazz Singer, The (Jazzlaulaja, 1927) 95, 103
Jean Sibelius kodissaan (1961) 192
Jidische Glickn (Juutalainen onni, 1925) 118
Jud Süss (1940) 220
Juurakon Hulda (1937) 237
Jääkenttien halki Suomeen (1962) 196
Kids (1995) 271
Kirkko pohjoisessa (1970) 204
Kitka (1963) 203
Kljatva (Vala, 1946) 248
Kljutši Stšastja (1913) 21
Klovnen (Klovni, 1917) 79
Koffer des Herrn O.F., Die (1931) 118
Kreutzerova sonáta (Kreutzer-sonaatti, 1926) 118
Lady of the Tropics (Tropiikin nainen, 1939) 143, 149
Lady Without Passport, A (Nainen ilman passia, 1950) 145
Lasin sinfonia (1961) 184
La vita é bella (Kaunis elämä, 1997) 10
Lektion, En (Ilmapurjehtija ja sanomalehtikirjeenvaihtajan vaimo, 1911) 66
Letjat žuravli (Kurjet lentävät, 1957) 46
Lilja 4-ever (2002) 270
Lion King, The (Leijonakuningas, 1994) 329

- Livets Baal* (Kuolema, elämän herra, 1912) 62
Lomamatkalla (1963) 187
Love of Sunya, The (1927) 94
Læreaar, Et (Eräs oppivuosi, 1914) 62
Man braucht kein Geld (1932) 132
Man for All Seasons, A (Kunnian mies, 1966) 295
Man from Planet X, The (1951) 155
Martian Chronicles, The (Marsin aikakirjat, 1950) 167, 171
Mary of Scotland (Maria Stuart, 1936) 247
Mary, Queen of Scots (Maria, skottien kuningatar, 1969) 295–296, 307, 312, 314, 316, 319
Michael Collins (1996) 11, 321–325, 328–340, 342–345
Miraži (Kangastuksia, 1915) 28–29, 47
Moltši, grust... moltši... (1918) 32, 34, 47
Monster on the Campus (Peto kulkee yöllä, 1958) 155
Mørke Punkt, Det (Synkkä kohta, 1911) 66
Naëeradec, král kibicù (1932) 118–119, 149
Nemye svideteli (1914) 28
New Wine (1941) 148
Niewolnica zmysłów (1914) 24
Näkymätön käsi (1962) 189–191, 211
Oborona Sevastopolja (1912) 21
Operabranden (Oopperapalo Parisissa, 1912) 67
Other Boleyn Girl, The (Kuningattaren sisar, 2008) 296
Padenije Berlina (Berliini kukistuu, 1949) 248
Palloveimistelu (1965) 195
Pekka and His School (1960) 189, 211
Pépé le Moko (Pepe le Moko, 1937) 116, 140–141, 149
Pesn toržestvujušišei ljubvi (Rakkauden korkea veisu, 1915) 26, 30–31, 34, 40
Pikovaja dama (Patarouva, 1916) 30
Plamja neba (Taivaan tuli, 1915) 26, 33
Pohorony Very Holodnoi (1919) 147
Poslednee tango (1918) 20
Pozabud pro kamni – v njom pogasli ogni (Kun tuli liedessä sammuu, 1917) 31, 34
Private Lives of Elizabeth and Essex, The (Elisabet ja Essex, 1979) 311
Pro Patria (Synnyinmaan puolesta, 1916) 78
Päähkähullu Suomi (1967) 209
Raba ljubvi (Rakkauden orja, 1975) 43, 47
Red Planet Mars (Punainen planeetta, 1952) 165
Rebel Without a Cause (Nuori kapinallinen, 1954) 173
Revenge of the Creature (Hirviön kosto, 1955) 155
Reversal of Fortune (Onnen kulissit 1990) 329
Rob Roy (1995) 329
Rothschilds, Die (1940) 220

- Rovaniemi* (1963) 187
SA-Mann Brand (1933) 213, 217, 232
Šahmati žizni (1916) 30
Sandor/Ida (Hei Sandor täällä Ida 2004) 270
Sanning eller konsekvens (Totuutta ja tehtävää, 1997) 272, 275
Sauna (1967) 193
Scenen og Livet (Elämän valhe, 1913) 63
Schwache Geschlecht, Das (1931) 118
Scream I–III (1996–2000) 271
Shoah (1985) 10
Six Wives of Henry VIII, The (Henrik VIII:n kuusi vaimoa, 1970) 295, 299, 308
Solange Leben in mir ist (1964/65) 249
Sorte Drøm, Den (Musta uni, 1911) 61
South Bank Show, The: Michael Collins (1996) 326, 334, 336, 345
Space Children, The (Avaruuden kosto, 1958) 155
Spiral Staircase, The (Kierreportaat, 1948) 159–160
Stenka Razin (1908) 21
Sumerki ženskoi dusi (1913) 28
Suomalainen puu (1961) 195
Suomi tänään – Finland Today (1966–1967) 205, 207–208, 211
Suomi urheilumaana (1961) 194
St. Louis Blues (1929) 10, 83–112
Stocks and Blondes (1928) 94
Sydänsuomen kasvot (1963) 186, 211
Syren, The (1923) 93
Sökarna (Etsijät, 1993) 272
Tale of Two Cities, A (Kaksi kaupunkia, 1935) 247
Tarantula (1955) 155
Tervetuloa Suomeen (1949) 185
Thing from Another World, The ("Se" toisesta maailmasta, 1951) 155, 169–170, 177
This Other Eden (1959) 323
Titanic (1997) 329
Toboju kaznennye (Sinun rankaisemasi, 1917) 34
Tori (1962) 203
Tortilla Flat (Tyhjäntoimittajien kerho, 1942) 143, 146, 149
Traveller, The (1928/1929) 96
Treaty, The (1991) 323
Triumph des Willens (Tahdon riemuvoitto, 1935) 214, 324
Trotz alledem (1971) 249.
Tšapajev (1935) 237
Tšelovek-zver (Ihmispeto, 1917) 32
Tudors, The (Tudors 2007–) 296
Tulevaisuuden kansaa (1964) 190, 192, 211

- U kamina* (Takkatulen ääressä, 1917) 31
Ved Fengslets Port (Suuren kaupungin yöelämän seuraukset, 1911) 55, 65, 80
Vingar av Glas (2004) 270
Vinterviken (1996) 272
Virgin Queen, The (2005) 296
Vodkaa komisario Palmu (1969) 208
Vor Tids Dame (Meidän aikamme naiset eli Miljonäärin tytär ja kreivi-automobiilinohjaaja, 1912) 60
Välkommen till festen (1997) 267–269, 273–277, 282–283, 286–288
War of the Worlds, The (Maailmojen sota, 1953) 156
Welcome to the Dollhouse (1995) 280
White Cargo (Viettelijätär tropiikista, 1942) 143, 149
Wild One, The (Hurjapäät, 1953) 173
Wilhelm Pieck – Das Leben unseres Präsidenten (1950–1951) 250
Yö vai päivä (1962) 197–203, 210–211
Ženššina kotoraja izobrela ljubov (Rakkaus ja valhe, 1918) 35
Žizn za žizn (Elämä elämästä, 1916) 29, 34
Živoi trup (Elävä ruumis, 1918) 32